

# Plačajte umetnike: taktike boja v prekarnih časih

## Abstract

### Pay the Artists: Tactics for Struggle in Precarious Times

The author evaluates the presence of unpaid labor in the fields of art and culture by explaining the properties of wage labor in art and culture while also outlining the cultural and political understanding of such labor in the context of the welfare state. The author contends that the insistence on the exceptionality of artistic work is not a pertinent tactic in a society organized through wage labor, since it denies the wage nexus which defines the economy of art. The article continues by analyzing the political strategies of the New York-based collective of artist-activists known as W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), which defies the exploitation and inequality in the art field by demanding wages for artists and implementing a "W.A.G.E. Certificate". By invoking tactics that reject the fetishization of artistic labor and questioning the artist fee as a form of compensation, W.A.G.E. represents the needs of the artist-worker and demands payment for the services rendered to art institutions.

**Keywords:** unpaid artistic labor, cultural policy, the artist as worker, Silvia Federici, W.A.G.E., freelance artist, self-employed cultural workers

*Katja Praznik is a sociologist and an Assistant Professor at the State University of New York at Buffalo. Her latest book, *The Paradox of Unpaid Artistic Labor: Artistic Autonomy, the Avant-Garde, and Cultural Policy in the Transition to Post-Socialism*, was published by Založba Sophia (Ljubljana, Slovenia). (praznikarci@gmail.com)*

## Povzetek

Avtorica v prispevku tematizira neplačano delo v umetnosti in kulturi: pojasnjuje meznost umetniškega dela in shematično oriše kulturnopolitično razumevanje umetniškega dela v kontekstu socialne države. Avtorica trdi, da je v razmerah družbe, ki temelji na meznem delu, vztrajanje pri izjemnosti umetniškega dela neustrezna taktika proti neplačanemu delu, saj temelji na zanikanju meznega nekusa, ki opredeljuje tudi ekonomijo umetnosti. Kot primer konstruktivnega boja za plačilo umetniškega dela analizira taktiko ameriškega kolektiva umetnikov aktivistov W.A.G.E. (*Working Artists and the Greater Economy*), ki se izkoriščanju in neenakosti na področju umetnosti zoperstavlja z zahtevo po mezdah za umetnike in »mezdnim certifikatom« (W.A.G.E. Certificate). S to politično taktiko se umetniki odpovedo fetišizmu izjemnosti umetniškega dela in honorarju kot nagradi ter se postavijo na stališče meznega delavca in zahtevajo plačilo pogodbeno izvedenega dela za umetniško institucijo.

**Ključne besede:** neplačano umetniško delo, kulturna politika, umetnik kot mezdni delavec, Silvia Federici, W.A.G.E., svobodni umetnik, samozaposleni v kulturi

*Katja Praznik je sociologinja, docentka na Državni univerzi New York v Buffalu. Leta 2016 je pri založbi Sophia izšla njena monografija z naslovom *Paradoks neplačanega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. (praznikarci@gmail.com)*

## Kulturna politika in (ne)plačevanje umetniškega dela

Problem neplačanega dela v kulturi ni nič novega, tako kot ni nič novega pre-karni položaj umetnikov in kulturnih delavcev, ki niso redno zaposleni v javnih kulturnih institucijah. Z vzponom kapitalističnega načina proizvodnje v meščanski družbi, ki je šla z roko v roki z delitvijo dela, se je umetniško delo v dobrih dveh stoletjih kljub želji umetnikov po avtonomiji znašlo v paradoksalnem položaju. Na eni strani ga je delitev dela vzpostavila kot specializiran poklic oziroma stvar posebne-ga daru, na drugi strani je proces avtonomizacije družbenih sfer umetniško delo zaprl v institucijo umetnosti, kjer se za bliščem umetniške vrednosti pogosto skriva beda neplačanega dela.

Medtem ko je za institucijo umetnosti sprva skrbel trg premožnih meščanov, bogatih trgovcev in industrialcev, je v evropskem kontekstu nalogo za skrb insti-tucije umetnosti še zlasti po drugi svetovni vojni vzela v roke socialna država (bodisi v svoji kapitalistični bodisi socialistični obliki), ki je s kulturno politiko utrdila platformo izjemnosti umetniškega dela: vzpostavila je na primer status umetnika in podobne institute, ki naj bi umetnike varovali na podlagi njihove izjemnosti oziroma posebne narave umetniškega dela. Hkrati s skrbjo za umetnost, ali bolje, umetnine, pa je kulturna politika za plačilo izjemnega umetniškega dela dejansko poskrbela mačehovsko. Ne le to, analogno z arbitrarno logiko umetniške vrednos-ti, ki jo vzpostavljajo institucija umetnosti in njeni agenti, je kontingenci podredila status in družbenoekonomski položaj kulturnih delavcev. Na eni strani so tako finančno dobro podprte institucije (pogosto so to danes v Evropi še vedno javne kulturne ustanove) in redno zaposleni umetniki in kulturni delavci, na drugi strani rezervat nevladnih ali neprofitnih kulturnih organizacij, kjer so sinekure izjema (v Sloveniji pa kolateralna škoda tranzicije in netransformirane kulturne politike), pravilo pa je prekarna zaposlitev in z njo neizogibno povezano podplačano ali neplačano delo. Izkoriščanje delovne sile je v obeh endemičen pojav.<sup>1</sup>

