

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Kultura

Culture

Location: Serbia

Author(s): Ana Birešev

Title: Kulturna politika u teoriji
Cultural Policy in Theory

Issue: 116-117/2007

Citation style: Ana Birešev. "Kulturna politika u teoriji". Kultura 116-117:187-216.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=250236>

ANA BIREŠEV

UDC 316.72/75(4)“195/199”

KULTURNA POLITIKA U TEORIJI*

APSTRAKT: *U ovom radu data je definicija kulturne politike i ukratko predstavljena istorija sistematskog i organizovanog bavljenja kulturom. Najviše pažnje posvećeno je različitim teorijskim pristupima proučavanju kulturne politike i, u tu svrhu, konstruisan je analitički instrument kojim se klasifikuju moguće teorijske perspektive. U drugom delu rada razmatrani su učinci intervencija u oblasti kulture, perspektive kulturnog razvoja i novi izazovi s kojima se suočavaju protagonisti kulturne politike, ali i teoretičari koji se njom bave.*

KLJUČNE REČI: *kulturna politika, kontekst, akteri, institucije, gradovi, kulturni razvoj.*

RÉSUMÉ: *Ce texte présente la définition de la politique culturelle et l'histoire bref du traitement de la culture systématique et organisé. Une attention important est accordée aux différentes méthodes du traitement de la politique culturelle. A cet effet un instrument analytique a été construit pour classifier les perspectives théoriques possibles. La deuxième partie du texte traite les rendements des interventions dans le domaine de la culture, les perspectives du développement culturel ainsi que les nouveaux défis pour les protagonistes de la politique culturelle, mais aussi pour les théoriciens qui s'en occupent.*

MOTS CLÉS: *politique culturelle, contexte, agents, institutions, villes, développement culturel.*

1. UVOD

Savremenom sociološkom mišlju suvereno vlada sintetički pristup u proučavanju društvene stvarnosti. Najveća prednost ovog pristupa jeste to što je omogućio da se izbegnu tradicionalne dihotomije u sociologiji, naročito one koja se odnose na objektivističku,

* Članak je raden u okviru naučnoistraživačkog projekta Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu, pod nazivom *Regionalni i evropski aspekti integrativnih procesa u Srbiji: civilizacijske pretpostavke, stvarnost i izgledi za budućnost*, koji finansira Ministarstvo nauke i zaštite životne sredine Republike Srbije (br. 149031).

odnosno subjektivističku perspektivu sagledavanja „prirode“ društvenih pojava. Time je stvorena mogućnost minimalizovanja šanse za redukcionizme, inherentne i objektivizmu i subjektivizmu, koji su pretili da, u prvom slučaju, nauku o društvu pretvore u „socijalnu fiziku“, a u drugom u „socijalnu fenomenologiju“. U skladu s tim, jedna od najznačajnijih teorijsko-metodoloških instrukcija postaje sledeće: u promišljanju i istraživanju društva se, naime, polazi od pretpostavke da postoji strukturna homologija između, s jedne strane, specifične konfiguracije društvenog prostora i podela koje su mu svojstvene, kao i kognitivnih matrica društvenih subjekata, s druge strane, te da one prve oblikuju ove druge. Istovremeno se ističe da su određeni političko-ekonomski aranžmani i strukture, koje podupiru društveni poredak, proizvod aktivnog delanja društvenih subjekata, individualnih i kolektivnih. Među pobornicima ovog intelektualnog trenda mirenja dosad nepomirljivog i prevazilaženja „lažnih antinomija“, koje su dugo opterećivale misao o društvu, saznajni imperativ postaje proučavanje dijalektičkog odnosa objektivnih i subjektivnih struktura i principa koji su u osnovi njihovog uzajamnog reprodukovanja.

Na prvi pogled može se učiniti da je bavljenje kulturnom politikom pomalo disonantno u odnosu na danas dominantne intelektualne preokupacije, budući da ovaj saznajni poduhvat podrazumeva stavljanje akcenta na strukture van nas, dakle objektivne, a na uštrb struktura nastalih njihovom interiorizacijom, tj. onim u nama, dakle subjektivnih. Međutim, to ne znači da se negira društvena geneza objektivnih struktura, odnosno kulturnih institucija i agenasa, već da se interesovanje usmerava ka institucionalnim aranžmanima koji predstavljaju okvir kulturnih praksi aktera i koji strukturišu mogućnosti njihovog simboličkog angažmana ili recepcije. „O samom izboru kulturnih sadržaja u velikoj meri odlučuje repertoar objektivno dostupnih poruka, a on u savremenim društvima zavisi od kulturne politike, ukoliko takva politika postoji“ (Kloskowska, 2001:307).

Sklop kulturnih institucija, njihovi projekti i programi, koje nadležne političke instance predviđaju i finansiraju, *samo su orijentiri* kulturnih aktivnosti individualnih i kolektivnih aktera, bez obzira na to da li su oni angažovani u sferi produkcije, medijacije ili re-

cepcije kulturnih sadržaja. Stoga se ne može govoriti o mehaničkom determinizmu, jer su ishodi određene kulturne politike krajnje neizvesni. Ako posmatramo publiku, „tu već deluju mehanizmi aktivnog, kreativnog reprodukovanja, čiji su subjekti sami primaoci. Ti mehanizmi funkcionišu u okviru društvene strukture i takođe su društveno programirani, ali ih određuju brojni složeni društveni i psihički faktori, tako da je nemoguće očekivati potpunu i svestranu standardizaciju. Otvorenost umetničkih poruka i ludičkih oblika prouzrokuje to da je u tim oblastima simboličke kulture raznovrsnost percepcije velika, čak suprotno pretpostavkama kulturne politike“ (ibid.: 308). U sferi posredovanja primetna je proliferacija sredstava preko kojih se ona odvija, kao što je primetan i slab potencijal kulturne politike u adaptiranju na novonastalu situaciju, uključivanju novih posrednika u planove i programe i anticipiranju pravca budućeg razvoja kulture i prigodnih mera, kojima bi taj razvoj trebalo da bude praćen. U ravni produkcije nikada nije reč o prostom i ireverzibilnom uzročno-posledičnom uticaju kulturne politike na stvaralaštvo – uvek je u pitanju ili njihovo sadejstvo, koje rezultira određenim za sve prihvatljivim institucionalnim rešenjima, ili njihov odnos, koji može da bude izrazito konfliktan i obeležen borbom umetničkog polja za autonomiju, a protiv bilo kakve regulacije „odozgo“; ili pak ovi procesi mogu delovati istovremeno.

Dosadašnja odstupanja od proklamovanih ciljeva kulturne politike više su pravilo negoli slučajnost, ali ona ne moraju nastati kao plod osvešćenog i voluntarističkog delovanja aktera, već mogu ukazivati na trajnost struktura „višeg reda“ koje oblikuju kulturni život i zadržavaju svoju delotvornost uprkos ili uz pomoć privremenih uslovljavanja odabrane kulturne strategije. Društvena struktura i kulturno polje, sa svojom specifičnom konstitucijom i istorijom, a u poslednje vreme i mediji, jesu te konstante koje, pored trajnosti, imaju i svoju dinamiku, koja je pak u velikoj meri obeležena i kulturnom politikom koja je „na snazi“. Iz dinamike svake od strukturnih konstanti i njihovih međuodnosa ishode izazovi za postojeću i buduću kulturnu politiku; neki od tih izazova su stalni, koliko je i vreme stalno – na primer, problem opstajanja uticaja društvenih razlika na kulturne prakse i nemogućnost uspostavljanja kulturne demokratije; ali

ANA BIREŠEV

nastaju i novi izazovi, poput razvoja audiovizuelnih sredstava i preseljenja kulture „u kuću“. Svi izazovi za kulturnu politiku istovremeno su izazovi i za njenim teorijskim bavljenjem.

Strukturirajuća jačina i dometi kulturne politike, kao i faktori koji na nju utiču, biće razmatrani nakon predstavljanja kratkog istorijata, kao i davanja objašnjenja o tome šta se podrazumeva pod kulturnom politikom i koje su to teorijske perspektive iz kojih ona može da bude sagledana. Nepotrebno je obrazlagati sve postojeće definicije kulturne politike, budući da među njima nema nekih suštinskih razlika.

2. ZAČECI KULTURNE POLITIKE I ODREĐENJE POJMA

Istorijska geneza kulturne politike seže mnogo dalje od osnivanja prvog ministarstva kulture u Francuskoj 1959. godine. Iako bi se izvorište regulisanja kulturne delatnosti moglo prepoznati u mecenatstvu i patronatskom odnosu brojnih vladara prema umetnicima tokom istorije, praksa osmišljenog (planiranog), organizovanog i društveno prihvaćenog pristupa kulturi kasnijeg je datuma. „Pošto je izvesno da nema ljudskog društva bez kulture, moglo bi se zaključiti da ne postoji ni društvo koje nema kulturnu politiku. Taj zaključak, međutim, ne odgovara stvarnosti, jer samo postojanje kulture ne mora da znači da je pravac njenog razvoja izričito određen u obliku niza ciljeva i zadataka koje treba ostvariti uz pomoć odgovarajućih mera, instrumenata i aktivnosti – a upravo je tako definisan pojam KULTURNA POLITIKA“ (Dragičević-Šešić i Stojković, 1994:31). Za napuštanje stihijskog odnosa prema kulturi i istorijsku marginalizaciju hedonističkog (mecenatskog) i socijalno-humanističkog (donatorskog) pristupa u finansiranju kulturnih stvaralaca i institucija, presudno je bilo nastajanje država–nacija. „Podržavljenje i nacionalizacija kulture, te identifikacija države sa kulturom i nacijom, zapravo su različita lica istog procesa. Država se tada prvi put počinje sistematski baviti kulturom, a u politički projekt moderne države uprežu se, ponovo, oba glavna toka u poimanju kulture“ (Spasić, 2004:27). Ove „početne korake“ kulturne politike novoformiranih država obeležile su podjednako prosvetiteljska i romantičarska tradicija shvatanja kulture,

