

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura2069020D
УДК 316.722:351.85(497.11)"200"
7.01
316.752

оригиналан научни рад

О СМISЛУ УМЕТНОСТИ И КУЛТУРЕ

СТРАТЕШКЕ КОНФУЗИЈЕ И ДИЛЕМЕ РАЗВОЈА КУЛТУРНЕ И КРЕАТИВНЕ ИНДУСТРИЈЕ У СРБИЈИ

Сажетак: У раду се критички промишља теоријска и практична разлика између „оригинала” и „копије” уметничког дела у светлу доминантних праваца мишљења о културним и креативним индустријама. Један правац се односи на Франкфуртску критичку теорију, а други на теорију уравнотежења деловања савремене европске теорије културне политике. Прва фаворизује аутентичност уметности и дуализам оригинал-копија, док се друга критички односи према већини савремених друштвених дихотомија у области културе и уметности и разрешава дилему о смислу културе и уметности. Истраживање полази од претпоставке да дилеме проистичу из неодрживих дихотомија, нарочито ако се посматрају у светлу дигитализације која додатно подстиче критичко пропитивање разлога „за” и „против”. Оно је смештено у контекст компаративистичке теорије демократске транзиције и консолидације и посебно се односи на Србију која се налази на прелазу из завршне фазе транзиције у демократски консолидовано друштво.

Кључне речи: дихотомије, индустрија, креативност, транзиција, уметности, Србија

Увод

Основно истраживачко питање овог рада је да ли јавне практичне политике које води држава у области културе могу да

подстичу развој културне и креативне индустрије?¹ Полазна хипотеза рада је да култура има директан и индиректан утицај на одрживи развој друштва, те да је одговорност државе да уравнотежењем деловања помири неодрживе антагонизме који спречавају да се друштвени развој усмери ка новим економијама заснованим на знању, иновацији, креативности и предузетништву у култури.

Да бисмо проучили улогу културне политике у одрживом развоју друштва, она ће за потребе овог рада, бити смештена у контекст социјалних и економских проблема у Европи и Србији током прве деценије 21. века. Тај контекст карактерише светска економска и финансијска криза изазвана неодрживошћу традиционалних економија, банкарства и финансијских система. Први покушај да се одговори на кризу представљао је стратешки концепт развоја „економије засноване на знању” развијен у *Лисабонској стратегији ЕУ* усвојеној 2000. године као званични стратешки документ Европске Уније. Наредни покушај ЕУ, који је Србија следила, огледао се у новом, нешто промењеном дугорочном концепту „друштва знања” (*Европа 2020, Србија 2020*). Суштинска разлика између ова два развојна концепта настала у размаку од десет година је у акценту стављеном на образовање, истраживање и иновацију. Таква корелација указује да је за одрживи развој друштва суоченог са кризом од највећег значаја већа запосленост радно способног становништва са вишим степеном образовања у делатностима заснованим на развојним истраживањима и иновацији. То је, истовремено, покретач креативних економија заснованих на новом начину размишљања и деловања подстакнутом новим идејама, индивидуалним талентом, знањем, вештинама и способностима. Овај сектор макроекономије који производи добра и услуге чија производња захтева креативност, према мишљењу јапанског Марубени истраживачког института, биће доминантан економски облик у 21. веку.² Захваљујући таквом развојном потенцијалу, економска улога креативних индустрија је предмет посебног програмског документа Европске Уније *Креативна Европа* који је, будући фокусиран на људски капитал, развој вештина и мобилности које доносе „реалну економску корист”, усклађен са циљевима стратегије *Европа 2020*.

1 Рад је настао као резултат финансирања научноистраживачке делатности факултета, према уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Cvjetičanin, B. (2012) *Kulturna politika: kreativna ekonomija i kultura*, Zagreb: Zarez, XIV/333, str. 7.

Истовремено, на нивоу Европске Уније је 2007. усвојен документ *Европска агенда за културу у глобализујућем свету*. У њему је концептуализација дугорочног развоја културе заснована на три принципа, од којих први директно повезује културу са социо-економским развојем и постизањем циљева ЕУ указујући да културни и креативни сектори подстичу иновације у другим секторима привреде. Трећи принцип истиче да културни и креативни сектори играју вишеструку улогу у локалном развоју пошто представљају моћан катализатор за привлачење туриста, због чега су од стратешког значаја за раст и запошљавање у градовима и регионима, а имају и значајан друштвени утицај на регенерацију (обнову) локалних заједница и социјалну кохезију на локалном нивоу.

Да би се неговала и проширила улога културе као средства за креативност, стварање друштвене и технолошке иновације, Европска агенда за културу поставила је три специфична циља који се односе на међуресорна подручја. Први циљ се фокусира на улогу неформалног и формалног образовања које у значајној мери може доприносити промовисању креативности, културе и уметности у образовању, као нпр. кроз учење језика и књижевности, историје и сл. Други циљ указује на значај развоја људских ресурса у култури што од свих актера културног система, такође, захтева доживотно учење, укључујући и обуку за руководеће надлежности, предузетништво, познавање европске димензије тржишних активности и развоја иновативних облика финансирања. Ово се односи на успостављање модела мешовитог финансирања, које поред јавног буџета укључује спонзорства и донације, те захтева побољшан приступ различитим изворима финансирања. Трећи циљ упућује на иновативне облике сарадње засноване на стратегији повезивања и креативног партнерства између културе и других области (истраживање, туризам, социјално партнерство итд.). Њихова сврха је да ојачају социјални и економски утицај улагања у културу и стваралаштво, при чему се посебно мисли на пораст радних места и развој и атрактивност региона и градова.