V zadnjih letih so se v širši javnosti tudi v Sloveniji pojavili številni zapisi, inter-juji in komentarji o delovnih razmerah in razmerah prekarne delavcev, ne le v

---

<sup>1</sup> Konkretno imajo v Sloveniji ustvarjalci, zaposleni v javnih kulturnih institucijah, sindikalno zaščite-ne pravice, medtem ko delavskih pravic ustvarjalcev, ki imajo status samozaposlenih, tako rekoč ni. Stanje dobro ilustrira primerjalna analiza stroškov dela samozaposlenega igralca in igralca v javni instituciji, ki jo je opravilo Društvo Asociacija (2010). Tudi razmere v kulturnih institucijah so pravzaprav izjemno problematične, saj institucije ne le živijo na račun slabo plačanih (mladih) umet-nikov, zaposlenih bodisi za določen čas bodisi – pogosteje – najetih na podlagi avtorske pogodbe, temveč so velikokrat izkoriščevalske do samih zaposlenih, še zlasti do tistih delavcev, ki opravljajo manj prestižna dela. Podobno danes velja tudi za del nevladnega sektorja v kulturi, kjer specifi-ka »zasebnosti« teh organizacij (torej dejstva, da so jih zlasti v 90. letih ustanovili akterji »neodvisne kulture« zato, da bi lahko konkurirali za javna sredstva), vodi v situacijo malih nevladniških trdnjav, v katerih »lastniki« izkoriščajo in podplačujejo delovno silo (mladih) umetnikov in kulturnih delavcev, da ustvarijo javne kulturne programe. To jim omogoča zlasti neproduktivna kulturna politika, ki namesto urejanja sistemskega položaja nekdanje »neodvisne kulture« deli sredstva za ustvarjanje programov in projektov, ki seveda niso prilagojena rasti na novo ustanovljenih nevladnih organiza-cij.

kulturi, temveč tudi na drugih področjih. Prekarne oblike dela, torej oblike dela brez socialnega varstva, so posledica tako imenovane fleksibilizacije trga delovne sile, ene značilnih neoliberalnih politik, ki pestijo številne generacije mladih, dominantne pa postajajo zlasti od 90. let 20. stoletja naprej. Ampak kaj na tem trgu delovne sile počne izjemno, umetniško ali kulturno delo? Je umetniško delo delo kot vsako drugo in zahteva ne le plačilo, temveč tudi varstvo socialnih pravic, ali pa je tovrstno delo zavezano izjemnemu statusu, ki naj v ideal(izira)nem smislu pomeni prakse onkraj meznega dela? Vprašanje je tudi, kdo in zakaj ima na področju umetnosti pravico, da je socialno zaščiten, in kdo te pravice nima?

Umetnost in kulturni delavci so zavezani določitvam obstoječega načina produkcije, največkrat posredno zaradi državne instrumentalizacije in regulacije. Umetnost administrira ne le njen lastni institucionalni kontekst, temveč tudi država, odvisna od kapitalistične akumulacije. Nemški politolog Joachim Hirsch poudarja, da je država do neke mere »sposobna obstanka le, dokler je ekonomski reprodukcijski proces zagotovljen kot proces uvrednotenja kapitala«, saj njena finančna sredstva »izvirajo iz kapitalističnega produkcijskega procesa« (Hirsch, 2014: 15, 21). Če meščanska država varuje delovno silo in njeno reprodukcijo, saj mezdno plačilo ne zadošča, je nujno poudariti dejstvo, da sredstva za reprodukcijo ali sredstva za storitve socialne države »izvirajo prav iz procesa akumulacije ne glede na to, ali so financirana s prispevki za socialno zavarovanje ali z davki« (Heinrich, 2013: 230).

