

„Koncept vikenda više ne postoji!”¹

Kreativne industrije u kognitivnom kapitalizmu i preduzetnički duh zaposlenih u kulturi

Dare Pejić

Uvod

Sfera kulture i umetnosti u društvenim znanostima poseduje karakterističan raspon njenih društvenih funkcija. Generalno gledano, iluzornu recepciju kulture i umetnosti uobičajeno prate pridevi kao što su lepo, bezvremensko, istinito, nepokvareno. Takvoj romantičnoj predodžbi danas ne bi poverovali ni umetnici sami, takođe za same činovnike kulturne politike sfera kulture postala je pre svega generator radnih mesta i faktor u rastu BDP. Istorijski gledano, sfera kulture postala je *autonomna društvena sfera* kada se kao takva sa Francuskom revolucijom zapisala u pravni društveni poredak (Breznik, 2008: 143). Položaj autora kao nosioca stvaralačkog i intelektualnog vlasništva – sa pripadajućim moralnim te srodnim pravima – kodifikovan je pravnim redom kada se umetnička profesija priznaje kao društveno priznata profesija od posebnog interesovanja. Francuska revolucija je poništila institut cehova koji su svojedobno uključivali stvaraoca i umetnicima podelila nov društveni status. Od tada pa nadalje status stvaraoca predmet je različitih predodžbi o umetniku kao geniju, boemu ili pojedincu otuđenom od društvenih normi. Predodžbe o boemu proizlaze ponajviše iz mašte srednje, građanske klase dok joj tip „nemoralnog“ umetnika predstavlja bezazlenu pretnju za postojeći društveni poredak.

Prema profesoru planiranja kulture i kulturne politike, Francu Bianchiniju, za političare polje kreativne industrije u većim gradovima Zapada, od kraja sedamdesetih pa do početka osamdesetih, postalo je rešenje za gubitak radnih mesta u tradicionalno industrijskom sektoru: „Novu pažnju usmerili su ka širenju ekonomskog sektora u sferi slobodnog vremena, turizmu, medijima, i ostalim kreativnim industrijama kao što su moda i dizajn /.../“ (Bianchini,

¹ Hipertrofirano obrazloženje nove prirode radnih odnosa prema direktoru korporacije Vericor, gospodinu Culversu, prilikom obiteljske večere u filmu *True Stories* (David Byrne, 1986): „*They don't work for money anymore... they are working and inventing because they like it! Economics has become a spiritual thing – I must admit it, it frightens me a little bit. They don't seem to see the difference between working and not working. It's all become a part of one's life. Linda! Larry! There's no concept of weekends anymore!*“

1994: 2). Novi oblici zapošljavanja u sferi kreativne industrije uslovi su za usvajanje postfordističke paradigme kasnog kapitalizma. Iz perspektive postsocijalističkog društva, nove se reforme javnog sektora na području kulturnih politika usvajaju sporadično – da bismo usvojili nove paradigme tržišne ekonomije, bez prethodnog predumišljaja odbacujemo stare socioekonomske modele u kojima je kultura imala ideološku, društvenu i političku funkciju. Više se ne radi samo na odbacivanju simboličkog radničkog elementa nego se u sklopu neoliberalne dokse slobodnog tržišta uslovi rada nadovezuju na odumiranje društvene funkcije kulture i umetnosti kao takve. Zloglasna izjava Margaret Thatcher, „*There is no such thing as society – merely individuals and their families*“,² najavila je propast moderne *Gesellschaft* koristeći diktum neoliberalne mantre o preživljavanju najsposobnijih pojedinaca. Ako možemo zamisliti pojedince bez društva, možemo li zamisliti kulturu bez društva?

Polje kulture u eri kognitivnog kapitalizma

Prema istraživanjima ugovora i sporazuma 153 države članice sa Svetskom trgovinskom organizacijom (WTO), od deklaracije osnivanja iz Marakeša (potpisane 1994. godine) i Opšteg sporazuma o trgovini i uslugama dalje, istaknuti su zakoni slobodne razmene i trgovine, liberalizacija tržišta i usluga koja takođe obuhvataju pristup do temeljnih prava kao što su pristup do kulture i obrazovanja (Bourdieu, 2000: 232). Samim činom otvaranja slobodne razmene i trgovine kulturna produkcija pretvorena je u robu, a obrazovanje u sektor usluga. Time javne institucije gube na značenju sa agendom društvene odgovornosti i pojam javnih službenika u sektoru obrazovanja i kulture. Iz sadašnje perspektive zatečeno stanje na području kulture i kulturne produkcije možemo smatrati kao neautonomnu društvenu sferu, između državne regulacije i zakona tržišta.

Kada je u pitanju kultura, klasični rad Pierra Bourdieuja na dilemu države i tržišta odgovora sa pojmom posebnog polja kulture, za koje važe posebni zakoni, nikad u potpunosti nezavisni od ekonomije i politike (Bourdieu, 1986: 162). Umetnički rad sam po sebi ne poseduje nikakve intrističke vrednosti, umetnik je posmatran kao nosilac simboličke ekonomije u polju različitih društvenih antagonizama. Na području kulturne produkcije borba za nametanje legitimnih načina kulturne produkcije prema Bourdieu-u neodvojiva je od borbe unutar dominantnih klasa (opozicija između *umetnika* i *buržuja*), uzimajući u obzir sam princip dominantnosti. Vrednosti u toj simbolnoj ekonomiji između različitih principa legitimiteta kako pokazuje Bourdieu večita su borba unutar socijalnih konvencija. Umetnički genij kao takav prema njemu ne postoji, stvoren je pomoću socijalnih autoriteta i socijalnih