Други важан документ који указује на допринос културе одрживом развоју локалних заједница је *Култура: четврти стуб одрживог развоја* усвојен на светском самиту локалних и регионалних лидера у оквиру трећег светског конгреса градова и градских управа (UCLG, Мексико сити, новембар 2010). У њему се наводи да је свет суочен не само са економским, социјалним, или еколошким изазовима – што чини три стуба одрживог развоја – већ да су креативност, знање, разноликост и лепота вредности које су суштински

повезане са људским развојем. Овај нови приступ истиче две врсте односа између културе и одрживог развоја. Први се односи на развој самог културног система (тј. наслеђа, стваралаштва, културне индустрије, заната, културног туризма), а други на стварање услова да култура има своје право место у свим јавним политикама, посебно оним које се односе на образовање, економију, науку, комуникације, животну средину, социјалну кохезију и међународну сарадњу. Тиме се фокус одрживог развоја друштва кроз креативне економије, враћа на културу. Овај фокус се због економског доприноса развоју друштва, често губи и у самим дефиницијама креативне индустрије од којих већина не садржи појам култура, премда се у класификацијама ове индустријске гране, налазе готово искључиво културни садржаји као што су: наслеђе, стари и уметнички занати, фестивали, извођачке уметности, аудиовизуелни медији, издаваштво, дизајн, мода, архитектура итд.³

Стратешке дилеме савремених културних политика о смислу уметности и културе

Ново схватање културе као развојне димензије друштва у односу на доминантно постојеће разумевање културе као вредности по себи, отворило је у теорији и пракси културне политике читав низ стратешких дилема.⁴ Дилеме се могу груписати у пет група: у првој се односе на идејни концепт културне политике и смисао уметности и културе, у другој су дилеме имплементације културне политике, у трећој – социјалног развоја, у четвртој – економског развоја и у петој групи – дилеме управљачког развоја.

Свака од ових дилема је релевантна за тему коју проучавамо, а међу њима нарочито прва, будући да поставља питање: да ли се култура схвата као уметност или као начин живота. Од тога да ли је концепција културе уска или широка зависиће и идејни концепт културне политике. Истовремено, одговор на ово питање омогућава културној политици да успостави активнији однос са креативним економијама и тиме значајније утиче на одрживи друштвени развој. Будући да је питање постављено коришћењем дихотомије и поделом основног појма „култура” на два нижа појма који противурече један другом, то подразумева да је на једној страни спектра култура схваћена скоро као синоним за уметност у

3 Ђукић, В. (2012) *Утицај културне политике на развој креативне економије и тржишта рада у Србији, Култура и друштвени развој*, Мегатренд, 2012, стр.13, 14.

4 Matarasso, F. i Landry, Ch. (2003) *Uравnoteženje delovanja: 21 strateška dilema u kulturnoj politici*, Beograd: Balkankult.

ужем смислу, а на другој култура као начин живота у ширем смислу. Иако оба нижа појма тек заједно исцрпљују опсег вишег појма, у пракси неких земаља, укључујући и Србију, културна политика се фокусира на подстицање савремене уметности и заштиту културне баштине. Тиме се занемарује начин живота који представља продуктивну основу културне разноликости, захваљујући којој се Србија, по савременом начину живота њених грађана, разликује од других држава, као што се и градови у Србији по начину живота у њима разликују међу собом, али и у односу на друге европске градове.⁵ На овим разликама је заснована и политика подршке културном идентитету као једном од четири кључна принципа савремених културних политика. У том смислу, према овој другој концепцији, „уметност је само једна од многих манифестација јединственог културног идентитета, неког места и његовог народа, и у домен културне политике може ући било шта, од народног плеса до локалних кулинарских обичаја, или од уличног живота до моде”⁶.

Такав, већ по себи знатно комплекснији однос савремених културних политика према уметности и култури који подстичу политике идентитета, последњих деценија је додатно усложњен интересовањем за креативне индустрије које влада у Европској унији. Ово је покренуло талас нових дебата о опсегу те нове привредне гране. Према Христини Микић, дефинисање креативних индустрија и креативне економије које се промовише у Европској унији темељи се на три стуба. Први стуб чине креативне активности неиндустријског типа. У ову групу спадају: визуелне уметности (уметнички занати, вајарство, фотографија), извођачке уметности (позориште, плес, фестивали) и културно наслеђе (музеји, библиотеке, археолошке знаменитости и архиви). Други стуб чине креативне активности индустријског типа. У ову групу спадају највећим делом традиционалне делатности културних индустрија: кинематографија, радио и телевизијске активности, видео игре, дискографија и издаваштво. Трећи стуб чине креативне пословне активности. Оне представљају област у којој се уметничка креативност користи у стварању додате вредности разнородним производима и услугама које могу, али не морају, бити уметничке или културне природе. Овој групи креативних активности припадају: дизајн, архитектура и оглашавање.⁷ Карактеристика свих

5 Ђукић, нав. дело, стр. 14.

6 Mataraso i Landri (2003), str. 10.

7 Mikić, H. (2012) *Preduzetništvo, kreativne industrije i ekonomski razvoj*, Kreativna Srbija, novi pravac razvoja, urednik Rikalović, G. Beograd: Anonymous said, str.23.

ових делатности је да оне представљају пословне активности које потичу од индивидуалне креативности, талента и вештина, и да имају потенцијал за стварање богатства и радних места кроз експлоатацију интелектуалне својине. Захваљујући томе, оне представљају међуресорни домен савремене макроекономске политике подједнако као и културне политике.