V socialni državi, prevladujočem modelu države po drugi svetovni vojni, so storitve socialnega zavarovanja večinoma odvisne od meznega dela. Posebej v evropskem kontekstu javno financiranje zadeva tudi kulturno produkcijo, bodisi neposredno s financiranjem umetniških projektov bodisi z vzdrževanjem kulturnih in umetniških institucij. To seveda povzroča problem na področju umetnosti in kulture, ki je povezan z umevanjem umetnosti kot relativno avtonomne sfere, v kateri je umetniško delo obravnavano kot posebno, izjemno, nekonvencionalno, skladno s to logiko pa je vrednotenje umetniškega dela izpostavljeno arbitrarnosti.

Ustvarjalci in umetniki po navadi niso kategorizirani kot mezdni delavci, četudi so neizogiben del družbe, ki ji dominira mezdno delo. Kulturna politika jih na eni strani obravnava kot izjeme, četudi predpisi, s katerimi jim v nekaterih državah varujejo socialne pravice, temeljijo na logiki meznega dela.<sup>2</sup>

Med evropskimi državami torej obstaja tradicija politik in posebnih zakonov, ki regulirajo umetniško in kulturno delo ter skušajo zagotavljati socialno in ekonomsko varnost za to vrsto dela. Ne glede na to, da večina ukrepov umetniško delo *de facto* obravnava kot obliko meznega dela, urejanje tega področja ohranja

---

<sup>2</sup> Značilen vidik tega problema je prav definicija umetnikov in kulturnih producentov v zakonodajah oziroma predpisih, ki regulirajo umetniško oziroma kulturno delo. Se pravi, ali je umetniško delo obravnavano kot mezdno delo in umetniki kot delavci ali je obravnavno kot posebne vrste delo in umetniki kot izjeme. Glej International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, 2002; McAndrew, 2002.

ideologijo umetniškega daru in izjemnosti umetniškega dela, ki deluje kot legitimacija za večino ukrepov. Kot poudarjajo raziskovalci, ukrepi kulturne politike, ki zadevajo položaj in obravnavo umetniškega dela, večinoma temeljijo na posebni, umetniški vrednosti ali dosežku, ne pa kot oblika socialne politike. V tem se skriva protislovje, ki obremenjuje plačevanje umetniškega dela. Tako je na primer v Sloveniji institut samozaposlenega v kulturi v zadnjih letih nenehno predmet dileme, ali naj ga Ministrstvo za kulturo ohranja kot obliko socialne politike ali kot nagrajevanje izjemnih umetniških dosežkov.

Del reprodukcije delovne sile v kapitalističnem načinu proizvodnje, kot poudarjajo marksistične feministke, poteka brez plačila (zlasti na področju gospodinjskega dela in oskrbe otrok, ostarelih itd.). S tega vidika reprodukcije je mogoče problematizirati tudi problem delovnih razmerij in neplačevanja na področju umetnosti, zlasti potem, ko se vzpostavi institucija umetnosti v svoji posebni avtonomiji in jo nacionalne meščanske države instrumentalizirajo ter vključijo v javne servise socialne države.<sup>3</sup> A če se v državni paradigmi kulturne politike ta ukvarja z umetniki s stališča njihovih socialnih in delavskih pravic, ki jih skuša tako ali drugače vključiti v model socialne države, se s prevlado tržne paradigme v kulturni politiki spremeni logika financiranja umetnosti. V tržnem diskurzu, ki sovпада s prevlado neoliberalizma, dobi temeljno veljavo in moč »jezik denarja in učinkovitosti, pri čemer se vsa vrednost reducira na menjalno vrednost« (McGuigan, 2004: 42).<sup>4</sup> Ne glede na to, ali funkcionalizem moderne države umetnost organizira kot javno dobro ali kot kulturno ekonomijo/kreativno industrijo/kulturno podjetništvo, problem podplačanosti umetniškega dela ostaja. Še več, v obeh primerih igra pomembno vlogo avtonomija umetnosti<sup>5</sup> in z njo izjemnost, temelječa na umetniškem daru. (Torej je neplačevanje umetniškega dela strukturni problem, ki postane z nastopom neoliberalizma še bolj problematičen, ni pa vzniknil z neoliberalnimi politikami.)

---

<sup>3</sup> Čeprav obstajajo posamezne nacionalne rešitve, ki urejajo umetniško delo, večinoma to niso celovite rešitve, pri katerih bi bile upoštevane družbene, ekonomske in pravne potrebe delovnih umetnikov in kulturnikov (glej European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts, 2001). Redko in nenavadno je, da bi imeli umetniki plače ali mezde v obliki rednih mesečnih ali letnih prihodkov, ki bi jim omogočili, da bi svoj čas v celoti posvetili umetniškemu delu. Plačevanje umetnikov s sistemom plač je značilno predvsem v tistih državah, kjer so umetniki zaposleni v umetniških ali kulturnih institucijah. To ni običajno za vizualno umetnost in literaturo, je pa značilno za scenske umetnosti in glasbo (gledališča, opere, baleti, orkestri itd.).