² Izjava izrečena u intervjuu sa Margaret Thatcher, u: *Woman's Own*, 31. oktobar 1987: <http://www.margaretthatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106689>.

konvencija. Sa otkrivanjem principa legitimisanja vrednosti kulturne produkcije dolazimo do zaključka da je o sferi kulture potrebno progovoriti kao o antagonističkoj društvenoj sferi. Ista se razotkriva kao sfera steknutih habitusa, internalizovanih parametara pojedinaca u društvu. To ambivalentno značenje habitusa Bourdieu opisuje sa setom dispozicija sa kojima pojedinac operiše i prevodi određeni kulturni i simbolički kapital u postojećim koordinatama ideologije ili klase (Bourdieu, 2002: 90).

Danas se Bourdieujeva shema hijerarhije kulturnog legitimiteta (Bourdieu, 1965: 177) u eri novih distribucionih kanala (nove komunikacijske tehnologije) više ne može smatrati merodavnim prikazom podjednakih društvenih i kulturnih autoriteta. Sfera legitimizovanog (fotografija, džez, šanson), shematski prikazana između sfere legitimiteta pod autoritetom univerziteta (muzika, slikarstvo, kiparstvo, literatura, pozorište) i sfere arbitarnosti (kuvarska umetnost, kozmetika, moda...) pod autoritetom marketinga, dizajnera i modne industrije zanemaruje karakteristike savremenog kognitivnog kapitalizma. George Dafermas (2005) današnje stanje označio je kao „informativni kognitivni kapitalizam“, u kojem se klasični ekspanzionizam iscrpio i prešao oblike prvobitne akumulacije – mit nezaustavljivog ekonomskog rasta i spektakularnog materijalnog izobilja sve više odstupa mesto nematerijalnim vrednostima (Pivec, 2010: 41).

U radu sociologinje kulture Maje Breznik, *Kultura danajskih darov – Od mecenstva do avtorstva*, autorica navodi istorijske promene koje tezu o izobilju današnje kulturne produkcije stavlja u drugačiju perspektivu. Nakon što je u dugom istorijskom kapitalskom ciklusu u zapadnim ekonomijama prinos kapitala bio u padanju, političke i ekonomske elite, kako navodi Breznik (2009, 124), videle su nadu u ostalim društvenim sektorima:

„Iseljavanje glavnih industrija u Aziju i Južnu Ameriku prisililo je zapadne države da se preusmere ka nečemu šta nazivaju intelektualna intenzivna ekonomija koja uključuje usluge, informacijske industrije, kulturne industrije i slično. /.../ Čini se da su cene intelektualnih produkata navrh svega veštački naduvane: upravo kultura sa monopolima i rentama koje kulturnim industrijama omogućava pravna zaštita, zaslužna je za rekordni porast cena vrednosti intenzivnog ('intelektualnog') rada.“

Pojam vrednosti u obliku profita, rente i monopola proučava posebna disciplina unutar ekonomije koja se bavi upravo relacijama između tržišne ekonomije i državnog regulisanja kulturnog sektora.

Ekonomika kulture

U skladu sa osvajanjem terena kreativnih industrija, ekonomska disciplina krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih razvila je granu ekonomike kulture koja se bavi pitanjem vrednosti potražnje i ponude u umetnosti i kulturi (Frey, 2001: 26). Ekonomist Bruno Frey razlikuje sociologiju koja se većinom bavi potražnjom (faktor obrazovanosti, prihoda ipd.) i uobičajeno zanemaruje faktore troškova od ekonomskog pristupa. Ekonomiku kulture zanimaju obe strane, prvenstveno interakcije između potraživanja i ponude svih vrsta umetnosti (Frey: 26). Počeci ekonomike kulture datiraju u 1968. kada je ekonomist William J. Baumol izdao rad „Performativna umetnost – Ekonomska dilema“. Za najrazvijenija područja proučavanja ekonomike kulture danas se smatraju univerziteti u SAD-u, Australiji, Japanu i zemljama Zapadne Evrope.

Ekonomiku kulture prvenstveno zanimaju potraživanje, prihodi i potrošačke navike, prema njihovim individualnim ponašanjima ekonometrički izračuni pokazuju afinitet do određenog tipa umetnosti i stvaranju novih vrednosti. Ekonometrija u umetnosti ne može da obuhvati individualno ekonomsko ponašanje potrošača ili korisnika, prema Kathryn Graddy koja se bavi finansijskim aspektom aukcija, finansijske krize obično su dobar indikator rasta tržišta umetnina kada je novac jeftin pa se ulaže u proverene radove umetnika, primerice radove impresionističkih umetnika koji drže cenu na dugi rok.³ Umetnici performer tu su vezani na jedinstvenost i neponovljivost svog rada, u tom slučaju gledano sa ekonomske perspektive visoka vrednost rada Marine Abramović više je iznimka nego pravilo.

