

Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko¹

Abstract

Cultural Policy as a Technology of Power: Between Economic and Social Policy

The article is based on a frequently emphasized hypothesis which states that the Slovenian cultural space has witnessed fundamental changes in the modality of cultural policy in the last two decades. According to the hypothesis, these changes manifested themselves primarily in the changed conditions and ways of working in the field of art and culture on the microsocial level. Proceeding from this starting point and situating it within the terrain of Foucault's micromechanics of power, we will focus only on the "pragmatic" outline of changes at the concrete microsocial level, in particular within the field of art. Selected properties of the Slovenian cultural space will be singled out and outlined in an attempt to show that the current changes in the modality of cultural policy and conditions of work are improperly defined as merely a form of reducing culture and art to the economic sector, which is one of the key specifics of the neoliberal cultural policy according to numerous analyses of the Anglo-American space. In Slovenia, cultural and political reforms have been nominally accompanied by ideas of subjugating the field of culture and art to the logic of economic rationality, but it is more accurate to speak of a shift towards an activational social policy or service when talking about the microsocial effects.

Keywords: cultural policy, liberal technology of power, self-employment, non-governmental organizations, activational social policy

Kaja Kraner is finishing her PhD in Humanist Sciences at AMEU-ISH and works as an editor for ŠUM, a journal for contemporary art criticism, and Art-area, a radio programme on Radio Študent. (kraner.kaja@gmail.com)

Povzetek

V članku bom izhajala iz relativno pogosto poudarjene teze, da smo v zadnjih dobrih dveh desetletjih v slovenskem kulturnem prostoru priča nekaterim temeljnim spremembam v modalnosti kulturne politike, ki se kažejo predvsem v spremembi pogojev in načinov dela na umetnostnem in kulturnem področju na mikrodružbeni ravni. Izhajajoč iz tega se bom na podlagi umeščanja na teren Foucaultove mikromehanike oblasti omejila na »pragmatističen« oris sprememb na konkretni mikrodružbeni ravni predvsem na umetnostnem področju. Na podlagi orisa nekaterih izbranih specifik slovenskega kulturnega prostora v članku poskušam pokazati, da aktualnih sprememb v modalnosti kulturne politike in pogojev dela ni ustrezno opredeliti preprosto kot obliko reduciranja kulture in umetnosti na gospodarsko panogo, kar naj bi bila po mnenju številnih analiz angloameriškega prostora ena ključnih specifik neoliberalne kulturne politike. Četudi so tudi v Sloveniji kulturno-politične reforme nominalno pospremile ideje o podreditvi kulturnega in umetnostnega področja logiki ekonomske racionalnosti, je na ravni mikrosocialnih učinkov bolj ustrezno govoriti o pomiku proti aktivacijski socialni politiki oziroma storitvi.

Ključne besede: kulturna politika, liberalna tehnologija vladanja, samozaposlitev, nevladne organizacije, aktivacijska socialna politika

Kaja Kraner dokončuje doktorski študij Humanističnih znanosti na AMEU-ISH, je urednica revije za kritiko sodobne umetnosti ŠUM in redaktorica oddaje Art-area na Radiu Študent. (kraner.kaja@gmail.com)

¹ Članek je nadgrajena verzija dveh radijskih oddaj Art-area na Radiu Študent: *Oris neoliberalne kulturne politike* z 11. maja 2016 (Kraner, 2016a) in *Centralizacija sodobnih umetnosti* z 22. junija 2016 (Kraner, 2016b).

V članku bom izhajala iz relativno pogosto omenjene teze, da smo v zadnjih dobrih dveh desetletjih v slovenskem kulturnem prostoru priča nekaterim temeljnim spremembam v modalnosti in funkciji kulturne politike, ki se med drugim kažejo predvsem v spremembi pogojev in načinov dela na umetnostnem in širšem kulturnem področju na mikrodružbeni ravni. Ker bom kulturno politiko v najširšem pomenu razumela kot tehnologijo vladanja, ki hkrati poleg formiranja »potrošnikov« prek legitimacije lastnega predmeta upravljanja zaznamuje predvsem eksistenco kulturnih delavcev, teh sprememb ni mogoče rekonstruirati izključno na podlagi analize sprememb državne kulturno-politične zakonodaje, na primer s primerjalno analizo formalnopravnih reform in njihovih ideoloških legitimacij v določenem časovnem obdobju (glej Breznik, 2004; 2005; 2011; Praznik, 2016; Radojević, 2013). Ravno tako pa jih tudi ne moremo analizirati in razumeti izključno na podlagi (samo)percepcije kulturnih delavcev, delujočih na umetnostnem področju, na katero se bom v tem besedilu v veliki meri tudi omejila. Tako bi lahko namreč med drugim zanemarili dejstvo, da se je diskurz o prekarizaciji in fleksibilizaciji dela (vsaj) v zadnjih desetih letih v veliki meri razširil tudi na samo umetnostno in kulturno področje ter temu ustrezno sooblikoval partikularne izkušnje, doživljanja in artikulacije.

Ko kulturno politiko obravnavamo kot tehnologijo vladanja, se seveda gibljemo na teoretsko-referenčnem področju Foucaultove mikromehanike oblasti, kjer pravna pravila na eni strani in učinki resnice na drugi – na primer legitimacije pravnih pravil, epistemološka baza nekega družbenega reda, percepcije in refleksije obstoječega stanja itn. – sicer pomenijo dve ključni oporni točki proučevanja oblastnih mehanizmov, vendar ne povedo veliko o njihovi kapilarni, tj. lokalni, regionalni, materialni razširitvi in učinkovanju (Foucault, 1991: 31–32). Natanko zato je, ko razpravljamo o spremembah v modalnosti kulturne politike, treba med drugim vsaj do neke mere upoštevati tudi regionalne specifikke oziroma zgodovino področja, o katerem govorimo. Zaznavne spremembe so v tem primeru neizogibno povezane s preteklo jugoslovansko socialistično kulturno politiko, s katero primerjamo aktualne razmere. Osrednja specifika socialistične kulturne politike v nekdanji državi med drugim ni bila le demokratizacija in decentralizacija dostopnosti kulturnih in umetnostnih dobrin, ampak tudi demokratizacija in decentralizacija njune produkcije prek tradicije amaterske društvene kulture (Čopič in Tomc, 1997; Praznik, 2016). Hkrati pa se je v tistem času tudi pluralistično-tolerantno podpiralo študentsko društveno kulturo, med drugim zato, da so se politične inovacije in eksperimenti, tesno povezani z estetsko-epistemološkimi, v okvirih produkcije generacijsko mladih odvijali in tudi *ostali*, lahko bi rekla celo izpeli, na področju kulture (na primer teorije, umetnosti, mladinske subkulture). V širšem pomenu pa je mogoče zaznavne spremembe povezati tudi s kontekstom zahodnoevropske, pretežno socialno odgovorne oziroma socialdemokratske kulturne politike od druge svetovne vojne naprej.

Kulturna politika kot tehnologija upravljanja umetniške in kulturne produkcije, katere zametki se na splošno locirajo v 19. stoletje, je bila zgodovinsko temeljno povezana z upravljanjem življenja meščanskega srednjega razreda. Natanko v ta formativni kontekst pa lahko lociramo tudi njeno dvojno razsežnost. V obdobju vzpenjanja meščanskega razreda, predvsem v nemškem političnem kontekstu od druge polovice 18. stoletja, je bilo področje kulture in umetnosti po eni strani teren razmišljanja o idealnem meščanskem oziroma liberalnem družbenem redu.² Po drugi strani pa je odrinjenost meščanskega sloja od neposredne politične moči odprla možnost za udejanjanje meščanske politične svobode na področju umetnosti in kulture, od koder izvirajo tudi tesne legitimacije oziroma povezave meščanske politike z znanstvenimi in umetniškimi dosežki (Elias, 2000: 71–132). Ko sta v 19. stoletju kulturna in umetnostna produkcija očitneje postali sredstvi upravljanja meščanskega življenja oziroma kultiviranja in zapolnjevanja njegovega prostega časa, so se vzpostavili tudi zametki kulturne politike. Torej oblike finančnega in zagovorniškega, legitimacijskega podpiranja produkcije in potrošnje kulture in umetnosti, na podlagi katerega se je med drugim na eni ravni formirala *kompensacijska* funkcija visoke umetnosti, ki jo udejanjajo redki visoko nadarjeni profesionalizirani ustvarjalci, trošijo pa visoko kultivirani gledalci; na drugi ravni pa *razvedrilna, distrakcijska* funkcija množične kulture za vse druge »povprečneže«.

Ta osnovni formativni kontekst kulturne politike kaže, da aktualnih sprememb v modalnosti kulturne politike v slovenskem kontekstu ni mogoče preprosto zajeti kot stranske učinke nekega homogenega politično-ekonomskega projekta, ravno tako pa tudi ne motriti preprosto s stališča jugoslovanske socialistične kulturne politike, katere referenčna točka je bil, vsaj nominalno, univerzalni delavski razred. Je pa treba ta kontekst, skupaj s širšimi produkcijskimi okoliščinami, zagotovo upoštevati, predvsem kot vzrok za umanjkanje objektivnih možnosti za polno udejanjanje kulturne politike v smeri gospodarske politike, na primer v smislu neposredne podrejenosti kulturne in umetnostne produkcije kapitalu. Ko govorimo o neposredni podrejenosti umetnosti kapitalu, imamo v mislih predvsem pogoje, da bi ta lahko bila zvedena na blago. To je morda najpreprosteje pojasniti na primeru likovne/vizualne umetnosti, kjer bi to pomenilo razvejeno mrežo trgovcev z umetninami, zasebnih zbiralcev, zasebnih galeristov, avkcijskih hiš, umetnostnih menedžerjev itn., na podlagi česar bi se lahko simbolna vrednost umetnostnih del, ki nastaja z ovrednotenjem del s strani strokovnjakov (kritikov, teoretikov) in zastopanostjo v javnem prostoru (mediji, referenčni prezentacijski prostori itn.), *neposredno* prevedla v ekonomsko vrednost. Manko te razvejene mreže v slovenskem prostoru pa seveda ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del, ki se generira predvsem diskurzivno, ne prevede v ekonomsko na nekoliko

² Za analizo tradicionalnega povezovanja estetskih razmislekov o plesu s težnjami po polno estetsko-integrirani in koreografirani družbi, graditvi meščanske identitete, nekoliko pozneje pa totalitarnosti naroda/nacije od konca 18. stoletja naprej glej na primer Hewitt, 2017.

posrednejši način (stanovske nagrade, ki so tudi denarne, lažji dostop do javnih razpisnih sredstev, večja verjetnost projektne ali stalne zaposlitve). Hkrati dejstvo, da umetnostno delo ni neposredno zvedeno na blago, kot bomo videli, ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del ne generira po tržnih načelih.

Neposredno reduciranje kulturne in umetnostne produkcije na blago seveda ni edina oblika pomikanja kulturne politike proti gospodarski politiki oziroma pomika kulture in umetnosti proti gospodarski panogi. Analize predvsem anglo-ameriškega prostora na primer kažejo še prevlado ekonomske vrednosti nad simbolno, vezane na dejavnosti Charlesa Saatchija in svetovnih umetniških zvezd (McGuigan, 2016: 87–94). Predvsem pa poudarjajo različne načine, kako se podpiranje umetniške in kulturne produkcije z javnimi sredstvi steka v dobičke za zasebne žepe. Najbolj reprezentativen primer tega je nedvomno javno podpiranje kulturne in umetnostne produkcije v določenih mestnih predelih, ki rezultira v njihovi gentrifikaciji, predvsem v rasti cen nepremičnin v zasebni lasti, zaradi večanja števila potrošnikov kulture in umetnosti pa raste tudi poraba drugih storitev, ki jih ponujajo zasebniki. Ti načini, ki naj bi jih na podlagi pojma kreativnega razreda in kreativnega mesta najbolj neposredno formuliral Richard Florida (2002; 2005), naj bi celo vzpostavili idejo kulture in umetnosti kot sredstva gospodarskega razvoja zahodnih deindustrializiranih mest oziroma rezultirali v različne projekte, v katerih se ta ideja načrtno implementira (primer Evropskih prestolnic kulture).

V vseh naštetih primerih bi lahko govorili o pomiku od javnega podpiranja kulture in umetnosti zaradi večanja njune javne dostopnosti k javnemu podpiranju kulture in umetnosti, da se njuna distribucija in tržna cirkulacija prevede tudi v ekonomski dobiček, ki se steka v zasebne žepe. Če ostanemo pri razmerju med »javnimi« in »zasebnimi« sredstvi in kot primer znova uporabimo podpodročje likovnih/vizualnih umetnosti, pa se v lokalnem prostoru v primeru kulturne in umetnostne produkcije vendarle še najpogosteje srečamo z neko preobrnjeno logiko. Na eni strani smo priče čedalje pogostejšemu investiranju zasebnih sredstev samih ustvarjalcev, ki ima za posledico javno dostopno umetnost: umetniki na primer v produkcijo umetnosti, ki je nato razstavljena v javnih umetnostnih institucijah, čedalje pogosteje vlagajo lastna sredstva, da bi tako pridobili simbolno vrednost – najpogosteje brez kompenzacije v obliki razstavnine oziroma avtorskega honorarja (glej Kraner, 2017a; 2017b). Na drugi strani so predstavniki javnih institucij ob zmanjševanju javnih sredstev za programe prisiljeni delež sredstev pridobiti tako, da tržno realizirajo svoje (nominalno javne) vire (javno infrastrukturo, s katero razpolagajo, na primer oddajajo v najem zasebnikom, dobiček pa investirajo v javno dostopne programe), hkrati pa se morajo v čedalje večji meri zatekati k sponzorski in mecenski pomoči.

Četudi se v legitimacijah kulturno-političnih reform v Sloveniji pojem kulturne in kreativnih industrij v zadnjem času nedvomno razmeroma redno pojavlja, bomo v članku prav na podlagi razumevanja kulturne politike kot tehnologije vladanja zagovarjali tezo, da je spremembe v modalnosti kulturne politike na mikroravni

bolj ustrezno razumeti kot pomik k aktivacijsko-socialni politiki (Lessenich, 2015), in ne toliko h gospodarski politiki. Po drugi strani pa je mogoče prav zgodovinsko okoliščino socialistične kulturne politike povsem konkretno obravnavati v povezavi z izpostavljenostjo politične vloge umetnosti in kulture: s prisotnostjo relativno močne tradicije avantgardnih umetnostnih praks v 20. stoletju, ki so v okviru praks sodobne umetnosti v veliki meri izpostavljene, celo do te mere, da se formalno-estetska vrednost umetniškega dela zamenjuje za etično-politično.

Produksijski kontekst umetnostnega področja

Z zgornjim osnovnim orisom formativnega konteksta meščanske/liberalne kulturne politike smo se seveda v grobem dotaknili le osnovne legitimacijske podpore kulturi in umetnosti, ki se v polni meri realizira šele po drugi svetovni vojni v okviru socialne države, med drugim z državnim javnim financiranjem in zagotavljanjem infrastrukturnih pogojev (glej Praznik, 2016: 7–35). Ta legitimacijska osnova pa sama po sebi ne pove veliko o tem, kako se odvija umetniška in kulturna politika na družbeni mikroravni oziroma kakšne so produkcijske specifikke predvsem na umetnostnem področju vse od 19. stoletja naprej. Od tod izhaja tudi ena prevladujočih tez o neoliberalnih kulturno-političnih reformah, ki naj bi na relativno avtonomno umetnostno in kulturno področje kar na lepem vpeljale tržne mehanizme in zakon konkurenčnosti.

V okviru primerjalnih analiz splošnih sprememb pogojev (na primer industrijskega) dela v zadnjih treh desetletjih in več se poudarja imperativ samoodgovornosti, proces individualizacije delavcev, naraščanje medsebojne konkurenčnosti med delavci (Vodopivec, 2012; 2014), manko socialne zaščite v kontekstu prekariziranega in fleksibiliziranega dela ter vključitev celotne subjektivnosti v produkcijski proces (na primer Lazzarato, 2006; 2010; Hardt in Negri, 2010). Za vse naštetu pa lahko v veliki meri trdimo, da so sestavne komponente dela tudi na številnih umetnostnih podpodročjih, in sicer že vse od formiranja modernega koncepta umetnosti naprej, tj. okvirno od konca 18. stoletja, ko se vzpostavijo tudi možnosti za neekonomske vrednotenje umetniškega/avtorskega dela v procesu cirkulacije, ekonomski vrednosti umetniškega dela pa se (namesto predmoderne uporabne) pridruži še simbolna vrednost. Simbolna vrednost se pri tem proizvaja predvsem diskurzivno, recimo s proizvodnjo vrednosti o umetnosti, vidnosti v javnem prostoru, prisotnosti v referenčnih prezentacijskih prostorih itn., ter se na neki točki bodisi »prevede« v ekonomsko vrednost bodisi vpliva na njeno nihanje.³

Podobno je tudi s tesnim povezovanjem dela in samouresničevanja, z graditvijo lastne identitete prek dela, nujnostjo dodatnega dela na razumevanju delavcev

³ O prepletu ekonomske in neekonomske, simbolne vrednosti umetnosti na podlagi analize t. i. izjemnosti ekonomije umetnosti glej Beech, 2015.

kot specifičnih, na primer prek izpostavljanja (pomena) njihovih značajskih in osebnostnih lastnosti. Te je mogoče v veliki meri povezati z modernim pojmom (individualnega) avtorstva, ki se je v zadnjih dobrih tridesetih letih razširil na tako rekoč vse t. i. kreativne poklicne sfere. Vzpostavitev in pripoznanje posebnosti in nezamenljivosti delavca je torej v tem primeru skorajda nujni predpogoj, da je delavec sploh lahko pripoznan za relevantnega in kompetentnega na področju, da lahko posledično dobi (največkrat začasno ali projektno) delo oziroma »tržno realizira« produkte svojega dela.

Prisotnost – četudi primarno neekonomske – tržne logike in logika konkurenčnosti med individualiziranimi delavci na umetnostnem in kulturnem področju torej ni specifika neoliberalnega produkcijskega konteksta. Niti ni logika, ki bi umanjala v socialističnem produkcijskem kontekstu, kar je očitno, če poskušamo dodatno nakazati, kako se vzpostavljajo posamezne poklicne identitete in tvori enotnost delovnega podpodročja ali področja umetnosti in kulture kot celote. Pierre Bourdieu (1993) je na primer v svoji teoriji področja kulturne produkcije poudaril, da naj bi se njegova enotnost vsaj od 19. stoletja naprej, ko začne umetnost nastopati na kapitalističnem prostem trgu za anonimnega potrošnika, vzpostavljala prav prek medsebojnih »bojev« samih akterjev (umetnikov, kritikov in teoretikov umetnosti, kuratorjev, producentov, zasebnih galeristov, prodajalcev, zbirateljev in podpornikov, predstavnikov javnih posredniških institucij itn.): na primer boj med že uveljavljenimi in uveljavljajočimi se, kar najpogosteje – ne pa nujno – sovпада z različnimi generacijami, kot tudi prek bojev med zagovorniki t. i. avtonomnih in heteronomnih načinov vrednotenja (logika ekonomske in politične moči) oziroma hierarhiziranja na samem področju.

Maja Breznik (2013) v zvezi z vzpostavljanjem enotnosti umetnostnega področja prek dejavnosti akterjev poudari moment nekakšne recipročne kritike in vzpostavljanja vere v umetnost, ki naj bi temeljila na posebnem skepticizmu, pojmu, ki deluje podobno kot Bourdieujev *illusio*, označuje pa kolektivno upoštevanje pravil igre (Bourdieu, 1996). Enotnost umetniškega in kulturnega področja se torej, če sledimo obema avtorjema, med drugim tvori ravno s percepcijo drugih akterjev na področju kot konkurence, torej z nenehnim vrednotenjem konkretnih akterjev in njihovega dela s strani drugih akterjev s področja in s hkratnim ohranjanjem vere v pomen umetnosti in kulture na splošno – tako s strani vseh omenjenih, kot tudi širše zainteresirane javnosti. Lahko bi torej rekli, da gre pri umetnostnem in kulturnem področju za skupnost, ki se po eni strani tvori prek percepcije medsebojne odvisnosti, mrežne prepletenosti individualiziranih akterjev (umetnik je odvisen od kritika, producenta, umetniške institucije itn., kot tudi nasprotno), hkrati pa prek percepcije njihove medsebojne konkurenčnosti, ki pa ni vseobsegajoča, ampak interesno selektivna (konkurenčnost znotraj posameznega delovnega profila in konkurenčnost med prepletenimi različnimi delovnimi profili, ki imajo podobne interese). Gre torej natanko za *kooperacijo med delavci prek njihove ločenosti* na podlagi razlik in individualnosti oziroma individualiziranosti.

Kako lahko torej na tej podlagi opredelimo spremembe v modalnosti kulturne politike in pogojev dela oziroma kaj opredeliti kot njihov domnevni vir in cilj? Ne moremo je razumeti preprosto kot projekt vrnitve v stanje liberalnega kapitalizma 19. stoletja, saj moramo upoštevati politični prispevek delavskih bojev, ki so med drugim privedli do nastanka socialne države. Prav tako moramo upoštevati temeljno drugačen kontekst nove globalne delitve dela, ki ima med drugim za posledico tudi omenjeno idejo kulture kot vira gospodarske rasti in pomik kulturne politike proti razvojni strategiji, predvsem v obliki različnih projektov gospodarske regeneracije deindustrializiranih mest. Bi lahko morda spremembe v modalnosti kulturne politike in pogojev dela mislili kot kombinacijo tega novega konteksta in eliminacije kakršnekoli kapitalistične alternative po »padcu realsocializma«, ki je med drugim na področju kulturne produkcije tudi poganjal zgodovinski konflikt med omenjenimi avtonomnimi in heteronomnimi načini vrednotenja? Vsekakor je to zelo relevanten okvir, vendar tukaj nimamo pretenzije, da bi lahko na katero od zastavljenih vprašanj zadovoljivo odgovorili. Med drugim tudi zato, ker bi to pomenilo privzetje predpostavke, da gre za stranske proizvode nekakšnega homogenega politično-ekonomskega projekta z jasno določljivimi, predvsem pa enoznačnimi cilji. Tukaj se, kot rečeno, omejujemo zgolj na »pragmatističen« oris nekaterih sprememb v modalnosti kulturne politike in pogojev dela na konkretni mikrodružbeni ravni, zato nas bo v nadaljevanju prej zanimalo, kako se odvijajo omenjene nove legitimacije podpiranja umetnosti in kulture v kombinaciji z regionalnimi in produkcijskimi specifikami predvsem umetnostnega področja.

Kulturna politika in/kot liberalna tehnologija vladanja

Pojem liberalne tehnologije vladanja Foucault najbolj neposredno definira v knjigi *Rojstvo biopolitike* (2015), pri čemer naj bi v primeru neoliberalizma na eni ravni šlo za modifikacijo klasičnega liberalizma 18. stoletja, ki je še temeljil na menjavi. Na drugi ravni pa za modifikacijo v skladu s spremenjenimi ekonomskimi, političnimi, tehnološkimi itn. okoliščinami, saj naj bi bila permanentna modifikacija tudi imanentna specifika liberalne tehnologije vladanja. Liberalizem za Foucaulta ne označuje ne teorije (način, kako si »družba« predstavlja samo sebe) ne ideologije, četudi oblastne strategije nedvomno spremljajo tudi ideološke legitimacije. Vendar nista teorija in ideologija tisti, ki delujeta na kapilarnih ravneh »družbenege telesa«, temveč gre predvsem za specifično prakso, k ciljem usmerjen, racionaliziran način delovanja oziroma vladanja. Specifika liberalnega vladanja je pri tem ta, da načeloma nima nikakršnega vnaprej vsebinsko zastavljenega cilja, ampak teži k maksimizaciji ekonomičnosti vladanja (ne nujno ekonomske produktivnosti), tj. k maksimizaciji njegovih učinkov ob hkratnem zmanjšanju njegove cene.

V splošnem pomenu gre skratka za logiko ekonomskega menedžmenta, upravljanja tveganj, ki stavi predvsem na formalno urejanje družbenih procesov na podlagi politične ekonomije, ki v temelju uravnava razmerje med rastjo prebivalstva in razpoložljivih virov, potrebnih za njihovo reprodukcijo. Institucije pravne države so tukaj zgolj eden od mehanizmov izvajanja pritiskov na vse delujoče entitete, vključno s posamezniki, da sami po sebi začnejo delovati po načelih ekonomskega menedžmenta. Posamezniki so tako dojeti kot fleksibilne entitete, pri čemer se računa na njihovo racionalno zmožnost strateškega taktiziranja ter nenehnega preračunavanja izgub in dobičkov. Pri tem primarni subjekt liberalne tehnologije vladanja ni resnični ekonomski subjekt menjave, ampak podjetje, ki tukaj ni razumljeno kot fizična, empirična institucija, ampak kot »določen način obnašanja na ekonomskem področju – znotraj konkurence po načrtih in projektih, s cilji, taktikami itd.« (Foucault, 2015: 161). To je obnašanje, ki sledi logiki ponudbe in povpraševanja, modelu investicija-strošek-dobiček, ki postaja model družbenih razmerij, s tem pa tudi oblika posameznikovega odnosa do samega sebe, svojega okolja oziroma virov (kapitalov), s katerimi razpolaga.

Zato načelo urejanja (neo)liberalne družbe, ki na globalni in kapilarni ravni privzema operativno logiko podjetja, ni toliko menjava, kolikor je mehanizem oziroma dinamika konkurence. V tej navezavi naj bi bil ključnega pomena zgodovinski prehod v pojmovanju gospodarstva, ki od 19. stoletja naprej poteka od menjave h konkurenci kot principu trga v okviru liberalizma. Na podlagi prehoda h konkurenci namreč bistveni del upravljanja trga ni več (pravno-državno) zagotavljanje pravičnosti na način dosege ekvivalence med dvema vrednostma v svobodni menjavi dveh strank, kot v liberalizmu sredi 18. stoletja, ampak neenakost. Neenakost pa pri tem ne temelji na človeški naravi (četudi je v njej morebiti legitimirana), ampak je za Foucaulta proizvedena prek nekega formalnega privilegija. Moderno tržno gospodarstvo je tako zasnovano na sočasnem proizvajanju konkurence in ekonomske vezi, tj. načinov vključevanja – četudi neenakega – vseh, pri čemer se proizvajajo tudi mehanizmi zaščite pred eksistenčnimi tveganji, na primer prek (individualne) socialne politike. (Neo)liberalna ekonomska igra poteka torej po načelu trajnega (a ekonomičnega!) proizvajanja formalne igre med neenakostmi tako, da se s formalnimi privilegiji proizvaja konkurenca, pri čemer ključno vlogo igrata prav pravo in država oziroma pravna država, ki ne pomeni sredstva neposredne represije in dominacije, ampak bolj zagotavljanja okoliščin, v katerih o(b)staja neenakost med udeleženci ekonomske igre, vendar sočasno ni noben segment populacije zares povsem izključen iz nje (sicer obstaja nevarnost, da si je ne bi več želel igrati).

In če na podlagi orisa nekaterih temeljnih načel (neo)liberalizma kot tehnologije vladanja preidemo na specifike lokalnega kulturno-umetniškega področja, je mogoče eno ključnih ugotovitev analiz kulturno-političnih modelov v zadnjih dobrih dvajsetih letih (Breznik, 2004; 2005), po kateri naj bi v lokalnem kontekstu soobstajala dva kulturno-politična modela, razumeti kot eno od orodij

vzpostavljanja neenakosti med akterji kulturno-umetniškega področja. Medtem ko nacionalni ali socialdemokratski model kulturne politike nominalno poudarja državno regulirano »kulturno dostopnost« v funkciji vzpostavljanja družbene enakosti, neoliberalni temu – predvidljivo – nasprotuje. Državni protekcionizem (ali v splošnejšem smislu: planski političnoekonomski model) se namreč obsoja kot kršenje načel svobodne trgovine (Breznik, 2004: 11). Prehod od enega modela k drugemu se izvaja s postopnim zmanjševanjem in odpravljanjem državne podpore kulturnim dejavnostim in institucijam, s čimer naj bi se jih prisililo, da se obnašajo tržno in najdejo alternativne in inovativne poti do porabnikov in sredstev. Liberalizacija kulturne dejavnosti v slovenskem kontekstu, kot pokaže Maja Breznik (2004: 44–45), sicer ne pomeni dejanske privatizacije, saj gre skoraj izključno za privatizacijo izvajanja dejavnosti, skratka bolj za liberalizacijo na ravni »načinov dela«, ne pa tudi financiranja. Ne glede na to, ali gre za financiranje javnih zavodov (mestne občine, ministrstvo za kulturo idr.) ali za tako imenovane »neodvisne kulturne producente« (zavode, društva, samozaposlene, samostojne podjetnike) oziroma formalnopravno »zasebnike«, ostajajo sredstva v glavnem javna. Vzporedno z uvajanjem in normalizacijo razpisno-programskega financiranja od 90. let naprej se ravno tako uvajajo in normalizirajo standardizirane oblike delovanja in merila vrednotenja. Ne gre torej za neko temeljno spremembo v oblikah delovanja in vrednotenja, temveč predvsem za formalizacijo in birokratizacijo že »spontano« obstoječih načinov delovanja na področju umetnosti.

Naj povedano poenostavljeno strnemo v sintezo: pri liberalizaciji kulturno-umetniškega področja soobstajata dva kulturno-politična modela, njuna veljava pa je do neke mere odvisna tudi od tega, na kakšno vrsto formalnopravne institucije se nanašata. Pri tem različne variacije »zasebnikov« dejansko formalnopravno nastopajo na »prostem trgu«, vendar je to prosti trg za javna sredstva. V nasprotju s tem naj bi se liberalizacija javnih, nacionalnoreprezentativnih zavodov odvijala nekoliko bolj postopoma, predvsem z zmanjševanjem sredstev za programe (pri čemer število zaposlenih praviloma vsaj stagnira). Zato so tudi javni zavodi postopoma »prisiljeni« določen delež sredstev za programe poiskati na tem »prostem trgu javnih sredstev«, od katerega so povsem odvisni »zasebniki«. Pri tem pa zaradi privilegijev v obliki lastne infrastrukture, deleža stabilnega državnega podprtega financiranja in zaposlenih – v razpisni terminologiji »lastnih sredstev« – seveda zelo neenakovredno konkurirajo vsem prej naštetim. Te okoliščine so lahko (in dejansko tudi so) eden od temeljev, na katerem se odvijajo notranji boji med različnimi akterji umetnostnega področja, ki jih še dodatno podžigajo kakšne specifične lokalne formalnopravne pogruntavščine, recimo obvezno izplačevanje razstavnin za kulturniške nevladne organizacije, ki razpolagajo z znatno manj sredstvi, ne pa tudi za javne kulturne zavode. Ali večja zavezanost formalnopravno »zasebnih« organizacij, da na različne načine in nenehno dokazujejo ter celo kvantificirajo javno dostopnost lastnih programov, na primer s številom medijskih odzivov in obiska, z naklado, številom prodanih izvodov in naročnikov.

Pomik kulturne politike proti (aktivacijski) socialni politiki?

Začetek formalnopравnih sprememb pogojev dela na lokalnem umetnostnem področju je seveda mogoče locirati predvsem v 90. leta prejšnjega stoletja, ko se tudi začne vzpostavljati kulturni nevladni sektor (ki ga sestavljajo nevladne organizacije), četudi na primer Katja Praznik pokaže, da se že leta 1966 vzpostavi formalna oblika neodvisnega dela za določene umetniške poklice, vključno z instrumentom, da se socialno zavarovanje posameznikov – če ti seveda dokažejo svojo ustvarjalno izjemnost – krije iz republiških sredstev (Praznik, 2015: 75). Na tem mestu me sicer ne zanima toliko podrobnejši premislek o tem, kako (je) poteka(l) proces vzpostavljanja kulturnega nevladnega sektorja pri nas (o tem glej na primer Radojević, 2013), ampak predvsem omenjeni pomik od kulturne politike proti (aktivacijski) socialni politiki. O tem je mogoče razmišljati vsaj na treh ravneh: 1. na ravni funkcije nevladnih organizacij, in posredno tudi kulturniških nevladnih organizacij, ki v okoliščinah čedalje bolj vitke države v vse večji meri prevzemajo socialne funkcije socialne države; 2. na »vsebinski« ravni kulturno-umetniških projektov, na katero med drugim vpliva programsko-razpisno financiranje in ki jo bom na tem mestu v veliki meri pustila ob strani (pomik umetniške produkcije proti participatornim, družbeno odgovornim, aktivističnim projektom, ali v bolj splošnem smislu pomik od formalno-estetskih proti etičnim, političnim, moralnim vrednotam);⁴ 3. na mikroravni v primeru samozaposlenih (delavcev) v kulturi, ki v čedalje večji meri privzemajo velik delež tega, kar je bila nekoč naloga t. i. skrbstvene socialne politike socialne države.

Če sledimo Hirschevi opredelitvi večplastne vloge nevladnih organizacij, njihovega položaja in aktualnega razmerja med njimi in nacionalnimi državami, naj bi nevladne organizacije še v največji meri delovale kot »pomožne enote vladnih socialnih služb« (Hirsch, 2004: 236). Da se je nevladnim organizacijam, torej bolj ali manj trajno delujočim, formalno zasebnim organizacijam, ki so bolj ali manj neposredno dejavne na področju političnega, povečal pomen, naj bi bil med drugim stranski produkt propada protestnih gibanj 60. in 70. let. Ta proces sovpaše z neoliberalnim prestrukturiranjem kapitalizma, formiranjem konkurenčne države,

privatizacijo politike, premikom procesov političnega odločanja v pogajalske sisteme, ki jih ni mogoče nadzorovati, ter ne nazadnje vse večjim pomenom mednarodnih organizacij in političnih procesov, v katerih ni nikakršnih urejenih demokratičnih institucij in postopkov. /.../ Države so nekako prisiljene

⁴ Sicer o tem v specifično slovenskem kontekstu ni veliko podrobnejših raziskav, je pa povezavo med načinom vzpostavljanja kulturniških nevladnih organizacij in vsebinskimi trendi znotraj umetnostnih praks neposredno nagovoril Miško Šuvaković s pojmom »Soros realizem« v besedilu iz leta 2002, naslovljenem *Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste* (Šuvaković, 2002).

posegati po nevladnih organizacijah kot legitimacijski rezervi, kot pomožnih administrativnih organih ali – ob čedalje večjem poznanstvenju politike – kot ekspertkah. (Hirsch, 2004: 234)

Nevladne organizacije naj bi nedvomno imele demokratične kvalitete predvsem zaradi večje vključenosti v lokalno okolje, v katerem delujejo; zmožne naj bi bile artikulirati izključene glasove ter naj bi kljub bližini državnega aparata ohranjale avtonomijo v razmerju do njega (sicer bi izgubile svojo verodostojnost), vendar so v nekem smislu za Hirscha hkrati tudi mazivo novega družbenega reda.

V slovenskem kontekstu so se specifično kulturniške nevladne organizacije vzpostavile prav na mestu omrežij, v okviru katerih je bila v obdobju socializma organizirana neodvisna kultura. Ključno vlogo za vzpostavitev novih organizacijskih in delovnih modelov v 90. letih naj bi odigrala predvsem želja po vključitvi v mednarodni kulturno-umetniški sistem, kar naj bi se odvijalo s pomočjo podpore mednarodnih (nevladnih) institucij »ki so jo [neodvisno kulturo] uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah« (Breznik v Radojevič, 2013: 8). Tukaj naj bi hkrati svoj prostor dobile predvsem kulturne in umetnostne vsebine, ki se niso skladale s tedanjo nacionalno agendo, temu ustrezno pa tudi niso prejemale sredstev za svoje delovanje. Neodvisna kultura, ki se je v obdobju socializma formirala predvsem na podlagi (mladinsko-društvene) kritike socializma oziroma njegove ideologije – šlo je torej v veliki meri za kulturno ali, sledeč Lucu Boltanskemu in Ève Chiapello (2005), za umetniško kritiko, za boj za »pluralizacijo življenjskih slogov« –, je tako v 90. letih bolj ali manj nekritično sprejela logiko »pravičnega« programskega-razpisnega financiranja, ne da bi ob tem neposredno reflektirala širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, vključno s preoblikovanjem delovnih razmer (glej Praznik, 2016: 177–181).

Vzpostavljanje kulturniških nevladnih organizacij je hkrati v veliki meri sovpadlo z razširjanjem idej, da je treba področje kulture podrediti logiki ekonomske racionalnosti (Milohnič, 2005) in s formalnopravnimi spremembami pospremljenega pomika od »neodvisnih ustvarjalcev« k »samozaposlenim« v kulturi ter postopne normalizacije programskega-razpisnega financiranja. Na bolj mikrodružbeni ravni je normalizacija programskega-razpisnega financiranja potekala vzporedno z normalizacijo specifične logike dela, ki vključuje vsaj posredno vsebinsko prilagajanje razpisnim direktivam, birokratizacijo dela ter uveljavljanje imperativa neprestane legitimacije in evalvacije kulturno-umetniške produkcije onstran nje same oziroma nekega socialdemokratskega/socialističnega relativno avtonomnega »kultura/umetnost kot vrednota sama po sebi«.

Če smo predhodno (neo)liberalno tehnologijo prek Foucaulta opredelili kot mehanizem ekonomičnega *vladanja*, je očitno, da na primer povečevanje »nesmiselnega« birokratskega dela kot enega stranskih učinkov programskega-razpisnega financiranja, ni v službi cilja povečanja delovne učinkovitosti v kvantitativnem ali kvalitativnem pomenu. Je pa mogoče birokratizacijo ter imperativ legitimacije

in evalvacije dela, ki so med drugim eden od načinov, kako se poveča delo-*na*-delu, torej tudi delovni čas, čas samonadziranja, samevalvacije itn., nedvomno razumeti kot mehanizem prepredenja vseh segmentov življenja z delom oziroma še trdnejšega zvezovanja identitete kulturnega akterja z (njegovim) delom. To se je izkazalo tudi na podlagi vprašalnikov, ki smo jih na začetku leta 2017 s kolegi na Radiu Študent poslali izbranim kulturnim delavcem na področju vizualnih in sodobnih scenskih umetnosti (glej Kraner, 2017a; 2017b). Prepredenje vseh segmentov življenja z delom tudi v smislu, da tisti, ki jim nikoli ne uspe zares priti do točke, ko približno enakovredno konkurirajo na trgu delovne sile umetnostnega in kulturnega področja, ki ga zaznamuje permanentno naraščajoča rezervna armada kulturnih delavcev, pogosto vzdržujejo upanje, da jim bo nekoč morda vendarle uspelo. Medtem ko je, sledeč Foucaultu, nekoč za to, da nihče ni zares povsem izključen iz ekonomske igre, poskrbela socialna politika države, bi lahko rekli, da zdaj za to (po)skrbi predvsem nekakšna ponotranjena in individualizirana aktivacijska socialna politika v obliki imperativa samoodgovornosti.

V tem kontekstu naj bi bil ključen natanko pomik od skrbstvene k aktivacijski socialni politiki, ki po mnenju Stephena Lessenicha (2015) označuje tudi širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, pri čemer naj ne bi šlo za nekakšen »odmik države« (kjer bi na primer nastalo prosto mesto naselile nevladne organizacije), ampak za spremembo logike in podobe njenih posegov. Lessenich se tukaj opre prav na študije, ki so črpale iz Foucaultovega pojma tehnologije vladanja oziroma vladnosti, torej – najbolj splošno rečeno – na analize prepleta tehnik gospodstva in modelov subjektivizacije. V primeru aktualnih sprememb naj bi tako šlo sicer za pomik od (liberalne) pomoči za samopomoč k (neoliberalni) aktivaciji za lastno aktivnost, katere predmet je hkrati »sebičen« in družbeni oziroma družbeno odgovoren subjekt:

Z aktiviranjem socialno odgovorne samoaktivnosti individuuumov se uveljavlja nov vzorec urejanja odnosov v socialni državi, ki subjekte tako rekoč *uno actu* postavi v odnos s samimi seboj (z njihovim »sebičnim interesom«) in z družbeno skupnostjo (»javno blaginjo«). /.../ [N]eosocialni program »aktiviranja« /.../ ustvarja subjekte, ki so hkrati tržno zmožni in družbeno sposobni. (Lessenich, 2015: 96–97)

Aktivacijsko paradigmo socialne politike, ki je na tem mestu ravno tako ni mogoče ustrezno razumeti izključno kot homogen, jasen in represivni *top down* državni projekt, ampak kot oblikovanje novih oblik družbenega, naj bi bilo sicer mogoče najhitreje zaznati predvsem v kontekstu trga dela. Ravno tako pa naj bi jo bilo mogoče zaznati tudi v okviru novih pristopov obravnavanja brezposelnosti, kronološko nekoliko pozneje pa se v obliki socialno zapovedanega aktivnega in socialno odgovornega državljanstva na primer razširi tudi na področje upravljanja političnega življenja posameznikov. Cilj pri tem seveda ni pasivizacija

posameznikov, ampak usmerjanje tega, kar lahko upravljanje z načini njihovega aktiviranja proizvede. Posamezniki s svojo aktivacijo in polnim privzetjem tržne logike pri tem niso odgovorni le za lastno eksistenčno stanje, položaj na trgu delovne sile in splošno ekonomsko stanje, ampak hkrati (so)odgovorni za položaj sodržavljanov. Torej tudi odgovorni za »negativne« in razdruževalne posledice polnega privzetja tržne logike na druge in za druge. Lahko bi rekli, da se protestno geslo proti neodgovorni korumpirani politični eliti, kot je »država so ljudje«, na perverzen način transformira v strategijo ekonomičnega vladanja. Državljeni naj bi v čedalje večji meri prevzemali funkcije in odgovornosti tistih, ki naj bi jih politično reprezentirali oziroma vladali v njihovem imenu, hkrati pa ostali distancirani od dejanske oziroma neposredne politične moči. Ključno tveganje v tem primeru tako postaja premalo socializiran, preveč individualiziran, družbeno nemobilen posameznik, ki se upira aktiviranju in je sploh »grožnja socialnemu«.

Na tem mestu pa vendarle moramo nekoliko osvetliti omenjeno prepredenost vseh segmentov življenja z delom in postopno izginjanje prostega časa na primeru samozaposlenega v kulturi, ki ga je najlažje zarisati s pomočjo primerjave njegovega delovnega okolja z delom na t. i. klasičnem delovnem mestu v vzpostavljenem delovnem kolektivu. V nasprotju z zadnjim mora samozaposleni lastno, najpogosteje začasno »kooperativno okolje« vzpostavljati sam z lastnimi socialnimi in profesionalnimi mrežami in poznanstvi. Pri tem mora nenehno nihati med razdiralno močjo konkurence kot osrednjim gibalom »ekonomske igre« in ekonomske vezi na eni strani ter socialnimi vezmi, ki naj bi temeljile na solidarnosti, ekonomiji recipročnosti ipd. Torej mora nenehno taktizirati in manevrirati med ekonomičnostjo solidarnosti s potencialnimi sodelavci v posameznem prihajajočem produkcijskem projektnem ciklu ter njihovo percepcijo kot konkurentov na področju in »prostem trgu za javna sredstva«.

Onstran tega se delovni položaj samozaposlenih v kulturi največkrat manifestira v izmenjavanju obdobj pre- in podzaposlenosti. Obdobje nadpovprečnega posvečanja delu je pogosto povezano z upanjem, da bi postopoma »napredovali«, dosegli boljše pripoznanje na trgu delovne sile, s tem pa višji dohodek, delovno varnost in podobno. Pri tem obdobje nadpovprečnega posvečanja delu ne poteka nujno skozi družbeno izolacijo, odtegotvanje od prostočasnih dejavnosti in socialnih stikov, ki jih je mogoče umestiti v prosti čas. Onstran tega, da je delo na področju sodobnih umetnosti pogosto sodelovalno, je lahko namreč obdobje nadpovprečnega posvečanja delu tudi čas povečane socializacije v profesionalno-socialnih krogih (obiskovanje profesionalno-družabnih dogodkov in prireditvev). Posledično to pogosto vodi v čedalje tesnejše prepletanje intimno-socialnih (na primer prijateljskih, partnerskih) in profesionalno-socialnih stikov, kar še dodatno onemogoča diferenciacijo med delovnim in prostim časom, tako v »objektivnem« kot »subjektivnem« pogledu (glej Kraner, 2017a; 2017b).

Tako so socializacija, solidariziranje in sodelovanje integralna komponenta dela in jih je mogoče povezati s tem, kar Guy Standing (2018), ko obravnava prekariat,

imenuje delo-za-službo (*work-for-labour*). Izraz se pri tem nanaša na delo, ki sicer samo po sebi nima menjalne vrednosti, je pa priporočljivo oziroma v določenih primerih celo nujno. Nanaša se bodisi na obdobje nedela oziroma brezposelnosti (na primer povpraševanje po delu, aktivno iskanje zaposlitve prek vladnih služb, pridobivanje certifikatov oziroma dokazil za različne kompetence ipd.), bodisi na dejavnosti, ki jih zaposleni opravljajo v obdobju, ko imajo delo, vendar v času, ki bi bil sicer prosti čas (na primer mreženje zunaj delovnega časa, komuniciranje od doma, čez vikend, zvečer), ali pa je to preprosto delo, prek katerega posameznik reproducira svojo prisotnost na trgu delovne sile – se dodatno izobražuje, pridobiva kompetence in veščine, da bi bil na trgu delovne sile konkurenčnejši (2018: 192–193).

Foucault pri svoji opredelitvi (neo)liberalnega modela vladanja poudari, da ekonomični model vladanja vključuje tudi upravljanje razdruževalnih posledic produciranja in vzdrževanja konkurence kot temeljev ekonomske igre. Pri tem naj bi ključno vlogo v okvirih neoliberalnega modela vladanja igrali ravno *civilna družba in socialna politika*. V temelju gre skratka za uravnavanje med nečim, kar se zdi, da deluje po dveh različnih načelih: kot tip ekonomske vezi znotraj »ekonomske igre« in kot tip družbene vezi znotraj – recimo – civilne družbe ali področja družbenega:

Drugače rečeno, ekonomska vez se umesti v civilno družbo, mogoča je zgolj po njeni zaslugi, na neki način jo stiska skupaj, a jo po drugi strani razstavlja. Tako na petdeseti strani prvega zvezka *Zgodovine civilne družbe* Ferguson pravi: vez med posamezniki ni nikoli tako trdna kot takrat, ko se je, na primer, treba žrtvovati, pomagati prijatelju ali raje ostati v svojem plemenu, kakor pa iskati obilje in varnost drugje. (Foucault, 2015: 277)

Sklep

Medtem ko smo v primeru ekonomike umetnosti in kulture opozorili na konstitutivno vlogo neekonomskega vrednotenja, je jasno, da tudi ekonomizacija socialne vezi v primeru samozaposlenega »podjetnika samega sebe«, ki mora prek lastnih socialnih mrež sprožati začasne procese sodelovanja, ni nikakršna radikalna novost kulturnega in umetnostnega področja. Večanje pomena neformalnih mrež in poznanstev, ki se je tudi v slovenskem kontekstu izkazalo na podlagi že omenjenih vprašalnikov, je tako bolj ustrezno razumeti kot zaostrovanje že obstoječih pogojev in načinov dela, kar vključuje tudi kooptacijo solidarnosti in terena bojov na področju v posebej zaostrenih okoliščinah. Mogoče je skratka govoriti o situaciji, ko čedalje težje jasno identificiramo, kaj je produkt česa, predvsem pa, kakšni so motivi in učinki določenega delovanja ter kako se je spremenil teren bojov na področju. Tak primer je nedvomno pogostejše sodelovanje med javnimi kulturnimi zavodi in »zasebnimi« akterji ob radikalnih rezih v sredstva za

dejavnosti obojih, kjer je težko določiti, ali je pripuščanje »zasebnikov« v javne kulturne zavode – ki to počno zaradi manka sredstev za svoje programe – dejanje solidarnosti ali gre predvsem za neko obliko *outsourcinga*. Nekaj podobnega je tudi boj »zasebnikov« za izboljšanje lastnega položaja, ki gre bodisi v smeri prizadevanja za enako pravične (slabe) fleksibilizirane pogoje dela za vse, ali pa v smeri zavračanja standardiziranih meril vrednotenja, ki naj ostanejo rezervirana za tiste, ki so se s profesionalizacijo že domnevno standardizirali. Poudarjanje produktivnih vidikov amaterizma, skratka neprofesionalizirane dejavnosti in »prostorov eksperimentiranja« v kombinaciji z zahtevo, da se za domnevno neprofesionalizirano dejavnost preprosto uvedejo drugačna merila vrednotenja, se namreč pogosto približa legitimaciji lastnih dejavnosti prek vzpostavljanja (kulturnih, kvalitativnih, ideoloških, celo moralnih) distinkcij.

Literatura

- BEECH, DAVE (2015): *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden: Brill.
- BOLTANSKI, LUC IN ÈVE CHIAPELLO (2005): *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso.
- BOURDIEU, PIERRE (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- BOURDIEU, PIERRE (1996): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- BREZNIK, MAJA (2004): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BREZNIK, MAJA (2005): Kultura med »kulturno izjemo« in »kulturno raznoličnostjo«. V *KULTURA d. o. o. Materialni pogoji kulturne produkcije*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrženjak in B. Bibič (avt.), 15–44. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BREZNIK, MAJA (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- ČOPIČ, VESNA IN GREGOR TOMC (1997): *Kulturna politika v Sloveniji. I. Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije, II. Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ELIAS, NORBERT (2000): *O procesu civiliziranja: sociogenetske in psihogenetske raziskave. Prvi zvezek: Vedenjske spremembe v posvetnih višjih slojih zahodnega sveta*. Ljubljana: Založba I*cf.
- FOUCAULT, MICHEL (1991): Kako preučevati oblast? V *Vednost-oblast-subjekt*, M. Dolar (ur.), 29–40. Ljubljana: Krt.
- FOUCAULT, MICHEL (2015): *Rojstvo biopolitike. Kurz na Collège de France 1978–1979*. Ljubljana: Krtina.
- HARDT, MICHAEL IN ANTONIO NEGRI (2010): *Skupno: onkraj privatnega in javnega*. Ljubljana: Študentska založba.

- HEWITT, ANDREW (2017): *Družbena koreografija. Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju*. Ljubljana: Maska.
- HIRSCH, JOACHIM (2014): *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
- KRANER, KAJA (2016a): Oris neoliberalne kulturne politike. *Radio Študent, Art-area*, 11. maj. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/oris-neoliberalne-kulturne-politike> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2016b): Centralizacija sodobnih umetnosti. *Radio Študent, Art-area*, 22. junij. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/centralizacija-sodobnih-umetnosti> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2017a): Pogoji in nekatere specifične dela na področju vizualnih umetnosti v Sloveniji v zadnjih desetih letih – prvič. *Radio Študent, Art-area*, 24. oktober. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/pogoji-in-nekatere-specifike-dela-na-podro%C4%8Dju-vizualnih-umetnosti-v-sloveniji-v> (25. april 2018).
- KRANER, KAJA (2017b): Pogoji in nekatere specifične dela na področju vizualnih umetnosti v Sloveniji v zadnjih desetih letih – drugič. *Radio Študent, Art-area*, 28. november. Dostopno na: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/pogoji-in-nekatere-specifike-dela-na-podro%C4%8Dju-vizualnih-umetnosti-v-sloveniji-v-0> (25. april 2018).
- LAZZARATO, MAURIZIO (2006): Immaterial Labour. V *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, M. Hardt in P. Virno (ur.), 133–147. Minnesota: University of Minnesota Press.
- LAZZARATO, MAURIZIO (2010): Conversation with Maurizio Lazzarato, Public Editing Session #3, 23. junij. *Journal TkH sur la Théorie de la Performance / TkH Journal for Performing Arts Theory / TkH Časopis za teorijo izvođačkih umetnosti* 17: 12–16. Dostopno na: <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf> (25. april 2018).
- LESSENICH, STEPHEN (2015): *Ponovno izumljanje socialnega. Socialna politika v prožnem kapitalizmu*. Ljubljana: Krtina.
- MCGUIGAN, JIM (2016): *Neoliberalna kultura*. Maribor: Aristej.
- MILOHNIČ, ALDO (2005): Kultura v primežu ekonomske racionalnosti V *KULTURA d. o. o. Materialni pogoji kulturne produkcije*, A. Milohnič, M. Breznik, M. Hrženjak in B. Bibič (avt.), 7–13. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- PRAZNIK, KATJA (2016): *Paradoks neplačanega umetniškega dela. Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.
- RADOJEVIČ, LIDIJA (2013): Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture. *Maska* 28(157/158): 6–11.
- VODOPIVEC, NINA (2012): Samooodgovornost – paradigma sodobne modernizacije: izziv ali grožnja. V *Pomisli na jutri: o zgodovini (samo)odgovornosti*, A. Studen (ur.), 223–245. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- VODOPIVEC, NINA (2014): Družbene solidarnosti v času socialističnih tovarn in individualizacije družbe. *Ars & humanitas* 8(1): 136–150.
- STANDING, GUY (2018): *Prekariat: nevarni novi razred*. Ljubljana: Krtina.
- ŠUVAKOVIČ, MIŠKO (2002): Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste. *Platforma SCCA* 3. Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (29. maj 2018).