Овај домен истовремено је повезан са другом стратешком дилемом културних политика која се односи на улогу културе у развоју друштва, што отвара дилему да ли је култура вредност по себи или је развојна димензија друштва. У највећем броју земаља она је посматрана као вредност „по себи” повезана са квалитетом живота, да би се крајем 20. века развио концепт културе као интегративног фактора одрживог развоја локалних заједница. Значај културе за њихову социјалну и економску виталност признат је у извештају УНЕСКО (Наша стваралачка разноликост 1993) као и у извештају оперативне групе Савета Европе (*Са периферије у суштину* 1997). То је водило повезивању културе са другим областима развоја друштва – нпр. култура као туристичка атракција, што је указало на њене социјално-економске ефекте, али и на чињеницу да култура више не може почивати на претпоставци „вредности по себи”, већ да ће у будућности вредност културе бити проверавана и потврђивана кроз њен допринос одрживом развоју друштва. Како кажу аутори ове аналитичке студије о стратешким дилемама културне политике, то неће само омогућити култури „да игра много значајнију улогу у животима милиона људи” већ ће јој омогућити да изрази своје вредности у контексту значајних друштвених, економских и социјалних питања долазећег столећа». ⁸

Овакво тумачење засновано је на ширем антрополошком разумевању културе као животне средине коју је човек створио „да би развијао нове људске способности као способност за перманентно учење и преношење путем језика нових искустава у интерперсоналним и генерацијским комуникацијама”. ⁹ Зато је култура основа развоја друштва а не „надградња”, што је симплификација вулгарног марксизма (Каутски и други) који је доминирао јавним политикама у периоду комунизма и социјализма. Овакво поједностављивање је значајно доприносило томе да се култура своди на уметност, а укупни развој друштва на материјалну производњу, односно

⁸ Mataraso, Landri, нав. дело, стр. 15.

⁹ Golubović, Z. i Jarić, I. (2010) *Kultura i preobražaj Srbije, vrednosna usmerenja građana u promenama posle 2000. godine*, Beograd: Službeni glasnik, Res publica, str. 12, 13.

економију. Тиме је занемарен духовни развој друштва који није могућ без учења и нових искустава – дакле, кроз културу. Ово тим пре, што су комунистички и социјалистички режими у Србији и другим секуларним државама Југоисточне Европе, водили политику атеизације друштва, те искључивање религије из јавног живота настојали да компензују уметношћу која се нагло институционализовала и професионализовала захваљујући управо културној политици.

Такав дискурс јавних практичних политика у комунизму и социјализму допринео је да, за разлику од антропологије, друге друштвене науке третирају човека „само као елеменат друштвене и културне средине” (читај: идеологије) занемарујући његов утицај на ту средину, односно занемарујући то да је он ту средину створио. Како истиче антропологија, он тај утицај на животну, односно социјалну средину, остварује својом способношћу да „ствара нове објекте и вредности”, а управо та нова средина коју је човек створио – јесте култура под којом се подразумевају „све оне тековине које друштвени живот чине људским животом”. Стога антропологија проучава културу са два становишта: као средину коју је човек створио (*man-made environment*) и у којој се догађа људска еволуција и формирање људске личности, и као систем стваралачких делатности и њихових резултата којима се потврђује (или обесхрабрује) људско биће човека.¹⁰

Дакле, антропологија јасно уочава да успостављени систем стваралачких делатности, који у Моларовом „културном систему” представља „породицу стваралаца”¹¹ непрекидно потврђује или обесхрабрује људско биће човека. А управо у обесхрабрењима проналазимо одговор на савремене проблеме друштва суоченог са кризом. Обесхрабрење је значајним делом садржано у томе што постојећи систем културу претежно поистовећује са уметношћу као „надградњом”, па се сва разноликост укупних стваралачких делатности изван професионалних уметничких делатности, не схвата и не прихвата као култура. Иако стваралаштва нема без креативности и иновације, тј. без стварања новог, тек данас, друштво суочено са кризом, почиње културу да схвата „као средство за креативност, стварање друштвене и технолошке иновације”, али и такво разумевање још увек редукује културу на уметност, иако јој признаје моћ да кроз иновације утиче на друштвени и технолошки развој.

10 Golubović Pešić, Z. (1967) *Antropologija kao društvena nauka*, Beograd: Institut društvenih nauka, str. 16-20.

11 Molar, K. (2000) *Kulturni inženjering*, Beograd: Clio, str. 15-22.

Суштина овог проблема је у томе што стварање новог јесте култура. Стога, култура није само пуко средство за стварање новог кроз уметност, већ је само „стварање новог” – култура. У томе можда и јесте разлика између „културе“ и „цивилизације” – култура генерише „ново” док цивилизација то „ново” створено у прошлости само акумулира и памти у музејима као „световним катедралама” секуларног друштва. Зато Шпенглер каже да када једна култура испуни сврху свог постојања, она постаје цивилизација која као „гњило циновско дрво у прашуми” показује смисао свих пропадања.¹² У том смислу, све људске делатности којима се стварају нови „објекти и вредности” – јесу култура. Па тако и културна и креативна индустрија као делатности којима се стварају нови објекти (тј. производи и услуге) и вредности – јесу култура. Оне подразумевају све пословне активности које потичу од индивидуалне креативности, талента и вештина, и које имају потенцијал за стварање богатства и радних места кроз експлоатацију интелектуалне својине.¹³ Могу да укључују уметност, али и мноштво креативних пословних активности које креативност користе у стварању додате вредности великог броја различитих производа и услуга. Дакле, сличност између таквих креативних пословних делатности и уметничких делатности је у томе што потичу од индивидуалне креативности, талента и вештина. Разлика међу њима је у томе што делатности креативне индустрије имају већи потенцијал за стварање материјалног и духовног богатства, ако ни због чега другог оно зато што су производи и услуге доступније већем броју људи, те самим тим и значајније доприносе развоју публице. Притом, оне нису нужно везане само за уметност и уметнике, већ за креативност и креативну класу о којој пише Флорида, те се на тај начин значајно диверсификују и људски ресурси културних и креативних индустрија. То омогућава отварање нових радних места, запошљавање и samozapošljavanje, али и захтева нове образовне програме за нова тржишта рада, као и интердисциплинарна и трансдисциплинарна научна истраживања која могу да објасне потребе и проблеме савременог друштва и подстакну његов даљи развој.