Na uobičajeno pitanje u ekonomiki kulture: „Da li su umetnici siromašni?“, Bruno Frey eruditski odgovara sa popisom prihoda najvećih umetnika: od Shakespeara, Goethea, Schillera, Manna, Picassa, sve do Chagalla, koji upućuju na suprotno. Prema njemu ne treba generalizovati pitanje visokih prihoda pojedinih umetnika jer to ne upućuje na ekonomski položaj ostalih umetnika. Ekonomski gledano, zanimanje umetnika u principu je riskantno. Možda nisu svi umetnici siromašni, ali na postavljeno pitanje ne možemo odgovoriti afirmativno – nije ni na ekonomistima da se srozavaju na moralna vrednovanja podele prihoda, zanima ih jedino da li su plaćani prihodi viši ili niži za obezbeđen umetnički nastup (Frey, 1989: 142). Cena, kako navodi Frey (1989: 156), umetničkog rada formira se u skladu sa zahtevima na tržištu, brojem umetnika i njihovoj ulozi pregovarača:

³ Kathryn Graddy o umetničkim aukcijama na konferenciji „International symposium on cultural economics in Central and Eastern Europe“, Ljubljana – *Economics of the visual arts / Ekonomika likovne umetnosti* (17–18. 09. 2010, EF Ljubljana)

„Prihodi umetnika jako zavise od pokreta na tržištu, ali na tržišne rezultate moguće je uticati na brojne načine. Pored toga, prihode stvorene umetničkim stvaralaštvom može se uvećati neposrednom podrškom države.“

Čini se da ekonomski kulture i umetnosti često kapitalizam smatraju kao prirodno stanje društva, u tom pogledu tamo gde je tržište umetnina nerazvijeno ili praktički ne postoji (npr. Slovenija) aplikativni model ekonometrije susreće se sa poprilično rigidnim strukturama javne kulturne politike u kojem zjapi ogromna podjela između javnih službenika i slobodnih, nevladinih radnika u kulturi i umetnosti. Tržišne sposobnosti tako zamenjuju oblici neformalnih kvalifikacija, „meritokratske“ vrednosti i slično.

Specifičan položaj radnika u kulturi i umetnosti na području postsocijalističkih zemalja nije samo nasleđen, umetnici, novinari, kulturni administratori i slični, imali su društveno-politički status; retki među njima imali su status „slobodnjaka“, a nova tehnička dostignuća smatrala su se kao društveno vlasništvo proizvodnih sredstava. Na to podseća pravnik Stojan Pretnar⁴ u tekstu o znanstveno-tehničkoj revoluciji u kojem napominje da zakoni o zaštiti intelektualnog vlasništva umesto socijalizacije intelektualnog rada uvode tržišnu ekonomiju: u kapitalističkim zemljama tehnologija je u rukama privatnog vlasništva a ne države (Pretnar, 1984: 164).

Na pitanje „Zašto su umetnici siromašni?“ u svome radu odgovara sociolog, ekonomist i umetnik Hans Abbing (*Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, 2002). Očiglednu kontradikciju u vezi položaja umetnika (vrednost umetnosti je visoka i zato su prihodi umetnika niski) preokreće u novu sintagmu: prihodi umetnika su niski jer je simbolična cena umetnosti visoka. Njegova istraživanja svih specifičnosti umetničke profesije – većinom obavljena u Holandiji – pokazuju da su prihodi vizuelnih umetnika najniži. Većina umetnika, kako pokazuje Abbing, može da preživi samo ako usporedno obavlja i drugi, donosniji posao („second job“) ili pak sa finansijskom podrškom sa strane neformalne mreže (porodice, partnera itd.). U tom smislu, umetnici prema Abbingu društvena su zajednica koja si može „priuštiti siromaštvo“. Abbingova prognoza za budućnost okreće se ka novom ciklusu vrednosti: zbog deregulacije pristupa ka umjetničkom zanimanju za deset do dvadeset godina simbolička vrednost umetnosti mogla bi pasti, a prihodi umetnika mogli bi porasti na razinu ostalih profesija.

Čini se da je pad simboličke vrednosti umetničke produkcije neizbežna posledica razvitka

⁴ U razdoblju „tranzicijskog“ zaborava na Stojana Pretnara i njegovu marksističku interpretaciju pravnih odnosa podsetila je Maja Breznik (Okrugli sto: „Knjiga in digitalizacija – Prihodnost intelektualne lastnine“, Peter Klepec Kršić i Paul Matthias, Klub Cankarjevega doma, Ljubljana, 4. 10. 2010), cf. Stojan Pretnar. Znanstveno-tehnička revolucija in dežele v razvoju. *Teorija in praksa*, god. 11, br. 1-2, str. 153-164; Stojan Pretnar. Inovacijska kriza Jugoslavije. *Teorija in praksa*, god. XXI, br. 3, str. 209-226.

novih mogućnosti i uslova napretka u tehnologiji i razvitku kognitivne produkcije. Pitanje estetske vrednosti pri tome nije neposredno povezano sa zaštitom intelektualnog vlasništva i autorskog prava – njezinu vrednost ne može se uspoređivati sa samim uslovima umetničkog stvaranja. Materijalni uslovi kulturne i umetničke produkcije ukazuju na promene koje u našem primeru nisu samo terminološke.

Od radnika do preduzetnika

U vezi sa pitanjem radnika u kulturi ne proizlazimo iz parcijalnog odnosno cehovskog stajališta prema uslovima rada u kulturi i umetnosti. Refleksiju položaja prekarnih radnika želimo potražiti u društvenim i ekonomskim pitanjima za koje bi u ovo doba tranzicije uslovno mogli reći da su novi. Ono što bi mogli definisati kao novo jest trend porasta nesigurnih oblika zapošljavanja u svim sektorima, naročito u kulturi, polju umetnosti, medijskoj industriji, nauci ili ukratko, modernim vokabularom rečeno, kreativnoj industriji. Šta dakle u postfordizmu znači biti radnik „preduzetnik“?