 ANA BIREŠEV

koja, u ove dve oprečne vizije sveta i društva, zadobija svojevrstu meta-funkciju. Prosvetiteljsko nasleđe tretiralo je kulturu kao jedan od najpresudnijih instrumenata društvenog napretka, kao sredstvo intelektualnog sazrevanja i oslobađanja od stega sputavajuće bogobojažljivosti i idolatrije. Da osnovna znanja vezana za kulturu ne bi ostala privilegija malog broja povlašćenih, što je u skladu s prosvetiteljskom univerzalističkom doktrinom o podjednakim potencijalima svih ljudi za učenje i za stvaralaštvo, bez obzira na njihovu klasnu i nacionalnu pripadnost i versku opredeljenost, jedan od najvažnijih ciljeva politike modernih država–nacija postaje uvođenje besplatnog osnovnog obrazovanja i uključivanje što većeg broja ljudi u obrazovni proces.¹ Tako kultura, posredovana obrazovnim mehanizmima, prožima društvo u celosti i biva „nacionalizovana“, a država stiče monopol u selekciji kulturnih sadržaja koji će biti dostupni najvećem broju njenih stanovnika. Budući da se moderna država konstituiše kao država–nacija, kultura je postala riznica iz koje se crpi inspiracija za konstruisanje preko potrebnog nacionalnog identiteta, a zarad uspostavljanja veće kohezije pripadnika novoformiranih država. Romantičarska tradicija, u neprestanim reminiscencijama i glorifikovanju otkrivene (proizvedene) zajedničke prošlosti, pružila je potvrdu za nastankom država–nacija kao kulturnih entiteta, homogenih, nedeljivih i ukorenjenih u zajedničkom nasleđu. Dakle, i prosvetiteljska i romantičarska misao dale su povoda za sagledavanjem kulture kao totaliteta, a to je obeležilo i kulturne strategije modernih država koje su ignorisale strukturnu i kulturnu izdiferenciranost društva i pomoću kulturne politike vodile njegovoj unifikaciji.

Iako je prvobitno organizovano i sistematsko bavljenje kulturom bilo obeleženo njenom instrumentalizacijom, a država bila ta koja je kulturi dodelila političku ulogu, treba napomenuti da istorija njihovog

¹ Francuska, kolevka prosvetiteljske misli, u vreme III Republike i „oportunističke“ vlade Žila Ferija koji predvodi desno, umereno krilo republikanskog bloka, u sklopu brojnih reformi 1884. godine donosi zakon o ukidanju škola nepriznatih kongregacija, između ostalih i jezuitske, zatim zakon o izbacivanju veronauke iz nastavnog programa uz zadržavanje nastave građanskog morala i, konačno, zakon o obaveznoj i besplatnoj osnovnoj nastavi (Jovanović, 1990).

međudnosa nije uvek bila obeležena zloupotrebama. Naime, država je, s jedne strane, u manjoj ili većoj meri zadržala centralnu ulogu u promovisanju i organizovanju kulture, stavljajući u njenu službu „narasli“ administrativni aparat i dodeljujući joj budžetska sredstva. S druge strane, kultura i njeni poslenici nisu uvek bili prepušteni samovolji države, niti su bili njeni pasivni poslušnici. Odnosi države i kulture tokom istorije bili su dinamični i često konfliktni. Država je kroz svoju kulturnu politiku davala okvir i sredstva kulturnoj delatnosti, ostavljajući, pri tom, kulturi dovoljno manevarskog prostora za samodefinisanjem i postavljanjem granica preko kojih državna intervencija ne bi smela da ide. Baveći se odnosom kulturnog polja i države, Pjer Burdije (Pierre Bourdieu) izvodi zaključak da se „... spoljne determinacije izvršavaju samo posredstvom sila i formi određenih za dato polje, to jest, pošto je ono prošlo restrukturaciju koja je utoliko bitnija što je polje autonomnije i sposobnije da nametne svoju specifičnu logiku, koja nije ništa drugo do objektivacija njegove celokupne istorije u institucijama i mehanizmima“ (Burdije, 2003: 331). Ovo osvajanje slobode kulturnog polja, pomoću kulturne politike ili protivno njoj, nije bilo linearno i razlikovalo se od države do države. Stepenn autonomije kulturnog polja bio je u neposrednoj vezi s primenjenim modelom kulturne politike u određenoj državi. Ne treba podsećati da je totalizacija društvenih odnosa i nediferenciranost podsistema u socijalističkim zemljama imala kobne posledice po autonomiju kulturne delatnosti. Upravo zbog toga većina današnjih određenja kulturne politike izbegava da kao okvir i garant sprovođenja određene kulturne politike proglasi državu, iako se njena uloga podrazumeva. Tako, za Antonjinu Kloskovsku (Antonina Kloskowska) kulturnu politiku čine „svi principi i pravila izraženi *explicite* ili *implicite* kojima je podređena delatnost javnih ili privatnih institucija, koje utiču na institucionalizovane oblike stvaralaštva, distribucije i dostupnosti prosvetnih, umetničkih, književnih, zabavnih sadržaja. U toj delatnosti se primenjuju metode planiranja i programiranja, a takođe i ocene koje imaju bitan uticaj na organizaciju i uslove kulturnog razvoja“ (Kloskowska, 2001:307). Jasno je da je dodatni razlog tome sve prisutniji i sve jači uticaj privatnih institucija koje, zajedno s njihovom transnacionalizacijom, imaju tendenciju širenja van granica po-

 ANA BIREŠEV

jedinih država. Tako „autor koji je utvrđivao karakteristiku Sjedinjenih Američkih Država u ciklusu istraživanja Uneska posvećenih toj temi (temi kulturne politike – A.B.), nije bio siguran da li ona uopšte postoji u njegovoj zemlji s obzirom na dominiranje stihijske igre privatnih interesa u organizaciji kulture“ (ibid.: 307).

3. TEORIJSKI PRISTUPI KULTURNOJ POLITICI

3.1. Analitičke ose

Analitički pristupi kulturnoj politici veoma su različiti. Naime, kao predmet teorijskog promišljanja kulturna politika se može javiti *u jednini* i *u množini*. Prvi vid podrazumeva vezivanje nekih univerzalnih funkcija za kulturnu politiku koje ona ima u različitim državama, na primer: odlučivanje o tiražu knjiga, programskoj televizijskoj shemi, umetničkim stipendijama, nagradama i podeli finansijskih sredstava u okviru kulturnog budžeta, cenzuri itd. (Kloskowska, 2001: 307). Drugi vid odnosi se na partikularno značenje koje ima kulturna politika, te u tom slučaju njeno proučavanje može da se odvija na dva *nivoa* – *na nivou društvene formacije* koja, u skladu s principima na kojima počiva, utiče na formiranje specifičnog modela kulturne politike, ili *na nivou države*. U okviru države, kulturna politika se može posmatrati na regionalnom i lokalnom nivou (urbana politika) ili na nivou javnih institucija, kada je primerenije koristiti termin kulturna akcija. Zatim, u centru pažnje mogu da budu *akteri* koji su inicijatori i nosioci neke kulturne politike, bilo da se njima pristupa kao pojedincima ili da se oni posmatraju kao predstavnici određene političke stranke, koalicije ili ideologije. Takođe, u prvom planu može da bude *društveno-istorijsko-idejni kontekst* kulturne politike i konstelacija demografskih, političkih, ekonomskih i kulturnih faktora, čiji je ona proizvod. U ovom drugom slučaju kulturna politika najčešće se sagledava u svetlu mogućnosti ili nemogućnosti autonomnog oblikovanja kulturnog života. Moguće je govoriti i o *diskontinuitetu* kulturne/ih politike/a, kada se ona/e sagledava/ju kao celine omeđene nekim istorijskim razdobljem; tada su ug-

lavnom vezane za pojedine političke aktere. Takođe, mogu da se prate neki procesi koji prelaze granice istorijskih epoha i mandate pojedinih vlada i ministara, te da se konstatuje *kontinuitet* tih procesa (na primer, proces kulturne demokratizacije). Dalje, može se izučavati uticaj kulturne politike na kulturnu produkciju i/ili sredstva difuzije i posredovanja i/ili na recipijente/konzumente. I na kraju, razmatranje kulturne politike može da bude *afirmativno*, *neutralno* ili *kritičko*. U ovom poslednjem slučaju, povod za kritiku mogu da budu neslaganja između proklamovanog i ostvarenog. Zatim, kritika može da nastane i kao posledica favorizovanja konkurentnog modela kulturne politike (na primer, dilema etatizam/tržišna regulacija). I konačno, ideja kulturne politike može se negirati kao svrsishodna i kritikovati kao takva.