Конечно, ако помоћу креативног рада, човек практично ствара културу која излази из оквира уског схватања културе као уметности, једног броја фаворизованих и усвојених дефиниција, прихваћених од стране наука и уграђених у савремени систем, онда научне теорије које фаворизују овакав приступ треба да се критички пропитују, исто као

¹² Špengler, O. (1989) *Propast Zapada*, Beograd: Književne novine, str. 159.

¹³ Mikić (2012), нав. дело.

и постојећи културни систем који фаворизује уметност на штету шире схваћене културе као начина живота.¹⁴ Проблем се посебно односи на савремене културне системе које карактерише професионализација и институционализација уметности. То посебно зато што је са становишта теорије државних модела културне политике (Прњат, Драгићевић Шешић, Стојковић, Ђукић и др), култура под притиском партијске идеологије и државне бирократије, у супротности са аутентичним функцијама културе. Према др Прњату, такву праксу која спутава и ограничава културни живот и уметничко стваралаштво би ваљало квалификовати као „антикултурну политику”, нарочито када је ради афирмације и реализације интереса владајуће класе, усмерена на уништавање идеолошки непожељних духовних вредности.¹⁵ У контексту ове критичке анализе, то се пре свега односи на православно културно наслеђе које представља духовни камен темељац културног идентитета српског народа. Стога је, са становишта критичке теорије књижевности засноване на православној теологији „култура схваћена као професионално-радни сектор супротстављена и по својој садржини и по централном вредносном усмерењу духовности” без којег, како истиче Ахметагић, нема аутентичног уметничког дела схваћеног као „естетско-духовни производ”.¹⁶ Ако томе додамо и проблеме институционализације уметничког стваралаштва, о чему су – почев од шездесетих година прошлог века, писане научне студије у области менаџмента у култури и културне политике (Јовић, Драгићевић Шешић, Стојковић, Ђукић, Цветичанин и др), видећемо да критички интониране теорије представљају меку моћ која у одређеној мери може да утиче на јавне практичне политике, те се данас ипак може приметити блага промена у односу према цивилном сектору у култури и самосталним уметницима, као и у односу према православној култури као основи културног идентитета српског народа. Иако полако, он се поново повезује са културом памћења тако што се институционализованим каналима комуникације преноси „културни смисао”, кодиран у *светосављу* и артикулисан у заједничком језику, знању и сећању¹⁷.

14 Ђукић, нав. дело, стр. 16.

15 Прњат, В. (1986) *Kulturna politika i kulturni razvoj*, Београд: Savremena administracija.

16 Ахметагић, Ј. (2018) Култура-теургија, *Култура* бр. 160, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 201.

17 Више видети у: Ђукић, В. (2017) *(Ка)ко смо, студије културе памћења и политике идентитета у Србији*, Београд: Факултет драмских уметности.

С друге стране, критичка анализа духовног садржаја уметничког дела, о којем Ахметагић говори као о теургијском производу¹⁸ је још увек изузетно ретка, и није укључена у доминантни дискурс дебата о смислу уметности, иако се ради о самој суштини уметничког стваралаштва из које извире аутентично уметничко дело и од које зависи културни смисао и вредносни систем једног друштва. У свом есеју *Филозофија и религија Ф. М. Достојевског*, Јустин Поповић каже да „без дефинитивног решења проблема о Богу, човек је онтолошки неспособан да дефинитивно реши ма који други проблем”. Стога су хероји Достојевског оваплоћење главног питања: „има ли Бога, има ли бесмртности?” јер, „ако нема Бога, ако нема бесмртности, нема ни врлине; у том случају – све је дозвољено.” Психолошком анализом хероја Достојевског, Поповић их дели у две групе: једну чине негативни хероји – антихероји за које Бог не постоји па не постоји ни бесмртност, а други су позитивни хероји за које Бог постоји, постоји и бесмртност душе па је бесмртном страном своје природе човек отворен ка вечности и мистички сједињен с њом. Филозофија првих је филозофија атеизма и религиозног бунта, док је филозофија других филозофија теизма и религиозне смирености.¹⁹

*Антипроизводња уметности –
професионализација, институционализација,
експлоатација*

Према Загорки Голубовић, пошто је човек „увек и изнова себи загонетка јер он стално креира нове услове, те и нове проблеме своје егзистенције, увек и изнова осмишљавајући свој живот”²⁰ због чега и науке стално морају да се осавремењују како би могле да разумеју и објасне људске потребе и проблеме који проистичу из политичког и економског контекста развоја друштва.

Чини се да се ови проблеми почетком 21. века, поред прекарног положаја радника у креативном сектору, у значајној мери односе и на ангажовање по пројекту које код већег броја уметника на независној културној сцени у Србији и региону постаје доминантна форма рада.²¹ Идући из пројекта у

18 Ахметагић, нав. дело, стр. 200.

19 Поповић, Ј. (2005) *О духу времена*, Београд: Политика, Народна књига, стр. 12-15.

20 Pešić Golubović (1967), нав. дело, стр. 22.

21 Драгићевић Шеших, М. и Дрезгић, Р. Запошљавање и прекарни положај радника у креативном сектору – културни радници у трагању за самоодрживошћу, у: *Економија, запосленост и рад у Србији у XXI веку* (2018), Београд: САНУ, стр. 293-319.