Materijalni položaj u kulturnom sektoru u zemljama „tranzicije“ sve se više suočava sa izazovima neoliberalne ekonomije i ovaj doprinos smatra se više kao prezentacija trenda u zapošljavanju koji iz negdašnjeg atipičnog, privremenog oblika prelazi u tipične, standardizovane nesigurne oblike zapošljavanja. Od radnika u kulturnoj industriji sve se više očekuje da funkcioniše kao poduzetnik. Samim time uspeh poduzetnika sve više zavisi od njegovih ličnih osobina (nastup, retorika, snalažljivost...), a sve manje od nekih formalnih podređenja (steknuto obrazovanje, politično opredelenje i sl.). Poznati diktum neoliberalizma, „od pojedinca zavisi kako će preživeti na tržištu rada“, u funkciji je individualizacije radnog procesa koji u radne odnose unosi korporativnu logiku konkurencije ekonomskih subjekata. Štaviše, u skladu sa postepenim rušenjem javnog angažmana države kao većinskog poslodavca u skladu sa neoliberalnom logikom promenio se i sam termin kod najosetljivije grupe zaposlenih u kulturi. Analiza društva Asociacija (Miklavčič, et al.) navodi istorijat statusa radnika: status *samostalnog radnika u kulturi* (Zakon o samostalnim kulturnim radnicima, 1982) preimenovao prvo u *samostalnog stvaraoca u kulturi* (1994) i najzad u *samozaposlenog u kulturi* (Zakon o uresničevanju javnoga interesa v kulturi, 2004). Proces poduzetništva nije samo terminološka promena, samozaposleni u kulturi od zaposlenih u kulturi razlikuju se ne samo po tome što moraju da zarađuju profit u većinom neprofitnom sektoru nego im zakonom opredeljen status onemogućava steći prava iz rada – samozaposleni *de facto* postaje pravni subjekt pod jurisdikcijom civilnog prava bez radnih prava čije jamstvo nudi Zakon o radnim odnosima (Zakon o delovnih razmerjih).

Ukoliko nas iskustva iz prakse ne varaju, za tren zanemarimo sistemsko nepoštivanje radnih prava. Sistem civilnog prava apstrahira odnose u procesu rada kognitarijata. Očigledni pravni paradoks postfordističke ekonomije Močnik (2010: 192) navezuje na određenu istorijsku funkciju prava:

„Međutim, kad je pravo u principu univerzalno i njegova pravila važe bez obzira na konkretnu situaciju, u kojoj su bila uzakonjena (građanska prava, uzakonjena u revolucionarnoj situaciji važe i kad nema revolucije), ta prava iz rada važe samo za određene situacije, samo u situacijama *realnog podređenja rada kapitalu* – u situacijama klasičnog industrijskog kapitalizma.“

U eri kognitivnog kapitalizma pravo reguliše produkcijske odnose eksploatacije tako da od njih apstrahira. Civilni ugovori između kognitivnih radnika i poslodavaca lišeni su dimenzije kontrole: ugovori se sklapaju sa onima koji kontrolišu društvene uslove produkcijskog procesa (Močnik: 192).

Iz perspektive talijanskog teoretika postfordizma Paola Virna, u radu *Gramatika mnoštva*, radnik u kulturi služi kao prototip ostalim zanatima iz oblasti ekonomskog pa i neekonomskog sektora. Virno se pita kakvu ulogu je odigrala kulturna industrija kod prevazilaženja fordizma i taylorizma. Prema njemu kulturna je industrija pripremila paradigmu postfordističke proizvodnje u celini. U kulturnoj industriji, čak onoj arhaičkoj o kojoj su pisali Benjamin i Adorno, Virno pronalazi anticipaciju proizvodnje koja je u postfordizmu postala opšti kanon (Virno, 2003: 43). Tako Virno pominje situaciju u drugoj polovini 70. godina u Italiji kad su mladi radnici tražili *part-time* zaposlenje i za kratak period sa mobilnijim tipom zapošljavanja uspeali da dejstvuju u političkom smislu. Taj eksodus u samoodlučivanje te njihov zahtev, prema Virnu, na kraju krajeva ojačava poziciju kapitala i redefinira odnose eksploatacije i izvan fordistički organizovanog radnog vremena.

Ekonomski uslovi rada u postfordizmu ukazuju na trend prekarizacije kod zapošljavanja, međutim sindikalna organizovanost i klasna savest nimalo ne odražava stanja koja bi se mogla uporediti sa fordističkim radnicima. Za prikaz raskoraka između društvenih predstava o fordističkom i postfordističkom tipu radnika ilustrativan je poznat primer radnice iz tekstilne radione iz propale fabrike i honorarne novinarke: sa radnicom sa oko 300 EUR neto plate ispred propale hale tekstilne fabrike intervju radi mlada diplomirana novinarka, koja sa dotičnim prilogom ostvaruje 20 EUR neto prihoda.

Klasne promene u kasnom kapitalističkom društvu sa sve bržom fleksibilizacijom radnih uslova sa sobom nose drugačiju definiciju proizvodnje, profita, rada, kapitala i kreativnosti. To

se događa u prelazu iz fordističkog tipa proizvodnje u postfordistički tip. Zaposleni u kulturi, naročito samozaposleni u kulturi, predstavljaju tip radnika kojeg i sami često nazivaju „freelancer“. Uz slobodnije biranje radnog vremena i veće individualne slobode, radnik u kulturi i umetnosti predstavlja prototip kognitivnog radnika u postfordizmu koji je *free* i slobodan samo u tome da si sam veže okove.