<sup>4</sup> To pomeni, da pride do tiste vrste instrumentalizacije umetnosti v državi, ko je kultura podprta kot element, ki spodbuja ekonomsko rast in akumulacijo kapitala. V tem pogledu so najočitnejše prav politike, povezane s prenovo mest in urbanih središč, s tem povezana nova paradigma v tržnem diskurzu pa je zaobjeta s pojmi in pojavi, kot so kreativna industrija, kulturna ali kreativna ekonomija.

<sup>5</sup> Avtonomija umetnosti »opredeljuje funkcionalno modalnost družbenega podsistema 'umetnost': njeno (relativno) neodvisnost od zahtev, da naj bo družbeno koristna« (Bürger, 1984: 24).

Tržna paradigma kulturne politike, povezanost z neoliberalno racionalnostjo,<sup>6</sup> s posredno formalno sumbsumpcijo dela pod kapital na specifičen način spodjeda pravice, povezane z mezdnim delom, in vzpostavlja nove oblike dela. Sem spada, kot to koncipira vodilni teoretik italijanskega operaizma Sergio Bologna, zlasti dvoje oblik neodvisnega dela, avtonomno delo tradicionalnega tipa (h kateremu spadajo svobodni poklici, ki so stanovsko zaščiteni) in avtonomno delo druge generacije (kognitivno, kreativno delo strokovnjakov, storitve ipd.), katerega temeljna značilnost sta pomanjkanje socialne varnosti in negotovost zaposlitvenih možnosti, razširilo pa se je zlasti na začetku devetdesetih let (Bologna, 2010: 135–136).

Neoliberalna dramatičnost akumulacije z razlastitvijo,<sup>7</sup> ki se vztrajno odvija v postsocialistični Sloveniji, zaznamuje tudi razmere v kulturni produkciji. Javna sredstva za kulturno produkcijo stagnirajo z manjšimi nihanjji, večja se število socialno nezaščitenih in osiromašenih kulturnih producentov (Društvo Asociacija, 2014). Medtem ko je do radikalnega neoliberalnega obrata v slovenski politični ekonomiji prišlo prav v zadnjem desetletju (Stanojevič, 2014), se na področju kulture v Sloveniji simptom vzpona neoliberalne racionalnosti kaže zlasti pri regulaciji umetniškega dela, natančneje, manifestira se v ekonomsko ranljivem, prekarnem položaju samozaposlenih v kulturi. Ureditev položaja samostojnih kulturnih delavcev, ki ima izvor v socialistični eri<sup>8</sup> in ki v obliki Uredbe o samozaposlenih še danes »ureja« položaj kulturnih delavcev, je bila že takrat simptom krize socialistične socialne države, globoko prepletene z globalno ekonomsko krizo in vzponom neoliberalne racionalnosti. Ta zakon je v socialističnih časih organiziral rezervno armado kulturnih delavcev,<sup>9</sup> ki danes v postsocialistični dobi pomenijo, rečeno z Guyem Standingom (2018), podplačani »prekariat«.

Uredbe ne izkoriščajo le kulturne institucije, kjer so zunanji sodelavci in umetniki, ki pravzaprav generirajo umetniške vsebine in omogočajo obstoj kulturnih ustanov, podplačani (zloglasen primer na področju vizualne umetnosti je neplačevanje razstavnin), temveč tudi kulturna produkcija podjetizirane alternative, ali natančneje, kulturni sektor nevladnih organizacij. Namesto tematizacije in

---

<sup>6</sup> Dardot in Laval (2013: 4–6) paradigmo neoliberalne racionalnosti definirata kot posplošitev načela tekmovalnosti kot vedenjske norme in podjetja kot modela subjektivizacije, ki obvladuje tako vladajoče kot vladane.

<sup>7</sup> S tem konceptom David Harvey (2003) poimenuje neoliberalno obliko primitivne akumulacije.

<sup>8</sup> Regulacijo avtonomnega dela tradicionalnega tipa so v socializmu na območju Slovenije vzpostavili leta 1966. Novo regulacijo, povezano s pojavom avtonomnega dela druge generacije, pa so s sprejetjem Zakona o samostojnih kulturnih delavcih v Sloveniji uzakonili leta 1982. Zakon je kulturnim delavcem omogočil svobodo oziroma izbiro, da so delali bodisi kot stalno zaposleni v institucijah bodisi kot svobodnjaki ali samozaposleni.