3.2. Primeri teorijskih pristupa

Ovom prilikom biće predstavljeni neki od pristupa u proučavanju kulturne politike. Svaki od njih izdvaja se u odnosu na druge time što prisvaja jednu od polovina prethodno navedenih analitičkih parova kao teorijske smernice. Uglavnom ti pristupi kombinuju više analitičkih osa, pa tako u fokusu može da bude proučavanje protagonista kulturne politike unutar određene države, pri čemu se pažnja poklanja njihovom odnosu prema procesima koje su započeli njihovi politički prethodnici, kao i efektima koje je njihova politika proizvela kod drugih aktera kulturnog života, onih koji pripadaju sferi produkcije, posredovanja ili recepcije (pristup Kloda Molara /Claude Mollard/). Ima i onih pristupa kod kojih nije jasno određen kriterijum na osnovu kojeg se kvalifikuje određena kulturna politika – u jednom slučaju to je specifičan istorijski kontekst, a u drugom društvena formacija, odnosno odnos države i tržišta kao kreatorâ kulturne politike (modeli kulturne politike). Postoje i autori koji se bave institucijama kao nosiocima kulturne akcije, ali u svetlu odnosa kulture i politike (kulturna akcija u viđenju Žana Konea /Jean Cau- ne/). Danas je sve češće bavljenje isključivo urbanom kulturnom politikom, pri čemu se gradovi tretiraju kao entiteti sposobni da samostalno kreiraju kulturni život, koji se sagledava ili/i kroz učesnike ili/i kroz društveno-istorijski kontekst (kulturna politika *u množini*).

3.2.1. Modeli kulturne politike – način proizvodnje društvenog života i kontekst u centru pažnje

Modeli kulturne politike – građanski, državni i nacionalno-emancipatorski – objedinjuju osnovne karakteristike kulturnih politika više država, a osnova za njihovo izdvajanje jeste ili način proizvodnje društvenog života, odnosno regulativni mehanizmi koji u društvenom sistemu dobijaju prevagu (građanski i državni model) ili specifičan društveno-istorijski kontekst (nacionalno-emancipatorski model).

Građanski model kulturne politike karakteriše redukovana uloga države u regulisanju kulturne proizvodnje i potrošnje; tržište postaje ključni posrednik kako u ponudi i potražnji kulturnih dobara, koja se smatraju proizvodima elitne kulture, tako i u plasiranju proizvoda kulturne industrije namenjenih najvećem broju potrošača, čiji estetski zahtevi nisu toliko veliki kao kod konzumenata elitne kulture, odnosno kulture dominantne klase.

Nacionalno-emancipatorski model kulturne politike uglavnom se vezuje za zemlje koje se oslobađaju kolonijalne vlasti, te stoga (re)afirmišu svoju tradicionalnu kulturu, potisnutu u kolonijalnom periodu; prioritet kulturne politike jeste opismenjavanje i obrazovanje što većeg broja ljudi; najveći izazov za aktere i institucije zadužene za kulturu jeste ravnopravni tretman nekadašnjih nosilaca vlasti i pripadnika kolonijalne elite, odnosno njihovog kulturnog nasleđa, i oslobođenog stanovništva čija kultura doživljava preporod.

Državni model kulturne politike postojao je u većini socijalističkih zemalja, gde je bio doveden do krajnjih granica; to znači da je država planirala, finansirala i kontrolisala celokupan kulturni život, pretežno putem tradicionalnih kulturnih institucija – to je kao posledicu imalo marginalizaciju alternativnih kulturnih tokova (Dragičević-Šešić i Stojković, 1994:32–34).

Iako na prvi pogled može da izgleda kao da se svaki od navedenih modela odlikuje određenim načinom proizvodnje društvenog života, to bi, svakako, bio ishitreni zaključak, budući da zemlje koje imaju kapitalistički sistem mogu, ukoliko su opredeljene za državu „blagostanja“, praktikovati državni model kul-

turne politike, ali, naravno, ne onaj represivan i restriktivan, kao u slučaju socijalističkog sistema.

3.2.2. *Pristup Kloda Molara – politički akteri u centru pažnje*

Klod Molar je „istoričniji“ i konkretniji. On nema ambiciju da konstruiše modele kulturne politike, jednim delom zato što to vidi kao svojevrsno pojednostavljivanje kulturno-političkih aranžmana koji postoje u brojnim državama, a drugim delom zato što smatra da modeli kulturne politike ne zavise više toliko od karaktera sistema koliko od karaktera vladajuće stranke ili koalicije, kao i od načina na koji nadležni u oblasti kulture osmišljavaju i realizuju svoje kulturne strategije. Ovakav pristup ne isključuje mogućnost (i nužnost) misaonih apstrakcija i stvaranje modela, ali kulturnim politikama daje jednu dinamičnu dimenziju. Uostalom, urušavanjem socijalističkog sistema, pominjanje državnog modela kulturne politike, koji se uglavnom vezivao za pomenuti sistem, postaje anahrono. Molar govori o kulturnom inženjeringu koji „predstavlja sposobnost da se optimalnim rešenjima, u smislu kvaliteta, izdataka i rokova, odgovori na zahteve koje ispoljavaju partneri kulturnog života u pogledu definisanja ciljeva, utvrđivanja programa, mobilizacije finansijskih sredstava i tehničke realizacije projekata“ (Molar, 2000:5). Partneri kulturnog života su: 1) stvaraoci (umetnici, pisci, interpretatori, realizatori...); 2) publika (profesionalna, amaterska, elita, konzumenti proizvoda kulturne industrije, korisnici, pretplatnici, potrošači...); 3) donosioci odluka (nosioci javne vlasti, menadžeri u kulturi, kulturne institucije, finansijske institucije – banke, preduzeća...) i 4) posrednici (akademije, univerziteti, škole, intelektualci, specijalisti u kulturi, kritičari, novinari...). Nabrojani učesnici strukturiraju (zajedničkim delovanjem, sadejstvom) kulturni život, s tim što „dvoznačni i jednoznačni odnosi između stvaralaca i publike čine vrstu utopijskog *umetničkog sistema* za ugled, dok ukrštena intervencija osovine donosilaca odluka i posrednika dovodi do toga da se taj umetnički sistem preobražava u *kulturni sistem*“ (ibid.:21).

Baveći se istorijom razvoja kulturnog sistema u Francuskoj, Molar uočava da su oblici kulturne politike, koji su obeležili svaku od etapa tog razvoja, odslikavali. a ponekad i diktirali opšti trend u većini za-

padnoevropskih zemalja. Donekle je ovo podudaranje strategija, koje su preduzimale vlade pojedinih zapadnih zemalja, bilo uslovljeno istovetnim historijskim okolnostima i društveno-ekonomskim činiocima. Među brojnim primerima jesu akcije masovnog opismenjavanja i uvođenja obaveznog i besplatnog osnovnog obrazovanja koje su postale strateški imperativ svih vlada krajem XIX i početkom XX veka; takođe, posleratni period u zemljama–učesnicama II svetskog rata morao je da bude (neminovno je i bio) obeležen obnavljanjem oštećenih i izgradnjom novih objekata namesto onih koji su porušeni, pa se krenulo i u izgradnju objekata kulture. Međutim, Molarova istoričnost, koja se ne može svesti na „zvaničnu istoriju” Ministarstva kulture“, ima za cilj „bolje razumevanje topografije, odnosno geologije francuske kulturne politike kao *izuzetka*, ako ne kulturnog a ono nacionalnog“ (Mollard, 1999:9).

Molar imenuje kulturne sisteme prema npr. glavnom nosiocu republikanske politike u Vladi narodne odbrane III Republike, Leonu Gambeti (Léon Gambetta) – „Sistem Gambeta“, kao i prema npr. ministrima kulture, Andreu Malrou (André Malraux) i Žaku Langu (Jacques Lang) – „Sistem Malro“ i „Sistem Lang“. Hronološki, ovi sistemi slede jedan drugog, ali neki od njih su nadživeli svoje tvorce („Sistem Gambeta“ obeležio je period od proglašenja III Republike, 1870. godine, do 1940. godine, a Leon Gambeta je umro 1882. godine.), dok su neki doživeli sudbinu svojih ministara. („Sistem Malro“ nakon 10 godina nestaje s kulturne scene, posle neuspelog referenduma o reformi Senata, zajedno s povlačenjem De Gola /Charles De Gaulle/ s političke scene 28. aprila 1969. godine i Andrea Malroa kao ministra kulture u njegovoj vladi.) Pojedini sistemi bili su pripremljeni kulturnim projektima prethodnih ministara kulture, za vreme čijih mandata nije bio oformljen zaseban kulturni sistem. (Reč je o periodu od 1969. do 1981. godine koji prethodi ministrovanju Žaka Langa od 1981. do 1993. godine.)

Dakle, kod Molara ima uopštavanja, ali „nižeg reda“, budući da se etape kulturnog razvoja ne vezuju za sve nadležne ministre i njihove kulturne inicijative i projekte, već za one čija je kulturna politika predstavljala prekid, zaokret i inovaciju u odnosu na dotadašnji pristup kulturi. Njihov cilj prvenstveno je bio da adek-

vatnim administrativnim merama proprate dinamiku odnosa između učesnika kulturnog života, uglavnom zavisnu od promena u kulturnom polju, ili umetničkom sistemu (koji Molar naziva „nastajanje novih umetnosti i formi izražavanja“), i tehnoloških promena („razvoj kulturnih industrija“). Po Molaru, „stavljanje akcenta na razlike i divergencije u kulturnim politikama jeste način da se učini vidljivim ono što ih, u dubini, približava“ (ibid.:9).