O definiciji kreativne industrije

U kreativnim industrijama profit se pronalazi u nematerijalnom radu; Hartley (2005: 11) objašnjava nastanak koncepta kreativnih industrija u kontekstualnom i praktičnom spajanju kreativnih umetnosti sa kulturnim industrijama:

„Koncept 'kreativnih industrija' je sam po sebi proizvod ne industrije već istorije, i neposredne, one dalje. Ako posmatramo duži istorijski period, koncept kreativnih industrija evoluirao je iz prethodnih konceptualizacija 'kreativnih umetnosti' i 'kulturnih industrija' koje potiču još iz 18. veka, te je samim tim obuhvatio neke dugoročne promene u shvatanju pojma 'potrošač' i 'građanin'.“

Ta istorijska promena prema Hartleyu dovodi do izmene značenja *kreativne* umetnosti i kulturne *industrije*: dovodi umetnost ili kulturu u neposredan kontakt sa industrijama velikih razmena kao što su zabavni mediji ili tržište (Hartley, 2005: 13). Kultura je ugrožena, kako navodi Bourdieu (2002: 229), zbog logike profita u zemljama gdje su ekonomske i društvene prilike akumulirale priličan kapital u kulturi, postoje samo pojedinačni autonomni mikrokozmosi u kojima se ostvaruju minimalne vrednosti.

Definisanje šta znači kreativna klasa i ko su njeni predstavnici ukazuje na problematiku koja prevazilazi puka neslaganja o sferi kulture i umetnosti kao bezinteresnoj ili autonomnoj društvenoj sferi. Najpoznatiji novodobni guru tzv. kreativne klase je Richard Florida. U svom popularnom štivu „*Uspon kreativne klase*“ (2005: 35) u kategorijama kao što su buržoazija, proletarijat, kapitalisti i radnici ne vidi više „analitičke koristi“. Smatra da većina pripadnika kreativne klase nisu vlasnici i ne kontrolišu značajno vlasništvo. Njihovo vlasništvo, kako upućuje Florida, proizlazi iz njihovih kreativnih sposobnosti koje su „nedodirljive“ i nalaze se u njihovim glavama. Florida je društvo podelio na radničku klasu, klasu službenika i poljoprivredu. Kreativnu klasu sastavljaju kreativni profesionalci i super kreativna jezgra.

Najkreativnija klasa su zanimanja sa područja arhitekture pa sve do područja umetnosti, zabave, sporta i medija. Definicija klase oslanja se na način kako se ljudi sami organizuju u društvene grupe, zajednički identiteti se u principu prema Floridi temelje na svojoj ekonomskoj funkciji (Florida, 2005: 91).

Za razliku od negdašnjih *blue* i *white collar* radnika, kreativci se smatraju za nekonvencionalne predstavnike današnje ere. Kreativnu sredinu za uspon i emancipaciju kreativne klase Florida prepoznaje u 3T parametrima: tehnologija, talenat i tolerancija. Poslednji parametar utemeljio je na svojim afirmativnim predrasudama prema politici identiteta.

To što u novoj eri kreativnosti Florida naziva „novim ugovorom o zapošljavanju“ odnosi se na nove potrebe i želje kreativnih pojedinaca. Novi ugovor prema Floridi odražava fleksibilnost za kojom žude kreativci, jer to sami žele. To znači „da prodaju sigurnost za autonomiju i komfor, za slobodu da sele sa jednog posla na drugi“ (Florida, 2005: 157). Florida socioekonomske odnose maskira u životne stilove i lične preferencije, a emancipaciju kulturne industrije vidi u kreativnom radu za kog se pretpostavlja da ne živi od rente nego isključivo od kreativnih talenata, tehnološkog napretka i liberalne sredine. Zanemaruje činjenicu da su termini kao što je proletarijat aktuelni samo ako ih smestimo u nove oblike eksploatacije.

U literaturi pojavljuje se termin kognitarijat kao sinonim za proletarizaciju pripadnika nove srednje klase zaposlene u kulturnom, umetničkom, naučnom i ostalim sektorima. Ekspanziju tržišta i progresivnu kolonizaciju opšteg intelekta Carlo Vercellone u svome radu o kognitivnom kapitalizmu vidi u omogućavanju profita sa neekonomskim sredstvima – profit je pobeo u rentu (Vercellone, 2006). Sa tim nasljeđem predkapitalističke ere, profit se danas ostvaruje privatizacijom opšteg intelekta, ekvivalent Marxovom konceptu „opšteg razuma“, spomenutog u *Grundrisse*. Ne samo u rušenju javnog školstva, zdravstva i socijalne skrbi nego sa pravnim, odnosno neekonomskim sredstvima, privatizuje se opšte intelektualno vlasništvo.

Sledeći primer zaštite autorskih prava simptom je instrumentalizacije prava za čisto ekonomske ciljeve i na čemu baziraju kreativne industrije. Zbog navodno negativnog uticaja piratstva na broj zaposlenih u kreativnoj industriji najviše se protiv legalizacije piratstva zalažu branioci privilegija koji proizlaze iz neekonomskog i netržišnog, restriktivnog sistema zaštite intelektualnog vlasništva. Zadnje istraživanje takve vrste o perspektivama digitalne ekonomije objavili su u studiji „Building a Digital Economy“ (Tera Consultants, 2010). U studiji brinu se o značajnosti očuvanja radnih mesta u europskoj kreativnoj industriji. Istraživanje koje je naručila međunarodna trgovinska komora i inicijativa protiv piratstva i krivotvorenja (BASCAP) prognozira crni scenarij za kreativnu industriju. Zbog piratstva do 2015. godine

predviđa se gubitak od 1.200.000 radnih mesta i sa tim argumentima odbacuje se bilo kakvo legalizovanje piratske razmene kulturnih dobara. Jedan od predloga istraživanja je povećati ulogu agencija i institucija za zaštitu intelektualnog vlasništva na nacionalnim tržištima. Samim time se implicitno priznaje veća moć vanekonomske prisile na bazi nacionalnih država nego na razini Evropske unije. Represivni aparat tu je u rukama nacionalnih država dok je zakon kapitalističkog tržišta nadnacionalan.