<sup>9</sup> Kulturna politika zadnjih treh desetletij vztrajno prispeva svoj delež k produkciji rezervne armade kulturnih producentov in umetnikov – rečeno z Marxom, presežnega prebivalstva ali »vselej pripravljen[ega] človešk[ega] material[a], ki ga je mogoče izkoriščati« (Marx, 2012: 521). Glej tudi Praznik, 2015.

pojasnjevanja zdaj že dobro znanih ekonomsko deprimiranih življenjskih in delovnih razmer prekarnih kulturnih delavcev, se je torej treba vprašati, kaj bi bilo nujno za to, da se na področju kulture organizirajo konstruktivne prakse, s katerimi bi bila mogoča politizacija prekarnih delovnih razmer. Katere ovire onemogočajo politični odpor »prekariata« na področju kulture in kako jih je mogoče odpraviti? Kako naj se kulturni prekariat vendarle organizira, morda sindikalizira, da se neha živalska konkurenčnost na trgu dela in neoliberalni boj vseh proti vsem? Kakšna je tukaj vloga Asociacije (glej Asociacija), edine zagovorniške organizacije v Sloveniji, ki se med drugim zavzema za pravice in rešitev problema samozaposlenih v kulturi?

## Študija primera: W.A.G.E.

Morda je nelogično, da pogled za premagovanje izkoriščanja in neenakosti samostojnih ustvarjalcev v kulturi obračam proti ZDA, kjer kulturna politika že dolgo nima nikakršnega interesa za reševanje delovnih razmer v umetnosti (skupaj s splošno degradacijo dela). V ZDA je državna podpora umetniškemu delu danes del že skoraj pozabljenega spomina na čas *new deala*. In vendar so se v minulih letih prekarni umetniki odločili sami vzpostaviti ekologijo v izkoriščevalskem svetu umetniških institucij. Z apelom, ki aludira na feministični manifest *Plače proti gospodinjstvu* (Federici, 1975), je bil leta 2008 ustanovljen neformalni kolektiv newyorških umetnikov, performerjev in neodvisnih kuratorjev W.A.G.E. – *Working Artist and the Greater Economy* (glej W.A.G.E.), ki je postavil zahtevo po mezdah za umetnike. Od leta 2011 je W.A.G.E. formalno registrirana neprofitna organizacija, ki z razpravami in raziskavami ustvarja platformo boja za plačevanje umetniškega dela. Kot aktivistična in zagovorniška organizacija, ki se posveča regulaciji plačevanja umetniškega dela v neprofitnih organizacijah in institucijah, ki pogodbeno kot zunanje izvajalce najemajo umetnike in kulturne delavce, ima na umetniški sceni v New Yorku vlogo, ki je primerljiva z vlogo Asociacije, katere glavni namen je izboljševanje delovnih razmer za nevladne kulturne organizacije in samozaposlene v kulturi.

W.A.G.E. je v času, ko je deloval še kot neformalni kolektiv, organiziral manjše skupinske razprave o izkušnjah neobstoječe kompenzacije za delo, torej neplačanega dela v umetniških institucijah. Razprava, ki jo je navdihnila kolektivna izkušnja neenakosti in izkoriščanja v umetnosti, je obrodila manifest z naslovom *wo/manifesto* (W.A.G.E., n. d. a). Po njegovi objavi so umetniki aktivisti organizirali javne forume v New Yorku, na katerih se je oblikovalo jedro sodelavcev, ki so z ozaveščanjem na javnih predavanjih in delavnicah ter v posnetem gradivu odpirali teme ekonomske neenakosti v umetnosti. Glede na to, da ima neenakost v umetnosti več izvorov, so se po nekaj krogih razprav odločili, da se bodo osredinili na »en dosegljiv cilj: regulirano plačevanje honorarjev v neprofitnih umetniških organizacijah in muzejih« (W.A.G.E., n. d. b). Pomembna taktika, s katero so

prikazali dejstva, je bila raziskava o (ne)plačevanju v neprofitnih organizacijah na področju vizualne in scenske umetnosti v New Yorku med letoma 2005 in 2010. Rezultati seveda niso bili presenetljivi: raziskava je pokazala realnost neplačevanja kulturnih delavcev v New Yorku (W.A.G.E., n. d. c). W.A.G.E. je med drugim pridobil informacije, da se v neprofitnih organizacijah za umetniške honorarje po navadi porabi od 0,6 do 1,4 odstotka celotnega letnega proračuna organizacije (t. i. *operating budget*).