„Sistem Gambeta“ – U početnom periodu III Republike osnivaju se *Državni sekretarijat za lepe umetnosti* i *Direkcija za lepe umetnosti*. Dolazi i do formiranja *Visokog saveta za lepe umetnosti* koji okuplja predstavnike donosilaca odluka, stvaralaca, medijatora i publike, a čija autonomija tokom vremena, naročito u odnosu prema Ministarstvu prosvete, postaje sve veća. *Savet* je bio zaslužan za unapređenje umetničkog obrazovanja, za približavanje umetnosti i industrije, za započinjanje procesa kulturne decentralizacije i za organizovanje brojnih kulturnih manifestacija, ponajviše izložbi. Iako je ovaj „sistem lepih umetnosti ... (dao)... fundamentalni doprinos demokratskoj akulturaciji, neophodnoj za priznavanje i dugovečnost oblika republikanske države“, te iako je mlada Republika „liberalizovala kulturnu praksu i svojim zakonodavstvom i delovanjem u korist nacionalne umetnosti stimulisala proširenje i raznovrsnost tržišta umetnosti, a od Pariza načinila svetsku prestonicu umetnosti i umetnika“, njen doprinos kulturnom razvoju bio je umanjen usled marginalizacije avangardnih umetnika (Ežen Delakroa, u: Molar, 2000:30–31). U to vreme, priznati umetnici uglavnom su bili školovani i zahvaljujući tome postajali su članovima određenih umetničkih udruženja i institucija, poput *Akademije lepih umetnosti* i *Visokog saveta za lepe umetnosti*, ili su pak umetnički status sticali zahvaljujući podršci već etabliranih umetnika. Za razliku od „prokletih umetnika“, oni su dobijali finansijsku podršku države. Upravo zbog toga što je obrazovanje bilo kriterijum selekcije, kategorija stvaralaca, koji su bili legitimni deo kulturnog sistema, bila je malobrojna i jednoobrazna. Publika je, takođe, bila malobrojna, uglavnom sačinjena od ljudi koji su u društvenom prostoru zauzimali pozicije analogne pozicijama koje su priznati umetnici zauzimali u umetničkom sistemu. Posredničku ulogu između ova dva elementa kulturnog si-

 ANA BIREŠEV

stema imale su akademije i univerziteti. „Kritika se, kroz akademije, u isti mah i ohrabruje i kanališe. Ona je, u isto vreme, i kolegijalna i u suprotnosti s onom individualnom kritikom koju je u 18. veku začeo Didero, iako su i takve neugodne individualnosti, kakav je bio Bodler, umele takođe dobro da se iskažu“ (Molar, 2000:32). Univerzitet, mada je nastojao da zadrži kritičku distancu prema polju moći i kroz osvajanje autonomije stekne i pravo na uspostavljanje vlastitih kriterijuma procene umetničkog stvaralaštva, nije bio dovoljno senzibilizovan za avangardne umetničke pravce. Donosioci odluka u kulturnom sistemu najveći deo državnog budžeta odvajali su za obrazovanje, kako bi se obezbedila najšira moguća diseminacija kulturnih sadržaja, te je formiranje kulturnih ukusa publike bilo, zapravo, njihovo normiranje i unifikacija. Administrativni organi podsticali su ulaganje privatnog sektora u kulturu i davali mogućnost muzejima i istorijskim spomenicima da se samofinansiraju.

„*Sistem Malro*“ – Prvo ministarstvo kulture osnovano je 1959. godine od postojećeg Ministarstva prosvete i Nacionalnog centra za film, a za vreme vlade Šarla de Gola, dok je na njegovo čelo bio postavljen Andre Malro. Molar naziva Malroa „ministrom ministarstva“, što ima dvostruki smisao – on je za njega ministar koji „osniva ministarstvo i daje mu kvazireligiozan karakter, praveći od njega jedno pravo ministarstvo kulta kulture“ (Mollard, 1999:12). Kulturnu politiku novog ministarstva obeležili su: urbana obnova (pranje fasada), zaštita kulturne baštine, regulacija tržišta kulturne industrije, disperzija kulturnih dobara i dekoncentracija administracije – transfer moći i sredstava s centralnih na lokalne instance, koje i dalje ostaju pod ingerencijom državnih organa. Jedan od primarnih ciljeva bilo je afirmisanje savremenog stvaralaštva i participacija što više ljudi u kulturnim aktivnostima. Malroova ambicija, nažalost neostvorena, bila je da osnuje umetničke centre („kuće kulture“) u svakom od 96 departmana Francuske, ali je samo 9 gradova uspelo da dobije ove centre. Za razliku od „Sistema Gambeta“, ne favorizuje se konvencionalna umetnost koja dolazi s akademija i univerziteta, već promociju doživljavaju kubizam, futurizam, nadrealizam i drugi alternativni umetnički pravci. Publika se diferencira i širi, a s pojavom audiovizuelnih sredstava umetnost prestaje da bude privilegija malog

broja kulturnih posvećenika. To je period kada u upotrebu ulazi pojam kulturne industrije i kada se za izdavaštvo i film izdvajaju značajna budžetska sredstva.² U „Sistemu Malro“ posrednici se raslojavaju: na jednoj strani su mediji, novinari i kritičari koji dobijaju sve važniju ulogu, a na drugoj su univerziteti, koji zajedno s akademijama gledaju na Malroovu politiku kulturne demokratizacije s nepoverenjem. Ali, oni se i dalje smatraju najkompetentnijim za procenjivanje vrednosti umetnikâ i najpozvanijim za obrazovanje potencijalnih recipijenata njihove umetnosti, mada u tome imaju nezanemarljivu pomoć novinara i kritičara. Malro je zastupao „narodsku koncepciju kulture i verovao u instinktivnu kulturnu praksu. Iako do kraja svog života nije uspeo da ostvari sve snove kojima se zanosio, ipak je značajno to što je umeo da prenese strast na druge, da stvori neophodni podstrek za dalji razvoj, da ukloni pregrade i da kulturni sistem učini otvorenijim“ (Molar, 2000:36). Donosioci odluka – država u saradnji s lokalnim vlastima i uz podršku privatnih preduzeća – s jedne strane razvijaju svoju funkciju kupaca i naručilaca u odnosu prema umetnicima, a s druge strane preuzimaju na sebe zadatak obezbeđivanja kulturne infrastrukture i distribucije kulturnih dobara u odnosu prema publici. Uticaj države u kreiranju kulturne politike bio je, naizgled, veći od uticaja privatnog sektora, ali se nije ogleđao na finansijskom planu, već na planu definisanja ciljeva i osmišljavanja kulturnih strategija.

„Sistem Lang“ – Period od 1969. do 1981. godine bio je obeležen prisustvom više ličnosti koje vode brigu o kulturi, te ga Molar naziva periodom „ministarstva ministara“. U pitanju su „realizatori“: Edmon Mišle (Edmond Michelet, 1969–1970), Žak Diamel (Jac-

² Za ilustraciju blagodarnog odnosa Ministarstva kulture prema filmskoj industriji može poslužiti slučaj filma *Playtime* Žaka Tatija (Jacques Tati) čije je snimanje počelo 1965. godine, a okončano je godinu dana kasnije; u ovaj projekat uloženo je 3 miliona franaka. Najveći deo sredstava bio je utrošen na izgradnju grada u kome se film odigravao – čuveni *Tativille* (Dondey, 2002). Mada je Žak Tati bio renomirani umetnik i mada je, zahvaljujući svom originalnom humoru, stekao poklonike u svim slojevima društva, njegovo stvaralaštvo ne može se smatrati konvencionalnim, niti komercijalnim. Naime, on je bio najveći strukturalista francuskog filma, a povodom premijere *Playtimea*, „New York Times“ je upoređio ovo Tatijevo „vizuelno pisanje“ s radovima Džeksona Poloka (Jackson Pollock).

ques Duhamel, 1971–1973) i Moris Druon (Maurice Druon, 1973–1974); zatim „poznavaci“: Mišel Gij (Michel Guy, 1974–1976) i Fransoaz Žiro (Françoise Giroud, 1976–1977); i „političari“: Mišel Dornano (Michel d’Ornano, 1977–1978) i Žan-Filip Leka (Jean-Philippe Lecat, 1978–1981) (Mollard, 1999). Ministrovanje Žaka Langa, od 1981. do 1993. godine, uz dvogodišnju pauzu od 1986. do 1988. godine, kada Ministarstvo preuzima Fransoa Leotar (François Léotard), unosi novine u odnosu na kulturne politike prethodnika, a ponajviše je bilo vođeno potrebom da se primereno reaguje na tehnološke i njima uslovljene društvene promene. To je period „ministra ministarstava“ koji karakteriše ambicija da se interveniše u najrazličitijim oblastima društvenog prostora (ibid.: 12). Lang najavljuje „jednu kulturnu rekonstrukciju“, a za prvi zadatak njegove administracije proglašena je decentralizacija koja bi „omogućila svakom građaninu, bez obzira na njegovo mesto stanovanja, pristup delima koja su njegov izbor“ i koja bi pružila šansu kreativnosti (Lang, u: Caune, 1999:298). U tu svrhu, novi ministar osnovao je direkciju za kulturni razvoj zaduženu da orkestrira procesima decentralizacije. U ovom kulturnom sistemu kategorija umetnika uvećava se za umetnike koji pripadaju „nižim umetnostima“, jer se kao umetnosti priznaju: strip, fotografija, grafika i rok muzika. Ovaj proces je i institucionalno poduprt – otvara se *Muzej primenjenih umetnosti*, osniva *Visoka nacionalna škola za industrijski dizajn*, pokreće se stvaranje lanca koncertnih sala *Zenit* namenjenih održavanju koncerata pop i rok muzike, a donosi se i niz novih zakona koji regulišu novonastalu umetničku oblast i njoj svojstvene kulturne prakse. Tako se „porodica umetnika uvećava i postaje porodica stvaralaca“ (ibid.:38). U vreme predsednikovanja Fransoa Miterana (François Mitterrand, 1981–1989. i 1988–1995.) blagonaklono se gledalo na društveno-politički angažman stvaralaca, od kojih se za dobar tretman očekivala protivusluga. Dakle, kategorija umetnika se hijerarhizuje unutar sebe, pa postoje „viši“, „srednji“ i „niži“ umetnici i umetnosti, s tim što njihov funkcionalni značaj nije povezivan s ovakvim kvalifikacijama. Molar posmatra publiku na elitistički način i vidi je kao podeljenu na elitu, s jedne strane, i „široku publiku“, s druge strane, dok između njih posreduju profesionalci, koji su bliži eliti, i amateri, bliži masi. Uočava i postojanje „ne-publike“, pot-