Upravo na instituciji autorskog prava Maja Breznik pokazuje kako sfera kulture deluje kao destruktivno polje u društvu. Teza za koju se zalaže jest da interesi javnosti do dostupa autorskih radova kao što su knjige, filmovi, glazba i tako dalje, nisu suprotni interesu autora kao što nas u to isključivo uveravaju protivnici legalizacije piratstva. Kognitivni radnik danas u dobu digitalne tehnologije vrlo jednostavno stupa na tržište, dovoljan mu je laptop i internet. Ali većinu monopola nad socijalizacijom produkta kognitivnih radnika u vlasti je izdavača i diskografskih kuća kojima u krajnjoj liniji restriktivno autorsko pravo najviše i koristi. Zašto je dakle pojedinac u radnim odnosima prvo preduzetnik, autor, umetnik, kreativac, a ne radnik? Opštu tezu da sfera kulture na društvo utječe destruktivno možemo dopuniti ne samo sa paleomarksističkom kontratezom o eksploataciji agenata kapitala i agenata radne snage nego i sa argumentacijom da sfera kulture tek otvara polje za klasne borbe i samim time ne isključuje sebe kao autonomnu društvenu sferu.

Položaj zaposlenih u kulturi u Sloveniji

Prethodni status slobodnjaka u kulturi na prostorima bivše Jugoslavije bio je u socijalističkom sistemu više iznimka nego pravilo. Prelaz u tržišnu ekonomiju u ranom razdoblju u Sloveniji bio je u usporedbi sa postsocijalističkim i postkomunističkim zemljama atipičan: u devedesetima stabilizovao se sistem 'ne-tržišne' regulacije (Stanojević, 2008: 23). Regulacije u većoj su meri bazirali na stabilnosti, promene su se dešavale u duhu gradualizma. Nakon devedesetih promene u novom stoljeću pokazuju drugu stranu tranzicijske ekonomije.

Danas u Sloveniji prema istraživanjima Alda Milohnića sa Mirovnog instituta, u kulturi još uvek prevladavaju redovni oblici zapošljavanja ali se trend kreće u pravcu sve veće fleksibilizacije i prekarizacije radnih odnosa. Trend porasta delimično zaposlenih i samozaposlenih pokazuje na prilagođavanje na model *flexicurity* – dakle veća sigurnost i fleksibilizacija, mobilnost uz brzo otpuštanje radnika.

Prema podacima za Sloveniju na razini celokupnog broja zaposlenih, 15% radnika bilo je 2004. zaposleno na određeno radno vreme. To je te godine bilo iznad proseka EU koji je

iznosio 12%. Prema podacima Eurostata (Press Release, 2007) za 2005. godinu u članicama EU zaposlenih u kulturnom sektoru bilo je oko pet miliona. 2005. udio zaposlenih za određeno vreme narastao je na 27%, pri tome je prosek na razini članica EU te iste godine pao na 15%. Te godine najveći udio zaposlenih za određeni period bio u Španiji (30%) i u Sloveniji (27%). Najmanji udio bio je u Bugarskoj, Irskoj i Rumunjskoj (3%).

Podatke prikupljene u Eurostatu radi metodologije potrebno je razmatrati sa rezervom. U obuhvatu celokupnih profesija u kulturi njihova metodologija poprilično je liberalna. Za Sloveniju diapazon je širok: za godinu 2005. došli su naime do preko 22.000 zaposlenih u kulturi, međutim za 2002. godinu prema Statističkom uredu RS u kulturnom sektoru bilo je zaposlenih oko 10.500 radnika (Milohnić, 2005: 54).

Radi tog disproporca Milohnić zato za proučavanje statistike zaposlenih u kulturi uvodi razliku između *obrazovanja* i *profesije* iz metodoloških i konceptualnih razloga. Obrazovanje koje smo stekli kroz školovanje ne poklapa se nužno sa zanimanjem kojega obavljamo. Iz te diskrepancije između obrazovanja i zanimanja Milohnić želi obuhvatiti čitav niz oblika zapošljavanja, koje kao što znamo, u kulturi predstavljaju veliki problem za statistički izračun.

Ono šta je sigurno je da broj honorarnih radnika i broj samozaposlenih u kulturi i samostalnih novinara raste. Broj samozaposlenih u kulturi u maju 2010. iznosio je 2.391, broj samostalnih novinara iznosio je 360 (Ministarstvo za kulturu RS, maj 2010). U poređenju sa 2002. godinom broj samozaposlenih u kulturi porastao je za 11%. Pri tome nisu uključeni svi oni koji rade u tim oblastima preko studentskih uputnica, koji su specifično slovenačka okolnost, tako da je ukupan broj sigurno još veći. Na osnovu tih podataka mogli bi se reći, da je slovenačka kulturna politika u fleksibilizaciji zapošljavanja u kulturi bila ispred svog vremena. Trenutačna kulturna politika predviđa još više samozapošljavanja. Jedna od tih mera su subvencije za stimulaciju samozapošljavanja nezaposlenih, u svim oblastima pa i kulturi.