Kolektiv je seveda vznemiril umetniško in kulturno javnost, zato so ga kuratorji Novega muzeja (New Museum) povabili k sodelovanju na razstavi – s katero bi se seveda zgodil klasični manever depolitizacije zahtev po plačevanju umetnikov: aktivistična praksa bi bila razstavljena kot umetnina. A kolektiv je vabilo izkoristil nadvse produktivno. Zavrnil je, da na razstavi sodeluje z umetnino, in predlagal muzeju, da se njihovo sodelovanje odvije v obliki pogajalske skupine, ki se bo na razstavi pogodila za plačilo honorarjev za vse sodelujoče umetnike. Akcija je bila uspešno izvedena, zato se je kolektiv umetnikov aktivistov tovrstno prakso odločil razviti in konkretizirati. Naslednji korak je bila odločitev, da tudi sami ustanovijo neprofitno organizacijo, ki jim je omogočila, da so formalno začeli uvajati program mezdnega certifikata (W.A.G.E. Certificate; W.A.G.E., n. d. d).

Certifikat, ki ga podeljuje W.A.G.E., zagotavlja, da neprofitna organizacija plačuje umetnikom in kulturnim delavcem vsaj minimalne honorarje. Uvajanje tovrstnega certifikata v ZDA, kjer so tako rekoč vse umetniške institucije neprofitne organizacije (npr. MoMA, New Museum, Whitney Museum itd.), a so razlike med sredstvi, s katerimi razpolagajo, izjemno velike, je eden od načinov organiziranja kulturnega prekariata, da si izbori zaslužen plačilo za delo v kulturnih institucijah in nevladnih organizacijah. To je do neke mere primerljivo s položajem v Sloveniji, kjer večina nevladnih organizacij za svoje programe dobiva javna sredstva (iz državnega, občinskega ali evropskega proračuna), čeprav imajo v primerjavi z javnimi (državnimi in občinskimi kulturnimi ustanovami) bistveno manjši letni proračun. W.A.G.E. je problem razlike v finančni situiranosti rešil precej elegantno, z vzpostavitvijo proporcionalne lestvice, odvisne od letnega proračuna organizacij (W.A.G.E., n. d. d).

Rečeno drugače, tovrstno, sicer prostovoljno, certificiranje neprofitnih organizacij pred nas postavlja neizogibno vprašanje določanja (ekonomske) vrednosti umetniškega dela. Tu je nastopil ključni premislek, s katerim W.A.G.E. utemeljuje zahtevo po mezdah za umetnike: »Zaradi blagovnega in tržnega statusa umetnosti – katerega del je tudi delo – je ogrožen njen radikalni družbeni oziroma politični potencial.« (Soskolne, 2015) Ta protislovni položaj umetnosti torej implicira, da »honorar za umetniško delo ni nagrada«, temveč

plačilo za pogodbeno izvedeno delo, ki ga [kot umetnik, kulturni delavec] opraviš, ko vstopiš v transakcijski odnos z umetniško organizacijo, da bi sproduciral razstavo ali program. Umetnikov honorar je torej za ta sektor

tisto, kar je najbližje mezdi. In ker W.A.G.E. zahteva, da so honorarji enaki za vse umetnike, je torej razumljivo, da zagovorništvo enakopravne distribucije honorarjev ogroža prepričanje, ki ga imajo nekateri umetniki o svojem izjemnem statusu, za katerega utegnejo verjeti tudi, da so si ga prislužili znotraj polja enakih, ves čas izenačenih možnosti. (ibid.)

V kapitalističnem načinu produkcije torej kulturno-umetniško delo zlahka zapade v krogotok neplačanega dela, ki ga vzdržuje meritokratska ideologija izjemnosti umetniškega delovanja, podobno kot ideologija gospodinjskega dela kot naravnega atributa žensk vzdržuje neplačanost »ženskega« gospodinjskega dela. »Prejeti mezdo,« poudarja Silvia Federici (1975: 2), »pomeni biti del družbene pogodbe,« ne glede na to, ali nam je delo, ki ga opravljamo, všeč, saj je mezdno delo oziroma prodajanje zmogljivosti za delo (delovne sile) ključna instanca obstoječe ekonomije in način življenja večine svetovne populacije. W.A.G.E. ne spregleda, da to velja tudi za področje umetnosti.