puno izopštene iz kulturnog života. Žak Lang se opredeljuje za favorizovanje popularne kulture, oslanja se na Ministarstvo kulture i umanjuje značaj Ministarstva prosvete, dajući prednost animaciji publike nad njenom edukacijom – stoga i ne može biti reči o demokratizaciji, već je pre u pitanju oblik populizma. Lang veruje da je put do publike produktivniji ako se organizuju razne kulturne manifestacije i kampanje („Praznik muzike“, „Mesec muzeja“...). Ovakva strategija dovela je i do promena u kategoriji posrednika – mediji postaju najuticajniji promoteri kulturnih dešavanja i umetničkog stvaralaštva, škole i univerziteti zadržavaju funkciju informisanja i obrazovanja publike koju, treba reći, obavljaju na pomalo staromodan način, dok kritičari nastavljaju da budu najmerodavniji za utvrđivanje vrednosti i cena proizvoda kulture. Kategorija donosilaca odluka postaje „vrsta 'ekonomsko-političko-kulturnog' kompleksa, otvara se prema mecenatu i velikim delom počiva na kulturnim industrijama, posebno oblasti filma, izdavaštva, mode itd.“ (Molar, 2000:40). I pored jačanja interesne alijanse kulture i ekonomije i ohrabrivanja sponzorisavanja kulturnih aktivnosti, država i dalje ima nezamisljivu ulogu u iniciranju i finansiranju kulturnih projekata (na zahtev Langa budžet za kulturu se udvostručuje). Veliku pomoć pružaju joj lokalne zajednice koje subvencionišu, a koje, zahvaljujući procesu demetropolizacije, stiču sposobnost samostalnog kreiranja kulturne politike. Molar smatra da je simbioza tržišnih i etatističkih mehanizama regulisanja kulturnog života bila blagodetna, jer su ova dva mehanizma bila komplementarna. Kao najveći problem ovog sistema Molar vidi marginalizovanje institucije škole, kao najpouzdanijeg posrednika u umetničkom obrazovanju, i sve veći značaj medija koji, uglavnom, ne preuzimaju na sebe ulogu edukatora. Ipak, Molar otvoreno pokazuje da je „antropološki optimista“ i zaključuje da je „publika stekla zrelost koja joj omogućava da se samoopredeljuje“ (ibid.:40).

3.2.3. *Kulturna akcija – institucije u centru pažnje*

Baveći se kulturnim razvojem na primeru Francuske, Žan Kon radije prati istoriju i razvojne etape kulturne akcije nego kulturne politike ili kulturnog sistema. Za razliku od kulturne politike, kulturna akcija se ne vezuje isključivo za određene vlade, ministre i

ANA BIREŠEV

njihove političke i kulturne programe. Ipak, njihovi ciljevi, sredstva i mehanizmi delovanja često se poklapaju. „Kulturna akcija, kao oblik kulturne intervencije, bila je prvobitno definisana kao skup institucija i praksi zaduženih da šire umetničko nasleđe i da daju doprinos produkciji savremene kulture“ (Caune, 1999:17). Slično određenje kulturne akcije nalazimo i kod naših autora, ali se kod njih kulturna akcija prvenstveno vezuje za kulturne centre. „Kulturna akcija, kao oblik programske delatnosti kulturnog centra, predstavlja najsloženiju formu organizovanja programa, budući da polazi od precizno određenog koncepta i ciljeva“ (Dragičević-Šešić i Stojković, 1994:196). Dakle, kulturna akcija ima institucionalni okvir i u definisanju svojih ciljeva i sredstava polazi od perspektiva otvorenih u političkom prostoru. Jasno je da zbog ove vezanosti za institucije, kulturne akcije u velikoj meri zavise od modela kulturne politike koji je trenutno „na snazi“. Ali, kulturne akcije nisu puki instrumenti političke akcije – njih odlikuje „uronjenost“ u socijalnu realnost, te angažovan odnos prema svakodnevnim problemima ljudi koje ove institucije nastoje da reše kroz konkretne kulturne inicijative i tako ublaže nedostatke nefleksibilnih kulturnih programa koje oktroišu politički akteri. Kulturne akcije su simbolički izraz volje za promenom i otuda njihova potencijalna subverzivnost. Do upoznavanja s problemima i kulturnim potrebama zajednice, čiji su immanentni deo, najčešće dolazi putem istraživanja, koja preduzimaju zaposleni u kulturnoj instituciji. Akcije mogu da imaju za cilj rešavanje problema socio-kulturnog karaktera (opismenjavanje stanovništva, podsticanje kulturne delatnosti manjinskih etničkih grupa...), a akcenat može, takođe, da bude i na kulturološkim pitanjima (pomoć neafirmisanim umetnicima, organizovanje tribina čije su teme vezane za aktuelne kulturne dileme i sl.).

Baveći se kulturnom akcijom u posleratnoj Francuskoj, Kon uočava tri stadijuma kulturne akcije koji nisu istorijski, već se prepliću u vremenu, a određeni su prirodom odnosa politike i kulture, kao i transformacijama kroz koje savremeno društvo prolazi. Uz procese koji dominantno boje određenu etapu kulturne akcije, Kon istovremeno predočava i konkurentne političke i idejne (ideološke) poglede na aktuelne kulturne strategije koje su, i pored svog marginalnog

statusa, imale udela u oblikovanju kulturnog života i razvijanju novih tendencija u stvaralaštvu i kulturnim praksama. Dakle, Kon sagledava kulturnu akciju kroz stadijume koje odlikuju sledeći odnosi i procesi:

1) *Kultura kao supstitut politike i kao nosilac društvene promene*

Događaji u maju 1968. godine bili su presudni za novo shvatanje kulture. Odbacuje se autoritet institucija kulture, koje su u sklopu „konzervativne modernizacije V Republike“ ograničavale individualnu i kolektivnu kreativnost i bile mehanizmi simboličkog nasilja, a afirmišu se nesputane želje pojedinaca koje treba da oblikuju njihov kulturni identitet. U duhu ovog mesijanskog i milenarističkog pokreta iz '68., kako ga je Veber (Henri Weber) okarakterisao, bio je napisan i objavljen tekst pod nazivom *Platforma iz Villeurbannea* u kome autori, upravnici vodećih pozorišta i kuća kulture konstatuju da se kultura nalazi u ćorsokaku i zahtevaju jednu efikasnu kulturnu intervenciju koja bi „imala za cilj modifikaciju trenutnih odnosa između ljudi, (...) tj., ukratko, jednu autentičnu kulturnu akciju“ (Caune, 1999:169). Različite koncepcije kulturne akcije, zastupljene nakon majskih događaja, nose pečat krize koja je te događaje prouzrokovala. Kriza kapitalizma i nastanak postindustrijskog društva inicirali su shvatanje da kultura treba da nadomesti hendikep nastao usled gubitka identiteta modernog čoveka. Žak Diamel, ministar kulture u vladi Žaka Šaban-Delmasa (Jacques Chaban-Delmas), u tekstu *L'ère de la culture*, iz 1972. godine, sugerše da kultura i ekonomski rast moraju da budu pomireni – kultura „mora da omogući ljudima ne samo da imaju više već i da budu više“ (ibid.: 174). Kultura biva shvaćena kao „preduzeće za politizaciju ljudi i transformaciju sveta“, transklasnog karaktera. U svetlu toga, kulturna akcija dobila je prvenstveno posredničku ulogu – ona je trebalo ljudima da ponudi kulturne sadržaje, ali i da ih motiviše da se aktivno uključe u proces njihovog nastajanja. Ovu zamisao najbolje je predočio Sartrov (Jean-Paul Sartre) učenik Fransisa Žanson (Francis Jeanson): „...nije reč o tome da se ljudi kultivišu, već da im se predlože sredstva da se kultivišu tako što će sami praktikovati svet koji je njihov“ (ibid.:176).

2) *Kultura kao instrument politike s ideološkom funkcijom*

Sedamdesetih godina prošlog veka u oficijelnom diskursu zabeležen je terminološki zaokret od pojma kulture, koji je prikrivao antagonistički i konfliktni karakter društva, ka pojmovima kulturni razvoj i kulturna akcija, koja sada postaje sastavni deo političke akcije i instrument borbe protiv ideoloških i političkih alternativa.

3) *Traženje autonomije i jedinstva kroz fuziju tri procesa koji prate umetničke fenomene – produkcije, difuzije i medijacije*

Najavljujvana demokratizacija nije se nazirala na horizontu kulture; od sredine sedamdesetih godina napušta se ideja o participaciji svih socijalnih kategorija u kulturnom životu, a energija samih umetnika usmerava se na istraživanje novih umetničkih izraza, često hermetičnih, i na osvajanje publike koja bi ostala verna takvom izrazu. I pored svojevrsnog autizma, umetnost nije ništa manje društveno angažovana nego ranije, ali nije više „spremna“ da bude zloupotrebljena i stavljena u službu političkih ciljeva; moto postaje Planšonov (Roger Planchon) poklič „Moć stvaraocima!“, a beskompromisan stav zauzet je i u odnosu prema političkim akterima i u odnosu prema publici. Promenom kompozicije publike, koju sada čine specijalisti i upućeni poklonici, kulturna akcija postaje izlišna, budući da više nema potrebe za pedagoškom akcijom kojom bi se publika animirala i senzibilizovala za komunikaciju s umetničkim delom.