Nezaposleni dobivaju mogućnost sticanja finansijske subvencije na birou rada za zapošljavanje kao budući samozaposleni radnici u kulturi. Samo sticanje statusa vezano je za obavezu plaćanja socijalnih davanja i time se stimulacija samozapošljavanja pretvara u državnu subvenciju kao investiciju sa kratkim rokom trajanja: smanjivanje nominalne nezaposlenosti i stimulaciju za ulaz u nesigurne radne odnose.

Tu gestu pomoći iz državnog proračuna koji mnogi smatraju kao dobronameran doprinos, moramo u strukturnom smislu shvatiti kao administrativnu meru rešavanja problema na potpuno drugom kraju. Sergio Bologna (2010: 138), talijanski teoretičar operaizma i postfordizma, u prilogu „*Novi oblici rada i srednje klase u postfordističkom društvu*“ naziva preimenovanje „autonomnog radnika“ u „samostalnog preduzetnika“ apsurdno i besmisleno. Bologna navodi da je uvođenje i brzo širenje informatičkih tehnologija omogućilo nastanak

brojnih „novih profesija“, a pre svega neposredniji ulazak na tržište i sa time realizaciju autonomnog i poluautonomnog rada. Dovoljno je da se setimo raznih podizvođača koji o relativno niskom sopstvenom materijalnom trošku kao što je PC kompjuter obavljaju rad za različite poslodavce. Bologna te radnike za koje je karakterističan kognitivni, kreativni rad, naziva „autonomni radnici druge generacije“.

Kako drugačije shvatiti činjenicu da je radnik postao „preduzeće“ i samim time počeo da obavlja sve društvene funkcije koje preduzeće ima? Sergio Bologna (2010: 138) navodi: da bi dakle ugovor o zapošljavanju u postfordizmu postao radni odnos, radniku je potrebno reći „preduzeće“:

„Odnos između radnika i poslodavca u okviru je radničkog prava, koji još uvek važi u svim državama ali sve manje odgovara stvarnosti, uvek shvatanu kao odnos nejednakopravnosti. /.../ U postfordističkom načinu rada taj odnos shvatan je kao poslovni odnos [*rapporto commerciale*] između dva entiteta definisana kao 'poduzeća' i kao takva na razini odnosa moći jednaka.“

Za autonomne radnike druge generacije prema Bologni ne pripadaju prava iz oblasti rada jer se promenila sama priroda radnog odnosa. Radnik kao pojedinac brine za sve tri društvene uloge, koje je u fordizmu obavljalo preduzeće: kapital (sam ulaže kapital u svoju delatnost), menadžment (upravlja tehničkim, finansijskim i ljudskim izvorima) i radna snaga. Za reprodukciju te radne snage radnik-preduzetnik mora se postarati sam.

Spomenutu administrativnu meru slovenačkog biroa za zapošljavanje mogli bi u metaforičkom smislu shvatiti kao poziv na plovbu brodom koji tone. U tom smislu potrebno je ukinuti okolnosti u kojima nastaje prekarizacija i nestaju temeljne zaštite radnika i građana. Radnici koji žive od nestalnog rada, većinom to su visoko obrazovani pojedinci, u sociologiji rada smatraju se kao *the working poor* (Leskošek, et al.) i ruše sociološki uobičajene pretpostavke o korelaciji između prihoda, stepena obrazovanja i sloja. Tu grupu zaposlenih karakterizuje radno mesto bez prava koja proizlaze iz tog radnog odnosa. Monopolizacija i umetno stimulisani rentni odnosi stvaraju uslove za padanje cene rada. Nije samo simbolička vrednost umetnosti koja prema Abbingu gubi vrednost, nego je razvidan i pad njene realne vrednosti. O tome svedoče istraživanja Mirovnog instituta u kojem istraživači u intervjuima sa više autora i izvođača dolaze do zaključka da su se u razdoblju od dvadeset godina obzirom na kupnu moć realno smanjili iznosi honorara za pisce i prevodioce.⁵

⁵ cf. M. Breznik, S. Novljan, J. Jug, A. Milohnič. Knjižna kultura, Ljubljana: UMco, 2005.

Zaključak

Gledano iz savremene perspektive, slavna rečenica Josepha Beuysa *Svako je umetnik* („*Everyone is an artist*“) danas zvuči zloslutno. Originalno značenje o mogućoj demokratizaciji umetnosti gubi potencijalni emancipatorični naboj. Umetnik kao prototip postfordističkog radnika ukazuje na proletarizaciju autora intelektualnog vlasništva, otuđenog društvu. U ekonomiji gde pomoću interneta i tehnološke reprodukcije nema više retkih dobara u klasičnom smislu, simbolička vrednost umetnosti pada, realna vrednost produkcije međutim u rukama je neekonomskih prisila koja se određuju prema monopolnim prohtevima. Najviše tome doprinose rigorozni oblici instituta autorskoga prava koji u biti štete autorima samima. Samim padom simboličke vrednosti umetnosti, društveno prepoznate razlike između visoke i niske umetnosti i kulture ne predstavljaju analitičke koncepte sa kojima bi mogli opisati klasne promene u kognitivnom kapitalizmu. Same predodžbe o kulturnoj produkciji između ostalog promenile su tehnološke revolucije. Koncepti osnivani na hagiografskom značenju autorstva ne predstavljaju dovoljan domet za analizu sistemskih socioekonomskih uslova. Paradoksalno ni same vanekonomske mere ne odgovaraju ideji neoliberalnog *slobodnog tržišta* u potpunosti.