Po dobro leto trajajočih razpravah (odvijale so se v Evropi in ZDA) o tem, kakšna načela naj vodijo realizacijo predloga za mezdni certifikat in kako naj se določi dejanska ekonomska vrednost umetniškega dela, je W.A.G.E. jeseni leta 2014 začel certificirati neprofitne organizacije, potem ko je januarja istega leta organiziral veliko konferenco, na kateri je skupina umetnikov, teoretikov s področij dela, sociologije, ekonomije, kulturnega menedžmenta itd. dokončno izoblikovala politiko mezdne certifikata. Z drugimi besedami, ustvarjalci in kulturni delavci so dosegli konsenz o temeljnih načelih in okviru za plačevanje umetniških honorarjev. Do danes so v ZDA certificirali 54 organizacij (W.A.G.E., n. d. e).

Bistvena taktika W.A.G.E. je nedvomno odpoved ideologiji izjemnosti in spoznanje, da umetniško delo ne more podlegati fetišizmu izjemnosti na točki, ko vstopi v (ekonomsko) transakcijo z umetniško organizacijo ali kulturno institucijo. Rečeno drugače, taktika, ki jo je ubral W.A.G.E., ne zakriva dejstva, da je umetniško delo globoko zasidrano v ekonomsko produkcijo, četudi je ta trg del neprofitnega oziroma nevladnega sektorja; delavci v njem so še vedno mezdni delavci. Skratka, idealizirani status umetniškega dela, ki naj bi bil onstran in avtonomen od tržne logike (logike trde kapitalistične tržne menjave), je neprimeren. Umetniške organizacije nenehno živijo na račun umetniškega dela, a ga neustrezno plačujejo oziroma vrednotijo.

V tem pogledu je razumevanje umetnikov in kulturnih producentov kot (mezdnih) delavcev v kulturni ekonomiji temelj danes nujne politične taktike proti neplačanemu delu v (nacionalnih in mednarodnih) kulturnih sistemih, saj so ti del globalne sfere ekonomskega izkoriščanja, ki vodi bodisi v akumulacijo kapitala bodisi v utajo družbenoekonomskega položaja umetniškega dela. Rečeno z Bourdieujem, področje kulturne produkcije deluje kot »ekonomski univerzum, katerega temeljno delovanje definira 'zavračanje tržnega', ki je dejansko kolektivno zanikanje tržnega interesa in dobička« (Bourdieu, 1993: 75).

## Sklep

Politični boj W.A.G.E. je relevanten predvsem v tem, da z zahtevo po mezdi za umetniško delo naredijo vidno ekonomsko razmerje, v katero vstopajo umetniki in kulturni delavci vsakič, ko za umetniško organizacijo ustvarjajo vsebine in programe, torej vsakič, ko razstavijo svoje umetnine v galeriji ali muzeju, igrajo/plešejo/nastopajo v gledališki, plesni, scenski ali glasbeni produkciji, ustvarjajo glasbo za film ali koncert, napišejo besedilo, ki bo objavljeno v knjigi, reviji ali kot scenarij za film, gledališče itd., ustvarjajo instalacije za javne prostore, organizirajo ali kurirajo razstave, dogodke itd. Ne glede na status umetniških institucij ali organizacij (profitne/neprofitne) umetniki zagotovijo storitev, s katero (vladne ali javne ali zasebne oz. nevladne) institucije ustvarijo bodisi simbolno bodisi ekonomsko vrednost (ali z Bourdieujem (1986), simbolni ali ekonomski kapital). Umetniki in kulturni delavci so torej v razmerju, v katerem njihovo delo ustvarja simbolno vrednost in kulturni kapital, ki četudi ne prispeva nujno k akumulaciji ali uvrednotenju kapitala, deluje kot delo, ki producira blago (blago ni nujno zgolj objekt, torej umetnina, temveč so blago na trgu meznega dela tudi storitve), in če ne drugače, je zato treba umetniško delo ustrezno kompenzirati oziroma plačati. Četudi lahko na umetniško delo gledamo kot na zasebno intelektualno avtonomno dejavnost, se ta status spremeni, ko vstopi v blagovno menjavo s kulturno institucijo ali organizacijo. Se pravi, ekonomska heteronomija umetniškega dela (in ne njegova avtonomija) je očitna – ne moremo je zanikati. Zato je zahteva po mezdah za umetnike (ali natančneje za plačilo umetniškega dela) tako kot plačilo gospodinjanskega dela v družbi, ki jo v temelju definira mezdnno delo, primerna taktika, ki umetniško delo naredi ne le vidno, temveč tudi plačljivo. Še več, tovrstni pristop k plačevanju umetniškega dela omogoča, da umetniki in kulturni delavci vzpostavijo politična zaveznitva z drugimi delavci, saj se izognejo ideologiji izjemnosti in vzpostavijo solidarnost: umetniško delo postane znotraj kulturne produkcije namreč prav tako blago, katerega ustvarjalec zasluži mezdo.