3.2.4. *Kulturna politika „u množini“ – gradovi u centru pažnje*

Pri pomenu kulturnih politika, prvobitna asocijacija najčešće jeste finansijska podrška i zakonsko regulisanje kulturnih delatnosti raznih etničkih grupa koje žive na teritoriji određene države. Danas se u društvenoj teoriji dosta pažnje posvećuje upravo pitanju institucionalnog tretmana kulturnog pluraliteta unutar jedne države i, uopšte, pitanju kulturnog identiteta i kulturnog života manjinskih grupa. Međutim, izučavanje kulturnih politika pojedinih gradova sve više dobija na značaju, budući da kulturni život u svakom od gradova, u sadejstvu nekih opštih tren-

dova i lokalnih prilika, zadobija specifičnu konstituciju. Ako se posmatra odnos gradskih uprava prema kulturi u XX veku na malo apstraktnijem nivou, dakle, ako se zanemare odstupanja od opšteg trenda, zapaža se da se on menjao „od tradicionalno vođene brige o lokalnim gradskim institucijama kulture u 50-tim godinama, kada je njen značaj marginalan i nevažan u sklopu gradske politike, preko sociokulturne politike u 60-tim, pretežno umetničke politike kasnih sedamdesetih godina do tržišno usmerene, marketinške kulturne politike 80-tih“ (Dragičević-Šešić i Stojković, 1994:112). Šezdesetih godina prošlog veka jačaju ideje decentralizacije i demokratizacije kulture, te se u praksi sprovode uglavnom osnivanjem administrativnih tela u gradskim upravnim organima koja imaju pravo donošenja odluka vezanih za finansiranje kulturnih institucija i projekata, i koja pružaju podršku institucionalnim razvojnim programima. Sredinom sedamdesetih godina, gradska urbana politika doživljava „renesansu“, naročito u Italiji, Španiji i Francuskoj, gde gradovi dobijaju značajnu podršku ministarstava za razvijanje kulturnih politika i kada se na regione, odnosno departmane u Francuskoj, prenose brojne nadležnosti iz domena kulture i obrazovanja. Krajem osamdesetih godina sve je prisutnije prepuštanje kulturnih institucija zakonima tržišta, te jača njihova zavisnost od finansijske podrške privatnog sektora. „Tako se vremenom funkcija kulturne politike shvata u funkciji ekonomskog razvoja, gradskog marketinga ili eventualno gradske obnove“ (ibid.:114).

Glavna preokupacija onih koji se danas bave gradskom kulturnom politikom jeste definisanje ciljeva, koji bi omogućili autentičan kulturni razvoj, ali i izgradnja specifičnog kulturnog identiteta grada koji bi doprineo privlačenju investitora i turista. Stoga su teoretičari sve češće zainteresovani za kulturni aspekt razvoja gradova i vrlo često je on predmet komparativnih studija. Tako Benoa Lafortin poredi kulturnu politiku San Franciska, Barselone i Montreala, analizirajući ih kroz četiri dimenzije: 1) izgradnja i preuređivanje prostora namenjenog kulturi, odnosno, uređenje teritorija; 2) stvaranje mreže kulturnih ustanova, odnosno organizacija koje mogu biti povezane ili nepovezane politikom kulturnog turizma;

3) razvoj programiranja sadržaja kulturnih delatnosti, što uključuje aktivnosti i programe državne uprave na svim nivoima i odgovarajućih ustanova kulture, školskog aparata i privatnih institucija kulture; i 4) institucionalisanje fiskalnih olakšica koje podstiču investicije u kulturi poslovnog sveta, naročito velikih korporacija (Lafortin, 2002:197). Kulturna politika istraživanih gradova formira se oko obeležja koja svaki od ovih gradova izdvajaju u odnosu na druge. Tako je San Francisko „grad atmosfere“, u kome je fiskalna politika u potpunosti u službi gradskog kulturnog nasleđa i promovisanja investiranja u kulturu (jedna od mera je ta da opština nudi investitorima izvesne privilegije ukoliko izgrade projekat na mestu koje opština smatra poželjnim, kao i to da grad izdvaja 2% opštih troškova vezanih za izgradnju javnih objekata i parkova i namenjuje ih kupovini umetničkih dela...); *Umetnička komisija* rukovodi kulturnim delatnostima grada, koordinira rad gradskih i privatnih ustanova u kulturi i kreira umetnički program, vodeći naročito računa da podrži umetnike u kvartovima i time animira publiku čiju bi naklonost oni mogli da steknu. Barselona je centar političkih zbivanja, te postoji nastojanje da se očuva posebnost katalonske kulture, ali i da se ostvari i pomogne internacionalno delovanje lokalnih umetnika; glavni zadaci *Odbora za razvijanje i uspostavljanje kulturne politike Barselone* su: decentralizacija kulture, podrška stvaralaštvu i podsticanje promocije, pri čemu je intervencija opštine svedena na minimum, u korist pojedinih kulturnih organizacija kojima je delegirana odgovornost za akcije koje pokreću u saradnji sa samim građanima. Montreal je grad koji dugo nije imao jasnu koncepciju kulturnog razvoja. Tek je 1986. godine jedna politička stranka u kampanji za opštinske izbore u svoj program uključila predlog pravca i strategije kulturnog razvoja; po dolasku na vlast ova stranka osniva *Stalnu komisiju za razvoj kulture*, koja bi formulisala i sprovodila kulturnu politiku, i *Komisiju za kulturne inicijative* koja bi podržavala rad kulturnih organizacija i posredovala između njih. Budući da nas „dosadašnja istraživanja navode na sumnju i dokazivanje da se kulturna politika gradova ne razvija ni na linearan ni na univerzalan način“ (ibid.:215), evidentna je opravdanost proučavanja kulturnih politika u specifičnoj „klimi“ pojedinih gradova.

4. O STVARNOSTI KULTURNE POLITIKE

Svaka rasprava o kulturnoj politici, ukoliko pretenduje na potpunost i ozbiljnost, mora da bude proračuna razmišljanima o prednostima i nedostacima nekadašnjih i postojećih modela kulturne politike, mora da ukaže na društvene faktore koji posredno ili neposredno utiču na formulisanje ciljeva i izbor sredstava za njihovu realizaciju. Najvažnije je da razmatrane kulturne strategije budu analizirane u svetlu dinamike odnosa između samih objektivnih struktura, institucija i agenata, poput škola i medija, koji presudno oblikuju i podržavaju odabrane strategije, kao i u svetlu dinamike njihovog odnosa s krajnjim korisnicima kulturnih sadržaja. Međuodnos pomenutih činilaca najpodesniji je okvir za procenu efektivnosti određene kulturne politike i, ma koliko bio nestalan, može pružiti osnovu za sagledavanje strukture mogućnosti kulturnog razvoja. Mnoge promene u savremenom društvu koje bi trebalo da budu impuls za nove, primerenije intervencije u kulturi, zbog izostanka istih, postaju povod za postavljanje pitanja svrsishodnosti planiranja i organizovanja kulturne delatnosti.

Neke od primedbi odnose se na neostvarene ciljeve, pa se najčešće govori o neuspeloj demokratizaciji i kulturnim projektima koji, uprkos prvobitnoj nameri, nisu doprli do različitih socijalnih kategorija. Početkom šezdesetih godina prošlog veka ideja o kulturnoj demokratizaciji, koja se unosi u programe kreatora kulturne politike, imala je polimorfni karakter – trebalo je da postigne tri cilja: 1) da uveća broj onih koji participiraju u kulturnom životu; 2) da smanji disparitet između različitih društvenih kategorija; i 3) da privuče publiku, koja bi istovremeno bila edukovana i stalna. Ovi ciljevi, skriveni pod devizom „Omogućiti pristup umetnosti što većem broju ljudi“, vremenom su se pokazali kontradiktornim i često je ostvarenje jednog od njih onemogućavalo postizanje druga dva. Primera radi, politika kulturne ponude najčešće je imala kao ishod privlačenje publike koje su se preduzete akcije najviše ticale – tako je ideja izdavanja džepnih knjiga, zarad privlačenja „slabih čitalaca“ i „nečitalaca“, imala neočekivano slab odjek među ovom ciljnom grupom, ali je zato omogućila redovnim čitaocima da do željenih naslova dođu po mnogo nižim cenama. Isto tako, kampanje za dovođenje publike u pozorište vrlo retko su imale odjeka u so-

cijalno neprivilegovanim kategorijama, iako su uglavnom njima bile namenjene, a češće su imale uticaja na one pripadnike povlašćenih kategorija koji do tada nisu praktikovali odlazak u pozorište. Ostvarivanje drugog cilja moglo je da kao neželjenu posledicu ima kompromitovanje dotične umetnosti u očima tradicionalne publike, te da, usled toga, dovede do njenog osipanja, tako da bi na taj način došlo do promene sociodemografske kompozicije publike, ali ne i do njenog uvećanja. Stvaranje verne i upućene publike krilo je opasnost formiranja jednog čvrstog jezgra poklonika koje bi odbijalo one koji su više skloni izuzetnosti i slučajnosti. Podaci iz istraživanja o kulturnim praksama nisu išli u prilog pobornicima demokratizacije; u anketi francuskog Ministarstva kulture i komunikacija, sprovedenoj 1991. godine, zabeleženo povećanje publike u muzejima bilo je više posledica demografskog rasta i turističkih poseta ili izuzetnih događaja (poput: otvaranja muzeja „Orsay“ 1986. godine, izgradnje „Pyramide du Louvre“ i proslave 200 godina Revolucije u „Versaillesu“), koji su doveli do veće posećenosti, kao i učestalijih dolazaka onih koji su dotada činili publiku muzeja, nego što je bilo rezultat Malroove ambiciozne zamisli o demokratizaciji kulture šezdesetih godina (Donnat, 1994:150–182).