Pitanja za buduća istraživanja globalnih ekonomskih i političkih sistema postavljaju se sama po sebi: koliko dugo će Zapad držati monopol na *knowledge based* ekonomiji i u kojim se uslovima kao radna sila može emancipirati savremeni kognitarijat. Kognitivni radnici odvojeni su od stvaranja socijalnih uslova produkcijskog procesa. Po tome pitanju, Rastko Močnik (2010: 199) smatra da politički sastav kognitarijata paradoksalno zavisi od toga da li će svoje intelektualne sposobnosti sa razine *znanja*, gde služi interesu kapitala i njegovoj akumulaciji, uzdignuti na razinu *teorije*. Ta prema njemu znači prvi uslov za političku konstituciju i njen stalni, permanentni rezultat. Kako pokazuju alternativne *copyright* prakse (*Creative Commons, Copyleft* ...), za početak bile bi neophodne borbe za autorsko pravo koje odgovara interesu celokupnog društva, a ne isključivim borbama za autorske rente.

Prvobitno objavljeno u: Veselinović, Ana; Atanacković, Petar; Klarić, Željko (ur.) (2011): *Izgubljeno u tranziciji. Kričička analiza procesa društvene transformacije*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, str. 208–223.

Literatura

- Abbing, Hans (2002) *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Breznik, Maja; Silva, Novljan; Janez, Jug; Aldo, Milohnič (2005) *Knjižna kultura*, Ljubljana: Umco.
- Breznik, Maja (2009) *Kultura danajskih darov: Od mecenstva do avtorstva*, Ljubljana: Založba Sophia.
- Breznik, Maja (2008) *Spreminjanje pogojev v samostojnih poklicih v znanosti in umetnosti*, u: Goran, Lukič; Rastko, Močnik (ur.), *Sindikalno gibanje odpira nove poglede*, Ljubljana: Zveza svobodnih sindikatov Slovenije.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc (2006) *Načela za reflektivno družbeno znanost in kritično preučevanje simbolnih dominacij* (ur.), Taja Kramberger, Drago B. Rotar, Koper: Založba Annales.
- Bourdieu, Pierre (1999) *The Social Definition of Photography (1965)*, u: Jessica Evans; Stuart Hall (ur.), *Visual Culture: The Reader*, London: Thousand Oaks.
- Bianchini, Franco; Michael, Parkinson (1994) *Cultural policy and urban regeneration: the West European experience*, Manchester: Manchester University Press.
- Florida, Richard (2005) *Vzpon ustvarjalnega razreda.*, Velenje: IPAK.
- Frey, Bruno; Pommerehne, W. Werner (2001) *Muze na trgu. Odkrivanje ekonomike umetnosti*, Ljubljana: PAC - Pomurski akademski center; Ustanova za podjetništvo.
- Hartli, Džon (ur.) (2007) *Kreativne industrije*, Beograd: Clio.
- Kirn, Gal (ur.) (2010) *Postfordizem. Razprave o sodobne kapitalizmu*, Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Milohnič, Aldo (et al.) (2005) *Kultura d.o.o. Materialni pogoji kulturne produkcije*, Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Pivec, Franci (2010) *Pirati pred vrati*, *Dialogi – Revija za kulturo in družbo*, god. 46, br. 5-6.: 41–53.
- Pretnar, Stojan (1974) *Znanstveno-tehnična revolucija in dežele v razvoju, Teorija in praksa*, god. 11, br. 1-2: 153–164.
- Stanojević, Miroslav (2008) *Slovenski postfordizem v kontekstu evropeizacije: konkurenčno (samo)izčrpavanje dela*, u: Goran, Lukič; Rastko, Močnik (ur.), *Sindikalno gibanje odpira*

nove poglede, Ljubljana: Zveza svobodnih sindikatov Slovenije.

Virno, Paolo (2003) Slovnica množstva: k analizi sodobnega življenja, Ljubljana: Krtina.

Izvori na internetu:

Alenka Pirman: Evro inženiring (pregledano 30.08. 2010).

<http://www.evrokultura.org/komentar.php?st=8>.

»Building a Digital Economy: The Importance of Saving Jobs in the EU's Creative Industries«, March 2010. Tera Consultants. Dostupno na:

[http://www.iccwbo.org/uploadedFiles/BASCAP/Pages/Building%20a%20Digital%20Economy%20-%20TERA\(1\).pdf](http://www.iccwbo.org/uploadedFiles/BASCAP/Pages/Building%20a%20Digital%20Economy%20-%20TERA(1).pdf) (pregledano: 28. 6. 2010).

Denis Miklavčič, Irena Pivka, Aldo Milohnič, Vesna Bukovec: Ocena stroškov dela za samozaposlene v kulturi. Strokovna analiza, Društvo Asociacija, str. 5, 2010. <http://www.asociacija.si> (pregledano: 30. 9. 2010).

Ministrstvo za kulturo RS – Razvid samozaposlenih v kulturi, Razvid samostojnih novinarjev (maj 2010), <http://www.mk.gov.si>.

Press Release Eurostat, 29. oktobar 2007, podaci za 2005:

http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY_PUBLIC/3-29102007-AP/EN/3-29102007-AP-EN.PDF (pregledano 27. juni 2010).

Vercellone Carlo. The new articulation of wages, rent and profit in cognitive capitalism. Dostupno na: http://www.generation-online.org/c/fc_rent2.htm (pregledano: 30. 08. 2010).