

Институт за европске студије, Београд

DOI 10.5937/kultura1860110M

УДК 316.722

321.7

316.324.8

прегледни рад

О КУЛТУРНОЈ ДЕМОКРАТИЈИ НА НЕОЛИБЕРАЛНИМ ТРЖИШТИМА ИЛИ ЗАШТО О УКУСИМА ТРЕБА РАСПРАВЉАТИ

Сажетак: Предмет овог рада је статус културног добра на савременим тржиштима роба и услуга. Истраживање полази од премисе да у савремено доба однос између демократије и културе није могуће разматрати изван вредносне матрице неолибералног капитализма, који остварује непосредан и одлучујући утицај на културно поље. Појмовна апаратура је прецизно дефинисана и потом су анализирани различите теоријске перспективе утемељене на наративима хуманистичког и антрополошког приступа култури. Представљена је неолиберална парадигма о креативним индустријама, а посебна пажња посвећена је институту културног изузећа у трговинским уговорима из две супротстављене перспективе: САД и СТО, с једне стране, и европског приступа културној политици, с друге. Циљ рада је да научном методологијом дискутује однос између нормативних начела културне демократије и пракси неолибералних тржишта. Закључујемо да савремена културна политика треба да се избори да обезбеди сразмеру између тржишно усмерених креативних индустрија и културе чији је смисао у остваривању различитих непрофитних функција: естетских, етичких, образовних, идентитетских, демократских.

Кључне речи: *култура, демократија, неолиберална идеологија, слободно тржиште, креативне индустрије, културно изузеће*

Увод¹

Односе између демократије и културе у савремено доба није могуће разматрати изван вредносне матрице неолибералног капитализма. Ова, најновија фаза капитализма превазилази пуки економски систем и детерминише препознатљив спектар вредности у оквиру општег друштвеног поретка. Амерички аутор Џим Мекгвиган (Jim McGuigan) описује трипартитни модел историје капиталистичке хегемоније, тврдећи да је капитализам прошао пут од своје иницијалне „либералне“ фазе у 19. веку, преко „организоване“ фазе (од краја четрдесетих до раних седамдесетих година 20. века), до фазе неолибералног капитализма, која је кроз последњих 30-ак година форматирана реафирмацијом одређених изворних аспеката у знатно промењеним околностима, што се назива својеврсном неолибералном реакцијом.² Неолиберални капитализам је глобалан, хегемоничан и, према овом аутору, на плану политичке економије и културе доноси значајне промене у односу на либерални капитализам: политичка економија неолиберализма неизбежно директно утиче на културно поље.³

Слично томе, Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), на трагу Манделове (Ernest Mandel) такође троделне периодизације на фазе (1) тржишног, (2) империјалног и (3) мултинационалног капитализма,⁴ предлаже овим ступњевима компатибилну културну периодизацију епоха: (1) реализма, (2) модернизма и (3) постмодернизма, при чему постмодернизам означава као последњу фазу односно културну логику касног капитализма. Културне форме постмодернизма, тврди аутор, у директној су вези са мултинационалним капитализмом и одликује их површношћу као основна формална карактеристика.⁵

1 Рад представља део истраживања у оквиру пројекта Института за европске студије „Србија у процесима европских интеграција: глобални контекст, институције, идентитет“ (ев. бр. 179014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 McGuigan, J. (2016) *Neoliberal Culture*, London / New York: Palgrave Macmillan, pp. 14–17.

3 Исто, стр. 16.

4 Džejmson, F. (1985) *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, Treći program* br. 64, Beograd: Radio Beograd, str. 215, према: Mandel, E. (1981) *Kasni kapitalizam. Pokušaj marksističkog objašnjenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.

5 Исто, стр. 194.

Прецизније, питања у вези са културном демократијом, у оквиру временско-просторног ентитета који се у литератури именује као глобална, западна или чак неолиберална цивилизација, морају бити сагледана у контексту комплексне кризе, која може да се одреди као економска, политичка, безбедносна, еколошка, тако и духовна, те криза аксиолошког релативизма, културних вредности и моралног nihilizma.⁶ Према екстремном критичком наративу, „неолиберализам своди уметност на новац и квари културу комерцијалним спонзорством, а филантропске фондације, у бескрајној борби за хегемонију, заузимају место демократски одговорном јавном сектору”.⁷

Промишљања о генези вредносног репозиционирања културе у последњој историјској фази капитализма, враћају нас у време када је у Америци почела да се догађа тзв. неолиберална реакција, а социјалдемократску Европу послератног доба, првенствено Француску и Немачку, задесила противречна збивања у политичком спектру. Наиме, одговарајући на нафтни шок који је погодио Америку почетком седамдесетих година, Међународни монетарни фонд, Светска трговинска организација и Светска банка, предузимају мере усредсређене на оживљавање економије слободног тржишта у циљу максимизације профита: преношење производње са скупих на јефтина тржишта рада, приватизација јавних служби и имовине и што већа дерегулација пословања. Структурална прилагођавања захватила су и сектор културе, најпре на плану нове међународне поделе рада у култури и у области права интелектуалне својине. Што се Европе тиче, после серије грађанских протеста крајем шездесетих година прошлог века, социјалдемократске партије почињу да иступају са ставом да политика не може да утиче на економију и постепено имплементирају неолибералне политике, подржавајући власт крупног капитала. Осамдесетих година бунтовни левичари скрећу фокус са идеја радничке солидарности и антикапитализма на нове наративе: интернационализам, мањинска права, еколошки здраво друштво, итд., и кроз тероризам урбане гериле дају одушка новом анархизму.⁸ Данас су јасно видљиве последице овог обрта у садржају политичког спектра: главна линија разграничења више није подела на „леве” и „десне”, већ на системске и

6 Пипер, П. О улози националне академије у обликовању језичке и културне политике, у: *Култура основа државног и националног идентитета*, приредио Костић, А. (2017), Београд: САНУ, стр. 173.

7 McGuigan, J. нав. дело, стр. 5.

8 Lakićević, D. (2018) *Portret političara u mladosti*, Београд: Arhipelag, стр. 148.

антисистемске странке. У системским или странкама естаблишмента се синкретички обједињава десница капитала, дакле десница која се бави само либерализмом тржишта и економијом, и левица – али не радничких и социјалних права, него левица друштвених вредности, која се претежно бави правима мањина, миграната, хомосексуалаца итд.⁹ Данашњи мејнстрим чини управо овај савез.

На плану културе, наступила је комодификација, и у том циљу – апологија неестетског, конзумерског укуса. Неолиберална концепција уметности и културе усредсређена је на тзв. креативни производ који се одређује као добро (или услуга) које је резултат креативности и има економску вредност.¹⁰ Савремене културне политике су потиснуле хуманистичко схватање културе. Масовна култура је томе допринела стварајући комерцијалне, популарне сурогате, како елитне (високе) културе, тако и народне културне традиције. Премда робни карактер културног производа није никаква новина, ова његова димензија данас се потенцира као никада пре. Индустрија културе стандардизује, хомогенизује и унифицира своје производе, намењене анонимним појединцима припадајућим јединственој потрошачкој маси. Истовремено се лукративним циљевима подређује културна аутономија и сврховитост за извантржишну валоризацију. Вредносни критеријуми су притом релативизовани до обесмишљености у оквиру постмодернистичког дискурса, који прибавља легитимацију ових процеса на академској и идеолошкој равни. Културне политике обузете економским разлозима добијају нови атрибут као економске културне политике. Друштвени контекст ове промене који је познат као информационо друштво или друштво знања, последњих година се именује и као културни капитализам, а нова идеолошка реторика описује и њему иманентне, нове друштвене слојеве каква је тзв. креативна класа, препозната као професионално-менаџерска класа која укључује и уметничка занимања и постаје не само нови већ и другачији конзумент културе.¹¹

9 Јовановић, М. (2017) *Дебата о председничким и парламентарним изборима у Француској и Немачкој 2017*, излагање 2. 11. 2017, Београд, Институт за европске студије, https://www.youtube.com/watch?v=7qsODI_JyQo

10 Howkins, J. (2007) *The Creative Economy – How People Make Money from Ideas*, London: Penguin, p. X

11 Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class – And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Melbourne: Pluto, pp. 68–74.

Теоријски оквир и појмовна разграничења

Појам културе је комплексан и семантички разуђен, почев од првобитне везаности за узгајање биљака и обраду поља у реторици софиста, преко значењског трансфера на „обрађивање” и неговање духа и личности у беседама римског филозофа Цицерона. У савременој употреби може се диференцирати уже и шире значење овог појма: (1) као елитистичко схватање културе, које обухвата суму најквалитетнијих дела духа и ума, и (2) култура виђена као целина свега што човек ствара, односно артефаката као симболичких и материјалних творевина.¹² Још је сложенији покушај да разграничимо појмове културе и цивилизације, који се у литератури појављују у широком спектру односа – у синонимном, опозитном и субординативном.¹³ Унескова дефиниција под културом подразумева – осим уметности и литературе – још и знање, веровања, морал, законе, системе вредности, традицију, дакле комплексну целину обичаја и способности које је човек стекао као члан заједнице. Овоме ваља додати и Биднијеву (David Bidney) дефиницију, јер он у култури препознаје динамички процес а уједно и производ оплемењивања потенцијала људске природе, као и природне околине, којим људи задовољавају особене психо-социјалне потребе.¹⁴ Смисао наведених одређења је у потенцирању једног универзалног и диференцијалног својства људске врсте – да твори симболе, чиме се човек самоостварује управо кроз културу коју креира као свет артефаката, односно као једну секундарну средину наспрам примарне, природне средине. Читав свет симболичких форми које човек твори и комуницира, сматра се културом. Не упуштајући се у темељнију дискусију, за потребе овог рада појам цивилизације ћемо оставити по страни, и то схваћен у духу Хантингтонове (Samuel P. Huntington) диференцијације на „цивилизацију у јединици” и „цивилизације у множини”¹⁵ – које тако видимо као

12 Иглтон, Т. (2017) *Култура*, Београд: Клио, стр. 12.

13 Према познатом тумачењу немачких романтичара, на културу се гледа као на вишу сферу духовности, док је епоха просветитељства славила Французе као мисионаре цивилизације коју чини целина материјалних творевина, од технике до уређене сфере друштвености и институција политичког живота. Представници цикличних теорија културе бране тезу да цивилизације представљају израз опадања културе у вештачко стање или смрт након циклуса процвата.

14 Bidney, D. (1953) *Theoretical Anthropology*, New York: Columbia University Press, p. 334.

15 Овај аутор признаје целовитост једне универзалне светске цивилизације, али, такође, признаје мноштеност цивилизација које одређује као појединачне културне ентитете. Huntington, S. P. (1996) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster.

најобухватније оквире културног груписања људи, односно просторно-временске ентитете дугог трајања који дозвољавају највиши могући ниво идентификације појединаца и група.

За разумевање положаја културних добара на савременој неолибералној сцени, потребно је подсетити се главних аргумената теоријске расправе о два концепта културе – хуманистичком и антрополошком. Према наративу хуманистичког поимања културе, које је селективно, нормативно и елитистичко, култура се састоји од свега онога најбољег и највреднијег што је човечанство створило, од универзалних вредности које дају узвишени смисао постојању човека и треба да буду вечити узор. Следствено, ствараоци културе су малобројни надарени појединци, а њена дела се обрађају такође малобројној просвећеној заједници компетентних рецепијената. Срчани представници оваквог уверења Метју Арнолд (Matthew Arnold, 1822–1888) и Рејмонд Ливис (Frank Raymond Leavis, 1895–1978), на пример, противе се препуштању културе нижим друштвеним слојевима, односно необразованој маси чији ће укус довести до прекида континуитета и „непоправљивог хаоса”, предајући културу новој безвредној комерцијалној сврси.¹⁶ Ови критичари масификације високе културе предлажу повратак аутентичним вредностима и позивају на образовање нових генерација засновано на највишим узорима, како би се спречио „погубан утицај комерцијалне културе коју необразована већина пасивно конзумира”¹⁷. Њихов културни елитизам заснован на критеријуму компетентности нужно не ускраћује друштво за остварење циљева културне демократије. Они, наиме, заговарају културни опоравак на начин да се оно „најбоље што је мишљено и знано” учини доступним нижим слојевима друштва, које је потребно еманциповати и учинити компетентном публиком. Овај правац културне политике би се противио свођењу високе културе на ниво инфериорних укуса кроз њену популаризацију и комерцијализацију.

Струји хуманистички оријентисаних интелектуалаца који су заговарали чврсте каноне у уметности и култури успротивио се интелектуални антиелитизам, који је наступио са епохом постмодерног сензибилитета. Израстао на темељу политичког поклича да сви људи имају право на активно учешће у културном животу, антрополошки приступ одбацује елитизам у култури и наслања се, како на романтичарску

16 Arnold, M. (1932) *Culture and Anarchy*, London: Cambridge University Press, pp. 6, 70, 206–207; Leavis, F. R. (1930) *Mass Civilization and Minority Culture*, Cambridge: Minority Press, pp. 17–30.

17 Arnold, M. нав. дело, стр. 106–107.

традицију¹⁸, тако и на вредносни егалитаризам и релативизам¹⁹. Тумачећи културу као свеукупност активности и наслеђа читавог друштва а не само његове квалификоване елите, антрополошко становиште пропагира вредносну неутралност сваке културе. Главни протагонисти оваквог приступа, чије се последице снажно огледају у актуелном моделу креативних индустрија, били су културни посленици и предузетници у САД, почев од тридесетих година прошлог века, а његову феноменолошку утемељеност образложили су теоретичари студија културе.²⁰

Конечно, тема рада обавезује на прецизно тумачење појма културне демократије. Културна демократија је концептуални оквир с дугом и не сасвим јасном историјом. У САД је ова идеја у току прве две деценије прошлог века произашла од прогресивних мислилаца (Н. Kallen, W. E. B. DuBois), који су се залагали за културни плурализам у суочавању са ксенофобичним насиљем и распрострањеним уверењима о супериорности беле расе.²¹ У европским државама у периоду после Другог светског рата, структура друштва је промењена у виду нових радничких маса које су се преливале са периферија и које је требало интегрисати у национални културни живот. Након чувене Малроове (Georges André Malraux) реоријентације француске културне политике у складу са концептом демократизације културе (која се, према оцени Патрика Брунела (Patrick Brunel) одвијала „у атмосфери утопије“), од 1981. године формулација „демократизација културе“ замењена је новом фразом – „културном демократијом“, која је, према неким критичким мишљењима: „послужила као теоријски алиби за лансирање спектакуларних догађаја, наводно популарних, али често демагошких, који

18 Романтичари личност уметника виде као генија и демијурга, а у изворности и традицији народних култура само биће народа – дух који храни индивидуалну стваралачку имагинацију.

19 Šobe, F. i Marten, L. (2014) *Međunarodni kulturni odnosi*, Beograd: Clio, str. 23.

20 У основи теоријске оријентације студија културе јесте премиса да културне чињенице добијају значења и вредности у оквиру одређене дискурзивне и идеолошке праксе, која је начешће мотивисана парцијалним интересима одређених друштвених група у једној конкретној друштвеној и историјској ситуацији. Поричући супстанцијалност „универзалних истина“, студије културе настоје да их десакрализују, да релативизују апсолутне вредности и разобличе полуге друштвене моћи које се, према овим теоретичарима, налазе у основи културних процеса. Đorđević, J. Uvod, u: *Studije kulture*. Zbornik, drugo izdanje, priredila Đorđević, J. (2012), Beograd: Službeni glasnik, str. 13–14, 16–19.

21 Adams, D. and Goldbard, A. (1995) *Cultural Democracy: Introduction to an Idea*, Webster's World of Cultural Democracy, 18. јул 2018, <http://www.wxcd.org/cd2.html>

су били погодни да увећају бројке о посећености, партиципативности и створе илузије да је овај пут циљ испуњен.”²² Брунел сматра да је политика културне демократизације, за коју се залагао Малро, била недовољна јер је занемаривала једино средство да успе, а то је културно образовање, и закључује да кроз потоњи концепт културне демократије култура, заправо, девалвирала.²³

У домаћој литератури значајан допринос разграничавању појмова демократизације културе и културне демократије дао је Стеван Мајсторовић, који их дефинише као два супротстављена општа концепта културне политике и даје предност другом. Мајсторовић појам демократизације културе сагледава као концепт који се залаже за усвајање и ширење постојећих културних вредности и остварења припадајућих традиционалној култури или тзв. вишој уметности, коју креирају мањине, при чему држава субвенционисањем и другим инструментима делује као њен заштник и промо-тер, а огромна већина рецепијената њена дела пасивно поддржава. Овој „култури угледања” он супротставља концепт културне демократије, који подразумева тешњу међусобну условљеност и „органску повезаност” културног развоја и културних потреба са друштвеним догађајима: „Културна демократија се не заузима само за усвајање културних вредности, него, пре свега, за развој услова у којима би се слободно испољавале човекове свеколике способности и свестрано потврђивао његов људски и стваралачки смисао.”²⁴ Док концепт демократизације културе примењује просветитељски идеал подучавања и упућивања, према Мајсторовићу, полазиште културне демократије јесте идеја о ослобођеном раду и схватање да „човек треба да овлада свим условима свог живота и рада и постане ковач сопствене судбине”.²⁵ У овом раду се у основи прихвата Мајсторовићева идеја о различитом усмерењу циљева и пракси који се предузимају у оквиру ова два концепта, међутим, изоставља се њихова вредносна поларизација карактеристична за доктрину самоуправног социјализма. Из Мајсторовићевог концепта културне демократије изузимамо онај елемент у којем се културна демократија изједначава са тзв. самоуправном социјалистичком демократијом, чиме се аутономија културе заправо негира у корист именованог политичког програма.

22 Brunel, P. (2012) Democratization of Culture, *Études* 2012/5 (Vol. 416), Paris: S. E. R., pp. VI–VII

23 Исто.

24 Majstorović, S. (1977) *Kultura i demokratija*, Beograd: Prosveta, str. 40.

25 Исто, стр. 39–40.

У савременим теоријским приступима, појам културне демократије подразумева широку грађанску партиципативност у културном стваралаштву, у којој се потенцира на разноликости. Културна демократија означава плурализам, партиципативност и равноправност свих заједница на учешће у културном животу и културној политици. Програмски се оријентише у неколико праваца: на заштиту и промовисање културне разноликости; подстицање активног учешћа у културном животу заједнице и доношењу одлука које утичу на његов квалитет; обезбеђивање правичног приступа културним ресурсима и наслеђу. Подразумева конкретне активности за које се залаже широк спектар заинтересованих агенаса: од међународних актера (какви су оличени у Уједињеним нацијама и њиховим међународним споразумима) до локалних (група суседа који су заинтересовани за неки локални пројекат).²⁶ Право на културу је промовисано као једно од фундаменталних људских права Повељом УН о људским правима из 1948. године, а културна разноликост је у међународним документима потцртана као један од кључних чинилаца одрживог развоја друштва²⁷. Савремена парадигма културне политике принцип права свих на културу реализује кроз инструменте којима се висока култура чини доступнијом широкој јавности уз помоћ субвенционисања, јавних и приватних фондова и других средстава, којима се, такође, подстиче партиципативност разноликих друштвених група у стварању културе у складу са својим особеним вредностима и традицијама.²⁸ За спровођење културне демократије у складу са принципима права на културу и културне разноликости у последњој деценији прошлог века у западним друштвима промовисана је политичка, фискална и културна децентрализација као један од кључних инструмената, којима држава редукује свој утицај у сектору културе.²⁹ Међутим, питање улоге, мере и оправданости државног ангажмана у питањима културе још од античких времена подстиче бурне расправе, чији ће један актуелни пример бити илустрован у наредним поглављима овог рада. Савремене културне политике примењују методе евалуације којима је могуће релативно успешно утврдити степен

26 Adams, D. and Goldbard, A. нав. дело.

27 Унеско: Универзална декларација о културној разноликости, Париз 2. 11. 2001; Унеско: Конвенција о заштити и промовисању разноликости културних израза, Париз 20. 10. 2005.

28 Рогач Мијатовић, Љ. (2014) *Културна дипломатија и идентитет Србије*, Београд: ФДУ / Клио, стр. 85.

29 Букић, В. (2012) *Држава и култура – студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности, стр. 85–87.

демократичности и слободе културне партиципације у било ком друштву.

Креативне индустрије и тржиште

Ултимативни принципи идеологије неолибералног капитализма у култури су: приватна својина над средствима за производњу и дифузију културних добара; слободно тржиште које ефикасно врши алокацију ресурса и, у вези с тим, негативна перцепција регулаторних мера, које ограничавају бизнис. Према овој доктрини, патернализам државе угрожава економију културе и стога се инсистира на неутралности државе, док централну улогу у артикулацији интереса у овој осетљивој области преузимају културне индустрије. Предисторија овог појма сеже у четрдесете године прошлог века, када се у оквиру Франкфуртске школе развио критички концепт „индустрије културе” и „индустрије свести”, са изразитом негативном семантичком вредношћу ове синтагме у делима неомарксистичких аналитичара масовне културе Адорна (Theodor W. Adorno), Хоркхајмера (Max Horkheimer), Маркузеа (Herbert Marcuse) и других. Значење овог термина се у току осамдесетих година трансформисало у складу са иницијативама социјалдемократских влада које су културу почеле да схватају као магични еликсир за економски раст. Наиме, суочивши се са растом америчке индустрије забаве која је претила да угрози европску привреду,³⁰ европске владе су почеле културу да третирају као сваку велику индустрију и да је субвенционису у циљу „стварања богатства”. Област културе је тако малтене редукована на културну индустрију и „инфицирана“ економским разлозима.³¹ Коначно, крајем прошлог века, нова „базворд” (*buzzword*) капиталистичког дискурса постаје „креативност”.³² У употребу улази термин креативне индустрије, како би се означило прожимање садржаја, пракси и естетика културне индустрије и креативних уметности. Новим појмом истиче се вредност иновације у културној продукцији, а креативност се интерпретира као израз индивидуалних талената, вештина и аспирација.

30 Удео тржишта америчких филмова у европским заједницама порастао је са 56 на 76 посто између 1985. и 1995. године. У 1987. години на ТВ ББЦ, од укупно 709 приказаних филмова било чак 409 америчких. Šobe, F. and Marten, L. нав. дело, стр. 203; Стојковић, Б. (1995) *Културна политика европске интеграције: Европска унија и Савет Европе*, Београд: Институт за европске студије, стр. 51–53.

31 Ђукић, В. нав. дело, стр. 78.

32 Новостворени изрази: креативне индустрије, креативна класа, креативна економија..., припадају истом дискурсу.

Два стратешка документа британске владе су кључна за дефинисање овог појма:³³ у првом, који је објавило Одељење за културу, медије и спорт 1998. године, креативним индустријама обухваћен је широк спектар пракси изван уметности, филма и телевизије, укључујући оглашавање и израду софтвера, а у другом, из 2001. године, истакнут је потенцијал креативних индустрија за увећање богатства путем експлоатације интелектуалне својине. Пројектовани су бенефити од тешњих економских односа креативних индустрија са секторима туризма, угоститељства и спорта. На овај начин практично је проширен репертоар културних индустрија на продукцију видео-игара, циркуске уметности, дизајн, оглашавање и маркетинг, позоришну пантомиму у локалном пабу, и томе слично. Ове делатности су, по заједничким својствима³⁴, стављене у раван са материјалном и нематеријалном културном баштином, музичким фестивалима, филмском и телевизијском продукцијом.³⁵ Већ у извештају коју је наручила лабуристичка влада и који је објављен 2007. године, саопштени су финансијски бенефити од заокрета парадигме културне политике, од периода када је она почела да се редукује на економију за време реформи премијерке Маргарет Тачер (Margaret Thatcher). Креативне индустрије су показале импресивну стопу раста и донеле британској економији добит већу од доприноса било које производне индустрије.³⁶

Критички настројени аутори овај економски успех разочарано тумаче као капитулацију културе пред неолибералним пројектом. Креативне индустрије су се показале кључним чиниоцем за промену парадигме према тзв. креативној економији и развоју нове класе потрошача. Такозвана експресивна вредност стављена је на пиједестал вредности, а њена експлоатација и комерцијализација постала је врховно начело у пословном моделу креативних индустрија. Како би се зарадио новац, публици се нуди оно што она прижељкује и

33 Creative Industries Task Force (CITF) (1998) *Creative Industries – Mapping Document*, London: Department for Culture, Media and Sport (DCMS); Ministerial Creative Industries Mapping Group (CIMG) (2001) *Creative Industries – Mapping Document*, London: Department for Culture, Media and Sport (DCMS).

34 Све захтевају извесну креативност; симболичког су карактера; подразумевају интелектуално власништво које припада појединцу или групи.

35 Брадић, Н. (2017) Креативне индустрије и тржиште, у: *Култура основна државног и националног идентитета*, приредио Костић, А. (2017), Београд: САНУ, стр. 88.

36 Work Foundation (WF) (2007) *Staying Ahead – The Economic Performance of the UK's Creative Industries*, London: Work Foundation/DCMS. Извештај не наводи упоредне податке о фармацеутској и индустрији наоружања. Према: McGuigan, J. нав. дело, стр. 145–146.

што је мерљиво према квантификаторима какви су рејтинг и број конзумента. Осим профитабилности, други вредносни критеријуми нису релевантни за овај идеолошки концепт, који замагљује границе и одбија било какву могућност за хијерархијско степеновање између уметности и високе културе, с једне стране, и масовно популарне културе и трговине, с друге – а тиме и између културног стваралаштва и креативног рада уопште.

Упркос показатељима успешности, на којима се темељи апологија неолибералне културне економије, постоји неколико елементарних аргумента зашто је политика препуштања вољи публике и хировима тржишта ризична, не само за уметност и културу, него и за интелектуалну и духовну баштину човечанства. (1) Креативна инвентивност и оригиналност не гарантују комерцијални успех. Естетски револуционарна дела, такође. Пракса показује да је непрофитни сектор једини спреман да предузима истраживачке ризике. (2) Доминацију у пољу креативности преузимају неестетски критеријуми културне производње. Будући да су оригинална уметничка дела ретка и скупа, оригиналност и изврност се смењује стандардизацијом и умножавањем тих дела, како би се постигла јефтинија и доступнија роба. (4) Развој естетског укуса и културних потреба публике је угрожена лакоћом рецепције и конзумирања. (5) Етичка димензија меркантилизма у култури захтева преиспитивање: да ли онда публика има стварну могућност избора на тржиштима културе, или је та моћ заправо привидна. Не кривотвори ли се право свих на културу таквим поретком у којем оно што није конформистичко нема шансе да економски преживи? Другим речима, да ли снаге тржишта које су потпуно ослобођене од иницијативе јавног сектора имају капацитет да гарантују културни плурализам и друге принципе културне демократије у једном друштву?

Смисао борбе за културно изузеће

У току последњих 30-ак година, у француском приступу културној политици учињени су напори на међународном плану да се, у духу борбе за културну демократију, националне културе заштите од транснационалних тржишних сила. Основни аргумент ове оријентације јесте аксиом да културна добра и производи представљају једну сасвим специфичну врсту „робе” због своје двојне природе, која садржи и материјалну (тржишну) и симболичку димензију, при чему ова добра имају посебан значај у интерпретацији националних идентитета.

Као одговор на експанзију америчког софтвера и јапанског хардвера, Европске заједнице су у току осамдесетих година почеле да развијају стратегије усмерене на успостављање јединственог унутрашњег аудиовизуелног тржишта. Како би се превладала страна доминација, покренуто је неколико програма стандардизације властите хардверске (телевизија високе резолуције) и софтверске (аудиовизуелне) продукције, и прописане су обавезне квоте европских филмова на телевизијама земаља чланица Европске заједнице.³⁷ У току последњег циклуса преговора у оквиру ГАТТ-а, познатог као Уругвајска рунда (1986–1994), вођена је оштра дебата о трговини у култури, када се неколико европских држава, са Француском на челу³⁸, снажно заузело за начело културног изузећа у оквиру споразума који је предвиђао трговинску либерализацију сектора културе и медија на глобалном нивоу. Представници идеје о културном изузећу навели су низ аргумената о специфичној квалитативној атипичности културних добара и услуга у односу на робу осталих производних делатности, због чега могу бити изузети од неких правила тржишта.³⁹ Европска стратегија се заложила за принцип државне заштите културног идентитета, путем увозних квота и мера еквиваленције, како би се заштитиле домаће индустрије.⁴⁰ Тражњи европских представника противили су се преговарачи из Сједињених Америчких Држава, тврдећи да би ограничења на промет било које врсте робе преко граница националних држава представљала недопуштене рестрикције и протекционизам. Док су САД трпеле снажне притиске лобија индустрије забаве који су, настојећи да избегну осетљиве идентитетске теме ово питање држали у оквиру расправе о трговини а не о култури, и стога потенцирали избор потрошача као неприкосновени критеријум, главни захтев заједничке акције Европских заједница

37 Стојковић, Б. нав. дело, стр. 9–10; Fiona, M. (1995) New drama over film quota directive, *European Voice*, 5–11, October 1995, p. 5.

38 Ове европске захтеве подржавале су снажно Канада и Квебек. Године 1988. канадски преговарачи су успели да издејствују клаузулу о културном изузећу у *Споразуму о слободној трговини између Канаде и САД*, а пет година касније је таква ексклузивност укључена и у Споразум о слободној трговини у Северној Америци (НАФТА). Према: Burri, M. Trade versus Culture: The Policy of Cultural Exception and the WTO, in: *The Palgrave Handbook of European Media Policy*, eds. Donders, K., Pauwels, C. and Loisen, J. (2014), UK: Palgrave Macmillan, pp: 480–481.

39 Европски став, међутим, није био јединствен, јер се Велика Британија успротивила увођењу квота са програмима европског порекла.

40 Ове квоте биле су већ прописане у Посебним одредбама ГАТТ-а 1947. године, међутим, оне су биле привремене услед опште ГАТТ-ове забране количинских ограничења на увоз.

и Канаде био је да се искључе аудиовизуелне услуге из правила која су договорена трговинским споразумима.⁴¹

Епилог Уругвајске рунде означио је декларативну победу европске позиције културног изузећа, коју је подржала већина држава света. Када је 1993. године закључен Општи споразум о трговинским услугама (ГАТС – *General Agreement on Trade in Services*), премда није експлицитно искључио ниједан сектор услуга, био је знатно флексибилнији од ГАТТ-а у односу на националне политике и поједине осетљиве секторе какви су културна добра и услуге.⁴² Када је ГАТТ наследила Светска трговинска организација (СТО) и ступила на дужност 1. јануара 1995. године, она је својим надлежностима обухватила нека питања која су раније била изузета из међународних трговинских уговора, попут интелектуалне својине. Међутим, у пракси, стратегија културног изузећа је само делимично постигла своје циљеве и под сталним је притиском либерализације. Последња рунда трговинских преговора, која је вођена у Дохи (2001–2006), прошла је без успеха и без изгледа да ће у агенду укључити област културе уколико буде обновљена. Стога је иницијатива за културно изузеће транспонована на терен Уједињених нација, где је, у оквиру Унеска, подржана у Универзалној декларацији о културној разноликости (2001) и Конвенцији о заштити и промовисању разноликости културних израза (2005). На овај начин је званичним документима УН промовисана препорука да се светске трговинске политике допуњавају културним политикама које промовишу и поштују културну разноликост, чији је значај за људски род оцењен као неопходан колико и биодиверзитет за природу.⁴³ Једно од основних начела културне демократије – културна разноликост у овим документима се интерпретира као богатство различитих културних образаца и равноправних културних група; предвиђа се интегративна заштита материјалне и нематеријалне културне баштине и њено укључивање, како у савремени живот, тако и подстицање креативности и нових културних вредности у којима ће живети будуће генерације, чиме се стварају услови за одрживи развој глобалног друштва.⁴⁴ Овако формулисано начело културне разноликости посебно подвлачи да културна добра и услуге „не смеју да се

41 Burri, M. нав. дело, стр. 483.

42 Милутиновић, И. (2017) *Медијска политика и пракса – Европа и Србија*, Београд: Институт за европске студије, стр. 76.

43 UNESCO (2001) Univerzalna deklaracija UNESCO o kulturnoj raznolikosti, http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_hr.pdf, чл. 1.

44 Šobe, F. and Marten, L. нав. дело, стр. 266.

третирају као пука трговинска или потрошачка роба”,⁴⁵ а институт културног изузећа се тумачи као легитимно средство за остваривање циљева културне демократије.

Упркос чињеници што су се Француска, Квебек и Канада заложиле за усвајање правног оквира којим ће се принцип културне разноликости заштитити на нормативан начин, по моделу заштите баштине,⁴⁶ одредбе ових конвенција нису постале правно обавезујуће, нити је међу свим чланицама Унеска формулисан јединствен став. Напротив, САД и Израел нису ратификовали Конвенцију о заштити и промовисању разноликости културних израза. Ове две државе су октобра 2017. године саопштиле одлуку о иступању из чланства у овој организацији, након оптужби током претходних година на рачун ове организације за политизацију и неовлашћено нормирање.⁴⁷

*Уместо закључка:
о значају вредносног критеријума*

Савремене демократије јесу далеко од пракси тоталитарних идеологија које су не тако давно диктирале развој културе прописујући пожељан садржај и естетске вредности. Али у последњих пар деценија нова идеологија – неолиберална апологија финансијског прагматизма на тржишту уметности и културе, спроводи њихову инструментализацију односно меркантилизацију, заклањајући се иза циљева културне демократије. У име „демократије” су релативизоване нормативне вредности, друштвени узор и потиснут је хуманистички концепт културе. У име лажног антрополошког оптимизма јавни простор је вулгаризован „креативним” ријалити производима, чији се банални садржаји намећу као укус „обичног народа” и њихова тражња, док управо њихове продукције у знатној мери утичу на формирање тог укуса и истовремено продају своје скупоцене огласне минуте. Да ли је наша култура овим постала демократскија?

У условима савременог капиталистичког конзумеризма, популарна (масовна) култура одавно не представља онај критички и субверзивни коректор друштвеног мејнстрима – како су њени феномени величани средином прошлог

45 Kivan, N. i Majnhof, U. H. Sagledavanje kulturne raznolikosti: diskursno-analitički pristup, u: *Transkulturalna Evropa – kulturna politika u Evropi koja se menja*, priredile Majnhof, U. H. i Triandafilidu, A. (2008), Beograd: Clio, str. 90.

46 Конвенција о заштити светске културне и природне баштине датира из 1972, а Конвенција о очувању духовне баштине из 2003. године.

47 Radojković, M., Stojković, B. i Vranješ, A. (2015) *Međunarodno komuniciranje u informacionom društvu*, Beograd: RTS izdavaštvo / Clio, str. 101.

века. Дошавши до заокрета парадигме, у окружењу које се такође променило, масовна култура је исцрпела своје ресурсе за демократизацију друштва. Штавише, дискурс који се темељи на порицању вредносних судова и могућности било какве хијерархијске компарације представља чист културни популизам у савременим демократијама. Одбацивати квалитативне вредносне критеријуме и стално истицати само квантитативне показатеље успешности који су условљени наводно укусом широке публике – бројке и друге тржишне индикаторе, какви су Нилсенови рејтинзи, зарада на благајнама, тиражи, итд. – значи, заправо, ускраћивати јавност за дискусију о вредностима кроз коју се на дијалогски, делиберативан, полемички и консезуалан начин формира демократско јавно мњење.⁴⁸ Тржишни индикатори као регулатори културе – чак и уколико су тачни – не пружају никакав доказ квалитета. Фокусираност тзв. креативне индустрије на укус публике потискује не само значајна питања о квалитету и аутономној естетској димензији културе, него и друге нелукративне функције културе, као што су едукативна, етичка, идентитетска и демократска.

Кључно питање је да ли је заиста могуће искључити сваки вредносни критеријум из креативног поља, изузев профитног? Апологетски став тржишне оријентације каже да, упркос економским принудама, роба се увек обраћа потрошачу који је њен активан реципијент, односно креативно биће које може да се одупре монополимa и да врши избор на тржишту. Међутим, да ли заиста просечан „потрошач” има такве способности? Да ли је он просвећено биће? Да ли поседује адекватно културно образовање? С друге стране, ко данас има легитимитет да интерпретира културне вредности? Другим речима, чије компетенције посредују између неког културног производа и неког његовог конзумента? Ово је раније био задатак критичара уметности, на пример. Данас, пак, свако у блогосфери може да изнесе своју импресију поводом неког производа културе. Међутим, кључни проблем овог волунтаризма је чињеница да не може бити једнако релевантна импресија сваког појединца поводом неког културног или уметничког дела. Зашто не може? Сетимо се, на пример, макар елементарних поставки појма културног капитала чији је аутор социолог Пјер Бурдије: он доказује тезу о друштвеној условљености укуса. Дакле,

48 Мекгвиган наводи више аутора који заступају идеје противљења популизму у култури: Шарлота Брандсон (Charlotte Brunsdon), Џон Мифам (John Mepham), Грејем Мардок (Graham Murdoch), Џеф Малган (Geoff Mulgan), Џудит Вилијамсон (Judith Williamson). McGuigan, J. (1992) *Cultural populism*, London / New York: Routledge, стр. 41, 57, 59, 81, 133–134, 159, 164.

друштвене класе формирају своје укусе који се одражавају кроз изборе потрошних и културних добара које врше, при чему доминантне друштвене групе намећу своје укусе као мејнстрим културу. Данас би то била напред поменути тзв. креативна класа. Према мишљењу овог аутора, култура има значајну улогу у легитимисању друштвене неједнакости.⁴⁹ Афинитет према делима високе естетске вредности опредељиваће одређена естетска диспозиција. Способност за поседовање ове диспозиције није универзална, већ варира у зависности од низа фактора у оквиру наслеђеног или кроз образовање стеченог културног капитала. Дакле, за естетску процену неког дела потребно је знање. Један од могућих судова за процену естетске вредности неког дела, како нас учи филозоф Емануел Кант, јесте безинтересно свиђање.⁵⁰ Категорија допадања без интереса, по себи, превазилази, између осталог, и новчану вредност.

Сложеност расправе о мерилима укуса представља француски аутор Лик Фери кроз призму релевантних филозофских промишљања, и питање формулише на следећи начин: „Како одржати апсолутну посебност укуса, а не подлећи формулацији *свако има свој укус*, и тиме не уништити тежњу универзалности без чега би и обичан разговор о естетици изгубио свако значење?”⁵¹ Међутим, у савремено доба позивање на естетске судове као, уосталом, и на категоричке императиве, звучи као архаичан приступ. Због чега је то тако? Јер је криза квалитативног оцењивања и уопште криза знања инаугурисана као један од стубова филозофског дискурса постмодерне. Стога се питања укуса и вредновања држе подаље од академске евалуације. Естетика популарне културе је нешто о чему се једноставно не расправља. Не расправља се због тога што је постмодернистичка интелектуална матрица дестабилизovala сваку идеју о целовитости и универзалности значења и вредности, прогласивши кредо „неповерења у метанарације”. Промовисано је становиште

49 Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

50 Кант из свог појма допадања без интереса изводи објашњење лепог: „Како се то допадање не заснива на некој склоности субјекта (нити на неком другом прикривеном интересу), већ се онај ко суди осећа потпуно слободан у погледу допадања које посвећује неком предмету, то он није у стању да пронађе као разлоге допадања икакве личне услове, за које би се његов субјекат везао, те га мора посматрати као допадање које има основ у ономе што он може претпоставити такође код другог субјекта који суди; (...)”; Kant, I. (2004) *Kritika moći sudjenja*, Beograd: Dereta, str. 74, 79.

51 Фери, Л. (1994) *Номо aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, стр. 87.

да значења нису фиксирана већ су полисемична. Превладала је мода релативизма, парцијалности, индивидуализма. Ова доктрина може се ценити као смислена реакција на тоталитарно искуство 20. века, која је еманципацијом начела индивидуалности настојала да слаби догматичност идеологија и апсолут колективизма. Међутим, њене консекуенце изведене до крајности прете да оспоре аутохтоност и идентитетску кохерентност саме индивидуе.

У оквиру овога наратива, културни производи и добра (чињенице или елементи у интерпретацији неких аутора) су пренаглашено перципирани као документи чија су значења условљена друштвеним контекстом у којем су настала или пак чином декодирања тј. рецепције. На овом месту се отварају правци за дискусије. Најпре, био би неприхватљиво редукционистички такав приступ који би подразумевао свођење једног дела културе или уметности на сплет интерпретација о њему. Дело уметности и културе је увек симболичко по својој структури и семантици, и није нетачно да оно живи једном својом димензијом у оквиру произвољне рецептивне интерпретативности, али такође, оно може бити тумачено и са становишта иманентног значења, које дакле има по себи, а које произлази из аутохтоне структуре његових градивних елемената и уметничких поступака са естетском вредношћу који га обликују.⁵² Притом онај ко просуђује о естетској вредности дела свој суд мора да заснива на компетентности, да би тај суд био релевантан. Затим, приликом процењивања једног дела, чије критеријуме примењујемо? Селекција вредности мора да се врши на некој основи која је кохерентна (било да су то естетске или друштвене вредности). Коначно, будући да се садржај културе не налази само у врхунским уметничким делима, ни културна добра у ширем смислу не би требало да буду изузета од процењивања. Јер управо захваљујући вредносним критеријумима могуће је дати предност делима врхунског квалитета која припадају популарној култури (каква су многа филмска, телевизијска и музичка остварења) у односу на прецењена осредња дела формално припадајућа класичној уметности.

Релативизовање вредносних критеријума у култури компатибилно је са произведеним парадоксом – да крајњи исход омасовљења културе не значи истовремено и достизање идеала културне демократије. Са масификацијом културе су успостављени заправо сурогати, како високе културе, тако и народних традиција, који једнако експлоатишу аутентичне мотиве, обрађују их кроз естетски проблематичан апарат

52 Velek, R. i Voren, O. (1965) *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit, str. 275.

и дистрибуирају кроз машинерију масовних (сада и дигиталних) медија. Њихови производи су намењени маси потрошача која најчешће нема ни компетенције да процени вредност онога што јој се нуди, ни прилике да ужива у скупљим и квалитетнијим производима. Највише вредности културне баштине и савременог стваралаштва нису постале доступне сваком. Већина људи, пре свега, не располаже финансијским ресурсима довољним да учествује у „потрошњи луксузне робе” у култури, већ претежно бивају препуштени да се прилагођавају укусу који диктира унификовани избор робе јефтине продукције.⁵³ У таквој констелацији нарочито мањинске заједнице карактерише помањкање моћи да постављају властите циљеве и да партиципирају у култури.

Култура је изворно подручје имагинативности и креативности; она је такође и подручје демократије уколико су њена добра доступна свима и уколико сваки појединац и заједница имају услове да ослобађају своје стваралачке потенцијале. Разуме се да порекло културе не треба да буде критеријум, како позитивне, тако ни негативне дискриминације. Али култивисање укуса и естетска и изванестетска валоризација би били важни чиниоци у ослобођеном току културе изван стриктне или претежне профитне мотивације. Дакле, културна политика треба да се избори да обезбеди сразмеру између тржишно усмерених креативних индустрија и културе чији је смисао у домаћају различитих непрофитних циљева, међу којима су и демократски.

ЛИТЕРАТУРА:

Adams, D. and Goldbard, A. (1995) *Cultural Democracy: Introduction to an Idea*, Webster's World of Cultural Democracy, 18. јул 2018, <http://www.wgcd.org/cd2.html>

Arnold, M. (1932) *Culture and Anarchy*, London: Cambridge University Press.

Bidney, D. (1953) *Theoretical Anthropology*, New York: Columbia University Press.

Брадић, Н. (2017) Креативне индустрије и тржиште, у: *Култура основа државног и националног идентитета*, приредио Костић, А. (2017), Београд: САНУ.

Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Jugment of Taste*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Brunel, P. (2012) Democratization of Culture, *Études* 2012/5 (Vol. 416), Paris: S. E. R.

53 Bourdieu, P. нав. дело, стр. 31, 55–56.

Burri, M. Trade versus Culture: The Policy of Cultural Exception and the WTO, In: *The Palgrave Handbook of European Media Policy*, eds. Donders, K., Pauwels, C. and Loisen, J. (2014), UK: Palgrave Macmillan.

Velek, R. i Voren, O. (1965) *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.

Creative Industries Task Force (CITF) (1998) *Creative Industries – Mapping Document*, London: Department for Culture, Media and Sport (DCMS).

Đorđević, J. Uvod, u: *Studije kulture. Zbornik*, drugo izdanje, priredila Đorđević, J. (2012), Beograd: Službeni glasnik.

Ђукић, В. (2012) *Држава и култура – студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности.

Fiona, M. (1995) New drama over film quota directive, *European Voice*, 5–11, October 1995.

Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class – And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Melbourne: Pluto.

Howkins, J. (2007) *The Creative Economy – How People Make Money from Ideas*, London: Penguin

Huntington, S. P. (1996) *The Clash of Civilizations and the Remarking of World Order*. New York: Simon & Schuster.

Iglton, T. (2017) *Kultura*, Beograd: Clio.

Јовановић, М. (2017) *Дебата о председничким и парламентарним изборима у Француској и Немачкој 2017*, излагање 2.11.2017, Београд: Институт за европске студије, 9. мај 2018, https://www.youtube.com/watch?v=7qsODI_JyQo

Jowett, G. S. and O'Donnell, V. (2006) *Readings in propaganda and persuasion: new and classic essays*, Thousand Oaks: SAGE Publications.

Kant, I. (2004) *Kritika moći suđenja*, Beograd: Dereta.

Kivan, N. i Majnhof, U. H., Sagledavanje kulturne raznolikosti: diskursno-analitički pristup, u: *Transkulturalna Evropa – kulturna politika u Evropi koja se menja*, priredile Majnhof, U. H. i Triandafilidu, A. (2008), Beograd: Clio.

Lakićević, D. (2018) *Portret političara u mladosti*, Beograd: Arhipelag.

Leavis, F. R. (1930) *Mass Civilization and Minority Culture*, Cambridge: Minority Press.

Majstorović, S. (1977) *Kultura i demokratija*, Beograd: Prosveta.

Mandel, E. (1981) *Kasni kapitalizam. Pokušaj marksističkog objašnjenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.

McGuigan, J. (2016) *Neoliberal Culture*, London / New York: Palgrave Macmillan.

McGuigan, J. (1992) *Cultural populism*, London / New York: Routledge.

Ministerial Creative Industries Mapping Group (CIMG) (2001) *Creative Industries – Mapping Document*, London: Department for Culture, Media and Sport (DCMS).

Милутиновић, И. (2017) *Медијска политика и пракса – Европа и Србија*, Београд: Институт за европске студије.

Пипер, П. О улози националне академије у обликовању језичке и културне политике, у: *Култура основа државног и националног идентитета*, приредио Костић, А. (2017), Београд: САНУ.

Radojković, M., Stojković, B. i Vranješ, A. (2015) *Međunarodno komuniciranje u informacionom društvu*, Beograd: RTS izdavaštvo / Clio.

Рогач Мијатовић, Јб. (2014) *Културна дипломатија и идентитет Србије*, Београд: ФДУ / Клио.

Стојковић, Б. (1995) *Културна политика европске интеграције: Европска унија и Савет Европе*, Београд: Институт за европске студије.

UNESCO (2001) *Univerzalna deklaracija UNESCO o kulturnoj raznolikosti*, 13. jun 2018, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_hr.pdf

UNESCO (2005) *Konvencija o zaštiti i promovisanju raznolikosti kulturnih izraza*, 13. jun 2018, <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001495/149502m.pdf>

Ферн, Л. (1994) *Homo aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Džejmson, F. (1985) Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, *Treći program* br. 64, Beograd: Radio Beograd.

Šobe, F., Marten, L. (2014) *Međunarodni kulturni odnosi*, Beograd: Clio.

Work Foundation (WF) (2007) *Staying Ahead – The Economic Performance of the UK's Creative Industries*, London: Work Foundation/DCMS.

Irina Milutinović
Institute for European Studies, Belgrade

ON CULTURAL DEMOCRACY IN NEOLIBERAL
MARKETS OR WHY TASTES SHOULD BE DISCUSSED

Abstract

The subject of this paper is the status of cultural assets in the contemporary merchandise and service markets. The research starts from the premise that the relationship between democracy and culture nowadays cannot be considered beyond the value matrix of neoliberal capitalism, which has a direct and decisive influence on the cultural field. The conceptual apparatus has been precisely defined and different theoretical perspectives, based on the narratives of humanistic and anthropological approaches to culture, have been analysed. A neoliberal paradigm on creative industries has been presented, with special emphasis on the institute of cultural exclusion in trade agreements, viewed from two opposing perspectives: the US and the WTO, on the one hand, and the European approach to cultural policy, on the other. The aim of the paper is to discuss, by a scientific methodology, the relationship between normative principles of cultural democracy and the practices of neoliberal markets. We conclude that cultural policy should ensure a proportion between market-oriented creative industries and various non-profit culture goals: aesthetic, ethical, educational, identity and democratic.

Key words: *culture, democracy, neoliberal ideology, free market, creative industries, cultural exclusion*



Аутор Милош Тирић, цртеж,
насловница *Културе* број 22 из 1973. године