Za razliku od demokratizacije šezdesetih godina prošlog veka, ova današnja je medijski posredovana i više obeležena spektakularizacijom kulturnih dešavanja. Stoga, kreatori kulturne politike moraju uzeti u obzir činjenicu da je konzumiranje informacija vezanih za kulturne događaje (i za kulturu uopšte), plasiranih putem medija, postalo supstitut za konzumiranje kulturnih sadržaja na tradicionalan način, i da je klasično učestvovanje u kulturnom životu marginalizovano usled mutacije kulturnih potreba publike, koja postaje potrošač i koja zadovoljenje nalazi na tržištu kulture ili u izuzetnim svečanostima i dešavanjima čiji je kulturni uticaj efemeran. U ovako izmenjenim prilikama, uloga instanci nadležnih za osmišljavanje i sprovođenje kulturne politike mora da bude prilagođena nastalim promenama. Klod Molar smatra da bi „naše doba ispunilo svoj cilj samo ukoliko bi stvaralaštvo bilo dostupno svima. U stvarnosti, Ministarstvo kulture manje je ministarstvo publike, a više ministarstvo umetnika. Iako javne intervencije idu u svim pravcima, one, ipak, donose dobrobit već povlašćenim so-

cijalnim kategorijama. „Istinska akcija za ukidanje nejednakosti, to jest akcija kulturne demokratizacije, trebalo bi na primereniji način da obuhvati i niže kategorije. Ona bi morala da 'prizna' da difuzija kulture ne počiva na društvenoj jednakosti, da se kultura pokorava hijerarhiji vrednosti, da jeste i da će ostati duboko elitistička. Problem je u pronalaženju načina koji bi omogućio da se, u takvom kontekstu, udovolji svakom pojedincu, u skladu sa njegovim sredstvima, sposobnostima i potrebama“ (Molar, 2000:78). Sličnog mišljenja je i Luj Dolo (Louis Dollo), koji smatra da „kultura za sve ne treba da bude suprotstavljena kulturi za svakoga“ (Dolo, 2000:46). Upravo zbog toga tvorci kulturne politike moraju da vode računa o promenama koje zahvataju sve domene kulturnog života (stvaralaštvo, posredovanje i konzumiranje), a naročito o sociodemografskom profilu potencijalne publike.

Stiče se utisak da kreatori kulturnih politika nedovoljno uzimaju u obzir sociološka istraživanja o kulturnim praksama, ili je reč o nesposobnosti da se rezultati istraživanja iskoriste na produktivan način. Dobar primer jeste anketa o kulturnim praksama Francuza, sprovedena 1990. godine pod rukovodstvom Olivijea Donata (Olivier Donnat) i pod patronatom Ministarstva kulture, koja je s jedne strane ukazala na promene koje bitno oblikuju kulturne prakse, a s druge strane je naglasila socijalnu i demografsku heterogenost ispitanika. Donat skreće pažnju na promene koje su se javile u proteklih dvadesetak godina u kulturnim praksama, a koje bi svakako trebalo uzeti u obzir prilikom određivanja programa i aktivnosti kulturnih institucija – apsolutno uzmicanje „posvećene kulture“ i njeno opstajanje u malom krugu poznavalaca; izraženi antiintelektualizam, koji se ispoljava kroz nepoznavanje i odbacivanje klasičnih kulturnih sadržaja i školske kulture, kod defavorizovanih socijalnih kategorija, kao i kroz manje vrednovanje istih kod pripadnika ostalih kategorija, naročito kod mlađe generacije; veće vrednovanje oblika simboličkog izražavanja bez značajnijih intelektualnih pretenzija; rastuća raznolikost informacionog kapitala mladih koji su diplomirali i njihova sklonost ka kulturnom eklekticismu (Donnat, 1994:136–137). Tipološkom analizom izvedeno je sedam „kulturnih univerzuma“, kojima ispitanici pripadaju na osnovu veličine i kompozicije njihovog informacionog kapi-

tala. Do ove analize došlo se ispitivanjem poznavanja modernih i klasičnih autora iz kulturnog života, kao i na osnovu njihovih kulturnih praksi koje su obuhvatile posete kulturnim institucijama i dešavanjima, čitanje knjiga, slušanje muzike, gledanje televizije, korišćenje slobodnog vremena i izlaske. Ti univerzumi su: „univerzum isključenosti“, „univerzum kulturnog lišavanja“, „univerzum mladih“, „univerzum prosečnog na raskršću“, „univerzum klasične kultivisanosti“, „univerzum moderne kultivisanosti“ i „strukovni univerzum“.³ Rezultati su opovrgli opravdanost pretpostavke da je grupa na koju se kulturne strategije odnose homogena, kao što su pokazali i to da je pogrešno kulturnu politiku krojiti tako kao da postoji podela na elitnu, odnosno distingviranu, i popularnu, odnosno vulgarnu kulturu. Međutim, oni su ukazali na nužnost poznavanja fenomena popularne kulture, budući da ona, iako karakteristična za „univerzum kulturnog lišavanja“, zahvaljujući medijima dopire i do pripadnika drugih kulturnih univerzuma. Stoga, popularna kultura, kao oblik otpora, odbacivanja ili

³ „Univerzum isključenosti“ karakteriše potpuno nepoznavanje i neučestvovanje u svetu umetnosti i kulture; njemu pripadaju stariji poljoprivrednici, stariji radnici i radnici na selu. „Univerzum kulturnog lišavanja“ je, zapravo, sinonim za ono što se obično podrazumeva pod narodnom kulturom, s tim što mladi i oni koji žive u velikim gradovima često prave iskorak u druge kulturne univerzume. „Univerzum mladih“ prelazi klasne granice i kombinuje se s drugim univerzumima, a odlikuju ga: velika zainteresovanost za muziku, izlasci u bioskope i diskoteke, druženje s prijateljima, zaziranje od posvećene kulture. „Univerzum prosečnog na raskršću“ odnosi se na one koji imaju prosečna sociodemografska obeležja (starost, obrazovanje, mesto stanovanja...), ali obuhvata i mlade radnike i službenike koji žive i rade u gradovima; njihove kulturne prakse uglavnom su vezane za televiziju, muziku i bioskop, a karakteriše ih konformizam i povinovanje ukusu većine. „Univerzum klasične kultivisanosti“ preovlađuje kod diplomiranih koji imaju više od 45 godina i kod pripadnika srednje klase koji su rođeni pre II svetskog rata; organizuje se oko čitanja klasičnih književnih dela, gledanja klasičnih pozorišnih predstava i slušanja klasične muzike. „Univerzum moderne kultivisanosti“ najčešći je kod urbane, mlade i obrazovane generacije; odlikuju ga: praćenje aktuelnosti u svetu umetnosti i kulture, hedonizam i individualizam, nezainteresovanost za kulturne sadržaje koji zahtevaju veći intelektualni angažman i koji su suviše ozbiljni. „Strukovnom univerzumu“ pripadaju oni malobrojni, na čijem radu počiva kulturni život; uglavnom je reč o onima koji su veoma obrazovani, koji su srednjih godina, celibaterima i stanovnicima velikih gradova; oni su bliski „kultivisanim“ univerzumima, ali njihov ukus obeležen je svojevrsnim eklekticizmom, koji se očituje i u znanjima i u kulturnim praksama (Donnat, 1994).

ignorisanja dominantnih kulturnih obrazaca, zahteva poseban tretman.

Kulturna politika ne bi trebalo da podilazi ukusu onih koji su prijemčivi za popularne sadržaje, već da, zadovoljavajući više estetske kriterijume, podrži kulturne projekte koje poklonici popularnog neće „diskriminirati“. U tu svrhu, ona mora da uvaži kriterijume koji su u osnovi popularne selekcije, a koji su, po Fisku (John Fiske), zasnovani na relevantnosti kulturnih sadržaja i njihovom potencijalu za upotrebu u svakodnevnom životu, na prilagodljivosti oblika korišćenja sadržaja iz kojih konzumenti izdvajaju i obrađuju ono što žele, i na semiotičkoj produktivnosti distribuiranih sadržaja. „Da bi postala popularna, roba koju proizvodi kulturna industrija mora biti ne samo polisemična – odnosno sposobna za proizvođenje mnogostrukih značenja i zadovoljstava; tu robu moraju da distribuiraju mediji čiji su načini potrošnje podjednako stvoreni i prilagodljivi. Televizija, knjige, novine, ploče i filmovi, popularni su delom i zbog toga što njihova priroda medija omogućava da se koriste na načine na koje ljudi žele da ih koriste“ (Fisk, 2001: 181–182). Upravo odatle proizilaze sve češći prigovori upućeni protagonistima kulturne politike, da oni ne pokazuju sposobnost da primerenim strategijama odgovore na sve brojnije i češće upražnjavanje kulture „kod kuće“ (što je dug tehnološkom razvoju i audiovizuelizaciji kulturnih praksi), na sve veću ulogu medija u edukaciji i formiranju kulturnih preferencija i životnih stilova, kao i na razvijanje kulturnih aktivnosti na privatnom tržištu kulture. Za ilustraciju nastalih promena može poslužiti podatak da „od 1973. do 1989. broj Francuza starijih od 15 godina koji izjavljuju da svakodnevno gledaju televiziju sa 63% prelazi na 73%, broj onih koji kažu da bar svaki drugi dan slušaju ploče ili kasete sa 14% penje se na 32%. Drugi vidovi kulturne prakse, kao što su film, čitanje i pozorište, imaju tendenciju opadanja. Kulturne aktivnosti koje se odnose na koncerte, istorijske spomenike ili muzeje stabilnog su karaktera“ (Molar, 2000: 72–73). Istraživanje Olivijea Donata pokazalo je da postoji čvrsta veza između veličine i strukture informacionog kapitala i interesovanja za kulturni život, što se, po pravilu, odslikava i na kulturna ponašanja. Ne treba da čudi što se Donat nije ograničio samo na preispitivanje veze između nivoa obrazovanja, odnosno institucionalnog oblika kulturnog kapitala (iako

ne negira njegov značaj), i kulturnih praksi ispitanika, budući da škola sve manje garantuje razvijanje intimnosti sa svetom kulture. Škola, naravno, ostaje najvažniji mehanizam difuzije kulture dominantne klase ili „kultivisane“ kulture, kako god, i njena uloga ne može biti kompenzovana, ali je sve primetniji trend njenog utilitarnog preobražaja i favorizovanja znanja koja će imati veću vrednost na tržištu rada. Dolo s pravom upozorava da „će opšta kultura (ili) postati moderna, tako što će se preobratiti, imajući u vidu na silu 'savladane' sposobnosti duha, ili će ona potpuno nestati kako bi ustupila mesto specijalistima i tehničarima koji će, u jednom svetu usredsređenom do krajnosti ka efikasnosti, biti jedino njeni nakazni surrogati ili otpaci“ (Dolo, 2000:74).