## Literatura in drugi viri

- ASOCIACIJA. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/si/> (30. marec 2018).
- ASOCIACIJA (2010): *Ocena stroškov dela za samozaposlene v kulturi*. Ljubljana: Društvo Asociacija. Dostopno na: [http://nsk-slo.si/images/uploads/02\\_15\\_gradivo\\_\\_Asociacija\\_Analiza\\_stroski\\_samozaposleni\\_KONCNO1.pdf](http://nsk-slo.si/images/uploads/02_15_gradivo__Asociacija_Analiza_stroski_samozaposleni_KONCNO1.pdf) (30. marec 2018).
- ASOCIACIJA (2014): *Kulturni indeks: Primer Slovenija*. Ljubljana: Društvo Asociacija.
- BOLOGNA, SERGIO (2010): Nove oblike dela in srednji razredi v postfordistični družbi. V *Postfordizem: Razprave o sodobnem kapitalizmu*, G. Kirn (ur.), 133–148. Ljubljana: Mirovni inštitut.

- BOURDIEU, PIERRE (1986): Forms of Capital. V *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, J. Richardson (ur.), 241–258. New York: Greenwood. Dostopno na: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm> (30. marec 2018).
- BOURDIEU, PIERRE (1993): The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. V *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, R. Johnson (ur.), 74–111. Cambridge: Polity Press.
- BÜRGER, PETER (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DARDOT, PIERRE IN CHRISTIAN LAVAL (2013): *The New Way of the World: On Neoliberal Society*, New York/London: Verso.
- EUROPEAN RESEARCH INSTITUTE FOR COMPARATIVE CULTURAL POLICY AND THE ARTS (ERICARTS) (2001): *Creative Artists, Market Developments and State Policies: Pilot Survey of Frameworks and Policies for the Support of Writers, Visual Artists and Composers*. Bonn: ERICarts. Dostopno na: <http://www.ericarts.org/web/files/80/en/CreativeArtistsReport.pdf> (30. marec 2018).
- FEDERICI, SILVIA (1975): *Wages Against Housework*. Bristol: Falling Wall Press.
- HARVEY, DAVID (2003): *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- HEINRICH, MICHAEL (2013): *Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Sophia.
- HIRSCH, JOACHIM (2014): *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF ARTS COUNCILS AND CULTURE AGENCIES (IFACCA) (2002): *Defining Artists for Tax and Benefits Purpose*. Sydney: IFACCA. Dostopno na: [http://media.ifacca.org/files/01dart\\_tax.pdf](http://media.ifacca.org/files/01dart_tax.pdf) (30. marec 2018).
- MARX, KARL (2012): *Kapital I. Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Sophia.
- MCANDREW, CLAIRE (2002): *Artists, Taxes and Benefits: An International Review*. London: Arts Council of England.
- MCGUIGAN, JIM (2004): *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead: Open University Press.
- PRAZNIK, KATJA (2015): Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015. V *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005–2015*, T. Soban in I. Španjol (ur.), 55–66. Ljubljana: Moderna galerija.
- SOSKOLNE, LISE (2015): On Merit. *The Artist as Debtor*, 22. februar. Dostopno na: <http://artanddebt.org/artist-as-debtor/> (30. marec 2018).
- STANDING, GUY (2018): *Prekariat. Nevarni novi razred*. Ljubljana: Krtina.
- STANOJEVIĆ, MIROSLAV (2014): Conditions for a Neoliberal Turn: The Cases of Hungary and Slovenia. *European Journal of Industrial Relations* XX/2: 97–112.
- W.A.G.E. – WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY. Dostopno na: <https://wageforwork.com/home> (30. marec 2018).
- W.A.G.E. (N. D. A): *Wo/manifesto*. Dostopno na: <https://wageforwork.com/about/womanifesto#top> (30. marec 2018).
- W.A.G.E. (N. D. B): *History*. Dostopno na: <https://wageforwork.com/about/history#top> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. C): *Statistics about the Economic Experiences of Visual and Performing Artists Exhibiting in Non-profit Arts Organizations in New York City between 2005 and 2010.*

Dostopno na: <https://wageforwork.com/resources/2010-w-a-g-e-survey> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. D): *About Certification.* Dostopno na: <https://wageforwork.com/certification#top> (30. marec 2018).

W.A.G.E. (N. D. E): *Certified Institutions.* Dostopno na: <https://wageforwork.com/certification/institutions/certified#top> (30. marec 2018).