пројекат, они више не располажу временом јер време постаје ресурс којим управља неко други, донатор, било да је реч о јавним властима или фондацијама, које морају бити одговорне логици пројектног, најчешће годишњег финансирања. Тако се на уметника врши притисак да свој уметнички рад што пре материјализује, а и сам уметник ће себе пожуривати, не би ли што пре могао да се укључи у наредни пројекат и добије новац и за њега, или да макар ослободи време за писање пројеката за наредне циклусе финансирања.²² Резултат таквог притиска је хиперпродукција уметничких дела коју и Присташ назива „антипроизводњом уметности”. Стога се аутентичност естетско-духовног теургијског производа мора непрекидно критички пропитивати, на шта Ахметагић с правом указује, иако овакав научни приступ утемељен на православно-теолошком разумевању културе још увек не наилази на подршку научне и стручне јавности у Србији, што је последица снажне атеизације културног система током 20. века, а посебно породице стваралаца у којој се одвија антипроизводња уметности.

Уосталом, да се култура исцрпљује само кроз професионалну уметност, уметнике и уметничке институције, зар бисмо из прошлости баштинили тековине које су настале пре него што је друштво створило професионални уметнички систем? То се нарочито односи на врхунска дела народне књижевности, народне „вернакулар” архитектуре и свих других облика народне уметности (нпр. коло и певање уз гусле на Унесковој листи светске нематеријалне баштине и сл.) која се почев од 20. века повлачи под притиском професионализације уметности и ексклузивне подршке културне политике професионалним институцијама културе. Стога се поставља питање да ли креативна индустрија савремено друштво поново охрабрује на креативност изван професионалног система уметности? То би подразумевало подршку „малој креативности”, односно стваралаштву препознатљивом у свакодневним активностима у оквиру ког могу да се испољавају и они појединци који нису експерти и професионалци.²³ Одговор је потврдан јер, као што смо видели, подразумева старе и уметничке занате, али и гастрономију као културу исхране, моду као културу одевања, архитектуру као културу становања и мноштво других делатности изван конвенционално схваћене уметности. Ово се нпр. односи на

22 Pristaš, G. S. (2016) Antiproizvodnja umjetnosti, u: *Zajedničko dobro/podjavno dobro u umetnosti, obrazovanju, radu*, Tkh časopis za teoriju izvođačkih umetnosti br. 23, str. 29–31.

23 Vukadinović, M. (2017) *Doživljaj umetničkog dela u psihologiji stvaralaštva*, Beograd: Visoka škola za komunikacije, str.14.

моду засновану на ручној радиности и женском предузетништву или на „земљану архитектуру” као нови правац у архитектури инспирисан традиционалним начином градње заснованом на обновљивим ресурсима локалне средине. Међутим, мали број ових креативних делатности добија подршку културне политике управо стога што деловање доносилаца одлука није уравнотежено, те не подстиче све појавне облике културе и уметности у подједнакој мери, већ једне фаворизује а друге дискриминише.

С друге стране, уметници пружају снажан отпор развоју ККИ и противе се комодификацији културе и јачању неолибералних трендова који воде ка безочној експлоатацији уметника и „креативном прекаријату”. Ништа мање негативних ставова стручне јавности према идеји јачања креативног сектора у Србији долази и из страха да је њена прикривена сврха подршке развоју креативне индустрије да држава смањи подршку сектору културе.²⁴ Што се тиче „креативног прекаријата”, како истиче Предраг Цветичанин, о овој појави су највише писали Бурдије (Bourdieu), Рифкин (Rifkin), МекРоби (McRobbie) и Милер (Miller), показујући како глобализација утиче на прекаријат, с једне стране кроз све интензивнију конкуренцију на тржишту рада, а с друге кроз истовремени рад на различитим краткорочним пословима и пројектима што ствара несигурност прихода и егзистенције нарочито у околностима када држава смањује буџетска давања за уметност.²⁵ И ако је у таквом односу уметника према ККИ створен привид једнаке угрожености уметника и уметности, овде се заправо ради о томе да се уметник заштити од експлоатације, а не уметничко дело. Било да се ради о поновном извођењу дела неиндустријског типа или о индустријској производњи, то захтева уређен систем заштите интелектуалне својине, као и уметничких и сродних права без којег нема ни развоја уметности, ни развоја индустрије. У оба случаја, уметник преноси ауторско или сродно право за даље коришћење његовог дела и само је питање колико је он тим уговорним односом заштићен. Стога ово питање није у релацији са културном политиком, већ са правом и правосуђем као трећим стубом власти (законодавна, извршна и судска), те у највећој мери зависи од степена уређености правне државе.

24 Михаљинац, Н. и Ђорђевић, М. (2018) Од чувања јавног интереса до развоја предузетништва, *Култура* бр.160, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 221.

25 Cvetičanin, P. (2020) *Nezavisne kulturne scene Jugoistočne Evrope*, Niš: Izdavački centar Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.

Велики значај у заштити права има синдикално организовање уметника али су они, како наводе Драгићевић Шешић и Дрезгић²⁶ тек од недавно почели да постављају питања сопственог положаја. Проблем је, међутим, у томе што они то питање постављају Министарству културе као државно административном апарату који према компаративистичкој теорији²⁷ представља само једну од пет независних арена демократски консолидованог друштва, и то ону која има најмање утицаја на проблем од преосталих четири. На првом месту то је, као што смо већ рекли, правна арена са независним судством и правосуђем који поступају по Уставу и законима, па је у том смислу неопходно да се законодавство у области заштите интелектуалне својине, ауторских и сродних права уметника стално унапређује. На другом месту је уређена економска арена јер демократска транзиција и консолидација подразумевају да „мора да постоји институционализовано економско друштво”. Оно је у Србији засновано на „тржишној привреди, отвореном и слободном тржишту, слободи предузетништва, самосталности привредних субјеката и равноправности приватне и других облика својине (Устав РС, 2006, трећи део: економско уређење). Стога уметници своје право на рад директно и непосредно, без уплитања државе, најпре остварују у овој арени. Ово зато што се у демократској транзицији напушта тоталитарни модел дириговане економије коју је у прошлости водила комунистичка партија из партијског центра монопартијске политичке арене. Коначно, грађанско (цивилно) друштво је трећа арена у којој уметници могу да се организују и заштите од безочне експлоатације креативног стваралашког рада, али Драгићевић Шешић и Дрезгић²⁸ истичу да највећи број уметничких удружења и удружења радника у култури још увек није освестио неопходност развоја управо те, синдикалне функције свога деловања.

Зато је у демократски консолидованом друштву владавина права гарант грађанске слободе и слободе удруживања.²⁹ Примењено на заштиту интелектуалне својине, ауторских и сродних права, то зато што уметник ствара аутентично, односно оригинално уметничко дело, а свако индустријско умножавање (нпр. књижевног дела) и неиндустријско (нпр. сценско-музичко извођење позоришне представе или музичког концерта) већ прелази у домен културних и креатив-

26 Драгићевић Шешић, М. и Дрезгић, Р. нав. дело, стр. 295.

27 Linc, H. i Stepan, A. (1989) *Demokratska tranzicija i konsolidacija*, Beograd: Filip Višnjić, str. 20, 21.

28 Драгићевић Шешић, М. и Дрезгић, Р. нав. дело, стр. 295.

29 Linc, S. нав. дело, стр. 21.

них индустрија чија је логика у понављању, односно у репродукцији и већем броју извођења. У том смислу, уметник и није пред дилемом јер он увек ствара оригинал, независно од тога да ли се ради о ликовним и примењеним уметностима (нпр. сликар слика једну оригиналну слику, а вајар ствара једну скулптуру) или о извођачким уметностима (нпр. глумац увек изнова глуми свој лик у позоришној представи те је за њега свако ново извођење оригинал, исто као што је за музичког уметника свако ново извођење оригинал). Стога се у дебатама о креативном прекарријату заправо ради о праведној и правичној накнади уметнику за његов уметнички рад на стварању оригинала као и за индустријску експлоатацију дела, а не о штетности индустријске производње по уметничку вредност дела, нити о угроженим уметничким слободама које су у Србији заштићене Уставом (чл. 73: слобода научног и уметничког стварања).

Како истиче Цветичанин према Хоркхајмеру и Адорну, стандардизација – као основни принцип културних индустрија који подразумева да се оригинал уметничког дела унедоглед репродукује како би се остварио што већи профит, неизоставно води хомогенизацији културе, односно униформности и кризи аутентичности³⁰. Иако ова двојица представника франкфуртске школе критичког мишљења потпуно занемарују допринос културне индустрије развоју публике јер омогућава да култура постане доступна публици и изван најужег круга елите и елитних институција културе, она је баш од стране културне елите све до данас прихваћена као доминантни начин мишљења. Међутим, пошто многа уметничка дела не би била доступна публици без могућности умножавања (нпр. графика, филм, књижевност и сл) и поновног извођења (нпр. позоришна представа, концерт и сл), тако излази да ако нема културне и креативне индустрије, нема ни развоја публике а самим тим ни буџетске подршке уметности јер, зашто би држава подржавала продукцију уметничког дела које није доступно публици и којим се не остварује јавни интерес у култури? Ово се наравно, не односи на оне изузетне случајеве када је разлика између оригинала и копије неопходна да би се очувала уметничка вредност и уметнички доживљај аутентичног дела (нпр. разлику између оригиналне верзије и репродукција уметничке слике или између концерта „уживо” и снимка на носачу звука или веб платформама). У таквим случајевима културна политика пружа подршку музичком и галеријском систему која омогућава да се оригинална уметничка дела изводе у

30 Horkhajmer, M. i Adorno, T. V. (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva (Filozofijski fragmenti)*, Sarajevo: Svjetlost.

концертним дворанама и излажу у уметничким галеријама и на тај начин буду непосредно доступна заинтересованој публици. Та подршка се не доводи у питање и она ће постојати, чак можда и у већем обиму ако би културна и креативна индустрија допринеле увећању буџетског прихода.

Ова разлика између оригинала и копије је, међутим, видљива само у одређеним уметностима (нпр. ликовна, позоришна, музичка) док у осталим уметностима није присутна. То се посебно односи на културну индустрију. Ако посматрамо филмску уметност, биоскопска публика увек гледа копију филма, читалачка публика увек чита копију књижевног дела, било да је купљена или позајмљена из библиотеке, као што и сваки купац производа графичког дизајна увек купује копију будући да је графички дизајн заснован на умножавању. С друге стране, постоје савремене уметности које не „пате“ због разлике између оригинала и копије, као нпр. дигиталне уметности, мултимедија а нарочито веб дизајн као посебан облик дигиталног стваралаштва који спаја уметности, технику и технологију. Ово зато што посетилац веб платформи, без обзира са које веб локације јој приступа, увек гледа у оригинал те у том смислу само један оригинал и постоји. Тако се, заправо, код једног дела креативних индустрија смањује оштра разлика између оригинала и копије која је основни разлог забринутости уметника и теоретичара да ће развој ове гране економије угрозити аутентичност уметничког дела, те да „оригинал“ више неће имати подршку културне политике.

Разлика, као што видимо, и није подстакнута индустријском производњом, већ самом природом уметничког дела, јер уметности индустријског типа не би ни постојале да нема умножавања, док репертоарско позориште, као уметничка делатност неиндустријског типа, захтева поновна извођења која и јесу и нису оригинал. Јесу, зато што глумци увек изнова излазе на позоришну сцену и интерпретирају свој лик кроз јединствено и непоновљиво извођење³¹, а нису – јер свака реприза позоришне представе подразумева увек исти драмски текст, исте позоришне костиме, реквизиту, сценографију, музику, па и драматургију и режију, те се нови оригинал не ствара за свако ново извођење, већ се увек користи онај исти и једини оригинал који је створен за премијерно извођење. У том смислу се позоришна представа не разликује битно од веб дизајна јер публика у оба случаја види

31 Benjamin, V. (1974) *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Eсеји, Beograd: Nolit, str. 121, 122.

оригинал без обзира колико се пута представа репризира, односно колико се пута приступа веб порталу.

Оно што, ипак, разликује позоришну представу од веб дизајна, али и филма, па и радио драме, је „аура“ која, према Валтеру Бењамину, постоји само код „непатвореног“ уметничког дела које није технички репродуковано. Овај аргумент ће увек ићи у прилог оригинала који се догађа „овде и сада“³² док у прилог ККИ иде развој публике и неупоредиво већа присутност уметности у свакодневном животу до чега долази диверсификацијом и дигитализацијом културних и уметничких производа.

Друго је питање да ли свако оригинално уметничко дело већ по себи садржи „ауру“ и представља „естетско-духовни теургијски производ“³³. Ако је и Бењамин тврдио да се „ауратични начин постојања уметничког дела никада потпуно не одваја од своје ритуалне функције“ – најпре магијске а потом религијске,³⁴ сви наведени проблеми „антипроизводње уметности“ поново нас враћају на питање смисла и доводе до кључног питања које је у нашој науци скоро у потпуности занемарено, а то је: какав однос уметност може имати према „религијском“ у секуларизованом и атеизованом друштву?

Закључна разматрања

Са становишта културне политике, теоријски модел уравнотежења деловања, представља одговор на неодрживе теоријске дихотомије оригинал-копија коју генерише уска дефиниција културе схваћене као уметност и „вредност по себи“. Она се стога не пропитује са становишта потреба и проблема који проистичу из политичког и економског контекста развоја друштва. Осим што је такав приступ у супротности с дефиницијом јавних практичних политика која треба да представља одговор на потребе и проблеме, он фаворизује уметност као друштвену „надградњу“ која традиционално представља „потрошача“ јавних ресурса и буџетских средстава. Тиме се занемарује њена улога у производњи материјалних и духовних вредности неопходних за развој једног друштва. Парадоксално је то што таква симплификација вулгарног марксизма и даље има утицаја на доминантни систем вредности, иако након пада „берлинског зида“ – већ више од три деценије марксизам није теоријска основа званичне идеологије у Србији, као ни у значајном броју земаља у окружењу у којима је постојало комунистичко, односно

32 Benjamin, нав. дело, стр. 117,118, 121-130.

33 Ахметагић, нав. дело, стр. 193, 201.

34 Benjamin, нав. дело, стр. 122.

социјалистичко државно уређење. То се може разумети као отпор променама и стварању „новог“ што је смисао и сврха културе схваћене шире од уметности. Зато је питање смисла културе заправо политичко, односно идеолошко питање које се у демократски консолидованом друштву мора разрешити у политичкој арили, кроз програме политичких странака које на изборима добијају мандат од грађана да воде културну политику. Од тога да ли је концепција културе уска или широка зависиће и идејни концепт јавне практичне политике коју држава води у области културе.

Антагонизми између супротстављених концепција о смислу културе се могу разрешити ако држава не позиционира подршку на једном или другом полу дихотомије о смислу уметности и културе. То за културну политику значи: уважавање и подстицање културе као развојне димензије друштва колико и културе као вредности по себи, односно, уравнотежену подршку „оригиналу“ колико и „копији“. Ово посебно јер резултати истраживања упућују на закључак да разлика између оригинала и копије више није тако оштра као што то сугерише франкфуртска критичка теорија. Показало се да је пропадљивост ауре оригинала највидљивије код културне индустрије која је као креативна активност индустријског типа обележила 20. век иако је у потпуности заснована на техничкој репродукцији, односно копији уметничког дела. С друге стране, креативне индустрије која настају у дигиталном окружењу 21. века, нису у тој мери осетљиве на разлику између оригинала и копије, будући да и дигиталне уметности производе оригинал а не копију.

Због тога дебате о оригиналу и копији нису нарочито смислене у контексту демократске транзиције и консолидације савременог друштва. Заправо, истраживања показују да је много значајније питање духовне – теургијске димензије уметничког дела. Оно је услед секуларизације и снажне атеизације током 20. века потиснуто на маргине научних истраживања, иако је то питање од суштинског значаја за разумевање улоге културе и уметности у савременом друштву. Критичко преиспитивање ослобођено идеолошког притиска би могло показати да од ове потпуно занемарене димензије уметности зависи и сама ауратичност уметничког дела које се сматра вредношћу по себи.

Уравнотежена културна политика подразумева и потребу да се одговори на притиске различитих заинтересованих група чије јавно деловање није увек засновано на савременим практичним и теоријским моделима. Овакви притисци могу долазити од стране заговорника наслеђеног државног модела културне политике који се одупиру променама и тежи да

задржи *status quo* наслеђеног модела професионализације и институционализације уметничког стваралаштва, али и од нове економске елите која је најодговорнија за безочну експлоатацију уметничког рада и „креативни прекаријат”. Међутим, узроци а самим тим и решења ових девијантних појава у теорији и пракси културних политика, налазе се у уређеној политичкој, економској, правној и грађанској арени демократски консолидованог друштва, те заправо не представљају дилеме које у целости могу разрешити носиоци културне политике у државном административном апарату у области културе. То и јесте кључна разлика између тоталитарног и демократског управљања културним развојем друштва.

ЛИТЕРАТУРА:

Ахметагић, Ј. (2018) Култура-теургија, *Култура*, бр. 160, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 193-203.

Benjamin, V. (1974) *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 114-150.

Vukadinović, M. (2017) *Doživljaj umetničkog dela u psihologiji stvaralaštva*, Beograd: Visoka škola za komunikacije.

Golubović, Z. i Jarić, I. (2010) *Kultura i preobražaj Srbije, vrednosna usmerenja građana u promenama posle 2000. godine*, Beograd: Službeni glasnik, Res publica.

Golubović Pešić, Z. (1967) *Antropologija kao društvena nauka*, Beograd: Institut društvenih nauka.

Драгићевић Шеших, М. и Дрезгић, Р. (2018) Запошљавање и прекарни положај радника у креативном сектору – културни радници у трагању за самоодрживошћу, *Економија, запосленост и рад у Србији у XXI веку*, Београд: САНУ, стр. 293-319.

Ђукић, В. (2017) *(Ка)ко смо, студије културе памћења и политике идентитета у Србији*, Београд: Факултет драмских уметности.

Ђукић, В. (2012) Утицај културне политике на развој креативне економије и тржишта рада у Србији, *Култура и друштвени развој*, Мегатренд, стр.11-25.

Europe 2020, A European strategy for smart, sustainable and inclusive growth (2010) Brussels: European Commission.

European Commission's Agenda for Culture in a Globalising World (2007), Brussels: European Commission.

Culture: fourth pillar of sustainable development (2010) United cities and Local Government, Mexico City, <http://www.uclgcongress.com/> приступљено 14. 6. 2012.

Linc, H. i Stepan, A. (1989) *Demokratska tranzicija i konsolidacija*, Beograd: Filip Višnjić.

Matarasso, F. i Landry, Ch. (2003) *Urvnoteženje delovanja: 21 strateška dilema u kulturnoj politici*, Beograd: Balkankult.

Mikić, H. Preduzetništvo, kreativne industrije i ekonomski razvoj, u: *Kreativna Srbija, novi pravac razvoja*, urednik

Rikalović, G. (2012), Beograd: *Anonymous said*, str. 15-29.

Михаљинац, Н. и Ђорђевић, М. (2018) Од чувања јавног интереса до развоја предузетништва, *Култура*, бр. 160, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 218-233.

Поповић, Ј. (2005) *О духу времена*, Београд: Политика, Народна књига.

Prnjat, B. (1986) *Kulturna politika i kulturni razvoj*, Beograd: Savremena administracija.

Pristaš, G. S. (2016) Antiproizvodnja umjetnosti, *Zajedničko dobro/ podjavno dobro u umetnosti, obrazovanju, radu*, ТкН часопис за теорију извођачких уметности бр. 23, стр. 29–31.

Molar, K. (2000) *Kulturni inženjering*, Beograd: Clio.

Устав Републике Србије (2006) Београд: Службени гласник.

Cvetičanin, P. (2020) *Nezavisne kulturne scene Jugoistočne Evrope*, Niš: Izdavački centar Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.

Cvjetičanin, B. (2012) *Kulturna politika: kreativna ekonomija i kultura*, *Zarez*, XIV/333.

Horkhajmer, M. i Adorno, T. V. (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva (Filozofijski fragmenti)*, Sarajevo: Svjetlost.

Špengler, O. (1989) *Propast Zapada*, Beograd: Književne novine.

FREEDOM OF EXPRESSION
← FROM HERE TO → HERE

Dan Perjovschi, *Freedom of expression/others*,
marker on paper, 2015, courtesy the artist

Vesna Đukić
University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE MEANING OF ART AND CULTURE

STRATEGIC CONFUSIONS AND DILEMMAS REGARDING
DEVELOPMENT OF CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRY IN
SERBIA

Abstract

The paper critically assesses theoretical and practical differences between “an original” and “a copy” of an artwork, in the context of dominant strands of thought about cultural and creative industries. One strand refers to the Frankfurt critical theory, whereby the other refers to the theory of balancing contemporary European theory of cultural policy. The first favours authenticity in arts and duality between an original and a copy, while the other critically appraises most contemporary social dichotomies in culture and arts. The paper aims to examine basic strategical dilemmas of cultural policies regarding the meaning of art and culture in the context of development of cultural and creative industries. The research starts with an assumption that dilemmas stem from unsustainable dichotomies, particularly in the context of digitalization, which additionally encourages critical assessment of the reasons “for” and “against”. It is placed in the context of comparative theory of democratic transition and consolidation, particularly referring to Serbia which is crossing over from the final phase of transition into a democratically consolidated society. The research results show that the difference between an original and a copy is not such a sharp line as the Frankfurt critical theory suggests. It is demonstrated that the disappearance of the original’s aura is the most visible in creative activities of industrial type, more precisely cultural industries, whose expansion has marked the 20th century and which are completely based on technical reproduction i.e. copying of artwork. On the other hand, two other pillars of creative industries typical of the 21st century are not sensitive to the difference between an original and a copy. They involve significantly more from the contemporary artistic production, including creative activities of non-industrial type, such as various types of visual and performance arts, as well as business-like cultural and creative activities which use artistic creativity to bring about added value of products and services, that can be, but are not necessarily, artistic or cultural. This is why the debates about the original and the copy do not make much sense. Actually, because of the involvement of these two pillars of cultural and creative industries, the more pertinent issue is the decay of the artwork aura reduced to an aesthetical value, without a spiritual – theurgic dimension, which secular society refuses to pose in science and education, as well as art production practice, even though it is vital for the understanding of the meaning of culture and art in the contemporary society.

Key words: *dichotomies, industry, creativity, transition, arts, Serbia*