Upravo je to jedan od razloga što mediji postaju dopunsko sredstvo informisanja i saznavanja, mada je kvalitet sadržaja koji oni plasiraju veoma različit. Usled toga što privileguju spektakularizam, zabavu i sadržaje efemernog učinka, mediji su često predmet kritika i u njima se prepoznaje krivac za ohrabrivanje „pasivne kulture koja podstiče diletantizam i lenjost, koja postupno oslabljuje pažnju, pamćenje i moć izražavanja“ (ibid.:108). Međutim, oni bi isto tako mogli da budu i posrednici u distribuciji „kultivisane“, „posvećene“ ili kulture dominantne klase, klasične i savremene, čije bi sadržaje mogli da učine atraktivnim za širu publiku, pa makar bili podvrgnuti „diskriminaciji“ i različitim „produktivnim čitanjima“. Mediji bi, takođe, mogli da budu sredstvo modernizacije nastave u školama, za šta pledira Žak Gone (Jacques Gonnet), insistirajući, pritom, na zadržavanju kritičke distance prema njima i na razvijanju sposobnosti za analiziranje i strukturisanje znanja plasiranih putem medija. Gone daje niz pozitivnih primera i korisnih sugestija koji se tiču upotrebe medija u školama, te se, razmišljajući o štampi, pita: „Zar ne bi bilo bolje da se čitanje uči uz štampu, na primer, nego da se prinose žrtve tradiciji specijalizovanih dela, čija uspešnost nikad nije dokazana?“, i zaključuje da „mnogobrojni radovi pokazuju da je motivisanost dece odlučujući faktor procesa učenja. Štampa podstiče osećaj radoznalosti i donosi paletu privlačnih školskih praktičnih vežbi, ispunjenih velikim brojem zabavnih elemenata. Posebno u Švedskoj, u kojoj se čitanje više ne uči putem udžbenika, rezultati sve više dokazuju nadmoćniji karakter učenja zasnovanog na otkrivanju

ANA BIREŠEV

pisma i njegovih znakova u štampi“ (Gone, 1998:41). Sve je jasnije da kulturna politika, zapravo, polako postaje audiovizuelna politika.

5. ZAKLJUČAK

Kada razmatra kriterijume kulturnog razvoja, Antonjina Kloskowska uzima u obzir tri aspekta razvoja – stvaralaštvo, recepciju i organizaciju kulture – pri čemu ih sagledava s kvantitativnog i kvalitativnog gledišta. Upravo je kulturna politika, odnosno plansko i organizaciono oblikovanje sistema kulturnog života unutar jedne države, najodgovornija za kulturni razvoj na polju simboličke produkcije, u ravni recepcije/konzumacije i na nivou posredujućih mehanizama. Ona je ta koja kroz određivanje ciljeva i strategija kulturne akcije, kroz obezbeđivanje finansijskih sredstava za realizaciju aktivnosti i projekata, koji su prepoznati kao prioritetni, i kroz delegiranje odgovornosti odabranim posrednicima, usmerava kulturni život. Naravno, to ne podrazumeva njenu onipotentnost i sveprisutnost. U osnovi svake kulturne politike jeste, ili bi trebalo da bude, sposobnost sputavanja ovog potencijala za totalnom kontrolom kulturnog života. Ako je reč o kvantitativnoj dimenziji kulturnog razvoja, zadaci kulturne politike bili bi: obezbeđivanje izdvajanja što više sredstava iz budžeta za kulturu; povećanje broja kulturnih institucija, nacionalnih i manjinskih, profesionalnih i amaterskih; afirmisanje što većeg broja stvaralaca, naročito mladih; povećanje publike/konzumenata; povećanje broja dece koja prolaze kroz obrazovni sistem i broja onih koji se uključuju u proces permanentnog obrazovanja; prepoznavanje novih načina difuzije kulturnih sadržaja i mehanizama dopiranja do što šire publike. Kvalitativna dimenzija kulturnog razvoja podrazumevala bi pravednu politiku raspodele finansijskih sredstava koja ne bi bila diskriminatorna prema kulturnim potrebama manjinskih i marginalnih grupa; što je moguće manju instrumentalizaciju i politizaciju stvaralaštva i obezbeđivanje pretpostavki za autonomiju kulturnog polja; pružanje podrške i konvencionalnom i nekonvencionalnom stvaralaštvu; uzimanje u obzir potencijalne uloge medija kao trenutno najdemokratskijih posrednika u edukaciji i razvijanju kulturnih interesovanja i praksi; prilagođavanje obrazovnog sistema društvenoj heterogenosti i uključivanje u škol-

 ANA BIREŠEV

ske programe kulturnih sadržaja koji bi bili prijemčivi različitim društvenim kategorijama – socijalnim, etničkim, rasnim i rodnim, i iznalaženje nastavnih metoda koji bi se oslanjali na nove tehnologije, a kojima bi se stvorila moderna, upućena publika, senzibilizovana za različite forme simboličkog izražavanja i omogućio reflektovani pristup kulturnim sadržajima, podstakla kreativnost i aktivan odnos prema kulturi i utro put procesu edifikacije koji je, pomalo zaneseno, zagovarao Rorti (Richard Rorty).

Da bi kulturna politika mogla da doprinese kulturnom razvoju i ostvarenju zamisli kulture kao „antisudbine“, neophodno je njeno oslanjanje na društvenu teoriju i empirijska istraživanja. S jedne strane svakoj preskripciji mora da prethodi deskripcija i podrobna analiza postojećeg stanja društva, koje bi bilo predmet kulturne intervencije. S druge strane svaka kulturna politika podleže sudu stručnjaka i, bilo da je njihov odnos prema konceptu i učincima određene kulturne politike kritičkog ili apologetskog karaktera, jedino mišljenje koje je zasnovano na poznavanju različitih kulturnih politika, koje ih posmatra u dijahronijskoj i sinhronijskoj ravni, koje ih sagledava u širem društvenom kontekstu i koje ih međusobno poredi, može da bude merodavno u određivanju ciljeva i strategija koji bi vodili kulturnom razvoju. Čak i iluzorni projekti i fingirane predstave budućnosti u glavama teoretičara, koji bi uvažili sve dosadašnje propuste kulturne politike, nisu na odmet. Jer, kao što reče Režis Debre (Régis Debray) – „Istoriju jedne epohe pišu njene utopije koliko i njeni pronalasci“.

LITERATURA

Burdije, Pjer (2003): *Pravila umetnosti. Geneza i struktura polja književnosti*, Novi Sad: Svetovi

Caune, Jean (1999): *La culture en action. De Vilar à Lang: le sens perdu*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble

Čejni, Dejvid (2003): *Životni stilovi*, Beograd: Clio

Mollard, Claude (1999): *Le cinquième pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang*, Paris: Armand Colin

Dolo, Luj (2000): *Individualna i masovna kultura*, Beograd: Clio

Dondey, Mark (2002): *Tati*, Paris: Éditions Ramsey

 ANA BIREŠEV

- Donnat, Olivier (1994): *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris: Édition la Découverte
- Dragičević-Šešić, Milena i Stojković, Branimir (1994): *Kultura. Menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio
- Dragičević-Šešić, Milena (prir.)(2002): *Javna i kulturna politika*, Beograd: Magna agenda
- Fisk, Džon (2001): *Popularna kultura*, Beograd: Clio
- Gone, Žak (1998): *Obrazovanje i mediji*, Beograd: Clio
- Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude (1989): *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris: Éditions du Seuil
- Jovanović, Slobodan (1990): *Primeri političke sociologije. Engleska, Francuska, Nemačka 1815–1914*, Beograd: BIGZ
- Kloskovska, Antonjina (2001): *Sociologija kulture*, Beograd: Čigoja štampa
- Lafortin, Benoa (2002): „Kulturna politika u San Francisku, Barseloni i Montrealu. Investicije, decentralizacija i participacija“, u: Dragičević-Šešić, Milena: *Javna i kulturna politika*, Beograd: Magna agenda
- Molar, Klod (2000): *Kulturni inženjering*, Beograd: Clio
- Prédal, René (1995): *Les médias et la communication audiovisuelle*, Paris: Les Éditions d'Organisation
- Pronovost, Gilles (1996): *Médias et pratiques culturelles*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble
- Spasić, Ivana (2004): *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Spasić, Ivana (2004): „Kultura“, u: Molnar, Aleksandar (ur.): *Kulturno-etičke pretpostavke civilnog društva. Pojmovnik civilnog društva (III)*, Beograd: Grupa 484
- Stojković, Branimir (koordin.)(2004): *Kulturna politika i kulturna raznovrsnost. Srbija*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka