Univerzitet Crne Gore

Fakultet političkih nauka

Odsjek: Evropske studije

Skripta za predmet

Evropski kulturni modeli

Skriptu priredio: Doc. dr Edin Jašarović

**Važna napomena:**

Ova skripta sadrži kompilaciju tekstova relevantnih crnogorskih, regionalnih, evropskih i svjetskih eksperata iz oblasti kulturne politike i menadžmenta u kulturi, kao i strateška planska dokumenta u kulturi, studije slučaja i kritičku analizu sektora kulture. Skripta se koristi iskljčivo kao pomoćno nastavno sredstvo koje pored originalnih naslova autora knjiga koji su na raspolaganju studentima služi za pripremanje vježbi, seminarskih i specijalističkih radova, kolokvijuma i ispita studenata u toku semestra i ne smije biti kopirana niti korištena u druge svrhe.

**ЈАВНА КУЛТУРНА ПОЛИТИКА[[1]](#footnote-1) (za kolokvijum!)**

Често се у јавности водe дебатe о томе шта је културна политика, и не ретко се чује мишљење да културна политика не постоји само зато што њени ефекти нису познати јавности или јавност процењује да они нису у довољној мери допринели да се успостави један конзистентан и савремен културни систем у којем се тачно зна ко има какву улогу и каквом циљу те улоге воде. Међутим, у земљама у којима постоји владино или парадржавно тело са надлежностима у области културе, културна политика је јавна практична политика у области културе. Независно од тога да ли је имплицитна или експлицитна, краткорочна или дугорочна, заснована на конкретним потребама и проблемима грађана или на апстрактним и магловитим идејама и уопштеним начелима политичке и културне елите, у земљама у којима држава прихвата одговорност у области културе, издваја средства из државног буџета и усмерава их за културни развој – културна политика постоји. У том смислу, то је јавна парктична политика у области културе, уметности и медија. Она може бити мање или више ефикасна и ефективна, мање или више транспарентна и видљива јавности, мање или више демократична - али свакако постоји.

Истовремено, пошто нема људског друштва без културе, могло би се закључити да не постоји ни друштво које нема културну политику, што само делимично одговара стварности, у зависности од тога ко се посматра као носиалц културне политике. Ако се, посматра држава и она тела која имају политички, правни и финансијски легитимитет да воде културну политику, могло би се закњучити да неке државе не воде културну политику. Међутим, ни то не би било потпуно тачно пошто један број држава не води културну политику, нема министарство културе нити друго ресорно државно тело, али различитим инструментима јавне практичне политике (правно-политички, економски и др) недвосмислено доприноси културном животу и културном развоју. У том смислу, чак и либерални модел културне политике, као модел немешања државе у област културе, подразумева постојање низа циљева и задатака које треба остварити уз помоћ одговарајућих мера, инструмената и активности, а управо тако већина аутора дефинише појам културна политика (Драгићевић-Шешић&Стојковић, 2003: 21)

Зато културна политика није апстрактна идеја, намера, уопштено начело или обећање, нити је политички програм (идеологија) политичких партија које од народа на изборима добију мандат да управљају јавним питањима, него читав низ осмишљених и повезаних мера и активности државних и парадржавних органа који имају политички, правни и финансијски ауторитет да доносе легитимне одлуке чија је сврха да одговоре на стварне потребе и проблеме и које воде ка остварењу јасно дефинисаног циља у области културе и уметности.

Овакво разумевање културне политике утемељено је на прегледу већег броја релевантних дефиниција појма «јавна практична политика»[[2]](#footnote-2). Анализом основних појмова који се јављају у већем броју дефиниција релевантних аутора (Дуе, Андерсон и други), може се установити да су кључни елементи за разумевање овог појма следећи: активност заснована на мандату државне управе која представља одговор на стварне потребе или проблеме (сврха), оријентација ка циљевима кроз добро осмишљен низ повезаних активности (стратегија), одлука да се нешто уради или да се не уради коју може да спроводи један државни орган управе или више актера (надлежност подељена између више државних и/или парадржавних тела), образложена активност заснована на документу донетом у складу са одлукама (експлицитна политика). (Јанг & Квин 2004: 5, 6).

Иако се ове карактеристике односе на све јаве политике, оне су у потпуности примењиве на културну политику која, такође, представља јавну практичну политику као што су то социјална, просветна, научна, туристичка и свака друга јавна практична политика. На основу тога су за потребе ове књиге постојеће дефиниције јавне културне политике примењене и на дефинисање културне политике.

Ако даље анализирамо садржај ових кључних појмова, видећемо да се на првом месту односе на носиоце пошто подразумева да је јавна практична политика «активност коју спроводи неко владино тело које има законска, политичка и финансијска овлашћења да то чини» (Јанг&Оин, 2004: 5). Међутим, ако погледамо оригинални текст на енглеском, уочићемо да се појам «government»[[3]](#footnote-3) преводи као «влада», иако тај појам најпре означава управу и управљање, па тек онда владу као трећи стуб власти у демократски уређеној држави. У том смислу, влада свакако може имати ауторитет да води културну политику, као и сваку другу јавну практичну политику, али она није једини орган државне управе који има тај ауторитет. Сва управна тела своја овлашћења заснивају на уставу, законским одредбама као и скупштинским одлукама пошто су народне скупштине и парламенти једини законодавни стуб власти у демократски уређеним државама, а влада и министарства представљају извршну власт. Тако се под појмом «управа» најпре подразумевају законодавна тела (скупштина или парламент, скупштински одбори, национални савет које оснива скупштина итд), али и парадржавна тела удаљена од извршне власти за дужину руке (arms length) као што су национални савети на које народна скупштина на основу закона пренесе одређене надлежности тако да и та тела имају капацитет за доношење кључних одлука.. Трећи стуб власти је независно судство које се стара о примени постојеће законске регулативе.

У том смислу, владино тело могу бити различита министарства и међуминистарска тела на државном нивоу, затим - секретаријати на нивоу регионалне или покрајинске управе и локалне самоуправе, али и различита саветодавна тела и државне агенције.

Даља анализа садржаја кључних појмова везаних за јавну политику, указује да се од јавне политике очекује да реагује на конкретне потребе и проблеме друштва у целини или појединих друштвених група. То пре свега значи да културна политика не представља остварење унапред дефинисаног програма политичких странака које на изборима добијају мандат да управљају културним животом и културним развојем друштва, већ да тај програм усвојен од стране законодавних и извршних органа управе представља идејни и вредносни оквир политике од које се очекује да створи све потребне услове за задовољавање културних потреба, навика и интересовања грађана, као и за ефикасно и ефективно решавање проблема који постоје или се могу предвидети.

Надаље, јавну политику карактерише тежња да оствари низ појединачно елаборираних циљева кроз добро осмишљен низ стратегија и повезаних активности којима се покушава одговорити на конкретне потребе у заједници. То значи да је културна политика оријентисана ка стратешком остварењу конкретних дугорочних циљева, а не ка краткорочној активности или апологизацији апстрактне идеје (идеологије) или неког уопштеног и универзалног начела. Ти циљеви, да би били легални и легитимни, треба да буду претходно дефинисани и усвојени у јавној, демократској и транспарентној процедури тако да сви заинтересовани учесници културног живота добију могућност да равноправно учествују у овом процесу. На тај начин се претпоставља да су циљеви прихватљиви за све учеснике културног система и да ће њихово остварење водити ка стварању оптималних услова за решавање сагледаних потреба и проблема.

Културну политику карактерише и то да она поред активности и свега што влада одлучи да ради, може да представља и одсуство активности засновано на доношењу одлуке да ли треба предузимати посебну акцију кад се проблем појави, или не предузимати ако ће се он решити у оквиру постојеће политике и редовних или унапред планираних активности које ће бити остварене у складу са циљем и одабраним стратегијама. Ово одсуство активности, међутим, могуће је применити само у случају да постоји дугорочна стратегија развоја којом се предвиђају одређене активности које ће бити предузете са циљем да се задовољи иѕвесна потреба или реши одређени проблем. Међутим, у случају да стратешки план не постоји, већа је вероватноћа да се ради о имплицитној културној политици која се од експлицитне, писане и документоване, разликује утолико што се заснива на тактичким свакодневним одлукама које нису засноване на дугорочној визији и циљевима које треба остварити.

Наредна карактеристика културне политике управо указује на то да она мора бити смислен и сврховит правац активности. У том смислу визија развоја културе и уметности и мисија носилаца културне политике представљају сврху краткорочних и дугорочних активности и акција владиних тела која имају ауторитет да воде културну политику. Ако културна политика није заснована на стратешким документима и одлукама, онда је сасвим могуће да тактичко одлучивање са становишта дугорочног развоја не представља смислен и сврховит правац активности.

Поред овако схваћене културне политике, постоје и различита друга тумачења. **Међу њима треба издвојити тумачење међународног експертског тима Савета Европе[[4]](#footnote-4) који стоји на становишту да је културна политика решеност органа власти (савезних, републичких, регионалних и локалних) да, на демократски начин, интервенишу у одређене области и активности да би остварили дефинисане стратешке циљеве**. Таква «интервенција» може да има различите форме, директне и индиректне, законодавне и финансијске, већ према томе којим механизмима, процедурама и инструментима културне политике се служе органи јавне управе. Она је скоро увек мотивисана идејом да култура не може да се развоја без помоћи државе, те да је неопходно да постоје инструменти којима се непосредно и директно управља културним развојем, а не само индиректно у смислу стварања повољног амбијента и услова да се култура и уметност самостално развијају. Притом, како се истиче у евалуацији националног извештаја о културној политици у Србији (мај 2003), постоји «златно правило да би органи јавне власти требало да своју интервенцију дефинишу кроз јасно постављене циљеве, а не да је везују за конкретне организације и активности», чиме се указује на већ истакнут значај стратешког планирања и јасно дефинисаних стратегија и циљева развоја донетих на демократски начин. Овакво разумевање културне политике се суштински не разликује од оног горе наведеног, али уводи појам «интервенција» који може да се односи како на повремене ванредне активности владиних тела ако влада одлучи да да се предузму неке активности које нису биле планиране, тако и на могућност да се доносе владине уредбе које нису усвојене у скупштини чиме се делом улази у надлежност овог законоданог тела и слаби демократски систем власти, или на било који други директан начин води интервенционистичка политика која одређеним актерима културног система одузима могућност да учествују у процесу одлучивања. У том смислу, овакво схватање културне политике произилази из потребе да се у транзиционом периоду, а нарочито у недостатку стратешке визије и плана развоја, не може очекивати да ће демократске процедуре и механизми у потпуности заменити интервенције јавних органа власти који су у претходном тоталитарном недемократском режиму водили управо интервенционистичку политику.

Поред наведених дефиниција, постоји и читав низ других теоријских покушаја дефинисања културне политике. Међу њима су следеће:

* Артикулисање интереса људских група и друштвених заједница у области културног живота и одређивање мера заједничке активности, односно друштвене акције чијом се применом могу остварити одређени интереси (др Борислав Јовић, Србија)
* Израз тежњи владајућих снага друштва да културни развој усмере у одређеном правцу (др Бранко Прњат, Србија)
* Организована брига заједнице за културни развој схваћен као неговање духа појединца и културног престижа гравитирајуће друштвене групе (Крунослав Леко, Хрватска).
* У ужем смислу, културна политика је начин на који се уметност финансира у једном друштву, у одређеном временском тренутку. У ширем смислу, културна политика је сукоб интереса између различитих начина подржавања – у друштву генерално, и у области културе посебно – који се одражава на уметност и културу (Петер Дуелунд, Данска).

Поред наведених, велики број других дефиниција које би се могле сврстати у групу технократских дефиниција такође не садрже димензију управљања иако су у највећој мери концентрисане на институционалну, административну и оперативну димензију. Према њима културна политика има претежно организациону и техничку улогу у културном животу друштв, док је концептуализација и успостављање циљева, приоритета и свеобухватних стратегија у потпуности занемарена (Драгојевић: 2008:38).

Са становишта практичне културне политике великог броја држава у свету можда је релевантнија од свих других, дефиниција коју је донео УНЕСКО . Према њој, **културна политика је сума свесних и промишљених поступака, акција или одсуства акција у заједници чији је циљ да се задовоље извесне културне потребе преко оптималног коришћења свих физичких и људских потенцијала којима у одређеном тренутку располаже дата заједница.** Са друге стране ова дефиниција је сувише уопштена и применљива на све друге области јавних практичних политика, због чега у великој мери кореспондира са основним елементима дефиниције јавних практичних политика наведених на почетку књиге (акција, одговор на потребе, одлука да се нешто уради или не уради).

Дакле, и поред свих сличности и разлика између наведених дефиниција, оно што је суштинска карактеристика културне политике ни у једној од њих није наведено као кључна реч, а то је управљање. Тачније, овим дефиницијама недостаје објашњење да је културна политика, исто као и менаџмент, скуп управљачких мера и активности којима носиоци јавне културне политике на основу политичког, правног и финансијског ауторитета управљају **културним животом** (према др Јовићу), **културним развојем** (према др Прњату) или **културним престижом** (према Леку), исто као и свим активностима и акцијама које је потребно спровести да би се идејни концепт развоја имплементирао у пракси и остварили жељени стратешки циљеви. На почетку овог дела у којем смо настојали да осветлимо однос између менаџмента у култури и културне политике, видели смо да је управо управљање њихов заједнички именитељ. И то управљање које подразумева капацитет и ауторитет за доношење кључних одлука на основу којих ће бити предузимане практичне мере, активности и акције. Овај недостатак кључне речи «управљање» је разумљив ако се има у виду да највећи број дефинише културну политику јако широко, а такође и да је изведен са становишта других научних дисциплина (социологија културе, политикологија и др), а не менаџмента у култури. И поред тога, већина дефиниција имплицитно садржи одреднице које се могу довести у везу са управљањем. Тако, примера ради, дефиниција др Бранка Прњата препознаје природу управљања као **«усмеравање у жељеном правцу»,** иако акценат ставља на тежњу владајућих снага, дакле утицај идеологије занемарујући концептуализацију «жељеног правца», као и дефинисање практичних организационих и управљачких мера. Крунослав Леко разуме културну политику као «организовану бригу заједнице» што говори о томе да је препознат значај организације као важног индикатора разумевања овог појма. На сличан начин и дефиниција УНЕСКО-а културну политику објашњава као суму свесних и промишљених поступака, акција или одсуства акција у заједници, што такође указује на планирање као најзначајнији организациони иструмент, али и на саму суштину и смисао управљања као свесног и промишљеног поступка.

Са друге стране оперативне дефиниције су релативно свеобихватне и мање или више садрже димензију концептуализације, али и димензију управљања заснованог на одређеном идејном концепту. Већина њих јасно дефинише поље рада и ниво деловања. Међу њима је и следећа дефиниција: «Културна политика је планирана и организована активност релативно хомогене заједнице са циљевима: да се заштитe постојећa културнa добрa (property) и вредности, подстакну креативни културни напори и развије културни живот група којима је намењен» (Драгојевић 2008:38).

Слично тумачење се може наћи и у канадској интернет библиотеци, према којој се културна политика односи на спремност државних органа управе да усвоје и имплементирају кохерентне принципе и циљеве да би заштитиле и охрабриле различите културне изразе (http://www.parl.gc.ca/information/library/PRBpubs/933-e.htm).

Међутим, оперативна дефиниција интернет енциклопедије Wikipedia најексплицитније формулише управљачки карактер културне политике као «области јавне политике која управља активностима у области уметности и културе» (http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural\_policy).

Иако јој недостаје димензија концептуализације, за анализу односа менаџмента у култури и културне политике је од посебног значаја управо то што се културна политика дефинише као управљање.

**СВРХА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ (za kolokvijum!)**

# Сврха увек одговара на питања зашто постојимо, шта је сврха и смисао рада, за кога радимо, које потребе задовољавамо и на који начин. Видели смо већ да је сврха јавне практичне политике, па тако и културне политике да одговори на потребе и проблеме друштва или група у друштву - грађана, НВО, владиних и парадржавних тела итд. (Јанг Квин 2004:6). Али, пошто сврха мора бити јединствена и непоновљива, заправо је немогуће дефинисати сврху културне политике као универзалне појаве. Ова апстрактна теоријска категорија се разликује само када анализирамо особености сваке практичне културне политике понаособ, па је у том смислу могуће дефинисати само сврху сваке појединачне културне политике која се у различитим историјским периодима развоја јавља у различитим државама и на различитим нивоима територијалне организације власти – од централне државне управе до локалне самоуправе. Свака културна политика, било да је то државна, регионална или покрајинска, градска или општинска – има своју сврху која у одређеном периоду истријског развоја одговара на сва горе наведена питања на која мисија треба да одговори.

# Ако ипак покушамо да одговоримо на питање зашто постоји културна политика у највећем броју држава на свету, могли бисмо да кажемо да је сврха културне политике културни живот и културни развој друштва. Притом се под појмом културни живот подразумева постојећа ситуација, а под појмом културни развој - процес кретања ка пројектованој будућности. У том смислу, сврха културне политике се испољава кроз мисију (шта радимо, за кога радимо итд) која се односи на културни живот и постојећу ситуацију, као и кроз визију (куда идемо, чему тежимо итд) која у одређеном временском периоду пројектује културни развој. Ово зато јер културна политика проистиче из културне основе једног друштва, али је истовремено усмерена ка њеном сталном мењању и унапређењу, што јесте основна карактеристика развоја. Због тога се и сама концепција и циљеви културне политике временом мењају. Промењена културна основа утиче на поновно преиспитивање општих ставова и циљева културне политике. Тако да посматрано из перспективе више различитих временских тачака пресека, сврха културне политике може бити универзална и увек иста за све носиоце, али истовремено и различита, јединствена и непоновљива како са становишта визије развоја друштва и сваке државе понаособ, тако и са становишта циљева и приоритета културног развоја који се увек мењају у складу са потребама друштва и проблемима културног система у одређеном временском периоду или друштвеном контексту.

Оно што би се засигурно могло рећи, то је да се сврха културне политике испољава у троструком виду кроз три битна сегмента. **То су хуманистичка визија културе, стратешки циљеви развоја и сложен систем инструмената, институција, функција, активности и пројеката (Драгићевић-Шешић & Стојковић 2003: 21)**

У том смислу сврха културне политике је да на основу теоријских поставки јасно дефинише хуманистичке функције културе које су у складу са филозофијом и општим развојним тенденцијама условљеним идеологијом одређеног друштва, али и научним дометима у области различитих релевантних научних дисциплина као што су социологија и антропологија, политикологија, право, економија, менаџмент у култури и друге.

На тим премисама се заснивају визија и стратешки циљеви развоја културе по подручјима, као и конкретне активности које воде ка њиховом остварењу. Сложен систем инструмената, институција, функција, трајних акција и пројеката служи остварењу сврхе културне политике на начин који обезбеђује све потребне услове да сви предвиђени и планирани програми и задаци буду ефикасно и ефективно остваривани. Сврха ових активности је да држава пружи задовољавајући одговор на потребе и проблеме друштва или одређених друштвених група у области културе и уметности.

Колико се на основу ових универзалних критеријума, мисије културне политике разликују од земље до земље и од једног историјског периода до другог, говори и чињеница да се термин културна политика први пут јавио са оснивањем прве социјалистичке државе - Совјетског савеза. Политичко руководство ове државе је покушало да државном интервенцијом у области културе исправи неправду која је посебно погађала пролетаријат, сиромашно и недовољно образовано становништво које није имало приступ култури и уметности због свог депривилегованог положаја у друштву. Тако је створен Пролеткулт - организација за развој пролетерске културе. То је била тоталитарна интервенционистичка културна политика која је привилегије једне друштвене групе настојала да пренесе на другу друштвену групу репресивном и рестриктиктивном политиком према једнима а стимулативном и подстицајном према другима.

# У својој књизи о руској револуцији «Филозофија неједнакости» руски филозоф с почетка 20.века, Николај Берђајев, о културној политици совјетске државе говори изразито критички истичући да се не може створити нова културу, јер се нова култура уопште и не може створити, а да нема никаквог предања, континуитета с ранијом културом, те поштовања предака. Идеја такве нове револуционарне културе је contradictio in adjecto јер то ново што су руски револуционари хтели да створе не може се називати културом. Они много говоре о револуционарној пролетерској култури, коју «свету доноси њихова класа – месија», али, Берђајев каже да нема никаквих знакова нити могућности настанка пролетерске културе. Уколико се пролетаријат приклања култури, он је у целини позајмљује од буржоазије, тврдио је Берђајев .

Слично Берђајеву мислио је и француски драмски писац Ежен Јонеско. У једном интервјуу он је рекао да је интервенција француске државе у домену културе скандалозна и да послови културе уопште нису послови политичара и министара. Он каже да можда не би ни требало да постоје Министарства за културу већ «за снабдевање које би једноставно давало папир и мастило писцима, платно и четке сликарима траку синаестима и инструменте музичарима» (Култура није посао државе, Фигаро, 3. август 1974). Притом, иако драмски писац, Јонеско је занемарио позоришта, а бројне анализе показују да троделно репертоарско позориште (драма, опера, балет) без помоћи државе не би могла да раде. Остала би само приватна комерцијална позоришта која не би могла да играју класични позоришни репертоар. Међутим, многи други културни радници у Француској се нису слагали са Јонеском. Они су сматрали да држава исувише мало помаже област културе и залагали су се за интервенционистичку улогу државе.

У тим оквирима креће се, дакле, мисија културне политике: с једне стране оспоравања одлучујуће улоге државе, с друге – афирмација њене интервенционистичке политике развоја културе.

# Након Другог светског рата идеја о потреби да држава води културну политику у области културе је преовладала. Подстакнута Универзалном декларацијом УН о људским правима, Међународном конвенцијом УН о људским правима, као и бројним другим међународним документима о правима човека[[5]](#footnote-5), а нарочито одредбом о праву на слободно учешће у културном животу заједнице и уживање у уметности (члан 27), велики број држава почиње да води културну политику као јавну практичну политику државних органа управе. У овом правцу чине се нарочито велики напори у Француској у којој се 1959. оснива посебно Министарство за културу на челу са књижевником и револуционаром Андре Малроом. Искуства француске културне политике и праксе дала су подстицај оживљавању идеје о неопходности државне и друштвене акције. Културна политика постаје простор свесне друштвене акције и у многим другим државама, а УНЕСКО и многе друге међународне организације у области културе организују саветовања и истраживања у овој области. Друштвене науке добијају подстицај да проучавају културни живот заједнице и утицај државе и друштва на његов развој, а мисија јавне практичне културне политике утемељује се на ставу да је потребно да сви људи имају приступ културном животу и да у њему активно учествују. Ово идејно становиште се суштински разликује од негдашњег елитистичког схватања да култура припада само привилегованим групама друштва, као и од пролекултовског концепта да привилеговане групе треба депривилеговати у корист пролетера као нове привилеговане друштвене групе. Став о праву на културу и слободном учешћу у културном животу свих грађана је општеприхваћен у земљама чланицама УН, због чега постаје универзална и јединствена визија културног развоја свих културних политика које се од тада воде у овим државама.

Међутим, идејни концепт о праву на културу је различито развијан у различитим државама. Тако се у оквиру источног блока држава тоталитарног државног уређења, право на културу тумачило као право на културне вредности доминантних културних модела који су били посредовани и подржани од стране интервенционистичке културне политике коју су водили државни органи управе. Пошто су биле на власти комунистичке и социјалистичке политичке партије леве оријентације, и пошто је на делу био државни модел културне политике, државни органи управе су у име идеолошки пожељног концепта културног живота и културног развоја водили рестриктивну и репресивну културну политику према свим другим културним моделима на културној сцени. Овде се треба подсетити на **Веберову дефиницију државе као монопола над легитимним насиљем на одређеној територији.** Овакав монополски и интервенционистички однос државе према култури, тачније према одређеним културним вредностима, у теорији је препознат као антикултурна политика, или политика која се не би могла сматрати културном политиком. Ово зато што, под појмом културна политика не бисмо могли схватити ону политику у култури или према култури, која је усмерена на потискивање или негирање њених основних вредности. Другим речима, свака она политика која је у супротности са аутентичним функцијама културе, која спутава и ограничава културни живот и уметничко стваралаштво, не би се могла назвати истинском културном политиком. Према др Прњату, такву праксу би ваљало квалификовати као посебан вид политичке делатности, тј. политичког притиска у односу на слободан културни развој. Иако свака културна политика нужно у себи носи парцијалне интересе, што је израз уских идеолошких, политичких и економских циљева владајуће класе (Прњат:1986), она, ради афирмације и реализације интереса владајуће класе, не би смела уништавати идеолошки "непожељно" културно наслеђе (православље и хришћанство), нити угрожавати опстанак културних модела неких друштвених (сељаштво, дисиденти итд), националних и етничких (већинских и мањинских) група.

Овакво одређење не значи нити да се културна политика може исцрпети у концепту задовољавања постојећих културних потреба, укуса, навика и интересовања становништва. Напротив, према истом аутору, културна политика подразумева "конфронтацију реалитета и могућности, што значи да је она окренута ка могућем", ка таквој културној ситуацији у којој ће бити могуће задовољити постојеће потребе, али и пробудити нове потребе, навике и интересовања. То кретање ка могућем засновано је на могућим сценаријима развоја и визији коју свака културна политика треба да садржи да би обезбедила континуитет културног развоја и дугорочну димензију својих активности.

На основу тога би се могло закључити да је сврха деловања међународне организације **УНЕСКО** заснована на визији савременог друштва у којем сваки човек има право на културу, те да је разлог постојања ове међународне организације да створи услове за примену овог права у свим земљама чланицама. УНЕСКО, међутим, не води једну јединствену транснационалну културну политику, већ на основу нормативних инструмената којима располаже, препоручује државама чланицама да теже остварењу ове јединствене заједничке визије културног развоја.

Када је у питању наднационална организација као **Европска Унија**, која такође не води јединствену културну политику на укупној територији њених земаља чланица, **њена мисија у области културе и уметности је дефинисана 1988.године у документу «Нови подстицај за културу у Европској заједници**» **као стварање европског културног простора, унапређење европске аудиовизулене индустрије, олакшавање приступа културном наслеђу и повезивање са културама земаља изван тадашње Европске заједнице. (Стојковић,1995:9) Ова мисија је редефинисана 2007.године у документу «Европска агенда за културу у глобализујућем свету»[[6]](#footnote-6), у којем се наводи да је оригиналност и успех Европске Уније у способности да поштује историју, језик и културу држава чланица, те да је дугорочни циљ ове заједнице да охрабри сарадњу између држава чланица, и ако је неопходно, подржи и допуни њихове активности[[7]](#footnote-7).** У даљем тексту Агенде се посебно наглашава да је култура у искључивој надлежности држава чланица (која је делом у неким земљама пренета на регионални и локални ниво). У том смислу се истиче да ће на нивоу ЕУ бити предузимане акције уз пуно поштовање принципа субсидијарности[[8]](#footnote-8) искључиво са циљем да подрже и допуне активности држава чланица, а не да их замене.

У том смислу може се закључити да не постоји јединствена територијално вођена културна политика ЕУ, али постоје заједнички циљеви које културне политике земаља чланица треба да остваре. Ови циљеви, првобитно засновани на становишту да култура припада свима, те да није ограничена државним границама већ да све праве вредности треба да припадају свакоме, без обзира у којој земљи живе, допуњени су циљевима који се односе на улогу културе у глобализујућем свету. Ти међусобно зависни циљеви су: промоција културне различитости и интеркултурног дијалога, промоција културе као катализатора креативности схваћеног у духу Лисабонске стратегије развоја и запошљавања и промоција културе као виталног елемента међународних односа ЕУ. Ови циљеви дефисани у Агенди биће водич свих активности ЕУ у будућности.

И поред овако експлицитно формулисаног става да је културна политика у надлежности државних органа управе, те да не постоји транснационална културна политика, могуће је тврдити само са становишта резултата анализе постојеће ситуације и постојећих стратешких докумената. Да ли ће тако остати у будућности, моћи ће да утврде само будућа теоријска проучавања практичних политика. Тачније, почетком 21.века не може се идентификовати кохерентна културна политика коју – на основу дефиниције јавне практичне политике, води неко наднационално управно тело на основу политичког, правног и финансијског ауторитета да доноси одлуке које се односе на укупну територију наднационалне организације. Тако Европска Унија иако представља административно уређену територију више еврпских држава, не води конзистентну и кохерентну културну политику и упркос неким иницијативама које се развијају у академској заједници[[9]](#footnote-9). Такође, ни једна међународна организација која делује у области културе (УНЕСКО, Савет Европе итд) директно не води културну политику, иако има на располагању одређене нормативне (међународне конвенције и декларације) и финансијске инструменте (програми и фондови) којима у одређеној мери утиче на културне политике земаља чланица ових организација.

Наравно, може се предвидети да ће се у будућности даље развијати политика међународне и супрарегионалне сарадње чему снажну подршку дају ***Савет Европе и Европска комисија ЕУ кроз велики број програма (Култура 2000, Културне руте, Културни коридори и др).*** Међутим, ту се ипак ради само о локалним, националним или субрегионалним стратегијама повезивања, сарадње и партнерства које су један од легитимних инструмената државних културних политика, а не о јединственој кохерентној и конзистентној наднационалној културној политици која се примењује на укупној територији ЕУ би биле јединствене и обавезујуће за све чланице ових организација.

**Evropski istraživački centri u domenu kulturnih politika (za kolokvijum!)**

Као што се из наведеног прегледа може видети, велики број института и истраживачких центара у свету последњих деценија покренуо је низ истраживачких пројеката у области културе. У наредном приказу издвојени су само најзначајнији са становишта значаја за развој културне политике, а међу њима: ERICarts у Немачкој, Нордијски културни институт у Данској, ЕDUCULT у Аустрији, Међународни Истраживачки Центар CRESC у Великој Британији, Институт културне политике (CPI) у Москви, Центар за културну политику Мировног института у Љубљани, Институт за Међународне Односе (ИМО) у Загребу и Завод за проучавање културног развитка у Београду.

**РАЗВОЈ КЉУЧНИХ ПОЈМОВА КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ (za kolokvijum!)**

Кључни појмови културне политике се мењају како се мења и културна политика. Ако се направи више временских тачака пресека, онда чак можемо видети да се везано за исте идејне концепте и стратегије деловања у различитим временским периодима мењају кључне речи које те концепте и стратегије настоје да теоријски објасне и практично имплементирају. У овој анализи биће објашњени само неки појмови актуелни са становишта савремених културних политика. Они су везани за нови приступ и основне циљеве савремених културних политика који у центар збивања доноси доступност и укључивање, културну разноликост и десекторизацију, као и за једну од највише примењиваних стратегија – стратегију повезивања која се препознаје кроз кључне појмове: «партнерство» и «децентрализација».

**Доступност** и **укључивање** су два кључна појма савремених културних политика који се односе на неколико стратегија, али претежно на развој публике и дивесификацију програма и ресурса. Циљ ових стратегија је да се у културни систем укључи што већи број људи, било да се то односи на публику, било на ствараоце било на доносиоце кључних одлука на основу којих се заснива управљање културним животот и културним развојем.

Први појам доступност културе је идеја на којој се темељи појам демократизације. У практичној културној политици он подразумева читав низ практичних поступака, мера, активности и акција које су почеле да се спроводе у периоду када је министар културе Француске био Андре Малро(министар од 1959-1969), али се спроводе и данас. Овај појам је везан за културни дифузионизам као модел културног деловања који карактерише репрезентативност, традиционалност, културно стваралаштво, елитна култура и јавне установе на свим нивоима просторног менаџмента, државне управе и локалне самоуправе.

Супротно њему је појам учествовање који је везан за културни функционализам као модел културног деловања. Карактеристике овог модела су партиципација, културни живот, паралелни културни модели и интерсекторска сарадња између организација сва три сектора – јавног, приватног и грађанског (Драгићевић Шешић&Драгојевић 2005:21)

Са развојем културних политика, појам укључивање (инклузивност) се даље развио у учешће (партиципација) које пре свега подразумева активан однос према културном стваралаштву и културном животу заједнице од стране публике и грађана, за разлику од доступности која се остварује најпре акцијом државних органа управе и локалне самоуправе.

Покушаћемо детаљније да размотримо ове две појаве од којих је прва са становишта теорије позната као демократизација, а друга као културна демократија.

Анре Малро је заступао идеју да је елитну културу створену у велким културним метрополама и центрима потребно и довољно ширити каналима демократизације, да би самим тим што је таква култура *доступна*, сваки човек који живи на периферији културног стваралаштва могао учествовати у културном животу. Данас се верује да то није довољно, већ да он мора да буде укључен у културни живот кроз иновативне методе менаџмента у култури, од којих је, међутим, једна и то основна – социокултурна анимација, такође везана за идеју демократизације и француску културну политику у време мандата министра Малроа. Због тога се не може рећи да је демократизација појава која је нестала из савременог културног живота, као што нису и не могу да нестану ни елитна култура, нити јавне установе културе и репрезентативност као њихова основна карактеристика.

#### Основни мото ове политике: учинити приступачним што већем броју Француза културну баштину Француске, као и уметничка дела читавог човечанства садржан је у декрету о оснивању министарства за културу 1959.године. Такође је чувен и Малроов говор у скупштини на којем је рекао да је демократизација културе нешто сасвим једноставно: то значи да треба преко домова културе вршити дифузију свега оног што ми радимо у Паризу, те да сваки дечак, било како да је сиромашан, може да има истински контакт са својом националном баштином.

#### Оваква политика је заснована на идеологији демократског капитализма и шири идеју да приступ културним добрима треба да буде омогућен свима, без обзира на приход, образовање, класу. Из тога произилази да је државна интервенција у области културе неопходна пошто без њене помоћи то не би било могуће урадити. На основу таквог идејног концепта Француска културна политика је заснована на државном моделу културне политике. Овакав став се разликује од становишта земаља либералног капитализма мада и међу њима има разлике пошто је однос према култури и уметности у САД заснован на неутралности државе и њеном немешању у област културе и уметности – што је у теорији описано као либерални модел културне политике, док Велика Британија има развијен парадржавни модел културне политике.

Различите варијације државног модела су делимично примењивана и у земљама социјалистичког и комунистичког државног уређења, а између њих и земаља са капиталистиим уређењем је у идеолошком погледу постојала «гвоздена завеса». И поред тога, идеја демократизације је била прихваћена са обе стране. Међутим, показало се да могућност непосредног додира становништва са ученом културом не изазива аутоматски рађање културних потреба и да није могуће занемарити улогу образовања и васпитања у рецепцији културе. Без одговарајућег уметничког и општег образовања и васпитања сиромашни дечак неће отићи у дом културе само зато што он постоји у његовом граду пошто нема развијене културне потребе и навике. Он неће знати зашто је за њега користан и потребан додир са националном културном баштином ако га томе нису научили родитељи и социјална средина којој припада. И данас у целом свету, и у земљама у којима је спровођена демократизација, и у којима није, веома мали број људи одлази у елитне институције културе, у музеје, позоришта, на концерте или изложбе. То је онај број који већ има формиране културне потребе, навике и интересовања и коме државне субвенције и јефтиније улазнице само олакшавају контакт са културом. Знатно већи број и не улази у елитне институције културе пошто оне код њега најчешће изазивају страх од непознатог и осећај нелагоде и инфериорности.[[10]](#footnote-10)

Са друге стране, након нестанка капиталистичког и социјалистичког државног уређења и уласка у процес транзиције ка демократски уређеним државним системима, појам »демократизација« означава процес демократизације друштва, тј. увођења демократије као процеса одлучивања. Зато је основно савремено обележје појма «демократизација» изгубило пређачње значење «доступност» и односи се пре свега на демократске процедуре одлучивања кроз партиципацију заинтересованих актера. Према дефиницији програма за развој иницијатива локалних самоуправа Института «Отворено друштво» са седиштем у Будимпешти[[11]](#footnote-11), процес демократизације значи да се највише одлука које се тичу свакодневног живота људи доноси се на локалном нивоу (у општини) и да те заједнице имају већу могућност партиципације у управљању, а посебно у доношењу одлука, што доноси нове изазове за локалне органе управе да створе услове за такву партиципацију.

Одговор на такве изазове је стварање **партиципативних механизама.** Да би локално становништво било укључено у демократски процес доношења кључних одлука у области културног живота града, неопходни су партиципативни механизми који омогућавају локалној јавности да активно учествује у обликовању развојних стратегија. Зато, поред политичара који у локалним органима управе репрезентују на изборима изражену вољу грађана, у процесу планирања друштвеног развоја и становништво треба да има кључну улогу. Тек када је оно укључено у дефинисање стратешких циљева и приоритета развоја града, и политичари могу бити сигурни да заступају стварни интерес грађана. Притом није од пресудне важности врста механизма, већ питање да ли су они институционализовани, експлицитни, јавни и трајни или су успостављени ad hoc, између неколико носилаца функција власти и заинтересованих страна, који о свом усменом договарању нису упознали јавност. Укључивање јавности у доношење важних одлука о развојним стратегијама града, захтева и укључивање стручне јавности – оне која је за такве развојне стратегије професионално заинтересована (Ђукић Дојчиновић 2005:11).

Тако смо неосетно анализом појма «демократизација» делом већ већ прешли у анализу појма «културна демократија». То истовремено илуструје и начин на који се тај процес одвијао у области практичних културних политика. Овај појам је почео да се развија када је Савет Европе половином седамдесетих (1974) дошао на идеју да би требало да се у заједницама, у оквиру националних држава, нађе начин који не би био пуки одговор на потребу за културним развојем, нити само средство за анализирање захтева јавности, нити пак мера вредновања програма културног развитка, већ превасходно основа за покретање заједнице у целини ради утврђивања услова за подстицање пунијег и вреднијег живота. Циљ је, другим речима, био да се доспе, мимо малих група које су традиционално поштовале учене активности као што су озбиљна музика, позориште и лепе уметности, до најшире популације. У Савету за културну сарадњу схватило се да то захтева шире одређење појма «култура» под којим се не подразумева само бављење уметношћу и поштовање уметности, већ коришћење слободног времена као средства за самоостварење што предпоставља активну улогу националних и локалних власти у побољшању овог аспекта квалитета живота. У мери у којој се то да сажети у две речи, ова политика означена је као културна демократија (Менел 1982:12).

Као што се могло уочити, везано за анализиране појмове је и сродни појам «културни развој» који се са становишта културне политике схваћене као управљање културним развојем, може разумети као процес који се одвија “од горе” – из правца централне државне управе и “од доле” – из правца локалне самоуправе и грађанских иницијатива. Посматрано са становишта историјског развоја, овај процес се одвијао у више фаза. Ако се фазе пореде по дужини трајања, прва фаза демократизације је трајала најдуже (1959-1974), а свака наредна све краће, да би претпоследња из које смо ушли у данашње време у којој су почели да се развијају партицпативни механизми и грађанске иницијативе – најкраће, тачније тек неколико првих транзиционих година.[[12]](#footnote-12)

Прелазимо сада на другу групу појмова везаних за савремене културне политике, а то су: **деетатизација**, **десекторизација,** **међусекторска сарадња, деинституционализација и деполитизација.** Ови појмови су се развили упроцесу смањења улоге државе који отпочиње у транзицији. Поред сектора јавне (државне) управе, јављају се два нова сектора унутар којих се одвија културни развој, а то су приватни и трећи – цивилни или невладин сектор. Тако су у практичним културним политикама поред државе на развој културе све већи утицај имају приватници и бројне невладине организације. Због тога долази до смањења утицаја државе на културни развој што се у теорији објашњава кроз појам «деетатизација». Када Савет Европе 1996.године у свом документу «Са периферије у суштину» почиње да истиче да «приоритет Европе лежи у њеним цивилним институцијама, те да култура има важну улогу као основ друштвених и грађанских веза»[[13]](#footnote-13) почињу да се развијају и појмови **десекторизација и** **међусекторска сарадња.** Ови појмови означавају да култура излази изван граница јавног сектора, те да је неопходно успоставити сарадњу између сва три сектора[[14]](#footnote-14). У вези с тим, у овом документу се истиче да успостављање трећег сектора који се састоји од волонтерских асоцијација и друштава са различитим интересовањима омогућава појединцима да преговарају са државним властима као и једни са другима, при чему су најважнији мотиви за формирање оваквих група интересовање за културу, а нарочито за уметност, наслеђе и околину.

Имајући у виду да, према наведеном документу, међусекторска сарадња подразумева партнерство јавног, приватног и невладиног сектора покушаћемо да препознамо и друге појмове који су везани за партнерство, а то су: међуресорна, међуминистарска и међувладина сарадња. У том смислу не претендујемо на дефинисање нити на редефинисање тих појмова, већ само на разумевање њиховог садржаја у духу српског језика пошто енглески појам «интерсекторски» подразумева и оно што би се у духу српског језика могло превести као међусекторски и међуресорни. Идемо редом..

Међусекторска сарадња односи се на сарадњу представника различитих друштвених сектора – јавног, приватног и цивилног.

Међуресорна сарадња подразумева облике партнерске сарадње (најчешће на пројектима) између различитих ресора (културе, образовања, привреде, науке, и др.).

Међуминистарска сарадња означава институционализоване облике хоризонталне сарадње између различитих републичких министарстава, као и покрајинских/ градских/општинских секретаријата.

Међувладина сарадња јесте сарадња између извршних органа власти на различитим нивоима управе (републичком, покрајинском, градском и општинском).

**Деинституционализација** је појам везан затранзициони процес смањења броја и утицаја етаблираних, елитних институција које делују у јавном сектору културе. Разлог смањењу утицаја је сдржан у чињеници да се, поред етаблираних институција, на културној и уметничкој сцени јавља се све већи број приватних установа, невладиних организација, удружења, асоцијација, неформалних група и пројеката које доприносе кавалитету и богатству културног живота.

И на крају, последица ових транзиционих промена је садржана у појму «**деполитизација».** Он означавасмањење утицаја политике тако да политика и политичке функције у државној управи више немају искључиви одлучујући утицај на културни живот и културни развој, пошто долази до повећања утицаја друга два сектора и партиципације свих породица у процесу одлучивања (поред породице доносилаца одлука, у одлучивању такође учествују ствараоци, публика, а нарочито посредници).

Наредна група појмова **мултикултурализам, интеркултурализам и транскултурализам** везана је за један од основних циљева савремених културних политика – а то је промоција културне разноликости. Са друге стране, насупрот промоцији разноликости циљ савремених културних политика је и успостављање социјалне кохезије, па зато овој групи појмова треба додати још три: **социјална кохезија, културна разноликост** и **културни плурализам.**

Термин **мултикултурализам** је почео да се употребљава касних шездесетих година. Означава једнаке могућности (у складу са принципима социјалне и културне једнакости) за све културе које чине културни мозаик једне земље. Концепт мултикултурализма подразумева да нема хијерархије међу културама већ да су све културе једнаке. Према теоретичарима, мултикултурализам је динамичан концепт који дефинише интерактивну размену културних вредности између различитих култура које чине културни мозаик једне земље. Најчешће је у употреби када се жели описати културна ситуација у појединим земљама, тј. када се жели дефинисати однос између такозване “доминантне културе” (култура доминантне националне групе) и мањинских култура (недоминантних култура мањине). Проблем је, међутим, у томе што се у свакодневној употреби под овим термином не подразумева размена вредности између доминантних и мањинских култура већ је акценат на њиховој заштити и очувању, што пре доводи до изолације, а не до размене. (Драгојевић 1999: 133,134)

Да би се разумела разлика између заштите и очувања и размени вредности између различитих култура, потребно је разумети основно значење појма **«мањина».** Према Међународном споразуму о грађанским и политичким правима – параграф 27[[15]](#footnote-15), овај појам се односи на постојање етничких, религиозних и језичких мањина у неким државама. Према овом параграфу њима се не може ускратити право да у заједници са другим члановима њихове групе користе њихову културу, исповедају своју религију, негују религиозне обичаје и користе свој језик (http://www.minorityrights.org/555/international-instruments/international-covenant-on-civil-and-political-rights-article-27.html)[[16]](#footnote-16)

У овако дефинисаном споразуму јасно се истиче да је то право које не може бити ускраћено у заједници са другим члановима исте групе, те да се не односи на обавезу у заједници са члановима друге културне групе, било мањинске или већинске. Тиме се свакако не имплицира затварање у своју културну групу, али ни комуникација са другим културним групама искључиво вредностима везаним за посебну мањинску групу.

Међутим, у практичним политикама многих земаља се овај споразум највише односио на мере заштите специфичних културних вредности мањина, а не на размену ових вредности. Због тога се само неколико година након усвајања овог међународног споразума, појавио појам **интеркултурализам.** Тачније, он је почео да се употребљава крајем друге половине седамдесетих и током осамдесетих година 20.века када је процес интеграције у Европи постао много динамичнији. Током тог периода културни сектор је постајао све значајнији за економију, а захваљујући културној индустрији, културни сектор је био међу првих пет по брзини раста на светском економском тржишту. Уочен је и његов допринос развоју туризма, транспорта и комуникација. Тих година у многим европским земљама културни сектор је учествовао у националном производу са 3-6%, што је, рецимо, на примеру Велике Британије, више него учешће аутомобилске и електронске индустрије заједно.То је такође био период приватизације у култури, али и период када су се и на националном и на регионалном и локалном нивоу водиле честе дискусије о културним идентитетима у Европи у светлу Европских интеграционих процеса. У том социјалном, економском и политичком контексту, основно значење овог термина произашло је из критике статичне природе концепта мултикултурализма. Термин је настао највише зато да би дефинисао динамичне односе и утицаје између различитих култура једне земље. Интеркултурализам захтева иста права и дијалог за све културне групе у контакту: сиромашних, имиграната исто као и мањинских и већинских. (Драгојевић, 1999:134, 135)

У овом контексту потребно је поменути још један појам, а то је **социјална кохезија.** Он се односи колико на покушај смањења поларизације богатих и сиромашних, мањинских и већинских културних група, толико и на покушај смањења поларизације између села и града као различитих друштвених заједница. У својој теоријској студији ‘’Културне политике за социалну кохезију – Европска студија случаја’’Лидија Вербанова међутим указује на нову социјалну сепарацију ѕемаља некадашњег источног блока, а посебно Бугарске, која је заснована на нивоу сиромаштва. Она тврди да Бугарска показује драстичну поларизацију између веома богатих и веома сиромашних, са тенденцијом раста због чега је социјално кохезивна политика потребна, да би довела у хармонију све групе, укључујући и културне мањине

(<http://www.circle-network.org/activity/edmonton2000/confreport/plenary2.htm>)[[17]](#footnote-17)

У овом контексту треба објаснити значење и два друга појма који су све чешће у употреби, а то су**: културна разноликост** и **културни плурализам**. Према параграфу 1 УНЕСКО Универзалне декларације о **културној разноликости**, разноликост је опредмећена у јединствености и мноштву идентитета група и друштава које чине људски род. Као извориште размене, иновације и креативности, културна разноликост је неопходна људском роду као и биодиверзитет природи. Истовремено се у параграфу 2 ове декларације истиче да културна разноликост води ка **културном плурализму** пошто је у разноликим друштвима од есенцијалног значаја обезбедити хармоничну интеракцију између људи и група са различитим динамичним културним идентитетима као и њихове спремности да живе заједно. Практичне политике укључивања и учествовања свих грађана су гаранција социјалне кохезије, виталности грађанског друштва и мира. Тако дефинисан културни плурализам нуди практичној политици могућност остварења културне разноликости (<http://cif.icomos.org/Heritage%20definitions.pdf>)[[18]](#footnote-18). То значи да се у овој декларацији под појмом културни плурализам са становишта културне политике подразумева настојање да се обезбеди хармонична интеракција између људи и група и њихове спремности да живе заједно. Укључивање и учествовање, као појмови чије смо значење већ објаснили, су начин да се та интеракција оствари. У том смислу, према Сањину Драгојевићу, основно значење овог термина је поштовање плурикултурне суштине савремених заједница што постаје основни индикатор њиховог развоја. Према Вјерану Катунарићу, овај појам који се у новијим теоријским приступима означава као мирољубиви плурализам, (прим.аут. чије значење у суштини и јесте хармонизација), успева чак да смањи и стари јаз између модерниста и примордијалиста о природи национализма и етничких сукоба. УНЕСКо међутим, на основу овог појма развија концепт конструктивног плурализма, који ће бити анализиран у трећем делу ове књиге.

На појављивање појма **транскултурализам** утицао је процес глобализације и растући број интернационалних агенција, институција и других глобалних форми комуникације као нпр. развој светских такмичења и додељивање награда и тд. У исто време Европа је чинила значајне напоре да конституише Европско културно тржиште покушавајући да очува унутрашњу културну динамику која је потпадала под све већи утицај америчке аудио-визуелне продукције. Као резултат тога, настајало је све више копродукцијских пројеката на транснационалној основи од којих је највећи број био финансиран од стране интернационалних организација и фондова (као што је нпр. Европска Унија). Основно значење овог концепта је позив на поштовање највиших европских вредности које су настајале током дугачке историје медјународних односа у свим различитим облицима кооперације. Термин је повезан са неопходношћу стварања транснационалне културне оријентације која се може разумети као култура која излази из националних граница и која је окренута европском или глобалном тржишту. (Драгојевић 1999: 135,136)

Након ове групе сродних и повезаних појмова која се односи на социјалну димензију културе, покушаћемо да разумемо наредну групу која се односи на њене економске функције. То су појмови који истичу тржишну оријентацију културе а повезани су највише са стратегијом комерцијализације: к**ултурна индустрија, културна привреда и културни туризам.**

**Културна индустрија** је појава која настаје у потрошачком друштву онда када публика жели да постане власник одређених културних и уметничких производа тако да не мора да одлази у концертне, позоришне и биоскопске дворане сваки пут кад има потребу да ужива у уметничкој вредности, већ уметнички доживљај постаје могућ и код куће уколико постоје одређена средства за репродукцију слике и тона (грамофони, касетофони, видео рекордери, компакт диск плејери и др). Тако тржишно оријентисана уметничка продукција напушта домен оригиналности пошто су оригинална уметничка дела ретка и скупа и прелазе у домен умножавања (мултипликације) како би умножени културни и уметнички производи добили веће тираже и нижу цену (литографије, постери, плоче, касете, компакт дискови, видео касете и тд). Тиме се културна и уметничка понуда усмерава ка потражњи “његовог височанства” публике. А пошто је основни циљ индустрије – велики тираж, она је увек окренута масовној публици.

**Културна привреда** је део тржишта које је попут мозаика испреплетано различитим привредним гранама у оквиру којих градови и регије испољавају своју индивидуалност, специфичности и разлике. Повезивањем различитих развојних димензија и новим видовима сарадње и партнерства могу се створити синергетични ефекти у многим областима урбаног и регионалног развоја. Овај појам је најисцрпније дефинисан у “Есенској декларацији”, усвојеној на интернационалном експертском конгресу "Културна привреда у Европи – упоредни регионални развојни концепт", који је одржан у Есенском царинском савезу маја 2000. Декларација разбија стари мит о културним делатностима као о ванекономској категорији, истичући да је на глобалном компететивном тржишту најјачи европски потенцијал њена историја и традиција. Настојећи да докаже да се културна привреда заснива на културном наслеђу, члан 6 Есенске декларације наводи да је европско културно богатство производ вековне креативности уметника, занатлија и техничара, као и њихових предузимача. Културна привреда се гради на тим потенцијалима и доприноси њиховом развоју. На многим пољима културне привреде чувају се културни обрасци од негативних утицаја масовне конзумације.

**Културни туризам** је појава која је све више предмет теоријских изучавања, али је међу њима највише навођена дефиниција Грега Ричардса, према којој културни туриѕам означава кретање људи које је узроковано културним атракцијама изван њиховог уобичајеног места становања, са намером сакупљања нових информација и искуства, како би задовољили своје културне потребе. Поред ове, постоје и дефиниције које су засноване на туристиком доживљају и полазе од чињенице да туриста долазећи у додир са културним догађањима или добрима културног наслеђа има одређене доживљаје (Хаџић 2005: 21, 22). Ови туристички доживљаји могу се поредити са уметничким доживљајима који су у својој суштини основни културни и уметнички прозвод пошто туриста, као ни публика не купују саму вредност (догађај, представу, споменик културе) него свој лични доживљај те вредности. То такође, као и културна индустрија, омогућава масовност овој појави, а тиме она постаје и значајан фактор економског развоја. На тај начин културна атракција омогућава да места која нису искључиво туристичка и немају туристичка кретања током читаве године могу да креирају туристичку понуду захваљујући својим културним и уметничким потенцијалима. Дефиниција Светске туристичке организације (WТО) прецизно наводи да оживљени и туристички активирани потенцијали који мотивишу кретање људи ка њима могу бити веома разнородни: попут студијских путовања, уметничких и културних тура, путовања на фестивале и друге догађаје, посете историјским местима и споменицима, путовања због проучавања природе, фолклора и уметности, као и ходочашћа“. Имајући све ово у виду, могло би се рећи да је основни циљ културног туризма мотивисање људи да путују и упознају се са различитим културама и њиховим специфичним културним вредностима како би их боље разумели и поштовали. У том смислу, културни туризам садржи у себи и социјалну и културну и економску функцију пошто омогућава сваком човеку да се упозна са различитим културама, а истовремено и свим локалним заједницама да на туристичко тржиште изнесу свој производе који доприносе њеном социјалном, економском и културном развоју (Ђукић Дојчиновић 2005: 10).

**Брендирање -** последњих деценија велики број градова, па чак и држава, осећа последице негативног имиџа у међународној јавности. Истовремено, и читави региони постају синоним за ратне сукобе, страдање људи и уништавање културне баштине, па зато «брендирање» града, региона или земље има улогу да промени став јавности о њима као о трусном подручју које једино пише историју ратова, а не и стварања, заштите и презентације културних добара и вредности (читај: Балкан). Уметност, култура и туризам знатно доприносе угледу и репутацији, али само ако постоји план осмишљеног управљања угледом, тј. промишљена и организована акција «брендирања» која у свим фазама настанка «бренда» контролише квалитет производа. Зато све више градова покреће кампање у настојању да прода своје специфичне локалне вредности. Нарочито то раде економски неразвијени градови, који немају привредне капацитете, или су привредни ресурси девастирани, као што је случај с великим бројем градова у Србији (Крагујевац, Бор, итд). Истовремено, све већи број региона настоји да развије свој идентитет тако да постане препознатљив и атрактиван не само за своје становнике, већ и за друге регионе. Иако све те активности могу изгледати различите, сличне су по томе што се свако место такмичи на глобалном тржишту стварајући свој «бренд».

Везано за претходну групу појмова, треба анализирати и подгрупу која се одоси на културно наслеђе пошто оно у значајној мери доприноси и развоју културног туризма, као и брендирању држава, региона и градова. Ти појмови везани за савремене културне политике у домену заштите културне баштине су: интегративна заштита и планирање, менаџмент културног наслеђа, интерпретација и одрживи развој.

Појам **интегрална заштита** се први пут јавља у оквиру Конвенције о заштити архитектонског наслеђа Европе, потписане у Гранади 1985. године. У српском језику овај термин се преводи двојако, итегрална и интегративна заштита, што имплицира да постоје два различита термина, иако се ради о истом. Према Конвенцији о заштити архитектонског наслеђа Европе, интегративна заштита подразумева: укључивање заштите наслеђа у програме просторног планирања, промовисање програма рестаурације и одржавања као и коришћења наслеђа од стране локалне заједнице, промовисање примене и развоја традиционалних вештина и материјала који су од суштинског значаја за будућност наслеђа. Истовремено, како се истиче у овој конвенцији, програми заштите омогућавају да заштита, промовисање и унапређивање архитектонског наслеђа постану значајно обележје културне политике, програма заштите животне средине и програма планирања (Културно наслеђе 2004: 28).

У том смислу, према Еуро-медитеранској повељи о интегралној валоризацији културног наслеђа, **интегрално планирање** подразумева успостављање стратегија повезивања које омогућавају да се на локалном нивоу интегришу процес валоризације културних ресурса са другим погодностима и друштвено-економском структуром територије, побољшавајући квалитет окружења, производа и услуга територије.

**Менаџмент културног наслеђа** се као појава развија почев од деведесетих година двадесетог века заједно са идејним концептом интегралне заштите због потребе да се материјално и нематеријално наслеђе не посматра само са становишта проучавања прошлости, већ као културни потенцијал од општег интереса који се користи подједнако сада и у будућности (Вилемс: 1998). У том смислу, задатак менаџмента у култури је да применом одговарајућих мера (социокултурне анимације, културних модела, економике културе и сл) осмисли одговарајућу друштвену употребу споменика културе, као основе културног идентитета града, региона, државе/нације (Драгићевић Шешић, Стојковић 2003: 138). Овај задатак се временом проширио и на нематеријално наслеђе које је основни садржај великог броја културних и уметничких догађаја (манифестација, такмичења, уметничких и занатских колонија и др) па се све више развија као посебна грана менаџмента -менаџмент догађаја.

Према дефиницији ИКОМОС [[19]](#footnote-19), појам **интерпретација** подразумева све начине презентовања значења и значаја културног наслеђа(<http://cif.icomos.org/Heritage%20definitions.pdf>) [[20]](#footnote-20)*Интерпретација је комуникациони процес, дизајниран да откирје значење и развије однос између природног и културног наслеђа и публике, кроз проживљено искуство са предметима, артефактима и налазиштима.* Често се интерпретација предствља и као начин за трансформацију језика науке у језик који свако може да разуме. Оно што је најважније однос између научника и публике не чини интерпретацију ако је он састављен само од информација, он је једино интерпретација ако је комуникациони процес садржан у његовом креирању.. Основни задатак интерпретације је провокација, али и помоћ у промоцији разумевања и учења, као и охрабривања публике у истраживању и уживању (*Интерпретатион Цанада:*1976). Са становишта менаџмента, интерпретација је везана за фазу припрема за посетиоце и поред усменог интерпретирања од стране стручних лица, подразумева постављање ознака поред пута, припрему брошура, мапа, туистичких водича, али и визуализације кроз организацију изложби, реконструкције и сл. ([www.culturalheritagetourism.com](http://www.culturalheritagetourism.com))[[21]](#footnote-21)

**Одрживи развој –** политика дефинисања принципа у вези са културним наслеђем прешла је пут од елемената који су некада посматрани одвојено, до појма *интегралне заштите* и , у скорије време, до глобалног концепта *одрживи развој.* Одрживи развој је први пут на глобалном нивоу промовисан на Земаљском сајму Уједињених нација одржаном у Рио де Жанеиру 1992. год. Одрживи развој се дефинише као развој који задовољава садашње потребе, не доводоћи у питање способност будућих гедерација да задовољавају своје потребе. Заснива се на три главна принципа: економском развоју, социјалној равнотежи и заштити животне средине (укључујући и културно наслеђе). Примењен на питања наслеђа концепт одрживости заснива се на способности урбаног и природног наслеђа да се прилагоди текућим потребама и захтевима (прилагођавањем структура и функција), без дугих периода неактивности и падања у заборав и без акција које доводе у питање стабилност окружења (*Смернице за развој законодавсктва и управних система у области културног наслеђа, Савет Европе:2000*).

Наредна група појмова које ћемо настојати да објаснимо односи се на стратегије повезивања и партнерства, као и на стратегију диверсификације ресурса. Обе ове стратегије представљају веома важне карактеристике савремених културних политика, а оне се могу разумети кроз појмове који се односе на територијално вођење културне политике и пренос надлежности: **децентрализација, деконцентрација** и **деметрополизација**, а са друге стране, кроз појам **стејкхолдери** који се односи на диверсификацију ресурса до које долази са укључивањем нових чланова постојећих породица у културном систему - ствараоци, публика, посредници и доносиоци одлука (Молар 2000).

До овога долази седамдесетих година 20.века у већини индустријски развијених европских земаља у којима почиње да јача реакција против сувише централизоване државне администрације. Таква реакција доводи до захтева да се одлуке доносе на нивоима ближим онима који су за њих непосредно заинтересовани. Слични захтеви за децентрализацијом односили су се и на област културе. Међутим, према Стивену Менелу, ако се децентрализација спроведе до краја, то може довести до хаоса. Он наводи да, према Бурдијону, постоји «потреба да се успостави равнотежа између одговарања на локалне захтеве и извесног степена шире координације» што доводи до идеје **«средишта»** у децентрализованом доношењу одлуке. Према овом торетичару «грубо речено, у свакој земљи постоји тачка испод које се административно важне одлуке у чије је доношење укључена влада - а нарочито оне које подразумевају улагање владиног новца - не могу пренети на друге. Исто тако, постоји тачка изнад које појединац, у демографском и социолошком смислу не може да свесно и ефикасно учествује у доношењу одлука» (Менел 1982:7).

Међутим, веома је тешко прецизно одредити на ком се нивоу јавља ова идеална,”средишна тачка” јер су критеријуми за њено одређивање променљиви. Они зависе пре свега од тога коју врсту одлуке треба донети, као и од тога колико надлежности је пренето на ниже нивое државне управе.

Како Менел истиче, структура локалне власти знатно се разликује од земље до земље. С друге стране, идеални ниво на коме се доносе одлуке о изградњи и локацији, нпр, базена за пливање очигледно није нужно исти као онај на коме се одлучује о изградњи великих библиотека или опера.

Према Милану Вујаклији, појам **децентрализација** потиче од латинских речи «de» и «centrum», што у буквалном преводу значи «од средишта». То значи да се културни живот шири из центра ка периферији. У том смислу, са становишта локалних културних политика, периферија могу бити општинска насеља или приградске општине, али и републике (кантони и др), региони и покрајине са становишта централне државне управе, зависно од тога да ли су уређене као савезне или самосталне државе. За разлику од инструмената, децентрализација представља стратегију коју је могуће практично остварити применом одговарајућих инструмената као што су: стратешко планирање, законодавство, финансирање и други.

Децентрализација[[22]](#footnote-22) је 90-тих година XX века у сфери културних политика постала кључни појам у западноевропским земљама и стекла статус норме.[[23]](#footnote-23) Обезбеђивање једнакости представља једну од основних вредности модерних, либералних друштава. Како се децентрализацијом омогућава обезбеђивање једнакости и у културној политици, тако културна децентрализација постаје један од основних циљева практичне политике.

У зависности од културне политике и друштвено-економског контекста, децентрализација у различитим земљама има и различита значења. У суштини, децентрализацију можемо посматрати са најмање три аспекта, и то: политичког, фискалног и културног.

*Политичка децентрализација* се односи на дифузију политичке и административне моћи у процесу доношења одлука и имплементацији културне политике, дакле, тиче се мера или администрирања политике. У најчешћем случају тиче се односа између централних, регионалних и локалних тела; на хоризонталну дифузију одговорности између тела у оквиру владе, нпр. министарства за културу и министарства за образовање. Екстремни вид политичке децентрализације представља пренос моћи са владиног на невладин сектор - тржиште, непрофитни сектор и приватна лица.[[24]](#footnote-24)

*Фискална децентрализација***,** у домену културе, тиче се диспаритета у јавним трошковима, који може да постоји између различитих географских локалитета (главни град вс региони); различитих нивоа власти (централна власт вс локалне власти); различитих група из домена културне продукције (европска уметност вс неевропска уметност).[[25]](#footnote-25) Сходно томе, фискална децентрализација може да се односи на: подједанко трошење средстава намењених култури и уметности између региона; однос централне и локалне власти у оквиру јавних трошкова за културу; деконцентрацију јавних субвенција између различитих група културних ствараоца. Несразмерна дистрибуција субвениција може да буде и између: различитих уметничких дисциплина, организација, *mainstream* културе и других, углавном неевропских култура.

*Културна децентрализација* може се односити како на културне активности, тако и на политичке структуре које их администрирају. У суштини, ова два аспекта децентрализације су у симбиози, с обзиром на то да децентрализација у процесу доношења одлука јесте предуслов за дифузију културних активности.[[26]](#footnote-26) Културна децентрализација односи се на неједнаке културне могућности проистекле из географских, социо-економских и културних подела унутар једне државе. Зато је, према Нобуко Кавашими, културна децентрализација усмерена на промоцију “праведне” дистрибуције уметности широј популацији, којој приступ култури и уметности није могућ услед различитих фактора, као што су географски, социо-економски, и други.

Сва три наведена типа децентрализације међусобно се преплићу – културна децентрализација се не може остварити без политичке, а фискална представља део политичке, па самим тим и културне децентрализације. Међу ова три типа децентрализације, она која се тиче географског момента у документима практичне политке и литератури најчешће реферира на термин децентрализација.

***Деконцентрација*,** с друге стране, подразумева начин на који се осигурава извршење одлука, правила или програма, који су одређени на централном нивоу и који се тек до одређене мере могу прилагођавати различитим ситуацијама на нижим територијалним нивоима или нивоима управе, а усмерени су ка равномерном културном развитку једне земље. Француска је за време Малроа спровела деконцентрацију, а не и децентрализацију јер је државни систем управе остао централизован.

Под децентрализацијом културе, у највећем броју западних земаља, подразумева се и активност којом се остварења у области културе преносе из престонице или града-метрополе који је културно средиште земље у што већи број регионалних културних центара, у којима се истовремено стварају могућности и обезбеђују услови за пријем тих културних садржаја. Зато се врло често употребљава и термин ***деметрополизација културе***. На тај начин, могућности за развој и обогаћивање културног живота у унутрашњости зависе од одлука и организационих активности „центра“ (видети у књизи Култура, менаџмент, анимација, маркетинг).

**Multikulturalnost** - priznanje i očuvanje mnoštva kultura i njihovih obilježja na nekom području, te osiguravanje jednakih kulturnih i društvenih mogućnosti svakoj od njih.

**Interkulturalnost** – dinamički međuodnos, prijenos i razmjena kulturnih vrijednosti, te uzajamno djelovanje različitih kultura i njihovih predstavnika jednih na druge.

**Medijacija** – posredovanje u interkulturnom dijalogu putem umjetničkog aktivizma, programa socio-kulturne animacije, medijskih projekata. Može označavati i prevođenje vrednosti, ideja i poruka ostvarenih u raznim kulturnim i umetničkim formama na jezik blizak nekoj društvenoj grupi i široj javnosti.

**Stereotip** – uzimanje lako shvatljivog skupa karakteristika ili osobenosti za koje se smatra da pripadaju nekoj grupi, iz čega se onda stvara reprezentativna odlika koja se pripisuje celoj grupi.

**Stigma** - negativno obeležje ili skup negativnih karakteristika koje se pripisuju pojedincu ili grupi i koje dovode do veće ili manje socijalne i kulturne izolovanosti ili isključenosti. Stigme mogu biti fizičke, materijalne ili simboličke i predstavljaju osnovu izostanka interkulturne komunikacije. U određenim trenucima i sredinama, stigmatizovani mogu biti i čitavi narodi.

**Kulturni identitet** je kolektivna svest i osećanje pripadnosti zasnovano na spoznaji nekih zajedničkih odrednica (jezik, rasa, teritorija, religija, običaje…) koji u datoj situaciji predstavljaju osnov identifikacije.

**Mit** – predanje ili niz priča u koje se vjeruje, a koje iskazuje kolektivne predstave koje ne podljezu naučnoj provjeri. Mitovi se nalaze u osnovi konstrukcije kolektivnih a posebno nacionalnih identiteta jer reprezentuju vrednosti, verovanja, odnose i trajne težnje članova zajednice.

**Simbol** – u interkulturnoj komunikaciji je najčešće slika, ličnost, događaj ili tekst koji ne označava prvenstveno ono što prikazuje, već kulturu unutar koje je nastao, te tako predstavlja element individualne ili grupne identifikacije. Određeni simboli su zvanično prihvaćeni kao reprezenti nacionalnog identiteta (crni orao na crvenoj pozadini – albanski simbol), a drugi spontano dobijaju značenje simbola u procesu javne komunikacije (fes kao oznaka bošnjačke populacije, opanak – srpske itd.)

**Artefakt** – je predmet, tvorevina ljudskog rada koji može da predstavlja i kulturalni identifikator ukoliko u sebi sintetizuju iskustva specifičnog stila života i načina proizvodnje. U istoriji kulture i civilizacije svaki umetnički ili veštački oblikovan predmet, a u istoriji umetnosti onaj materijalni predmet koji u nama stvara estetski učinak.

**Civilno društvo** (građansko društvo, neprofitni sektor, treći sektor) – društvo je građana i njihovih udruženja i kao i asocijacija udruženja (mreža). Pojam civilnog društva povezuje ljudska prava, građanska udruženja i javnost u jedno zajedničko polje.

**Udruženje građana** – slobodno okupljanje ljudi oko određenog projekta, ideje i aktivnosti, koje se registruje i deluje kao samostalno pravno lice.

**Nevladine organizacije** – takođe okupljaju građane oko određenog projekta, ideje i aktivnosti, ali čiji značaj prevazilazi interes samo okupljenih ljudi i zadire u područje javnog interesa. Obično se formiraju u domenima u kojima i države vode određenu programsku politiku (zdravstvo, ekologija, kultura itd.), upravo s namerom da na nju utiču ili da realizuju projekte koje ona zanemaruje.

### Socio-kulturna animacija podrazumeva zajednički rad umetnika, aktivista i stanovnika jedne sredine na umetničkim, medijskim i drugim projektima radi rešavanja problema zajednice u kojoj živi, kao i radi razvijanja svesti o potrebi kritičkog mišljenja i odlučivanja u svim oblastima društvenog života, te potrebi ličnog učešća - aktivnog i stvaralačkog - u društvenom i kulturnom životu zajednice. Termin se pre svega koristi u Francuskoj.

### Animator - To je takva vrsta kulturnog poslenika koji se kreće po svim nivoima društvene hijerarhije i po svim oblastima delovanja. On pomaže da se komunikacija među raznim sistemima poboljša, pomaže svojim partnerima da oblikuju identitet i projekte, jednom rečju - usmerava akcije. Kulturne politike regija i opština proizvode čitav niz animatora, kao što su instruktori, menadžeri, medijatori, komunikatori i sl. Njihova vitalnost je jedan od ključeva uspeha kulturne politike i kulturne demokratije. Možemo, delimično, i njima da zahvalimo što kulturna politika nije više samo stavka koja sadrži opremu, već i investicija u ljude.

**Community art,** odnosno **art for social change** je termin koji se koristi za umjetničke projekte čija je namera da izgrade i razvijaju zajednicu, uz učešće lokalnog stanovništva, s ciljem integracije zajednice oko rešavanja opštih problema. Termin se prije svega koristi u Velikoj Britaniji.

**Kulturna akcija** je niz međusobno povezanih aktivnosti kojima se želi da postigne precizan i merljiv cilj kulturnog razvoja. Najčešće se vodi u sprezi javnog i civilnog sektora koji žele da ostvare pozitivnu društvenu i kulturnu promenu.

**Radionice:** stručno vođeni ciljeviti i interaktivni rad s grupom koji ima i svoju edukativnu i praktičnu funkciju, jer se u njemu ne polazi od unapred određenog rešenja problema, već se do njega dolazi postepeno, različitim metodama (brainstorming, simulacione igre, kreativni rad, debata itd.)

**Pozorište potlačenog** (Augusto Boal) je skup pozorišnih metoda rada profesionalaca sa publikom i ne-publikom, tako što problem koji definišu i do izvesne mere razrade glumci i reditelji, u toku samog izvođenja koriguje, menja i dopunjava publika. Najpoznatiji metodi rada ovog modela pozorišnog delovanja su: nevidljivo pozorište (za slučajnu publiku na ulicama i trgovima, nesvesnu da prisustvuje poz. dogadjaju), pozorište forum (publika debatuje u toku predstave koja se prekida radi diskusije) i simultana dramaturgija (kada publika izlazi na scenu, preuzima uloge i završava radnju po svom nahođenju).

**МОДЕЛИ КУЛТУРНИХ ПОЛИТИКА (za kolokvijum!)**

Међу теоретичарима има различитих схватања и тумачења модела културних политика пошто их они разумеју као апстрактну мисаону конструкцију која у стварности не постоји у чистом облику. И поред тога, сваки теоријски модел на одговарајући начин описује битне одлике и начин функционисања практичне културне политике појединих земаља. Иако се може помислити да има онолико модела колико и земаља, ипак се могу уочити извесне битне сличности и разлике између културних политика одредјених земаља што омогућава да се групише одређени број модела. Колико ће модела бити, зависи од теоријских приступа. Међутим, и поред тога што модели на неки начин одговарају стварности пошто су настали на основу проучавања и анализе практичних плитика, они ипак у стварности не постоје у чистом облику већ културне политике појединих земаља могу садржати карактеристике више теоријских модела. Модели су апстрактна теоријска категорија која се ретко појављује у пракси у чистом облику. Они се развијају у оквиру практичних културних политика, па се њиховом анализом може уочити да се ни у једној земљи не примењује чист теоријски модел, него су практични модели често комбинација више теоријских модела.

Такође постоји и неколико различитих типологија модела културне политике од којих ћемо анализирати две.

Прву типологију предложио је немачки теоретичар Андреас Визанд. По њему постоје два основна модела културне политике. Први је заснован на традиционалној идеји о друштвеној помоћи култури и уметности (social assistance), а касније - на употреби економских инструмената. Према Визанду, најзначајнија питања за културну политику засновану на идеји о друштвеној помоћи су: интерес ауторитета фокусиран на традиционалним културним институцијама (музеји, позоришта, библиотеке итд) и уметника и стваралаца који често играју улогу мисионара који проповеда «једину истину», постојање значајних институција и личности, државни буџет као основни извор финансирања и инструменти за контролу (планирање, систем за подношење предлога пројеката итд) као и уметнички савети које ауторитети запошљавају да би вршили контролу над развојем културе. Овакав модел може да ствари проблеме као: ограничени услови за иновацију, људи одговорни за концептуализацију и имплементацију културних политика имају недовољно знања у области културног развоја и иновација па се државне дотације дају традиционалним културним и уметничким формама, доминантнан административни метод у процесу одлучивања а утицај бирократије превелики итд.

Карактеристике другог, тржишно оријентисаног модела културне политике, према Визанду су: култура је, као и свака друга област друштвеног живота, регулисана тржиштем а практична политика је фокусирана на то да осигура економски развој, основна функција културне политике је културни менаџер заснована на концепту «мешовите културне економије» (mixed cultural economy) и комерцијалног спозорства, посебна пажња посвећена развоју културе на локалном нивоу, а главну улогу у концептуализацији културне политике има културна елита – посебно уметници. Ограничења овог модела су: уметничке и уметничке активности које захтевају константно финансирање, али не могу да остваре економску профитабилност немају перспективу развоја пошто је профитабилност основни критеријум тржишно оријентисаног модела културне политике. (Medvedchuk 2008:48)

С друге стране, ако као основни критеријум за идентификацију модела културних политика узмемо да носилац мора бити владино или парадржавно тело које има политички, законски и финансијски ауторитет да доноси и извршава одлуке које се односе на културу и уметност, **онда се практични модели могу груписати у државне и парадржавне теоријске моделе.** Између ова два модела постоје суштинске разлике, али и сличност у погледу одлучности државе да директно преко владиних тела или индиректно преко владиних и парадржавних тела делује на област културе и уметности.

Поред наведена два модела културне политике, са теоријског становишта се могу идентификовати и друга два модела који се по својим карактеристикама разликују од осталих. То су: либерални и транзициони модел културне политике. У наредном делу књиге покушаћемо да анализирамо њихове карактеристике које су се делом мењале током различитих историјских периода развоја, модела, а делом остајале исте што омогућава њихову класификацију.

У том смислу за државне моделе је карактеристично да културну политику воде државни органи управе док је за парадржавне карактеристично да државни органи делегирају део надлежности на парадржавна тела те је надлежност за вођење културне политике подељена између државних и парадржавних тела.

1. **Државни модел културне политике**

Са становишта историјског развоја, државни модел културне политике је настао крајем 18. века са настанком националних држава. Тада су државни органи, у потпуности преузимајући управљање укупним развојем новостворених држава, преузели и управљање културним развојем.

Државне органе управе представља законодавна, извршна и судска власт. Законодавну власт чине народне скупштине или парламенти састављени од народних посланика или чланова парламента који у предвиђеној скупштинској (парламентарној) процедури доносе законодавне одлуке (ратификација међународних споразума, усвајање закона, владиних извештаја, стратегија развоја, оснивање установа и др). Законодавност се огледа у томе да су донете одлуке обавезујуће како за извршну власт – владу и ресорна министарства или секретаријате, тако и за све породице у културном систему.

Извршну власт чине влада, ресорна министарства (секретаријати, одељења и сл), државне агенције и друга државна тела. Поред обавезе да извршава одлуке законодавне власти, извршна власт такође може доносити одлуке у њеној надлежности које су законодавне и извршне (доноси подзаконска акта: уредбе, правилнике, решења, склапа уговоре и др). У надлежности извршне власти је такође и надзор над јавним установама културе које је основала скупштина, израда тактичких оперативних планова рада, израда нацрта посебних закона који се односе на културу и уметност и друго. За обављање ових послова у надлежности извршне власти, влада и министарства располажу финансијским средствима у државном буџету која могу користити у складу са донетим одлукама. За обављање извршне власти, влада и ресорна министарства такође располажу и другим инструментима, тј. средствима за спровођење културне политике. Врста средстава и начини њиховог коришћења се разликују од државе до државе, али обухватају широк распон од управљања људским ресурсима (именовања директора, управних и надзорних одбора јавних установа културе, политика запошљавања, стручног и уметничког усавршавања и др), преко додељивања награда и других финансијских давања, до политике међународне сарадње у области културе и уметности.

У процесу доношења одлука, државни органи могу консултовати стручњаке, али је њихова улога светодавна, што значи да коначну одлуку доноси држава, тј ресорни министар за културу или градски или регионални секретар. Стручњаци, притом, могу бити организовани у институционализована тела, какви су савети и комисије, али и у институције, као што су јавне истраживачке установе (заводи, институти и сл).

Основна карактеристика овог модела је пирамидална структура управљања по вертикалној оси, што значи «од горе» из центра државне управе – централне владе и ресорних министарстава, «на доле» ка нижим нивоима територијалне управе – преко регионалне извршне власти, до локалне самоуправе, тј. градова и општина.

Друга карактеристика овог модела је да државни орган планира стратегију културног развоја и обезбеђује највећи део финансијских средстава потребних за културни развој, именује директоре државних установа културе, управне и надзорне одборе и користи друге инструменте културне политике помоћу којих управља културним животом и културним развојем. Култура на тај начин постаје део одговорности и послова државе, део политичког административног апарата, чиме држава показује да је култура од великог државног интереса као чинилац националног идентитета, елемент имиџа и престижа у свету и тд. У том смислу сви запослени у културном сектору су државни чиновници, а директори имају висок положај у политичкој хијерархији, захваљујући чему се формира прирамида моћи, па мањина коју чини политичка елита на врху има већу моћ од већине заинтересоване за културни развој.

Ризик овог модела је опасност од прекомерног политичког мешања и/или контроле државе над стваралаштвом, због чега савремене практичне политике прибегавају низу практичних решења за ублажавање ризика, као што су: деконцентрација моћи и децентрализација државног апарата (преношење надлежности на локалне органе управе) тако да процес одлучивања о кључним питањима културног развоја буде ближи грађанима. Друго решење је оснивање саветодавних тела при извршним органима управе која саветују доносиоце одлука али немају капацитет за самостално одлучивање. Треће практично решење је смањење удела буџетских средстава у укупном износу средстава којима расплаже област културе и уметности, тачније повећању удела других извора финансирања. Тиме се са већинског буџетског модела финансирања прелази на мешовити модел, што имплицира плурализам власништва, приватизацију, међусекторску сарадњу и читав низ других мера.

Овај модел културне политике, међутим, није монолитна једнозначна теоријска категорија **већ се у оквиру њега током три века постојања развио велики број модалитета** који по одређеним карактеристикама имају сличности, а у некима - суштинске разлике. Зато, када је у питању државни модел културне политике, можемо говорити о следећим модалитетима: државно-бирократско просветитељски, државно престижно-просветитељски и национално- еманципаторски (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:24,25).

Заједничко свим модалитетима државног модела културне политике је да културну политику воде државни органи управе који имају одлучујући утицај у управљању културним развојем. Суштинске разлике се према истим ауторима, односе на тип државног уређења и идејни концепт културне политике.

**Тако се бирократско-просветитељски модел развијао у социјалистичким и социјал-демократским системима (бивше социјалистичке земље, Кина, Шведска, Холандија итд)** у којима је држава контролисала укупно подручје културе и планирала материјално-финансијске претпоставке културног развоја. Поред тога су се у социјалистичким земљама посредством такозваних «друштвених наруџбина» и идеолошких притисака културно стваралаштво и тематски (садржински и стилски) усмеравало.

У Оквиру овог модела, у државама комунистичког и социјалистичког уређења развијао се идеолошко-догматски идејни концепт културних политика који је развио два различита моделитета: тоталитарно комунистички и самоуправни социјалистички модел. Први је био везан за настанак совјетске државе и великог броја држава са комунистичком идеологијом основаних после Другог светског рата (Југославија, Чехословачка, Румунија, Бугарска итд). Основна карактеристика ових културних политика је централизација одлучивања и репресија као системски инструмент заштите идеологије комунизма, те се за овај период везује наглашена улога цензуре и аутоцензуре (ждановизам у СССР-у, агитроп у Југославији, итд). У наредној фази развоја културне политике у Југославији идејни концепт је редефинисан у значајној мери у правцу демократизације културе, а развија се и самоуправни модел одлучивања који је у себи садржао већи број карактеристика парадржавног модела културне политике. Међутим, и у том периоду цензура остаје инструмент културне политике (црни талас у филму, прогон либерално оријентисаних интелектуалаца у Србији ), а развија се и репресија у смислу потискивања и негативног вредновања специфичних **вредности агрикултурног модела** у корист доминантног идеолошко-просветитељског културног и елитног културног модела. На тај начин је сеоско становништво (око 50% укупног становништва) изгубило право на неговање традиционалног унутрашњег културног модела који је био у корелацији с начином живота, навикама, укусу и интересовањима сеоског становништва . Тако су поред цензуре, развијани и други методи репресије који су у значајној мери утицали на стваралаштво. То је стварање такве духовне климе у којој нешто није експлицитно забрањено, али се подразумева да не би било прихваћено. Због такве неодређене представе о томе које су пожељне вредности, јављају се механизми аутоцензуре и тамо где би цензори можда интервенисали и тамо где можда не би.

**Престижно-просветитељски модел се везује за Француску** у којој се развио идејни концепт да култура представља чинилац националног идентитета и да је од пресудног утицаја за **имиџ и престиж земље у свету**. У оквиру овог модела развили су се бројни концепти: од децентрализације до културне анимације, културног туризма итд. Ови концепти, као и укупна културна политика Француске су у периоду од шездесетих до деведесетих година 20. века давали тон и вршили велики утицај не само на суседне европске земље, већ и на културну политику Европске заједнице и Савета Европе (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:25).

Национално еманципаторски државни модел културне политике је карактеристичан за државе у настанку (стварање националних држава) као и за земље у развоју које су биле колоније или у неким новим источноевропским (Молдавија) и централно-азијским земљама (Киргистан). Његове основне одлике «садржане су, најпре, у развијању и потврђивању аутохтоне културне традиције која је била потиснута у условима колонијалне или совјетске превласти» (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:25)

1. **Парадржавни модел културне политике**

Овај модел подразумева да је влада пренела своју одговорност у домену културе на стручно тело (уметнички савет) које она именује, али којим директно не управља и који има потпуну аутономију одлучивања у периоду за који је именован. Због тога, у основи елитистичка, оријентација овог модела је ублажена оптеприхваћеним тенденцијама демократизације културе, тј. напорима да се врхунске уметничке вредности учине доступним најширој публици (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:23).

Дакле, за парадржавни модел културне политике је карактеристично да је надлежност подељена између државних и парадржавних тела која имају одређене надлежности у области културе и уметности. Парадржавна тела у том смислу представљају посредничка независна тела удаљена за дужину руке од извршне власти. **Она имају законодавни и извршни капацитет, што значи да могу да доносе законодавне и извршне одлуке**. Пошто овај капацитет имају и државни органи, за овај модел је од пресудног значаја да се прецизно дефинишу надлежности државних и парадржавних тела, па у том смислу постоје такође велике разлике међу практичним политикама у различитим земљама. Распон се може кретати од непостојања ресорног министарства културе (Велика Британија: у области културе делује Савет за уметност, а тек 1992. године се оснива прво државно тело одговорно за владину културну политику – Одељење за културно наслеђе које се 1997. трансформише у Одељење за културу, медије и спорт које дефинише владине приоритете у области културе, а Савет их имплементира кроз практичну културну политику и располаже финансијским средствима) **до врло прецизне поделе надлежности (Холандија: државни парламент усваја четворогодишњи национални културни план, али јавним фондовима за финансирање културе располажу независна парадржавна тела чиме се тежи деполитизацији одлучивања и смањењу утицаја министра чија се надлежност ограничава само на висину буџета за културу).**

Карактеристика овог модела је хоризонтални систем управљања који подразумева поделу надлежности између државних и парадржавних тела који се развија на свим нивоима територијалне организације власти. У том смислу, сваки ниво – од централне власти до локалне самоуправе развија своју хоризонталну осу надлежности и одговорности између државних и парадржавних тела. Притом се по вертикалној оси - гледано са становишта макросистема – успоставља међувладина садрадња како би културни систем на укупној територији државе задржао конзистентност. Тачније, између различитих нивоа територијалне организације власти успоставља се међувладина сарадња као партнерство засновано на подељеној надлежности и одговорности за развој културе на укупној територији државе.

**У оквиру овог модела, у нордијским земљама благостања седамдесетих година 20. века развија се тзв. нордијски модел културне политике заснован на идеји културне демократије.** То подразумева једнак и равноправан приступ култури за све грађане. Пошто је у овим земљама развијена социјал-демократска традиција државног уређења, **основни принципи овог модела културне политике су такав централизован и бирократизован систем државне управе «који се може прихватити пошто већина људи има користи од њега (governmentalization)»**, али истовремено успостављен и принцип делегиране одговорности на удаљеност за дужину руке (arms length) и то на **националне савете за културна питања (national councils for cultural affairs)** које има свака нордијска земља осим Финске која има Национални савет за уметност (National council for the Arts). Трећа карактеристика односи се на успостављање принципа плуралитета финансирања и дистрибуирање финансијске одговорности за културни сектор. На тај начин, кроз културну политику као јавну практичну политику у области културе, нордијске државе примењује модел који има карактеристике државног кроз бирократску политику и парадржавног кроз принцип делегиране одговорности. То значи да се поред идеје јавне контроле и бирократизације од стране државе, развија и потреба да грађани брину о јавном сектору. На таквом идејном концепту темеље се стратешка документа **(у Шведској Нове директиве културне политике донет 1974, у Финској Документ о културној активности донет 1980)** на основу којих се оснивају парадржавна тела (у Шведској Национални савет за културна питања као централно административно тело или екстензиван систем у Финској који обухвата Централни уметнички савет Финске са 9 националних савета од којих је сваки надлежан за различите области уметности, као и 11 регионалних уметничких савета). У свакој нордијској држави постоји министарство културе осим у Финској где је за питање културе и уметности одговорно Министарство образовања у којем постоје два министра - за образовање и за културу (Kangas&Franzen 1996: 20,21).

Специфичан облик овог модела представља и децентрализована културна политика Немачке као регионалне државе. Овде се надлежност државе за послове културе делегира на регионе (лендере) чији су носиоци владина тела за културу (секретаријати). Међутим, надлежности између регионалних и савезних органа управе нису увек биле јасно подељене. То је разлог због чега је постојала потреба за реформом културне политике «упркос дугој традицији и релативном успеху у децентрализовању културних институција, као и у обезбеђивању дијапазона различитих извора финансирања, немачки савезни систем политике финансирања у култури није најбољи (и чак мање инспиративан за друге земље). Још снажнија и очигледнија потреба за структуралним и функционалнима променама јавила се после уједињења Немачке 1990.године које је значило «додатних пет покрајина и 17 милиона људи, тако да је све постало много сложеније за тај систем», али и упркос томе «идеје о структуралној и фунционалној реформи биле су, нажалост, занемарене» (Визанд 2001: 26,27). Тиме се унутар **Немачке успоставља велики број aутономних културних политика – «које се од Саксоније до Баварске разликују исто толико колико се се шведска културна политика разликује од енглеске и француске** – иако унутар свих немачких културних политика постоји један заједнички именитељ, а то је град као основни стожер и носилац културних збивања и градска културна политика као најзначајнији чинилац» (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:23).

Ризик парадржавног модела културне политике је у потенцијалном запостављању културе од стране државне управе која не контролише директно ову област.

У том смислу је Велика Британија предузела мере да се повећа улога државе у управљању културним развојем, што је разумљиво с обзиром да држава није имала директан утицај на културну и уметност од 1946. када је краљевском повељом основан Савет за уметност Велике Британије. Прва мера савремене британске културне политике је стога била оснивање одељења за културно наслеђе (1992), а потом и проширење делокруга рада због чега је промењен назив у Одељење за културу, медије и спорт (1996). У домену поделе надлежности дефинисано је да ресорно одељење државне управе дефинише приоритете, планира и имплементира Националну лутрију и врши расподелу финансијских средстава**, а Уметнички Савет и друга парадржавна тела доносе националну стратегију за уметност и медије**. Као следећа мера за смањење ризика оснива се 1994. национална лутрија (1994) која троструко увећава фонд финансијских средстава намењених за културу и уметност. Поред ових, примењује се и читав низ других мера међу којима су међуресорна и међувладина сарадња. У оквиру тога дефинисане су надлежности различитих државних органа, па је тако одељење за културе задужено и за туристичку политику (British Tourist Authority, English Tourist Board) и давање грантова регионалним туристичким организацијама (развој филмског туризма итд). У области међуминистарске сарадње такође су подељене надлежности па одговорност за културне институције имају и друга одељења: Министарство просвете над универзитетским позориштима и музејима (Oxford, Cambridge), Министарство трговине и идустрије над Музејом дизајна, филмом и видео индустријом, Министарство одбране над оркестрима и школама војне музике и неколико војни музеја, Министарство здравља над медицинским музејима, Одељење за трговину и индустрију суфинансира филмску и видео индустрију

Холандија је такође решења за смањење ризика пронашла у већем броју мера међу којима су до 2008. примењиване следеће: **парламент усваја четворогодишњи национални културни план, али јавним фондовима за финансирање културе располажу независна парадржавна тела.** Ефекат ове **мере је деполитизација одлучивања и смањење утицаја министра чија надлежност се ограничава само на висину буџета за културу.** Међутим, од 2008. године долази до суштинских промена у извођачкој политици која се највише огледа у фокусу културне политике. Он је у претходном периоду био претежно усмерен захтеве породице стваралаца (supply-side), да би се потом фокусирао на захтеве публике (demand-side) те се као критеријум за вредновање пројеката и активности породице стваралаца сада узимају очекивања и потребе публике. Притом је дошло и до промене у надлежностима, те министар одлучује о финансирању већих националних институција као то су: Национална Опера, оркестри, Национални балет и Холандски позоришни институт), а Фонд извођачких уметности одлучује о финансирању укупне извођачке уметности у земљи и то превасходно на основу спољашње евалуације остварених резултата у односу на потребе и очекивања публике, а знатно мање на основу потреба извођачких установа и организација и унутрашње евалуације ефикасности рада и остварених резултата у односу на планиране циљеве и активности породице стваралаца.

1. **Либерални модел културне политике**

За либерални модел културне политике је карактеристично да држава води политику немешања у област културе и уметности. Типичан представник овог модела су Сједињене америчке државе. Неутралност државе заснована је на инсистирању на приватној својини над средствима стварања и дифузије (ширења) културних добара, те схватању да држава не сме да утиче на развој културе, да не би угрозила њену аутономију (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:23).

У поређењу са два претходно анализирана модела, ово би могло бити схваћено као да држава не води културну политику пошто не постоје државна или парадржавна тела која имају политички, законски и финансијски ауторитет да управљају културним развојем. Међутим, за овај модел је карактеристично да државна администрација располаже одређеним инструментима (средствима) којима индиректно утиче на културу и уметност, али те инструменте не усмерава директно у ову област, већ индиректно на тржиште културе које само регулише односе понуде и потражње, тј. потрошње. **Ти инструменти су: одговарајућа пореска политика која омогућава да порески обвезници буду ослобођени пореских давања држави ако директно улажу у развој културе и уметности, правна регулатива и др.** Зато за овај модел културне политике **пресудну улогу имају јавне и приватне фондације које финансијски подржавају непрофитно оријентисано уметничко сваралаштво и елитне форме попут опере, музеја итд.**

У том смислу «пресудан значај има тржиште културних добара, на коме, поред врхунске културе намењене вишим друштвеним слојевима (елити), средишњу улогу има културна индустрија која ствара типизиране културне производе намењене већини припадника друштва, публици масовне културе» (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:23).

У том смислу највећи ризик либералног модела културне политике је комерцијализација уметности. Због тога су још седамдесетих година 20.века предузете мере за смањење ризика, које су пре свега побудиле интерес јавности за елитне културне догађаје. Много великих градова и универзитетских центара изградило је уметничке центре. Назван највећим центром за извођачке уметности у свету, Линкол центар у Њу Јорку, завршен је 1969. обједињава Метрополитен оперу, Њујоршки филхармонијски оркестар, Музичку школу Џулијард, репертоарско позориште и библиотеку-музеј. Други велики културни комплекс за извођачке уметности, Џон Кенеди у Вашинтгтону седиште је три позоришта (опера, игра, драма и музика), Америчког филмског института, националног симфонијског оркестра, Вашингтонске опере и Америчког националног театра. У оквиру таквих структурних промена политике «немешања», 1965. године основан је јавни фонд за помоћ непрофитној уметности (National Endowment for the Arts NEA). Међутим, нови сазив Конгреса је 1995. поставио питање да ли јавни фондови треба и даље да постоје, и ако треба, са којим износом да располажу. То је у Фонду покренуло различите стратегије јавног деловања захваљујући којима је наставио да делује.

1. **Модел културне политике у земљама у транзицији**

Овај модел културне политике је могуће окарактерисати као прелазни модел пошто се развија у државама у транзицији које прелазе из претходног недемократског у демократско државно уређење. Како ове промене прати низ промена у свим областима друштвеног развоја, то се односи и на културу и уметност. За њега је карактеристично да **представља прелазне мере и активности државних органа** у чијој је надлежности култура и уметност. Ове мере и активности усмерене су ка стварању таквог културног система који одговара промењеној политичкој, социјалној и економској ситуацији у држави. **То подразумева читав низ структуралних промена у законодавству, финансирању, процедурама одлучивања, надлежностима, вредновању квалитета, промени власничког статуса и тд.**

Основна карактеристика овог модела је садржана у томе што су култура и културна политика у постоталитарним земљама у транзицији и даље «дубоко зависне од старих модела културе политике и организације система институција, а с друге, од исказаних захтева демократски оријентисаних интелектуалаца, окренутих углавном питањима нације и националне културе» (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:23). Због тога пословна политика јавних установа културе, менаџмента у култури као и менаџмента у ширем смислу (стратегијски менаџмент, менаџмент људских ресурса итд), тржишта културе, мултидисцилинарна едукација кадрова за нове односе и нове потребе, међусекторска и међуресорна сарадња и многа друга важна питања културног развоја остају на маргинама владиних активности. У већини европских земаља које су прошле кроз процес транзиције у култури, поред осталих проблема, отворио се и проблем бирократизоване администрације у јавним установама културе. Показало се да је постојећа администрација била недовољно способна да те установе трансформише у динамичне, модерне, транспарентне и мобилне установе културе које могу да задовоље нове потребе становништва којима су намењене и допринесе структуралним реформама савремених културних политика.

Основни ризик овог модела је да због дубоке зависности од старих модела не дође до суштинских промена. **Пример би могла бити Румунија у којој крајем прве деценије 21.века постоје различити савети и фондови који се поред Министарства баве расподелом јавних средстава, али држава и даље има велику контролу и утицај на финансирање јавних установа културе.** Овај пример показује да се формално дешавају крупне промене које имају циљ смањење разлика и ублажавање ризика који сваки модел носи са собом. У том смислу у Румунији, као новој чланици ЕУ која у процесу транзиције тежи демократизацији некада тоталитарног система, чини напоре да уведе парадржавни модел одлучивања. Тако у формалном погледу постоје независна парадржавна тела али у фактичком – држава и даље има велики утицај на процес одлучивања. Са друге стране, у Србији, у истом периоду нису извршене ни основне структуралне промене: није донет ни један нови закон у области културе, не постоји дугорочни стратешки план развоја, **министар и даље има дискреционо право да одлучује о свим кључним питањима културног развоја итд.**

Решење за ублажавање ризика је дугорочна стратешка визија која се у пракси имплементира краткорочним тактичким мерама, законским решењима и свим другим расположивим инструементима и стратегијама културне политике. У том смислу је поучан пример Литваније која је тек након десет година транзиционог искуства усвојила стратешки документ о културној политици (2001) «Одредбе културне политике» који не само што је конкретно формулисао програм реализације до 2009. године, већ је и јасно дефинисао концепт регионализације чиме је Литванија кренула путем Немачке и других административно уређених регионалних држава (Шпанија, Италија итд).

**Сличности и разлике између модела**

На крају овог разматрања модела културне политике, може се закључити да је основна разлика између традиционалних модела културних политика (изузев транзиционог који тежи једном од друга три) садржана у питању да ли је држава окренута јавном интересу – задовољавању потреба и решавању проблема у области културе и уметности (public oriented concept) или ка тржишту (market economy – marketable cultural concept). Другим речима, по среди је стратешка дилема да ли држава треба да подстиче развој непрофитно оријентисане културне и уметничке продукције спречавајући комерцијализацију и на тај начин задовољава културне потребе грађана, или треба да подстиче тржишну потрошњу, што је такође начин да се задовоље потребе грађана пошто се оне увек формирају у интеракцији с понудом. Када понуда садржи претежно тржишно орјентисане културне и уметничке вредности, то дугорочно посматрано, утиче на формирање културних потреба, навика и интересовања грађана – као и обрнуто.

У оквиру ове две различите концепције због којих су развијени различити теоријски и практични модели културних политика – државни и парадржавни с једне стране и – либерални с друге, проценат издвајања средстава из државног буџета и процедура одлучивања је променљива категорија, али је однос према јавном интересу с једне стране, и тржишту с друге - константан.

У том смислу може се уочити велики број сличности између практичних културних политика парадржавног и државног модела културне политике, исто као и велики број разлика које и представљају основ за њихову теоријску поделу на два различита модела културних политика. Ако бисмо покушали да групишемо сличности, оне би биле садржане у одговорности државних органа управе да употребом инструмената културне политике створе услове за развој непрофитно оријентисаног културног и уметничког стваралаштва и примену мера да се смањи и ублажи утицај тржишта на уметност. То указује на елитистичку оријентацију ових модела, али и на тенденцију бирократизације која се развија како у оквиру државног модела - укључујући све модалитете овог модела (бирократско-просветитељски, престижно- просветитељски и национално-еманципаторски), тако и у оквиру парадржавног – укључујући и модалитете овог модела (британски, самоуправни, нордијски, немачки).

Бирократизована администрација је карактеристична за пирамидалну, вертикалну структуру власти. У таквој хијерархији наређења долазе «од горе» што у значајнох мери доприноси да бирократија нема иницијативу, није инвентивна и самостална у одлучивању и нема свест о сопственој одговорности за позицију на којој се налази и посао који јој је поверен. Поред тога, бирократија нема ни свест о потреби да осавремени своје знање, вештине и способности. Дакле нема свест о потреби да се усавршава и подиже своје професионалне и радне капацитете да би могла да одговори захтевима своје професије, публике и друштва у целини

Разлике између државног и парадржавног модела културне политике се односе на процедуру одлучивања и питање ко доноси кључне одлуке везане за културни живот и културни развој. Ако се одлуке доносе у оквиру државних органа управе – имамо државни модел, а ако држава делегира део надлежности на парадржавна тела – имамо парадржавни модел културне политике. Овде се генерише још једна разлика која доприноси томе да самоуправни модел може бити ситуиран у државни, подједнако као и у парадржавни. Томе доприноси чињеница да је овај модел развијан у оквиру монопартијске државе у којој је на власти била социјалистичка партија чиме је развијено тоталитарно државно уређење. Унутар тако уређене државе, одлучујући утицај на сва јавна питања имала је једна политичка партија, због чега се самоуправна културна политика може ситуирати у државно-бирократски модел пошто је и поред СИЗ као парадржавног тела држава, политичка партија на власти у потпуности контролисала укупно подручје културе вршећи идеолошки притисак на културно и уметничко стваралаштво.

Дубљом анализом парадржавног модела културне политике и проучавањем различитих модалитета који се развијају у оквиру овог модела, такође се могу уочити бројне сличности и разлике. Основна сличност је у делегирању надлежности што у својој основи има идеју деетатизације и смањења одлучујуће улоге државе у процесу одлучивања о културном животу и културном развоју и јачање улоге породице посредника у културном систему. Поред ове, сличност се односи на децентрализацију одлучивања и преношење надлежности централног органа државне управе на ниже новое територијалне организације власти. Децентрализација доприноси успостављању вертикалне међувладине и међуминистарске сарадње, али и хоризонталном повезивању свих заинтересованих актера у јавном, приватном и цивилном сектору друштва, као и међуресорној сарадњи између различитих ресора унутра државне управе и локалне самоуправе (култура, образовање, социјална питања, рад и запошљавање, туризам, омладина итд). **Поред «самоуправних интересних заједница» као деетатизоване форме одлучивања** на свим нивоима територијалне организације власти у СФРЈ који је почео да се развија седамдесетих година у оквиру самоуправног модела културне политике, истих година се у нордијским земљама оснивају национални савети за културна питања осим у Финској где је основан национални савет за уметност са саветима у свим областима уметности и регионалним саветима на нижим нивоима територијалне организације власти. Овај принцип делегиране одговорности «за дужину руке» је стога заједничка карактеристика културних политика у том периоду и поред различитих облика државног уређења у овим земљама (социјалистички у СФРЈ, социјал-демократски у нордијским државама). Разлика између ових модалитета односи се на континуитет овог модела у тим земљама. Док је самоуправни модел културне политике у СФРЈ у потпуности укинут, те се у новоствореним државама бивше Југославије он поступно трансформише у државни модел културне политике (Србија, Хрватска, Македонија итд), нордијски парадржавни модел се и даље развија истовремено вршећи велики утицај на транзициони модел културне политике. Резултат таквог утицаја је могуће сагледати у структуралним променама културног система које доприносе да се државни модел културне политике великог броја земаља у транзицији Југоисточне Европе трансформише у парадржавни модел (Румунија, Мађарска итд). С друге стране, како процес европских интеграција почиње истовремено кад се одвијао распад бивше Југославије, новоосноване државе на територији бивше СФРЈ се, и упркос парадржавном наслеђу самоуправног модела културне политике, у овај процес укључују са позиција државног модела културне политике.

Тако се на глобалној културној сцени се последње деценије 20. века појавио још један - транзициони модел који је својим бројним модалитетима доприносио разврсности практичних културних политика. Иако је то прелазни модел, који тежи да се стабилизује у једном од три традиционална модела културне политике, само будућа научна проучавања ће моћи да покажу ли је културни систем у земљама у транзицији, и поред структуралних промена, задржао основне карактеристике истог теоријског модела, или се у завршној фази окренуо ка неком другом моделу.

Све претходне анализе указују на то да се са становишта власти и улоге државе у управљању културним животом и културним развојем, могу издвојити два суштински различита традиционална идејна концепта, од којих је један заснован на обавези државе да директно или индиректно управља културним развојем (државни и парадржавни модел), а други – на немешању државе у културни развој. Та два идејна концепта практичних културних политика су суштински различита, те неке државе верују да је њихова улога да непосредно или посредно подстичу продукцију и за то из државног буџета за културу издвајају различите процентуалне износе, док друге верују да треба да подстичу потрошњу и за то користе различите инструменте којима делују на тржиште не издвајајући средства из државног буџета. Међутим, савремене културне политике све више у себи спајају оба концепта управљајући се принципом да је потребно стварати међуодносе између културне продукције и потрошње, о чему ће бити више речи у трећем, четвртом и петом делу књиге.

И на крају ове упоредне анализе сличности и разлика, са становишта историјског развоја, **у покушају рекапитулације модела културних политика од 18. века до данас, могли бисмо да закључимо да је управљање културним развојем прешло дуг развојни пут.** Са становишта динамике развоја модела културних политика, овај процес је у почетку био спор, да би се затим динамизирао и све брже мењао своје појавне облике. Са становишта улоге државе, културна политика се кретала **од државне/недржавне преко парадржавне/плуралне до неутралности државе.** Са вредносног становишта, културна политика се током два претходна века кретала на релацији хомогено/национално и хетерогено/плурално. **Данас, почетком 21. века тријумфује плурализам, и то пре свега као плурализам власништва, плурализам финансирања и, наравно, плурализам културних модела** што допиноси сличностима између практичних културних политика и упркос суштинских разлика између теоријских модела.

Нова теорија културне политике заснована на упоредној анализи практичних културних политика које су се развијале током два века постојања јавних културних политика, и то истраживање спроведено у неколико временских тачака пресека, допринеће и дубљем разумевању сличности и разлика између теоријских модела. Новије студије практичне политике ће на основу такве научне методологије моћи да опишу и објасне процес развоја модела културне политике током историјског развоја друштва. Тада ће бити могуће донети релевантан научни закључак у погледу тога да ли су се модели културних политика почетком 21. века трансформисали у тој мери да су изгубили традиционалне карактеристике које су суштински различите од карактеристика других модела, па су разлике међу њима у тој мери смањене да се више не може препознати више различитих теоријских модела.

Pozadina i razlozi utemeljenja kulturne politike (za kolokvijum!)

Kulturno istrajavanje, odnosno bivanje unutar neke kulture i kulturnog sklopa nesumnjivo je sljubljeno i s ugrađenim mehanizmima i pravilima kulturnog održanja, prijenosa i razvoja. Na ovaj način mišljena, kulturna politika stara je upravo onoliko koliko i čovječanstvo. I što je veće značenje nekog povijesnog razdoblja, to se i obrisi (počesto „nejasne“ kulturne politike tog razdoblja), u naknadnoj povijesnoj rekonstrukciji i valorizaciji, ocrtavaju jasnije i čine očiglednijima.[[27]](#footnote-27)

Pa ipak, kulturna politika se u svom današnjem značenju ima smatrati vrlo nedavnom pojavom. Očito je, naime, kako čitav niz sasvim suvremeno postavljenih i proizvedenih uvjeta primorava gotovo sve svjetske zajednice da se ovim problemom ne samo bave, već da ga smatraju neodgodivom i trajnom zadaćom. Među mnogim razlozima koji dovode do definiranja i uspostavljanja kulturne politike spomenut ćemo samo one očite i najvažnije.

1. rast uprave i planiranja

Jedan od tih razloga treba tražiti u svakodnevnom povećavanju značenja upravljanja i planiranja kao općeg društvenog fenomena. Mnogolikost razvojnih problema koji stoje pred suvremenim društvima prije nisu bili niti zamislivi. Ukupnost društvenog života raspala se na gotovo neprebrojivo mnogo područja i pod-područja koja se opet međusobno dodiruju i prepliću. S jedne strane tako postoji kompleks više-manje uobličenih (ali jednako tako i sve veći broj novih) područja društvenosti, dok s druge postoji stalni zadatak njihova prepoznavanja, definiranja, koordiniranja, upravljanja i kontekstualiziranja.

Kulturne djelatnosti, njihova klasifikacija, broj, suština i značenje te pripadni im oblici i načini stvaranja, koordiniranja i upravljanja, svoj odjek, i barem potencijalno – razrješenje, dobivaju ili bi trebali dobiti unutar najrazličitijih kulturnih politika. One same, pak, na jednoj ravni moraju biti suglasne s nacionalnom kulturnom politikom, dok na drugoj moraju biti barem u načelnoj suglasnosti i „organskoj” povezanosti s ostalim razvojnim politikama.

2. sektorska raspodjela

Iz gornjeg općeg trenda (uzroka) razvija se posljedica koju možemo nazvati sektorskom raspodjelom društvenih djelatnosti, kao drugog razloga nastanka kulturne politike u suvremenom smislu. Unutar već spomenute krajnje dvojbenosti pa i kontraproduktivnosti ovakvog gledišta i prakse, kultura se smješta unutar ukupne sektorske raspodjele. Time i sama poprima određenu unutar-sektorsku narav koja ponajčešće stoji u najoštrijoj suprotnosti s biti kulture kao jedinog istinskog oličenja i utjelovljenja ukupne društvenosti.

Kako, međutim, proces usustavljivanja i razgradnje opće nomenklature društvenih sektora predstavlja i nadalje dominantni obrazac ukupnog planiranja i upravljanja, pojava obuhvatne i razgranate kulturne politike kao najvišeg sredstva upravljanja, administriranja i financiranja onih djelatnosti koje se imaju smatrati kulturnim – gotovo je neizbježna.[[28]](#footnote-28)

3. rast komunikacijskog sistema

Treći razlog pojavi i povećanju važnosti uloge kulturne politike možemo pronaći u jačanju i objedinjavanju svjetskog kulturnog, ekonomskog i političkog komunikacijskog sistema. Njihovo jačanje primoralo je svaku zemlju na konstantno određivanje svog položaja unutar zagušenog komunikacijskog prostora: jedne kako bi ga zadržale i promovirale, druge kako bi ga zadobile ili kako ga se barem ne bi u potpunosti odrekle. To je, opet, za posljedicu dovelo do nužnosti izgradnje relativno koherentnih strategija kulturnog razvojakoje svoj najčešći i najprirodniji odjek imaju unutar kulturnih politika.[[29]](#footnote-29)

4. rast međunarodne kulturne suradnje

Četvrti razlog treba tražiti u rastućem utjecaju, snazi i važnosti međunarodnih kulturnih ustanova i međunarodne kulturne suradnje. Najpoznatije među njima obično se klasificiraju kao međuvladine ili nadnacionalne kulturne ustanove i tijela. Treba li i spominjati kako su najvažniji i najznačajniji njihovi subjekti zemlje-članice koje mogu biti reprezentirane na najrazličitije načine. Sama ta činjenica, međutim, podrazumijeva, kako postoji nešto što bismo mogli nazvati nacionalnim prioritetima i kulturnim specifičnostima utjelovljenim u kulturnoj politici, od kojih oduvijek treba otpočinjati i kojima se jednako tako stalno treba vraćati.

Tako se u čitavom nizu akcija i izrijekom podvlači potreba usuglašavanja pojedinih akcija i programa, koje pokreću među-narodne kulturne organizacije, s nacionalnim kulturnim politikama i obratno.

5. integracije i očuvanje identiteta

Peti razlog povećanju važnosti kulturnih politika, te posebno nacionalne kulturne politike zasniva se na uvjerenju kako one predstavljaju štit od potencijalne kulturne razgradnje koja prijeti gotovo svim kulturama uslijed dvaju među povezanih trendova. Jedan trend se može pokazati na razini stvaranja planetarnog kulturnog tržišta, koje kulture prisiljava na stvaranje po svjetskim standardima i obrascima, unutar kojih se ono jedinstveno ponajčešće žrtvuje, reducira ili, u krajnjim slučajevima, napušta.[[30]](#footnote-30)

Drugi trend je povezan s prvim, no vrlo je opasan jer najčešće nije očit a sistemske je naravi, te su mu posljedice dugotrajne i duboke. Ukratko se može sažeti na sljedeći način: razina nad-nacionalnog reguliranja vitalnih elemenata i vidova funkcioniranja nacionalnih i pod-nacionalnih društvenih zajednica raste gotovo strelovitom brzinom. Integracijski procesi unatoč ogromnim teškoćama s kojima se odvijaju – nesumnjivo napreduju.

Iako integracijski procesi zapadaju u trajne krize, ono što nije sporno jest činjenica – premda nastaju kako bi regulirali područje ekonomske suradnje (političko i vojno zajedništvo iako ne bez važnosti, ipak nije više u prvom planu) – inficiraju sve elemente društvenog života, te posebno područje kulturnih djelatnosti. Sistemski i multidimenzijski utjecaj pojedinih ekonomski intoniranih odluka, najčešće se ne propituje, već se naknadno pokušava protuakcijama neutralizirati potencijalni negativni utjecaj takvih mjera.

Kulturna politika koja će pokušati posve jasno definirati prioritete i načine funkcioniranja koji ne bi smjeli biti dovedeni u pitanje, ili bi trebali biti propitivani tek u krajnjim slučajevima, ispostavlja se kao varljiv ali ponajčešće jedini obrambeni zid od nevidljive i tihe razgradnje unutarnjih kulturnih osobitosti mehanizama pojedinih kultura.

6. hipostaziranje razvojnih parametara

Šesti razlog jačanju važnosti kulturne politike nastaje i zbog jednog novog civilizacijskog trenda koji bismo mogli nazvati *hipostaziranjem* parametara društvenog razvoja. Može se reći kako je pojava u smislu planetarnog imperativa relativno nova i u punom zamahu se uspostavlja nakon **1989. godine** i poznatih promjena nakon te „prijelomne” godine u europskom i svjetskom razvoju. Po prvi put se na općoj nadnacionalnoj razini uspostavlja nešto što bi se moglo nazvati *univerzalizacijom razvojnih parametara*. Premda nema usuglašenih mjerila putem kojih bi se mjerilo njihovo postignuće, ogroman broj autoriteta se slaže kako se parametri uglavnom odnose na:

* **demokratski politički ustroj i pravnu državu;**
* **poštivanje ljudskih prava;**
* **poštivanje privatnog vlasništva i preferiranje privatnog vlasništva uopće; te,**
* **poštivanje multikulturalizma, multikonfesionalizma i prava nacionalnih manjina.**

Arbitrarnost u procjeni postizanja ovih ciljeva je izuzetna, tako čitav naprijed navedeni sklop predstavlja više jedan prividno neideologizirani vrijednosni kompleks, nego što predstavlja sustav usuglašenih i jasno postavljenih i određenih parametara. Ono, međutim, što nije sporno jest kako ti parametri u slučaju svake zajednice bivaju prosuđivani na različitim, često suprotstavljenim razinama gdje i subjekti koji prosuđuju imaju počesto u potpunosti suprotstavljene i interese i polazišta.

Pa ipak, mogućnost međunarodnog sveukupnog dijaloga neke zajednice suštinski ovisi o (najčešće nekonzistentoj i upitnoj) procjeni postignuća i ispunjenja gore navedenih parametara. Ono što je neupitno, jest činjenica kako nemogućnost sveukupnog društvenog dijalogiziranja unutar globalnog dijaloškog univerzuma, ubrzano dovodi do razvojnog *kržavljenja* i slamanja neke zajednice.

Postizanje gornjih parametara obično se rascjepljuje na dvije razine: onu protokolarno-regulativnu i zbiljsko-operativnu. I ovlašni pogled u prije navedene parametre, govori nam kako implicitno imaju vrlo potenciranu kulturnu sastavnicu i bit. Kako kulturna politika ima istovremeno zastupljene obje ove razine, ona postaje neotklonjiv i važan element ukupne prosudbe o ispunjenju nave-denih parametara.

7. ekonomski rast kulturnih djelatnosti

Naposljetku, jedan od najvažnijih faktora porasta značenja kulturne politike treba tražiti i u sve većem povećanju razvojnog i ekonomskog značenja kulturnih djelatnosti.[[31]](#footnote-31)

Kao što se dade zaključiti iz sedam gore navedenih razloga porasta važnosti kulturne politike kao područja, koje bilježimo od šezdesetih godina naovamo kristaliziraju se dvije osi promatranja:

1. ona koja prvenstveno obraća svoju pažnju na globalne prisutne trendove;
2. ona koja donosi razne nacionalne odgovore ali i inicijative na te opće smjernice i odrednice.

4 OSNOVNA MODELA kulturne politike (za kolokvijum!)

Oblici i načini (državnog) interveniranja u kulturi – direktni i indirektni, eksplicitni i implicitni, formalni i neformalni – obično su toliko šaroliki te ih je pojedinačno ne samo teško pobrojati (čak i unutar jedne zemlje), već su i međusobno nerazumljivi ukoliko nisu sastavni dio jednog okupljajućeg koncepta koji od njih čini cjelinu – ili, drugim riječima, politiku. Time područje instrumenata kulturne politike predstavlja njeno „mjesto istine“: na kojem se plan i mjere za njegovo ostvarenje[[32]](#footnote-32), programi i akcije, izneseni ciljevi i njihova faktička podrška ili susreću ili mimoilaze. Ukoliko se mimoilaze tad se kulturna politika rascjepljuje na *deklariranu* i *stvarnu*.

Obujam i načini primjene raznih instrumenata kulturne politike (odnosno primjena mjera kulturne politike) uvelike će ovisiti o općem stavu o potrebnosti reguliranja kulturnih djelatnosti. Ovisno o političkoj tradiciji pojedinih zemalja, taj upliv će biti više ili manje izražen. On, međutim, nikad neće potpuno izostati. Upravo stoga, čini se kako je i po ovom pitanju moguća svojevrsna tipologizacija i kategorizacija svih nacionalnih slučajeva unutar nekoliko karakterističnih određenja odnosa država-kultura.

Prema, u posljednje vrijeme, najutjecajnijoj podjeli i analizi koja razmatra taj odnos, postoje *četiri osnovna državna tipa* ili modela s obzirom na obujam i način korištenja instrumenata kulturne politike.[[33]](#footnote-33)

prvi model –

kojeg zastupa takozvana „*država promicatelj*“ (*facilitator state*), osnovnim ciljem kulturne politike smatra promicanje raznolikosti i obujma kulturnih djelatnosti, s posebnim naglaskom na tržištu kao središnjoj odrednici uspješnosti, kako kulturnih stvaratelja tako i kulturne produkcije. S obzirom na to i ukupna kulturna organizacijska struktura je tržišno usmjerena. Vlada se odriče pokušaja stvaranja detaljnih odluka i planova u području kulture, ali pokušava njegovati sustav koji olakšava tržišne odluke, bez obzira na prednosti i mane koje nastaju njegovim djelovanjem (kao što je, na primjer, pojava moći u kulturnom odlučivanju što je obično raspodijeljena s obzirom na imućnost). Unutarnja dinamika takve (kulturne) politike obično je nepostojana, jer se kulturne promjene zasnivaju na promjenama ukusa potrošača i privatnih donatora. Financiranje umjetničkih i kulturnih djelatnosti temelji se najvećim dijelom na unaprijed namjenskim porezima (poreznim odbicima ili izdacima) koji se daju u vidu pripomoći kulturnim djelatnostima prema željama pojedinačnih i skupnih darovatelja.[[34]](#footnote-34)

drugi model –

karakterističan je za takozvanu „*državu zaštitnika*“ (*patron state*), a upire se o stav o potrebi zaštite kulture od politike, što se ponajviše ima postići utemeljivanjem i podržavanjem rada relativno neovisnih umjetničkih savjeta (*art councils*) ili sličnih tijela koja, nakon što su utvrđena raspoloživa sredstva, postaju odgovorna za njihovo kanaliziranje prema kulturnim ustanovama i pojedincima. Još barem dva dodatna razloga navode se kao potpora ustroju ovakvoga modela: prvi je vezan uz pitanje odgovornosti kulturne administracije, dok je drugi vezan uz pitanje kompetentnosti u kulturnom odlučivanju.

Ovaj model, naime, pokušava zamijeniti kulturnu administraciju koja nije nikome odgovorna (ili je odgovorna tek vlastitoj političkoj potpori) takvom kulturnom administracijom koja će, na kraju, biti odgovorna poreznim obveznicima od kojih živi i u čije ime djeluje. Kako bi se, s druge strane, otklonila potencijalna nekompetentnost u kulturnom odlučivanju, presudnu riječ u djelovanju i odlučivanju umjetničkih savjeta imaju upravo umjetnici (iako je jasno kako i tu postoji opasnost nametanja vlastitog ukusa od strane jedne relativno uske umjetničke elite, što može dovesti do moderne verzije akademizma). Unutarnja dinamika ovakve kulturne politike obično je evolucijska i prati – ili je barem ovisna – o promjenama formi i stilova koji dominiraju unutar umjetničke zajednice ili umjetničkih grupa. Ekonomsko stanje umjetnika, jednako kao i kulturnih ustanova ovisi o kombinaciji:

* direktnog komercijalnog uspjeha;
* pojedinačnih umjetničkih i kulturnih afiniteta i preferencija (na primjer, sklonost prema bolje ili lošije plaćenim umjetničkim i kulturnim formama); te
* financijskoj podršci koju osigurava mehanizam potpore umjetničkog savjeta.

Fondove umjetničkih savjeta ili sličnih tijela država financira bilo direktnim sredstvima, bilo putem namjenskih poreza, prihoda od lutrije i slično.[[35]](#footnote-35)

treći model –

zastupa takozvana „*država arhitekt*“ (*architect state*) koji se ostvaruje uspostavljanjem i djelovanjem ponajčešće vrlo razrađene mreže mjera, financijske podrške i upravnih struktura. Obično se područje kulture financira direktnim putem preko ministarstva kulture, ili sličnih institucija na nižim razinama čiji rad ono u znatnoj mjeri kontrolira i određuje. Najvažnije kulturne odluke mahom donose državni službenici, a vladini programi na području kulture organizirani su uglavnom kao još jedna među mnogim vladinim funkcijama. Prednost ovakvog modela, u uspješnim verzijama, jest ta što je područje kulture jasno uklopljeno unutar ukupnog upravnog i razvojnog mehanizma zemlje (s, najčešće, precizno određenim ovlastima, zadacima i mogućnostima).

Mana mu leži u činjenici što često o suštinskim pitanjima kulturne politike odlučuju službenici koji ne moraju biti posebno osposobljeni za tip prosuđivanja od važnosti za kulturni život i razvoj (a koji se uvelike razlikuje od ostalih područja društvenog života). Kulturne djelatnosti unutar ovakvog modela obično se financiraju i podupiru kao dio ukupnih javnih izdataka unutar relativno stabilnih evolucijskih ciklusa, što stoje u uskoj ovisnosti o procjenama političkih autoriteta. Nadalje, ovakav model interveniranja u kulturi najčešće oslobađa kulturne djelatnosti najvećeg dijela pritiska i ovisnosti o vlastitim prihodima, dok su prava i status umjetnika izrijekom priznata unutar mjera socijalne politike. Osnovna opasnost ovakvog modela sastoji se u potenci-jalnom smanjivanju kulturne dinamike i inventivnosti.[[36]](#footnote-36)

četvrti model –

ostvaruje i provodi takozvana „*država inženjer*“ (*engineer state*). Unutar tog modela država nadgleda najveći dio oblika i sredstava umjetničke i kulturne produkcije, dok podupire isključivo ona koja se „uklapaju“ unutar već definiranih, propoziranih, i ideološki priznatih standarda i imperativa. Time „kulturni sektor“ poprima ulogu i funkciju društvenog (ideološkog) servisa, a umjetnici i ljudi od kulture postaju profesionalni pružatelji usluga na isti ili sličan način kao što su to i pravnici ili liječnici: svi oni, naime, rade u „službi društva“. Dinamika kulturne politike direktni je odraz promjena koje nastaju unutar dominantnog ideološkog obrasca (obično proklamiranog i kodificiranog odlukama i stavovima stranke na vlasti, ili stranke koja ima odlučujući politički utjecaj).[[37]](#footnote-37)

Ovim pokušajem opisivanja tipološkog dijapazona interveniranja unutar kulturne politike dotaknuli smo, dakako, i instrumente kulturne politike ali ih ipak nismo točno odredili niti smo unutar svakog od njih pobrojali okvirne oblike koje mogu i koje obično poprimaju. Zadatak njihovog navođenja i nije odveć težak zadatak jer se u posljednja tri desetljeća i na teoretskoj i na praktičnoj razini iskristaliziralo kako je prvi instrument kulturne politike *planiranje* (odnosno planovi i programi kao rezultat i posljedica toga planiranja). Kao drugi instrument kulturne politike se navodi *regulativa* u području kulture, a kao treći *financiranje*.[[38]](#footnote-38)

Izvori O KULTURNOJ POLITICI (za kolokvijum!)

Unatoč brojnoj literaturi i velikom broju dokumenata koji su trenutno dostupni, kad je riječ o problematici kulturnih politika europskih zemalja, začuđuje činjenica nepostojanja sustavnog konceptualnog pregleda ovoga područja (kako kod nas tako i u europskim razmjerima), koji bi ga sagledao s unaprijed jasnih i postavljenih teorijskih i metodoloških pretpostavki. Već i sam pokušaj sistematizacije dostupne literature lako će nas navesti na uzrok – u pitanju je izrazito složeno i heterogeno područje. Tako možemo reći kako se svi trenutno dostupni izvori koji obrađuju neka od pitanja važna za kulturnu politiku, mogu podijeliti u sljedećih sedam grupa:

1. ***Opće kulturološke analize*** koje se koriste kao teoretsko-konceptualni okvir u razmatranju kulturne politike. Njihova problematika je zapaženo široka i obuhvaća analizu stavova o pitanjima kulture od samih početaka ljudske povijesti do današnjih dana.[[39]](#footnote-39)
2. ***Fenomenološke kulturološke analize i studije*** koje se bave nekim relativno izoliranim fenomenom od važnosti za kulturnu politiku. U tom se smislu mogu navoditi autori kao što su Ernst Cassirer s analizom simboličkih formi[[40]](#footnote-40), ili, na primjer, Pierre Bourdieukoji određuje i razrađuje pojam kulturnog kapitala.[[41]](#footnote-41)
3. ***Specijalističke studije*** koje se bave nekim od aspekata kulturne politike ili kulturnog razvoja, a namijenjene su profesionalnom i specijalističkom krugu, jer razjašnjavaju sistemske instrumente i mjere od važnosti za ovo područje.[[42]](#footnote-42)
4. ***Monografije i publikacije*** koje imaju strategijsku i projekcijsku narav, jer zacrtavaju buduće tendencije razvoja pojedine (nacionalne) kulturne politike[[43]](#footnote-43), ili pokušavaju dati osnove budućeg kulturnog razvoja na međunarodnoj, ponekad i europskoj razini.[[44]](#footnote-44)
5. ***Analitičke studije i publikacije*** koje za cilj imaju analizu stanja, bilo cjelokupne nacionalne kulturne politike, bilo nekog njenog segmenta[[45]](#footnote-45) ili pak neke djelatnosti od značenja za većinu europskih kulturnih politika.[[46]](#footnote-46)
6. ***Provedbeni dokumenti* (*policy papers*)** koji se javljaju u formi mnoštva publikacija, polu-publikacija te svih općih dokume-nata, glasnika, itd., a koji u kratkim i informativnim prikazima ili u formi važećih dokumenata, obavještavaju o nekom aspektu kulturne politike, ili donose cjelovite tekstove posebno važnih odredbi ili drugih mjera važnih za ovo područje.[[47]](#footnote-47)
7. ***Izvori dostupni internetom*** koji prate i dopunjuju većinu gore navedenih monografija, publikacija i dokumenta – bilo referalne naravi, bilo cjelovite tekstualne ili multimedijske naravi. Neki elektronički izvori obrađuju čitave tematske komplekse[[48]](#footnote-48), dok drugi daju profile ustanova, projekata, inicijativa, te pojedinaca bitnih za ovo područje.

Gornja klasifikacija premda je indikativna, tek je provizorne prirode kako bi olakšali problem. Postoje izvori koji su hibridne naravi te objedinjuju problematiku iz više navedenih klasifikacijskih tipova. Ono što svakako treba uočiti jest činjenica kako se i samim nizanjem publikacija, koje u užem ili širem smislu pripadaju području kulturne politike, vidi sva razgranatost i raznorodnost te su vidljive i potencijalne teorijsko-metodološke poteškoće koje iz toga nastaju.

Primijenimo li ipak gornju klasifikaciju na određivanje sadržajnog obuhvata i praktičnog dosega koji se vezuje uz *kulturnu politiku kao područja* može se reći kako ona uvijek:

* mora imati određeno konceptualno zaleđe u smislu nasljedovanja, aktualizacije i primjene najboljeg iz europske kulturne i humanističke tradicije;
* mora uvažavati određene kulturne vrijednosti i načela;
* mora imati razvojne parametre, kriterije i standarde (koji su od šezdesetih godina prošlog stoljeća naovamo postali svoje-vrsnim normativnim okvirom za svaku od njih), bez obzira na zemlju na koju se odnosi te na *mnoštvenost* kultura koje ju određuju.

Tome nasuprot, unutar *pojedinačnih kulturnih politika* s pravom će se inzistirati na posebnostima koje će je izdvajati kao jedinstvenu unutar ukupnog korpusa poznatih **europskih praksi i** dostignuća na ovom području (pa će u tom sklopu, recimo, **francuska kulturna politika inzistirati na prestižnosti, talijanska na razvojnoj kontekstualizaciji kulturne baštine kao žive baštine, dok će austrijska visoko vrednovati područje glazbe i izvedbene umjetnosti uopće).** Naposljetku, konačni cilj kulturne politike ipak je pragmatične naravi, njome se pokušava – barem intencionalno – na duže vrijeme ne samo stabilizirati ukupni kulturni sustav neke zemlje ili zajednice, već se pokušava aktivno pridonijeti njenom ukupnom kulturnom razvoju kao i povećanju kulturnog kapitala, i to prvenstveno potporom kulturnog stvaralaštva.

Zbog navedene složenosti područja i predmeta kojim se namjeravamo baviti, potrebno je na samom početku analize ponešto reći i o teorijskim te metodološkim aspektima utemeljenja kulturne politike.[[49]](#footnote-49)

Teorijsko utemeljenje kulturne politike (za kolokvijum!)

Unutar europskih kontinentalnih rasprava kad je posrijedi teorijsko utemeljenje kulturne politike mogu se od tridesetih godina prošlog stoljeća naovamo uočiti pet dominantnih struja/pristupa:

1. pristup europske humanističke orijentacije;
2. pristup kulturne kritike;
3. ideološko-etatistička orijentacija, semiološki pristup i post-totalitarna misao;
4. pragmatično-liberalni pristup;
5. interkulturalističko-postkolonijalni pristup (kulturne studije).[[50]](#footnote-50)

Bez obzira na znatne razlike među ovim strujama njihovo potpuno odvajanje bilo bi nasilne naravi, jer je upravo navedeno razdoblje karakteristično po teorijskom ispreplitanju i pokušajima ne samo sintetiziranja, već i *kolažiranja* pojedinih pristupa za koje se smatra kako imaju dostatnu eksplanatornu snagu za pojedinu problemsku razinu ili problemsko područje.

Unatoč tome, među njima postoje i znatne razlike te ih je potrebno, barem u najkraćem, obrazložiti kao orijentacije koje su se, s jedne strane, pokušale osloniti na određene teorijske paradigme, a s druge pak strane, nasljedovati ne samo ponajbolje od analitičke prakse „kulturnih i civilizacijskih krugova“ koje reprezentiraju, već i „tradiciju mišljenja“ kultura kojima pripadaju ili iz kojih izranjaju.

pristup europske humanističke orijentacije

Svakako dominantan korpus teorija možemo klasificirati unutar termina *europske humanističke tradicije*. Norbert Elias,[[51]](#footnote-51) koji teorijski zastupa stavove *komunikacijskog interakcionizma*, vjerojatno u najširem obujmu reprezentira ovu orijentaciju. Njegov je napor – učiniti evidentnim ono što je potisnuto i neosviješteno u smislu ukupnog, prije svega europskog, kulturnog konteksta; multiplikacija zavisnosti među ljudima naprosto stvara pretpostavke ali i zahtjev za „kontroliranim i ljubaznim“ međuljudskim ponašanjem.

Takovo ponašanje opet ovisi o skupu zajedničkih vrijednosti, načela i pravila koje bitno ne mogu dovesti u pitanje niti kulturne različitosti niti drugi oblici socijalnih dihotomija (individualno i grupno, muško i žensko, dominantna i podređena klasa, tradicionalne i moderne zajednice). Samim time, povijest europskih kulturnih odnosa kao i razvoj svake od pojedinačnih kultura nije razumljiv bez interakcije i među-djelovanja, i to u vrlo dugim vremenskim lukovima. Utjecaji su ne samo dubinski, već su složeni i neminovni, imajući karakter kontinuiranog akulturacijskog procesa koji traje stoljećima.

Vrlo blizak ovim stavovima je Jürgen Habermassa svojom *teorijom komunikacijske zajednice*, prema kojoj, prije svakog hijerarhiziranog, specijaliziranog i instrumentaliziranog koncepta znanosti postoji ljudsko ulaganje i napor oko komunikacijskih oblika koje dijele svi sudionici, što im omogućuje razmjenu ideja jednako kao i suradnju i auto-refleksiju. Današnja komunikacijska sredstva, u tom smislu, su osnova postojanja snažne javne sfere kao temeljne vrijednosti suvremenih društava. Istovremeno, s druge strane, oglašavanje, odnosi s javnošćumasovni mediji, te forme *potrošne* kulture stvaraju „*re-feudalizaciju*“ odnosno parcijalizaciju te iste javne sfere manipulirajući i izobličavajući sam komunikacijski proces.[[52]](#footnote-52)

S druge strane, ovoj orijentaciji nesumnjivo pripada i čitav niz teoretičara koji se bave „*poviješću europskih ideja.* Među neke od istaknutijih autora možemo ubrojiti Paula Valérya, Edgara Morina, Hansa Ernesta, Gadamera Petera Sloterdijka, Konrad Paul Liessmana. Većina spomenutih teoretičara polazi od ideje europskog zajedništva koja nasuprot devetnaestostoljetnog naglaska na jeziku i teritoriju kao osnovici etničkog identiteta europskih naroda stavlja u prvi plan europsku povijest i kulturu.

Međutim, europska povijest i kultura ne promatraju se kao ukupnost zbivanja i artefakata jednog kontinenta, već kao suodnos bitnih vrijednosti i stremljenja koji oličavaju „duh Europe kao „svjetski duh“. Ponovno se, dakle, aktualizira **hegelijansko nasljeđe mišljenja** i to unutar jedne svjetsko-povijesne perspektive koja se sažima u tvrdnji kako je europska povijest bitno svjetski projektno određena.

Valéry taj projekt prvenstveno vidi u ozbiljenju ideje maksimalizacije jer „posvuda gdje je zavladao europski duh javlja se maksimum potreba, maksimum rada, maksimum kapitala, maksimum prihoda, maksimum ambicije, maksimum moći, maksimum veza i razmjena“.[[53]](#footnote-53)

**Sloterdijk** pak euro-tvornost vidi kao svjetski relevantan projekt i proces i to prije svega zbog napora *ozbiljenja* mehanizma prijenosa političke moći *Carstva* koje tradicionalno u osnovi ima rimsku ideju o svjetskoj vladavini, a koju u posljednje vrijeme zamjenjuje ideja europske federacije

**Liessman** europsku povijest smatra najdublje svjetski određenom prije svega s obzirom na ideju univerzalizma ljudskih prava koji je putem institucionalizacije uma „probio granice religioznog ili etničkog podrijetla“,[[54]](#footnote-54) pa su samim time europske države, prije svega, sekularne.

Jedna od dominantnih europskih rasprava koja započinje osamdesetih a svoju kulminaciju doživljava u devedesetima prošlog stoljeća je svakako i rasprava o onim vrijednostima, duhovnim strujanjima te specifičnim kulturnim, odnosno civilizacijskim fenomenima koji tvore „unutarnju jezgru“ europskog identiteta.

Čitav niz autora posvetio se detaljnoj analizi tog identiteta, pa i svojevrsnom imenovanju upravo onih odrednica koji ga ponajviše određuju. Toj svojevrsnoj listi, nužno nepotpunoj i manjkavoj, podjednako pripadaju i: nasljeđe grčkog i rimskog humanizma, judaizami kršćanstvo, renesansa, znanstveni racionalizam, liberalna misao, industrijska revolucija, romantizam, socijalističko učenje kao i ustavna demokracija, koncepcija političkog uređenja u obliku države-nacije, poštivanje principa podjednakih mogućnosti, vrijednost građanske solidarnosti, mir i odustajanje od nasilja.[[55]](#footnote-55)

pristup kulturne kritike

Drugi pristup, gotovo podjednako dubokih utjecaja po definiranje osnovnih odrednica kulturne politike europskih zemalja od šezdesetih godina naovamo, možemo nazvati *pristupom kulturne kritike*. Za razliku od prve orijentacije koja pojam kulture podrazumijeva u ponajprije pozitivnom značenju, ovaj pristup smatra kako se proces pokulturnjenja zbiva podjednako kao proces emancipacije ali i otuđenja, i to u vidu žrtvovanja individualnih sloboda i prava u ime kolektivno nametnutih društvenih odnosa, podjednako kao i nad-subjektivno definiranih ideja, vrijednosti i normi.

U tom kontekstu, prema teoretičarima, kultura u biti primarno ima funkciju „uklapanja“ pojedinaca u zadane društvene okvire, pa se samim time konformizam nagrađuje dok se protivljenje kažnjava. Pojedinačna emancipacija nije, ni u kojem slučaju, svediva na puko pridržavanje već stvorenog horizonta svijeta života pa ni njegovih vrijednosti, niti se svodi na puko nasljedovanje.

Čovjek se kao biće slobode uvijek i iznova potvrđuje u procesu zadobivanja slobode i samo-definiranja sebe samog. U tom smislu, pojedinac ne može biti iskorijenjen iz neke pojedinačne kulture ili njihovog kompleksnog spoja, ali njegova primarna svrha je u „prekoračenju“ zadanog okvira ka samo-ozbiljenju i samo-potvrđivanju koje se kao konstruktivan proces zbiva jedino kroz društvenu praksu koju određuje dijalog i međudjelovanje slobodnih pojedinaca.

Na taj način, upravo estetska sfera, istovremeno objedinjujući konceptualni i praktički aspekt djelovanja, predstavlja sredstvo mogućeg polja transformativnog djelovanja ali i uklapanja u opći, već zacrtan i proizveden sustav društvene razmjene i komunikacije.

Ovaj pristup uzima u obzir svojevrsno nijekanje autonomije područja kulture unutar takozvane *klasične socijalne teorije* gdje se ono vidi: ili posljedičnim fenomenom ekonomske strukture društva (ponajprije stavovi Karla Marxa); ili sastavnim dijelom ukupne društvene organizacije (u radovima Augustea Comtea ili Emilea Durkheima); ili vidom instrumentalne racionalnosti i političke organizacije (kod Maxa Webera), odnosno stava kako se radi o pukoj društvenoj masci ispod koje se zbiva cenzurirani, potisnuti i podsvjesni život nagona i instikata (Sigmund Freud).

S druge strane, *pristup kulturne kritike* konstatira i svojevrsni obrat (koji se zbiva zadnjih četrdesetak godina) s kojim važnost koncepta ideje društva gradualno opada, dok u isto vrijeme koncept kulture nesumnjivo raste, što dovodi ne samo do svojevrsne kritike i razgradnje ukupnog korpusa modernističke teorije već i njenom zamjenom u vidu postmodernih pristupa kulturnoj problematici.

Za pristup kulturne kritike od presudne važnosti su stavovi Theodora Adorna i Maxa Horkheimera[[56]](#footnote-56) – najvažnijih predstavnika Frankfurtske škole, koji nasljedujući bitan dio stavova Waltera Benjamina i Wilhelma Reicha, takozvanu buržoasku kulturu smatraju *narkotičkom* jer joj je ključna zadaća proizvođenje osjećaja pomirenja i prihvaćanja stanja unatoč antagonističkom i prijetećem okruženju u kojemu se nalazi pojedinac.

Kulture suvremenih društava u potpunosti su ovisne o ogromnim kulturnim pogonima koji funkcioniraju kao najvažnije industrije novoga doba pa ih zato i zovu „*kulturnim industrijama*“ što se prije svega odnosi na masovne medije i film. Termin koji autori izrazito negativno vrijednosno označuju od šezdesetih naovamo, postupno se pojavljuje kao potpuno neutralan te postaje legitimnim terminom kulturne politike i kulturne analize, a čemu se pak, Adorno posebno oštro protivio.

Od šezdesetih godina naovamo, posebno unutar „francuskog kulturnog kruga“, s obzirom na razočaranje u (ne)mogućnosti konkretnog političkog djelovanja koje je uslijedilo sedamdesetih i osamdesetih godina, razvija se ponajprije *post-strukturalistička* a onda i *postmodernistička teorija kulture*. Ona prije svega izražava nepovjerenje u subjekt, mogućnosti njegova djelovanja te konstatira njegovu rascijepljenost, fragmentarnost, podvojenost, potlačenost (na primjer, u čitavom nizu djela Michela Foucaulta)[[57]](#footnote-57) ali i manjkavu sposobnost *odgonetanja* teorijskim djelatnostima – neutralno i racionalno – strukture društva i odlika kulture subjekta; a što se kao zahtjev proglašava nemogućim zadaćom koja se, tome shodno, mora odbaciti kao intencija.

Tako post-strukturalistička misao ukazuje kako su teorije prije svega konstrukcije, odnosno proizvodi specifičnih socijalnih gledišta, praksa i institucija i kako one primarno ovise o konkretnom društvenom kontekstu koji redovito ne nadmašuju. Ipak, u isto vrijeme one su nužna sredstva koja nam služe u sagledavanju, objašnjavanju ali i kritici određenih društvenih fenomena, stanja i tendencija. Konstrukcije koje imaju svakako ograničeni eksplana-torni obuhvat ali njima omogućavamo artikuliranu i metodološki utemeljenu raspravu o individualnim i grupnim iskustvima, nekim društvenim praksama, institucijama, odnosima.

Ono što je možda i najvažnije – njima prije svega dijagnosticiramo probleme, otvorena ili potencijalna konfliktna stanja i projiciramo mogućnosti njihova rješenja.

ideološko-etatistička orijentacija, semiološki pristup i post-totalitarna misao

Ideološko-etatistička orijentacija[[58]](#footnote-58) te posebno semiološka teorija u kontekstu naše rasprave donosi velike pa i fundamentalne uvide u karakter procesa društvenog komuniciranja. Suvremeno javno komuniciranje najuže je vezano uz komunikacijske sustave i nezamislivo je bez razgranate tehnološke podrške (naročito kad su u pitanju masovni mediji), što ne samo što olakšava kontrolu[[59]](#footnote-59) odašiljanja (kontrolom mogućnosti poruke prezentirane preko medija), već ujedno predstavlja i najefikasnije sredstvo za prezentiranje, održavanje i infiltriranje prevladavajućeg ideološkog obrasca.

Dakle, i najpovršnija analiza funkcioniranja dominantnih oblika javnog komuniciranja u nekom društvu, vrlo će brzo iznijeti na vidjelo kako su ti oblici od vitalnog značaja za održavanje ideološke strukture tog društva, dok je, opet, ono u stalnoj proturječnosti i sukobu s postojanjem javnosti, odnosno sa zahtjevom za slobodnim protokom informacija.

Ovako pojmljeno shvaćanje ideologije pokušava uzeti u obzir, kako poznato Marxovo određenje (negativno u logičkom i aksiološkom smislu ) – kao lažne, odnosno, iskrivljene svijesti; tako i ono koje zastupa Umberto Eco, koje je vrijednosno indiferentno i koje ideologiju definira kao „finalnu konotaciju svih konotacija i konteksta znakova“. Po ovom stajalištu je jasno, kako i umjetnička i kulturna djelatnost nužno operira pojmom ideologije i smješta se unutar određenih ideološki uvjetovanih značenja i određenja. Ideologija koa koheziona sila kakva se ona ovdje shvaća, predstavlja na neki način, nužni krajolik u koji se mora smjestiti svaka poruka, ideja ili mišljenje kako bi dobilo svoje značenje, važnost i težinu. No ona, ujedno, podrazumijeva i snažne kohezijske sile koje, često na nasilan i neprimjeren način, ne samo što vrše probir, pa onda odbacuju ili vezuju različite misaone tvorevine, već sve fenomene društvenog života pokušavaju sagledati i objasniti unutar jednog, više ili manje, elastičnog i koherentnog misaonog obzora. Ta se koherentnost, dakako, nikad ne postiže i prisutna je kao težnja koja je u samoj biti ideologije i od nje je neodvojiva i koja, ujedno, ukazuje na ideologiji imanentnu sklonost *umjetnog harmoniziranja svijeta*.[[60]](#footnote-60)

Budući je značenje poruke vezano uz proces kodiranja (uspostavljanje odnosa između označitelja i označenog) koji je sam po sebi dinamičan i konvencionalan, to jest, rezultat „dogovora“[[61]](#footnote-61) između njegovih korisnika, jasno je kako se putem kontrole odašiljanja ili prisutnosti poruka, kontrolira i prezentira dominantni „svijet značenja“, odnosno, „svijet vrijednosti“ nekog društva.

Drugim riječima rečeno: proces kodiranja nije vezan samo uz *izbor* *denotacija* (objektivno shvaćen odnos označitelja i označenog ), već i kao *izbor konotacija* (subjektivna vrijednost vezana uz znak s obzirom na njegovu formu i funkciju). Upravo je ova druga razina važna za konačno razumijevanje neke poruke. Jer to, kako će se shvatiti pojmovi kao što su: sloboda, pravednost, demokracija, lijepo, estetsko, umjetnički vrijedno, itd. – u najznačajnijoj mjeri ne ovisi o razini denotacije, već konotacije, to jest, *ideologiji kao sustavu konotata*.

Kao zaključak se nameće: ideologija nema mogućnost preimenovanja osnovnog značenja znakova i poruka, već je „polje njene djelatnosti“ usmjeravanje, kanaliziranje, određivanje dubljeg sloja osnovnog značenja poruke. I premda ideologija izrasta na tlu totaliteta društvenosti, ona taj totalitet ne može nikad u cijelosti obuhvatiti.

Ideologija, naime, uvijek:

* *vrši probir i uspostavlja vrijednosni sustav*, a s njime i skalu vrijednosti koja ima za cilj ponajprije odvojiti „ono koje ima značenje“ od „onoga koje nema značenje“, važno od nevažnog, poželjno od nepoželjnog, vrijedno od nevrijednog, ostvarivo od neostvarivog; a u svezi s pravom i moralom, i dopušteno od nedopuštenog;
* *izravno utječe na uobličavanje*, usmjeravanje, preoblikovanje i obnavljanje više ili manje *koherentnog svjetonazora* (sistematiziranog „svijeta značenja“) i preko njega utječe na oblike, dinamiku i karakter društvenih odnosa i na ukupne djelatnosti društva.

S obzirom na kulturnu problematiku moramo istaknuti, kako tvrdi ovaj posebni ogranak semiološke analize, kako svaka ideološka struktura nekog društva (koja je inherentna svakom od njih, te je to pretpostavka njenog održanja), sadržava tu dominantnu (prepoznatljivu ili manje prepoznatljivu) *osu projekcije* oko koje okuplja relevantne svjetonazorske komponentne i razlučuje ih od nerelevantnih. Stupanj njene prijemčivosti prema novim svjetonazorskim i vrijednosnim komponentama, govori o stupnju njene otvorenosti i elastičnosti.

Unutar konteksta ovoga pravca razmišljanja o teorijskom utemeljenju kulturne politike, svakako treba spomenuti filozofsku i politološku refleksiju o ulozi suvremene države, analizu funcioniranja političke vlasti te konkretnih društvenih ideologija. Čitav ovaj kompleks tema obično objedinjujemo pod pojmom *posttotalitarne misli*. Čitav niz autora kao što su Hanna Arendt,[[62]](#footnote-62) Michel Foucault,[[63]](#footnote-63) Zygmunt Bauman[[64]](#footnote-64) ili Ernst Gellner[[65]](#footnote-65) najvećim dijelom svoga opusa bavili su se ovom problematikom. U osnovi ovog pristupa je svojevrsni *kulturni holizam* koji ima trojako utemeljenje i zasniva se, prije svega:

* na analizi dugovjeke europske tradicije samodefiniranja država kao prvenstveno građanskih država;
* na filozofskoj i politološkoj refleksiji o totalitarizmu, institucionaliziranom nasilju i postotalitarnim društvima;
* na uvidima o važnosti uspostavljanja i funkcioniranja neprofitnog sektora, trećeg sustava, odnosno, civilnog društva za razvoj, takozvanih, novih demokracija.

Aktualnost ovog pravca posebno se nametnula nakon 1989. godine otpočinjanjem tranzicijskog procesa, kad se nametnula potreba definiranja općeg i normativno prihvatljivog političkog i društvenog okvira, koji će, s jedne strane, *postaviti jasne parametre* za procjenjivanje uspješnosti procesa demokratizacije (prije svega u poštivanju ljudskih prava i općeg demokratskog ustroja društva). S druge strane, razmišljanja ovih autora omogućila su jednim dijelom i *određivanje prosudbenih kriterija* za mogući prihvat novih članica u Europsku uniju, dok su s treće, trebala *dati uvid u karakter* ali i načine onemogućavanja pojave patološkog socijalnog ponašanja – poglavito u vidu nasilnih i isključivih etničkih nacionalizama.

U tom smislu, osnova njihove misli postala je svojevrsnim prosudbenim kriterijem za uspostavljanje i funkcioniranje demokratske, inkluzivne i participativne kulturne politike, posebno u tranzicijskom kontekstu.

pragmatično-liberalni pristup

Pragmatično-liberalan pristup najbitnijim dijelom svoje preokupacije smatra uspostavljanje i funkcioniranje *svjetskog sustava* kao neosporne činjenice današnjeg svijeta. Tako Immanuel Wallerstein[[66]](#footnote-66) svojim djelom obnavlja staru ideju o suodnosu centra-poluperfierije i periferije, te na tragu Fernanda Braudela razvija metodu historijske sociologije **kako bi objasnio uspostavljanje i funkcioniranje modernog svjetskog sustava kao novovjekog europskog izuma**.

S druge strane Ronald Robertson[[67]](#footnote-67), sociolog koji je razradio *proces globalizacije*, polazi od činjenice svjetskog sustava, ali ističe kako se proces globalizacije zbiva iza leđa njegovih sudionika i tek jednim manjim dijelom ovisi o njihovoj volji; te time, dovodi u pitanje teoriju o odnosu centra i periferije. Proces globalizacije nije toliko posljedica ukupnih odnosa među državama, koliko faktor ubrzavanja i olakšavanja procesa njihove među-razmjene. Odatle proces globalizacje uspostavlja i globalnu kulturnu međupovezanost, odnosno, *svijet kao prostor stalne kulturne razmjene i interakcije*. Taj proces istovremeno uzrokuje i kulturnu homogenizaciju i dezintegraciju, jer stavlja u poziciju kontakta i kulturne razmjene kulture koje su u većoj ili manjoj mjeri bile izolirane, a koje sada ubrzano moraju stvoriti sliku znatno složenije kulture drugih, što samo djelomično uspijeva te uzrokuje mjere obrane kulturnog identiteta.

Istovremeno, nastaje posve nova, takozvana, ***transnacionalna kultura,*** koja je u potpunosti orijentirana preko nacionalnih granica, koja ne nastaje kao proizvod bilateralne razmjene među zemljama i koja dovodi do uspostavljanja svjetskog kulturnog tržišta. U tome smislu, pojedinačne kulture, odnosno, kulturne politike (bile one nadnacionalne, nacionalne, regionalne ili lokalne) imaju trojaku mogućnost izbora, u rasponu od mjera izolacije, protekcije do participacije.

Ova orijentacija zastupa čitav niz specijaliziranih postupaka koji za područje kulture imaju veliko značenje, kao što je teorija ultraminimalne države, naglasak na velikoj privatizaciji javnih usluga, te općenito procesi *komodifikacije* i *marketizacije* kulture unutar velikih kontinentalnih, potkontinentalnih ili svjetskih razmjera.

Jednim dijelom, pripadnici ove struje bave se i *mikro analizom socijalnog kapitala* i njegova značenja za suvremene ekonomije. U tome smislu, posebno se ističu James. S. Coleman[[68]](#footnote-68) i Robert Putnam[[69]](#footnote-69) koji uočavaju kako se kulturni, odnosno, socijalni kapital pojedinaca i grupa ne da mehanički derivirati iz suženog pojma „kulturne pripadnosti– premda ona svakako ima važan utjecaj – jer je dinamički i kompleksno strukturiran. Tako se unutar *neoklasičnog pristupa* društvenim znanostima naglašava značenje odnosa među ljudima. Coleman smatra kako socijalni kapital prije svega ovisi o sustavu obveza i očekivanja, veličini informacijskog potencijala društvenih aktera, načinu procesuiranja normi i efikasnosti sankcija pri njihovoj povredi, te o karakteru i osobinama društvenog autoriteta. Iako polazi sa sasvim drugih političkih i metodoloških pozicija, ovom stavu se približava i Pierre Bourdieu[[70]](#footnote-70) koji u centar, pri analizi kulturnog kapitala pojedinaca i grupa, stavlja *specijalizirano znanje* Tako je po njemu kulturni kapital ovisan o znanstvenoj spoznaji i tehnološkom razvoju, ukupnom obrazovnom sustavu, te međugeneracijskom prijenosu vrijednosti.

Uspješnost u znatnijoj akumulaciji socijalnog, odnosno, kulturnog kapitala razdjelna je točka razvijenih i nerazvijenih zemalja, kao što njeni individualni nositelji reprezentiraju društveno prepoznat uspjeh i prestiž. Upravo stoga je ova problematika važna za dimenzioniranje kulturnog razvoja, te posebno, za kulturu, obrazovnu i znanstveno-tehnološku politiku.

interkulturalističko-postkolonijalni pristup (kulturne studije)

U Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama postoji duga tradicija kulturnih studija koje prethode britanskoj (birmingemskoj) školi [[71]](#footnote-71) od šezdesetih godina prošlog stoljeća.[[72]](#footnote-72) Najvažnije tradicije kulturnih studija objedinjuju društvenu teoriju, kulturnu analizu, povijest, filozofiju i neke aspekte politike i na taj način nadilaze standardnu akademsku podjelu rada i specijalizacija, a koje razdvajaju sfere analize medija, kulture i komunikacija.

Studije kulture tako dobivaju trans-disciplinarnu koncepciju, koja se zasniva na društvenoj teoriji, ekonomiji, politici, povijesti, proučavanju komunikacija, teoriji književnosti i kulture, filozofiji kao i drugim teorijskim granama. Nadilaženje ovih granica nužno vodi do klasnih, rodnih, rasnih, spolnih i etničkih ograničenja i drugih karakteristika po kojima se pojedinci međusobno razlikuju, i na koji način utemeljuju vlastiti identitet. Tako, veći broj kulturnih studija obuhvaća i feminizamkao i različite multikulturološke teorije

*Britanske kulturne studije* postavljaju kulturu u okvire društvene produkcije i reprodukcije, analizirajući na koji se način oblici kulture koriste u pospješivanju dominacije u društvu, ili pak u omogućavanju borbe i otpora protiv te dominacije. Društvo je shvaćeno kao hirerahijski i antagonistički skup društvenih odnosa koje karakteriziraju podčinjenost podređene klase, spola, rase, etničkih i nacionalnih grupa. Na osnovi Gramscijevog modela hegemonije i kontra-hegemonije, kulturne studije analiziraju snage „hegemonije“, odnosno vladajuće društvene i kulturne oblike dominacije, tragajući za „kontra-hegemonijskim“ oblicima otpora i borbe.[[73]](#footnote-73)

Gramsci smatra kako društvo održava svoju stabilnost uz pomoć kombinacije sile i hegemonije, pri čemu neke institucije i grupe primjenjuju svoju moć u održavanju određenih društvenih ograničenja (policija, vojska, građanski odbori i institucije, itd.) dok druge institucije (na primjer, crkva, škola ili mediji) služe uklapanju u dominantni poredak, putem uspostavljanja hegemonije ili ideološke dominacije, ili nekog specifičnog društvenog poretka (na primjer, liberalni kapitalizam, fašizam, vladavina bijele rase, demokratski socijalizam, komunizam ili neki drugi poredak).

Kulturne studije na taj način postavljaju kulturu u društveno-povijesni kontekst, u kome kultura pospješuje dominaciju ili otpor, i kritizira one oblike kulture koji pridonose podčinjenosti. One zato zahtijevaju društvenu teoriju koja analizira sustav i strukturu dominacije kao i sila otpora. Prema klasičnom shvaćanju kulturne studije promatraju društvo kao sustav dominacije u kome institucije poput porodice, škole, crkve, radnog mjesta, medija i države kontroliraju pojedince i osiguravaju strukturu dominacije, kojoj, oni koji žele veću slobodu i moć – moraju se suprotstaviti.

Unutar ovog pristupa brišu se razlike između klasične ili uzvišene i niže, odnosno, nižerazredne kulture, nalik postmodernističkoj teoriji, a za razliku of frankfurtske škole. Na taj način valoriziraju se forme poput filma, televizije i popularne muzike. Ipak kako tvrdi Aronowitz[[74]](#footnote-74) britanske kulturne studije imaju tendenciju ignorirati klasičnu kulturu i obično je izostavljaju iz sfere svog zanimanja.

Zadnjih desetak godina svjedočimo naglom širenju pristupa kulturnih studija, ne samo u anglosaksonskom svijetu već i unutar Zapadne, Srednje i Istočne Europe uključujući i Hrvatsku. Relativno velik interes za ovu struju svakako je nastao poradi njenog obuhvatnog tematiziranja i obrazlaganja mnogih fenomena, koje obično pripisujemo, prije svega, takozvanoj *popularnoj kulturi.*

Eksplicitni i implicitni tip kulturne politike (za kolokvijum!)

Premda kulturne politike mogu biti promatrane i tipološki klasificirane prema čitavom nizu ključeva i stajališta – na primjer: prema području, prema obuhvatnosti, operativnoj razini, te strukturno-organizacijskom modelu[[75]](#footnote-75) – podjela koja nam se čini ne samo početnom već i najdalekosežnijom jest podjela na eksplicitnu i implicitnu kulturnu politiku. Iako se ova podjela može pričiniti od minorne važnosti to ipak nije tako – kadgod je kulturna politika eksplicitna – vrlo krupni i posve namjerni razlozi stoje iza te činjenice, jednako kao kad je i implicitna.

Ovo tvrđenje postaje razumljivim ukoliko promotrimo najčešće nedovoljno uočenu činjenicu – kadgod govorimo o kulturnoj politici gotovo intuitivno pod tim podrazumijevamo:

* kako je ona nacionalna;
* kako jest (ili bi barem trebala biti) eksplicitna.

Dakako, to nije slučajno. Razloge treba tražiti u biti samih kulturnih djelatnosti, te specifičnostima suvremenog društvenog planiranja.

eksplicitna kulturna politika

Kulturne djelatnosti, naime, često pate od stihijskog odnosa unutar sebe samih ili prema sebi samima. Kako one u svom ogromnom dijelu nemaju strogo izvanjske svrhe, ili je takva svrha izvedena i drugotna (te takvom i mora ostati), one po svojoj prirodi trebaju oslonac: financijski, informacijski, organizacijski, infrastrukturni. Same ga iz sebe najčešće ne mogu stvoriti. Otud značenje politike i planiranja posebno na području kulture, jer su oni izraz opće sposobnosti društva u ekonomiziranju ukupnih resursa. Kako su opet nacionalne države i nadalje osnovni ekonomski i politički subjekti, i kako, s druge strane, kultura predstavlja temeljni nositelj njihove svijesti o društvenom i duhovnom identitetu, preplet ovih faktora gotovo sam po sebi dovodi do uspostavljanja eksplicitnih nacionalnih kulturnih politika kao najznačajnijeg nositelja kulturnopolitičkih strategija uopće.

Želimo li te razloge učiniti posve jasnima, još neki razlozi moraju biti navedeni:

* ukoliko je kulturna politika eksplicitna, to jest, sadržana i posebnim dokumentima i zakonskim odredbama, s posve jasno naznačenim ciljem reguliranja kulturnih djelatnosti – lako ju je uočiti i problematizirati;[[76]](#footnote-76)
* eksplicitna kulturna politika vrlo često suštinski, dalekosežno, a ponekad i dugotrajno, određuje kulturni život i kulturnu dinamiku, te razvoj kulturne infrastrukture zajednice kojoj je namijenjena;
* s analitičkog stajališta nacionalna razina kulturnih politika je najadekvatnija za komparaciju i evaluaciju kulturnih modela, kulturne potrošnje, izdvajanja za kulturu, procjenjivanje kulturnog standarda, te participacije u kulturnom životu;
* kad su europske zemlje u pitanju, upravo se eksplicitna nacionalna kulturna politika gotovo direktno utemeljuje i nadovezuje na dugovjeku, tradicijom podržanu, povijest organiziranja i reguliranja područja kulture u nizu zemalja ovog kontinenta.

implicitna kulturna politika

Međutim, s druge strane, čitav niz vrlo značajnih primjera nam pokazuje kako i implicitna kulturna politika ima svoje zastupnike, svoj značaj i svoju ulogu, bilo na nacionalnom, bilo nadnacionalnom planu. Time se ova gornja samorazumljivost razara i postaje upitnom. Među najznačajnijim primjerima implicitnih kulturnih politika ističu se one Sjedinjenih Američkih Država i Europske unije.[[77]](#footnote-77) Instruktivno je primijetiti kako se u prvom slučaju radi o zemlji s trenutno najvećim planetarnim kulturnim utjecajem, dok je u drugom slučaju riječ o najvećoj interesnoj grupaciji i savezu našeg planeta.

Ukoliko bismo željeli barem preliminarno naći racionalno obranjive razloge koji i SAD i Europsku uniju povezuju u inzistiranju na implicitnoj kulturnoj politici, trebalo bi ih pronalaziti vjerojatno na dvije razine. **Na prvoj razini, obje od njih inzistiraju na tržišnoj orijentaciji i ekonomskoj uklopljenosti kulturnih djelatnosti unutar sklopa ukupnih društvenih djelatnosti; na drugoj, pak, razini (koja se dijelom izvodi iz prve) očita je svijest o nadnacionalnom značenju i razini samih kulturnih djelatnosti koje se odvijaju u SAD odnosno u okrilju Europske zajednice**.[[78]](#footnote-78)

Ono, međutim, što bi nas još više moglo i trebalo začuditi, jest činjenica što su kulturne politike i međunarodnih organizacija poput Unesco-a ili Vijeća Europe u svojoj biti bliže implicitnom tipu kulturne politike. I one pokušavaju „tvrđe“ i preciznije definiranje vlastitih djelatnosti (kao i njihova okvira) te institucionalne provedbe – izbjeći i ostaviti ih otvorenima. Time se istovremeno brani njihovo pozivanje na univerzalnost vlastitih akcija i stavova, kao i barem načelna ravnopravnost različitih inicijativa i prijedloga. Ovaj pristup, međutim, krije osnovne klice počesto spominjane neefikasnosti ovih organizacija: teško napredovanje u procesu odlučivanja i razvoju metodologija i odveć velikoj protokolarnosti (pa onda i rastrošnosti) inicijativa i akcija koje inauguriraju ili promiču.

Kako je osnovni zadatak ove rasprave rasvjetljavanje problematike kulturne politike u njenim najrazličitijim vidovima i pojavnim oblicima (i to prvenstveno kao osnovnog sredstva upravljanja u kulturi), te za kasnije analiziranje njenoga suodnosa s izgradnjom i utemeljenjem kulturnih informacijskih sustava , za nas ova razlika između eksplicitne i implicitne kulturne politike neće biti od primarne važnosti.

Ipak, ovo tipološko razgraničenje bilo je potrebno poduzeti iz najmanje dva razloga:

1. Priklanjanje eksplicitnoj odnosno implicitnoj kulturnoj politici *uvijek odražava suštinu pogleda na kulturne djelatnosti i kulturu u njenoj ukupnosti*. I dok će u prvom slučaju prevladati stav kako su kulturne djelatnosti izdvojeni posebni oblik društvenosti, koji stoga treba i regulirati na poseban način, u drugome će do izražaja doći stav kako su kulturne djelatnosti pojmljive isključivo kao dio ukupnih društvenih aktivnosti, te je za kulturu negativan bilo kakav oblik izravnijeg uplitanja i reguliranja (jer koči njihov razvoj i čini ih ovisnima, te neslobodnima).
2. Ukoliko kulturna politika po svojoj naravi više naginje implicitnom negoli eksplicitnom tipu, to obično može imati vrlo dalekosežne *posljedice na razvoj kulturnih informacijskih sustava*. Naime, kako se radi o "mekanoj" kulturnoj politici, integracija kulturnih djelatnosti pokušava se obično provesti dovođenjem u tijesni suodnos (kulturne) financijske politike s (kulturnom) informacijskom politikom. Smatra se kako će te visoko integrirane i povezane kulturne politike (s nizom drugih razvojnih politika), uspjeti zamijeniti eksplicitnu kulturnu politiku. U temelju te orijentacije je stav kako se time istovremeno može spriječiti urušavanje kulturnih djelatnosti, kao i izbjeći njihovo prekomjerno reguliranje.[[79]](#footnote-79)

**Instrumenti i mjere kulturne politike (za kolokvijum!)**

Управљање културним развојем подразумева употребу одређених инструмената (теоријски појам) или средстава, тј.алата (појмови у практичној употреби) који омогућавају постизање одређених резултата. Када културна политика не би користила инструменте (средства, тј.алате), она би представљала апстрактни идејни концепт који није имплементиран у практичној политици. Међутим, како је културна политика практична јавна политика у области културе, она се служи одговарајућим инструментима помоћу којих управља културним развојем и остварује практичне резултате.

Према књизи «Култура, менаџмент, анимација, маркетинг», инструменти се према природи свог деловања деле на: **организационе** (стратешко планирање, управљање људским ресурсима итд), **економске** (финансирање), **правно-политичке** (законодавно и нормативно уређивање) и **вредносно-идејне** (подстицајне: евалуација и мониторинг, репресивне: цензура).

Ови инструменти се у зависности од идејног концепта културне политике, према смеру деловања могу поделити на стимулативне и рестриктивно-репресивне.

**Стимулативни инструменти** су средства која омогућавају, олакшавају и убрзавају одређене развојне процесе, задовољавају постојеће и стварају нове културне потребе стварајући повољну друштвену климу за свестрани развој културног живота.

**Рестриктивни и репресивни инструменти** (средства) имају циљ да ограничавају, сузбијају и забрањују одређене тенденције у области културе и уметности које су у супротности са законом, идејним концептом и циљевима културне политике.

У том смислу рестриктивна и репресивна средства могу бити:

•политичка средства принуде (репресије и рестрикције идеолошке природе, потискивање идеја, мишљења и ставова, наметање једне идеје, мишљења и става, цензура; ова рестрикција и репресија се правда бригом за јавни морал или се позива на општеприхваћена правила понашања као и на политичка опредељења власти)

* економска средства принуде (опорезивање и царињење, ускраћивање финансијске подршке државних органа власти као и подршке спонзора који су под контролом ових органа).
* законска средства принуде (казнене одредбе)

 Ако анализирамо наведена средства принуде, можемо уочити да казнене законске одредбе које предстаљају рестриктивни део сваког законског акта чине саставни део стимулативних законских одредби и односе се на прекршаје ових одредби. То значи да казнене мере схваћене као репресија служе да би се обезбедила примена стимулативних мера. Са друге стране, цензура као репресивни инструмент, такође представља средство заштите одређених стимулативних инструмената, али у овом случају, то подразумева забрану или потискивање одређених вредности које нису у складу са идеологијом и идејним концептом културне политике. Међутим, видели смо већ да се политика која спутава и ограничава културни развој, не би могла назвати истинском културном политиком. Према др Прњату, такву праксу би ваљало квалификовати као посебан вид политичке делатности, тј. политичког притиска у односу на слободан културни развој.

На крају ове кратке анализе инструмената према правцу и смеру деловања, можемо закључити да се одређеним инструментима културне политике различити идејни концепти културног развоја различито имлементирају у практичној јавној политици управљања културним развојем. Ови инструменти су у односу међузависности и сваки представља основ за примену другог. Примењују се подједнако у свим државама у којима неко владино тело има законска, политичка и финансијска овлашћења да их користи, као и на свим нивоима територијалне организације власти унутра државе – без разлике.

**организациони инструменти**

Организациони инструменти се користе да би се одредио и усвојио идејни концепт културне политике, као и да би се усвојени концепт културне практично имплементирао. Они омогућавају прецизно **планирање** свих неопходних активности и њихово спровођење како би се постигли жељени резултати. Притом је планирање засновано на шест фаза и то: одређивање и **усвајање концепта** културне политике, **анализа ситуације**, **утврђивање развојних могућности, ибор показатеља** културног развоја, **израда плана** културног развоја и коначно, **вредновање резултата** остварених током планског периода (Драгићевић Шешић&Стојковић, 2003:48). Дакле, када се усвоји идејни концепт културне политике, спроводи се истраживање и анализа постојеће ситуације, на основу чега се утврђују развојне могућности доносе кључне одлуке о будућем развоју. Ако су одлуке стратешке и имају дугорочни значај за културни развој, оне се пре свега дефинишу у стратешким плановима развоја заједно са изабраним стратегијама и активностима које треба предузети. Међутим, одлуке могу бити и тактичке, и тада су утемељене у тактичким – оперативним плановима који се односе на једну календарску годину. Без употребе организационих инструмената немогуће је један идејни концепт имплементирати у пракси, пошто и примена других инструмената (економски, правно-политички) мора бити утемељена на планирању и практичној имплементацији плана. Тако се и један од најважнијих и најчешће навођених инструмената културне политике - финансирање спроводи на основу финансијског плана који је део сваког стратешког или тактичког плана. Са друге стране, практична имплементација плана је могућа само ако се располаже и другим потребним ресурсима (простор, људи, опрема), које управо организациони инструменти доводе у неопходан међуоднос. Они због тога представљају организациони оквир развоја културе и уметности на одређеном нивоу територијалне организације власти.

**Стратешко планирање**

Стратешко планирање је основа стратешки оријентисане културне политике.То значи да је одлучивање везано за кључна питања културног живота и културног развоја засновано на експлицитно формулисаном стратешком документу, тј. плану. Стратешки план садржи **идејни концепт** културне политике (визију, сврху, циљеве, приоритете и стратегије културне политике), као и **план потребних активности и финансијских средстава** којима ће план бити остварен.

У оквиру овог метода најчешће примењивана техника је **СВОТ анализа** (SWОТ). Ова техника се примењује за позиционирање у културном систему. Њеном применом се идентификују снаге (**S**trength) и слабости (**W**eaknesses) унутрашњих ресурса – програмски, просторни, технички, технолошки информациони и комуникациони, финансијски, људски ресурси идр. Такође омогућава да се сагледа позиција у односу на спољашње елементе и идентификују могућности (**O**pportunities) и ризици (**T**reates) у погледу економског, демографског, еколошког, технолошког, политичког, социјалног и културног развоја средине, анализирају постојећи културни модели и стилови живота становништва, понуду и потражњу на тржишту културе,установи какви су постојећи односи сарадње/несарадње унутар гране и са другим гранама, обим и квалитет партиципације публике, установи профил «не-публике» и разлоге због којих не учествује у културном животу, анализира понашање актера у другим системима и породица у културном систему, и на крају, оно што је са становишта носилаца културне политике такође веома значајно, установи ко је «конкуренција» владиним телима у управљању културним развојем (са становишта финансијске моћи) и чиме конкурише, да ли постоје могућности сатратешке сарадње са њима итд.

Међутим, да би планирање у култури било успешно, о чему је такође горе било речи, није довољно анализирати само садашњост, већ дугорочно планирање «мора да рачуна са будућим ситуацијама – на пример, да претпостави будуће културне потребе и будуће начине њиховог задовољавања. Таква истраживања нису више само предмет књижевно-научне фантастике већ и проспективе – научне дисциплине која развија методе научног предвиђања праваца будућег развоја». (Драгићевић Шешић&Стојковић 2003:50)

Након ове процедуре, следи израда стратешког плана. Притом, треба разликовати стратешки и тактички план. **Стратешки планови** су дугорочни и средњорочни планови и доносе се најмање за период од 3 године, а највише за 10, иако не постоји универзално правило, па у пракси може доћи и до значајног одступања од овог периода. Што је културни систем стабилнији, и што се дуже води стратешки оријентисана културна политика, то је могуће планирати дугорочније.

**Тактички планови** су краткорочни и доносе се за период од једне године. Служе остварењу дугорочних циљева дефинисаних стратешким планом, као и осваривању приоритета предвиђених за тај период.

Стратешки и тактички планови се могу доносити на свим нивоима територијалне организације власти, па тако пре свега на нивоу: државе (федералне и унитарне државе), субрегиона (регион унутар државе), града и општине (уважавајући разлике село-град), микросредине (градска четврт или приградско насеље) као и на институционалном нивоу установе или организације.

Планови се односе како на укупну културну политику у складу са свим надлежностима и обавезама владиних тела задужених за управљање културним развојем, тако се односе и на поједине ресоре, као и за међуресорне области. Међутим, чак и када се једном стратешком плану приступи ресорно од стране надлежног државног органа управе или локалне самоуправе, за стратешко планирање развоја међуресорних области неопходно је да се у процес планирања укључе и други раличити ресори. Са становишта полазне дефиниције ултурне политике која каже да је то активност владиних тела, а имајући у виду да не постоје транснационална владина тела која воде културну политику, овде је могућ један изузетак. Он се односи на могућност да транснационално тело које не води културну политику (јер је она препуштена државним телима), планира међународну политику културне сарадње у оквиру практичне међународне политике транснационалне организације (ЕУ)[[80]](#footnote-80).

Међутим, поред стратешких планова у области културе и уметности, постоје и други, претежно међуресорни, међусекторски и међуминистарски национални стратешки планови који значајно утичу на културни развој и културну политику. То су: урбанистички и просторни планови (укључују се министарство за грађевинарство, урбанизам, екологије, културе, туризма, заводи за просторно планирање итд), туристички планови (укључују се министарства за туризам, културу, образовање, екологију, спорт, туристичке, спортске, образовне и културне организације итд), образовни планови (укључују се министарство просвете, заводи за унапређење образовања и васпитања, школе, заводи за запошљавање итд).

Међуресорне области као нпр. културни туризам, уметничко образовање, науке у области културе и уметности, план међународне сарадње и друго захтевају међуминистарску, међувладину као и међусекторску сарадњу.

Без обзира на врсту планова, дуг и сложен **процес доношења стратешког плана** садржи најамање шест фаза. Прва фаза представља усвајање идејног концепта културне политике, а друга – анализу ситуације која се спроводи на основу визије, циљева и индикатора развоја одређених у претходној фази. Трећа фаза представља утврђивање развојних могућности, а четврта - избор показатеља, тачније квантитативних података културног развоја у одређеном временском периоду. Наредне две фазе, пета и шеста, подразумевају израду плана културног развоја са планом инструмената реализације плана као и критеријуме и показатење за вредновање резултата који ће бити остварени током планског периода (Драгичевић Шешић Стојковић, 2003:48).

Планови се у демократским друштвима доносе у јавној процедури. Учешће јавности у доношењу планова може бити консултативног и саветодавног карактера (државни модели КП) и одлучујућег карактера (парадржавни модели КП).

Облици учешћа јавности у планирању развоја могу бити: организоване јавне расправе (дебате, округли столови, конференције и сл); рад саветодавних, експертских тела органа управе (савети, комисије); рад независних парадржавних тела удаљених за дужину руке од органа управе (савети, агенције); рад невладиних организација (пројекти и друге активности, лобирање, притисак на доносиоце одлука), група заинтересованих грађана (изјаве и писма читалаца у медијима, заступање – advocacy итд); рад установа културе (односи са јавношћу: конференције за новинаре, изјаве, саопштења, коментари, обуставе рада, колективни уговори и договори итд), истраживања јавног мњења, научна и развојна истраживања (методе: квантитативна и квалитативна анализа података, технике прикупљања података: статистика, анкета, интервју, фокус групе итд) и многи други облици.

Основни **елементи стратешког плана** су: визија, мисија, одабране стратегије циљеви и приоритети, план активности, финансијски план и критеријуми евалуације.

Визија, мисија и стратегије су саставни делови идејног концепта културне политике. Он представља начела (принципе и правце ) културног развоја. Визија представља развојни сценарио културе и уметности и указује у ком правцу иде културна политика. Она се дефинише у складу с мисијом, али се односи на будућност културе и уметности, гледано како са становишта унутрашњег културног система, тако и са становишта жељене позиције у окружењу. Мисија је, заправо, сврха и одговара на питања: шта радимо, зашто постојимо, за кога радимо. Постоје три правила која треба поштовати при одређивању мисије: мора бити кратка и памтљива, јединствена и непогодна за културну политику на територији друге друштвене заједнице или за другу установу, и на крају - узбудљива и инспиришућа и за запослене и за јавност.

**Стратегије** су избор одговарајућих могућности које доприносе остварењу визије и мисије стратешког плана. Избор се врши у складу са капацитетом постојећих ресурса – с једне стране, а с друге – у складу са визијом и мисијом на којима је заснован стратешки план. Стратегије на располагању су стратегије програмско-организационог развоја и то: програмско организационе компетитивне стратегије, стратегије постизања квалитета, стратегије повезивања, стратегије јавног деловања, стратегије постизања одржвости и гашење.[[81]](#footnote-81). О стратегијама културне политике биће више речи у наредним деловима књиге.

**Стратешки циљеви** су дугорочни и средњорочни циљеви који се желе остварити, а **приоритети** су, заправо, годишњи или тактички циљеви, који се изводе на основу дугорочних циљева за актуелни период стратешког плана. С обзиром да се сваки стратешки план имплементира кроз тактички план, појам приоритет се чешће употребљава него појам циљ, пошто се приоритети не планирају дугорочно него краткорочно. Они се дефинишу на основу евалуације остварених резултата претходног стратешког циклуса и у складу с дугорочним циљевима које треба остварити у наредном периоду стратешком циклусу имплементације плана. Циљеви и приоритети одговарају на питања: шта се жели постићи дугорочно, шта средњорочно, а шта краткорочно, зашто је то важно, коме је намењено, који су планирани ефекти, који су квантитативни индикатори за мерење ефеката остварених резултата у складу са циљевима итд.

**План активности** подразумева све активности које је потребно спровести да би се остварили жељени резултати. Оне се групишу по одређеним временским периодима који могу представљати фазе стратешког циклуса или неку другу временску одредницу потребну за прецизирање плана активности. Овај план садржи такође и прецизно дефинисане улоге различитих носилаца планираних активности. Због тога је стратешка анализа од непроцењивог значаја за акциони план пошто идентификује улоге и понашање актера културног живота и породица у културном систему. Са друге стране, од великог значаја за имплементацију акционог плана је улога ресорног владиног тела које поседује ауторитет извршне власти и капацитет доношења извршних одлука јер је то неопходно како би се сви учесници обавезали да ће ефикасно и ефективно обављати улоге које су им додељене на остварењу стратешких циљева. Овај план дакле мора да оствари све реалне претпоставке да се током реализације план у потпуности оствари. Овде је од великог значаја лидерска улога која је одговорна за организацију, контролу, мотивацију и координација подељених улога. Добар план без доброг лидера не доноси добре резултате.

**Финансијски план** као део стратешког плана је такође од нарочитог значаја за резултате који ће бити остварени пошто дугорочно сагледава све неопходне трошкове и приходе везане за имплементацију током укупног временског периода на који се односи стратешки план. Потребно је да стратешки план на основу ових показатеља предвиди вишегодишњи наменски буџет који ће обезбедити несметану имплементациј плана.

**Критеријуми евалуације** остварених резултата су завршни део стратешког плана. Они подразумевају прецизно формулисане индикаторе за мерење постигнутих резултата у односу на планиране циљеве и приорите, као и акивности спроведене током имплементације стратешког плана. Критеријуми се групишу везано за више временских тачака пресека током периода на који се плн односи, као и на две врсте евалуације – унутрашњу и спољашњу. Унутрашња евалуација подразумева квалитативну анализу остварења акционог плана и финансијског плана са становишта ефикасности организације, а спољашња квалитативно вреднује остварене резултате са становишта окружења: идејног концепта и циљева. Обе врсте евалуације представљају индикације за следећи циклус стратешког планирања.

**Koncept i misija nacionalnog programa razvoja kulture Crne Gore 2011-2015**

Nacionalni program razvoja kulture (u daljem tekstu: Nacionalni program) predstavlja prvu dugoročnu projekciju cjelovite reforme u kulturi Crne Gore. Pravni osnov za donošenje ovog dokumenta sadržan je u Članu 8. Zakona o kulturi („Službeni list Crne Gore“, broj 49/08). Zakonom je propisano da Nacionalni program donosi Vlada Crne Gore, na prijedlog organa državne uprave nadležnog za poslove kulture, za period od pet godina.

Polazeći od zakonske odrednice da je kultura u Crnoj Gori definisana kao djelatnost od javnog interesa, Nacionalnim programom utvrđuju se ciljevi i prioriteti razvoja svih segmenata kulture i određuju organizacione, finansijske i administrativne mjere za njihovo ostvarivanje.

Nacionalnim programom utvrđuje se stanje, prioriteti, mjere i ciljevi: zaštite i korišćenja kulturnih dobara; zaštite crnogorskih kulturnih vrijednosti van Crne Gore; kulturnog stvaralaštva i produkcije; reforme institucionalnog okvira; jačanja kadrovskih kapaciteta; naučno-istraživačkog rada; amaterizma; međuresorne saradnje; preduzetništva u kulturi; međunarodne saradnje, i druga pitanja od značaja za konzistentan i kontinuiran razvoj kulture.

Mjere, aktivnosti, nosioci i dinamika realizacije utvrđenih prioriteta, kao i indikatori i mehanizmi za njegovu implementaciju i evaluaciju definisani su Akcionom planom, koji Vlada usvaja na godišnjem nivou.

***Metodologija***

Petogodišnja strategija razvoja kulture u Crnoj Gori (2011-2015. godine) zasnovana je na analizi svih segmeneta kulture, od načela na kojima se razvijaju djelatnosti u kulturi, do tehničke i institucionalne potpore njenom unaprjeđenju. Ovakvim pristupom željelo se iskljucivo ukazati na probleme i izazove sa kojima se u praksi susreću institucije i pojedinci u ovoj oblasti. Problemi i izazovi u kulturi su osnov za određivanje petodišnjih strateških prioriteta kulturne politike u Crnoj Gori, koja je izrečena u ovom dokumentu.

Ključni izazovi u ovoj misiji jesu postizanje ravnomjernog razvoja svih djelatnosti kulture na nacionalnom i lokalnom nivou, jačanje pravno-institucionalne podrške i jačanje kadrovskih kapaciteta.

***Standardi i principi***

Crnogorska kultura temelji se na vrijednostima tradicije, istorije i savremenih iskustava, uz uvažavanje različitosti kulturnih izraza svojstvenih stvaralaštvu i kulturnoj baštini. Prožimanje brojnih kultura na teritoriji Crne Gore vjekovima, obezbijedilo je istorijsko utemeljenje njenoj kulturnoj raznolikosti. Stoga, valorizacija kulturnog identiteta mora biti zasnovana na spoju tradicionalnog i savremenog.

Savremeni pristup kulturi podrazumijeva jačanje dijaloga svih nosilaca aktivnosti u ovoj oblasti, radi poboljšanja sistemskih okvira, izgradnje inoviranog pristupa kulturnoj baštini i unapređivanja kulturno-umjetničkog stvaralaštva.

Nacionalni program će afirmisati rodno senzitivan pristup u procesu donošenja odluka koje se odnose na politiku i razvoj kulture.

Ciljevi razvoja kulture bazirani su na načelima: slobode stvaralaštva i poštovanja prava na kulturu; opredijeljenosti države i lokalne samouprave da podstiču i pomažu razvoj kulturno-umjetničkog stvaralaštva i da obezbjeđuju zaštitu i očuvanje kulturne baštine; ravnopravnog očuvanja svih kulturnih identiteta i poštovanja kulturne različitosti; izgradnje i unapređivanja sistema kulture, u skladu sa međunarodnim standardima, a naročito sa standardima Evropske unije; uspostavljanja efikasnog, racionalnog i kreativnog upravljanja u kulturi; transparentnog djelovanja u kulturi; poštovanja i zaštite autorskog i srodnih prava; demokratizacije kulturne politike; decentralizacije organizovanja i finansiranja kulture.

***Javni interes***

Javni interes u kulturi podrazumijeva ravnomjeran razvoj kulture na cijeloj teritoriji Crne Gore; institucionalno organizovanje i obavljanje djelatnosti kulture; zaštitu i očuvanje materijalne i nematerijalne kulturne baštine; zaštitu i očuvanje crnogorskog kulturno-umjetničkog stvaralaštva i kulturnih dobara van Crne Gore; stvaranje uslova za ostvarivanje i razvoj svih oblasti kulturno-umjetničkog stvaralaštva; međunarodnu kulturnu saradnju i prezentaciju crnogorskog kulturno-umjetničkog stvaralaštva i kulturne baštine; naučna istraživanja i stručna usavršavanja u kulturi; stvaranje uslova za podsticaj razvoja i afirmaciju talentovanih mladih stvaralaca; podsticanje donatorstva i sponzorstva u kulturi; očuvanje izvornih i tradicionalnih kulturnih i etno-kulturnih osobenosti; razvoj amaterskog kulturno-umjetničkog stvaralaštva; razvoj kulturno-umjetničkog stvaralaštva osoba sa invaliditetom; obezbjeđivanje prostornih i materijalnih uslova za rad umjetnika i stručnjaka u kulturi; stvaranje uslova za razvoj kreativnih industrija; druge poslove od javnog interesa, u skladu sa Zakonom.

***Održivi kulturni razvoj***

Jedna od misija Nacionalnog programa jeste, da oblast kulture smjesti u kontekst održivog razvoja, te da njene resurse promoviše kao područja pogodna za investiranje.

Kulturna industrija, kao dio globalne strategije održivog razvoja, u posljednje vrijeme zavređuje značajnu međunarodnu pažnju, što je sadržano u preporukama Međuvladine konferencije o kulturnim politikama u svrhu razvoja (Štokholm, 1998), Milenijumskim razvojnim ciljevima Ujedinjenih nacija (Njujork, 2000), Svjetskog samita o održivom razvoju (Johanesburg, 2002). Agencije Ujedinjenih nacija svojim programskim aktivnostima, uvrstile su oblast kulture u ostvarivanje Milenijumskih razvojnih ciljeva. Ova pitanja predmet su Rezolucije Generalne Skuštine UN o kulturi i razvoju, broj 57/249, iz 2002. godine.

Kulturna industrija podrazumijeva izdavaštvo, muzičku, kinematografsku i audio-vizuelnu produkciju i multimedije, umjetničke zanate i dizajn, koji nijesu striktno sektori industrije, ali su po upravljanju i organizaciji slični. Ova oblast je proširena i kreativnim 7

industrijama, uključivanjem arhitekture i drugih kategorija umjetnosti: vizuelne, scenske umjetnosti i drugo.

Iako ekonomija i kultura teže zajedničkom cilju, osvajanju što većeg broja potrošača, u praksi često nailaze na međusobne prepreke. Da bi se ekonomski status kulture poboljšao, ona ne može biti tretirana kao djelatnost koja isključivo zavisi od budžeta. Za produkciju kulturnih proizvoda i projekata moraju se naći i druge mogućnosti finansiranja.

Kulturna politika mora biti usmjerena na dijalog, jer se napredak u ovoj oblasti može ostvariti jedino kroz saradnju kulture i obrazovanja, nauke, turizma, graditeljstva i arhitekture.

Obrazovni sistem u Crnoj Gori potrebno je upotpuniti sadržajima posvećenim kulturnoj baštini i kulturno-umjetničkom stvaralaštvu, kako bi saradnja resora obrazovanja i kulture dala doprinos razvoju društva u cjelini.

Saradnja s visokostručnim i naučnim ustanovama od posebnog je značaja, a u narednom periodu neophodno je razvijati zajedničke istraživačke, edukativne i umjetničke projekte.

Saradnja između kulture i turizma od suštinskog je značaja za kreiranje jedinstvene turističke ponude Crne Gore. Definisanje i razvoj održivog kulturno-turističkog proizvoda zajednički je prioreritet i predmet saradnje institucija na lokalnom i nacionalnom nivou. Kulturni turizam prepoznat je kao generator razvoja i promocije obje oblasti, što doprinosi ukupnom ekonomskom razvoju društva.

U savremenom javnom diskursu arhitektura postepeno prestaje da bude tretirana kao umjetnost. Umjesto toga ona postaje privredna djelatnost definisana kategorijama izgradnje i ulaganja. U svrhu očuvanja njenog izvornog karaktera potrebno je afirmisati umjetnički aspekt arhitekture.

**Evropska politika u oblasti kulture**

Evropska unija je Mastrihtskim ugovorom iz 1992. godine prvi put formalno prepoznala značaj kulture u evropskim integracijama, a potom nastojala da brojnim programima podstiče evropsku kulturnu raznolikost i razvija evropske kulturne industrije. Ciljevi djelovanja Evropske unije u oblasti kulture formulisani su u Glavi XII Ugovora o Evropskoj uniji. U sprovođenju tih ciljeva, Unija nastoji da poštuje nacionalnu i regionalnu raznolikost kultura država-članica, ali u prvi plan stavlja njihovu zajedničku kulturnu baštinu.

Nakon nekoliko eksperimentalnih programa saradnje u kulturi među državama članicama Evropske unije (Kaleidoscope, Ariana i Rafael), Evropska komisija je 2000. godine usvojila Program *Kultura 2000*, koji uvodi novi pristup djelovanja u kulturi, čiji će osnovni ciljevi doprinijeti uspostavljanju evropskog kulturnog prostora, razvijati umjetničko i kulturno stvaralaštvo, promovisati znanje o evropskoj istoriji i kulturi Evropske unije, razvijati evropsku kulturnu baštinu i podsticati dijalog među kulturama, i socijalnu integraciju.

U kulturnoj industriji u Evropi zaposleno je oko sedam miliona ljudi, zbog čega su evropske kulturne industrije nezaobilazan privredni činilac. Takođe, značaj kulture je nemjerljiv i u političkim smislu, prvenstveno kada je riječ o pitanju identiteta. 8

Politiku u oblasti kulture, Evropska unija najčešće određuje kao „jedinstvo u raznolikosti“. Takvim konceptom, razvijaju se programi koji podstiču različitost, i istovremeno afirmišu zajedničke evropske vrijednosti. Ta politika omogućava zastupljenost svih kulturnih identiteta i postojeće granice pretvara u zonu kooperacije, na dobrobit nacionalnih i evropske kulture.

Evropska kultura, utemeljena na principima otvorenosti, humanizma, dijaloga i vrhunskim vrijednostima civilizacije, pretpostavlja mozaik nacionalnih i regionalnih kultura.

Temelji crnogorskog kulturnog identiteta zasnovani su na istim postulatima.

**Управљање људским ресурсима у култури и кадровска политика**

Људи су најважнији ресурс без којег је немогуће замислити културни живот и културни развој. Иако се најчешће сматра да су запослени, најважнији ресурс, поред њих, постоји још велики број других група људи који су такође од нарочитог значаја за савремене културне политике. То су сарадници који се ангажију повремено за обављање одређеног посла или задатка, партнери, оснивачи и други финансијери, публика као и најшира јавност коју желимо да заинтересујемо да се укључи у културни живот, као и активистичке групе и волонтери. У време када су основни циљеви културних политика инклузивност и партиципација, развој публике и укључивање непублике у културни живот заједнице постаје стратешки циљ јавних културних политика. Овај циљ је могуће остварити само ако се на политику људских ресурса гледа као на интегративну политику. Оваква политика управљања људским ресурсима има утицаја не само на избор директора, образовање и квалитет рада запослених и сарадника унутар установа и организација кулуре, већ и на окружење у којем се налазе потенцијални финансијери, партнери, групе за притисак и лобирање, а надасве – публика.

У том смислу, интегративна политика подразумева интегрисање свих инструмената културне политике који се примењују у области управљања људским ресурсима: организациних, финансијских, правно-политичких и вредносно-идејних. Међутим, избор организационих (стратешко планирање квалификација, типа запошљавања и броја радних места итд), финансијских (финансирање стипендирања, усавршавања, личних примањазапослених и сарадника итд), правно-политичких инсрумената (нормирање послова и задатака кроз правилнике о систематизацији радних места, нормирање и уговарање рада кроз правилнике о раду, уговоре о раду итд) и вредносно-идејних инструмената (плурализам квалификација, типова запошљења, могућности образовања итд) највише зависе од идејног концепта културне политике у одређеном стратешком периоду. Као што смо већ видели, идејни концепт је прва фаза стратешког планирања, те није могуће донети стратешки план у области људских ресурса уколико није усвојен идејни концепт развоја људских ресурса у култури. Овај концепт подразумева да доносиоци одлука усвоје одређена идејна решења која ће предвидети потребне стручне квалификације запослених и сарадника у култури, могућности запошљавања (пуно и скраћено радно време) и самозапошљавања, број потребних радних места у ресорним (заштита баштине, извођачке и визуелне уметности) и међуресорним делатностима (културна индустрија, културни туризам, међународна сарадња, уметничко образовање итд) и многе друге. На овај начин се успоставља вредносно-идејни систем активности у области људских ресурса као најзначајнијег ресурса културне политике.

Зато је необично важно да се за одговарајуће управљачке и извршне позиције везане за развој и унапређење људских ресурса у култури планирају стручни кадрови који имају капацитет да сагледају значај развоја људских ресурса у култури интегративно, а не само са становишта управљања јавном установом од општег или локалног значаја – како се разуме и практично имплементира кадровска политика.

Као и сваку другу међуресорну област у надлежности јавне политике, и ова област треба да буде стратешки уређена дугорочим стратешким планом у чијој би изради учествовани сви заинтересовани актери у јавном, приватном и цивилном сектору, као и све зантересоване породице у културном систему државе, регионалне или локалне заједнице. Овај план треба да омогући успостављање система доживотног учења што подразумева едукативне програме који перманентно оспособљавају омогућавају стицање нових знања и вештина потребних за управљање институционалном транзицијом у култури. Ово подразумева пре свега едукацију државне администрације која доприноси да се обуче како да за остварење потреба грађана не користе само државне већ и локалне и приватне и невладине фондове и ресурсе, како да укључе регионалне и локалне потенцијале у укупне националне развојне процесе, како да регулишу и контролишу токове “инпут-оутпут” да би се спречило нерационално улагање са малим корисним ефектима, а надасве, како да управљају променама, а не само да их са мањим или већим успехом следе. Дакако, стратегија би морала да подразумева и посебне наменске фондове за финансирање трошкова доживотног учења и усавршавања државне администрације као и запослених и сарадника у установама и организацијама, исто као и јасно формулисане стимулативне и рестриктивне критеријуме вредновања резултата рада.

Са друге стране, кадровска политика је везана за процедуру избора директора и управљачких и извршних позиција у јавним установама културе. На државном нивоу кадровску политику у институционалном сектору културе води ресорно министарство културе које предлаже кадровска решења, а влада на основу предлога именује и разрешава директоре и чланове управних и надзорних одбора.

У првом случају, кадровска политика се води на основу дискреционог права министра и владе, а у другом случају на основу јавног конкурса, стручности, радног искуства и предложеног програма рада кандидата.

Кадровска политика је уређена бројним законским и нормативним актима као што су: општи закони (закон о раду и сл), посебним законима који важе у одређеној области (закон о култури, закон о архивима, закон о културним добрима, закон о самосталном обављању уметничких делатности итд), нормативним актима установа и орагнизација које делују у области културе и уметноти (статут, правилник о систематизацији радних места, послова и задатака; правилник о раду итд).

И, коначно, за вођење кадровске политике потребна су одговарајућа финансијска средства која се издвајају из државног буџета намењена личним примањима директора јавних установа културе које је држава основала, као и критеријуми евалуације, тј. вредновања резултата рада.

**Економски инструменти [[82]](#footnote-82)**

Економски инструменти културне политике су сви они интрументи који се исказују мерљивим финансијским издвајањима из државног буџета или из других извора које законодавна државна власт предвиди законодавним одлукама. Други извори поред државног буџета могу бити: државна лутрија (Велика Британија), посебни фондови, фондације (Култур Контакт Аустрија финансирана од стране Министарства образовања, науке и културе са циљем да у области културне сарадње делује као мост између Аустрије и земаља средње, источне и југоисточне Европе[[83]](#footnote-83)) итд. У том смислу, финансијска издвајања су буџетска и ванбуџетска давања усмерена ка директним и индиректним корисницима буџета. Ова издвајања се ка корисницима средстава усмеравају на различите начине, почев од финансирања материјалних трошкова, личних примања запослених, преко финансирања пројеката, до стипендија, награда и других различитих облика давања финансијских средстава. Овде је неопходно рећи да држава путем одговарајуће фискалне политике – опорезивање, таксе и доприноси (Словенија: толар за културу), царина итд, остварује прилив средстава у државни буџет, одакле се средства редистрибуирају корисницима на основу буџетског закона. Овај закон се доноси у парламенту и може се односити на једну буџетску годину (Србија) као и на више година (четири године: Холандија). Економски инструменти су директнпо повезани са финансијским овлашћењима владиног тела надлежног да води финансијску политику.

**Финансирање**

Са становишта установе или организације која делује у култури, извори прихода се могу поделити на спољашње и унутрашње.

Спољашњи извори прихода су: буџетско финансирање, корпоративна подршка, донације, спонзорства итд. Ови извори се односе на све установе и организације у области културе и уметности, независно од тога да ли су јавне, приватне или цивилне.

Међутим, када је у питању буџетско финансирање, постоје две категорије буџетских корисника. Прва категорија обухвата директне кориснике – јавне установе од посебног значаја чији је оснивач државна управа или локална самоуправа на свим нивоима територијалне организације власти (држава, регион, град, општина), а друга - индиректне кориснике. Прва категорија је статутарно финансирана за обављање институционалне делатности због које је основана, а друга суфинансирана кроз субвениције само у делу који се односи на програмске садржаје. Трећа категорија су дотације из државног буџета (Србија - Министарство за културу даје редовну годишњу дотацију НВО Европски покрет у Србији, приватном позоришту Мадленијанум итд).

Обављање делатности директних буџетских корисника подразумева финансирање целокупног рада установе, укључујући материјалне трошкове, лична примања запослених, програмску делатност као и инвестициона улагања. Финансијска средства се издвајају на основу вишегодишњег или једногодишњег плана рада установе, зависно од тога да ли је развијен вишегодишњи или једногодишњи систем планирања буџета. Овај систем практично подразумева вишефазну процедуру. Прва фаза се одвија унутар установе тако што менаџмент (директор и руководиоци одељења) саставља план који потом усваја управни одбор установе. На основу тога надлежно управно тело (министарство, секретаријат, савет итд) доноси решење о планираним средствима, а након потписивања уговора између установе и оснивача, средства се усмеравају на рачун установе. Поред оваквог двопартитног, постоји могућност склапања трипартитног уговора када у финансирању рада одређене јавне установе учествује два суфинансијера. Овакав облик суфинансирања најчешће је развијен на регионалном нивоу територијалне организације власти и подразумева да су одређене установе финансиране из регионалног и централног државног буџета. Исто се може односити на финансирање локалних установа културу из регионалног и градског (општинског) буџета. Ако законом није другачије решено, јавна установа културе може бити финансирана и из других извора, али укупно буџетско финанасирање у правилу износи најмање половину укупног прихода.

Индиректни корисници се суфинансирају на основу јавног конкурса који расписује надлежно управно тело (министарство, секретаријат, савет) путем делимичног финансирања пројеката за које посебно формирана комисија доноси одлуку или даје препоруку. Да ли овакве конкурсне комисије имају капацитет да одлучују или не, зависи од модела културне политике (државни, парадржавни, либерални). Индиректни буџетски корисници могу бити јавне установе чији је оснивач други територијални ниво организације власти, али и приватне установе и цивилне и струковне организације које делујуу области културе и уметности. У зависности од тога у ком степену је подршка креативности предвиђена идејним концептом културне политике, финансијску подршку могу добити и појединци или групе који наступају самостално. Након завршене конкурсне процедуре финансијер склапа уговор о финансирању.

Корпоративна подршка је по одређеним карактеристикама слична буџетском финансирању директних корисника и подразумева финансирање укупне делатности установе, организације или догађаја. Корпоративну финансијску подршку пружају приватна предузећа или компаније у складу са својом пословном политиком (спонзорска давања са очекивањима)[[84]](#footnote-84), владине и невладине фондације и фондови у складу са мисијом и визијом (донатоска давања без очекивања), као и владе других земаља преко својих амбасада, конзулата и културних центара у циљу успостављања међународне сарадње.

Приватна предузећа и компаније, као и фондације и фондови и владе других земаља такође могу имати развијене облике пројектног финансирања које је по одређеним карактеристикама слично буџетском финансирању индиректних корисника.[[85]](#footnote-85)

Индивидуалне донације су појединачна давања филантропа без очекивања

Основни предуслов за ову врсту финансирања је развијена свест појединаца да својом финансијском подршком могу да допринесу културном и уметничком стваралаштву. У неким културним системима је овај облик финансирања веома развијен (САД, Немачка итд[[86]](#footnote-86)), а у некима се изобичајио из праксе (задужбинарство у Србији).

Међу осталим изворима прихода су: спонзорство у услугама, медијско спонзорство, бесплатне услуге итд.

Унутрашњи приходи су самостални приходи које остварује установа, организација или догађај продајом основног и периферног производа. Основни културни и уметнички производ је уметнички догађај (позоришна представа, концерт, музејска изложба, фестивал итд) који се дакако, не продаје, али се продаје улазница која омогућава публици да има доживљај уметничког дела. дукт. Дакле, продаја основног проивода остварује се на благајни. Периферни производи су: продаја (трговина) меморабилија, каталога, монографија, књига и носача звука и слике, пружање услуга трећим лицима (израда костима, сценографије, техничка подршка, рестаурација итд), разне друге комерцијалне активности (туристичке туре итд), као и наравно – претплате и чланарине.

На основу различитих нивоа прихода, могуће је класификовати три облика финансирања и то: буџетски, мешовити и тржишни.

**Буџетски систем финансирања**

Овај модел произилази из одговорности државе да управља културним развојем и финансијског ауторитета да располаже буџетским средствима. Функционално је везан за државни модел културне политике, али се примењује и у оквиру парадржавног модела, пошто оба модела подразумевају редистрибуцију буџетских средстава, с разликом у томе да ли финансијску политику у области културе води државно или парадржавно тело, или је надлежност подељена између ових тела . У погледу идејног концепта – заснован је на идеји демократизације културе. Тиме што финансијски подржава развој непрофитно оријентисане културне и уметничке продукције, држава доприноси да цена уметничког производа буде нижа од тржишне.

Циљ такве активности државе је доступност културе, али и слаблење тржишних механизама успостављања односа између понуде и потражње. Ближе критеријуме на основу којих се утврђује износ буџетских средстава за финансирање утврђује министар културе, регионални (покрајински) секретар или члан градске (општинске владе) задужен за културу на предлог секратеријата за културу или општинског оделења за друштвене делатности у чијој је надлежности култура. У складу с овим критеријумима, министар и други државни чиновници имају дискреционо право да доносе извршне одлуке у законски предвиђеној процедури. Та процедура најчешће подразумева само да управни и надзорни одбори усвоје годишње планове и програм рада јавних установа чији је оснивал држава. Ова процедура је уобичајена и произилази из надлежности ресорног министарства (секретаријата) да врши надзор над радом јавних установа културе и коришћењем финансијских средстава, те су оне дужне да подносе годишње планове и извештаје о раду.

Са друге стране, буџетски систем финансирања омогућава јавним установама да највећи део прихода остваре из државног буџета, а постоји и интенција државе да законодавством ограничи друге изворе финансирања (Србија, Закон о делатностима у области културе од општег интереса усвојен 1992. предвиђа да друга средства обезбеђена самодоприносом, легатима, уступањем ауторских права и другим поклонима не износе више од 5%).

Основна карактеристика овог начина финансирања је што државни орган управе додељује буџетска средства на основу критеријума који не морају бити транспарентни за јавност. Ово подразумева кључну улогу управних и надзорних одбора јавних установа културе који могу усвојити финансијске извештаје као и извештаје о раду иако немају јасно дефинисане критеријуме и индикаторе евалуације. Овакав начин бирократског одлучивања о расподели финансијских средстава доприноси томе да установе не развијају програмско-организационе компетитивне стратегије менаџмента у култури (диверсификација ресурса, комерцијализација програма и ширење услуга, развој публике и ширење тржишта итд). Дугорочно посматрано, резултат овакве политике финансирања је мала посећеност програма, што је у супротности са полазном интенцијом државе да допринесе већој доступности културних и уметничких садржаја.

Суочено са бројним изазовима и ограничењима, буџетско финансирање је било предмет теоријских критика не само од стране тероретичара у оним земљама у којима је раѕвијен државни модел културне политике, већ можда и више у оним у којима је развијен парадржавни модел. Тако један од значајнијих теоретичара и практичара културне политике у Немачкој у којој је деценијама развијан идејни концепт «држава културе», др Анреас Визанд истиче: «Покушао сам раније да наговестим да је традиционални управни тип финансирања и деловања од стране државе и локалних управних институција у пословима културе достигао одређени лимит. Овај приступ тежио је да се концентрише, у ствари, на само неколико локалних и регионалних институција и зато није могао потпуно да одговори потребама данашњег друштва уопште, као ни потребама уметника и њихове публике» (Wiesand 2001:28). У погледу тих изазова са којима се током последњих деценија суочавала културна политика Немачке, др Визанд је стајао на становишту да треба у потпуности изменити приступ развоју културе, нарочито у односу на бирократију: «уместо да проводе време управљајући неколиким локалним и државним уметничким институцијама, требало би да дају тим институцијама већу аутономију и да се концентришу на олакшавање међусекторних задатака» (Wiesand 2001:22). Поред истицања бирократизације одлучивања, оваквим теоријским ставом се истиче значај међусекторског повезивања јавног, приватног и цивилног сектора у култури, а тиме и значај културе као развојне области друштва. То је с једне стране, у потпуној супротности са непрофитном оријентацијом уметничке продукције и финансијском политиком државе да спречи «комерцијализацију» културе и уметности пошто је легитимни интерес приватног сектора да својим пословањем оствари финансијску добит. С друге стране, овакав теоријски став је у супротности и са идејим оквиром савремених практичних културних политика. То се пре свега односи на идеју доступности и укључивања која је окренута породици публике у једном културном систему, а не породици стваралаца која је традиционално била предмет државних културних политика и буџетског модела финансирања.

**Мешовити модел финансирања**

Овај модел подразумева комбиновану примену буџетског и тржишног модела. Основни принципи мешовитог финансирања су четири аргумента за нову улогу културе и уметности у савременом друштву. Ти аргументи дефинисани на конференцији Светске банке[[87]](#footnote-87) су: аргумент развоја, аргумент кохезивног друштва, аргумент маркетинга и аргумент економије знања. Они указују да култура игра важну улогу у економском и социјалном развоју друштва, да има кохезивну улогу чак и у етнички измешаним срединама, да може бити део кампање за промену негативне перцепције једне земље, и коначно да је културни диверзитет важан ресурс за индустрије будућности (туризам, забава и високе технологије) којима култура пружа садржај, информације и креативне идеје. Ови принципи су постали саставни део идејног концепта савремених културних политика већине европских земаља.

У том смислу, мешовито финансирање је термин који се односи на читав спектар могућих извора финансирања за културу, почев од традиционалних облика до савремених вештина прикупљања финансијских средстава. «Fundraising» је професионална вештина спајања свих тих финансијских извора како би се створио флексибилни финансијски пакет који омогућава да културне организације обављају своју делатност (Mcllroy 2001:16). Поред буџетског, то подразумева приход од продаје основног и секундарног производа и услуга на тржишту, као и постојање великог броја других извора финансирања културе. У свим овим случајевима културна продукција и дифузија су финансиране од средстава приватног и цивилног сектора који развијају различите облике финансирања. То су пре свега: пројектно и корпорацијско спонзорство, индивидуално донаторство као и донације приватних фондација.

Притом треба истаћи да су фондације приватне организације које могу бити профитно или хуманитарно оријентисане, а да фондове оснива држава са циљем да финансијски допринесе остваривању легитимних циљева културне политике (заштита културне баштине и савремена уметничка продукција). У том смислу, међу профитно оријентисаним фондацијама развијају се и савези фондација (пример: Швајцарски савез фондација за културу у чији састав улазе фондације које су основале највеће швајцарске банке). Овакве фондације се оснивају да би подржале развој уметности и оснивачу (фирми) створиле позитиван имиџ у јавности, или зато што сматрају да улагање у културу оснивачу може да донесе добит.

Како би средства фондација била уложена у складу са циљевима јавне културне политике, фондације могу да сарађују са државним и парадржавним телима, која посредују у њиховом редистрибуцији, а чешће директно са носиоцима културних активности на регионалном и локалном нивоу (локални органи власти, институције културе, уметници). Крајем прошлог века у свим државама чланицама Европске Уније деловала су удружења спонзора организована у Европску асоцијацију националних удружења спонзора. Њихов циљ је био да помажу спонзорске активности предузећа и институција, настојећи да се спонзорство схвати као део опште пословне и маркетиншке политике предузећа. Ова удружења такође настоје да развију консултантске услуге при процени вредности уметничких дела и пројеката (Драгичевић Шешић&Стојковић 1996:93).

Са становишта културне политике, неопходан услов да се ове вештине развију и примењују је постојање стимулативне законске регулативе која неће бити рестриктивна у погледу процентуалне заступљености других извора финансирања, тачније која ће поред буџетског финансирања омогућити и прикупљање финансијских средстава из других извора. Због тога је овај модел финанирања функционално повезан са парадржавним моделом културне политике. То значи да је одговорност за финансирање подељена између државних и парадржавних тела. Међутим, ова тела претежна расположива средства из државног буџета (на свим нивоима територијалне организације власти) у правилу усмеравају на стварање понуде (supply-side) занемарјући потражњу (demand-side). У том смислу се модели финансирања мењају, па је у оквиру тако оријентисаних културних политика у Холандији основан Фонд за извођачке уметности који на основу делегиране одговорности за дужину руке (arm length) има веће надлежности од Министарства културе. У оквиру нове политике извођачких уметности донете за период 2008-2011, министар одлучује о коришћењу дела средстава из државног буџета која се усмеравју већим националним институцијама (Национална Опера, оркестри, Национални балет и Холандски позоришни институт), док Фонд одлучује о финансирању укупне извођачке уметности у Холандији и то превасходно на основу остварених резултата (спољашња евалуација), а знатно мање на основу потреба извођачких установа и организација (унутрашња евалуација).[[88]](#footnote-88)

Теоријски посматрано са становишта улога породица у културном систему једне државе или територијалне заједнице, фокус са уметничке продукције и стварања понуде традиционално затворен у кругу породице стваралаца, се премешта на потребе и очекивања публике. То указује на тенденцију државе да посредује у оживљавању културног тржишта на којем најзначајнију улогу има успостављање односа између понуде и потражње. Притом се ова тенденција односи само на постојећи културни живот и има краткорочне и средњорочне ефекте, али је занемарена дугорочна проспектива предвиђања будућих културних потреба друштва, што је очигледни недостатак овог модела.

**Тржишни модел финансирања**

Овај модел заснован је на законима тржишта који се успостављају односом између понуде и потражње. Подразумева да држава не располаже буџетом за културу, што је идејни концепт либералног модела културне политике и политике немешања државе у област културе и уметности.

Као и претходна два модела, тржишни модел такође подразумева да се део средства за финансирање културе обезбеђује продајом производа и услуга на тржишту, кроз продају улазница и свих примарних и секундарних производа и услуга. Међутим, пошто нема државних субвенција и других облика директног издвајања из државног буџета, специфична карактеристика овог модела је да се формира реална цена улазница за елитне уметничке догађаје која подразумева не само укупне трошкове продукције и дифузије уметничког програма, већ и пројектовану добит. Оваква тржишна цена улазнице је изнад платежних могућности великог броја грађана те доприноси томе да елитне културне вредности буду доступне само грађанима с већом куповном моћи. Стога је основна критика овог модела финансирања садржана у томе што високе културне и уметничке тредиције, према Редфилду, нису доступне свима. С друге стране, производи масовне културе су знатно доступнији и захваљујући логици великих бројева (милионског тиража) доприносе хиперкултурацији као потпуно савременој друштвеној појави која није замислива без технолошког развоја. Суштина је, наравно у томе да су производи високе културе оригинална уметничка дела и да је уметнички доживљај непоновољив пошто је повезан са живим извођењем, а да су производи масовне културе копије те је њихова вредност на тржишту знатно нижа од оригинала.

Други извори финансирања културе у тржишном моделу су спонзорство, меценатство, филантропија, доброчинство, патронат, задужбинарство и тд. У свим овим случајевима културна продукција и дифузија до публике је финансирана из приватног и цивилног сектора. Поред пројектног или корпорацијског спонзорства приватних предузећа и корпорација, индивидуалних донација грађана, значајну улогу у финансирању културне и уметничке продукције и дифузије имају и приватне и друштвене добротворне фондације. Основна разлика између фондације и корпорације је што основна делатност корпорације није давање новца. Новац који оне дају, припада власницима и акционарима који очекују да се вредност њиховог власништва увећа. Са друге стране – основна делатност добротворне фондације јесте да дају новац. Слично функционишу и неке америчке фондације чији су оснивачи корпорације које их оснивају да би преко њих усмеравали своја финансијска давања и допринели да јавност, поготово публика, буде обавештена о томе да су оне не само профитно орјентисане, већ и друштвено одговорне и да помажу развој уметности и културе[[89]](#footnote-89). На основу ове своје делатноси, власници и оснивачи фондација су ослобођени пореских плаћања држави. Новац који би платиле држави, оне усмеравају директно корисницима. То је основна филозофија фондацијског донаторства у којој се огледа и политика државних органа управе који кроз стимулативни законски оквир и одговарајућу пореску политику доприносе развоју оваквог модела финансирања.

Према важећем законодавству већине земаља света, фондација је, дакле, легално тело основано као непрофитна или добротворна организација са циљем да одобрава бесповратна давања организацијама, институцијама или индивидуама које нису повезане с њом, а у научне, образовне, културне, религиозне и друге добротворне сврхе. Ово није само законска олакшица америчког законодавства која омогућава оснивање и развој фондација, већ је овај систем развијен у законодавству многих држава у свету. Међутим, највише је развијен у САД управо због либералног модела културне политике и одсуства мешања државе у област културе, због чега су сви други облици финансирања знатно развијенији него у оквиру претходна два анализирана модела.

Поред приватних фондација, либерални модел културне политике познаје и јавне фондације које добијају финансијска средства из многобројних различитих извора као што су: приватне фондације, индивидуалне донације појединаца, државне агенције или сопствени приходи од продаје производа и услуга. Тако је у САД основан национални фонд (National Endowment for the art – NEA) као и одређени број јавних фондација који делују на државном нивоу. Међутим, Конгрес повремено преиспитује смисао постојања јавних фондова, нарочито у време формирања нове државне аминистрације и смене две преовлађујуће политичке орјентације (конзервативци и демократе). Тако је 1995, као и 2002. отворена јавна дебата да ли јавни фондови треба и даље да постоје, и ако треба, са којим износом финансијских средстава да располажу – већим или мањим од постојећег.

У том смислу, поред самосталних прихода остварених на тржишту, преовлађујући облици финансирања који се развијају у оквиру тржишног модела финансирања су спонзорство и донаторство. Као давање без очекивања, донаторство је у нечему слично традиционалном и некада једином моделу финансирања културе - меценату. То је појава стара колико цивилизација великих царстава у којима је цар био први, али често не и финансијски најмоћнији мецена. Поред њега мецене су били и црква, племство, а касније и богато грађанство (буржоазија). Мецена је давао новац не очекујући ништа за узврат, као и савремени донатори, док спонзори увек дају новац очекујући да ће на тај начин остварити добит за своју фирму.

Због свих изазова и критика са којима се суочавају постојећи модели финансирања у области културе и уметности, у већини држава запажа се извесно приближавање које указује на тенденцију да се отклоне ризици и недостаци сваког појединачног модела. Њиховом теоријском анализом можемо закључити да савремене културне политике теже моделима финансирања који имају више сличности него разлике, на основу чега се може закључити да су извори финансирања увек исти, али је разлика у њиховој заступљености и степену примене. Тако и привидно потпуно различит модел тржишног финансирања препознаје улогу државе на најмање два начина: кроз законску и пореску политику која омогућава да се пореска средства која припадају држави редистрибуирају до директних корисника, као и кроз делатност јавних фондација у које се улива новац из државних агенција и других извора.

**Однос фискалне и културне политике**

Фискална политика је јавна практична политика прикупљања средстава која се уливају у државни буџет, а одатле редистрибуирају за финансирање јавних послова. Само држава може да води фискалну политику и те надлежности никада концесијом не могу бити пренете на неког другог.

Фискални систем чине: порески ситем, систем накнада (добијање дозвола за коришћење јавних добара као нпр.радиодифузног спектра), систем такси (судске административне, боравишне, регистрационе (нпр, у Србији боравишну таксу наплаћује град, а средства одлазе у републички буџет и према постојећем законодавству намењена су само за финансирање природних добара, а не и културних); пример регистрационе таксе – плаћа се приликом оснивања удружења грађана и систем доприноса (доприноси за социјално, пензионо, инвладиско осигурање).

Иако држава путем административне принуде обавезује грађане да плаћају фискалне обавезе, порез није репресија већ обавеза која се плаћа за коришћење државних услуга.

Појам «дискрециона регулација» у фискалној политици је повезана са законодавством и значи да се у скупштинској процедури доносе општи закони обавезујући за све, а онда се на основу дискреционог права владе или Министарства уредбама, правилницима и другим подзаконским актима одређују прецизнији услови (пример: Србија, Правилник Министарства културе о ослобађању од пореза донет 2002, ПДВ донет 2004).

Процедура за усвајање фискалних закона подразумева међуминистарску и међуресорну сарадњу, а надасве - мултидисциплинарни приступ: мултидимензионалну анализу ситуације са становишта културног развоја као и развоја друштва. Пошто се сваки нацрт закона даје министарствима у Влади на примедбе и допуне, Министарство културе може да учествује у процедури доношења, а тиме и утиче на саму фискалну политику. Однос између културне политике и фискалне политике је двосмеран, и подразумева опорезивање и друга новчана давања која се из области културе и уметности уливају у државни буџет, али и примања која се из државног буџета уливају у буџет ресорног министарства културе и других државних и парадржавних тела, одакле се финансијска средства редистрибуирају корисницима у области културе и уметности. То значи да култура располаже делом државног буџета, али и да у њега улаже по различитим основама пошто су системом пореске политике обухваћена сва правна лица која делују у области културе и уметности, као и појединци и културна добра у промету. Због тога је од посебног значаја довођење фискалне политике у функционалну везу са културном политиком, како би фискална политика постала ефикасан и ефективан инструмент културног развоја. Са друге стране, иако фискална политика обезбеђује средства за развој културе и уметности, ако је област културе сувише оптерећена фискалним давањима, она се не може развијати.

**Правно-политички инструменти**

Већ смо видели да је јавна политика заснована на политичком и правном ауторитету државних органа управе и других тела која оснивају ови органи. На основу тог ауторитета, они користе правно-политичке инструменте за законско и нормативно регулисање одређене области. То су законска (закони), подзаконска (уредбе, правилници, статут, уговори и др), и нормативна акта (међународни споразуми и конвенције које се ратификују у скупштини, статут, правилник, уговор и др). У том смислу, правно – политички инструменти имају законодавну улогу због чега су у надлежности законодавних органа власти. У надлежности народне скупштине и парламента као законодавног стуба власти су: закони, међународни споразуми, конвенције и слично. Извршна власт – влада и ресорна министарства, доноси подзаконска акта којима детаљније регулише одређену област уређену законом или у недостатку одговарајуће законске регулативе са циљем да се у тој области привремено успостави правни и нормативни оквир до доношења одговарајућих законских решења. Тако видимо да су правно-политички инструменти непосредно повезани са активношћу које спроводи једно или више државних органа и тела која имају законска и политичка овлашћења да то чине.

**Законодавство и нормативно регулисање**

Право је систем државних норми које санкционише држава изражену општим и појединачним правним актима. Према Правној енциклопедији, у процесу конкретизације и примене права по правилу се општије норме разрађују и конкретизују мање општим и коначно појединачним актима којима се опште норме примењују на конкретан случај. Појединачни правни акти су решења, пресуде којима се регулишу конкретни случајеви, док су општи правни акти (ОПА) Устав, закон, уредбе и правилник. Њима се дефинише општи правни оквир једне државе.

Државни апарат чине државни органи подељени на три дела: законодавну власт (скупштина, парламент), извршну власт (влада и министраства) и судску власт (судови).

За област културне политике, као и за друге области друштвеног живота, законска регулатива је од нарочитог значаја јер ствара правни оквир унутар којег је прецизно дефинисано шта се сматра дозвољеним и шта се забрањује. Закони у култури су саставни део општих законских регулатива једне државе који су сви утемељени у уставу. Овај највиши правни акт такође садржи одредбе који се односе на деловање у области културе. Устави «старих» европских демократија (Холандија), као и транзиционих земаља Југоисточне Европе (Румунија, Хрватска, Србија итд) имају сличне одредбе које се односе на културу а то су: култура као право свих грађана, слободан приступ култури, слобода научног, културног и уметничког стваралаштва, обавеза државе да обезбеди услове за културни развој и заштиту културног наслеђа[[90]](#footnote-90).

Међу законима у области културе обично постоји један кровни закон о култури и у њему утемељен читав низ закона који се односи на посебне области и установе од посебног интереса државе (културна добра, архиви, библиотеке, музеји, позоришта или извођачке уметности, конематографија, телекомуникације, радио-дифузија, издаваштво, задужбине и фондације, самосталне уметничке делатности итд).

Поред посебних закона у области културе и уметности, на ову област се односи и велики број посебних закона и подзаконских аката, међу којима: закони у области фискалне политике (порески, царински итд), рада и запошљавања (закон о раду итд), локалне самоуправе, националних мањина и етничких група, образовања, науке, омладине, туризма итд.

Поред општег правног оквира који важи унутар једне државе, културна политика је одређена и правним нормама које зовемо нормативним инструментима културне политике. Правне норме представљају бројни међународни документи међу којима су: билатерлни и мултилатерални споразуми о сарадњи (усваја савезни или републички парламент), уговор између земаља чланица међународне или наднационалне организације који потписују земље чланице (пример: Римски уговор ЕЗ, Мастрихтски уговор ЕУ итд), као и ратификоване међународне конвенције и резолуције (нпр. УНЕСКО Конвенција о заштити разноликости културног израза усвојена на Генералној Конференцији 2005[[91]](#footnote-91). итд).

Ови нормативни инструменти такође имају законодавну снагу пошто се сви међународни уговори и документи ратификују у народној скупштини (парламенту). То значи да свака држава потписница ратификацијом преузима обавезу и одговорност да створи услове за примену одредби садржаних у овим документима. У складу с тим потребно је усагласити националног законодавства и све инструменте практичне политике са одредбама ратификованих докумената.

**ZAKONODAVSTVO u kulturi Crne gore**

**Zakon o kulturi** (“Službeni list CG”, broj 49/08) definiše javni interes u kulturi i uređuje ustanove kulture, status i prava umjetnika i stručnjaka u kulturi, podsticaj i podršku razvoju kulture, finansiranje djelatnosti kulture i druga pitanja od značaja za kulturu.

**Zakon o pozorišnoj djelatnosti** („Službeni list RCG", broj 60/2001) uređuje oblast pozorišne djelatnosti, način osnivanja i rada pozorišta, vrste pozorišta, upravljanje i finansiranje ove djelatnosti, te položaj i status umjetnika u oblasti pozorišne djelatnosti. Zakonom je, takođe, utvrđen i javni interes u pozorišnoj djelatnosti.

**Zakon o izdavaštvu** ("Službeni list RCG", broj 20/95) uređuje izdavanje publikacija, uslove za obavljanje ove djelatnosti, kao i obavezno dostavljanje primjeraka štampanih publikacija. Izdavaštvo je zakonom utvrđeno, kao djelatnost od javnog interesa.

**Zakon o kinematografiji** ("Službeni list Crne Gore", br. 14/08 i 40/10 ) utvrđuje javni interes u oblasti kinematografije, uslove za obavljanje kinematografskih djelatnosti, podsticaj razvoja i prezentacije crnogorskog kinematografskog stvaralaštva i komplementarnih djelatnosti, ali i zaštitu i čuvanje kinematografskih djela. Odredbe ovog zakona sprovode se u skladu s načelom zaštite prava autora na slobodno izražavanje i zaštite prava intelektualne svojine u oblasti kinematografije.

**Zakon o zaštiti kulturnih dobara** ("Službeni list CG", broj 49/10) uređuje vrste i kategorije kulturnih dobara, načine uspostavljanja zaštite, režim i mjere zaštite, prava i obaveze vlasnika i držalaca kulturnih dobara, kao i druga pitanja od značaja za zaštitu i očuvanje kulturnih dobara.

**Zakon o muzejskoj djelatnosti** ("Službeni list CG", broj 49/10) uređuje ciljeve i sadržaje muzejske djelatnosti, vrste muzeja, uslove za obavljanje muzejske djelatnosti, način vršenja muzejskih poslova, koordinaciju rada muzeja, muzejsko osoblje i druga pitanja od značaja za obavljanje muzejske djelatnosti.

**Zakon o bibliotečkoj djelatnosti** ("Službeni list CG", broj 49/10) uređuje ciljeve i sadržaj bibliotečke djelatnosti, vrste biblioteka, uslove za obavljanje bibliotečke djelatnosti, način vršenja bibliotečkih poslova, koordinacija rada biblioteka, bibliotečko osoblje i druga pitanja od značaja za obavljanje bibliotečke djelatnosti. 11

**Zakon o arhivskoj djelatnosti** ("Službeni list CG", broj 49/10) uređuje registratursku i arhivsku građu, prava i obaveze stvaralaca i držalaca registraturske i arhivske građe, vrste arhiva i druga pitanja od značaja za obavljanje arhivske djelatnosti.

**Zakon o spomen obilježjima ("**Službeni **list CG", broj40 /08)** uređuje spomen-obilježja kojima se trajno obilježavaju značajni događaji, čuvaju uspomene na istaknute ličnosti, njeguju ljudski ideali i kulturno-istorijske tradicije i odaje počast borcima za slobodu, civilnim žrtvama rata i masovnim stradanjima ljudi. Zakonom je utvrđeno da je podizanje, zaštita i održavanje spomen-obilježja je u javnom interesu.

**Нормативно уређење међународних односа**

Као што смо видели у уводној анализи, правне норме су правило о понашању људи којима се нешто наређује, забрањује и којима се нешто овлашћује. У области културне политике, правне норме регулишу међународне односе, као и питања везана за менаџмент установа културе (статут, правилници, уговори и др). Стога ће у овој књизи која је посвећена улози државе у развоју културе, правне норме бити анализиране са аспекта улоге државе у успостављању међународне сарадње у области културе путем међународних билатералних, трилатералних и мултилатералнихспоразума о сарадњи, као и ратификације и примене међународних докумената које доносе међународне (УНЕСКО, Савет Европе и друге) и наднационалне организације (Европска Унија и др). У том смислу, правне норме представљају нормативни инструмент којима се уређују међународни односи на најмање два начина. Први, успостављањем научне, културне, образовне и спортске сарадње између две или више држава (**споразуми о сарадњи као нормативни инструмент**), а други - усвајањем међународних конвенција, декларација и других међународних документа (**ратификација међународних докумената у скупштини/парламенту**). На тај начин, ови нормативни инструменти омогућавају да споразуми и документи буду имплементирани у пракси, и то тако што осим што наређују да се они примењују, садрже и одредбе којима се овлашћују носиоци као и учесници свих предвиђених активности.

Нормативно уређени облици међународне сарадње могу у потпуности или делом бити финансирани из државног буџета, чиме држава и у случају непосредне сарадње између уметника или установа и организација, показује да стратешки подржава све облике међународне сарадње иако нису иницирани и координирани од стране државног органа управе или дипломатског представништва.

У том смислу могу се препознати традиционални и иновативни облици међународне сарадње.

Традиционални облици међународне сарадње успостављени су седамдесетих и осамдесетих година прошлог века када се оквиру транснационалних организација у складу са стратешком оријентацијом ка повезивању оснивају посебна тела која подстичу различите облике сарадње. У том смислу успоставља се мултилатерална сарадња између земаља чланица транснационалних организација (УНЕСКО, Савет Европе, Европска Унија) који у оквиру посебних тела (Савета за међународну културну сарадњу) покрећу међународне програме и пројекте (Европска културна престоница, Евалуација културних политика, Европске културне маршруте, Културни коридори итд) или успостављају сарадњу ради имплементације међународних конвенција (пример такве сарадње је мрежа за имплементацију УНЕСКО Конвенције о заштити разноликих културних израза[[92]](#footnote-92))

Међудржавна билатерална и мултилатерална сарадња је сарадња која се успоставља између држава. Овако директну и непосредну сарадњу са једном или више држава планирају и воде министарства иностраних послова и ресорна министарства културе преко дипломатских представништава и културно-информативних центара у другим земљама (амбасаде, конзулати, Гете институт, Сервантес Институт, Француски културни центар итд), специјализованих фондација финансираних од стране једног или више ресорних министарстава (Култур Контакт Аустрија и др), међународних манифестација (у Србији Међународни сајам књига, у Италији Венецијански бијенале, у Француској филмски фестивал у Кану итд), међународних такмичења (Музичка омладина у Србији итд), као и потписивањем међудржавних билатералних споразума о сарадњи.

Регионална сарадња је сарадња која се успоставља између различитих наднационалних региона (сарадња европских региона: конференција “Културни изазови за европске регионе, Савет Европе, Лион, 1991) као и унутар ових региона (сарадња подунавских градова, сарадња земаља балканског региона итд). Регионална сарадња подразумева такође и сарадњу између субнационалних региона унутар једне државне заједнице (сарадња Војводине и Црне Горе у СРЈ итд).

Сарадња градова у контексту међународне сарадње подразумева различите облике сарадње између локалних заједница унутар различитих држава (братимљење градова, међународни и транснационални културни пројекти, међународне конференције, манифестације као нпр. у Београду: БЕМУС, БИТЕФ, ФЕСТ итд) чији квалитет вреднују посебно основана државна и парадржавна тела (комисије за међународну сарадњу) која оснивају органи локалне самоуправе.

Умрежавање као иновативни облик међународне сарадње подразумева чланство у међународним мрежама[[93]](#footnote-93) (Culturelink: nework of networks for research and cooperation in cultural development, [International Network for Cultural Diversity](http://www.incd.net/) INCD итд), док члансто у међународним асоцијацијама представља удруживање које има своја представничка тела (комитете, савете) и одржава редовне годишње скупштине (EFAH European forum for the arts and heritage, ICOM International comitee of museums, ICOMOS International Council of Heritage and sites итд).

Савремени облици међународне сарадње могу се препознати у непосредној институционалној саредњи различитих установа и организација која није посредована од стране државе на било ком нивоу територијалне организације власти (држава, регион, град) или транснационалне организације. Ова сарадња се манифестује кроз копродукције, организацију међународних догађаја, истраживачке пројекте, образовне програме и на друге начине. Такође подразумева и непосредну сарадњу између уметника кроз учешће у транснационалним пројектима појединаца и неформалних уметничких група. Уметници међународног угледа, као и спортисти такође могу постати амбасадори културе УН (из Словеније Ладо Лесковар итд) или културне дипломате и представници своје земље у иностранству (Кустурица као вишеструки добитник награда на филмском фестивалу у Кану итд).

**Вредносно-идејни инструменти**

Вредносно-идејни инструменти представљају програмски оквир развоја културе и уметности. У том смислу оквир може бити **стимулативан** када претставља плурализам концепата и **рестриктиван** ако подразумева наметање једне идеологије или одабраног културног модела (обрасца). Програмски оквир развоја се имплементира у све инструменте културне политике па тако награде представљају не само економски, нормативним актима регулисан акт, заснован на претходно спроведеним истраживањима и донетој одлуци, већ пре свега вредносно-идејну оцену одређеног дела или активности. Ова оцена увек је заснована на идејном концепту културне политике који представља програмски оквир стратешких и тактичких планова и активности које спроводи владино или парадржавно тело. Исто тако евалуација као оцена остварених резултата са вредносно-идејног становишта окружења, представља вредносно-идејни инструмент којим се мери остварење програмског концепта културног развоја.

**Вредновање и подстицање стваралаштва**

Са становишта практичне културне политике вредновање је инструмент којим се процењује остварени резултат у односу на поставаљене циљеве. Дакле, да би вредновање било могуће, неопходно је да постоје дефинисани циљеви и критеријуми на основу којих се вреднује допринос остварењу стратешких циљева културне политике. Културна политика може вредновати уметничко стваралаштво, уметничко дело, установе и организације, пројекте, као и људске ресурсе у култури и уметности.

Вредновање се може манифестовати кроз економски садржај (сума новца која се исплаћује добитнику награде или као стимулација за стваралаштво), правно-политички садржај (награда је установљена законом или другим прописом које је донело политичко тело или управни одбори културних институција или фондација) и морални садржај (додела награде праћена је реаговањем јавности и доприноси порасту друштвеног и културног угледа код публике). Међутим, вредновање се практично највише примењује кроз награђивање. Постоји неколико типова награда: награда за животно дело, годишња награда за стваралаштво, годишња награда за највредније достигнуће у уметности, науци, образовању и другим областима, појединачна награде за различите области уметничког ставаралаштва (књижевно, ликовно, филмско, позоришно и друго).

Награде на основу јавног позива додељују органи јавне управе, јавне, приватне и невладине установе, фондације и други. Тако, Скупштина града Београда додељује појединачне и групне годишње награде града Београда за: дело које представља највредније достигнуће у уметности, науци, медицини, архитектури и урбанизму, новинарству, образовању и спорту; за стваралаштво младих – ученика и студената у области научног и уметничког рада. Ако се вреднује уметничко стваралаштво, те ако је стратешки циљ позоришне политике подстицање домаћег драмског стваралаштва, могу постојати различите категорије стимулације међу којима за извођење домаћег драмског текста, као и за велики број извођења (стимулације позоришног стваралаштва Скупштине града Београда).

Међутим, са становишта културне политике је од посебног значаја вредновање установе и организације која делује у области културе и уметности. Притом се различито вреднују јавне установе чији је оснивач држава на свим нивоима територијалне организације власти (држава, регија, град, општина) над којима ресорно министарство има обавезу надзора, у односу на све друге установе, невладине организације, сталешке и друга удружења итд. Ово пре свега зато што оснивач има посебан интерес да оцењује рад и резулатет рада установа које је основао с мисијом да обављају одређену делатност од јавног интереса. Њихова одговорност за обављање ове делатности од јавног интереса је континуална те установе неколико пута годишње (тромесечно, шестомесечно и годишње) подносе извештај о раду. Овај извештај се вреднује на два нивоа – на нивоу управног одбора који га усваја или упућује на дораду, као и на нивоу ресорног државног органа који на основу њега планира финансијска средства и друге потребне активности. Видели смо већ код претходних анализа да је такав начин до сада у највећој мери омогућавао да се задовоље захтеви самих установа које стварају културне и уметничке програме (supply side), а мање потребе и очекивања публике (demand side). Због тога је вредновање јавних установа од посебног значаја за ефекте културних политика пошто омогућавају да установа и оснивач дефинишу заједничке критеријуме на основу којих ће бити вреднован рад и резултати рада.

У овом процесу вредновања значајну улогу имам **мониторинг** као континуирано (про)оцењивање и праћење које редовно обезбеђује информације о текућим активностима и на време указује на успешно (или неуспешно) остваривање резултата. Са друге стране, **евалуација** је метода вредновања која побољшава квалитет доношења одлука и доприноси успешности комуникације између оних који доносе одлуке и оних на које се те одлуке доносе. Она представља периодичну активност која доприноси избегавању компромиса до којих би дошло у одсуству јасних критеријума на основу којих се доносе одређене одлуке, те је у том смислу, евалуација изразито демократски инструмент. (Драгићевић Шешић Стојковић 2003:40)

**Цензура као репресивни и рестриктивни инструмент**

Вредновање као инструмент културне политике познаје не само позитивно, већ и негативно вредновање. Оно је могуће када носиоци културне политике одлуче да одређена културна и уметничка вредност није пожељна са становништа усвојеног идејног концепта културне политике. Због тога је цензура током историје била стални пратилац уметности. Пре појаве масовних медија, то се нарочито односило на позориште. Дивињо каже да је позориште инструмент критике које постојеће стање доводи у питање. Зато је власт будно пратила позоришне токове и тенденције и цензурисала уметничко дело које садржи идеплошки непожељне елементе. Још је Платон говорио да се у позоришту не могу говорити речи које су противне званичном државном учењу и залагао се за увођење институције судија према којој су судије требале да суде о уметничкој вредности сваког дела, а сви остали су морали да се подвргну њиховом суду.

У Совјетском савезу је цензура добила размере масовних убистава и прогона, нарочито у периоду Стаљинове владавине који је по репресивном државном апарату. којим је управљао Жданов био познат као «ждановизам» (1936-48). У клими општег страха, организовани су масовни судски процеси којима је физички и политички убијено на хиљаде истакнутих револуционара, јавних личности, уметника и других чланова највиђенијих друштвених група, укључујући особе у контакту са странцима. Сви су проглашени кривим као «заражени декадентном идеологијом буржоаског запада». Тих година СССР је подигао баријеру између земље и спољњег света, а државни апарат је драстичним репресивним мерама желео да читаво друштво очистити од лошег утицаја из иностранства. По неком правилу, оне које су у медијима јавно нападали, као писце Зошченка и Ахматову, обично нису хапсили, али су их подвргавали општем прогону, забрани деловања итд. У то време кружиле су пароле: «злокобни дах ропског космополитизма трује здрави ваздух совјетске уметности», «бахати снобизам», «естетизам је по својој природи противнародан» и др (Мејерхољд 1976)

Репресивне мере стварају страх, па тако и цензура ствара аутоцензуру. Због ограничења стваралачких слобода, а најчешће након одређене цензорске интервенције, ствараоци сами успостављају механизме самоконтроле пошто не постоји јасно дефинисана граница до које цензори толеришу креативност.

За стваралаштво су значајни и други методи репресије. То је стварање такве духовне климе у којој нешто није експлицитно забрањено, али се подразумева да не би било прихваћено. У тоталитарним државама у којима су на власти биле комунистичке партије, ово се пре свега односило на исповедање вере, затим на монархистичке типове државног уређења и историјске периоде који су претходили стварању комунистичке државе, али и на неке културне моделе који нису били пожељни са становишта доминантне идеологије.

Овде се пре свега мисли на агрикултурни модел као унутрашњи културни модел сеоских локалних заједница. Културна политика је била вођена идејом класичног марксизма о преображају сељаштва, на основу чега је развијен идејни концепт укидања разлика између различитих културних идентитата села и града. Све активности су јавности представљане као напор да се «ликвидира културна заосталост» села, а да је у суштини репресија била усмерена на специфичне вредности овог културног модела које су биле у супротности са комунистичком идеологијом друштва (Ђукић Дојчиновић 1997: 22)

Други пример односи се на непожељно верско културно наслеђе и исповедање вере. Репресија се не само огледала у томе што су сакрални објекти добијали световну употребну функцију (школе, биоскопи, музеји итд) већ су, као манастир на Соловјецким острвима под заштитом УНЕСКО (подигнут 15.века), постајали концентрациони логори, да би потом део манастира био претворен у музеј у којем је 1989. године отворена стална изложбена поставка о страдањима у руским гулазима. Поред тога, исповедање вере није било формално забрањено, али је било предмет атеизације друштва као процеса који се паралелно одвијао са верским животом заједнице. Због тога и овде, као и у случају аутоцензуре, код одређених друштвених група долази до успостављања механизама самоконтроле како због верских осећања не би биле предмет кажњавања. Преобликовање верског и обичајног календара је такође чинило саставни део атеизације друштва којом је управљала културне политика уводећи нове догађаје (светковине, социјалистичке славе итд) у културни живот који су се временски подударали са верским празницима (Ђукић Дојчиновић 1995)

Међутим, о цензури и другим репресивним и рестриктивним инструментима културне политике се не може говорити само у прошлом времену. И поред забране цензуре у многим земљама која је регулисана законским одредбама, државни органи управе и даље цензуришу непожељан уметнички садржај. Тако културна политика спроводи забране издавања књига (иранска влада 1989. осудила књигу «Сатански стихови» британског писца Салмана Руждија због чега је више од 10 година провео у прогонству), емитовања филмова (захтев кинеске амбасаде у Београду да се откаже пројекција) извођења позоришних представа (забрана на Малти) итд.

**Osnovni modeli kulturnog djelovanja**

**Globalni socio-kultruni kontekst (za kolokvijum!)**

U postindustrijskom razdoblju područje kulture gubi simboličko-kreativni-legitimacijski karakter, a poprima onaj produkcijsko-uslužno-potrošački. Štoviše, primeri nekoliko zemalja pre svega Sjedinjenih američkih država, ali i Velike Britanije, pokazuje da je upravo kulturna produkcija domen izrazite efikasnosti i visokog profita, te se sve više i označava terminom “kreativnih industrija” u koje se ravnopravno svrstavaju osim audiovizuelnog područja i pozorišna umetnost, ali i oglašavanje i proizvodnja softvera za zabavu i igru (Jeffcutt, P. 2001). Stoga se području kulture i u međunarodnom pravu i u međunarodnim ekonomskim odnosima pristupa kao bilo kom drugom području, te se zahtevi Svetske trgovinske organizacije u smislu visoke liberalizacije nacionalnih tržišta nameću poslovanju i u ovom domenu, dugo branjenom specifičnim protektivnim merama svake pojedine države.

Manipulativno-instrumentalno delovanje umetničkom produkcijom svoju tržišnu uspešnost zahvaljuje pre svega oslanjanju na fantazijsko-ludičku sferu imanentnu ovom obliku izražavanja, koja predstavlja očito najsnažnije ljudske porive i potrebe (homo ludens; Huizinga, Caillois, 1974). Ne čudi stoga da drugi oblik kategorizacije ekonomskih oblasti ovo područje svrstava u industriju zabave. Tako se umetnost i kultura danas više ne posmatra kao posebno područje, već svoju relevantnost dobija tek unutar drugih branši i produkcijskih segmenata, poput industrije zabave, kulturnih industrija, industrija sadržaja i već pomenutih kreativnih industrija[[94]](#footnote-94). Ta orkestrirana kategorijalna kakofonija navodi da se kultura i umetnost moraju posmatrati isključivo sa stanovišta svoje tržišne vrednosti i kroz produkte/usluge koji se mogu komercijalno eksploatisati u što većem obimu i kraćem vremenu.

Stoga je osnovni zahtevani cilj područja kulture **razvoj internog i eksternog tržišta (potrošnje), tj. indukovanje** kulturnih potreba i potrebe za potrošnjom koja sve više postaje globalna i istovremena, što se postiže efikasnim globalnim marketinškim kampanjama. Time se organizacijama koje deluju u području kulture nameću parametri uspešnog funkcionisanja a samim time i poželjni institucionalni formati.

Ovo dovodi do standardizacije i normiranja kako unutrašnje organizacije i njenog funkcionisanja tako i produkata i usluga koje nude tržištu. Tako se sve više i govori o **“formatima”,** a ne o oblicima i modelima organizovanja, jer format podrazumeva jednoobraznost i čvrsto pridržavanje standarda. Paradigma ovakve transformacije ostvarena je u audiovizuelnom sektoru (pre svega film, muzika, radio-televizijski sistemi).

Ovako krupni, globalni obuhvatni oblici delovanja tražili su razvoj potpuno novih znanja i tehnika koji se više nisu mogli svesti na područje kulturnog konsaltinga ili kulturnog menadžmenta, već onog koji se sve više u literaturi označava kao “cultural intelligence”. Karakteristično je da ne postoji evropski odgovor na ovakve izazove, već pre pokušaj adaptacije jer je globalizacija i liberalizacija svetskog tržišta politički prihvaćena kao realnost savremenog sveta. Ipak, određena nastojanja kulturnih politika pojedinih evropskih vlada (Francuska) pa i Saveta Evrope (konvencija o koprodukcijama, Euroimage i prekogranična televizija) i Evropske unije (televizija bez granica) postiže delimične efekte, pre svega u produkcijskom smislu, no sa malim uticajem na potrošnju, tj. na gledanost/slušanost evropskih audiovizuelnih proizvoda. Tzv. kulturno izuzeće (*exception culturelle*), ne mogu da sistemski prihvate nove članice Saveta Evrope i Evropske unije, jer im se prilikom ulaska u Svetsku trgovinsku organizaciju (što je bio prioritet svih reformskih vlada ovih zemalja), uslovljava da otvore svoje tržište u potpunosti i bez izuzetaka. U tom smislu, Hrvatska je vodila duge pregovore, kako bi našla kompromis, no nije uspela do kraja postići uslove kojima bi mogla kasnije potpisati konvenciju o koprodukcijama Saveta Evrope koja se u Sjedinjenim američkim državama smatra visokoprotektivnim mehanizmom.

Ipak, u većini evropskih zemalja naglasak nije toliko na razvoju tržišta već na mnoštvu kulturnih inicijativa, posebno onih lokalnih, kojima se podiže razina ukupnog kulturnog života. Tako je u post-Malraux-ovskoj fazi pitanje kulturne demokratije postalo ključno pitanje, koje je smenilo demokratizaciju kulture čiji je osnovni naglasak bio na povećanju dostupnosti kulturne produkcije ostvarene u elitnim ustanovama kulture. Tako je legitimacijska funkcija kulture – iskazana kroz njeno shvatanje kao osnovne mogućnosti kreiranja, konstrukcije i reprezentacije nacionalnog kulturnog identiteta, zamenjena pluralističkim shvatanjem kulturne demokratije kao mogućnosti iskazivanja mnoštva posebnih, lokalnih i grupnih, do pojedinačnih kulturnih identiteta. U tom smislu akcenti su stavljeni na podsticanje inicijativa lokalnih grupa i organizacija, širokih prostornih mreža koje stvaraju uslove da se na čitavim teritorijama pojedinih država i u odnosu na sve društvene grupe, stvore uslovi intenzivne produkcije i participacije.

No, u kriznim područjima pitanja kulturne demokratije i kvaliteta kulturnog života ne stavljaju se u prvi plan javnih rasprava, koje su i same po sebi retke, već se samorazumljivim smatra da se najveći napori usmeravaju na očuvanje kulturnog sistema, koji je uglavnom vezan za velike gradske centre i javne ustanove. Stoga je u tim područjima još lakši prodor globalne kulturne produkcije, jer su velike “kulturne beline” kako u smislu prostornog rasporeda ustanova, programa i projekata, tako i unutar svakog pojedinog područja kulture (npr. u sistemu muzike u najvećem broju ovih zemalja nema nacionalne fonoteke, nema muzičkog notnog izdavaštva, industrije instrumenata i sl.). Otuda liberalni koncept otvorenog tržišta potencijalno ima izrazito destruktivno dejstvo upravo u kriznim područjima pa se tako npr. u Gruziji više ne proizvode filmovi, a filmsko tržište je ostavljeno isključivo dominantnoj svetskoj produkciji. Time se jedan izraziti umetnički doprinos Gruzije svetskoj kulturi isključio iz kulturnog života zemlje i sveta, a da pri tom javne vlasti ne osećaju svoju odgovornost u tom procesu.

U ovom smislu očuvanje lokalne kulturne produkcije predstavlja **bitan segment za realizaciju politike kulturne raznolikosti, koju proklamuju i UNESCO i Savet Evrope,** a da pri tom ne uspevaju do kraja da razviju instrumente koji mogu tome da doprinesu posebno u zemljama kriznih područja. Zemlje stabilnog političkog i ekonomskog sistema, uz razvijene mehanizme kulturne politike, mogu da nađu načina da se odupru mehanizmima delovanja liberalnog tržišta kulture (pre svega skandinavske zemlje, ali i druge kontinentalne zemlje Evropske unije).

Ipak, pojedini elementi kulturnih produkcija malih zemalja kriznih područja, uspevaju da se razviju i opstanu tako što deluju na globalnom kulturnom tržištu, najčešće preko zapadnih producenata, ili tako što autori biraju život u svetskim centrima umetničke produkcije. To je trenutno slučaj sa najvećim brojem filmskih reditelja centralne Azije, Irana, pa i Bosne i Hercegovine. Novi bosansko-hercegovački film iako realizovan velikim delom u samoj zemlji, potpisuju autori, a pre svega ko-producenti iz inostranstva. Tako Denis Tanović živi u Parizu, a ko-producenti njegovog filma Ničija zemlja/No man-s land/2001, dobitnika Oskara 2002.godine, dolaze iz Slovenije, Italije, Francuske, Velike Britanije i Belgije.

S druge strane **bugarsko polifono pevanje postaje svetski poznat fenomen izdavanjem CD-a švajcarskog producenta (Misterija bugarskih glasova),** te pevačice više borave u inostranstvu a muzika koju izvode u Bugarskoj ima manje publike i adekvatno tome prihoda od drugih, potpuno neautentičnih formi nove folk produkcije i daleko manje od svetske produkcije prisutne na bugarskom tržištu.

U suvremenom svjetskom kulturnom kontekstu izdvajaju se tri osnovna tipa kulturnih politika i modela djelovanja u kulturi, iz čega proizlaze određene tenzije u kulturnom životu, kako na razini djelovanja pojedinih kulturnih politika, tako i u međunarodnim kulturnim odnosima. U **tablici** sumarno su prikazani ovi modeli, tako što su promatrani u odnosu na sljedeće ključne parametre: ciljeve modela, fokuse pažnje, dominantne kulturno-ekonomske funkcije, dominantne kulturne kontekste, prostore djelovanja, te ključne aktere.

prvi model –

je utemeljen u modernizacijskoj tradiciji izgradnje nacionalnih država tokom 19. stoljeća, a reinterpretiran u Malrouxovskoj koncepciji kulturne politike šezdesetih godina 20. stoljeća. Njegov osnovni smisao je stvoriti uvijete za kulturno stvaralaštvo te njegovu difuziju i komunikaciju a u cilju učvršćivanja nacionalnog kulturnog identiteta **(*kulturni difuzionizam*).**

drugi model –

razvijen je tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća, radom međunarodnih organizacija u kulturi i razvojem nacionalnih kulturnih politika. Njegova suština leži u zahtjevu stvaranja uvjeta za još demokratičniji kulturni život, kroz veću participaciju svih grupa koje sačinjavaju kulturni mozaik jednog društva u procesima umjetničke produkcije, kulturne produkcije i javnog djelovanja, uz istovremeno povećanje i interne organizacijske efektivnost i efikasnosti aktera kulturnog života. Ovaj model podrazumijeva također značajan upliv države, ali prije svega kroz stimulativne instrumente i intersektorsko djelovanje ***(kulturni funkcionalizam).***

treći model –

direktno proističe iz opredjeljenja pojedinih društava ka visokoj ekonomskoj liberalizaciji područja umjetnosti. U osnovi ovog sistema leži mišljenje kako je umjetnički proizvod isti kao i bilo koji drugi i kako mu se vrijednost mjeri tržišnim uspjehom. Otuda je potrošnja ključ za razumijevanje i praćenje pojava, pa se uspjeh, na primjer, jednog filma mjeri isključivo novcem ostvarenim u prvoj, drugoj, itd., nedjelji njegove prisutnosti na tržištu, kao što se i vrijednost u vizualnim umjetnostima iskazuje prije svega kroz cijene postignute na aukcijama i drugim oblicima prodaje ***(kulturni merkantilizam).***

**modeli djelovanja u kulturi**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| filozofija djelovanja | **kulturni difuzionizam** | **kulturni funkcionalizam** | **kulturni merkantilizam** |
| metode djelovanja | kulturni konzalting | kulturni menadžment | cultural intelligence |
| karakteristike djelovanja | reprezentativnost, izvrsnost, sistematičnost, tradicionalizam | inventivnost, dinamičnost, disperzivnost, participacija | uspostavljanje trendova, dizajniranje promjena, modifikacija proizvoda i usluga |
| primarni teritorijalni obuhvat | nacionalni/državni | državni/lokalni | transnacionalni/globalni |
| fokus djelovanja | kulturno stvaralaštvo | kulturni život | kulturna potrošnja |
| koncept djelovanja | elitna kultura uz program decentralizacije | paralelni kulturni modeli i intersektorska suradnja | masovna kultura i kulturna hibridizacija |
| ključni akteri | javne ustanove na svim nivoima | organizacije sva tri sektora | transnacionalne korporacije |

Tako ova analiza uzima u obzir:

* osnovne strukturne procese (demokratizacija kulture, privatizacija, globalizacija);
* aspiracije i interese nacionalnih elita (kulturnih, političkih, ekonomskih);
* interese relevantnih aktera kulturne politike i prakse; i
* kulturno nasljeđe (tradicija, običaji, vrijednosti, kognitivne sheme i kulturne matrice).[[95]](#footnote-95)

Subjekti kulturne politike (za kolokvijum!)

Kulturna politika svojim ogromnim dijelom je usmjerena na ukupnu *kulturnu infrastrukturu*. Štoviše, ona svoju efikasnost i razlog postojanja ponajviše i potvrđuje sposobnošću održavanja pa i povećavanja te infrastrukture, jer unutar jednog simplificiranog pogleda, kulturna se infrastruktura uglavnom vidi u njenom institucionaliziranom vidu.

kulturne ustanove

*Ustanova*, tako, po ovom slijedu, postaje prvim i najvažnijim subjektom/objektom kulturne politike čija važnost ne samo što nije dvojbena već je i primarna.

Ukoliko želimo pojam ustanove učiniti providnijim kada se govori o kulturnoj politici, može se reći kako je ustanova organizirana društvena struktura koja je neodvojiva od „materijalizacije“ te strukture unutar pojedinih sjedišta s ciljem provođenja i dostignuća nekih (samo)postavljenih kulturnih ciljeva. Unutar ovakvog gledanja, ustanove kao subjekti kulturne politike bit će podjednako pojedina ministarstva, savjeti, zavodi, instituti, komisije kao i kazališta, muzeji, glazbene dvorane, galerije ali i poduzeća, kompanije i fondacije. Važno je uočiti kako po ovom poimanju, ustanova funkcionira neodvojivo od vlastite infrastrukturne podloge i kako njenim ukinućem i sama dolazi neposredno u pitanje. Nadalje, ustanove gotovo uvijek predstavljaju najvažniji subjekt kulturnog odlučivanja i planiranja. One, shodno tome, dobivaju i najveći dio financijskih sredstava, jednako kao i informacijske i organizacijske potpore.[[96]](#footnote-96)

kulturne grupe

Ustanovama je, pak, gotovo nasuprotan drugi subjekt kulturne politike a to je grupa. Njen unutarnji ustroj i struktura je od drugotne važnosti, jednako kao i njena institucionalna „materi-jalizacija“. Ono što, stoga, definira kulturne grupe i daje im kulturnu vrijednost i važnost jest:

* uobličenost i vrijednost pojedinih koncepata za koje se zalažu i koje promiču, i/ili
* obujam i prodornost kulturnih akcija koje zastupaju i šire.

Prema izvanjskoj karakterizaciji kulturne grupe kao subjekti kulturne politike mogu biti: *formalne, neformalne, hipostazirane*.

formalne grupe – to jest, one iza kojih postoji jasan i eksplicitan program i ciljevi rada i postojanja, te jasna uklopljenost unutar nomenklature ukupne društvenosti i kulture – obično imaju velik utjecaj kako na ukupni kulturni život, tako i na kulturnu politiku. Princip koji okuplja njihove pripadnike može biti zasnovan na umjetničkim, strukovnim, političkim, etničkim, sindikalnim ili nekim drugim interesima. Obično ih prepoznajemo pod nazivima društava i udruženja. U procesu implementacije neke kulturne politike, formalne grupe su od neprocjenjive koristi, premda, treba odmah spomenuti, njihova jednako važna uloga je i u stvaranju kritičkog odmaka spram mjera i akcija koje ona propozira ili predlaže. Ukoliko formalne grupe nemaju izražen utjecaj na proces mijenjanja kako ukupne kulturne politike, tako i pojedinih njenih odredbi, smanjuje se dinamika i kulturnog života i kulturnog odlučivanja što obično dovodi do njihova impostiranja i nametanja.

neformalne grupe[[97]](#footnote-97) – u tome idu još dalje, te obično imaju izrazito naglašeni transformativni ili čak prevratnički karakter bilo se radilo o pojedinim umjetničkim konceptima i praksi, bilo da je riječ o kulturno-organizacijskom i infrastrukturnom kompleksu. Domet njihovog djelovanja obično je dvojben uslijed kratkotrajnosti njihova postojanja, brze potrošivosti interesa koji im stoje u osnovi, te slaboj uklopljenosti u cjelokupni kulturni i društveni sustav. Ipak, kulturni razvoj od sedamdesetih godina našeg stoljeća je pokazao kako je sveukupna kulturna djelatnost neformalnih grupa najvitalniji dio ukupnog kulturnog života, kako najčešće proizvodi nove kulturne i umjetničke forme jednako kao i vrijednosne sustave i organizacijske oblike. Drugim riječima, upravo one daju unutarnju vitalnost kulturnoj sadašnjosti suvremenih društava i predstavljaju žarišta stvaranja novog i transformiranog kulturnog identiteta, kako pojedinih kulturnih zajednica tako i društva u cjelini.[[98]](#footnote-98)

Ukoliko je posrijedi pojedina i već implementirana kulturna politika, treba spomenuti kako neformalne grupe često poprimaju vid *ad hoc* grup i to:

* za promoviranje već implementiranih kulturnih koncepata, projekata i akcija;
* za vršenje pritiska na druge kulturne subjekte odnosno za kritiku i odbacivanje pojedinih uspostavljenih kulturnih koncepata i akcija, te
* za strategijsko lobiranje i pridobivanje ključnih subjekata za vlastite projekte i akcije.

Noviji kulturni razvoj, posebno europskih zemalja, pokazao je kako veliki broj nacionalnih i nad-nacionalnih kulturnih inicijativa ne može biti niti pokrenut niti realiziran bez respektiranja djelovanja neformalnih grupa čiji članovi se okupljaju uslijed jednog od navedenih razloga. Trajanje takvih grupa obično se poklapa s duljinom životnog ciklusa projekata ili akcija koje su im u osnovi.

hipostazirane grupe – su one grupe čiji se pojam i značenje temelji na moći projekcije, anticipacije i hipostaziranja a koja je jednim dijelom imperativ svakoj kulturnoj politici. Hipostazirane kulturne grupe rezultat su iskazane sposobnosti pojedine kulturne politike, ne samo u ispunjavanju kulturnih potreba, već sposobnosti stvaranja i razvijanja tih istih potreba u postojećim kulturnim grupama i ukupnom stanovništvu. S druge strane, one su jednako tako rezultat sposobnosti i želje pojedine kulturne politike za prepoznavanjem onih potencijalno postojećih kulturnih grupa koje još nisu jasno izdiferencirane ali koje bi mogle imati značajnu ulogu u budućoj ukupnoj kulturnoj dinamici. Naposljetku, pojedine kulturne politike ponekad posve namjerno i planski pristupaju njihovom stvaranju (sustavom školovanja, promotivnim metodama, oblicima financijske potpore, itd.) kako bi dubinski transformirale prevladavajući model kulturnog života.[[99]](#footnote-99)

pojedinac –

se javlja kao treći subjekt kulturne politike. Međutim, i pojedinac kao i svi ostali već navedeni subjekti, kad je o kulturnoj politici riječ, neumitno poprima svojevrsnu apstraktnu dimenziju. Tako pojam pojedinca kao subjekta kulturne politike obično dobiva svoje određenje unutar pojma „pojedinac-institucija“, „vrlo talentirani pojedinac“, „pojedinac razvijenih kulturnih potreba“, te „apstraktni pojedinac kulturne statistike i kulturnih indikatora“. Svaki od ovih pojmova aktualizira pojedini vid kulturne politike:

* prvi aktualizira njenu brigu za već stvorene, nesumnjive i etablirane kulturne vrijednosti kojih je nosilac kulturni ili umjetnički stvaralac čije djelo se već za života smatra „klasičnim nasljeđem“ i neprolaznom vrijednošću;
* drugi osvještava potrebu njene brige i potpore pojedincima za koje se smatra kako izrazito mogu povećati i obogatiti fond stvorenih kulturnih vrijednosti;
* treći se obraća onom njenom vidu koji se dotiče planiranja i budućeg kulturnog razvoja;
* dok četvrti fokusira pažnju na već dosegnuti nivo kulturnog života, razvoja, potrošnje i standarda.[[100]](#footnote-100)

Nesumnjivo je kako ovaj odnos mora biti recipročan i interaktivan, to jest, on mora sadržavati suodnos kulturna politika-pojedinac, ali i pojedinac-kulturna politika. Nije, stoga, neosporno kako bi u koncipiranju, provođenju i mijenjanju kulturne politike presudnu riječ trebali imati pojedinci koji se mogu supsumirati pod prva tri navedena pojma. Institucija znana kao *kulturna javnost* trebala bi omogućiti i pojedincima koji su supsumirani unutar četvrtog, izrazito apstraktnog pojma, utjecaj i aktivnu ulogu u ukupnom kulturnom životu, pa onda i utjecaj na sve mjere i akcije koje zastupa ili želi zastupati kulturna politika.

Nivoi djelovanja kulturne politike (za kolokvijum!)

Pitanje razina djelovanja pojedine nacionalne kulturne politike gotovo automatski dotiče pitanje političkog ustroja države ili zajednice kojoj je namijenjena. To je, stoga, jer se upravo iz načina na koji su regulirani kulturni život i kulturne ovlasti unutar pojedine zemlje, ponajbolje dade **iščitati ukupna distribucija društvene i političke moći.** Kako se pojedini modeli funkcioniranja kulturne politike u europskim zemljama mahom temelje na različitim povijesnim i kulturnim tradicijama, razlike među njima su izrazito velike.

Ipak, postoji gotovo jednodušno slaganje u tome kako svaka nacionalna kulturna politika djeluje (s različitom snagom, dometima i ovlastima) na trima osnovnim razinama: *(nad)nacionalnoj, regionalnoj, te lokalnoj*.

Nedvojbeno je što određenje razina njihovim pukim navođenjem ne govori baš mnogo upravo zbog maglovitosti, neodređenosti i kvalitativne neobveznosti koje toj podjeli čine bit. U toj činjenici vjerojatno i treba tražiti dodirnu točku navedenog posvemašnjeg slaganja. Utoliko je analiza konkretnih pojavnosti tih razina unutar pojedinih nacionalnih slučajeva, jednako neizbježna koliko i opravdana. Uputno je, također, radi razumljivosti analize, izdvojiti one primjere koji daju mogućnost tipiziranja, odnosno izlučivosti relativno čistih tipoloških primjera.

(nad)nacionalni nivo

Ukoliko se ponajprije pozabavimo prvom, (*supra*)nacionalnom razinom kulturne politike, uvidjet ćemo kako će se o njoj, zavisno o pojedinoj zemlji, govoriti kao središnjoj ili državnoj razini, o razini federacije, o konfederalnoj razini, a ponekad će je i uz sve napore biti teško i uočiti i definirati.[[101]](#footnote-101) Ono što je nesporno jest činjenica kako nijedna zemlja nije posve lišena zadatka definiranja kulturne politike na ovoj razini jer je i nadalje nacionalna država zasigurno dominantan subjekt na međunarodnoj (nadnacionalnoj) kulturnoj sceni.[[102]](#footnote-102)

Kulturno stanje se naime, uslijed sve gušćeg komunikacijskog prostora svakodnevice, usložnjava na prije nezamisliv način; time (nad)nacionalna razina kulturne politike poprima ulogu vrhunskog promotora ali i zaštitnika nacionalnih kulturnih interesa i vrijednosti. Neosporno je, stoga, unatoč svim suprotnim predviđanjima, kako ova razina kulturne politike i dalje jača.[[103]](#footnote-103)

Nacionalni odgovori i strategije na izazove suvremenog kulturnog stanja bilo na nacionalnom bilo na nadnacionalnom planu međusobno se razlikuju, premda nije sporno kako se najbolji rezultati postižu slijedećim akcijama:

* koordinacijom cjelokupnih kulturnih akcija na nacionalnoj razini[[104]](#footnote-104);
* točnim preciziranjem prioriteta unutar nacionalne i međunarodne kulturne suradnje[[105]](#footnote-105);
* određivanjem strategija, oblika i načina na koji se ona treba odvijati[[106]](#footnote-106); te,
* izgradnjom usuglašenih metodologija, odnosno, informacijskih izvora i sustava potrebnih za kulturna istraživanja, praćenje i analizu.[[107]](#footnote-107)

regionalni nivo

Ukoliko prijeđemo na „nižu“, takozvanu, regionalnu razinu pojedine nacionalne kulturne politike, uvidjet ćemo kako je njeno određenje još složenije i zamršenije nego kad je u pitanju „viša“, takozvana, središnja razina. Čini se kako je česta uporaba ovog pojma, u posljednja dva desetljeća, omogućila gotovo beskonačnu varijabilnost njegove primjene u definiranju i dijagnosticiranju među sobom počesto i suprotstavljenih oblika kulturne suradnje. Time se još jednom potvrdilo pravilo kako je proširenost nekog pojma vrlo često upravo razmjerna njegovoj (ne)preciznosti.[[108]](#footnote-108)

Ono što je nesumnjivo, međutim, jest prevladavajuća ocjena kako je najteži razvojni i kulturni problem svih europskih zemalja definiranje političkog i društvenog ustroja neke nacionalne zajednice na *mezo*-*razini*, koju se upravo vidi i definira kao razinu regije.

Prema dosadašnjim praktičnim i razvojnim iskustvima razina regionalnog u najvećem broju europskih zemalja se izjednačava s administrativno-upravno-političkim državnim jedinicama na među-stupnju između središnje i lokalne vlasti, između centra i periferije.[[109]](#footnote-109)

Do koje mjere je ovakvo stajalište pojednostavljeno, i koliko je određenje regionalnog teorijski i praktično složeno pitanje možda ćemo na najkraći i najuvjerljiviji način prikazati ukoliko pokušamo dati jedan kratki pregled dviju mogućih podjela shvaćanja toga fenomena. Ujedno, svako od tih shvaćanja predmnijeva specifičnu kulturna potku koja mu stoji u osnovi, odnosno samim sobom implicira i specifičnu (regionalnu) kulturnu politiku koja mu gotovo organski pripada.

Kompleks regionalnog se ponajprije može promatrati dinamički, to jest, po jačini regionalnog zahtjeva. Prema ovoj podjeli, koja je prvenstveno usmjerena na analizu prisutnosti regionalnih tendencija, odnosno na dinamiku transformiranja postojeće političke strukture neke zajednice i redistribuciju političke, upravne i kulturne moći, sam taj regionalni zahtjev ili konstituiranje regionalnog može voditi:

* **regionalnom samo-prepoznavanju** – unutar koga se inzistira na očuvanju, prikupljanju i evaluaciji posebnih kulturnih artefakata i drugih elemenata kulturnog pamćenja unutar nekog područja kao dokumenta posebnosti ali i uklopljenosti u ukupnu državu;
* regionalnom imperativu – unutar koga se traži smanjenje ovlasti centralne vlasti, odnosno gdje se regionalna posebnost promatra kulturnom kvalitetom koja dinamički su-egzistira s drugim takvim kvalitetama i posebnostima, te je jamac vlastite uloge u ukupnom kulturnom životu zemlje;
* **regionalizmu** – unutar koga se, za razliku od prethodnih slučajeva, po prvi put stvara eksplicitna kulturna politika s ciljem objedinjavanja ukupnih kulturnih resursa nekog područja, jačanja i promocije nekih specifičnih kulturnih vrijednosti, te stvaranju posebne kulturne dinamike uz traženje modusa su-egzistencije s ukupnim kulturnim kompleksom zemlje;
* **regionalnoj autonomiji** – unutar koje se traži autonomni status jedne regije ili više njih, odnosno njihov poseban politički i kulturni tretman unutar neke zemlje, što, kad je kulturna politika posrijedi, obično podrazumijeva čitav niz strukturnih posebnosti u školstvu, kulturnoj infrastrukturi i ukupnom kulturnom životu tog područja;
* **federalizmu –** koji podrazumijeva jaku distribuciju centralne političke i kulturne moći na pokrajine prema više ili manje istim principima odnosno pravima, te istim udjelima u središnjoj vlasti, i koji, kad je kulturna problematika posrijedi, omogućuje oformljenje neovisnih regionalnih (pokrajinskih) kulturnih politika koje, međutim, ne smiju biti u proturječnosti s osnovnim konstitutivnim, upravnim, i kulturnim postulatima države;
* **konfederalizmu –** s najvećom regionalnom kulturnom autonomijom što podrazumijeva potpuno neovisno formiranje kulturne politike uz centralno reguliranje isključivo međuregionalnih problema i suradnje;
* **odvajanju –** što podrazumijeva punu političku i kulturnu neovisnost koja je najčešće povezana uz stvaranje nove države ili priključenje susjednoj već postojećoj državi.[[110]](#footnote-110)

Druga podjela shvaćanja regionalnog u svojoj naravi je *tipološka* i pokušava sistematizirati i klasificirati regije prema jednom temeljnom svojstvu koje ih određuje. Unutar takvog viđenja regija može biti:

* **upravna ili konvencionalna –** što znači kako se konstituira s obzirom na administrativnu podjelu, te, prema tome, prvenstveno ispunjava i provodi kulturne ciljeve, planove i programe precizirane na središnjoj, državnoj razini;
* **etnička –** koja se utemeljuje na etničkoj različitosti i nacionalnoj homogenosti nekog područja, što obično za posljedicu ima čitav niz kulturnih institucija, akcija i mjera koje trebaju zadovoljiti kulturne potrebe, odnosno respektirati njegovu kulturnu posebnost;
* **teritorijalna odnosno geografska –** koja se konstituira na osnovi prirodnih i reljefnih datosti koje u kombinaciji s demografskim faktorom stvaraju jedan prepoznatljivi razvojni i kulturni entitet, te koji „prirodno“ uzrokuje samoorganiziranje jednog većeg dijela kulturnih djelatnosti;
* **funkcionalna –** koja nastaje s obzirom na neki razvojni ili kulturni prioritet visoko izdignut, promoviran i podržan, bilo na razini samog tog područja, bilo na državnoj razini;
* **povijesna ili tradicijska –** nesumnjivo najvažnija, a temelji se na, takozvanom, regionalnom identitetu nekog područja koji je nastao dugotrajnim procesom stapanja čitavog niza kulturnih, razvojnih i prirodnih odrednica, pa je kao takva obično nositelj, promotor i stvaratelj najvažnijeg dijela ukupne kulturne dinamike i života područja unutar kojega se regija smjestila.

lokalna razina

Premda se određenje lokalne razine kulturne politike čini jednostavnijim, ni ono nije bez dvojbi i nedoumica. Suštinska razlikovnost spram središnje razine i razine regionalnog ne pokušava se, u novijim pokušajima, prepoznati toliko u „suženoj“ prostornoj veličini koja lokalno uvijek odlikuje, koliko u organskoj spojenosti i ovisnosti o naselju kao eminentno kulturnoj i spacijalnoj odrednici lokalnih zajednica.[[111]](#footnote-111)

Ovo stajalište, koje u devedesetima dominira, upotpunjeno je još jednim jednako važnim uvidom: ukoliko se regionalno i nacionalno načelno spore ili udružuju oko sličnih razvojnih i kulturnih preferencija i prioriteta, pojmovni par globalno-lokalno ukazuje na su-upućene kulturne komplekse i fenomene koji se u svojoj suštini duboko razlikuju. Upravo stoga što globalne kulturne tendencije, te globalna kulturna dinamika funkcionira neovisno o prostornom faktoru, ona po samoj svojoj naravi „ugrožava“ pojam lokalnog u klasičnom smislu što ga je, najvećim dijelom, percipiralo izdvojenim prostorom prožetim kulturnom posebnošću i svojevrsnim odmakom od temeljnih kulturnih i društvenih promjena.

Događa se upravo suprotno: lokalno postaje mjera globalnog jer ono što svojim utjecajem ne dopire do lokalnog na istinski transformativan način, niti se može smatrati globalnim. S druge strane, kvalitativno određenje lokalnog kao inzistiranja na dubinskom, autentičnom, cjelovitom i interaktivnom odnosu čovjeka i njegove najbliže okoline stvara vrijednosti koje globalno figuriraju kao najviše vrijednosti takozvanih *postmodernih društava*. Osviještena i djelatna sposobnost njihova čuvanja, razvijanja i prezentiranja razlikuje postmoderna od modernih ili pred-modernih zajednica.

Nije teško uvidjeti kako dva navedena procesa stoje u unutarnjoj proturječnosti – prvi dovodi do razgradnje kulturne posebnosti, drugi je prvenstveno čuva (a sve manje konzervira). Upravo stoga kulturni razvoj devedesetih inzistira na takozvanim *kulturnim mikro-identitetima* koji svoje prirodno udomljenje imaju unutar lokalnog. Drugim riječima, nivelirajući aspekti globalnih kulturnih trendova pokušavaju se na razini kulturne politike prvenstveno suzbiti na nacionalnoj i regionalnoj razini, dok se uspješnost tih akcija i mjera vidi unutar konkretnog kulturnog života koji se uvijek odvija na lokalnoj razini – bilo je u pitanju gradska, prigradska ili seoska sredina. Time, paradoksalno, kulturna dinamika neke zajednice uspijeva ili ne uspijeva pratiti globalno poželjni kulturni trend.

Kako navedeni proces ni u kom slučaju ne uspijeva u potpunosti, govori nam nesporna činjenica što svijetom trenutno dominira *kulturna proizvodnja* koja u svim svojim fazama nastaje upravo radi globalnog kulturnog tržišta i jedino na njemu i putem njega može funkcionirati. Jedini mogući odgovor na ovaj sveprisutni trend je jačanje i snaženje vlastite kulturne vitalnosti i stvaralaštva, koje će ipak u nekim svojim osobinama respektirati već prisutne svjetski uspostavljene norme i standarde. Još jednom se ovaj proces u svom najjasnijem i najsnažnijem vidu odvija (ukoliko se uopće odvija) na razini lokalnog.

Unatoč svemu rečenomu, ukoliko navedeni problemski kompleks razmatramo u svjetlu pojedine kulturne politike neizbježno je njegovo *operativno određenje*. Unutar jednog takvog određenja lokalna razina kulturne politike uspostavljat će se u okviru pojedinih općina i gradova. I ovim najgrubljim navođenjem jasno je kako se razlike unutar kulturne infrastrukture, kulturnih potreba te kvaliteta kulturnog života od jedne do druge lokalne jedinice (i u istoj zemlji), obično razlikuju do velikih razmjera.[[112]](#footnote-112)

Uvažavajući navedene tendencije kulturnog razvoja, efikasnost i uspješnost neke kulturne politike na lokalnoj razini, trenutno se prvenstveno prosuđuje prema njenoj *sposobnosti*:

* uspostavljanja visokorazvijene kulturne infrastrukture unutar svih lokalnih jedinica;
* podržavanja lokalnog kulturnog stvaralaštva i to podjednako unutar tradicionalnih kao i elitnih, te podržavanja novih kulturnih formi;
* razvijanja lokalnog samoorganiziranja i samofinanciranja najvećeg dijela kulturnih djelatnosti;
* integriranja kulturnih djelatnosti unutar ukupnih djelatnosti lokalnih zajednica i to posebno unutar sklopa uslužnih djelatnosti;
* prezentiranja (aktivno, plansko i sustavno) lokalnog kulturnog stvaralaštva i života na regionalnoj, nacionalnoj i međunarodnoj razini.

**Kulturni kontekst u kriznim područjima**

Krize u suvremenom svijetu nastaju kao posljedica suštinskih ekonomskih promjena (kraj industrijske faze razvoja; ***prelazak iz planske u tržišnu ekonomiju), velikih ekonomskih kriza (naftna kriza; financijski slom nacionalnih ekonomija; velike elementarne nepogode), značajnih političkih promjena (uspostavljanje novog političkog sustava; redefiniranje državnog okvira),******ideološko-društvenih promjena (promjena vrijednosnog sustava, kao i sustava nacionalne identifikacije i reprezentacije; isključivi nacionalizmi; vjerska i etnička netrpeljivost), te u krajnjim slučajevima uslijed ratova i razaranja.***

Ipak, postoje krizne okolnosti koje proizlaze iz planskih i željenih promjena, koje rezultiraju **neočekivanim posljedicama i efektima.** Karakteristično je za postsocijalističke zemlje kako su primorane uvesti relativno brzo veliki broj sustavnih promjena, bez imanja mogućnosti i vremena, simulacijski ih provjeriti i predvidjeti njihove posljedice. Poseban cinizam leži u tome što su potencijalni socijalni troškovi ovih zahvata izuzetno visoki (visoka nezaposlenost, društvena marginalizacija nekada cijenjenih pojedinaca i grupa, povećanje patološkog socijalnog ponašanja), a primjenjuju se u zemljama izuzetno slabe ekonomske moći. Dakle, te mjere i promjene izvedene u cilju ekonomičnosti, u suštini stvaraju, na drugoj strani, obvezu državnih davanja.[[113]](#footnote-113)

U tablici prikazani su osnovni problemi kriznih područja i mogući, najčešće neadekvatni ili tek privremeni odgovori i preporuke za njihovo rješavanje. Najčešće se niti ne pokušava naći sustavno rešenje, koje bi jedino omogućilo trajnost odgovora na pojedinačni problem. Otuda proizlazi neophodnost uvođenja, u ovim okolnostima, *kriznog menadžmenta*[[114]](#footnote-114), koji će stanje krize pokušati pretvoriti u pojedinačnu institucionalnu prednost, jer će svaka ustanova pojedinačno tragati i naći za sebe rješenje nadilaženja problema.

problemi kriznih područja tijekom 90-tih godina

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **krizne okolnosti** | **kulturne konzekvence** | **posebno indikativni slučajevi** | **uobičajene preporuke** |
| **Urušavanje političkog sistema** | Izostanak sustavne kulturne politike. | 1990-1995 Albanija, Moldavija | Definiranje nacionalne kultu-rne politike prije izgradnje političkog sustava. |
| **Ekonomska kriza i bankrot zemlje** | Smanjena izdvajanja jav-nog sektora u kulturu – smanjenje budžeta. | Gruzija, Armenija | Podrška uvođenju poreznih olakšica za sponzorstvo i do-natorstvo, razvoj kulturnog turizma. |
| **Inflacija i pad standarda** | Smanjenje kulturne pot- rošnje i participacije u kulturnom životu. | 1993-1994Srbija i Crna Gora  | Razvoj publike marketin-škim aktivnostima u kulturi.  |
| **Prisilne i nekontrolira-ne migracije** | Izostanak socijalne i kulturne kohezije. | Bosna i Hercegovina, Abhazija Nagorno Karabah | Programi kulturne integra-cije bez osiguranja pretpo-stavki normalnog života (Srebrenica). |
| **Inter-etnički i interkulturni sukobi** | Getoizacija kultura, nedostatak programa interkul-turne prirode. Kulturna marginalizacija manjina. | Bosna i Hercegovina, Kosovo, jug Srbije, dijelovi Hrvatske, Makedonija | Promoviranje programa kul-turne raznolikosti. |
| **Prekid transporta i komunikacija** | Smanjeni obuhvat međunarodne kulturne sura-dnje. | Hrvatska, Gruzija, Kosovo | Međunarodna kulturna su-radnja preko nevladinog sek-tora; specifični programi me-đunarodne zajednice usmje-reni ka povezivanju određe-nih regija ili područja kult. |
| **Nedostatna međunarodna suradnja i razmjena (do embarga)** | Odsustvo iz međunaro-dnih programa; zamrznuto članstvo u međuna-rodnim organizacijama. | Srbija do 2000, Armenija | Ignoriranje mogućih opasno-sti, ali i uzroka problema (Kosovo, Izrael / Palestina). Podizanje kapaciteta i orga-nizacijski razvoj nevladinog sektora. |
| **krizne okolnosti** | **kulturne konzekvence** | **posebno indikativni slučajevi** | **uobičajene preporuke** |
| **Terorističke akcije** | Nesigurnost planiranja kulturnih programa. Po-većanje troškova osigu-ranja. | Izrael, Afganistan, Makedonija, jug Srbije | Minimaliziranje rizika i pre-šućivanje i ignoriranje stanja. Mirovno angažiranje među-narodne zajednice i SAD-a, mirovni pregovori te otpo-činjanje s kulturnom sura-dnjom. |
| **Visok stupanj kriminaliteta** | Povećanje troškova osiguranja javnih manife-stacija, izložbi i slično. | Rusija, Ukrajina, Srbija | Suradnja s institucijama koje se brinu za osobnu i opću sigurnost, uvođenje pose-bnih sigurnosnih mjera unu-tar kulturnih ustanova (alar-mni sustavi, osiguranje ne-kretnina i zbirki). |
| **Korupcija** | Uspostavljanje nepotizma i klika, smanjenje profe-sionalnih standarda. | Prema indeksu Transparency International:Azerbaijan, Uzbekistan, SR Jugoslavija, Kirgistan, Kazahstan, Gruzija, Albanija | Transparentnost procedura u kulturnom odlučivanju: jav-ni natječaji, financijski izvje-štaji i slično. Podizanje ka-paciteta javnog sektora. |
| **Ekonomsko raslojavanje stanovništva – nestanak srednjeg sloja** | Uspostavljanje među-sobno razdvojenih kultu-rnih modela – tradicijski, popularni, potrošni s jedne, te elitni s druge strane (“skupi” vs. “jef-tini” populistički). | Gotovo u svim zemljama Jugoistočne Europe, Kavkaza i Srednje Azije | *Ad hoc* inkluzivni kulturni programi za socijalno dista-ncirane društvene grupe i pojedince. |
| **Rat, ratna stradanja i razaranja** | Uništavanje kulturne baš-tine, kulturne infrastru-kture, nestajanje kultur-nog života. | Bosna i Hercegovina, djelomično Hrvatska, Kosovo | Potpisivanje međunarodnih konvencija, odredbi i uputa, posebno o slobodi medija, ljudskim pravima, pravima manjina i zaštiti kulturne baštine. |

No, nisu samo politički i ekonomski faktori uzroci tenzija i kriza u pojedinim regijama svijeta. One se mogu javiti i u kulturnim podsustavima, kao posljedica dubljih ekonomskih i političkih kriza, koje mogu bitno dovesti u pitanje sam status kulturnog podsustava. Upravo to je bio jedan od osnovnih uzroka krize i nestabilnosti u postsocijalističkim zemljama, u kojima je do tada privilegirani kulturni podsustav, ne samo izgubio taj položaj, već suštinski bio doveden u pitanje. U prethodnom sustavu on je primarno ispunjavao ideološko-legitimacijski zadatak, pa se upravo stoga u određenim zemljama ( na primjer, Češka Republika) bitno dovela u pitanje njegova održivost kao segmenta, ponajprije javnog sektora[[115]](#footnote-115).

U post-sovjetskim zemljama Srednje Azije postojeći kulturni sustav doveden je u pitanje jer nije bio adekvatan recentnim potrebama „mladih“ država u kojima je kultura dobila novi legitimacijski zadatak, kako bi se vraćanjem „korijenima“ (etničkim i vjerskim) stvorio novi/stari identitet naroda i države. U tom procesu institucije europskog kulturnog konteksta (na primjer, balet, opera i kazalište) postaju suvišne, ali još uvijek nema kadra koji može izgraditi folklorno-nacionalne ustanove tog dometa i značaja, pa dolazi do podvajanja kulturnih elita i stvaranja paralelnih, međusobno netrpeljivih kulturnih scena.

Dakle, posebno značajni faktori nestabilnosti okruženja proizlaze iz:

1. ***kriza javnih politika i javnog sektora*** – najčešće to podrazumijeva neprofesionalnu administraciju u kulturi, stvaranje razvojnih politika koje ne uključuju kulturno područje i njegove aktere, uvođenje liberalnog modela kulturne politike iz koga najčešće slijedi neadekvatna privatizacija, te slaba koordinacija samog sektora i njegovih razina **(neusuglašenost djelovanja).**
2. ***nerazvijenosti međusobnih odnosa tri sektora***– što je posljedica slabog civilnog društva kao i privatnog sektora. To obično podrazumijeva neravnopravne uvjete postojanja svih organizacija u kulturi, izostanak međusobnog dijaloga kao i javne kontrole kulturne politike. Istovremeno, to uvjetuje otežan razvoj kulturnog poduzetništva i dovodi do nedostatnih mogućnosti opstanka organizacija civilnog društva. U praksi, to znači kako sve dok ne dođe do promjene socioekonomske i političke kulture koja se odnosi na ukupnost vrijednosti, vjerovanja i načina ponašanja, ne može doći ni do stvaranja novih institucionalnih formata u pojedinim sektorima, do snaženja civilnog i privatnog sektora. Za sve to je neophodno uvođenje novih vrijednosti poduzetničke kulture (preuzimanje rizika, mobilnost, inovativnost, kompetitivnost, nov odnos prema novcu i bogatstvu).
3. ***kriza pozicije institucija i njihove društvene uloge*,** pojačane nedovoljnim naglaskom na razvoju kadrova – što dovodi do de-profesionalizacije (nedostatak znanja i zanemarivanje vlastitih iskustava i pozitivnih praksi) posebno u odnosu na zahtjeve svjetskog tržišta i novih odnosa u kulturi.
4. ***kriza participacije i kulturnog tržišta*** – do čega je došlo uslijed nezainteresiranosti potencijalne publike suočene s globalnom svjetskom ponudom na tržištu zabave, istovremeno uvjetujući promjenu ukusa i vrijednosti. Ta kriza zainteresiranosti prema kulturnim dobrima i sadržajima, naročito onim koji potiču iz lokalnih sredina, produbljuje krizu kulturnih institucija i organizacija, kao i sektora u cjelini.

**Jugoistočna Evropa kao turbulentna regija: koji je smisao evropskog zahvata u regionalne kulturne prilike opterećene ratom i krizom?**

Devedesete godine u Jugoistočnoj Evropi posebno su obeležene svojevrsnom « kulturnom kataklizmom », čije bi dimenzije, posledice i dubina, tek trebalo da budu ispitane. Istraživanja i analize obuhvatale su pre svega političku i ekonomsku krizu, ratna dešavanja i socijalne implikacije, dok je urušavanje kulturnog sistema i njegovih vrednosti, ostavljeno po strani. Karakteristično je da su se analitičari zatvorili u nacionalne, tj. državne okvire, s kog stanovišta se zapravo ne mogu iščitati prave razmere gubljenja kulturnog kapitala čitave regije, a i svake države pojedinačno.

Mada je međunarodno bila označena kao polje posvemašnje krize, čitava regija je nije prolazila na isti način. Njezin karakter i dubina su bili različiti, posebno kada je bilo u pitanju očuvanje ili transformacija kulturnog sistema. U tom smislu se može definisati pet do šest oblika raslojavanja kulturnog sistema, čije karakteristike se jasno očitavaju pre svega na vrednosnom sistemu, i oblicima delovanja javnog sektora.

Slovenija se izdvaja iz čitavog regiona po uspešnosti i lakoći prelaska iz socijalističkog kulturnog modela u moderni zapadnoevropski kulturni i vrednosni sistem (čuvajući vrednosti prethodnog, i razvijajući nove, uz jasnu distinkciju od regiona).

Hrvatska tokom devedesetih prolazi transformaciju, očuvavajući institucionalni okvir, a radikalno menjajući ukupni vrednosno-ideološki koncept. Imajući u vidu ratna razaranja, kulturno-politički radijus delovanja je bio znatno sužen i otežan.

Rumunija i Bugarska doživljavaju dalju destrukciju (nakon totalitarnih režima) kulturnog sistema kome treba čitavo desetljeće i bez ratnih okolnosti, da se rekonstruiše i počne beležiti prve razvojne pomake.

Srbija i Crna Gora petrificiraju institucionalni sistem, unutar autoritarnog režima, koga karakteriše sveukupna moralna i vrednosna kriza zbog čega dolazi i do jake kulturne diferencijacije (uspostavljanja paralelnih institucionalnih sistema – državnog i opozicionog).

Kosovo i Makedonija, pa i Moldavija, na osnovi prethodnog institucionalnog sistema razvijaju paralelne etničke institucije kulture i obrazovanja, a prisustvo međunarodne zajednice jamči izostanak otvorenih sukoba, te tako ne nudeći trajna rešenja održava stanje latentne krize.

Bosna i Hercegovina, država u kojoj je došlo do destrukcije celokupnog institucionalnog kulturnog sistema kao i svih vrednosti kao posledica ratnih razaranja ogromnih razmera, uz očito i dalje neophodni protektorat međunarodne zajednice, još uvek nije u stanju ni da krene ka uspostavljanju novog, jedinstvenog kulturnog sistema.

Ne samo što su se celo jedno desetleće kulturne politike ovih zemalja razvijale nezavisno, već su i praktični kontakti bili svedeni na minimum. Razdelna godina 2000 dovodi do začuđujuće komplementarnosti među njima kako na razini nekih opštih političkih okolnosti tako i na razini uspostave ciljeva i prioriteta nacionalne kulturne politike, a u određenoj meri i u odnosu prema civilnom društvu.

Uprkos gotovo čitavom veku zajedničkog života, kome je prethodio i jedan vek intenzivnih dodira i kooperacije u nastojanju da se stvore politički okviri saradnje, donedavni znanci i kolege se ponovo upoznaju, a nove generacije tek po prvi put otkrivaju i dolaze u situaciju dodira sa kulturnim sredinama i kontekstima.

**Trenutno je saradnja još uvek u velikoj meri indukovana « izvana », naporima Saveta Evrope, Evropske unije i Ujedinjenih nacija (UNESCO) kao i šire međunarodne zajednice (SAD, pojedine evropske zemlje).** Kreirani su posebni programi, sheme i platforme, poput Pakta za stabilnost koji zahtevaju da se podnosioci projekta prethodno regionalno organizuju i umreže.

**U tom smislu deluju i druge međunarodne organizacije i fondacije, kao što je na primer mreža Soros fondacija. Među njima je i Evropska kulturna fondacija koja razvija platforme (Policies for culture) i projekte, poput Art for Social Change u kojima se podržavaju inicijative koje nastaju u različitim zemljama Jugoistočne Evrope, ali uz istovremenu regionalnu i evropsku perspektivu.** Iz tih iskustava proistekla je i potreba razvoja jednog relativno komplementarnog programa, koji će nastojati da, za razliku od Policies for culture koji uspostavlja neposredan dijalog tri sektora, utiče pre svega na stabiliziranje jednog od njih, i to onog civilnog (program Kultura Nova, namenjen organizacionom razvoju i podizanju kapaciteta odabranih nevladinih organizacija u kulturi iz Hrvatske, Srbije, Crne Gore i Makedonije). Naime, devedesete su bile obeležene izostankom sistematske podrške civilnom društvu od strane nacionalne kulturne politike u svim zemljama regije. Istina je da je upravo za ovakav tip projekta bilo lakše pronaći finansijske partnere – u ovom slučaju u vidu lokalnih Soros fondacija, ali je takođe tačno da je ovo označeno glavnom anomaličnošću tih istih kulturnih politika kao i njihove ukupne kulturne dinamike.

Nova podela tranzicijskih zemalja Jugoistočne Evrope na Istočni (Rumunija, Moldavija, Bugarska) i Zapadni Balkan (zemlje bivše SFRJ i Albanija, bez Slovenije), iako uzrokuje više problema nego što ih rešava, ipak indicira jedan krupni cilj koji stoji pred ovim potonjim zemljama. Jasno je da šira regionalna stabilizacija ali i plodna i delatna saradnja nije moguća dok zemlje naslednice bivše Jugoslavije ne uspostave međusobne odnose na osnovi konstruktivne, ravnopravne i interesno zasnovane saradnje. Naime, bez obzira na sve dobre želje, programe pomoći, platforme saradnje i šire inicijative, pa čak i znatna finansijska i infrastrukturna ulaganja, na duži rok će opstati oni oblici i tipovi saradnje koji se temelje na iznutra indukovanim željama i interesima, a to je posebno tačno na polju umetnosti i kulture.

Istovremeno sa političkim pritiskom na promene zakonodavnog sistema, ide i potreba da se pomogne i odgovarajuća organizaciona transformacija ustanova kulture za delovanje u novim političko-ekonomskim i zakonodavnim okvirima. Otuda se organizacionom razvoju i podizanja kapaciteta poklanja posebna pažnja u programima koji dolaze spolja, a da se pri tom ne razvija ni posebna metodologija za krizna područja ni **»site-specific« pristup**. U narednim poglavljima autori će pokušati da daju metodološki okvir za rad i delovanje u kriznim područjima, koji će biti neophodno adaptirati za svaku specifičnu sredinu, bilo da je u pitanju Južni Mediteran, severni ili južni Kavkaz, Latinska Amerika, Centralna Azija, Indokina... Ukazivaćemo na otvorenost modela i njegovu adaptabilnost u odnosu na konkretne probleme kulturnog razvoja, te karakter, dubinu i razmere krize.

Očito je da će programi organizacionog razvoja u sredinama gde je došlo do finansijskog bankrota biti znatno drugačiji od onih koji su namenjeni sredinama sa etničkim konfliktima. Stoga ovaj model i program podrške organizacionom razvoju, iako u biti sledi ključna dostignuća teorije menadžmenta, predstavlja osnovu za konkretna delovanja u mikrosredinama, u kojima će svaki lokalni ekspertsko-trenerski tim imati mogućnosti da izgradi vlastiti pristup i modifikaciju predloženih načina delovanja.

**Predviđanje scenarija budućnosti relevantne okoline (regije/države/grada...)**

**Ono što oštro razdvaja stabilna društva od društava koja deluju u turbulentnim okolnostima** jeste (ne)postojanje plana društvenog razvoja. U prvom slučaju, organizacije se mogu nasloniti na postojeću viziju razvoja društva, a često i strateške ciljeve precizno definisane u pojedinim politikama i strategijama razvoja kulture. U drugom slučaju, ne samo da to nedostaje, već okvir društvenih promena nije definisan, a učestalo se smenjuju politički akteri sa potpuno različitim stavovima i vizijama, tako da čak ni proceduralni mehanizmi nisu neupitni i potpuno jasni. Stoga same organizacije kao preduslov pristupu izrade strateškog plana moraju predvideti nekoliko mogućih scenarija budućeg razvoja, kako bi već unutar procesa razrade strateškog plana integrisale moguće dodatne instrumente i strategije za prevladavanje opasnosti koje proističu iz različitih scenarija.

Najveći broj organizacija nema znanja i stručnosti za opsežna istraživanja budućnosti i definisanje različitih scenarija budućnosti. Stoga se moraju osloniti na postojeća istraživanja u akademskim i naučnim krugovima i iz njih izvlačiti i konstruisati alternativne opcije razvoja. Ipak, moguće je da institucija kulture u sklopu svojih programskih aktivnosti organizuje debate i radionice o budućem kulturnom razvoju, te da deo rada na sopstvenom strateškom planu učine javnim. To je posebno pogodno ako se razvijaju simulacioni modeli, jer se mogu uključiti različiti akteri koji iz uglova svojih društvenih pozicija sagledavaju socio-političke i ekonomske okolnosti te mogu proceniti realnost debatovanog scenarija budućnosti. Naravno, da scenariji često neće uključivati ekstremne događaje (ratna razaranja, prirodne nepogode poput zemljotresa i sl.) ali će čak i u takvim okolnostima bolje zacrtati prostor mogućih delovanja.

Scenariji daju pretpostavljene odgovore na sledeća ključna pitanja:

* Koje su političke opcije moguće?
* Kakav je položaj zemlje u međunarodnim odnosima?
* Kakvi su potencijali ekonomskog razvoja zemlje?
* Kakva je energetska osnova zemlje (priodni izvori i sl.)?
* Kakva je tehnologija u upotrebi?
* Kakve su demografske tendencije u regiji i odgovarajućem okruženju?
* Kakva je socijalna struktura stanovništva?
* Koja je razina obrazovanosti postignuta i koju je moguće postići?
* Koje su temeljne vrednosti koje obeležavaju javni diskurs (duhovna situacija)?
* Kakva je politička kultura?

Na osnovu debata po svakom od navedenih pitanja moguće je, imajući u vidu i odgovore koje daju akteri koji ih različito sagledavaju, napraviti nekoliko različitih scenarija budućnosti.

U odnosu na njih, kao i na prethodno urađene analize okruženja (funkcionalna strateška analiza) kasnije se mogu utvrđivati i konkretne razvojne strategije organizacije.

U političkim strateškim analizama uobičajeno je, posebno za krizne regione, uzimati u obzir različite scenarije, od onih poželjnih do onih manje verovatnih ali ipak mogućih. U tom smislu posebno indikativan slučaj je bivša Jugoslavija, koja je predmet ovakvog bavljenja od kraja II svetskog rata. Laboratorijsko-eksperimentalni karakter ove sad već bivše zemlje, vrlo često se isticao kao važan za predviđanje sličnih mogućih scenarija u drugim delovima sveta u multietničkim sredinama. Istovremeno, sama činjenica da je u pitanju sredina koja se držala zajedno u uslovima jednopartijskog sistema i doživotnog predsednika, stalno je provocirala pitanje, šta će se desiti i koji scenario realizovati, nakon njegove smrti i eventualne promene sistema? Već tada su postojala i ratna scenarija, koja se nikada nisu debatovala na samom prostoru Jugoslavije.

Kada je došlo do rata i raspada zemlje, ali i dezintegracijskih procesa u čitavoj regiji, postalo je ponovo nužno definisati moguće scenarije ovog heterogenog područja. Mada se ne mora činiti, to je od velike važnosti za kulturne ustanove svih zemalja ove regije. Dapače, jedan dobar deo umetničke produkcije vezuje se uz ovu temu i problematizuje je na lokalnom i međunarodnom nivou. (Odnos Balkan – Evropa, međusobno zajedništvo- različitost, kolektivno pamćenje, mesta memorije, zajednički fantazmi, stereotipi itd.)

Navešćemo kao primer četiri moguća scenarija budućnosti Jugoistočne Evrope, imajući u vidu samo deo pitanja i kriterijuma, pre svega vezanih za međunarodne odnose, političke opcije na nacionalnim nivoima, stepen političke kulture te ekonomske interese.

Integracijski scenario – zasniva se na visokom optimizmu da će celokupna regija postati deo širih evropskih integracijskih procesa kroz široke mere modernizacije i procesa usaglašavanja sa evropskim razvojnim trendovima i tendencijama. Ovaj scenario podrazumeva postizanje visoke stabilnosti svih zemalja, njihovu potpunu otvorenost i zajedničku saradnju. Iako je ovaj model nesporno jako poželjan, već je nažalost očito da on ima nažalost malu mogućnost realizacije. On istovremeno zahteva obuhvatnu i široku podršku i spolja i iznutra. No, zemlje regiona razlikuju se u vrlo visokoj meri po čitavom nizu političkih, ekonomskih i društvenih kriterijuma, a posebno u odnosu na stepen spremnost harmonizacije zakona i drugih elemenata u skladu sa zahtevima Evropske unije.

Dezintegracijski scenario – krajnje je pesimistički scenario jer podrazumeva produbljivanje jaza među zemljama i nemogućnost regionalne stabilizacije na duži rok, ali ujedno predviđa da se ni same zemlje neće uspeti da stabilizuju i modernizuju. Tako će prema ovom scenariju regija a i najveći broj zemalja koje je sačinjavaju, biti obeležene stalnim političkim krizama, prekidom veza i komunikacija, međusobnim animozitetom i netrpeljivošću.

Fragmentacijski scenario – podrazumeva individualizovan i međusobno nezavisan razvoj zemalja regiona, jednim delom kroz članstvo u Evropskoj uniji, a drugim insistiranjem na vlastitim razvojnim resursima i povoljnom korišćenju međunarodnog položaja, ne isključujući i treću mogućnost zemalja koje se mogu opredeliti za »razvoj uprkos«, autarhični model samodovoljnosti. Prema ovom scenariju deo regiona će uspeti da se stabilizuje i razvija, a drugi deo će ostati izvan tokova evropskih integracijskih procesa.

Interesno-participacijski scenario polazi od realnih mogućnosti na interesu zasnovane saradnje koja se pre svega temelji na jezičnoj bliskosti, zajedničkim vrednostima i dobrom međusobnom poznavanju. To se pre svega odnosi na neke delove bivše Jugoslavije koja ipak lako može da funkcioniše kao zajedničko tržište. Ovaj scenario može da bude stimulativan za ona područja kulture čiji proizvod je moguće tržišno plasirati, ali daje i veće šanse razmeni i saradnji na projektima.

Iako navedeni na primeru Jugoistočne Evrope, slični razvojni scenariji mogli bi se identifikovati i za kavkaske zemlje, te druge regione sveta koji su potresali međusobni ratovi i konflikti. Naravno, organizacije treba da budu stimulisane i da razmišljaju o mogućim nacionalnim scenarijima razvoja, koji će dati preciznije naznake o drugim, pre svega socijalno-demografskim i tehnološko-kulturnim karakteristikama podneblja. Tako će zemlje sa izrazitim demografskim rastom imati nekoliko mogućih scenarija, ali će se pred ustanove kulture u gotovo svim, jasno postaviti zadatak usmeravanja svoje programske ponude ka najmlađoj populaciji. Obrnuto, u zemljama sa ubrzano rastućim starijim stanovništvom, scenario može predviđati kako potrebu doseljavanja radne snage (što će zahtevati programe interkulturne komunikacije i medijacije) tako i ekonomskog kolapsa zemlje (što će opet zahtevati drugu strategiju razvoja ustanova kulture).

međuodnos tri sektora u kulturnom razvoju

Sva razvijena zapadna društva imaju podjednako razvijena tri sektora koja funkcioniraju u međudjelovanju, jer svaki od njih potiče, podržava i obavlja različite društvene zadatke.

U zemljama bivše Jugoslavije, koje su tokom devedesetih godina prošle rat i ratna razaranja, došlo je do istovremenog urušavanja kako javnog sektora (države), tako i privrede dok je treći sektor – sektor građanskog samoorganiziranja, pretrpio ogromne promjene i kompletno restrukturiranje. Tako je **sistem kulturno-prosvjetnih zajednica** koje su tokom sedamdesetih i osamdesetih okupljale intelektualce, umjetnike i kulturne aktiviste, u devedesetim gotovo potpuno prestao s radom, a formirane su druge, brojne, manje, među sobom nepovezane nevladine organizacije, koje su, bar dijelom, preuzele funkcije lobiranja, zagovaranja i organiziranja javnih debata o problemima kulture.

U drugim zemljama regije socijalističko razdoblje također je ostavilo nasljeđe nepovjerenja u funkcioniranje države, dok je slom privreda ovih zemalja onemogućio kako razvoj tako i stabilizaciju ekonomskog sustava a samim time i neprofitnog sektora. To je još više bilo potencirano općim nepovjerenjem vlasti u potrebu i smisao samoorganiziranja građana posebno s obzirom na funkciju kontrole djelovanja javnog sektora što pripada osnovnim zadaćama upravo nevladinog sektora.

Kako bi se shvatila pozicija i značaj „trećeg“ sektora, neophodno je prethodno definirati ulogu i funkciju prva dva.

institucije javnog sektora predstavljaju u svim europskim zemljama temeljne nosioce kulturne politike i implementacije njenih ciljeva i prioriteta. One istovremeno sačinjavaju i najvažniji dio kulturne infrastrukture bez koje ne može postojati razvijeni kulturni život. U pitanju je sektor izrazito razgranate strukture koja uvijek, u većoj ili manjoj mjeri, funkcionira kao sistem (funkcionalno) i kao mreža (teritorijalno). To bi ukratko značilo kako javni sektor kulture obično čine sljedeće institucije:

* parlament i vlada;
* ministarstvo kulture i druga srodna ministarstva (znanosti, obrazovanja, turizma, komunikacija, itd.), njihova tijela i stručne službe;
* ustanove kulture državnog/nacionalnog značaja
* ustanove kulture od značaja za regije i gradove
* ustanove kulture na općinskoj razini.

Legitimitet odlučivanja u javnom sektoru proizlazi iz dva kriterija:

* 1. izbornog (parlament, vlada i ministri);
	2. stručnog (veća, komisije i odbori ministarstva, te menadžment ustanova kulture).

Okvire, dinamiku i funkcioniranje ukupnog sistema kulture u velikoj mjeri određuje ukupna kvaliteta i efikasnost javnog sektora. **Druga dva sektora** mogu doprinositi razvoju kulturnog sistema jedino ako je javni sektor stabilno i demokratski utemeljen. Tek tada, oni će imati i poticaj i sugovornika i partnera za uobličavanje vlastitog djelovanja – u smjeru uključivanja, ili u smjeru redefiniranja ukupnog kulturnog sistema.

privatni (drugi) sektor ima trojaku funkciju. On stvara dohodak i plaćajući poreze puni državni budžet iz koga se financira kultura. On samoinicijativno može pomagati kulturne projekte i ustanove iz filantropskih (donacije) ili poslovnih razloga (sponzorstvo). Stvara i vlastite kulturne institucije i programe, profitabilnog i neprofitabilnog tipa, poput: galerija, kazališta, muzeja, fondacija, itd.[[116]](#footnote-116)

neprofitni sektor ili civilno društvo, kao treći sektor, ima također tri osnovne funkcije. On garantira, štiti i omogućuje pravo slobodnog udruživanja ljudi oko zajedničkih interesa: osobnih (na primjer, filatelisti) ili općeg tipa (na primjer, ekološka udruženja). On promovira vrijednosti i ideje, etičke i političke principe, unosi nove inicijative u postojeći kulturni sistem. Istovremeno, on kontrolira stupanj ostvarivanja javnog interesa u institucijama sistema i način trošenja javnih sredstava (prvi sektor), i time jednim dijelom čuva povjerenje građana u društvo i njegove institucije.

S obzirom na izuzetno široko područje djelovanja civilnog društva, neophodno je što ono uspostavlja direktne veze i komunikaciju s organizacijama masovnih medija, obrazovnim institucijama (posebno sveučilištima), vjerskim ustanovama, međunarodnim organizacijama i mnogim drugim.

I treći sektor se kompleksno strukturira. Čine ga:

* udruženja građana okupljenih oko zajedničkog interesa (na primjer: hobi-udruženja, lobistička udruženja, invalidi rata, roditelji školske djece, itd.);
* nevladine organizacije – aktivistička udruženja i društveni pokreti koji brane javni interes (na primjer: ekološka, kulturna, manjinska udruženja, anti-globalistički pokret, itd.);
* profesionalne, staleške organizacije (na primjer: udruženja umjetnika, muzeologa, bibliotekara, itd.);
* udruženja koja funkcioniraju kao kulturne i umjetničke organizacije;
* dobrotvorna društva, fondacije, zadužbine (koje se osnivaju unutar trećeg sektora, na inicijativu građana).

Posebno je značajno mjesto civilnog sektora u sistemu kulture, kao segmenta kritičkog javnog mnijenja, kao nosioca inicijativa za pluralizaciju kulturne scene, a posebno u sredinama u kojima postoje prekidi u komunikaciji i u kojima je među različitim zajednicama došlo do gubljenja uzajamnog povjerenja.

**Globalni trendovi u razvoju kulturnih politika**

Suočavanje sa nerazrješivim pitanjima I problemima koji se tiču opštih smjernica u razvoju kulturnih politika imaju veoma veliki teorijski i akademski značaj posebno zato, što je dinamika njihovog razrješavanja u mnogome sporija nego tempo njihovog nastajanja. Razlozi koji dominantno utiču da se naučne i akademske rasprave o kulturi proaktivno sagledavaju u okvirima savremene političke ekonomije daju nam za pravo da suvereno nominujemo i podvojeno tretiramo pojedine društveno-političke procese.

U tom smislu globalizaciju kao proces koji je za posledicu imao cjelishodnu unifikaciju i komodifikaciju kulturnog tržišta pokušaćemo da objasnimo kroz razvoj teorijskog modela neoliberalne kulturne politike. Diskusijom o kognitivnom kapitalizmu kao procesu ekonomske eksploatacije znanja pokušaćemo da objasnimo društvenu ulogu nove klase kognitarijata[[117]](#footnote-117) koja djeluje u okvirima kreativne ekonomije i ekonomije znanja. Sva ova pitanja u formi zaokružene tematske cjeline trebalo bi da predstavljaju adekvatan uvod i pripremu za dalja teorijska i praktična istraživanja, koja se posebno tiču opšte krize multikulturalizma, kreativne ekonomije i kreativnih gradova.

**Neoliberalni model kulturne politike i kulturni merkantilizam**

U sagledavanju opštih karakteristika geopolitičkih i globalnih kulturnih trendova preovladava stanovište koje govori da je savremena kulturna produkcija u velikoj mjeri uslovljena ekonomijom tržišta. Najelokventniji dokaz razvoja globalnih ekonomskih politika u kulturi utemeljen je na pretpostavkama neoliberalnog koncepta političke ekonomije čiji razvoj možemo pratiti od vremena uspostavljanja konzervativističkih vlada Margaret Tačer u Velikoj Britaniji i Ronalda Regana u Americi, i čiju su kulturološku dimanziju obrazlagali predstavnici tzv. “Čikaške škole” na čelu sa Miltonom Fridmanom. Dalje produbljivanje značenja neoliberalizma kao ideologije i novog ekonomskog koncepta pratio je “Vašingtonski konsenzus” koji je uz pomoć Međunarodnog monetarnog fonda i Svjetske banke definisao deset osnovnih postulata (preporuka) razvoja neoliberalnih ekonomskih politika u svijetu. To je značilo da je pretpostavke klasičnog liberalizma koje su nastale u doba “države blagostanja” i koje je definisao rodonačelnik moderne ekonomije, Adam Smit (1723 - 1790), trebalo značajno preispitati.

Radikalna desnica, koja je predstavljala svojevrsnu konfederaciju različitih ekstremističkih grupacija (neokonzervativaca) ponudila je „moralno opravdanje“ za urgentnu reformu društva čije je vrijednosti potrebno ponovo uspostaviti. Neoliberalizam je obezbijedio ekonomsku argumentaciju za uvođenje radikalnih reformi (u SAD-u tzv. “reganomika”), smatrajući državni intervencionizam suštinski odgovornim za opadanje američke konkurentnosti na svjetskom tržištu i glavnom preprekom nesputanom preduzetništvu[[118]](#footnote-118). U tom okviru definisali su se obrisi neoliberalnog ekonomskog koncepta koji je vremenom prerastao u novi oblik **“tržišnog fundamendalizma”.** Neoliberalizam je u konačnom instistirao: na slobodnom tržištu, preduzetništvu, slobodi privatnog vlasništva, okončanju državnog monopola i formiranju tržišnih mehanizama u oblasti pružanja različitih vrsta usluga koje su do tada bila isključiva, odgovornost države[[119]](#footnote-119). Privatizacija, koja je trebalo da doprinese revitalizaciji ekonomije, bila je praćena i naporima da se smanji uticaj sindikalnih radničkih pokreta kroz određene zakonodavne reforme kao i nastojanjima da se reaﬁrmišu individualizam i samostalnost, naspram kolektivizma. Stoga ne čudi okolnost da se ova globalna ekonomska tranzicija podudarala se istorijskim slomom socijalizma u ranim devedesetim godinama prošlog vijeka. Zajedničko svim gore pomenutim instrumentima ekonomske politike bila je namjera da se kroz procese deregulacije, decentralizacije, liberalizacije i privatizacije potpuno demontira država blagostanja kroz redukciju socijalnih prava, revizije penzionog, zdravstvenog osiguranja i socijalne zaštite[[120]](#footnote-120).

Redukciju državne kontrole nad ekonomijom razmatrao je i poznati francuski teoretičar i sociolog Mišel Fuko, koji je u svojoj poznatoj diskusiji o neoliberalizmu[[121]](#footnote-121) pokušao da reafirmiše argument državnog interesa (*raison d'État*) koji stoji u osnovi merkantilizma začetog u šesnaestom vijeku. U teorijskoj raspravi o ulozi državne kontrole nad tržištem smatrao je da: **“Paradoks ne treba tražiti u odnosu države i tržišta, već u paradoksu ciljeva koje pred sobom postavlja država, koja treba da brani nacionalni interes u ekonomiji”.** Ovo stanovište potkrijepio je **neologizmom *“governmentality”*[[122]](#footnote-122) kao osnovom za efikasnije upravljanje državnom ekonomijom u okvirima liberalne političke racionalnosti**[[123]](#footnote-123). U tom smislu neoliberalizam kao koncept slobodnog tržišta u kome se pojedinac racionalno opredjeljuje u odnosu na sopstveni interes (parafrazirano prema: Friedrich August von Hayek) u praksi pokazuje, da ekonomska dobrobit pojedinaca najviše zavisi od napredovanja individualne poduzetničke slobode i vještine. Stoga je uloga države da stvori i očuva institucionalni okvir koji najbolje odgovara razvoju takve prakse (D. Harvey, 2005: 2)

Uporedo sa ovim, tržišno orijentisane državne administracije koje su predlagale rješenja “Trećeg puta” kao što su Klintonove “Demokrate” i Blerovi “Novi laburisti” stvarali su okruženje neograničenog kompepitivnog (transnacionalnog) tržišta. Ovo tržište je postalo globalno i omogućilo razvoj **novog talasa ekonomskog imperijalizma, kulturnog kolonijalizma i svojevrstan razvoj globalnog korporatizma**. Druga značajna teorijska stanovišta o neoliberalnoj praksi u opštoj globalizaciji društva upućivala su na proces sa veoma korozivnim posledicama po državu[[124]](#footnote-124). Deregulacija tržišta u kombinaciji sa ideološkim napadom na socijalnu potrošnju ostavila je mnoge u uvjerenju da je država postala oslabljena institucija. Oslobađanjem kapitala od državne kontrole i njegovim prelivanjem u korporacijsko vlasništvo doprinijelo je porenosu socijalne odgovornosti na društvo koje je sve više obitavalo u zabludi stvorenoj od strane dominantne neoliberalne klase[[125]](#footnote-125). **Ova nova ekonomska elita samo je dodatno mistifikovala socijalnu realnost i odnose. Priroda tih odnosa postala je vidljiva eskalacijom ekonomske krize 2008. godine. Ugledni američki teoretičar i nobelovac Jozef Štiglic prokomentarisao je da je: “Uspostavljanjem neoliberaliberalne doktrine, sve više onih koji smatraju da je neuspjeh nastao kao posledica labave monetarne politike i labave regulative, koja je opet nastala kao posledica duboko utemeljenog uvjerenja da je nesputano i slobodno tržište najpoželjniji oblik privrednog uređenja”.**

Pitanja koja bi mogla biti od velikog teorijskog interesa u daljem razmatranju ovog problema, jesu opšti uslovi pod kojima je tržišna ekonomija mijenjala i uticala na razvoj kulturnog sektora u cjelini. U sudaru ova dva pojma veoma je važno sagledati posledice koje su se odrazile na kulturni sektor u jednom takvom socio-ekonomskom i geopolitičkom okruženju. ***U tom smislu važno je konstatovati da je geopolitičko okruženje neoliberalizma težilo ka uspostavljanju kulturne hegemonije koja u svom političkom diskursu nije promovisala nijednu posebnu nacionalnu kulturu, već samo jednu, koja sažima nekoliko kultura unutar sebe*[[126]](#footnote-126).**

Proces **detradicionalizacije, dekontekstualizacije (Dragićević - Šešić, 2011) i deteritorijalizacije (Harvey, 2007) nakadašnjeg koncepta nacionalne kulture prevashodno je značio predominaciju multikulturalističkog i globalističkog koncepta u razvoju kulture.** U pokušaju da razjasnimo okolnosti koje su dovele do razvoja jedne ovakve promjene u opštem razumijevanju kulture, važno da je konstatujemo da su principi funkcionisanja tržišne ekonomije u mnogome oblikovali jedan **potpuno novi model kulturne politike**. ***Ovaj novi oblik kulturne politike možemo teorijski prepoznati kao neoliberalni model kulturne politike koji za razliku od liberalnog modela nema nacionalni, već globalni predznak.***

*Moguća hipoteza o nastanku ovog novog teorijskog modela zasnovana je na pretpostavci da je okruženje u kome je nastao, okruženje slobodnog tržišta.* U tom smislu slobodno tržište dominantno će oblikovati i uticati na razvoj i osnovne principe funkcionisanja ovog novog transnacionalnog kulturnog modela. **Neoliberalni model kulturne politike u suštini je konzervativan, jer su principi njenog kodifikovanja u potpunosti isti bez obzira na teritorijalno područje i domen politika na koji se odnosi, što prevashodno znači i da je suštinski hegemonistički.** Pored ovoga za neoliberali model kulturne politike se, takođe može reći da je on pluralistički jer (sinkretički) spaja ukuse konzumenata najrazličitijih stavova i kulturnih preferencija. Glavna karakteristika ovog modela ogleda se u snažnoj usmjerenosti ka kulturnim proizvodima širokih komunikacionih strategija. Proizvodi koji nastaju u okviru ovog modela, po prirodi stvari, jesu proizvodi masovne industrijske proizvodnje u kojoj su obim, broj i vrijednost tržišnih transakcija glavni razlog njihovog serijskog umnožavanja. U okviru ovog modela nastaju najrazličiti proizvodi kreativnih industrija koji imaju funkciju “eksploatacijskih tropa” popularne kulture. Iz toga slijedi analogija da su proizvodi kreativnih industrija, po mišljenju mnogih, ništa više nego rezultat jednog cjelishodnog neoliberalnog projekta[[127]](#footnote-127).

Međutim, ono što je ovom prilikom neophodno istaći jeste činjenica da se neoliberalni model kulturne politike ne može smatrati kao pozitivan ishod savremenih liberalnih demokratija, već više kao proces unifikacije ukusa i komodifikacije kulturnih proizvoda. Neoliberalizam kao ideološki, političko-pravni, a u najvećoj mjeri ekonomski poredak zapravo predstavlja samo jednu globalnu matricu kulturne hegemonije koje se konsekventno prenijela i na područje kulture.

U literaturi je moguće naići na veliki broj teoretičara koji neoliberalnom konceptu kulture pripisuju hegemonijski i globalni karakter. Jedan od njih je i hrvatski teoretičar/filozof Žarko Pajić koji konstatuje da je: “Kultura, umjesto da bude nositelj oplemenjivanja i produhovljenja čovjeka, postala oruđem kontrole, pacificiranja, depolitizacije i potrošačke estetizacije. Totalitarna neoliberalna ideologija i poredak pretpostavlja razaranje građanskoga društva i modernoga koncepta slobode pojedinca. Stoga je paradoks u tome što je neoliberalni svijet globalizacije u svojem sadašnjem obliku doista nedovršeni kraj ideologije, jer iako načelno suprotstavljen fašizmu i komunizmu time što zagovara slobodu pojedinca, tržišnu privredu i liberalnu demokraciju, u stvarnosti se zbiva kao globalitarni poredak nadzora i kažnjavanja slobode, kako bi rekao *Foucault*. Fundamentalizam je, dakle, već u samome pojmu moderna ideologijsko-politička reakcija na neoliberalni poredak globalizacije. Fundamentalizmi su samo reakcija na modernu kulturu radikalne slobode pojedinca da vodi svoj život protiv svih zabrana. Korporacijski kapitalizam može imati samo različite političke oblike nadzora nad životom pojedinca. Autoritarni model Kine ili Rusije, primjerice, pokazuje da je kapitalizam ravnodušan spram ljudskih prava, sloboda i uzvišenih ideala moderne demokracije.[[128]](#footnote-128)“

Sličnim zaključcima rukovodi se i Jaka Primorac (2010) koja govori da: “Kreativna ekonomija također implicira pružanje i pristup uslugama te inovativni način upravljanja proizvodnim procesima, u čemu se odražavaju obilježja dominantnog ekonomskog sustava - neoliberalnoga (kognitivnoga) kapitalizma”.

Kao što je očigledno, svi ovi stavovi nameću pretpostavku da su opšti uslovi pod kojima se mijenjala kulturna realnost neminovno uticali na okolnosti promjene društveno-političke i ekonomske realnosti. Ovo znači da su strategije tržišta i neoliberalne ekonomije unifikovale izgled cijelog svijeta i svele ga na potrošnju roba i obilja društvenog konumerizma. Da bi jedna ovakva teorijska pretpostavka o novom modelu kulturne politike uopšte bila moguća, neophodno je ispitati drugi veoma učinkovit socio-kulturni trend koji se razvija kao oblik globalnog kulturnog merkantilizma.

Misaona tradicija klasične merkantilističke škole pretpostavljala je dominaciju nacionalnih tržišta u spoljno trgovinskom bilansu, trgovini i razmjeni sirovina i dobara. Prva zemlja koja je započela sa ovom ekonomskom praksom bila je Velika Britanija koja je svojim razuđenjim kolonijama i provincijama, ponudila okvir dobro poznatog *“commonwealth-a*”, dakle, zajedničke dobrobiti “*welfare*”. Ovaj princip upravljanja uspostavio je kontrolu nad prekomorskim tržištima i ubrzo se pokazao kao dobar model ekspoatacije sirovina od kojih su se pravili završni proizvodi. Ovi proizvodi u globalnoj/transnacionalnoj ekonomskoj produkciji u najvećoj mjeri su zavisili su od šireg pomaka u razumijevanju odnosa koji nastaju u dihotomiji dva načina proizvodnje. Prvi je afirmisao materijalnu (korisničku) vrijednost proizvodnje, dok je drugi insistirao na njenoj simboličkoj (značenjskoj) vrijednosti. U svakom slučaju, oba ova modela, ukazala su na otpornost i održivost merkantilističkog načina distribucije koji je zapravo predstavljao samo još jedan novi oblik dominacije u globalnim okvirima proizvodnje[[129]](#footnote-129). Neoliberalni model kulturne politike koji je proistekao iz jednog takvog **globalnog okvira distribucije** samo je dodatno potvrdio nadmoć ideologije koja se veoma uspješno razvijala pod okriljem neograničenog tržišta.

**Kulturni i kognitivni kapitalizam**

Raspoznavanje raznolikih oblika kapitala (kapitalizma) predstavlja nezaobilaznu misaonu preokupaciju savremenih studija kulture. Jednu od njih, razvio je i planetarno popularni slovenački teoretičar kulture Slavoj Žižek u studiji koja je govorila o kulturnom kapitalizmu i etici potrošačkog društva[[130]](#footnote-130). Kritika upućena na račun dvoličnosti onih koji stvaraju kapital poput Džordža Soroša (*George Soros*) , a onda ga distribuiraju u formi humanitarnog davanja, zapravo znači da u konceptu kulturnog kapitalizma društvo iskupljuje sebe, zarad grijeha koji nastaje usled posledica prekomjerne potrošnje. Ovu trvdnju potkrijepio je ilustrativnim primjerom *Starbucks* kompanije koja je jedna od vodećih globalnih proizvođača kafe. Po njegovim riječima *Starbucks* kompanija potrošačima nudi lažan osjaćaj socijalnog pripadanja i iskupljenja u zamjenu za identitet kojim se u ideološkom smislu pravda socijalna odgovornost i uloga korporacija u potrošačkom društvu. U tom smislu Žižek dolazi do argumenta po kome se kulturni kapitalizam može razumjeti kao specifičan oblik nove ekonomije iskustva kojom se u simboličkom smislu objašnjava i opravdava prekomjerni konzumerizam.

Drugo interesantno razmatranje o opštim karakteristikama savremenog kulturnog kapitalizma ponudio je francuski sociolog Pjer Burdije (*Pierre Bourdieu*) koji je davne 1986. godine ponudio objašnjenje po kojem se elementarne funkcije i struktura društva ne mogu do kraja objasniti, ukoliko se ne upoznaju svi oblici i vrste kapitala[[131]](#footnote-131). Stoga je u svojoj poznatoj raspravi o kulturnom kapitalu ponudio argumente koji govore da u zavisnosti od polja u kome kapital funkcioniše i u zavisnosti od manje više visoke cijene njegove transformacije (što predstavlja osnovni uslov njegove efikasnosti) kapital sam po sebi može biti predstavljen u tri dominantna oblika.

Prvi oblik kapitala predstavlja ekonomski kapital koji se direktno može konvertovati u svoju novčanu protivrijednosti i kojeg institucionalno prepoznajemo u formi svojinskih prava. Drugi oblik kapitala je kulturni kapital koji se direktno može konvertovati u ekonomski/novčani kapital i koji se institucionalizuje posredstvom tzv. obrazovne (akademske) kvalifikacije. Treći oblik kapitala ima socijalnu dimenziju i on se manifestuje u formi socijalnog kapitala koji nastaje u okvirima uzajamnosti društvenih odnosa ili veza koje je, takođe moguće konvertovati u ekonomski kapital i koje se materijalizuju u formi društvenih zvanja (u odnosu na pojedinca) ili društvene rekognicije (grupe, klase, elite ili zajednice).

Od posebnog interesa za ovu raspravu je oblik kulturnog kapitala koju je francuski teoretičar dodatno obrazložio tvrdnjama koje govore da se akademske i obrazovne kvalifikacije, onih koji su nosioci ove vrste kapitala, objektivizuju jedino u slučaju njihove uspješne konverzije ili transmisije u druge dvije dominantne forme kapitala. Shodno tome kulturni kapital podrzumijeva investiciju u onu formu obrazovanja koja u svojim ekonomskim transakcijama doprinosi uvećanju nacionalne produktivnosti (Becker, 1964) Ova funkcionalistička teza o prirodi kulturnog kapitala govori da društveni doprinos akademske/obrazovne kvalifikacije kao proces emancipacije pojedinaca i grupa jeste ekvivalentan tržišnoj verifikaciji obrazovanja i da ovaj mehanizam treba shvatiti kao cjelishodan i adekvatan povraćaj investicije koja se ulaže u nacionalni sistem obrazovanja. U rezimiranju Burdijeovog kulturnog kapitala da se izvesti zaključak po kome akademska kvalifikacija zapravo predstavlja tržišnu, odnosno ekonomsku potvrdu onih koji svrsishodno i dugoročno investiraju u sopstveno znanje.

Shodno gore izrečenim tvrdnjama koje argumentovano govore u prilog razvoja savremene ekonomije znanja (neki bi rekli, industrije znanja) važno je pored ostalog pretpostaviti da jedan takav oblik ekonomije, konsekventno ne bi bio moguć, bez akumulacije tzv. kognitivnog kapitala. U iznalaženju opšte definicije kognitivnog kapitala mnogi teoretičari se slažu da u toj vrsti kapitala glavnu ulogu zauzima intelektualni rad. Misaoni rad koji se upražnjavanja prilikom bilo koje vrste intelektualnog angažovanja moguće je identifikovati na nivou neuroloških procesa koji predstavljaju osnovnu bazu za akumulaciju ove vrste kapitala. Štaviše danas, intelektualni rad, bezmalo predstavlja osnovnu valutu u ekonomskoj razmjeni kapitala koji funkcioniše u domenu takozvanog kognitivnog kapitalizma.

U pokušaju da teorijski problematizujemo i praktično približimo definiciju kognitivnog kapitalizma poslužićemo se konstatacijama koje navodi italijanski teoretičar neomarksističke provenijencije, Franko Berardi Bifo (*Franco Berardi Bifo*) koji kaže da: “Kognitivni kapitalizam predstavlja formu socio-ekonomske akumulacije kapitala u kojoj misaoni procesi i intelektualni rad zauzimaju najznačajniju ulogu”. Pored ovoga, Berardi dodaje da: “Misaoni rad, predstavlja aktivnost kojom se podstiče difuzija i protok značenja (semiotičkog materijala) od kojeg se u konačnom, generiše dobit”[[132]](#footnote-132). Ovaj specifičan oblik kapitala u formi kognitivnog procesa u najvećoj mjeri se odnosi na polje inovacija koja nastaju u domenu nauke, tehnologije, organizacije i kulture[[133]](#footnote-133).

Po riječima još jednog eminentnog italijanskog teoretičara Enca Rulanija (*Enzo Rullani*) samu vrijednost ekonomije znanja (kognitivne ekonomije) efektivno je moguće valorizovati u okviru tri dominantna sistema[[134]](#footnote-134). Prvi sistem se ogleda u podizanju vrijednosti znanja u različitim oblastima njegove primjene. Drugi sistem odnosi se na brojnost multiplikacija i replika proizvoda koje nastaju kao direktni produkti znanja. I konačno treći sistem efektne valorizacije znanja, zavisi od njegovog dijeljenja ili same distribicije. U opštem nesporazumu oko shvatanja prirode ekonomije znanja kao samostalne i visoko rangirane preduzetničke djelatnosti, Rulani ističe: “Da ni samo znanje ne može opstati bez njegovog materijalističkog utemeljenja”. U tom smislu on konstatuje da: “Svojinsko pravo koje se materijalizuje u okviru zaštite intelektualne svojine nije nužno izglubilo na značaju, već je samo moralo biti subordinirano od strane zakona koje je nametnula difuzija”. Stoga on ističe da ključne tačke nesporazuma treba tražiti u dihotomiji koja nastaje prilikom: “Slobodnog reprodukovanja znanja i ne-reproduktivnosti materijala”. Rulani na kraju dodaje da: “Nematerijalno stvara vrijednost, samo ako daje smisao materijalnom procesu”.

U takvom društvenom kontekstu kognitivni kapitalizam predstavljao je treću etapu/fazu kasnog kapitalizma u kome su principi akumulacije kapitala u potpunosti zasnovani na kogniciji i čija je primarna karakteristika proizvodnje utemeljena na korištenju nematerijalnih dobara u čijem središtu je informacija. Kontradiktorna činjenica u odnosu na tradicionalne modele generisanja kapitala jeste što što su sami proizvodi kognitivnog kapitalizma generalno “jeftini” i što se moraju čuvati u stanju “virtuelne nestašice” sve dok njihova potražnja ne iziskuje zaštitu u okviru prava intelektualne svojine i patentnog prava[[135]](#footnote-135).

Upoređujući opšte karakteristike tradicionalno shvaćenog marksističkog (klasnog) kapitala sa kognitivnim kapitalizmom u nastajanju, moramo najprije obatiti pažnju na dva dominantna faktora koji leže u osnovi razlikovanja ova dva modela. Prvi faktor suštinski se odnosi na tip akumulacije, dok se drugi ogleda u načinu iskorištavanja društveno korisnog rada (Boutang, 2008b) Akumulacija kapitala shodno njegovom tipu u kognitivnom kapitalizmu u potpunosti se razlikuje od materijlnog načina proizvodnje, zašta je u najvećoj mjeri odgovoran sam predmet rada, kojeg u ovom slučaju čini informacija. U sferama fordističko-industrijskog kapitalizma odavno je konstatovana činjenica po kojoj se nagomilavanje dobiti i profita temelji isključivo na vlasništvu nad industrijskim mašinama za proizvodnju i na manuelnoj organizaciji rada. Kognitivni kapitalizam nasuprot tome, akumulaciju temelji na znanju i kreativnosti, drugim riječima na oblicima nematerijalnog (kognitivnog) ulaganja. Razlika koja se evidentira u smislu same organizacije proizvodnje i vremenske raspodjele rada u okviru kognitivnog kapitalizma nastaje upravo u tome što, stalno radno vrijeme i stalno mjesto rada, načelno ne postoje.

Po riječima Manuela Kastelsa (Manuel Castells, 1996): “Proizvodnja bogatstva u kognitivnom kapitalizmu ne temelji se na standardizovanim i homogenim modelima u organizaciji procesa rada, već se proizvodnja odvija u okviru procesnih modela upravljanja. Procesni modeli upravljanja omogućavaju razvoj proizvodnje koja u najvećoj mjeri zavisi od samog oblika i tipa umrežavanja”. Iz toga proističe da fundamentalna razlika u samoj infrastrukturi ova dva tipa proizvodnje, više nije linearna, nego mrežna.

U istorijskom smislu sam proces koji je pratio restrukturiranje društvene proizvodnje negirao je doskorašnji tradicionalni hijerarhijsko-linearni model organizacije rada koji je vremenom zamijenjen fragmentiranim i mrežnim modelom proizvodnje. Novi model proizvodnje organizovan je na principu dislokacije teritoritorija na kojima funkcionišu i posluju različiti lanci produkcije i snadbijevanja. Druga važna koponenta, po mišljenju Manuela Kastelsa (1998) u ekonomskom restrukturiranju proizvodnje u kasnoj fazi kapitalizma odnosila se na prirodu ugovaranja posla koja je omogućila “proizvodnju pod ugovorom” kojeg je karakterisao visok stepen “kooperacije”. Staviše, sama priroda posla uključivala je sve više elemenata kojeg su činile namaterijalne sirovine za rad. Digitalna revolucija koja je uslijedila samo je dodatno aktuelizovala reprodukciju koja je nastajala od različitih vrsta kognitivnih sirovina kao što su: binarni kodovi, umjetnički proizvodi, umjetnički rad, dizajn, brend, softver, informacije, baze podataka (arhivi) itd. To je konsekventno omogućilo, da sami proizvodi kognitivnog kapitalizma vremenom postanu brži, lakši, sveprisutni, široko dostupni i besplatni.

Uporedo sa ovim shvatanjem, ugledni američki analitičar socijalnih teorija Đžeremi Rifkin (*Jeremy Rifkin*) proširuje sferu uticaja kognitivnog kapitalizma konstatujući da: “Ovaj oblik kapitalizma zapravo predstavlja samo uvod u novu formu društvenog feudalizma[[136]](#footnote-136)”. Parafrazirajući njegove trvrdnje dolazimo do zaključka da svi proizvodi kognitivnog kapitalizma zapravo teže nematerijalnom svojstvu iskustva koje je jedino moguće koristiti uz plaćanje odgovarajuće licence. To je dalje značilo da konuzmenti više neće sudjelovati u materijalnoj kakvoći iskustva, već će samo upražnjavati pravo na njegovo korištenje. Ovo nas u konačnom samo još više udaljava od pripadnosti socijalnoj mreži ili eliti koja te iskustva plasira na tržište. U tom smislu ovaj nas oblik novog društvenog feudalizma upozorava, da gotovo svaki oblik iskustva u koji se slobodno upuštamo, izvan okvira sopstvene racionalne objektivnosti, polako prerasta u oblik "plaćenog iskustva”.

U potrebi da dodatno problematizujemo okvir novonastale promjene koja je imala snagu kopernikanskog obrta u savremenoj političkoj ekonomiji, važno je konstatovati da kognitivni kapitalizam predstavlja jedini oblik ekonomije koji je u istorijskom smislu insistirao na **potpunoj valorizaciji i afirmaciji intelektualnog kapitala**. U tom cilju su mnogobrojne neomarksističke i post-fordističke teorije društva forsirale ideju po kojoj kognitivni kapitalizam predstavlja jedini okvir ekploatacije znanja koje je manje više na raspolaganju "svima". Ova specifična okolnost kognitivnog kapitalizma nadilazila je klasičnu tezu marksističkog kapitalizma u kome se do skoro vršila samo puka eksploatacija fizičkog rada i radne snage. Kognitivni kapitalizam se u tom smislu u punoj mjeri oslanjao na stručnost, vještinu, trening, virtuoznost, sposobnost i potpunu slobodu pojedinca da spozna i donosi odluke koje uključuju njegov cijeli životni i radni vijek[[137]](#footnote-137).

U takvom ekonomskom okviru kognitivni kapitalizam doprinio je formiranju nove društvene klase kognitarijata koja će temeljno redefinisati uslove i karakter savremene ekonomije. Kognitarijat je kao nova klasa zapravo predstavljao otjelovljenje onih čija je osnovna djelatnost da misle i da adekvatno eksploatišu znanja. Kognitarijat u krajnjem smislu čine preduzetnici koji investiraju u sopstveno znanje i sposobnost. Socijalna egistencija kognitarijata ne smije se nužno svoditi samo na puko korištenje (intelektualne) inteligencije, već se njihov doprinos konsekventno proširuje na široko polje nauke i drugih posebnih i primijenjenih disciplina kao što su: informatika, softver, sociologija, dizajn, arhitektura, kultura, ekonomija, korisnički servisi, usluge itd. Društvena pozicija kognitarijata se konačno najbolje može ilustrovati krilaticom koja govori: “Da oni misle da bi privređivali” (*They think for a living*). Po riječima Ričarda Floride ova nova klasa: “Služi se direktnim manipulacijama u okviru simbola i značenja da bi proizvela originalni proizvod saznanja”. Ono što suštinski pravi distinkciju u razumijevanju društvene klase kognitarijata jeste činjenica da njihov posao nije rutinski, nego se svaka situacija rješava na kreativan način. Ovo se može nadovezati na činjenicu o veoma raznovrsnom predmetu rada koga zapravo čini kontigencijski rad u okviru kojeg ova nova društvena klasa razvija sopstvenu infrastrukturnu mrežu za široku distribuciju informacija.

**Kriza multikulturalizma**

Nominujući druge, ne manje važne, društveno-političke procese koji su imali presudan uticaj na formiranje globalnih socio-kulturnih trendova ne smijeno gubiti iz vida veoma korozivan proces koji je doveo do krize savremenog multikulturalizma. Činioci koji su doprinijeli da se jedna ovakva globalna hipoteza društva nađe na meti desničarskih retorika, zapravo predstavlja nepremostivu prepreku na putu ka spajanju i razumijevanju različitih kultura.

Multikulturalizam kao društveni fenomen jedan je od najvažnijih konceptualnih pojmova reprezentativnih demokratija i savremenih političkih sistema. Kao politički okvir liberalne provenijencije postao je važan dio integrativnih politika savremenog svijeta upravo završetkom Drugog svjetskog rata i pojavom svojevrsne revolucije i emancipacije etno-kulturnih različitosti, manjinskih i individualnih prava. Ovaj političko-socijalni ideal globalizovanog društva stvoren sedamdesetih godina prošlog vijeka ponudio je odgovor na paradigmu sve rastućeg kulturnog pluralizma kojega u osnovi čine koegzistencija različitosti, uzajamna tolerancija, prihvatanje različitih etničkih grupa, religija, jezika i svih ostalih pojavnih oblika kulturnog diverziteta. Bez obzira da li je multikulturno društvo željeno ili nije, ono čini stvarnost međukulturne tolerancije savremenih multinacionalnih društava koja favorizuju iliziju da različiti stilovi života i šarenilo etnicizma može miroljubivo koegzistirati jedino u gradjanskom konceptu multikulturnog društva.

Stoga se današnji opseg pitanja liberalnog multikulturalizma rasprostire od političkih zahtjeva i i specijalnih prava feminizma, pa sve do progresivne politizacije pitanja; “Zašto se i za nas Rome ne bi moglo glasati”? Takođe se u teorijskim raspravama spekuliše o tome, da li je liberalni multikulturalizam samo paravan klasne dominacije bijele rase u odnosu na druge ili još jedan perfidni oblik marketinga lijevo orijentisane političke elite?[[138]](#footnote-138) Za Čarlsa Tejlora (*Charles Taylor*) multikulturalizma predstavlja polje koje razrješava više političko-istorijske nego epistemološke dileme društva. Ovaj ugledni kanadski teoretičar načelno identifikuje razliku između dvije vrste liberalnog multikulturalizma. Jednu koja je utemeljena na „politikama jednakosti“ i drugu koja se temelji na „politikama različitosti“[[139]](#footnote-139). Multikulturalizmu se kao misaonoj konstrukciji u savremenim političkim studijama prilazi s aspekta nekolicine teorijski veoma povezanih i komplementarnih disciplina kao što su: **“politike identiteta”, “politike diferencijacije” i konačno “politike (prepoznavanja) rekognicije”.** Druga značajnija pitanja teorijskog poimanja multikulturalizma impliciraju uzajamnost odnosa: multikulturalizma naspram građansko-državnog statusa manjina, procesa globalizacije naspram nacionalnog državljanstva, kao i okvira posebnih pitanja koja se tiču obrazovanja, religije, feminizma, odnosno rodnih politika itd.Po definiciji Stenfordske filozofske enciklopedije: “Multikulturalizam predstavlja integralni dio političke filozofije kojom se usko definiše najpogodniji način kako reagovati na kulturni i religijski diverzitet”[[140]](#footnote-140).

Ono što je zajedničko svim ovim teorijama razumijevanja jeste činjenica, da se ovim pitanjima pristupa s aspekta dvije dominntne vrste multikulturalizma, od kojih jedan, nastaje prepoznavanjem nacionalnih, a drugi etničkih razlika[[141]](#footnote-141). Tako su pojedine društvene grupe danas u statusu nacionalnih manjina, dok su neke u statusu etničkih grupa, prosto iz razloga što jedni insistiraju na aspektu prava koja se ogledaju u **autonomnosti nacionalnih prohtjeva,** a drugi u nalaženju etničkih razloga za priznavanje **„grupno diferenciranih“ i „specijalnih prava“** (parafrazirano prema stavovima: *Will Kymlicka*[[142]](#footnote-142)). Ova se prava ne potražuju niti obezbjedjuju kao kompenzacija inferiornosti, već kao istinska potvrda različitosti nedominantne kulture u odnosu na dominantnu.

Specifičan interes za razvoj politika multikulturalizma pokazale su i sve veće međunarodne organizacije na čelu sa Ujedinjenim nacijama, UNESCO-om, Savjetom Evrope kao i sama Evropska unija. U sporazumu iz Mastrichta (1992) po prvi put se u istoriji Evropske unije spominju odredbe o osnovnim pravima i priznavanju nacionalne i regionalne različitosti [[143]](#footnote-143). Uporedo sa ovim donešena su i dokmenta od najvećeg praktičnog značaja za razvoj ovih politika kao što su: **“Univerzalna deklaracija o kulturnoj raznolikosti” (2001) i „Konvencija o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza” (2005).**

Druga značajna faza koja je obilježila evropski razvoj politika multikulturalizma jeste politički okvir i pristup interkulturalizma, čiji je prevashodni cilj bio uspostavljanje dijaloške forme o koegzistenciji različitih kultura. **Bez obzira na složen proces usaglašavanja kulturne politike Evropske unije ranih devedesetih bivaju snažno kritikovane zbog nedostatka jasne definicije interkulturalizma (Barnett, 2001; Shore, 2006).** Stoga je i osnovni predmet rasprave “Deklaracije o interkulturnom dijalogu i prevenciji konflikta” potpisane u Opatiji (2003) bio usmjeren ka uvođenju novog vokabulara kojim bi se jasnije mijenjao politički diskurs “manjine” naspram “većine” (Vidjeti više u: Council of Europe, 2005: 28). U svakom slučaju rasprava o razvoju interkulturalizma postoje glavno opredjeljenje kulturnih politika ujedinjne Evrope koja kulminirala u razvoju “Programa interkulturnog dijaloga” u 2008. godini. Rezultate ovog projekta pratila je formalna neodređenost učinka i krajnje upitna efektivnost politika[[144]](#footnote-144) koja je otvarila više pitanja nego što ih je razrješila. Ovim ocjenama pridružuje se i ugledni teoretičar Kimlika (Kymlicka, 2010) koji ne skriva svoje iznenađenje spram narastućeg političkog konsenzusa kojim se zvanično objavljuje neuspjeh multikulturnih politika u Evropi. **Njegova zabrinutost odnosila se na zvanične stavove Savjeta Evrope koji bezmalo predstavlja stanovište koje zastupa 28. država članica Evropske unije.**

Uporedo sa ovim svijest o značaju teorijske i praktične artikulacije politika multikulturalizma i dalje je na veoma niskom nivou, jer se ovom kulturološkom fenomenu bojažljivo pristupa s aspekta političke korektnosti[[145]](#footnote-145) i straha od prizivanja prošlosti. Ignorisanjem politika multukulturalizma uvećava se neznanje koje za posledicu može imati nepostojanje metodologije u rješavanju onih pitanja koja su prirodni procesi miješanja etniciteta i interkulturnog dijaloga. Kako su sve zemlje jugoistoka Evrope, dakle Balkana, suštinski multikulturne[[146]](#footnote-146), tako je veoma važno insistirati da se pitanja kulturnog diverziteta društva ne tabuiziraju, ne izostavljaju i ne čine kao prepreka.

U recentnim političkim raspravama argumentuje se da je svekoliki multikulturalizam “naroda i narodnosti” prestao je da se upražnjava nakon pada “bratstva i jedinstava” kao svesno odabranog koncepta i politike ujedinjenja južnoslovenskih etniciteta. Taj ideološki i nadnacionalni cilj poravnanja turbulentne prošlosti jugoslovenskog naroda, padom socijalizma zapao je u procjep separatističkog nacionalizma koji je bio indukovan krizom kolektivnog identiteta, padom sistema vrijednosti, netolerancijom i sveopštim ratom za etnički i kulturno “čistim” prostorima. Raspadanje Jugoslavije uslovljeno je nespremnošću da se u kontinuitetu garantuje dugotrajniji sistem autonomije pod kojim bi različite nacije mogle uživati punu afirmaciju prevashodno kulturnih, a kasnije i političkih prava. Stoga recentna politička istorija balkanskih zemalja u kontinuitetu ne pridaje neophodni značaj onim politikama afirmacije multikulturalizma, na osnovu kojih se uredjuju razlike i odnosi medju etničkim grupama i nacionalnim manjinama, nego se takve dileme i dalje razrješavaju metodama „gašenja požara“. Tako ni tranzicioni kulturni obrazac, sam po sebi, nije donio promjenu, već je samo duboko uvažavao “hendikep heterogenosti”[[147]](#footnote-147) koji se i danas ogleda u terminu balkanizacije. Ovaj proces već dugi niz godina predstavlja epitet onih politika koje: dezintegrišu teritorijalni opseg država, označavaju konfilkt, definišu društveno-političku fragmentaciju i primitivizuju etničke razlike.

Osim toga u poslednje vrijeme i sam multikulturalizam je na meti mnogih desničarskih politika zapadnoevropskih zemalja kao što su Njemačka, Francuska i Velika Britanija kojima se ukazuje na neuspjeh ovog demokratkog koncepta, posebno u rješavanju problema imigracionih politika[[148]](#footnote-148). Uočena regresivna tendencija i insistiranje na monokulturnim aspektima evropske kulture čini retoriku novog euroskepticizma, koji nasuprot eurocentrizmu, jeste prikrivanje razloga zbog kojih se Evropa i ujedinila. Tako se mogući scenario raspada evropskog kulturnog identiteta odvija pred očima onih koji su ga donedavno zagovarali i čija je društvena praksa upravo primjer multukulturalizma.

Uporedo sa ovim tendencijama multikulturni koncept, takodje se kritikuje na osnovu razloga koji dovode u pitanje državno jedinstvo multinacionalnih država. Države koje su sebi integrišu veći broj nacija prinuđene su da omoguće prostor za razvoj upravo onih različitosti koje najviše doprinose procesu stvaranja izolovanih kulturnih geta. Stoga je glavni predmet kritike, davanje prava, kojim se **deprivileguje kulturna različitost većine, zarad kulturne različitosti manjine**. Kritičari multikulturalizma tako ukazuju na slabosti procesa kojim se pospješuje stvaranje kulturnog relativizma i doprinosi politizaciji kulture manjina[[149]](#footnote-149). Na ovaj način svako tumačenje multikulturalizma otvara više pitanja nego što ih riješava. Tako na primjer dilema, da li katoličke organizacije za usvajanje djece, treba da prihvate, da u skladu sa zagarantovanim pravima jednakosti, maloljetnici mogu biti usvojeni od strane homoseksualnih roditelja, već u startu izaziva potencijalnu pravnu konfuziju. U momentu kad se žena po islamskoj tradiciji pokrije, obično se to ne „čita“ kao izraz njenje slobodne volje ili duhovnog zavještanja, već se takav gest tretira kao protest protiv vulgarizacije seksualnog terora medija i politički gest neslaganja sa dominantnim kulturnim modelom zapada. Takođe se sve više pitanja postavlja na nivou korporativnog multikulturalizma koji “mekdonaldizacijom ukusa” proizvodi hamburgere za arapsko tržište bez ukusa svinjetine. Marketinška kampanja robne markeBeneton nije ništa drugo nego primjer jedne takve multikulturalne paradigme koja se u medijskom smislu čita kao *par excellence* primjer marketinga multikulturnog koncepta.

Dominantni obrazac mišljenja definiše uslov da multikulturalna društva mogu opstati kao zajednice, jedino ako uspiju razdvojiti kulturne i političke identitete od kojih nastaju. Tako se formula uspješnosti Švajcarske i Kanade nalazi u činjenici da se političke granice ne poklapaju s konfesionalnim i jezičnim granicama (Pejnović - Stanković, 2010b). Ova činjenica je dokaz da je bolje insistirati na onim strategijama koje forsiraju političku različitost većine, a ne monokulturnu asimilaciju manjine. Nasuprot tome najoštriji kritičari multikulturalizma i dalje smatraju da je unapredjivanje te različitosti nerazdvojivo povezano s načelom potpune jednakosti manjine koja je na štetu većine. Takav proces legitimisanja vrši se političkom rekognicijom prava manjine, kojim se ugrožavaju i brišu nacionalni okviri većine.

Dok se na jednoj strani, pod krovnim terminom multikulturalizma raspravlja o širokom sadržaju prava obespravljenih i marginalozovanih: grupa, zajednica, žena, muškaraca, lezbejki, LGBT populacije i lica sa specijalni potrebama, na drugoj strani većina teoretičara multikulturalizma zasniva svoje stanovište na argumentima koji govore da se ovim politikama samo razrješavaju goruća pitanja imigranata i imigracione politike. Ova se pitanja u formi otvorenih debata vode u svim zemljama svijeta, a posebno se tiču specijalnih prava manjinskih etničkih i religijskih grupa. Tako se aktuelna pitanja latinoameričke populacije koja već decenijama migrira preko meksičke granice kao i pitanja prava etničke manjine muslimana u SAD-u nakon 11. septembra. dodatno problematizuju u različitim domenima imigracionih politika. Druga konfliktna žarišta koja nastaju kao proizvod sukoba u okviru nacionalnih granica država poput **Katalonije, Baskije, Velsa i etničkih grupa Kurda u Turskoj i Francuza u Kvebeku kao i domorodačkih plemena u Sjevernoj Americi, Australiji, Novom Zelandu i Indiji iziskuju opsežnu političku debatu koja se vodi na nivou deklarativnih retorika očuvanja nacionalnog suvereniteta i bezbjednosne stabilnosti država**.

U iznalaženju mogućeg rješenja pribjegava se stvaranju tzv. „fluidnog“ modela multikulturalizma koji etničke identitete tretira kao da su opcioni. Oni na taj način postaju više pogodni i uskladjeni sa gradjanskim konceptom države koja je prirodni inkubator takvih hibridnih identiteta[[150]](#footnote-150). Na ovaj način multikulturalni identiteti nisu, niti nužno nacionalni, niti nužno etnički, već postaju gradjanski. U metodološkom smislu takvi hibridni identiteti trebalo bi da razvijaju kompetencije interkulturnog dijaloga permanentno insistirajući na onim politikama koje su strategije spajanja, a ne razdvajanja različitih kultura. Zbljižavanje koje se pri tom vrši, trebalo bi da tarapeutski iscjeljuje one vrste animoziteta koje su prirodne skonosti društva, da ne razumije drugoga. Politička korektnost koja se uspostavlja prilikom tog procesa trebalo bi da predstavlja dijalošku formu razumijevanja i medijacije koja za rezultat treba da ima razbijanje stereotipa i mitova o drugima.

U zavisnosti od odabranog interpretativnog modela i u zavisnosti od teorijskog ugla gledanja u savremenom političkom diskursu multikulturalizma, značajno mjesto, takođe zauzimaju procesi kojima se problematizuju: teorija društvene reprezentacije, afirmativna akcija, nacionalizam, kulturna memorija, javni govor, ratne traume, etnocentrični narativi itd. Stoga je u mjerenju interkulturnog senzibiliteta u metodološkom smislu veoma interesantno predstaviti skalu koju je razvio američki teoretičar Milton Benet (*Bennett Milton*).

Benetova skala slikovito govori o reakcijama pojedinaca na kulturne različitosti i njegovom uopštenom interkulturnom kapacitetu[[151]](#footnote-151). Skala na čijem početku se nalazi „etnocentrični“ subjekt svrhovito govori o stupnjevitosti tranzicije koja bi trebala da rezultira dovođenjem subjekta u stanje „etnorelativizma“. Benetova skala odvija se u šest različitih etapa. Prve dvije etape procesa podrazumijevaju totalno poricanje i odbrambeni stav subjekta o mogućoj komunikaciji i razumijevanju drugih kultura. Druge dvije etape predstavljaju minimiziranje kulturne različitosti u svrhu zaštite pojedinačne kulture koja predstavlja prvi korak ka sledećoj fazi njenog prihvatanja. Poslednje dvije etape konstatuju napredak u prihvatanju i dovođenju subjekta u položaj totalne integracije i spoznaje o kulturi drugoga. Miltonova skala problematizuje temeljne perceptivne strukture kojima se pojedinci orijentišu u razumijevanju etnocentičnih kulturnih razlika. U tom smislu svaki položaj subjekta duž interkulturnog kontinuuma evidentira sve složenije strukturne promjene pojedinca, što zauzvrat omogućava totalno sagledavanje i spoznaju iskustva drugih kultura[[152]](#footnote-152). Na samom kraju Milton zaključuje, da se primarni cilj razvoja etnorelativističkog pristupa multikulturalizmu sastoji u tome da: „Kulturne kompetence pojedinca suoči sa procesom u kojem je moguće naučiti kako vrednovati i reagovati na kulturnu raznolikost“.

**Kreativni gradovi (za kolokvijum!)**

UNESKO-ova Mreža kreativnih gradova[[153]](#footnote-153) vrši kategorizaciju gradova po principu izvrsnosti samo jednog aspekta kreativnih industrija koji u njima dominira. Tako je na primjer, Edinburg grad literature, Berlin je grad dizajna, Bogota i Mančester su gradovi muzike, Sidnej je grad filma, Ostersund u Švedskoj je grad gastronomije itd. Drugi tip klasifikacije zasniva se na određenju teritorija u kojima posluju kreativni klasteri poput „Silikonske doline“, visoka tehnologija i softverski dizajn, „Holivuda“, filmska industrija ili „Klastera kreativnih preduzeća“ u Montani itd. U metodološkom smislu najuočljivija diversifikacija glavnih tipova gradova vrši se po „profilima gradskih identiteta“[[154]](#footnote-154) i to na gradove koji mogu biti: glavni, administrativni, univerzitetski, trgovački, gradovi raskršća, (post)industrijski, rudarski, turistički, sportski, kulturno-prestonički, istorijski, sveti, pogranični, (post) multikulturni, vojni, tajni itd. Takodje, njihova diversifikacija i definicija može primarno zavisiti od karaktera kreativnih resursa koji se u najvećem obimu koriste u pojedinim sredinama, kao što su: digitalni mediji, moda, dizajn, arhitektura, advertajzing i sva ostala područja kreativnih industrija „esenske provenijencije“.

U teorijskom i praktičnom smislu kreativni gradovi mogu nastati od bilo koje vrste gradske kulturne vrijednosti (artefakta, mita) koja ima potencijal kreiranja specifičnog gradskog identiteta (parafrazirano prema, Dragićević - Šešić, 2009) kao što su u prošlosti bili napušteni centri industrijskog nasledja (Kampnagel u Hamburgu – od starog brodogradilišta do multimedijalnog pozorišta) ili istorijske urbane cjeline (Smederevska tvrdjava). Takodje se za procese urbane regeneracije i modele održivog razvoja gradova mogu navesti i gradske četvrti sa nasledjem nedominantnih i alternativnih zajednica koje u njima žive, poput jevrejske, romske i studentske populacije, pa sve do modela novih multimedijalnih centara i *shopping mall city*-a kakav je *Sony Center* u Berlinu, na Postdamerplacu.

U tom smislu teoretičar Florida (2000) sklon je argumentu da kreativni gradovi ne nastaju kao cjelokupna područja grada, već više kao „prostori i mjesta“ u kojima je kreativnost autentični generator identiteta. Singapur kao grad država kreirao je sopstvenu kreativnu zonu, dok su gradovi poput Londona i Šangaja kreirali kreativne blokove ili još šire distrikte. Replike dablinskih pabova kao nacionalnog izvoznog brenda Irske nalaze po cijelom svijetu. Najraniji i najupečatljivi primjer gradova i četvrti nastalih u razvojnom konceptu kreativnih gradova su tematski parkovi Diznilenda i Univerzal studija u Americi. Ovi gradovi zabave nastali na fikciji crtanih junaka i heroja akcionih filmova i danas svedoče o neiscrpnom resursu kreativnog sadržaja koji je generator ideja i funkcionalnog rješenja za potrošnju unutar ogradjenih i specijalno dizajniranih gradskih četvrti „fantazije“. „*I love New York*“ je primjer marketinškog brendiranja grada koje je odavno prevazišlo nacionalne okvire. U tom smislu ne treba preskočiti skoro pa artificijelni primjer Las Vegasa kao grada u potpunosti lišenog istoričnosti u čijoj urbanoj fizionomiji dominiraju replike kulturoloških obrazaca drugih gradova kojim se obrazuje sopstveni identitet grada koji je nastao u pustinji i iz „ničega“.

Ako je jedan grad u prošlosti svoj prosperitet vidio u izgradnji i emancipaciji radničke klase i industrijalizaciji sela, onda kreativna klasa svoj uspon duguje ekonomiji kreativnog sektora i izgradnji kreativnog grada kao socio-političkog prioriteta. Na takvom političkom imperativu nastajali su najupečatljivi primjeri transformacije gradova koji su od napuštenih industrijskih zona postali središta kreativnosti, kao što su na primjer Bilbao i Mančester. Nakon izgradnje *Guggenheim* - ovog muzeja u Bilbau angažovani su najpoznatiji svijetski biroi za arhitekturu i projektovanje, kao što su: Norman Foster (gradski metro), Santiago Calatrava (aerodrom i pješački most) i Zaha Hadid sa projektom tzv. „druge urbane revolucije“ grada na sjeveru Španije. Mančester, na drugoj strani postao je središte muzičke produkcije u Velikoj Britaniji.

Za kreativne gradove ne postoji „formula“, niti politika njihove emancipacije treba da bude „fiksni plan“, već „fleksibilna platforma“ (Landry, 2000). Povećanje lokalne konkurentnosti i privrede je jedna od glavnih premisa razvoja kreativne ekonomije gradova i njihove strateške i razvojene perspektive. Ova perspektiva može ići u dva pravca od kojih je jedna pozitivna i sadržana je u paroli „Beograd je svet“, i druga, koja se može sastojati od kompiliranja negativnih političko-ekonomskih i društvenih faktora, kao što su: loše prostorno planiranje i urbanističko-arhitektonska slika grada, neadekvatna upotreba raspoloživog gradjevinskog zemljišta ili neautentičnost gradskog prostora[[155]](#footnote-155). Drugi faktori mogu biti vezani za nedostatak saradnje i umrežavanja tripartitnog modela upravljanja u smislu investicija i konsenzusa privatnog, javnog i civilnog sektora. Pored ovoga kao značajni negativni faktori u tranzicionom periodu navode se „tržišni urbanizam“ i pohlepa privatnih investitora kao i nedovoljno razvijen ekonomski model finansijskih olakšica za preduzetnički i kreativni biznis u gradovima[[156]](#footnote-156).

Po riječima Čarlsa Landrija (2011): „Najbolje gradske kulturne politike u sebi sadrže strateški fokus prosvjetiteljstva, lobiranja, zabave i ekonomskog uticaja“. Pored ovoga on dodaje da ni sama kreativna ekonomija ne može predstavljati sveukupni sadržaj i obim politika kreativnog grada, nego se takva politika uporedo mora proširiti i na druga područja i nivoe odlučivanja koja se odnose na razvoj urbane sociologije i infrastrukturne slike grada[[157]](#footnote-157). Međutim, savremene urbane politike koje pretenduju da doprinesu kreiranju političkog imperativa “kreativnog grada” svoja uvjerenja moraju zasnivati na snažnoj integraciji kreativnog sektora i podršci jakih gradskih institucija kulture. U tom smislu gradove koje sa pravom možemo smatrati svjetskim “prijestonicama kreativnosti” po riječima profesora Landrija su: Venkuver, Toronto, Ouklend, Kanazava, Mančester i Barselona. Iako po njegovom mišljenju postoji još najmanje pedesetak onih koji sa ponosom mogu nositi ovu prestižnu titulu, pored njih ne smijemo zaboraviti one primjere gradova koji su već decenijama baštinili sopstvenu tradiciju i koncept kreativnog grada, poput Liverpula u Velikoj Britaniji ili “kulturnog” Krakova u Poljskoj. U daljem nabrajanju gradova koji imaju potencijal da budu “kreativni gradovi u nastajanju” i koji su posvećeni razvoju specifičnih kreativnih praksi, možemo navesti grad Bandung u Indoneziji, Bolonju u Italiji ili Gent u Belgiji itd. Pored ovoga važno je napomenuti da se razvoj kreativnosti u gradovima ne mora nužno odnositi samo na uspješna područja u okviru gradskih sredina nego se razvoj ovih politika može funkcionalno proširiti i na regiju. U tom smislu interesantan primjer može predstavljati rurska oblasti u zapadnoj Njemačkoj sa inicijativom razvoja “kreativnih kvartova”.

Insistiranjem na politikama kreativnosti, urbana scenografija grada[[158]](#footnote-158) i geografija novih kreativnih prostora može upućivati na novu socijalnu dinamiku i novi privredni rast. U tom smislu najdinamičniji primjeri strategije kreativnih gradova i njihove kreativne ekonomije predstavljaju mala mjesta poput Guče u centralnoj Srbiji, kao i primjeri srednje velikih gradova poput Novog Sada u Vojvodini kojim dominira *EXIT* Festival kao jedan od najboljih festivala savremene muzičke produkcije u Evropi. Na drugoj strani je veoma uspješan primjer Sarajeva, za koje sa pravom možemo reći da se sa svojim filmskim festivalom iz godine u godinu sve više pretvara u godišnji susret kreativne klase.

Po mišljenju Predraga Cvetičanina: “Uprkos razlikama među zastupnicima koncepcije „kreativnih gradova“, pojam i praksa ovih gradova dele nekoliko zajedničkih karakteristika. U njih spadaju tretiranje talenata ljudi (gradskog softvera), kao jednako važnog, ako ne i važnijeg za razvoj od gradskog hardvera (gradske infrastrukture, postojećih objekata i industrije); postojanje kreativnih industrija u gradu, koje barataju sa – ili proizvode nove tehnologije; oslanjanje na kulturne resurse grada (široko shvaćene u rasponu od umetnosti do lokalne kulinarske tradicije); i postojanje kulturne raznolikosti u ovim gradovima i tolerancija u odnosu na nju”.

U istorijskom smislu moguće je uočiti dvije dominantne okolnosti koje su snažno uticale i oblikovanje urbanu fizionomiju grada. Prva se okolnost istorijski temeljila na fuzionisanju industrije i trgovine u gradovima, a druga okolnost se ticala spajanja umjetnosti i kulture[[159]](#footnote-159). Iako na prvi mah nespojive ove dvije koncepcije u urbanom planiranju gradova sinkretički su se stopile u sliku postfordističkog grada koja se polako pretapala u kreativni grad u nastajanju. To je značilo da se tradicionalnoj inžinjerskoj paradigmi izgradnje gradova “od cigle i betona” suprostavlja koncept grada koji nastaje od “kolekcije projekata” (Landry, 2011). Gradovi u konceptu kolekcije projekta sve više su se oslanjali na nove formule i funkcije grada poput: produkcije kulture, novih (*idea-based*) biznisa, slobodnog vremena i umjetnosti. Stoga je za većinu gradova u transformaciji, pogotovo onih sa bogatom industrijskom prošlošću, kreativna ekonomija značila obnovu i revitalizuju ekonomske baze kao i re-kreiranje sopstvenog lanca vrijednosti. Taj novi lanac vrijednosti obezbijedio je razvoj elemenata kreativnosti koji se sastojao od klastera napredne tehnologije, servisnih usluga i produkcije kulture koje su dodatno proširivale savremene funkcije grada. Važan resurs u procesu restrukturiranja gradova, po uvjerenju mnogih, činili su ljudi sa novim idejama koji su se miješali u projektno orijentisanim timovima i kreativnim administracijama. Stoga ne čudi da su se najubjedljivi primjeri urbanističkog fenomena kreativnih gradova mogli naći u biznis zonama većih svjetskih metropola gdje su osobene forme estetizacije, individualnosti i vidljivost samog mjesta izgrađene uz pomoć najpoznatih svjetskih arhitekata koje su super zvijezde mikrourbanizma (Norman Foster – kupola Bundestaga u Berlinu, Zaha Hadid – MAXXI – Muzeo nazionale delle Arte del XXI secolo u Rimu, Frenk Geri – Gugenhajm muzej u Bilbau, Umjetnička galerija u Ontariju itd.).

U sveopštem restrukturiranju gradova i sama kulturna baština postajala je predmet transformacije i marketinškog brendiranja gradova. Po mišljenju Darchen i Tremblay (2011) „Gradovi se susreću sa ogromnim izazovima u tranziciji između industrijske i post-industrijske ere i imaju potrebu da budu kreativni u razmišljanju o svojim urabnim problemima“. Mnogi bivši industrijski centri u kreativnom smislu nadograđivani su od one vrste simboličkog značenja koje zapravo predstavlja artefakt njihovog starenja. U nastojanjima da se izgradi svojevrsni vid kreativne budućnost za ta napuštena mjesta, u prvom redu je to značilo, nedvosmisleno raskinuti sa starim načinom upravljanja i donošenjem planskih odluka. Prisvajanje djelova grada u svrhu kreativne prenamjene i umjetničke intervencije uvjek je izazvalo veoma iscrpne političke debate posebno ako se sjetimo primjera prenamjene vojnih baraka u Metelkovoj ulici u Ljubljani ili napuštenih fabrika u istočnom dijelu Berlina.

Međutim, i druge inicijative koje su tekle u sličnom pravcu ogledale su se u raširenom recikliranju zapuštenih industrijskih skladišta, zašta su dobar primjer brodska pristaništa i dokovi blizu Brankovog mosta u Beogradu ili stara elektrana gdje je sad sjedište vodeće kulturne organizacije “Bunker” iz Ljubljane. U svakom slučaju razvojne strategije kreativnog grada rezultirale su transformacijom koja je veoma uspješno privela namjeni one zaboljavljene djelove grada koji su nastajali prilikom procesa industrijalizacije. Na tim mjestima danas uspješno funkcionišu različiti centri za razvoj umjetnosti, umjetničke galerije, centi za obuku i treninge, mjesta za okupljanje ljubitelja muzike, prodajna mjesta za različite i alternativne brendove dizajnera, grafički i filmski studiji, studiji za montažu i fotografiju i mnogobrojna druga mjesta koja danas služe kao kreativni inkubatori za razvoj gradske kreativnosti.

U ovom kontekstu interesantno je pomenuti stav Čarlsa Landrija (2008) koji ističe da: “U savremenom svijetu kulturni resursi gradova predstavljaju njegove vrijednosne bаze koje zаmjenjuju ugаlj, čelik ili zlаto, te se „kreаtivnost” navodi kao metod zа korišćenje ovih resursа”. Resursi koje grаd može koristiti zа regenerаciju, po mišljenju profesora Landrija, uključuju:

* njegovu umjetničku ili аrheološku istoriju;
* njegovu formu izgrаdnje i аrheološko nаsljeđe;
* njegov pejzаž, topogrаfiju, ljepote, kаrаkterističnа prirodnа obilježjа;
* аtrаktivnost i dostupnost jаvnih prostorа;
* drevne i skorаšnje etničke trаdicije, аkcente i dijаlekte;
* lokаlne proizvode i zаnаtske vještine, proizvodnju i usluge;
* kvаlitet trgovine, dokolice, sportа i zаbаve;
* potkulture, uključujući tu i potkulture mlаdih;
* trаdicije jаvnog, društvenog životа; grаđаnske trаdicije, festivаle i rituаle...

Stoga je na ovom mjestu važno pomenuti i jednu globalno inicijativu koja ide u pravcu identifikacije kreativnih gradova u svijetu. Agenda 21 za kulturu predstavlja, u svjetskim razmerama, ključni dokument kojim se definiše uloga kulture u lokаlnom rаzvoju. Njeno usvаjаnje pokаzuje spremnost jednog grаdа - njegovih političkih orgаnа i grаđаnа/ki - dа se kulturа tretirа kаo jedаn od njegovih nаjvаžnijih resursа i temelj budućeg rаzvojа. Ono ujedno pokаzuje posvećenost vrijednosti kulturne rаznolikosti – spremnosti dа se podstiče rаzvoj i ispoljаvаnje rаzličitih kulturа i njeguje interkulturni dijаlog. Agendа 21 zа kulturu formulisаnа je i usvojenа nа Četvrtom forumu lokаlnih vlаsti održаnom u Bаrseloni, 8. mаjа 2004. godine. Nаjvećа аsocijаcijа lokаlnih sаmouprаvа u svijetu, Udruženje ujedinjenih grаdovа i lokаlnih sаmouprаvа (UCLG), usvojilo je Agendu 21 zа kulturu kаo referentni dokument zа svoje progrаme posvećene kulturi i preuzelo ulogu koordinаtorа procesа njene primjene nаkon usvаjаnjа. U ovom trenutku je više od 300 grаdovа, lokаlnih sаmouprаvа i orgаnizаcijа iz cijelog svijetа, među kojimа i Bаrselonа, Bilbаo, Bolonjа, Buenos Aires, Ženevа, Geteborg, Helsinki, Keln, Kopenhаgen, Lаjpcig, Mаlme, Montevideo, Montreаl, Rio de Žаneiro, Rim, Seviljа, Stokholm, Štutgаrt, Torino, Tuluz i Venecijа, usvojilo Agendu 21 zа kulturu. Proces usvajanja Agende 21 za kulturu uključuje:

• javnu raspravu na nivou grada,

• odluku Gradskog vijeća,

• odluku Skupštine grada i potom

• jednostavno obavještavanje Sekretarijata Ujedinjeniih gradova i lokalnih samouprava, Asocijacije gradova i opština u državi (ako postoji) i Ministarstva kulture o tome da su gradski/opštinski organi usvojili ovaj dokument, njegove principe, smjernice za akciju i preporuke.

Agendа 21 zа kulturu sаdrži 67 člаnovа, grupisаnih u tri cjeline: (1) u dijelu posvjećenom

„principimа“ (16 člаnovа) opisuje se povezаnost kulture i ljudskih prаvа, kulturne rаznolikosti, održivosti, аktivne demokrаtije i mirа; (2) dio pod nаzivom „obаveze“ ili „smjernice zа аkciju” (29 člаnovа), koncentriše se nа dužnosti lokаlnih vlаsti i postаvljа niz zаhtjevа čije bi ostvаrenje omogućilo zаuzimаnje središnjeg mjestа kulturne politike u lokаlnom rаzvoju; (3) dio o „preporukаmа” (22 člаnа) zаgovаrа obnovljeni znаčаj kulture i zаhtijevа dа onа, kаo izuzetno znаčаjnа, bude prepoznаtа u progrаmimа, budžetimа i orgаnizаcionim šemаmа nа lokаlnom i držаvnom nivou i od strаne međunаrodnih orgаnizаcijа. Primjenа Agende 21 zа kulturu vezаnа je zа korišćenje četiri specifične аlаtke3: (1) definisаnje i reаlizаciju strаtegije kulturnog rаzvojа grаdа; (2) usvаjаnje Povelje o kulturnim prаvimа i odgovornostimа; (3) ustаnovljenje grаdskog/opštinskog Sаvjetа zа kulturu; i (4) stаlna procjena kulturnog uticаjа rаzvojnih projekаtа grаdа/opštine. Agendа 21 zа kulturu zаgovаrа dа se grаdskih rаzvojni projekti ocjenjuju i sа stаnovištа njihovog kulturnog uticаjа. Procjenа kulturnog uticаjа bio bi dokument u kome se u određenim vremenskim intervаlimа ocjenjuje uticаj svih vаžnih grаdskih rаzvojnih projekаtа nа kulturni život grаđаnа/ki i nа njihovа kulturnа prаvа.

**Kreativna ekonomija**

U opštoj poplavi neologizama kojima se, s obzirom na teorijski ugao gledanja i trendove u praksi različito definiše ekonomija kreativnog sektora, najpotpunije i najcjelovitije značenje u odnosu na ekspoataciju kreativnih industrija ima termin kreativna ekonomija (*creative economy*). Kreativna ekonomija u tom smislu predstavlja njihov tržišni ekvivalent i finansijski iskaz vrijednosti. Znak jednakosti, takođe se stavlja i za druge neologizme sličnog značenja, poput „ekonomije doživljaja ili iskustva“ (*experience economy*), „simboličke ekonomije“ (*simbolic economy*) i „ekonomije dodate vrijednosti“ (*value-added economy*). Pored ovoga značajan semantički i sintagmatski niz u ekonomskom smislu imaju: „beztežinska ekonomija“ (*weightless economy*), „ekonomija znanja“ (*knowledge-based economy*), „nova ekonomija“ (*new economy*), „ekonomija snova“ (*dream economy*), „ekonomija značenja“ (*significance economy*), „ekonomija zabave/spektakla“ (*entertainment economy*), „digitalna / informatička / virtuelna ekonomija“ (*digital / information / virtual economy*) i dr.

Iako svi ovi termini predstavljaju svojevrstan leksikon savremenog ekonomskog diskursa oni ujedno mogu poslužiti za formali opis različitih područja kulturne produkcije u kojima se stvaraju nove ekonomske, sadržajne i značenjske vrijednosti kreativnih industrija i kreativnog sektora u cjelini. Sa ekonomskog stanovišta kreativnost predstavlja formu kapitala, koja po mišljenjima mnogih predstavlja još jednu formu ekonomskog kapitala (Howkins, 2001). Stoga se u ekonomskoj nauci danas, razmatraju različiti vidovi kapitala u smislu: fizičkog kapitala (materijalni resursi i sirovine), investicioni kapital (finansijski), svojinski (imovina), ljudski (obrazovne elite), socijalni (grupni) itd.

Definicija Australijskog istraživačkog centra kaže da se: „Termin kreativna ekonomija odnosi na one aktivnosti koje povezane sa produkcijom, distribucijom i potrošnjom kreativnih dobara i servisa, sadrže potencijal stvaranja kreativnog okruženja i kreativnog biznisa“. Sve ove djelatnosti, sagledane zbirno, imaju potencijal da doprinose cjelokupnom obimu nacionalne ekonomije[[160]](#footnote-160).

**Australijska vlada** pošla je korak dalje u razradi ovog koncepta i u dokumentu pod nazivom **„Kreativna nacija“ (1994)** konstatovala da: „Kulturna politika treba zapravo da predstavlja ekonomsku politiku koja na nivou održivosti determiniše sposobnost za prihvatanje novih ekonomskih imperativa“. Na drugoj strani definicija Britanskog savjeta (British Council,2010) kaže da kreativnu ekonomiju: „Treba posmatrati kao integralni dio brzo rastuće globalne ekonomije“. Tražeći mjerljive i opipljive atribute za ekonomiju koja se zasniva na eksploataciji nematerijalnih i neopiljivih dobara i koja može imati neograničen rast resursa u produkcionom smislu, konstatovano je, da je priroda tih resursa u potpunosti drugačija od onih u tradicionalnim shvatanjima i teorijama kapitala. U proizvodnom smislu to znači da se kreativnosti može smatrati trajnim i obnovljivim resursom. U ekonomskom smislu mjerenje tih resursa upućuje na obim transakcija, brojnosti ideja i inovacija kao veoma vidljivim indikatorima ukupnog ekonomskog rasta.

U publikaciji koja govori o „Kreativnosti, kulturi i gradu – pitanje unutrašnjih veza“, Čarls Landri (2011) daje sledeću definiciju kreativnosti: „Kreativnost zahtijeva određeno podešavanje mentaliteta i sklonosti, uključujući radoznalost, otvorenost i upitan stav. Ova sposobnost podrazumijeva istrajavanje u idejama koje se razvijaju u različitim disciplinama i područjima istraživanja. Stoga kreativnost iziskuje uklapanje pojmova iz naizgled nepovezanih domena. Kreativnost se po mišljenju teoretičara Landrija, temelji na divergentnom razmišljanju, koje se nalazi izvan poznatih mogućnosti i obrazaca. Po njegovim riječima: „Kreativnost sama po sebi predstavlja paradigmu umjetnosti i kao takvu bi je trebalo proširiti na ona područja djelovanja koja pospješuju socijalnu inovaciju i uključuju kreativnost prilikom administriranja“.

Uporedo sa ovim pravcima tumačenja kreativnu ekonomiju možemo posmatrati kao zasebnu i relativno novu akademsku disciplinu, koja bi se u domenu kulturnih politika grada ponajviše ticala njenih razvojnih dimenzija i planova. Ukoliko konsekventno upotrijebimo Hokinskovu (2001) definiciju kreativne ekonomije u funkciji razvoja kulturne politike gradova u praktičnom smislu to će značiti da je obim kreativne ekonomije moguće sagledati kao ukupni bilans tržišnih transakcija kulturnih proizvoda koji cirkulišu u okviru kreativne ekonomije grada.

Ove transakcije imaju za cilj generisanje profita i dobiti od ekspoatacije kulturnih vrijednosti i dobara prilikom održavanja gradskih: festivala, koncerata, modnih revija, smotri, seminara, posjeta likovnih kolonija, kupovine magazina i publikacija, prodaje aplikativnog softvera, odlaska u bioskop, posjeta galerijama, gradskim muzejima, izložbama, javnim bibiliotekama, suvenirnicama itd. Obim ovih transakcija direktno se održava na sve ostale elemente ekonomije grada, kao što su: uslužne djelatnosti hotela, obližnjih kafea, restorana, transportnih preduzeća, uvoza i izvoza roba kao i svih onih djelatnosti koje mogu uticati na povećanje javne potrošnje od koje se konačno ubiraju porezi. U tu grupu spadaju poslovi otvaranja novih biznisa, firmi i kreativnih preduzeća, a samim tim i novih rezidenata i predstavnika kreativne klase, samostalnih umjetnika, producenata, PR agenata grada kao i turista koji posjećuju javne atrakcije grada i objekte urbanog spektakla. Pojedinačni sektori unutar kreativnih industrija kao što su: muzika, novi mediji, dizajn, savremena pozorišna produkcija i novi književni izrazi čine izuzetno važne komponente sadržaja unutar kreativne ekonomije grada. Osim toga svi ovi sadržaji imaju funkciju da u oblikovanju identiteta grada snažno doprinesu autentičnosti mjesta, proširujći tako izvore značenja na ona područja koja imaju potencijal za razvoj kulturnog turizma.

U svakom slučaju, da bi jedna ovakva teorijska hipoteza u formi zaokruženog ekonomskog ciklusa mogla biti praktično testirana važno je podrobno ispitati njene korisničke vrijednosti na lokalnom nivou. U tom smislu hipoteza o kreativnoj ekonomiji grada ima za cilj da pokaže kako se lokalna ekonomija može zasnivati na strateškoj eksploataciji lokalnih kulturnih resursa. Kao paradigmatski primjeri u tom smislu mogu poslužiti gradovi poput Londona, Vankuvera, Honk Konga, Barselone koji se smatraju „vrućim zonama“ kreativne ekonomije, pri čemu ova unosna djelatnost ima veći obim i potencijal od cjelokupnog finansijskog tržišta unutar tih gradova. Samo u kreativnim industrijama Londona zaposleno je preko pola miliona ljudi koji u okviru ukupne ekonomije grada daju doprinos u visini od 22 milijarde funti na godišnjem nivou (London - Cultural Capital, 2003: 43).

Od vremena kada je Džon Hokins prvi put grubo procijenio ekonomski doprinos u okviru 15 glavnih industrijskih grana kreativne ekonomije (koja se pored umjetnosti i kulture odnosi i na nauku, tehnologiju, inovacije, istraživanje i razvoj) ukupni bilans ove rastuće privredne djelatnosti iznosio je 2, 2 milijarde američkih dolara 2000. godine sa godišnjim tempom rasta sektora od 5%. U UNESCO-ovom izvještaju o kreativnoj ekonomiji za 2013. godinu podrobno se govori se o „širenju lokalnih razvojnih puteva“[[161]](#footnote-161). Komentarišući gore navedeno poglavlje u porodužetku izvještaja nalazi se i korisna definicija koja dodatno obrazlaže da: „Kreativna ekonomija ne predstavlja samo jedan super brzi auto-put, već mnoštvo različitih i lokalnih magistrala koje vode do različitih gradova, regija i zemalja u razvoju“. Dakle, sam razvoj kreativne ekonomije po mišljenju autora ovog izvještaja ne odnosi se isključivo na razvoj globalnih gradova i megalopolisa, već se strateški fokus premješta na nivo lokalne kreativne ekonomije i kulturne produkcije manjih gradova, područja i distrikta. Iako spada u red veoma mladih nauka i akademskih disciplina, ne starija od dvije decenije, kreativna ekonomija u širokoj lepezi dokaznih materijala, artefakata i umjetničkih praksi nesumnjivo svedoči o doprinosu i uticaju ovih politika za ukupni razvoj grada.

Prema mišljenju Karen Davis (2009): “Kreativna ekonomija se definiše kao zbir ekonomskih aktivnosti koje se generišu uz pomoć visoko obrazovane radne snage koja obuhvata širok spektar kreativnih pojedinaca - kako umjetnika, tako i arhitekata, programera, univerzitetskih profesora i pisaca iz širokog spektra industrija kao što su: tehnologija, zabava, novinarstvo, finansije, *high-end* proizvodnje i umjetnosti. Logika kreativne ekonomije je da privlači "kreativnu klasu" u gradove i da im obezbijedi nova radna mjesta. Na ovaj način se ubiraju prihodi od poreza, koji se kasnije redistribuiraju prema svim građanima. Kreativna ekonomija doprinosi, kako obnavljanju prosperiteta grada, tako i ispravljanju neravnopravane socijalne i geografske rasprostranjenosti njene dobrobiti”.

Po mišljenju Jake Primorac: “Kreativna ekonomija nastaje i razvija se temeljem korištenja generičkih informacijskih i komunikacijskih tehnologija (2010). Prema mišljenjnu Terija Fleva (2005): “Pod kreativnom ekonomijom podrazumijevamo procese proizvodnje, distribucije i potrošnje (nematerijalnih) kreativnih, kulturnih i simboličkih dobara, a pod time su uključene ideje, iskustava, percepcije, slike, softver, medijski sadržaji, dizajn, informacije i usluge”.

**Evropska praksa i načela razvoja javnih i praktičnih kulturnih politika (za kolokvijum!)**

U najranijoj fazi konstituisanja evropskih ekonomsko-političkih interesa prevashodno usmjerenih na razvoj instrumenta za zajednički privredni rast, nije bilo mnogo govora o samoj kulturi. Agenda sa kojom se kultura nametala kao snažan socio-ekonomski i kohezivni faktor u Evropi relativno se kasnije razvila u ono što bi danas mogli nazvati evropskom politikom u kulturi. Tome je, svakako, doprinijela i svijest **da bez intenzivnijih aktivnosti na kulturnom polju, Zajednica neće dostići očekivani nivo ekonomskog razvoja**. Kako je za ukupno razumijevanje koncepta evropskih politika u kulturi neophodno prepoznati pojedinačne, dakle nacionalne strategije svih onih država koje su članice Evropske unije, tako je pojam evropskih kulturnih politika kao cjelishodan sistem još teže sagledati u obimu samo jednog domena politika. Stoga je evropske kulturne politike jedino moguće razumjeti kroz komparativnu analizu mnogobrojnih strateških sporazuma, direktiva, akcija, preporuka i konačno projekata koje raspisuje Evropska komisija i Savjet Evrope. Razvoj tih politika, već do sada čini, podugačku listu projektnih i političkih inicijativa koje sve zbirno predstavljaju napor da se objedini i u potpunosti razumije diverzitet kulturnih aktera, institucionalnih entiteta i političko-pravnih činilaca koji čine univerzum javnih i praktičnih politika Evrope u domenu kulture.

Evropska unija pojedinačno predstavlja jedan od najvećih administrativnih aparata na svijetu, kojim se administrira preko pola milijarde ljudi, stoga ne čudi da je u jednom takvom glomaznom sistemu i **konglomeratu različitosti,** neophodno primjenjivati veoma kompleksan sistem upravljanja u kulturi. Uprkos često razvijanim retorikama o zajedničkom evropskom kulturnom identitetu (Stojković, 1994) sam proces uvodjenja kulture u zvaničnu politiku EU tekao je veoma sporo (Soeters, 1996). Tek u sporazumu iz Mastrihta 1992. godine Evropska unija po prvi put u članu 128. uvodi kulturu u svoju pravnu terminologiju. Ubrzo nakon toga se u sledećem sporazumu iz Amsterdama 1997. godine u članu 151. govori o tome: „*Da Zajednica treba da doprinese procvatu* *kultura zemalja članica poštujući njihovu nacionalnu i regionalnu različitost, a u isto vreme ističući u prvi plan zajedničko kulturno nasleđe*[[162]](#footnote-162). Iako nema sumnje da Zajednica na sebe preuzima odgovornost i obavezu da djeluje[[163]](#footnote-163) iz ostalih članova sporazuma da se naslutiti da će dalje akcije Zajednice biti preduzimane uz puno poštovanje principa „supsidijarnosti“. Princip supsidijarnosti kao politički okvir decentralizacije podrazumijeva dopunu aktivnosti država članica u formi drugostepene pomoći, tek kad se iscrpi prvostepena pomoć, dakle podrška države članice za kulturu. Citirajući dio teksta iz člana 151. tačka 5. može se zaključiti da će: *„Zajednica preduzeti akcije, u skladu sa principom supsidijarnosti, samo ako, i ukoliko ciljevi predložene akcije ne mogu biti u dovoljnoj mjeri zadovoljeni (postignuti) na nivou država članica, te se iz tog razloga mora preduzeti akcija od strane Zajednice“.* Sic!

Stoga se ovaj supranacionalni i federalistički koncenzus o kulturi uzima kao prvi pokušaj Evropske unije da uspostavi kontinuirani vid kulturne saradnje među njenim državama članicama[[164]](#footnote-164). Taj napor u početku, iziskivao je uspostavljanje veoma krutih pravno-administrativnih procedura koje su rezultirale razvojem veoma kompleksnih strukturalnih fondova. Ubrzo nakon ovoga uslijedio je prvi program u oblasti kulturne saradnje pod nazivom „Kultura 2000.“, koji je predstavljao skromnih 0,03% dio ukupnog budžeta Unije. Tako skorman budžet u okviru programa „Kultura 2007-2013“, i uz inicijativu Žezea Manuela Beroza simbolički je narasto na 70 eurocenti po glavi stanovnika[[165]](#footnote-165) u Evropskoj uniji u toku jedne godine. U najrecentnijem izvještaju Evropske komisije o ekonomskom učinku kulturnih i kreativnih industrija (2012) navodi se da one zbirno doprinose budžetu Unije u iznosu 3,3% od ukupnog BDP-a EU-a. U okviru kulturnog sektora zaposleno je blizu 6,7 miliona ljudi što čini 3% od ukupnog broja zaposlenih na nivou Unije.

 Međutim, kada danas sagledamo šta sve čini aktivne politike za kulturu Evropske unije, dolazimo da zaključka, da se radi o veoma razvijenoj mreži politika koje se odvijaju paralelno na nivou više programa od jednom i **da se svim tim programima rukovodi iz Generalnog direktorata za edukaciju i kulturu EU (DG EAC), dok je za razvoj veoma kompleksog sistem finansiranja zadužena agencija *Education, Audiovisual and Culture Executive Agency* (EACEA).** Tek nakon usaglašavanja izvještaja Komisije koji se odnosio na Ekonomiju kulture (2006), donošena je rezolucija „Evropske agende za kulturu“ (2007), koja je prije svega reflektovala ulogu kreativnih industrija kao snažnog nosioca društevenog i ekonomskog razvoja. Nakon svih ovih inicijativa počelo se sa dizajniranjem politika i programa koji su se **razvijale tematski po godinama.** U tom smislu, godinom pozorišta i izvodjačkih umjetnosti može se smatrati 2003. godina. Godinom evropske mobilnosti i zapošljavanja u kulturi smatra se 2006. godina, dok je 2008. godina bila rezervisana za razvoj interkulturnog dijaloga. Evropskom godinom kreativnosti i inovacija proglašena je 2009. godina koja je protekla u znaku istraživanja kulture kao snažnog generatora ekonomske i socijalne inovacije. Druga značajna inicijativa, koja je od velike važnosti za proučavanje politika kreativnosti, bila je uokvirena u publikaciji **„Zelene knjige“** [[166]](#footnote-166) kojom se definisao potencijal razvoja kreativnih industrija u Evropi.

Univerzalno nerazumijevanje činjenice da Evropska unija posluje kao jedna velika supranacionalna tvorevina, i da se njom, s obzirom na teritorijalni obim često administrira u politički nesagledivim strategijama, dovodi nas u dilemu **da li takav vid organizacije zaista reflektuje sveukupnost kulturnog ambijenta evropskog kontinenta?** Načela razvoja javnih i praktičnih kulturnih politika u Evropi predstavljaju veoma kompleksan sistem pojmova, političkih inicijativa i definicija. Stoga će predmet analize sledećeg poglavlja biti usmjeren ka cilju što dubljeg upoznavanja sa akuelnom programskom i političkom praksom Evropske unije. Tim korisnije ukoliko se u uvodnom poglavlju rada objasni tipološka distinkcija između eksplicitnih i implicitnih kulturnih politika u Evropi. Uporedo sa ovim u narednim poglavljima razmatraćemo i aktuelne modele finansiranja kulture na evropskom nivou. Druga važna polja koje će biti od specifičnog interesa za dalju analizu jesu dva specijalno dizajnirana programa, od kojih jedan, svrhovito objašnjava ulogu „Evropskih prijestonica kulture“, dok drugi, objašnjava principe skretanja EU politika ka poljima kreativnosti i inovacija u okviru programa finansijske podrške „Kreativna Evropa“.

**Tipološka analiza implicitnih i eksplicitnih kulturnih politika u Evropi**

Prilikom angažovanja različitih teorijskih okvira i perspektiva kojima se može produbiti razlika između eksplicitnih i implicitnih kulturnih politika, kao najvažnijij i najstroži argument njihovog razlikovanja u praksi, može se uzeti opšta operativna preciznost i strogost u postupku njihovog definisanja. S tim u vezi, upotrijebićemo jednu opštu i puno puta provjerenu definiciju kulturne politike koja glasi**: „Savremena kulturna politika je svjesno regulisanje javnog interesa u oblasti kulture i odlučivanje o svim pitanjima vezanim za kulturni razvitak jednog društva.“**[[167]](#footnote-167) Apstrahujući pojedine pojmove iz gore navedene definicije, na samom početku možemo konstatovati da atribucija „svjesnog“ zauzima najzačanije mjesto u pojmovnom rasporedu ove definicije. Ovo „svjesno“ po automatizmu opozicije, nameće pitanje, šta je onda to „nesvjesno“ što može biti predmet regulacije javnog interesa u kulturi? Racionalizujući stav po kome nesvjesno u kulturnoj politici može imati, isto tako važnu ulogu[[168]](#footnote-168) koliko i svjesno, dolazimo do analogije koja govori da bi direktne, odnosno neposredne odluke u kulturnoj politici mogle predstavljati eksplicitne, dok bi one indirektne, odnosno posredne mogle predstavljati implicitne kulturne politike. U nastavku teksta obrazložićemo zašto nam je baš ova direktivna dihotomija, shodno načinu (ne)posrednog odlučivanja od velikog analitičkog interesa u daljem prepoznavanju tipologija evropskih kulturnih politika.

Kao glavni razlog opravdanja, zbog kojeg gore pomenuta politička dihotomija u kulturnoj politici često funkcioniše na razmeđi ova dva principa, navodi se formalno nepostojanje opšte prihvaćene i generalno usaglašene definicije kulture. Okolnost koja dodatno otežava njeno definisanje proističe, takođe iz nemogućnosti da se u potpunosti objasni obuhvatnost njene prirode. Stoga se u političkom smislu postavlja otvoreno pitanje, ko zapravo može biti realan nosilac kulturne politike u jednom društvu? Teorija kulturne politike prepoznaje, najprije državu, zatim region, pokrajinu i grad, dok u smislu njenog sprovođenja i implementacije na terenu funkicionišu različite vladine institucije, agencije, ministarstva, paradržavna tijela, sekretarijati, savjeti, upravna tijela itd. Na drugoj strani nadnacionalna lista aktera uključuje organizacije poput UNESCO-a, Savjeta Evrope i sve ostale međunarodne organizacije koje djeluju u domenu različitih sektorskih politika (npr. Evropska audio-vizuelna opservatorija, ERICarts, LabforCulture, European Cultural Foundation itd.)

U pokušaju da dodatno obrazložimo ulogu i funkciju različitih aktera u polju kulturnih politika pokušaćemo da parafraziramo interesantan stav koji možemo naći u knjizi „Država i kultura“ (Đukić, 2009) u kojoj se pored ostalog konstatuje: „Da se u zavisnosti od toga ko je nosilac kulturne politike u jednom društvu, može sa više ili manje sigurnosti utvrditi realno prisustvo ili odustvao aktivnosti na polju političkih strategija u kulturi“. U tekstu se, takođe dodaje da: **„U slučaju da strateški plan ne postoji, veća je vjerovatnoća da se radio o implicitnoj kulturnoj politici koja se od eksplicitne, pisane i dokumentovane razlikuje, utoliko što se zasniva na taktičnim svakodnevnim odlukama koje nisu zasnovane na dugoročnoj viziji i ciljevima koje treba ostvariti“**. Iz ovoga se može izvući zaključak, da faktičko prisustvo ili odsustvo aktivnosti na polju kulturne politike u najvećoj mjeri zavisi upravo od njenih aktera koji su dužni da je sprovode na terenu, bilo da se radi o nacionalnom ili nadnacionalnom nivou kulturnih politika.

Međutim, ukoliko ipak objektivno prihvatimo činjenicu po kojoj kulturna politika predstavlja osnovno sredstvo upravljanja u kulturi[[169]](#footnote-169) i da ona načelno postoji[[170]](#footnote-170), onda eksplicitno miješanje države u pitanja koja su od krucijalnog značaja u kulturi dobija jasan smisao. U suprotnom slučaju, prevladaće implicitan stav o kulturi koji po mišljenju mnogih, može da predstavlja nešto što nije regulisano ili upisano kao javni interes u kulturi. Iako se ova dva strateška pristupa u razvoju kulturne politike mogu suprostaviti iz dostine teorijskih uglova, ipak ostaje da se vidi, do koje mjere implicitno[[171]](#footnote-171) upravljanje u domenu kulturne politike može imati u poređenju sa onim koje insistira na racionalnom zadovoljenju kulturnih potreba građana.

Dok na jednoj strani u eksplicitne kulturne politke spadaju one koje „učvrsto“ garantuju implementaciju strategija i instrumenata koje proističu iz nacionalnih planova za razvoj kulture koje propisuje resorno ministarstvo, to po automatizmu neće značiti, da će na drugoj strani, implicitne kulturne politike „relativizovati“ takve napore, prepuštajući se nesvjesnim i stihijskim odlukama u kulturi. Iako sistemski nevidljiva, efektivna snaga implicitne kulturne politike može biti itekako direktna i kao takva biti usmjerena na ono što je u kulturnoj politici teško primjećujemo i obrazlažemo kao racionalan stav. Ovo posebno postaje vidljivo u slučajevima kada se implicitna politika nađe u okvirima ekstremno „desnog“ konzervativističkog diskursa. U tom slučaju implicitne politike mogu imati široku sferu primjene posebno kod onih fundamentalistički nastrojenih političkih organizacija i religijskih grupa koji imaju snagu da utiču na kreiranje javnog mnjenja, ali kod kojih pravci razvoja politike nigdje nisu direktno „upisani“ kao eksplicitni. To raspravu veoma jasno proširuje na one diskurzivne domene politika koje su duboko usađene u narativu pojedinih zajednica.

Uporedo sa ovim, u domenu implicitnih kulturnih politika često se zauzima stav po kome one predstavljaju samo „sporedne efekte“ ili „nus pojavu“ različitih eksplicitnih kulturnih politika, ali se u javnom diskursu ne saopštavaju ili ne sagledavaju (prezentuju) kao takve. Ono što, međutim čini realan preduslov eksplicitne kulturne politike, jeste činjenica da ona predstvlja „namjerno“ odabrani strateški pravac djelovanja, koji za razliku od „nenamjernog“[[172]](#footnote-172) može da direktnije utiče na ulove pod kojima se artikuliše javni interes u kulturi.

Istorijski gledano implicitne kulturne politike postojale su mnogo ranije nego one koje definišemo kao direktno eksplicitne i koje možemo datirati pojavom nacionalnog zakonodavstva u oblasti kulture ili od vremena formiranja prvih ministarstva za kulturu krajem pedesetih godina prošlog vijeka. U tom smislu moramo uvažiti činjenicu koja govori da se državna kulturna politika, koju sprovodi ministarstvo kulture u najvećoj mjeri odnosi na nacionalnu orijentaciju kulture, te je stoga nacionalna dimenzija kulture, kao eksplicitna, često zamagljena introspektivnim sagledavanjem sopstvenih i unutrašnih dilema[[173]](#footnote-173). Ovo nas obrazloženje, konačno dovodi do široko rasprostranjenog stava koji govori da se efikasno upravljanje u kulturi ne može odvijati bez direktnog uticaja i miješanja države. Sistemska intervencija države motivisana je idejom održivosti pojedinih aspekata kulture koje predstavljaju najvažnije i najvitalnije elemente u formiranju socio-kulturnog identiteta neke zajednice. U namjeri da očuva sopstveni kulturno-politički suverenitet svaka država poseže za sistemskom intervencijom kojom se želi zaštiti nacionalni interes u kulturi i ono što bi bez njenje pomoći sigurno bilo na udaru kulturnog tržišta. Iz ovoga slijedi analogija koja upućuje da se u eksplicitnim kulturnim politikma zalazi u zonu „miješanja“, dok se u implicitnim kulturnim politikama podrazumijeva okvir „ne miješanja“ države u poslove kulture. U oba slučaja, zajednički cilj je postići što efikasniji učinak u operativnom domenu upravljanja kulturom (Dragojević, 2006).

Iako komplementarne u ovoj misiji, međunarodne organizacije u kulturi imaju nešto drugačiju ulogu i funkciju. One propisuju pravila kojima se uređuju nadnacionalni interesi u kulturi i kojima se posebno tetira okvir međunarodne kulturne saradnje[[174]](#footnote-174). S aspekta operativnog djelovanja ove organizacije su neutralne i imaju ulogu da regulišu pitanja od univerzalnog značaja za razvoj međudržavne kooperacije i saradnje. Njihova misija se uglavnom zasniva na protokolarnom definisanju metodologije kojom se uspostavlja protok informacija, promocija vrijednosti različitih kultura, međunarodna dimenzija kulturnih prava i kulturna participacija. U okviru ove političke orijentacije moguće je prepoznati stav Evropske unije, koja ima namjeru da pomaže, ali ne i da kreira kulturne djelatnosti u pojedinim državama članicama. To nas konačno, dovodi do zaključka koji govori da Evropska unija sopstvenu sferu uticaja zasniva na implicitnoj kulturnoj politici. U tom smislu Evropska unija neće zalaziti u domen nacionalnih kulturnih politika, braneći se argumentom, ne miješanja u nacionalne interese u kulturi svojih članica[[175]](#footnote-175). U skladu sa ovim moguće je definisati i ulogu drugih međunarodnih organizacija u kulturi, poput Savjeta Evrope i UNESCO-a. Njihova stremljenja u kulturnoj politici u velikoj mjeri podudarju se sa službenim stavovima Evropske unije gdje se želi evidentno uticati samo na sferu nadnacionalne kulturne politike iz koje po automatizmu proishodi da polje kulturnih politika treba da predpostavlja predmet mogućeg dogovora.

U svakom slučaju, ukoliko navedemo pojedine „akcije“, „deklaracije“ ili „rezolucije“ Generalnog direktorata za edukaciju i kulturu na nivou Evropske unije, vidjećemo da su obje ove premise o kulturnoj politici itekako prisutne i da podjednako suptilno definišu: i racionalne stavove o evropskom kulturnom identitetu i neuhvatljivu psihološku bitku koja se vodi na nivou iracionalnih interpretacija o njenom nepostojanju. U tom smislu, zapažanja teoretičara kulture (Dragićević - Šešić, 2007) govore u prilog tome da je upravo UNESCO-va Konvencija o zaštiti i unapređenju raznolikosti kulturnih izraza, predstavlja platformu, koja u sebi sadrži oba pravca djelovanja, i „*top-down*“ i „*bottom-up*“ pristup, kako bi se na taj način zadovoljila oba interesa u kulturnoj politici. Racionalizujući stav po kome je za efikasno upravljanje u kulturi, najpodesnije koristiti ukrštene instrumente i implicitnih i eksplicitnih kulturnih politika, u metodološkom smislu, taj nas dokaz dovodi do zaključka, da se u ovom domenu politika može identifikovati mješoviti tip kulturne politike, koji u sebi integriše formalne kvalitete i nadnacionalne kao implicitne, i nacionalne kao eksplitine kulturne politike. Ovaj hibridni model politika prisutan je u okvirima saradnje evropskih država članica i to posebno na nivou: audio-vizelnog sektora, zajedničke evropske medijske politike kao i u domenu kreativnih industrija.

Uporedo sa ovim, važno je napomenuti i interesantan primjer Sjedinjenih Američkih Država koje nemaju interesa da razvijaju resorno ministarstvo kulture, nego se sve odluke u kulturi, regulišu i preispituju u okviru liberalnog kulturnog tržišta. Iako na nivou federalnog uređenja SAD-a, funkcioniše Nacionalna agencija za podršku umjetnosti[[176]](#footnote-176), uloga ove organizacije je zanemarljiva u poređenju sa globalnim uticajem američke kulture na međunarodnoj kulturnoj sceni. Kulturna politika SAD-a, koju mnogi smatraju imperijalističkom, po prirodi stvari orijentisana je prema transnacionalnim kulturnim tržištima u kojima dominira industrija zabave i industrija sadržaja. Bilo da je riječ o distribuciji filma, književnosti ili muzike formalni okvir ovog modela u potpunosti zavisi od uslova kulturnog tržišta, što joj opet daje karakter izrazito implicitne kulture politike. Uključujući argument da tržište upravlja kulturnim procesima u teorijskoj praksi razvija se teza o globalnoj „versternizaciji“ kulture koja ima snagu da dopre do naudaljenijih krajeva planete. Globalnoj prodornosti ovog kulturnog modela, pored ostalog dopirnosi i činjenica veoma razvijenog kulturnog tržišta koje funkcioniše na principu globalne mreže za distribuciju kulturnih sadržaja sa viskokim stepenom komercijalne vrijednosti posebno u domenu filma (*Universal studio, Disney*) ili muzičke produkcije (*MTV, VH1*).

Konačno, nakon nabrajanja svih relevantnih teorija kojima se konačno želi efikasnije upravljati u kulturi, veoma je važno hipotetički postaviti pitanje, kojim bi se to strategijama i pravcima djelovanja mogao unaprijediti razvoj kreativnosti u jednom društvu? U proširivanju ovog pitanja, koje ujedno predstavlja i osnovnu hipotezu ovog rada, veoma je teško pretpostaviti okvir, kojim bi se to eksplicitnim ili implicitnim politikama takav scenario efikasnije razvijo u uspješnu kulturnu politiku? U pokušaju da odgovorimo na ova i druga relevantna pitanja poslužićemo se gore navedenim političkim argumentima iz kojih slijedi veoma uočljiva tipološka diferencijacija. Stoga ćemo sa ciljem modelskog uopštavanja, tabelarno sumirati uočene karakteristike oba modela i na ovom mjestu pokušati da razvijemo kognitivnu mapu uticaja implicitnih i eksplicitnih kulturnih politika.

|  |
| --- |
| **Kognitivna mapa uticaja implicitnih i eksplicitnih kulturnih politika** |
|  | **Eksplicitne**  | **Implicitne**  |
| **U odnosu na područje djelovanja** | Nacionalna, regionalna i lokalna kulturna politika (nacionalno zakonodavstvo, finansije...) | Nadnacionalna međunarodna dimenzija kulture (kulturna prava, kulturna participacija, kulturna raznolikost) |
| **U odnosu na način finansiranja** | Budžetsi tip, subvencija | Tržišni tip, transnacionalna kulturna tržišta, komercijalni interesi |
| **U odnosu na način djelovanja**  | Instrumentalističko-metodološki pristup kulturnih politika (implementacija) | Preplitanje (miješanje različitih sektorskih politika)  |
| **Prema diskursu** | Društveno-politički i istorijski narativi | Javni diskurs i mediji |
| **Prema smjeru djelovanja** | Politika centralizacije, prema „unutra“ | Politike decentralizacije, prema „svima“ i „spolja“ |
| **Prema prirodi mjera** | Direktne | Efektivne  |
| **Prema akterima koji ih sprovode** | Državne institucije, Ministarstvo kulture, lokalna i regionalna administracija | Evropska unija, Savjet Evrope, SAD, koproracije, privatne organizacije, civilno društvo |
| **Prema tipu formulacije i definicijama**  | Stroga, predefinisana,Normirana | Slobodna, interpretativna, |
| **Prema političkoj orijentaciji**  | Introspektivno sagledavanje nacionalnog kulturnog identiteta  | Neutralni i univerzalni značaj kulture |
| **Prema interesu u procesu donošenja odluka**  | Socio-kulturni i značenjski interesi, nacionalna orijentacija kulture | Ekonomsko - tehnokratski interesi, međunarodna kulturna saradnja  |
| **U odnosu na prirodu uticaja** | Miješanje  | Nemiješanje |

***Tabela br. 1.***

 Sumirajući rezultate i utiske izvedene analize da se zaključiti, da se u polju eksplicitnih nasuprot implicitnim kulturnim politikama, teorijski, a i praktično veoma teško uspostavlja binarni princip opozicije razlikovanja. Ova zamjerka nije čisto formalističke prirode, već može biti plod neutemeljene definicije kulture u pojedinim društvima, kako je i konstatovano u prethodnom dijelu teksta. U tom smislu će neka buduća istraživanja najkorisniji bilans uspjeha moći da izvedu iz zaključka o mješovitom ili hibridnom tipu kulturne politike, kojom se ukršta kvalitet i jednih i drugih: i onih kojim se indirektno saopštava šta se želi, i onih kojim se svjesno podstiče razvoj u kulturnoj politici. Ovo je posebno bitno sagledati u funkciji sledećeg poglavlja u kojem ćemo pokušati da svrhovito obrazložimo neke od osnovih principipa finansiranja kulture na nivou Evropske unije.

**Evropski modeli i programi finansiranja kulture (za kolokvijum!)**

**Evropska unija prije potpisivanja sporazuma u Mastrihtu u istorijskom smislu nije imala prethodnog iskustava u formiranju fondova za finansijsku podršku kulturi**. U tom pravcu mogli bismo navesti samo par pojedinačnih inicijativa, kao što je na primjer obnova Akropolja u Atini (1975) ili finansiranje Evropskog omladinskog orkestra. Stoga se s pravom kao prvim zajedničkim ulagenjem u kulturu može smatrati projekat “Evropskih prijestonica kulture”, koji je (1985) pokrenut na inicijativu grčke ministarske Meline Merkuri, o ćemu ćemo raspravljati u narednom poglavlju rada.

Međutim, prvu realnu sistemsku podršku kulturi možemo identifikovati tek 1991. godine kada je Evropska komisija organizovala Evropsko takmičenje pod nazivom *“Europe-scène culturelle”*. Taj program podrške prerastao je kasnije u tzv. “Kaleidoskop” program koji se dominantno oslanjao na saradnju tadašnjih država članica i koji se odvjao od 1994 do 1996. godine. U istom periodu pokrenuti su još dva komplementarna programa podrške pod nazivom “Arian” koji se bavio povećanjem obima prevođenja i promovisanja čitalaštva i program “Rafael” koji je bio orijentisan na razvoj kulturne baštine. Nakon uspješnog završetka ovih programa 2000. godine, a na osnovu odluke Evropskog parlamenta i Evropskog savjeta koncipira se novi program podrške, pod nazivom “Kultura 2000”. Ovaj program prevashodno je bio namijenjen razvoju kulturne saradnje i uzajamnog prepoznavanja zajedničke istorije evropskih naroda. Pored ovoga, program je insistirao na različitim aspektima kreativnosti, transnacionalnog širenja kulture i uticao na veću mobilnosti umjetnika i njihovog rada. Ovaj program pomoći obezbjeđivao je održivost evropske kulturne baštine i razvoj novih oblika kulturnih izraza kroz pospješivanje socio-ekonomske uloge kulture u Evropi. Originalni budžet programa “Kultura 2000.” iznosio je 167 miliona € za prvi planski period od pet godina, ali je ubrzo ovaj financijski paket mjera proširen sa još dodatnih 236 miliona € za sedmogodišnji okvir programa. Važanu komponentu programa predstavljao je i paket financiranja opredijeljen prema “trećim zemljama”, kandidatima za članstvo u EU.

Nakon završetka projekta “Kultura 2000”, i po odluci istih aktera u Evropskoj uniji donešena je odluka o uspostavljanju programa “Kultura 2007 - 2013” koji je bio finansiran sredstvima Unije u iznosu od 400 miliona €. Opšte usmjerenje ovog programa bilo je orijentisano nekim od već uspostavljenih ciljeva evropskih kulturnih politika, koje su se uglavnom zasnivale na kohezivnim strategijama, prepoznavanju diverziteta i različitosti kultura kao i interkulturnoj saradnji. Dizajn treće generacije integrativnih kulturnih politika Evrope predstavljao je pokušaj da se razviju one linije podrške (*strands*) koje su prethodnim godinama bile nedovoljno razvijene. Linije podrške konkretno su davane; za veći obim projektne saradnje kroz jednogodišnje i višegodišnje projekte kooperacije, prevodjenju literature na sve veći broj jezika koji funkcionišu na nivou Unije, saradnje sa „trećim“ zemljama u predpristupnom statusu i podršći evropskim kulturnim festivalima kroz raznovrsne okvire partnerstava. Sve ove linije programa dizajnirane su tako da obezbjedjuju podršku onim organizacionim entitetima koje neminovno moraju razviti sopstvene institucionalne kapacitete, da bi uopšte mogli biti korisnci sredstava. Izgradnja tih kapaciteta u velikoj mjeri, zavisila je od spremnosti članica da koriste medjunarodnu kulturnu saradnju kao razvojni resurs sopstvenih kulturnih politika.

|  |
| --- |
| **Evropski programi za podršku kulturi** |
| **Godina** | **Naziv programa** | **Budžet** | **Ključne oblasti podrške** |
| 1996-1999 | Kaleidoskop | € 36,7 milona | Podrška kulturnoj kooperaciji  |
| 1997-1999 | Arian | € 11,1 miliona | Podrška u domenu menadžmenta knjige, povećanje obima prevođenja i promovisanja čitalaštva |
| 1997-1999 | Rafael | € 30 miliona | Kulturna baština |
| 2000-2006 | Kutura 2000 | € 236,5 miliona | Kulturna kooperacija u svim umjetničkim i kulturnim oblastima (bez audio-vizuelnog sektora) |
| 2004-2006 | Tijela aktivna na evropskom nivou u domenu kulture | € 19 miliona | Podrška evropskim organizacijama u oblasti kulture (politike “sjećanja”, manjinski jezici, festivali) |
| 2007-2013 | Kultura 2007-2013 | € 400 miliona | Prekogranična kulturna saradnja |
| 2014 – 2020 | Kreativna Evropa | € 1,46 milijarde | Podrška kulturnom i kreativnom sektoru |

**Tabela br. 2. Izvor:** *European Commision “Impact assessment”, Brussels (2011)*

Pored ovoga važno je napomenuti da se finansijska podrška Evropske unije za kulturu nije iscrpljivala isključivo u okviru gore navedenih kulturnih programa, već je tokom godina bilo moguće koristiti podršku strukturalnih/regionalnih fondova. Uvažavajući ćinjenicu dostupnosti strukturalnih/regionalnih fondova koji su za period od 2007. do 2013. godine, iznosili ukupno 348 milijardi eura €, važno je konstatovati, da su ovi fondovi činili preko 80% ukupnih sredstava koja su korištena od strane Evropske unije za kulturu[[177]](#footnote-177). Finansiranje kulture posredstvom strukturalnih/regionalnih fondova prevashodno je značilo prepoznavanje univerzalnog značaja kulture koja se kao veoma razuđena i sveprisutna oblast društvenog života već sadržala u svim pojedinačnim komponentama drugih razvojnih politika na nivou EU. Ubrzo nakon toga, postalo je i više nego evidentno da, kulturni sektor može snažno doprinositi oživljavanju i dinamiziranju evropske ekonomske aktivnosti. **Evropska kultura u konačnom, doprinosila je većem zapošljavanju, socijalnoj koheziji, inovaciji, održivom razvoju i ostalim zajedničkim ciljevima koji su strateški usaglašeni na nivou Evropske unije**. Stoga je podrška kulturi posredstvom strukturnih/regionalnih fondova omogućila pristup veoma širokom obimu financijskih sredstava koja, u suprotnom, ne bi bila dostupna u okviru već postojećih kulturnih politika EU. Stoga ne čudi da su se prioritetna područja finansiranja posredstvom evropskih kulturnih fondova preusmjerila sa kolosjeka nacionalnih kulturnih politika, na potencijal razvoja kulture regiona.

Ovaj vid izmiještanja u regionalne okvire saradnje teritorijalno se vršio mapiranjem i identifikacijom onih politika koje su se adekvatnije primjenjivale, upravo na ovom nivou odlučivanja. Stoga nije čudno da su skorašnji razvojni programi IPA (*Instrument for Pre-Accession Assistance*) i finansiranje po osnovu regionalnih razvojnih fondova u mnogome značajniji nego oni koji su razvijani u okvirima nacionalnih kulturnih politika. Međutim, ne treba prenebregnuti činjenicu da su strukturalni fondovi i regionalni programi podrške u prvom redu bili orijentisani na ulaganja u konkurentnost evropske industrije, posebno u oblasti zapošljavanja i regionalnog razvoja, a ne primarno prema kulturnom sektoru.

Uvažavajući pozitivne rezultate ostvarene prevashodno na polju međunarodne kulturne saradnje i cjelishodnoj integraciji ekonomskog i kulturnog sektora prilikom Lisabonskog sporazuma (2007) napravljen je izvještaj o “Ekonomskom uticaju kulture”[[178]](#footnote-178). Pojedini aspekti ovog izvještaja posebno su se odnosili na mjerljive socio-ekonomske indikatore kulturnog sektora koji su veoma pozitivno uticali na evropsku ekonomiju u cjelini. U okviru tih nalaza konstatovano je, **da je u samo u toku 2003. godine kulturni sektor doprinio pospješivanju ekonomske akvitnosti na nivou Zajednice u iznosu od 654 milijardi €, što predstavlja 2,6% od ukupnog BDP Evropske unije. Ekonomski rast ovog sektora u istoj godini iznosio je 12,3% više od ukupnog ekonomskog rasta same Evropske unije.** **U oblasti zapošljavanja kulturni sektor obezbijedio je 5,8 miliona radnih mjesta što predstavlja 3,1% od ukupnog broja zaposlenih u EU.** U zaključku analize konstatuje se, da je kulturni sektor u periodu od 2002. do 2004. godine bilježio godišnji tempo rasta od 1,85%, što predstavlja ujedno i veći i stabilniji procenat rasta ekonomije od svih EU zamalja zajedno. Ovi podaci veoma učinkovito natjerali su mnoge članice Evropske unije da shvate, da se polje nacionalnog prestiža i kulturne potrošnje premješta u polje strategija kompetitivnosti, te se stoga kultura u kontinuitetu sve **više posmatrala kao razvojni resurs i investicija, nego kao hrana nacionalnog egoizma.**

I pored svega gore navedenog državna podrška (subvencija) i dalje ostaje glavni izvor finansiranja i dominantan model funkcionisanja javnih fondova kulture u pojedinim evropskim državama. Ovu skoro patološku zavisnost javnih administracija, kulturnih institucija i subjekata kulture i dalje karakteriše subvencionirani status pojedinih sektora u kulturi. U okviru ovih pitanja, samoodrživosti nacionalnih kultura sve više se kritikovala iz dva prevashodno socijalno-ekonomska razloga, od kojih se jedan, ogleda u nedostatku i nerazvijenosti kulturnog tržišta i drugi u smanjenju kupovne moći stanovništva. Ovakav trend naslanja se, takođe i na duboko ukorijenjeno očekivanje da se kultura prevashodno percipira kao simboličko polje nacionalnog identiteta i interesa (ponosa), kojim treba da se bavi država, kojoj je to, između ostalog i obaveza. U tom okviru razumijevanja može se i danas govoriti o veoma rasprostranjenom shvatanju da kultura u nacionalnom smislu zapravo predstavlja obavezu njenih poreskih obveznika.

Shodno tome i danas se u okviru raspoložive kulturne statistike može doći do veoma interesantnih podataka koji slikovito govore o ukupnom procentu podrške javnih fondova za kulturu. Ti procenti na nivou država članica EU prilično variraju od zemlje do zemlje, kako će nam i pokazati statistička tabela koju je priredio Andreas Viesand (*Andreas Wiesand*) za potrebe ERICarts Instituta[[179]](#footnote-179).

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ZEMLJA** | **% javnog budžeta** | **% BDP** |
| **Austrija** | **1.55** | **0.82** |
| **Bugarska** | **1.72** | **0.64** |
| **Hrvatska** | **1.48** | **0.68** |
| **Češka** | **1.70** | **0.71** |
| **Danska** |  **1** | **0.7** |
| **Estonija** | **3.21** | **1.6** |
| **Finska** | **0.99** | **0.54** |
| **Jordan** | **N/A** | **0.46** |
| **Njemačka** | **1.67** | **0.38** |
| **Grčka** | **0.37** | **0.23** |
| **Mađarska** | **1.69** | **0.57** |
| **Irska** | **0.4** | **0.2** |
| **Italija** | **0.9** | **0.44** |
| **Lihtenštajn** | **3** | **0.65** |
| **Litvanija** | **1.76** | **0.40** |
| **Malta** | **0.89** | **0.43** |
| **Holandija** | **1.51** | **0.83** |
| **Norveška** | **1.53** | **0.70** |
| **Poljska** | **0.5** | **0.59** |
| **Portugal** | **0.9** | **0.42** |
| **Rumunija** | **2.1** | **0.73** |
| **Srbija** | **0.65** | **0.35** |
| **Španija** | **1.36** | **0.65** |
| **Švedska** | **2.6** | **0.68** |
| **Švajcarska** | **1.7** | **0.45** |
| **Ukraina** | **1.56** | **0.55** |

Kao što se iz tabele da vidjeti opredijeljena javna sredstva za kulturu u nekim zemljama poput Grčke, Irske, Češke i Poljske ne prelaze 0,6%, dok na primjer u Švedskoj taj procenat je iznad 2,5%, uključujuci i Estoniju sa 3,5% koja predstavlja ekstremni slučaj. Ostale države u kontekstu veoma ujednačenih trendova procenata treba posmatrati u okviru evropskog prosjeka koji je na prelazu 2010. u 2011. godinu iznosio 0,63%, dok je na nivou ukupnog BDP-a taj procenat iznosi 1.38%. U ovom konkretnom slučaju, to znači, da se Njemačka, Mađarska, Rumunija, Bugarska i Holandija nalaze u najvećoj nesrazmjeri javne potrošnje i ukupnog BDP-a, što može da znači da red veličina koji se ulaže u kulturu iz javnih fondova nije adekvatno srazmjeran ukpunom utrošku BDP-a za kulturu.

Naime, svi ovi pokazatelji odnose se na ono što tretiramo kao direktno javno dotiranje kulture, dok na primjer autonimija pojedinih regija i gradova u slučaju Austrije, Njemačke, Belgije, Poljske, Španije i Velike Britanije omogućava da doprinos na lokalnom nivou, bude veći nego na državnom. Drugi okvir problema u metodološkom sagledavanju statistike uočava se na nivou alokacije sredstava u okviru onih sektora koji ne podpadaju striktno pod oblast kulture. U te sektore često spadaju nacionalni javni servisi, sportske i religijske organizacije kao i mnogobrojni edukativni programi različitih organizacija u kulturi, što dodatno otežava ukupnu statističku obradu i kvantifikaciju podataka kojem doprinosi kultura.

Stoga je ključno pitanje, koje se i dalje postavlja, sadržano u dilemi: Da li model finansiranja kulture može direktno da utiče na kvalitet kulturne produkcije?

**U javnom sektoru država subvencionira kulturu u skladu sa standardnim, veoma birokratizovanim i formalnim političkim interesom; jednakosti, pristupačnosti i usaglašene potrebe građenja nacionalnog kulturnog identiteta. Na drugoj strani, tržišni model ulaganja u kulturu omogućava; individualnost, objektivnost, nezavisnost, racionalnost, povezivanje i trendovsku logiku.** Kada se u kulturu ulaže na principima tržišta, onda prevladava stav koji govori da će komercijalni interes prevladati nad umjetničkim. Na drugoj strani, u modelu budžetske podrške, očekuje se da će investicija u kulturi biti mjerljiva, specifična, i sa socijalnim učinkom.

U praktičnom sagledavanju ovih političkih dilema, teorija objašnjava da se rješenje može naći u sistemskom zahtjevu prema kulturnoj politici koje će značiti veću diversifikaciju resursa i uspostavljanje alternativnih modela finansiranja kulture. Tako uspostavljeni ekonomski instrumenti u kulturnoj politici smanjili bi u **velikoj mjeri sistemsku iscrpljenost javnih fondova i hroničnu zavisnost kulturnih institucija od subvencija,** a pojačali osjećaj samostalnosti i vlastite odgovornosti za razvoj.

U takvom strateškom okviru razumijevanja neke od članica EU primjenjuju veoma originalne i održive modele finansiranja kulture. Jedan od tih alternativnih instrumenata može da predstavlja lutrijski (privatni, javni i mješoviti) fond koji daje snažan podstrek daljoj diversifikaciji izvora finansiranja kulture na nivou Evrope. Lutrijski fondovi smatraju se veoma pogodnim i fleksibilnim mehnizmima za podršku kulturi u procentima koji nisu zanemarljivi. U nekim zemljama, kao što je Finska taj procenat u ukupnom izdvajanju za kulturu iznosi 71%, dok u Velikoj Britaniji taj procenat standardno iznosi 40%, i u Italiji 35%[[180]](#footnote-180).

Drugi alternativni instrumenti podrške predstavljaju „fiskalni instrumenti“ koji kao indirektni oblici podrške za evropsku kulturu čine veoma stimulativnu politiku koja se sprovodi prema kompanijama i pojedincima koji žele da dio poreza koji inače plaćaju državi, direktno ulože u kulturu. Ovaj način podrške od suštinske ja važnosti za one kulturne sisteme koji imaju tradiciju fiskalnog načina javne kontribucije, a to su Holandija i Velika Britanija. Na nivou ovih veoma specifičnih politika (tzv. procentualne legislative) identifikujemo dva okvira modela od kojih se jedan, definiše kroz direktno umanjenje procenta poreza za pojedine proizvode kulture, i drugi u neoporezivanju donacija i sponzorstava u kulturi (Throsby, 2010).

Stoga ćemo u pregledu normativnih karakteristika iz nekoliko uporednih zakonodavstava evropskih zemalja koje omogućavaju indirektnu podršku za kulturu u smanjenju fiskalnih obaveza (otpisivanju poreza), izdvojiti:

* smanjenje ili ukidanje poreza za određene i specifične kulturne proizvode. Na primjer otpis poreza na dodatu vrijednost za knjige u Velikoj Britaniji ili otpis poreza na cijenu ulaznica za pozorište u Holandiji (Throsby, 2010)
* zakon da 1% poreza na cijenu svakog kulturnog proizvoda i usluge mora biti namijenjen nacionalnim fondovima za kulturu, (R. Towse, 2012)
* pravilom da 1% investicije koja se planira u gradjevinskom sektoru mora da se uloži u kulturnu komponentu objekta koji se izvodi (Njemačka)[[181]](#footnote-181)
* da 1% ili 2% odsto (Italija čak do 5%) prilikom plaćanja poreza iz prethodne godine gradjani mogu donirati nevladinim organizacijama iz domena kulture koje sami odaberu (Poljska, Slovačka, Rumunija, Litvanija)[[182]](#footnote-182).

Doprinos fiskalnih politika i instrumenata ni na nivou Evrope ne predstavljaju standardizovanu i široko usaglašenu strategiju, već ove strategije zavise od trendovskih kretanja i umijeća kulturnih administartora da njome rukovode. Sva ova rješenja predstavljaju prilično zahtjevnu i komplikovanu međusektorsku saradnju koja nije imuna na kontreverze i podjednako složenu društvenu debatu.

Uporedo sa ovim tendencijama u praksi evropskih zemalja moguće je evidentirati treći okvir modela koji svoju opravdanost zasniva na dobro oprobanom principu „na dužinu ruke“ (*arm's length principle*). Ovaj originalni mehanizam rukovodjenja kulturom preuzet je iz britanskog modela kulturne politike i umnogome doprinosi deetatizaciji i decentralizaciji kulture kojim upravljaju nezavisne fondacije, umjetnički savjeti i agencije u kulturi. Ovaj model rasterećen je od bilo kakvog uticaja državnih odluka u kulturi i primjer je liberalizacije kulturnog tržišta.

Četvrti model uspješne diversifikacije resursa i alternativnih modela finansiranja kulture predstavlja direktno učešće biznis sektora. Korporacijsko ulaganje u kulturi koje se u praksi odvija kroz direktno sponzorisanje uglavnom je motivisano politikama „socijalne odgovornosti“ kompanija i njihovim marketinškim ciljevima. U zemljama gdje velike biznis korporacije imaju dugu istoriju sponzorisanja i doniranja kulture samo su dugoročni i veći nacionalni projekti (festivali) i institucije predmet donacija. Ovom prilikom možemo navesti pozitivan primjer Bugarske i Poljske kojima biznis sektor doprinosi u visini od 3% do 5% ukupnom budžetu za kulturu. Ono što čin veoma problematičan okvir ovog tipa doprinosa jeste što ge je u krajnjem smislu veoma teško kvantifikovati. Direktno učešće korporacijskog / privatnog / sponzorskog novca po pravilu ne ulazi u zvaničnu statistiku državnog aparata i ne predstavlja dio mjerljivih indikatora kome doprinosi kultura.

Svi ovi alternativni modeli finansiranja govore da ekonomija kulture evropskih zemalja predstavlja veoma dinamičan proces izbora ekonomskih instrumenata kulturne politike. Razvijenost ovih alternativnih menahizama finansiranja kulture, dijelom je strategija za opstanak kulture, dijelom moranje prouzrokovano krizom. U svakom slučaju, važno je konstatovati, da upravo njihov suptilni odabir, može da predstavlja rezultat jedne odgovorne i svjesno vođene kulturne politike. Stoga ćemo u narednom poglavlju istražiti najnovi okvir podrške za kulturu Evropske komisije „Kreativna Evropa“.

**Program Evropske komisije „Kreativna Evropa“**

Program “Kreativna Evropa” predstavlja novi okvirni program podrške za kulturni i kreativni sektor Evropske unije za period od 2014 do 2020. godine. Ovaj višegodišnji finansijski program podrške spojiće dosadašnje programe “Kultura”, “Medija” i “Medija Mundusa” pod jedan zajednički okvir koji će predstavljati unaprijeđenu platformu koja treba da obezbijedi lakši pristup finansiranja kulture na evropskom nivou.

Novost pri koncipiranju ovog programa predstavlja i sami obim podrške kojim se već postojeći, uvećava za cijelih 9%, što sada iznosi preko 1,46 milijarde € i što bi trebalo da predstavlja povećanje od 37% u odnosu na dosadašnji iznos opredijeljenih sredstava. Ovo povećanje po riječima generalne komesarke Direktorata za obrazovanje i kulturu, Androule Vasile (*Androulla Vassilliou*) u velikoj mjeri, poklapa se sa ciljevima strateškog dokumenta “Evropa 2020” koji tretira razvoj pametnog, održivog i inkluzivnog ekonomskog rasta[[183]](#footnote-183). Pored ovoga komesarka je izjavila da: “Svaki euro uložen u kulturu generiše mnogostruke ekonomske koristi koje postaju vidljive kroz povraćaj investicije i koje se manifestuju kroz ukupno poboljšanje kvaliteta života, socijalne kohezije i sveukupnog ekonomskog rasta”.

U tom smislu ambiciozni programski ciljevi “Kreativne Evrope” u narednih 7 godina treba da rezultiraju veoma konkretnom i efektivnom realizacijom budžeta za; film i audio-vizuelni sektor u visini od 800 miliona €, da pomognu sektor kulture u visini 450 milona €, da da podršku za funkcionisanje preko 2.000 bioskopa, da obezbijedi vidljivost programa za 100 miliona budućih korisnika programa, da pomogne rad 250.000 umjetnika i audio-vizuelnih stvaralaca i da obezbijedi prevod 4.500 novih naslova knjiga[[184]](#footnote-184). Pored ovoga, programom je planirana i podrška u visini od 120 miliona € koja će biti raspoređena kao garancija za kredite preduzećima i kulturnim operaterima, zašta bi preduzetnici u kulturi trebali da dobiju pozajmice od banaka u visini od 750 miliona €. Sa jasnim ciljem funkcionisanja i van transgraničnih područja program “Kreativna Evropa”, pokušaće da promoviše svekoliki kulturni i lingvistički diverzitet Evrope, da unaprijedi zaštitu kulturne baštine kroz programe restauracije kao i da pomogne pri izgradnji održive kulturne infrastrukture i novih servisa. Novi program će biti jednostavan za korištenje, prepoznatljiv i pristupačan za sve evropske kulturne i kreativne profesionalce, bez obzira na njihovu umjetničku disciplinu. Sve ovo trebalo bi da doprinese povećanju njihovog manevarskog prostora u okviru međunarodne kulturne saradnje unutar i van zemalja EU.

Prilikom pripreme samog programa Evropska komisija je konsultovala niz strateških dokumenta, zainteresovanih strana i aktera, pri tom sprovodeći niz evaluacionih istraživanja prethodnih programa podrške. Pored ovoga Evropska komisija konsultovala je strategiju “Zelene knjige”, koja je značila potpuno sagledavanje potencijala kreativnih industrija u Evropi. U pomenutom istraživanju iz 2008. godine konstatovano je da, kreativni sektor predstavlja 4.5% ukupnog BDP-a EU, dok na drugoj strani, sam sektor zapošljava 3,8% ukupne evropske radne snage. Naime, ovim doprinosom kultura direktno utiče i na ostale privredne grane kao što su: turizam, obrazovanje i društvene inovacije i to posebno one koje se tiču informacionih tehnologija. Stoga je posebno važno da razvoj ovih strategija i planskih domunenata u kulturi ima sveobuhvatan i sistemski značaj kojim može da se prebrodi aktuelna ekonomska kriza u Evropi. Uporedo sa ovim, Evropska komisija opredijelila se za uvođenje novog operativnog modela upravljanja pod nazivom **“Otvoren metod koordinacije”,** kako bi na efektan način strukturisala i usaglasila principe drugih strategija sa ovim okvirnim programom podrške.

U susret novim potrebama za uvećavanjem budžeta, a učeći iz iskustva prethodnih programa, arhitektura “Kreativne Evrope” izmijenjena je na način koji obezbjeđuje veću podršku nosiocima i promoterima kulture i to posebno onim, koja čine mala i srednja preduzeća. Novi okvirni program podrške morao je biti adaptiran tako da pogoduje novim i smjelim inicijativama što raznovrsnijih kulturnih operatera i producenata kulture. U tom smislu programom je definisan i okvir “simplifikacije procedura” koji je komplikovanu proceduru prethodnih 9 kategorija “Otvorenih poziva za projekte” sveo na 4. Ova redukcija ponuđenih opcija nije išla u smjeru njihovog strukturalnog smanjenja, već upravo u smjeru njihovog operativnog proširenja i veće transparentnosti. Proces simplifikacije procedura obezbijediće, konačno veću pristupačnost, smanjiti kompleksnost i omogućiti veću efikasnost u upravljanju projektima. Novi program podrške omogućiće integrisanje svih opcija za finansijku podršku preduzećima iz domena kulture na jednom mjestu, što će uveliko doprinijeti većem stepenu iskorištavanja opredijeljenih sredstava. Objedinjavanje funkcija na jednom mjestu, fokusirće pažnju sektora na rast onih područja kulture koja generišu veći broj radnih mjesta i omogućavaju veću socijalnu inkluziju stanovništva. Potreba da se sve informacije mogu naći na jednom mjestu, takođe je doprinijela da sam program onemogući konfuziju i obezbijedi lak pristup korisnim informacijama. Na drugoj strani, infrastruktura programa omogućava da se mnogo efikasnije upravlja procesima administraranja projekata posredstvom *online* baze podataka. U upravljačkom smislu, to će omogućiti pregledniji izbor partnera za realizaciju projekata posredstvom alata za brzu pretragu arhiva koja će u budućnosti biti u potpunosti digitalizovana.

U potrebi da sublimira i koherentno integriše prethodno razvijane programe podrške Komisija se odlučila za tri dominantne oblasti podrške koje se prevashodno odnose na inicijative;

* U oblasti sektora za kulturu, poput onih koji promovišu prekograničnu saradnju, platforme, umrežavanje i književno prevođenje;
* U oblasti audio-vizuelnog sektora, kao što su one koje promovišu razvoj, distribuciju ili pristup audiovizuelnim djelima;
* U oblasti međusektorske saradnje, uključujući Program za garancije i međudržavnu saradnju.

Program, takođe sačinjavaju i dva potprograma: Kultura, za promociju sektora kulture, i MEDIJI za podršku audio-vizuelnom sektoru. Indikativno je napomenuti da će finansijska ulaganja i sredstava iz fondova EU u mnogome zavisiti i od same vrijednosti pojedinih sektora. U tom smislu će za međusektorsku saradnju biti izdvojeno 15% od ukupne pomoći, dok će za inicijative u oblasti kulture obim podrške iznositi 30%. Podrška u oblasti audio-vizuelnog sektora iznosiće 55% ukupnog budžeta Unije.

Dugo vremena anticipirani i naslijeđeni problemi u efikasnom sprovođenju projekata minifestuju se i danas u mnogobrojnim operativnim problemima. Stoga je Komisija kroz različite okvire konsultacija i preporuka pokušala da unaprijedi i prevaziđe te prepreke u budućnosti[[185]](#footnote-185). U tom smislu evidentirano je da mala i srednja preduzeća i kulturne organizacije manjeg obima, koje su centru pažnje ovog programa, veoma teško ostvaruju prustup finansiranju. Dio problema predstavlja obim njihovih ukupnih finansija kao i portfolio izedenih projekata. Ova okolnost postaje veoma značajna posebno ako se zna da priroda njihovih projekata/produkcija, u velikoj većini slučajeva, nema komercijalni interes, niti masovni proizvodni karakter. U tome svemu dodatno opterećenje predstavlja i nedostatak adekvatnih statističkih podataka koji bi u mnogome pomogli da se investicije u kulturi sagledaju na realniji način. Kako je konstatovano, mala i srednja preduzeća veoma je teško finansirati posredstvom grantova, stoga su u pristupu Komisija odlučila za pozajmice putem kredita. Ovaj novi okvir podrške trebalo bi u konačnom, da se odrazi na veću kompetitivnost preduzeća koja posluju u sektoru kulture i da im da neophodan “zalet” u uzimanju kredita. Ovo bi konsekvntno značilo i veća ulaganja od strane privatnog sektora. Promjena preduzetničkog mentaliteta sa grantova na kredite, značila bi smanjenje hronične zavisnosti oragnizacija od javnih fondova na jednoj strani i doprinijela povećanju svijesti o sopstvenoj odgovornosti za razvoj na drugoj.

Međutim, očekivani rezultati programa trebalo bi da daju odgovor na nova globalna kretanja i stalne promjene u kulturi. U tom okviru očekivanja, programom su adekvatno obuhvaćeni izazovi u kulturi 21. vijeka koji se prevashodmo ogledaju u tehnološkoj revoluciji i opštoj digitalizaciji. U pokušaju da odgovori na ove nove zahtjeve program “Kreativna Evropa” kreirao je okvir podrške za razvoj informacionih tehnologija, video igara i novih digitalnih platformi. U proširivanju zahtjeva koji stoje pred kulturom, programom je, takođe mapirano polje međunarodne kulturne saradnje u okviru kojeg će se odvijati rad približno 500 novih kulturnih mreža na nivou Evrope[[186]](#footnote-186). Program “Kreativna Evropa” pružaće podršku evropskim mrežama u kulturi sa ciljem pospešivanja i razvoja njihovog transnacionalnog funkcionisanja. Uporedo sa ovim, ne treba zaboraviti činjenicu da je na samom početku program “Kreativna Evropa” razvio veoma intezivan trening i objavio publikaciju o razvoju publike[[187]](#footnote-187) koju je uredila aktuelna komesarka generalnog direktorata za kulturu.

U okviru podrške za razvoj novih evropskih platformi, važno je istaći da je ova linija programa koncipirana na način da pruži pomoć onim organizacijama čiji je cilj promocija evropskih umjetnika i stvaraoca, i to posebno onih koji tek stupaju na scenu i tržište. U području podrške onim misijama koje su naslijeđene iz prethodnih programa, a koje su se ticale povećanja obima prevođenja i promovisanja čitalaštva visokokvalitetne evropske književnosti, program “Kreativne Evrope”, ponudio je brojna unaprijeđena rješenja. Pored ovoga važno je konstatovati da je program nastavio da u kontinuitetu podržava projekte međunarodne kulturne saradnje u kojima učestvuje više organizacija iz različitih zemalja. U tom smislu, Komisija se opredijelila za model podrške koji će audio-vizuelnom sektoru omogućiti veći obim koprodukcija koji u perspektivi treba da rezultira većom saradnjom između evropskih i ne-evropskih producenata.

Konačno, sama podrška kulturi kroz okvir transnacionalne kulturne saradnje omogućiće veću dostupnost i uporedivost podataka koji će konsekventno poboljšati odlučivanje u domenu nacionalnih kulturnih politika. U tom smislu sve političke odluke biće utemeljene na statističkim i prethodno provjerenim podacima. Mogućnost uvećanja i transfera znanja na osnovu ovih podataka omogućiće dijeljenje iskustva o novim poslovnim modelima koje može biti od velike koristi prilikom prilagođavanja novonastalim promjenama u kulturi. Stoga će sve dalje preporuke programa biti okrenute ka onim projektima koji u sebi integrišu snažan osjećaj za “evropsku dodatu vrijednost”. To znači da će se u perspektivi veći prioritet davati onim projektima koji nemaju isključivo nacionalni, već transnacionalni kulturni značaj. Transnacionalna kulturna saradnja može stimulisati opsežniji, brži i efektniji odgovor na globalne izazove u kulturi koji imaju dugoročne sistemske posledice po razvoj pojedinih sektora u kulturi.

Na drugoj strani, uspostavljanjem jednog jedinstvenog programskog tijela koje će odlučivati o svim projektima na nivou EU smanjiće se operativni troškovi koji nastaju kao posledica poslovanja programa i razgranate strukture upravljanja. U tom smislu velikom većinom sredstava i dalje će upravljati Izvršna agencija za obrazovanje, audio-vizuelnu politiku i kulturu (EACEA) kroz “Otvorene pozive za podnošenje prijedloga”. Kao što je potvrđeno u praksi taj model dokazano predstavlja veoma ekonomičan način za upravljanje projektima u kulturi na nivou EU. Na drugoj strani nekim aspektima programa direktno će upravljati Evropska komisija i Evropski parlament poput “Evropskih prestonica kulture” i “Evropskom nagradom u oblasti kulturne baštine” (*European Heritage Label*). Upravljanje u oblasti finansijske podrške putem garancija, upravljaće Evropski investiocioni fond (EIF), iz razloga korištenja ekspertskog znanja iz oblasti kreditnih investicija.

Sva prethodno najavljena poboljšanja programa u najvećoj mjeri ogledaće se: u povećanju broja odobrenih grantova, većem broju partnerskih sporazuma, elektronskoj evidenciji odobrenih projekata kao i *online* procedurama koje će značajno smanjiti pairologiju prilikom administriranja i prijavljivanja projekata. Sa ciljem olakšavanja procedura i većeg stepena informisanosti o aktuelnim pozivima u svakoj zemlji biće formiran *Desk* “Kreativne Evrope” sa ciljem pružanja pomoći ustanovama kulture i organizacijama civilnog društva koje žele da obezbijede učešće u programu. Glavni cilj ovog odjeljenja, koje se obično formira u resornom ministarstvu kulture i koje će zamijeniti dosadašnji (*Cultural Contact Point*), biće širenje informacija, davanje savjeta i pomoći pri pisanju uspješnih aplikacija. U namjeri da poveća pristupačnost programa Komisija je, takođe poboljšala i olakšala procedure za one zemlje koje su kandidati u predpristupnim pregovorima sa Evropskom unijom. U tom smislu Republika Srbija koja je nedevno pristupila “Kreativnoj Evropi” predstavlja prvu zemlju[[188]](#footnote-188) koja je van granica Evropske unije postala aktivni korisnik ovog programa.

**Projekat „Evropskih prestonica kulture“ (za kolokvijum!)**

Prilikom istraživanja različitih strategija za razvoj lokalnih kulturnih politika moguće je konstatovati da projekat “Evropskih prestonica kulture” predstavlja jedan od najuvjerljivih primjera koji govori da je teza o postojanju kreativne ekonomije gradova u Evropi zaista opravdana. U tom okviru razumijevanja sam projekat “Evropskih prestonica kulture” predstavlja dokaz kojim je nesumnjivo moguće opravdati hipotetički okvir ovog rada i čijim se primjerom bez sumnje može unaprijediti razvoj lokalne kulturne politike i u Crnoj Gori. S takvim uvjerenjem pokušaćemo da u daljem tekstu obrazložimo sve socijalne, kulturne i ekonomske implikacije ovog projekta koji u kontekstu aktuelnih kulturnih politika u Evropi predstavlja veoma specifičan i originalan primjer razvojnih starategija kulture na lokalnom nivou. Uporedo sa ovim, važno je istaći, da sam projekat “Evropskih prestonica kulture” predstavlja jedan je od prvih zajedničkih projekata Evropske unije koji ima potencijal da dokaže da se domen i dometi (nad)nacionalnih kulturnih politika mogu adekvatno i podjednako dobro subordinirati i na nivou lokalnih kulturnih politika.

Ide­ja o pre­sto­ni­ci kul­tu­re Sta­rog kon­ti­nen­ta zaživela je sa ciljem da se Evropljani okupe i pokažu bogatstvo i raznolikost evropske kulture, ali i njihovu zajedničku istoriju i vrijednost. “Evropska prestonica kulture” je naziv, koji dobija jedan ili nekoliko gradova u Evropskoj uniji u razdoblju od jedne godine, u toku koje dati grad ili gradovi predstavljaju svoj kulturni život i domete gradske kulture[[189]](#footnote-189). Pored ovoga izabrani grad kao nosilac titule dužan je da sprovede i organizuje seriju kulturnih događaja sa snažnom “evropskom dimenzijom”[[190]](#footnote-190). Pripreme za titulu evropskih prestonica kulture prati veoma složen proces kandidovanja i koordinacije koji uporedo može poslužiti kao veoma značajna društvena i ekonomska prilika da gradska uprava osnaži, izgradi i proširi sopstvene kulturne kapacitete. Pored ovog, cilj programa je da gradske uprave koje se kandiduju razviju svijest o urbanom planiranju gradova i mogućoj regeneraciji onih područja grada koja su nedovoljno razvijena. Komplementarni ciljevi programa, takođe mogu ići u pravcu totalne izmjene imidža grada i poboljšanju njegovog profila na međunarodnoj kulturnoj sceni. Drugi svrhoviti (operativni) ciljevi programa upućuju na pospješivanje vitalnosti kultnog života (svakodnevnice) u gradskim sredinama kroz razvoj gradskog kulturnog turizma i ukupnog obogaćivanja kulturne slike grada u očima njegovih stanovnika[[191]](#footnote-191).

Od samog početaka projekat “Evropskih prestonica kulture” patio je od nedostatka opštih operativnih i normativnih smjernica. To je značilo da se od vremena kada je prvi put uspostavljen 1985. godine do sada, puno toga izmijenilo. U najranijoj fazi[[192]](#footnote-192) koja je obuhvatala period od 1985. do 1996. godine i u kome su učestvovale 12 evropskih država, program nije imao jasno definisan pravno-normativni okvir niti prethodno razvijenu strukturu operativnog djelovanja - po kojoj bi se odvijao. Stoga su države u tom periodu bile prinuđene da kandiduju gradove koji su imali samo dvije godine da praktično razviju sve strategije programa, što je u velikoj mjeri, ili u potpunosti iscrpljivalo njihive finansijske kapacitete.

Druga faza odvijanja programa koja se odnosila na period od 1997. do 2004. godine i koja je uključivala 19 gradova iz 14 država podrzumijevala je da se od 1998. godine jasnije i oštrije poštuju procedure i kriterijumi kandidovanja gradova. To je ujedno značilo i veću pristupačnost komplementarnim programima EU fondova za finansijsku pomoć koji su do tada bili razvijeni. (najprije “Kaleidoskop”-a, a zatim i programa “Kultura 2000”)

Treća faza koja je započeta 2003. godine, a odnosi se na period do 2019. godine najkompleksnija je u smislu operativnog upravljanja, s obzirom na broj od 29 zemalja i 29 gradova koji su bili ili će biti uspješno izabrani u komplikovanoj proceduri bodovanja. Ukupni broj gradova u ovom periodu proširen je i dodavanjem 10 zemalja kandidata za ulazak u Evropsku uniju, koje su se priključile 2004. godine. Ova faza programa obezbijedila je da program zvanično postane “akcija od značaja” u okviru novih kohezivnih politika EU[[193]](#footnote-193).

Konačno, od 2013. godine u cilju poboljšanja programa vrši se novo usaglašavanje pravila[[194]](#footnote-194) koja su se prevashodno ticala ostalih ekstenzivnih kriterijuma programa poput: veće vidljivosti, održivosti, efektivnosti i ekonomske opravdanosti programa. U tom smislu prestaju da važe pravila iz 1998. godine i uvode se nova koja znače minimum od 4 godine aktivne pripreme za razvoj programa. Novim pravilima, takođe je propisana mogućnost da jedna zemalja može kandidovati jedan ili više gradova u toku jedne godine. Drugi relevantni kriterijumi za razvoj ovog evropskog programa ticali su se raznovrsnosti zainteresovanih strana i aktera u procesu planiranja i implementacije programa. Donosioci odluka koji su relevantni u političkom smislu na državnom nivou, po preporuci, trebalo bi da usko sarađuju sa akterima koji su značajni za sprovođenje programa u administrativnom smislu na lokalnom nivou. Pored ovoga, zarad veće učinkovitosti programa preporuka je da se lista potencijalnih aktera i donosioca odluka mora proširiti ka lokalnim zajednicama, novim kulturnim operaterima, preduzetnicima iz privatnog sektora, civilnom društvu i drugima.

Najrelevantniji aspekt koji u najvećoj mjeri doprinosi uspješnom kandidovanju gradova ogleda se u uspostavljaju jasne vizije i misije samog programa. Stoga bi glavni cilj prilikom uspješne kandidature gradova trebao da bude orijentisan kriterijumom: originalnosti, jedinstvenosti, inovatovnosti i izuzetnosti kulturnog programa koji se plasira u toku godine. Različite dimenzije programa treba da budu razvijane sa ciljem afirmisanja kulturnog identiteta gradova, njihovog kulturnog nasleđa uz obavezno korištenje što raznovrsnih kulturnih resursa gradova. Sve ovo navedeno se ne može postići bez jasne strategije marketinga, komunikativnosti i prepoznatljivosti programa.

Drugi relevantni kriterijumi za uspješno kandidovanje gradova ogledaju se u principima upravljanja, snazi projektnog tima koji sprovodi proces kandidovanja kao i odabrani finansijski model kojim se obezbjeđuje formalna implementacija programa.

Od krucijalne važnosti za uspješno kandidovanje gradova je i izbor samog tematskog okvira i estetskog koncepta kojim se grad želi predstaviti. U tom smislu mnogi gradovi zauzimali su različite stategije, posebno ako se zna da se različitim pristupima mogu specifikovati i različiti interesi u promociji nacionalnih i lokalnih kulturnih vrijednosti. Slogan ili zvanična formulacija misije u kandidaturi gradova može prilično da varira u zavisnosti od zauzete razvojne strategije ili jasne kulturne vizije grada. U tom smislu neki gradovi svjesno su potencirali “umjetničko-kreativne” formulacije svoje misije koje su imale uopšten i simbolički značaj, dok su na drugoj strani, gradovi poput Monsa u Belgiji (2015) sa sloganom “Gdje tehnologija susreće kulturu” definisli striktno područje interesa koje za njih predstavlja budući izazov razvoja. Interesantan primjer predstavlja umjetnička formulacija programa grada Talina u Estoniji (2011) čiji je slogan “Folklor i bajke”, u prvom navratu bio jednoglasno odbijen. Drugi primjer slogana ponudio je grad Linc u Austriji (2009) koji je referisao na “Industriju, kulturu i prirodu”, dok se grad Maribor u Sloveniji (2012) kandidovao sa sloganom “Tačke skretanja”. Nasuprot ovome, grad Sibiu (2007) nije imao zvaničan naziv za svoj umjetnički program, dok je na drugoj strani grad Esen (2010) svoju misiju zasnovao na sloganu “Promjena kroz kulturu, kultura kroz promjenu” tako da ona pokriva šire kulturno područje regije Rur[[195]](#footnote-195), slično kao i Luksemburg koji je nazive programima davao shodno profilu regija u kome se program odvijao.

Za uspješno kandidovanje grada za evropsku prestonicu kulture u prvim godinama važno je bilo da se program odvija tokom cijele godine. Izuzetak od ovog pravila su gradovi koji su bili nominovani u prvoj dekadi programa, gdje program nije trajao duže od 6 do 8 mjeseci, sa izueztkom Madrida (1992) koji je prvi razvio program na godinu dana. Nakon ovoga mnogi gradovi uvodili su i pred-programe kao na primjer Helsinki (2000) sa “aperitiv programima” , Prag (2000) sa “prolog događajima” ili Stavanger (2008) sa “tester” događajima, dok su na primjer Linc i Liverpul održavali programe i prije samog početka programske godine.

S aspekta umjetničkih formi i žanrova gradovi su, takođe koristili veoma širok spektar strategija kako bi različitim sadržajima privukli pažnju i što više posjetilaca. U programskom smislu Antverp u Belgiji (1993) ponudio je savremenu umjetnost, dok je na drugoj stani Grac u Austriji (2003) svoj program zasnivao na novim izrazima u arhitekturi. Briž je svoj programski okvir temeljio na onome u šta je mogao biti apsolutno siguran, kao što su likovne izložbe i izvđačke umjetnosti, dok su se ostali programi oštro kritikovali zbog očiglednog deficita savremene vizuelne umjetnosti. Prilikom istraživanja suficitarnih umjetničkih formi i žanrova koji dominiraju programskim sadržajima u okviru 19 gradova[[196]](#footnote-196) koji su bili evropske prestonice kulture od 1985. do 2003. godine konstatovano je da u umjetničkim programima gradova najčešće preovladavala muzika sa 89% učešća. Na drugom mjestu je pozorište sa 84% učešća, koje prate i druge glavne grupe umjetničkih formi poput vizuelnih umjetnosti sa 79%. Na drugoj strani su manje zastupljene umjetničke discipline poput književnosti sa 11%, opera sa 5% i umjetnički zanati koji predstavljaju zanemarljiv procenat sadržaja. U pogledu mjesta održavanja samih programa procenti su na strani kulturnih događaja koji se odvijaju u centru grada u odnosu na one koji se odvijaju u predgrađima, iako se to ne bi moglo reći za same lokacije održavanja događaja koji se u više prilika odvijaju na otvorenom, nego u zatvorenom prostoru.

Drugi značajni okviri razlikovanja mogu se sagledati s aspekta onih programa koji originalno potiču iz okvira lokalne kulturne produkcije nasuprot programa koji su “uvezeni sa strane”. Iskustvo govori da u tom okviru razlikovanja ne postoje pravila jer se u slučaju Helsinkija (2000) samo 10% programa realizovano uz pomoć inostranih produkcija[[197]](#footnote-197), dok je u slučaju Salamanke (2002), 70% programa uvezeno od strane inostranih kulturnih operatera i producenata programa.

Kada govorimo o ukupnom broju realizovanih programa u toku programske godine kao važna statistički reper uzima se broj od 100.000 stanovnika. Na ovaj broj stanovnika održava se u prosjeku 187 programa “Evropskih prestonica kulture[[198]](#footnote-198). U tom slučaju veličina gradova poput Istambula, Luxemburga ili Esena u oblasti Rur, ne odslikava realano stanje stvari, jer se geografski za manje gradove poput Soluna, Maribora ili Vajmara na može konstatovati da imaju manji broj porograma po glavi stanovnika shodno njihovoj veličini. Dodatnu konfuziju može stvoriti i utisak da neki gradovi poput Lila u Francuskoj organizuju preko 2.500 programa u toku glavne programske godine, ali da je kategorizacija samih realizovanih projekata nominalno veća u odnosu na one gradove koji program tretiraju kao cjelovitije forme. Iz tog se razloga sa rezervom moraju uzimati podaci da su grad Talin (2011), Turku (2011), Linc (2009) i Grac (2003) kao gradovi manjeg obima populacije od evropskog prosjeka, upriličili preko 6.000 pojedinačnih događaja u toku glavne programske godine.

Pored ovoga gradovi se, takođe mogu rangirati i po broju izvedenih objekata koji se realizuju za potrebe održavanja glavnog dijela programa u toku godine. U tom smislu važno je ukazati na situaciju u kojoj je na primjer grad Solun (1997) ovu priliku iskoristio u korist građanja 8 objekata sa namjenom da budu buduća pozorišta i 15 objakata sa namjerom da postanu kulturni centri. Iskustvo govori da dvije trećine gradova u godini odvijanja glavnog programa, prijavi građevinsku investiciju za različita područja umjetnosti koja ukuljučuju i multifunkcionalne prostore za druge najmjene. Pored ovoga u značajnom procentu investicije uključuju izgradnju hotela i putne infrastrukture gradova. U tom smislu grad **Sibiu realizovao je svoj plan investicija kroz izgradnju objakata u oblasti turističke infrastrukture, dok je Esen u oblasti Rur u godini odvijanja programa prijavio blizu 15 novih hotela. Maribor je, takođe, ovu priliku posmatrao na način građevinske investicije[[199]](#footnote-199), dok je grad Luksmburg ovu inicijativu pretočio u obnavljanje, prefablikovanje i prenamjenu prostora. Li­ver­pul je na drugoj strani mo­der­ni­zo­vao jed­nu od najsta­ri­jih in­du­strij­skih zgra­da i pre­tvo­rio je u mo­de­ran iz­lo­žbe­ni obje­kat, ali i po­tro­šio oko milijar­du fun­ti za pre­u­re­đe­nje 170.000 kva­dra­ta u cen­tru gra­da[[200]](#footnote-200). Ir­ski grad Kork je pro­ši­rio aero­drom, a Ma­đar­ska je iz­gra­di­la auto­put od Bu­dim­pe­šte do Pe­ču­ja**.

Investicije u građevinskom sektoru takođe su pratile i investicije u oblasti marketinga samog grada, koji se koristi s namjerom komuniciranja i brendiranja svih onih sadržaja koji su u najavi i koji će se desiti u toku odvijanja glavnog dijela programa. Procenti govore da ulaganje u marketing i komunikacije cjelogodišnjeg događaja iznose od 5% u Lisabonu i Roterdamu blizu 7%, dok je grad Talin uložio 25% ukupnog budžeta u marketing programa[[201]](#footnote-201).

Uvažavajući činjenicu da evropske prestonice kulture u svim fazama projekta (od kandidature do evaluacije) predstavljaju izuzetno kompleksan vid promocije i produkcije kulture na lokalnom nivou, veoma je važno odabrati i adekvatan projektni tim koji će uprvljati realizacijom planiranih aktivnosti. U tom smislu iskustvo govori da su se u prvim godinama razvoja ovog programa formirali projektni timovi čiji je sastav uglavnom bio iz redova lokalnih administracija u kulturi i resornog ministarstva kulture. Primjer za to su Atina (1985), Berlin (1988) i Glazgov (1990). Prvi grad koji je uveo praksu angažovanja spoljnih saradnika i timova sa strane bio je Dablin (1991). Ovaj model angažovanja nezavisnih kulturnih operatera i kulturnih organizacija u saradnji sa lokalnim administracijama pokazao se tokom godina kao veoma opravdan model funkcionisanja. U tom okviru modela najčešće se formira projektni tim koji ima ulogu nazavisnog savjeta. Stoga ne čudi okolnost da funkcionisanje ovih nezavisnih tijela ulazi u okvir “*arm’s length*” modela kojima se može efikasnije upravljati i čiji se rezultati mogu sagledati iz nezavisne vizure opšteg učinka. Iskustvo nekih gradova govori da postavljanje umjetničkog direktora projekta (jednog ili više njih), takođe može biti efektivna i učinkovita strategija, posebno ako se na mjesto glavnog rukovodioca tima dovede osoba iz druge sredine koja može potpunije sagledati razvojne resurse grada kao što je to bio slučaj sa Lilom u Francuskoj. Na drugoj strani, upravljanje ovako kompleksnim projektom zahtijeva angažovanje 4 umjetnička direktora raspoređena na različite umjetničke oblasti kao na primjer u Esenu u oblasti Rur. Drugi model upravljanja zahtijevao je postavljanje i imenovanje izvršnog direktora, posebno u slučaju kontrole finansijskog aspekta projekta.

Uporedo sa ovim, važno je napomenuti da iznosi kojima se finansira projekat Evropskih prestonica kulture u pojedinim gradovima kao što je na primjer Istambul iznosio preko 100 miliona €[[202]](#footnote-202). U sagledavanju ove investicije za grad, iskustva govore da su mali gradovi poput Linca u Austriji (2009), takođe spremni da izdvoje veliku sumu novca kojim se finansira cijeli projekat. Budžet ovog malog grada iznosio je na kraju impozantnih 75 miliona€. Naj­ma­nje novca do ­sada je ulo­žio grad Rej­kja­vik sa 7,9 mi­li­o­na € ukupne investicije u program. Naj­vi­še sred­sta­va za fi­nan­si­ra­nje ovog pro­jek­ta iz­dva­ja se iz na­ci­o­nal­nih ka­sa, dok jed­na če­tvr­ti­na nov­ca do­la­zi iz Evrop­ske uni­je. Od 2007. godine Europska komisija finansira projekat “Evropskih prestonica kulture” do limita od 1,5 miliona €[[203]](#footnote-203).

Iz­ve­štaj kon­sul­tant­ske agen­ci­je „Pal­mer-Rej”, ko­ju je an­ga­žo­va­la Evrop­ska ko­mi­si­ja, da ana­li­zi­ra pre­sto­ni­ce kul­tu­re od 1985. do 2003, **uka­zu­je da se na je­dan ulo­že­ni euro u program „Evrop­ske pre­sto­ni­ce kulture” vra­ti od 8 do 10 € na godišnjem nivou.** Iz­u­ze­ci ko­ji ne po­tvr­đu­ju to pra­vi­lo, su So­lun i Pa­tra. **Na drugoj strani grad Li­ver­pul uspio da za­ra­di blizu 800 mi­li­o­na funti, dok je Briž inkasirao blizu 42 miliona € kao direktnu posledicu razvoja ovog programa**.

Interes za ulaganje u okviru ovog programa najbolje se odslikava kroz povraćaj investicije koja znači i dolazak novih i starih turista u grad. Stoga ne čudi podatak da je relativno mali grad Lil privukao blizu 9 miliona turista, a da je Grac duplirao broj posjeta na 2,5 miliona turista u toku programske godine. Kopenhagen je evidentirao 11% rasta broja turista, dok je Glazgov uvećao svoj ukupni bilans stranih turista u zemlji za 50%. Grad Sibiu podigao je procenat svoje turističke posjete za 32%, dok je Liverpul slično kao i Lil privukao 9,7 miliona novih turista u okviru 4 intezivne godine pripreme samog projekta[[204]](#footnote-204).

Kada govorimo o ukupnom značaju projekta i njegovom dominantim sferama uticaja važno je istaći područja na kojima se taj uticaj najviše osjeća. U tom smislu program “Evropskih prestonica kulture” ostvario je veoma vidljive rezultate na području pospješivanja “žive” kulturne slike grada. S ovog aspekta evropske prestonice kulture kao projekat imale su najviše uspjeha, jer se efektivnost ovog projekta prevashodno ogledala u njegovoj kulturološkoj dimenziji. Uticaj ovog projekta, takođe, je moguće pratiti i na nivou razvoja lokalnih administracija u kulturi koje su konsekventno omugućile razvoj većeg broja nezavisnih kulturnih operatera i producenata programa koji funkcionišu na lokalnom nivou. Uvećavajući svoje menadžerske sposobnosti i administrativne kapacitete grad domaćin programa, razvija sistemske kompetencije i drugih povezanih djelatnosti posredstvom ovog programa kao što su: turizam, ugostiteljstvo, usluge i saobraćaj.

 Drugi značajan okvir uticaja ovog programa moguće je identifikovati na nivou vidljivosti i izmijenjenog imidža samog grada. Ovo posebno u slučaju onih gradova čija je istorija vremenom blijedila u istrošenosti sopstvenog identiteta. Taj identitet u nekim slučajevima ogledao se čak i u negativnim konotacijama koje su vezivane za sam kulturni imidž grada. Gradovi koji su na veoma vidljiv i veoma efektan način profitirali od izmjene sopstvenog imidža posredstvom ovog programa su: Glazgov, Lil, Liverpul i Turku u Finskoj. Pozicionirajući sebe kao žive kulturne platforme ovi gradovi izmijenili su najprije sopstveno lice u ogledalu, a shodno tome i medijsku sliku o sebi samima. U tom smislu stanovnici grada postajali su više svjesni grada u kojem žive i ponosni na kulturni identiteta koji mu je pripada nakon implementacije ovog programa. Pored ovoga, socijalni učinak programa moguće je sagledati i u činjenici da su sami stanovnici grada postajali aktivni učesnici i realizatori programa. Uključivanjem različitih socijalnih grupa i učestvovanje različitih subkultura u raznovrsnim programima aktivno se mijenjala slika onih koji su do tada u kulturi gradova učestvovali, isključivo kao publika. Stoga su sporedni efekti socijalnog angažmana velikog broja volontera na projektima vidljivi kako na nivou urbanog kvaliteta grada tako i na nivou opšte dobrobiti njegovih stanovnika.

 Konačno, u sagledavanju svih relevantnih aspekata i sfera uticaja programa “Evropskih prestonica kulture” preovladava onaj koji je ekonomske prirode i koji govori da se uvećanje kulturnog turizma u gradovima nakon sprovođenja programa može efektivno kvantifikovati veoma pozitivnim brojkama. Uvećanje broja turista veoma se pozitvino odražava na demografsku sliku grada, koja u ekonomskom smislu daje veoma vidljive kratkoročne i dugoročne rezultate. Eko­nom­ska do­bit ko­ju sti­če grad domaćin, može se podijeliti u tri kategorije. Prva se ogleda u krat­ko­roč­nom efektu produkcije kulturnog pro­gra­ma kojeg u suprotnom ne bi ni bilo, da se prethodno ovaj program nije usvojio kao štrateško opredjeljenje opštine za razvoj lokalne kulturne politike. Ovaj kratkoročni interes najbolje se evidentira kroz obim pro­da­je ulazni­ca i razvoj kul­tur­nog tu­ri­zma. Naj­bo­lji pri­me­ri ko­ji to potvrđuje je bel­gij­ska pre­sto­ni­ce kul­tu­re, Briž koja je od priliva turista zaradila blizu 213 mi­li­o­na €. Sred­njo­roč­na do­bit posredstvom ovog programa može se, takođe sagledati i kroz ob­no­vu starih i izgradnji novih kulturih objekata. Ovaj veoma evidentan ekonomski učinak programa ogleda se prevashodno u mnogobrojnim investicijama koje su direktno vezane za nove infrastrukturne projekte grada, kao i za one stare koji predstavljaju artefakte kulturnog nasleđa. U posebnu kategoriju infrastrukturnih, ali ne i direktnih investicija u kulturne komponente grada spadaju opremanje parkova, prilaza, poboljšanje transportne i infrastrukture slike grada, oplemenjavanje zelenih površina itd. Du­go­roč­ni efek­ti ovog programa najočigledniji su prilikom otva­ra­nje novih rad­nih mjesta i stva­ra­nje po­volj­nog am­bi­jen­ta za in­ve­sti­ci­je. Primjer za to je grad koje je rod­no mjesto čuvenih „Bitlsa” koji je posredstvom ovog programa omo­gu­ći­o otva­ra­nje 14.000 no­vih rad­nih mje­sta. Na drugoj strani fran­cu­ski grad Lil koji je za­hva­lju­ju­ći ovoj ti­tu­li uve­ćao za­po­slenost u sek­to­ru kul­tu­re za 22%.

Stoga ne čudi da poslednjih godina dobijanje titule “Evropske prestonice kulture” predstavlja veliki prestiž, ali i sredstvo za veoma brz i sveobuhvatan ekonomski razvoj izabranog grada. Titulom su se do sada krunisana 60 evropska grada u više od 30 zemalja među kojima su, iz našeg post-jugoslovenskog okruženja bila Atina, Solun, Pečuj i Maribor. Prestižnu titulu u nekoliko proteklih godina ponio je Marsej u Francuskoj i Košice u Slovačkoj (2013), Umeo u Švedskoj i Riga u Letoniji (2014), dok su za period od 2015. godine određene samo države čiji će se gradovi ubuduće naći na listi Evropskih prestonica kulture, a riječ je o Belgiji i Češkoj (2015), Španiji i Poljskoj (2016), Danskoj i Kipru (2017), Holandiji i Malti (2018), Italiji i Bugarskoj (2019).

Program evropskih prestonica kulture traje već 30 godina i postao ključna platforma za pozicioniranje gradova u Evropi kao i važan pokretač socijalne i ekonomske regeneracije gradova posredstvom kulture. Atraktivnosti programa doprinose mnogobrojni društveni i ekonomski učinci sa dugoročnim posledicama, posebno ako se uzme u obzir promjena urbane slike grada i razvoj gradskog turizma. Za same gradove ovaj program predstavlja izvanrednu priliku da sebe postave na mapi svijeta i da kroz poziciju kulture preispitaju vlastitu definiciju razvoja i pogleda na budućnost.

**Kulturna politika Crne Gore – kontekst i razvojni izazovi**

U potrebi da praktično i teorijski problematizujemo društveno-politički kontekst razvoja kulturne politike u Crnoj Gori, veoma je važno konstatovati, da je resorno Ministarstvo kulture osnovano tek 1991. godine. Taj prvi korak u uspostavljanju odgovornog organa državne uprave koje će biti nosilac razvoja kulture u Crnoj Gori označio je početak jedne svjesne i eksplicitno vođene kulturne politike koja se nastavlja do danas. Ministarstvo kulture je u tom pravcu razvijalo kompetence sopstvenog organizacionog razvoja u skladu sa finansijskim, političkim i društvenim okolnostima koje su manje više imale presudan uticaj na njegov ukupni rad kao i na dinamiku njegovog razvoja. Razvoj Ministarstva kulture i danas prati niz veoma turbulentnih političkih okolnosti koji odslikavaju ukupno stanje društva i to posebno u trenutku kada treba donijeti drugi po redu petogodišnji Nacinalni program razvoja kulture Crne Gore za period od 2015. do 2020. godine, kako je i propisano Zakonom o kulturi.[[205]](#footnote-205)

 Kako je za ukupno sagladavanje konteksta razvoja kulturne politike u Crnoj Gori neophodno ispitati rad cjelokupnog sektora kulture, koji se odvija paralelno sa inicijativama Ministarstva, tako je u ukupnom totalitetu pojava veoma važno konstatovati pozitivan napredak u pojedinim oblastima i djelatnostima kulture. U tom kontekstu, važno je razumjeti da se napredak u pojedinim oblastima kulture nije mogao odvijati bez izmjene postojeće, većinom zastajrele i prevaziđene zakonske regulative uz nužnost donošenja nove, koja je usklađena sa međunarodnim standardima i pravilima Savjeta Evrope i Evropske unije. Stoga ne treba gubiti iz vida ni trenutni status Crne Gore kao kandidata u predpristupnim pregovorima sa Evropskom unijom, koja je uspješno zatvorila pregovaračko „Poglavlje 26.” koje se odnosi na obrazovanje i kulturu. Crna Gora je dobila pozitivnu ocjenu za zatvaranje ovog poglavlja imajući u vidu dobar nivo pripremljenosti u ovoj oblasti, pri čemu su predstavnici EU u Crnoj Gori istakli da: “U ovoj fazi konsultovanja, ovo poglavlje ne zahtijeva dalje pregovore”.

Međutim, najveći problem u kulturi i dalje predstavlja sistem javnog finansiranja kulture koji u krajnjem smislu nije problematičan s aspekta obima ukupnih budžetskih sredstava opredijeljnih za kulturu, koji varira od 1,54% (2002) do 1,24% (2010), već upravo iz načina njihove funkcionalne i programske raspodjele. U tom kontekstu Crna Gora ima veoma stabilne procenate ulaganja za kulturu, koji je približan evropskom prosjeku, međutim taj podatak treba uzeti sa rezervom, jer je red veličina u javnoj potrošnji evropskih zemalja, neuporedivo veći od crnogorskog prosjeka.

Bez obira na ovo, Ministarstvo kulture i dalje nastavlja da finansira godišnje programe rada nacionalnih javnih ustanova kulture. Ono što predstavlja veoma ilustrativan primjer problema jeste procentualna shema raspodjele finansijskih sredstava za programe rada javnih institucija kulture koji je veoma mali u odnosu na druge „režijske“ troškove institucija. Zvanični podaci iz 2003. godine govore da je na bruto zarade u kulturnom sektoru utrošeno 72% ukupnog budžeta, dok je na ostale troškove (u koje spadaju rashodi za materijale, službena putovanja, PTT troškove, električnu energiju, nabavka osnovnih sredstava) potrošeno 22% budžeta. Ovakva porcentualna raspodjela ostavlja prostor za svega 6% sredstava koja se opredjeljuju za programske aktivnosti. Ovako nizak nivo procentualne potrošnje za održavanje programa javnih institucija u Crnoj Gori i dalje predstavlja veoma negativan indikator opšteg učinka i efektivnosti institucija kulture u Crnoj Gori. Stoga se i potreba Ministarstva kulture Crne Gore da ekonomskim instrumentima kulturne politike dotira kulturu odražava pozitivno samo u odnosu na nacionalni nivo, dok u suportonom, taj obim finansiranja na lokalnom nivou predstavlja veoma zanemarljiv procenat. Iako u tom kontekstu treba razumjeti da je upravljanje na lokalnom nivou subordinirano posredstvom rada lokalnih samouprava, ipak ne treba izgubiti iz vida da je odgovornost države velika, posebno ako se uzme u obzir ravnomjeran razvoj kulture na cijeloj teritoriji Crne Gore.

Drugi okvir problema može se identifikovati na nivou veoma vidljivog nedostatka evaluacija, istraživanja ili bilo kakvih statističkih podataka za istraživanje učinka kulturne politike u Crnoj Gori. Nepostojanje kriterijuma kojim bi se jasno evaluirali postignuti rezultati u velikoj mjeri obesmišljava cijeli proces donošenja pozitivnih i planskih odluka u kulturi. Bez ovog instrumenta u kulturnoj politici Crne Gore ne može se projektovati jasna slika, ni o učinku kulture, niti o njenom efektivnom i sistemskom doprinosu. Stoga često u paušalnim procjenama o realnim potrebama za ulaganje u kulturu preovladavaju odluke koje se donose stihijski, impulsivno i bez povratne informacije od krajnjih korisnika sredstava. Jedini pokušaj da se u izvjesnom smislu mapira i identifikuje stanje u nacionalnoj kulturnoj politici Crne Gore posredstvom neposrednog istraživanja u kulturi sprovedeno je 2004. godine u okviru istraživanja ekspertske komisije Savjeta Evrope. Rezultati ovog izvještaja u izvjesnom smislu poslužili su kao platforma za donošenje prvog Nacionalnog plana za razvoj kulture Crne Gore od 2011. do 2015. godine. Iako je i tada planom bilo zacrtano, da se na nivou Crne Gore osnuje Centar za istraživanje i razvoj kulture, taj se plan ni nakon 12 godina nije obistinio[[206]](#footnote-206). Bez ekspertskih i stručnih istraživanja u kulturi kojim bi se prikupili podaci od značaja za dalji tok razvoja kulturnih politika u Crnoj Gori, nemoguće je donositi planske odluke u kulturi koje bi bile utemeljene na osnovu prethodno provjerljivih podataka.

Međutim, pozitivan iskorak u kulturnoj politici Crne Gore, na drugoj strani predstavlja ratifikovanje UNESCO-ove Konvencije o zaštiti i promociji različitosti kulturnih izraza 2008. godine. Kao obavezujući međunarodni pravni instrument, Konvencija se označava kao *Magna Carta* međunarodne kulturne politike potvrđujući pravo država da održavaju, usvajaju i sprovode kulturne politike i mjere koje smatraju potrebnim za zaštitu i promovisanje raznolikosti kulturnih izraza. U tom cilju je u Crnoj Gori oformljena Nacionalna komisija UNESCO-a, čijim je neposrednim zalaganjem Međunarodni festival “Kotor Art” proglašen za jedinu manifestaciju koja je pod direktnim pokroviteljstvom ove međunarodne organizacije. Sa tim uvjeravanjem Crna Gora i dalje je nastavila da uvećava obim međunarodne kulturne saradnje sa željom da predstavi svoje kulturne resurse i da ustanovi partnerstva kako sa zemljama u regionu, tako i u širem kulturnom prostoru. S obzirom na veoma skromno domaće kulturno tržište, međunarodna saradnja trebala bi da bude obavezujuća strateška komponenta svih budućih planova u kulturi posebno u odnosu na razvoj kreativnih industrija i kulturnog turizma u crnogorskim gradovima.

I pored svega gore navedenog reforme ukupnog kulturnog sistema u Crnoj Gori i dalje traju. Iz toga se može izvesti zaključak, po kome reforme neće imati efektivnu snagu promjena ukoliko se snažno ne odraze na već postojeći model funkcionisanja javnih ustanova kulture kako na nacionalnom tako i na lokalnom nivou. Dodatne prepreke u toj namjeri pričinjavaju i procedure za izbor odgovornih lica na čelu javnih instutucija koje se i dalje biraju više po partijsko-političkoj pripadnosti nego po strukovno-profesionalnog orijentaciji.

Sagledavajući kulturnu politiku prevashodno iz ugla političke dileme koja treba da razješi pitanja nacionalnog kulturnog identiteta, u Crnoj Gori se kultura i dalje percipira više kao hrana nacionalnog egoizma nego kao resurs za stvaranje boljeg i kvalitetnijeg ambijenta za život. Ovako narcisoidan i skoro romantičarski stav po pitanju kulture u Crnoj Gori i nakon referanduma o nezavisnosti 2006. godine nije dao pozitivan odgovor na mnogobrojna pitanja i izazove razvoja kulture u Crnoj Gori.

U tom okviru očekivanja izazovi razvoja koji predstoje u kulturnoj politici Crne Gore i dalje će biti usmjereni ka onim eksplicitnim intrumentima kulturne politike kojima se uvježbava ista greška, a ne traži odgovor kroz suštinsku potrebu za promjenom. U pokušaju da razumjemo zašto se to događa, u narednom poglavlju rada obrazložićemo i hronološki mapirati pojedine akcente iz recentne istorije razvoja kulturne politike u Crnoj Gori.

**Istorija razvoja javne i praktične kulturne politike u Crnoj Gori**

**(od socijalizma do tranzicije)**

U metodološkom smislu identifikovati razdoblja koja poglavito definišu i hronološki segmentiraju istoriju razvoja kulturne politike u Crnoj Gori podjednako je komplikovano, koliko i nabrojati sve državno-političke statuse koje je Crna Gora imala u svojoj prošlosti. Začeci njenog kulturno-istorijskog nasleđa datiraju još od vremena koje u istorijskom smislu možemo posmatrati kroz artefakte praistorijske, ilirske, rimske, staroslovenske, vizantijske, dukljanske, otomanske, venecijanske, ruske i austrougarske civilizacije koja implicitno nagovještava duga razdoblja veoma bogate materijalne i duhovne kulture na ovim prostorima. Međutim, ako na drugoj strani, razvoj crnogorske istorije, postavimo u ravan drugačijeg vremenskog kontinuma, crnogorska istorija će nas ubjedljivo uvjeriti, da njena kulturna samobitnost, ne bi ni opstala u takvom okruženju, da u kojem slučaju nije bila eksplicitno definisana. Referišući na takve primjere koji su jedinstveni u istoriji Balkana i južnoslovenskih naroda, neizostavno moramo napomenuti da je upravo **prva knjiga Oktoih nastala u štampariji na Rijeci Crnojevića nepune četiri decenije nakon Gutembergovog otkrića, a da se u biblioteci Franjevačkog samostana u Kotoru nalazi Antifonarij koji predstavlja prvi notni zapis polifonog hrišćanskog viseglasja, pisan pomoću neuma na južnoslovenskim prostorima.**

Ukoliko ipak govorimo o državi koja svjesno reguliše sopstveni interes u kulturi i koja posredstvom idejno-vrednosnih istrumenata želi da svojim građanima ugradi osjećaj nacionalnog kulturnog identiteta i pripadanja, onda nam se kao prva kulturna adresa u Crnoj Gori, najprije javlja knjaževačko, a kasnije i kraljevsko pozorište Zetski dom na Cetinju. Ovo pozorište u Zetskoj banovini osnovano 1884. godine može se smatrati prvim pokušajem institucionalizacije kulturno-političkog interesa dinastije Petrović, koja je željela da svoj državno-politički suverenitet formira posredstvom eksplitinog kulturnog uticaja.

Kako u savremenoj teorijskoj praksi kulturna politika ne postoji van pisanog strateškog dokumenta, tako ni svi gore navedeni imlicitni dokazi o njenom postojanju nisu dovoljni da dokažu da je ona formalo postojala. Stoga u okviru takvog razumijevanja javnu i praktičnu kulturnu politiku u Crnoj Gori možemo identifikovati, tek u periodu socijalizma. Da bismo u potpunosti razumjeli razloge zbog kojih se kulturna politika u Crnoj Gori, po prvi put institucionalno praktikovala, navešćemo podatak da je u periodu socijalizma veliki dio stanovništva bio faktički nepismen (60%), dok je u ukupnoj populaciji preovladavalo seosko stanovništvo (75%). Iako se taj period u kulturi može smatrati razdobljem kulturnog difuzionizma, on je ujedno značio i uspostravljanje prvih institucija kulture koje su građanima obezbjeđivale zadovoljenje kulturnih potreba, što predstavlja kvalitet kulturnog funkcionazilma.

S obzirom na činjenicu da je Crna Gora u periodu od 1945. do 1954. godine bila jedna od najmanje razvijenijih članica socijalističke federacije država, taj period istorije obilježen je snažnom industrijalizacijom i pojavom prve urbane kulture u gradovima. Način finansiranja kulture u ovom razdoblju bio je u potpunosti centralistički, što je u najvećoj mjeri zavisio od kriterijuma i uslova usaglašenih na nivou federacije, a karakterisala ga je i veoma oskudna materijalna osnova. Najvažnije odluke iz domena kulturne politike donošene su u Odjeljenju za kulturu i ideologiju Centralnog komiteta Komunističke partije Crne Gore koje su formalno bile usvajane od strane Narodne skupštine Republike Crne Gore. U ovom periodu u Podgorici kao glavnom administrativnom centru države nastale su i prve inicijative za formiranjem Kulturno-umjetničkog društva “Budo Tomović” (1946), bioskopa “Kultura”(1949), Gradskog (kasnije dječjeg) pozorišta (1951), Crnogorskog narodnog pozorišta (1953), kao i mnogobrojnih drugih institucija koje su u velikoj mjeri doprinijele razvoju gradske i ubrane kulture u Crnoj Gori.

Drugi period od 1953. do 1974. godine obilježio je snažan razvoj državno-administrativnog upravljanja u kulturi. Karakteristika ovog razdoblja je shvatanje da prvo treba da se razviju snažna privreda i ekonomska osnova društva, a tek poslije toga da se rješavaju pitanja razvoja u kulturi. U nedostatku jasnih planova u kulturi i sa nagomilanim problemima ekonomske prirode, koncepcija razvoja kulturne politike u Crnoj Gori tretirana je isključivo iz ugla potrošnje. Stoga se ovo razdoblje u razvoju kulturne politike može označiti kao začetak kulturnog konzumerizma u Crnoj Gori. Karakteristično za ovaj period razvoja kulture je i nastanak mnogobrojnih centara za kulturu širom Crne Gore poput onog u Nikšiću, Beranama, Tivtu, Baru, Bijelom Polju, Kotoru. Ovi centri za kulturu nastajali su po ključu veoma standardizovanog arhitektonskog plana koji je značio projektovanje multifunkcionalnih prostora u kome su se mogli prikazivati filmovi, pozorišne predstave, izložbe i druga kulturna dešavanja. Druga snažna tendencija u kulturnoj politici iz ovog perioda sastojala se iz potrebe definisanja autentičnog crnogorskog nacionalnog bića, te se tako, po prvi put u Crnoj Gori razvila “Platforma o pitanjima crnogorske kulture i njenog razvoja”, donijeta 1970. godine, koja je predstavljala neku vrstu prekretnice u kulturnoj politici, posebno zato što se sa budžetskog prešlo na fondovski način finansiranja kulture. Iako je ovaj model značio korjenitu promjenu u načinu kontinuranog finansiranja kulture u Crnoj Gori i dalje je u velikoj mjeri preovladavala logika budžetskog modela dotiranja kulture. Sve bitnije odluke o kulturnoj politici u tom periodu donošene su u Sektoru za ideologiju i kulturu, Centralnog komiteta Saveza komunista Crne Gore, koje su formalno bile usvajane u Skupštini SR Crne Gore.

Treći razvojni period u kulturnoj politici Crne Gore iz vremena socijalizma, nastao je u doba samoupravljanja koji je trajao od 1975. do 1989. godine. Za ovaj period je karakteristično postojanje Samoupravnih interesnih zajednica (SIZ-ova) preko kojih je finansiran rad javnih institucija kulture u Crnoj Gori. Osnivanje SIZ-ova značio je i početak decentralizacije kulturne politike u Crnoj Gori koji je makar operativno trebao da pretpostavlja ravnomjernu raspodjelu i podjednak razvoj kulture na čitavoj teritoriji. U praksi se nedugo zatim pokazalo da takav model neće dugoročno donijeti pozitivne rezultate, posebno zato, jer je razvoj lokalnih administracija tekao veoma sporo. Uporedo sa ovim važno je napomenuti da je u tom periodu sa radom počela Radio-televizija Titograd, koja je emitovala program na čitavoj teritoriji Republike i slala signal prema drugim republičkim centrima. Pored ovoga osnivane su i mnogobrojne druge kulturne organizacije sa nešto drugačijom programskom orijentacijom poput: Festivala interancionalnog alternativnog teatra (FIAT) i pozorišta “Dodest”. Glavne odluke o kulturnoj politici u ovom razdoblju i dalje su sprovođene posredstvom Komisija za ideološko- politički rad i kulturu, Centralnog komiteta Saveza komunista Crne Gore sa ciljem razvoja što veće mreže nacionalnih institucija kulture kojom bi se izvršila dodatna profesionalizacija kadrova zaposlenih u kulturi.

Kako se iz sistemske analize različitih razvojnih faza kulturne politike Crne Gore u vremenu socijalizma da naslutiti, koncept razvoja kulture i dalje je pratio formalni nedostatak cjelovitog strateškog dokumenta koji bi bio osmišljen na način koji pogoduje cjelovitom razvoju kulture u Republici, a shodno nacionalnim interesima u kulturi.

U takvom istorijskom kontekstu interesantno je analizirati i period društvene tranzicije koja je uslijedila i tokom koje je 1991.g. formirano resorno Ministarstvo kulture u Vladi Crne Gore. Naime, početak društvene tranzicije obilježen je institucionalizacijom najznačajnijeg subjekta kulturne politike, čiji je rad u prvim formativnim godinama obilježio period tražanja sopstvene organizacione strukture. U nedostatku jasno profilisane razvojne filozofije Ministarstvo kulture perevashodno je težilo ka uspostavljanju sopstvene razvojne definicije, ali i traženju unutrašnje organizacione logike. Iz ovog perioda interesantno je istaći činjenicu da se Ministarstvo kulture bavilo izgradnjom nacionalnog kulturnog identiteta, kojeg je pratio izražen idološko-emancipatorski diskurs o kulturnoj samobitnosti. Međutim, takva orijentacija nije mogla nadomjestiti formalni izostanak jasnih instrumenata kulturne politike kao i realni nedostatak planskih i strateških dokumenata, koji bi osim deklarativne retorike o napretku, svjedočili o sistemskom razvoju kulture i kulturne politike u Crnoj Gori.

Drugi institucionalni subjekti koji su postali aktivni u periodu društvene tranzicije i koji su u izvjesnoj mjeri doprinijeli uspostavljanju kulturnog sistema i uticali na transformaciju kulturne politike u Crnoj Gori su civilno društvo u nastajanju i privatni sektor u cjelini.

Dakle, turbulentni period tranzicije inaugurisao je, prije svega, nastanak velikog broja inicijativa iz civilnog sektora koje su na izvjestan način pokrenule debatu o aktuelnim promjenama u kulturi i društvu. Međutim, ono što je bitno istaći jeste da su se sve ove inicijative paralelno odvijale i u civilnom društvu iz regiona, te su mnoge od njih nastajale pod uticajem donatorskim politika i *capacity building* programa inostranih donatorskih organizacija. Iz tog perioda interesantno je izdvojiti inicijativu Nansen dijalog Centra iz Podgorice koja je projekatom “Platforma za novo djelovanje kulture”, po prvi put pokrenula pitanja o alternativnih modelima finansiranja kulture u Crnoj Gori. Ovaj projekat podržala je Evropska kulturna fondacija iz Amsterdama (*European Culture Fondation*). Druge interesantne inicijative iz tog perioda pokretale su NVO “Otvoreni kulturni forum” sa Cetinja (OKF) sa projektom “Moć kulture stvar je medija”, kao i Fondacija Montenegro Mobil Art, koja je pokrenula ciklus tribina iz 2002.g. pod nazivom „Deset aksioma crnogorske kulturne inustrije“, kao replika na Esensku deklaraciju. Ono što je bitno napomenuti jeste da su ove nevladine organizacije finansirane sredstvima inostranih fondova za kulturu koje su u tom periodu bile veoma aktivne kao što su: švajcarski program za kulturu Pro Helvetia, Fond za otvoreno društvo, Fond za aktivno građanstvo i Erste fondacija, dok je snažan podsticaj radu tih organizacija davala i novoformirana kancelarija Delagacije Evropske unije u Crnoj Gori.

Govoreći o realnom uticaju i ulozi nevladinih organizacija interesantno je napomenuti činjenicu da je nakon povlačenja inostranih donatorskih organizacija, većina NVO iz domena kulture u Crnoj Gori prestala sa radom. Sve ovo ukazivalo je na veoma ograničene i efemerne efekte inostranih donatorskih organizacija da u izvjesnom smislu emancipuju civilni sektor u kulturi, kao i da po zvaničnom izvještaju tadašnje kancelarije Pro Helvecije, ostvare širu koaliciju u zastupanju sopstvenog interesa. Ovo zapažanje ukazivalo je na sistemsku neotpornost nevladinih organizacija da u kontinuitetu održe svoje javno proklamovane misije i dugoročno obezbijede prethodno zacrtane ciljeve. Ubzanom nestajanju i povlačenju NVO-a iz domena kulture pomogla je, takođe i zvanična odluka Ministarstva kulture Crne Gore kojom se ukida mogućnost finansiranja NVO iz domena kulture posredstvom redovnih godišnjih konkursa.

Na drugoj strani, period društvene tranzicije, takođe je obilježio nastanak prvih preduzeća u privatnom vlasništvu koja su prevashodno bila orijentisana ka pružanju usluga u kulturnom sektoru. U tom periodu nastaju prvi studiji za grafički dizajn i montažu audio-vizuelnih sadržaja, kao i prvi Internet portali u Crnoj Gori. Iako sa relativno malim uticajem i učešćem na kulturnom tržištu, mnogobrojne firme za proizvodnju filmova, mali pogoni za štampu, kao i prve nezavisne pozorišne grupe upravo su potekle iz privatnog sektora i davale izvjestan legitimitet nezavisnoj kulturnoj sceni u nastajanju.

Međutim, tranzicija društva kao politički proces značila je korjenitu promjenu sistema vrijednosti koja se u najvećoj mjeri ogledala u tržišnoj konverziji društvene imovine. Tržišna konverzija koja se odvijala prodajom i privatizacijom državnih resursa ujedno je značila i raskid sa naslijeđenim modelom kulturne politike iz perioda socijalizma koji je prekinut “Antibirokratskom revolucijom” i pojavom prvog višepartijskog sistema u Crnoj Gori, početkom 90-ih godina. U okviru takvog društveno-političkog ambijenta Ministarstvo kulture Crne Gore, kao i ostali privatni i civilni subjekti u društvu imali su veoma težak zadatak da odgovore na nove izazove razvoja i promjena koje su uslijedile.

**MEĐUNARODNI REGULATORNI OKVIR u domenu kulture**

**(UN, UNESCO, SAVJET EVROPE, EVROPSKA UNIJA)**

Crna Gora je, odredbom člana 9. Ustava, utvrdila da su potvrđeni i objavljeni međunarodni ugovori i opšteprihvaćena pravila međunarodnog prava sastavni dio unutrašnjeg pravnog poretka i da imaju primat nad domaćim zakonodavstvom, i neposredno se primjenjuju kada odnose uređuju drugačije od unutrašnjeg zakonodavstva.

**UJEDINJENE NACIJE**

Crna Gora je, 28. juna 2006. godine, postala 192. država-članica Ujedinjenih nacija.

* Povelja Ujedinjenih nacija (San Francisko, 26. jun 1945. godine);
* Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima (Pariz, 10. decembar 1948. godine);
* Konvencija o zaštiti umjetnika izvođača, proizvođača fonograma i ustanova za

radio–difuziju (Rim, 26. oktobar 1961. godine);

* Međunarodni pakt o ekonomskim, socijalnim i kulturnim pravima

(Njujork 16. decembar 1966. godine), i

* Univerzalna konvencija o autorskom pravu (Pariz, 24. jul 1971. godine).

**Organizacija Ujedinjenih nacija za obrazovanje, nauku i kulturu - UNESCO**

* Konvencija o zaštiti kulturnih dobara u slučaju oružanih sukoba

(Hag, 14. maj 1954. godine);

* Konvencija o mjerama za zabranu i sprečavanje nedozvoljenog uvoza, izvoza i prenosa svojine nad kulturnim dobrima (Pariz, 14. novembar 1970. godine);
* Konvencija o zaštiti svjetske kulturne i prirodne baštine

(Pariz, 16. novembar 1972. godine);

* Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine

(Pariz, 17. oktobar 2003. godine);

* Konvencija o zaštiti i promociji raznolikosti kulturnih izraza

(Pariz, 20. oktobar 2005. godine);

* Konvencija o zaštiti podvodne kulturne baštine

(Pariz, 2. novembar 2001. godine);

* Preporuka o međunarodnim principima koje bi trebalo primjenjivati pri arheološkim iskopavanjima (Nju Delhi, 5. decembar 1956. godine)
* ICOM – CC Konzervatorski kodeks (Kopenhagen, 26. oktobar 1984. godine), i
* Venecijanska povelja (Carta del Restauro) iz 1972. godine, dopunjena Poveljom konzervacije i restauracije umjetničkih i kulturnih spomenika iz 1987. godine.

**SAVJET EVROPE**

Crna Gora je, 11. maja 2007. godine, postala punopravna članica Savjeta Evrope.

* Evropska konvencija o zaštiti arheološke baštine

(London, 6. maj 1969. godine);

* Evropska konvencija o zaštiti arhitektonske baštine

(Granada, 3. oktobar 1985. godine);

* Evropska konvencija o kulturi (1954. godine);
* Evropska konvencija za zaštitu arhitektonskog nasljeđa Evrope (1985. godine)
* Evropska konvencija o krivičnim djelima u vezi s kulturnim dobrima

(Delhi, 23. jun 1985. godine);

* Evropska konvencija o zaštiti arheološke baštine

(revidirana,Valeta 16. januar 1992. godine);

* Helsinška deklaracija o političkoj dimenziji očuvanja kulturnog nasljeđa u Evropi (Helsinki, 30. maj 1996);
* Evropska povelja o regionalnim jezicima ili jezicima manjina

(Strazbur, 5. novembar 1992. godine);

* Evropska konvencija o predjelu (Firenca, 20. oktobar 2000. godine);
* Deklaracija o ulozi nevladinih organizacija u oblasti kulturnog nasljeđa

(Portorož, 5. april 2001. godine);

* Evropska konvencija o zaštiti audiovizuelne baštine

(Strazbur, 8. novembar 2001. godine);

* Evropska konvencija o filmskoj koprodukciji (Strazbur, 2. oktobar 1992. godine), i
* Okvirna konvencija Savjeta Evrope o vrijednosti kulturne baštine za društvo

(Faro, 27. oktobar 2005. godine).

**EVROPSKA UNIJA**

* Ugovor o funkcionisanju Evropske unije – konsolidovane verzije Sporazuma o Evropskoj uniji i Osnivačkog sporazuma Evropske unije (2006. godine) - Lisabonski sporazum, kojim se mijenja i dopunjuje Sporazum o Evropskoj uniji i Osnivački sporazum Evropske unije (2006. godine);
* 32007G1129(1), Rezolucija Savjeta, od 16. novembra 2007. godine, o Evropskoj agendi za kulturu;
* 32003G611(1), Rezolucija Savjeta, od 26. maja 2003. godine, o horizontalnim aspektima kulture: povećanje sinergija s drugim sektorima i aktivnostima Zajednice u smislu razmjene dobrih praksi u odnosu na društvene i privredne dimenzije kulture;
* 31993L000, Direktiva Savjeta 93/7/EEZ, od 15. marta 1993. godine, o povratu nezakonito izmještanih kulturnih predmeta s teritorije države-članice;
* 32001L0038, Direktiva Savjeta 2001/38/EZ Evropskog Parlamenta i Savjeta, od

5. juna 2001. godine, kojom se mijenja i dopunjuje Direktiva Savjeta 93/7/EES, od 15. marta 1993. godine, o povratu nezakonito izmještanih kulturnih predmeta s teritorije države-članice;

* 31992R3911, Uredba Savjeta 3911, od 9. decembra 1992. godine, o izvozu kulturnih dobara;
* Uredba Komisije br. 656/2004, od 7. april 2004. godine, kojom se vrše izmjene i dopune Uredbe EEC br. 752/93, kojom se propisuju odredbe za primjenu Uredbe Savjeta br. 3911/92 o izvozu kulturnih dobara;
* 31997Y0205(1), Rezolucija Savjeta, od 20. januara 1997. godine, o integraciji kulturnih aspekata u aktivnosti Zajednice (97/C 36/04);
* 32001G0731(1), Rezolucija Savjeta, od 23. jula 2001. godine, o razmjeni informacija i iskustava u vezi s uslovima za profesionalne umjetnike u kontekstu proširenja EU;
* 32002G0205(1), Rezolucija Savjeta, od 21. januara 2002. godine, o kulturi i društvu znanja;
* 32002G0118(1), Rezolucija Savjeta, od 19. decembra 2002. godine, kojom se primjenjuje plan rada o evropskoj saradnji u oblasti kulture;
* 4186X1213(1), Rezolucija ministara nadležnih za odnose u kulturi sa sastanka Savjeta, od 13. novembra 1986. godine, u smislu privrednog sponzorisanja kulturnih aktivnosti, i
* 31994Y0818(1), Zaključci Savjeta, od 21. juna 1994. godine, o kulturnim i umjetničkim aspektima obrazovanja.

**Sporazumom o stabilizaciji i pridruživanju**,oblast kulture definisana je u Glavi VIII, Politika saradnje***,*** član 103 - Kulturna saradnja, kojim je propisano da se ugovorne strane obavezuju da će unapređivati kulturnu saradnju. Ona će služiti povećanju uzajamnog razumijevanja i poštovanja među pojedincima, zajednicama i narodima. Takođe, ugovorne strane se obavezuju na saradnju u promovisanju kulturnih razlika, naročito u okviru Konvencije UNESCO o zaštiti i promociji različitosti kulturnog izražaja.

**KULTURNI KONTEKST BALKANA ODNOSNO JUGOISTOČNE EUROPE: DIVERZITET I STIGMATIZACIJA**

### Multikulturni mozaik i interkulturna komunikacija

Multikulturni mozaik Balkana stvara se prvenstveno oko sledećih odrednica:

* mnoštva kultura koje pripadaju različitim etnosima u osnovi vezanim za ovaj teritorij: slovenski etnos (slovenačka, hrvatska, srpska, bošnjačka, crnogorska, makedonska, bugarska kultura ); romanski etnos (rumunska kultura, vlaška etnička grupa), grčka kultura, turska kultura i albanska kultura…
* kulture manjih etničkih grupa (Romi, Jevreji, Ukrajinci, Rusini, Madjari, Slovaci, Česi, Cincari itd.)
* različitih religija (hrišćanstvo: katolici, pravoslavni, protestanti), muslimani, Jevreji…
* multikulturalnih zemalja (Bosna i Hercegovina), regija (Vojvodina, Istra, Kosovo) i područja koja se definišu kroz zajednički život više zajednica (npr. Boka Kotorska, Sandžak…)
* gradovi i lokaliteti koji u više kultura imaju specifično značenje po kulturni identitet i nacionalno osećanje (Sveta Gora na Atosu za pravoslavne vernike; Ohrid za Makedonce i Bugare, Prizren za Srbe i Albance, Skadar za Crnogorce i Albance, Kotor za Crnogorce i Hrvate itd.).
* raznolikost jezika i pisama. Osim jezika koji se vezuju za pojedine etnose, raznolikost podrazumeva i upotrebu latiničnog, ćiriličnog, i grčkog pisma, a do XX veka koristilo se i arapsko pismo).

Pored toga, i politička istorija je uticala na stvaranje unutrašnjih i spoljnih granica regije, jednako kao i na fragmentaciju i homogenizaciju prostora. Od početak XIX veka do danas, region je trpeo velike promene. Kroz ratove su stvarane nacionalne države u I polovini XIX veka (Grčka, Srbija, Bugarska), mirovnim procesima redefinisane su granice (Berlinski kongres – ankesija Bosne), Balkanskim ratovima širene su granice postojećih nacionalnih država, da bi Versajskim mirom region bio dekomponovan i stvorena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, a nakon II svetskog rata Hladni rat uveo čvrstu granicu između Zapadnog i Istočnog Balkana, jednako kao i prema Centralnoj i Zapadnoj Evropi. Tranzicijski period i ratna stradanja dovode do stvaranja novih samostalnih država (Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija i Crna Gora, Makedonija) i teritorijalnih podjela na novim osnovama (Kosovo, Republika Srpska). Time je regija tokom devedesetih godina dobila obilježje politički najnestabilnijeg područja Europe.

U tom smislu u evropskim kontinentalnim razmerima ne postoji regija veće kulturne raznolikosti, koja je i istorijski i geografski tako na različite načine definisana kako u nauci tako i u dnevnoj političkoj praksi. Otud ne čudi da se u upotrebi nalaze i dva termina koja samo načelno obuhvaćaju isti teritorij: Balkan i Jugoistična Evropa. Iako se često Jugoistočna Evropa čini kao eufemizam za Balkan, ona ipak ima znatno širi teritorijalni obuhvat te se u tom kontekstu vrlo često podrazumeva da i Mađarska, Slovenija i Moldavija pripadaju toj regiji, dok ih obično nema na spisku balkanskih zemalja.

Komunikacija Balkana sa Evropom, kao i komunikacija balkanskih zemalja, država i naroda između sebe, ne samo što je kompleksna zbog svoje unutrašnje različitosti, već je opterećena i brojnim predrasudama, stereotipima te nerešenim problemima iz bliže i dalje prošlosti. Kako se drugi i različito od sebe samog vrlo često vidi kao pretnju i prepreku, to Balkan karakteriše »hendikep heterogenosti«, koji je duboko u suprotnosti sa savremenim evropskim integrativnim tendencijama. Tako je i reč »balkanizacija« počela da označava fragmentaciju, raspad, konfliktnost, prekid komunikacije i saradnje. U tom smislu balkanski identitet dobija negativnu konotaciju opterećujućeg nasleđa (Todorova), obeležje stigme, i postupno biva razvojnim ograničavajućim faktorom u regionalnim i kontinentalnim razmerama.

Reč »balkanizacija« koristi se mnogo u savremenim međunarodnim odnosima za bilo koje područje u svetu u kome se pojavljuju dezintegracioni procesi.

»Započeta Berlinskim kongresom u XIX veku, balkanizacija Zapadne Afrike nastavlja se i danas« (dnevni list »Ovaj dan«, Lagos, Nigerija, januar 2003, povodom odluke Međunarodnog suda u Hagu kojim se poluostrvo Bakasi oduzima Nigeriji i dodeljuje Kamerunu)

Obično se tri metafore sučeljavaju u opisivanju i objašnjavanju suštine Balkana:

MOST, RASKRŠĆE i GRANICA. Iako suprotne u svom osnovnom značenju one dobro odslikavaju sve kontroverze i pozitivne i negativne stereotipe o Balkanu kao prostoru gde se sreću/razdvajaju Istok i Zapad, Orijent i Okcident, muslimanski i hrišćanski svet, latinitet i vizantijska tradicija… prostoru koji je istovremeno i susretanje i razdelnica različitih svetova.

Kada se govori o *pogledu iznutra* važno je reći da pripadnost svim ostalim evropskim regijama ima ili pozitivnu ili bar vrednosno neutralnu dimenziju (Mediteranski, Skandinavski, CentraloEvropski, Baltički itd. identitet,), dok kad je u pitanju balkanski identitet on sobom nosi i negativnu konotaciju: surovost, prljavštinu, bedu, primitivizam, zaostalost, fatalizam, isključivost.

U pozitivnu samoidentifikaciju spadale bi vrednosti vezane za tradicionalne kulture poput junaštva, časti, slobodoljublja, gostoljublja, ponosa kao i naglašena emocionalnost, strastvenost (koja uključuje i mržnju), temperament, energija, itd. Zbog tog dvojnog karaktera, većina balkanskih naroda ima potrebu ne toliko prihvatanja koliko nadilaženja tog identiteta (»Kad ćemo već jednom prestati da budemo Balkanci!«). Tek neki, poput Bugara, ne vide ništa sporno u samoidentifikaciji sa Balkanom.

# Pogled izvana *doživljava Balkan takođe dvojako: kao »bure baruta«, prostor konflikta i sukoba s jedne, ali i kao mitski prostor gde žive ljudi slobodnih emocija, naglašenih strasti, jakih karaktera u egzotičnom kutku Evrope.Za razliku od Balkana, termin Jugoistočna Evropa naglašava (ne)mogućnost provođenja dubinske modernizacije u regiji, oslobađajući koncept svih romansiranih, pa onda kako pozitivnih tako i negativnih stereotipa.*

Međutim, važno je napomenuti da sve zemlje Jugoistočne Evrope pored balkanskog, sadrže i druge regionalne identitete (Hrvatska i CentralnoEvropski i Mediteranski, Srbija CentralnoEvropski, CrnaGora - Mediteranski, Bosna i Hercegovina – CentralnoEvropski i Mediteranski, Grčka Mediteranski i Zapadno Evropski, Turska – Azijski i Mediteranski, Rumunija – CentralnoEvropski i Crnomorski, Albanija – Mediteranski, Makedonija – elementi Mediteranskog identiteta, te Bugarska – Crnomorski identitet). Tim je neobičnije da se većina zemalja smatra zarobljenikom Balkanskog identiteta, koji očito biva hijerarhijski istaknut kao najjači.

## Kolektivno sećanje i konstrukcija identiteta

Zajednička istorija Balkana praktično ne postoji, jer podleže međusobno isključivim različitim interpretacijama. Iako su od dolaska Slovena na Balkan istorijski događaji uticali istovremeno na sve narode ovde nastanjene, njihova vrednosna težina za svaki narod pojedinačno je sasvim različita. Zatvorenost u nacionalne istoriografije i posebno nacionalni mitovi konstruisani tokom XIX stoleća, podigli su jače granice unutrašnjoj komunikaciji na Balkanu od političkih granica hladnog rata ili sadašnjeg unutrrašnjeg viznog sistema.

Ključni nacionalni mitovi poput:

* srpskog kosovskog mita
* hrvatskog srednjevekovnog nacionalnog i državotvornog mita
* crnogorske nepobedivosti i čojstva
* imperijalne snage srednjevekovne bugarske države
* intelektualne nadmoćnosti Grka, koja utemeljuju svoj identitet na direktnom nasleđu tekovina antičke Grčke
* veze savremenih Makedonaca sa državom i teritorijom iz vremena Filipa i Aleksandra Makedonskog (sunce iz Vergine na savremenoj makedonskoj zastavi)

doprinose održavanju brojnih nacionalnih (etničkih) predrasuda – osećanju za nebesku pravdu Srba, o poštovanju prava kod Hrvata, o nepovredivom kodeksu časti kod Crnogoraca itd., a istovremeno i brojnih predrasuda prema drugim narodima u okruženju kao narodima »bez istorije«, bez hrabosti, ponosa, časti itd. Otud nije čudno da praktično nemamo zajedničkih istorijskih junaka i da se dapače spram »tuđih« junaka i vrednosti koje oni oličavaju, duboko distanciramo. Izuzetak u tom smislu jeste Sibinjanin Janko (Janos Hunyadi, …), pa donekle i Marko Kraljević, koji se u nekoliko etničkih zajednica tretiraju kao *sopstveni* junaci. Interesantno je da se čak i unutar nacionalnih zajednica stalno vrši prevrednovanje ocena o istorijskim ličnostima, tako da su preimenovanja ulica ili rušenja i ponovna građenja spomenika »nacionalnim herojima«, više pravilo no izuzetak.

Istovremeno, običaji i svakodnevni život ljudi u ovom regionu, karakterišu u većoj meri sličnosti no razlike: visoko vrednovanje porodičnih vrednosti, način odgajanja dece, odnosi među generacijama, odnosi među polovima i uloge muškarca i žene, kao i kultura življenja: način stanovanja, način ishrane, načini druženja i zabave sve do odnosa prema radu. Ove domene tako karakterišu iste vrednosti i odlike. Tako naprimer, međuljudska komunikacija odvija se pre svega unutar većih grupa i naglašava kolektivno deljenje vrednosti i kolektivni identitet (druženje unutar rođačkog kruga - tribalizam, meštani sela - prisne komšije, ljubitelji sporta - navijači, politički aktivizam – istomišljenici…). Istovremano, postoji netolerancija prema svim osobama izrazite individualnosti od kojih se očekuje da potiskuju ili bar ne izražavaju svoje specifične potrebe, navike i želje.

**STRATEŠKI MENADŽMENT I INTERKULTURNI PROJEKTI**

**Strateški pristup razvoju organizacija u kulturi**

Uvodjenje menadžmenta i marketinških metoda u rad nevladinih organizacija I organizacija u kulturi zahtev je savremenog doba koje i kulturi i celom civilnom sektoru nameće uspeh u javnosti, održivost, tj. ekonomičnost i efektivnost delovanja. Stoga aktivisti nevladinog sektora moraju sticati odgovarajuća znanja strateškog planiranja, pozicioniranja u javnosti, medijacije i socio-kulturne animacije, itd.

Za kreiranje dugoročnih strategija neophodno je vršiti istraživanje sredine, problema i potreba društvene zajednice, kao i sektora u celini, da bi se izbegla programska preklapanja, ali i odabrali i adekvatni, komplementarni partneri. Takođe neophodno je istraživati i tendencije u kulturnom razvoju, međunarodne programe, inicijative i ideje, da bi se na pravi način svojim projektima uključili u šire regionalne procese i saradnju.

Strateškim planiranjem nevladina organizacija mora da odgovori na sledeća pitanja:

* šta ce biti naša programska orijentacija (programski profil, identitet...)?
* koji ce biti programi, akcije i aktivnosti koji se našim snagama mogu realizovati?
* kome su namenjeni naši programi i koje potrebe zadovoljavaju?
* kakvi odnosi ce se uspostavljati prema drugim sektorima i šta od njih očekujemo?

U strateškom planiranju ključni elementi su vizija/misija; ciljevi; programi i aktibvnosti; te kriterijumi i metodi evaluacije.

**VIZIJA**: je iskaz vrednosti, aspiracija, vrednovanja grupe koja čini nevladinu organizaciju i kojom se ukazuje na dugoročni željeni cilj postignuća. (“*Videti i osecati buducnost”)*

**MISIJA**, definicija osnovnog smisla nevladine organizacije, veoma retko se menja. Misija predstavlja polaznu osnovu za iskazivanje ciljeva i zadataka.

Pojam misije nevladinih organizacija treba da objedinjuje:

1. Osnovnu filozofiju organizacije izlaže u konciznoj rečenici ili kratkom pasusu;

2. Mora biti jedinstvena i prepoznatljiva, nepogodna za bilo koju drugu;

3. Mora biti uzbudljiva i inspirišuća, kako za aktiviste tako i za javnost;

Razumevanje misije vodi postizanju unutrašnje koherentnosti organizacije kao i prihvatanju organizacije u okruženju..

**CILJEVI**, iskazi krajnjeg rezultata, tačke koje želimo da dostignemo. Ciljevi daju okvir unutar koga se donose odluke o programu i aktivnostima. Ciljevi se uvek iskazuju za odredjeni period i predstavljaju polaznu osnovu za merenje i evaluaciju postignuća. Mogu biti dugoročni i kratkoročni.

Koncepcija **strateškog razvoja** i **strateški plan** moraju biti osnova u procesu donošenja odluka, jer programska politika i aktivnosti nevladinih organizacija u kulturi nalažu

 izbor izmedju različitih opcija i različitih zadataka koje treba realizovati tokom dužeg perioda. Svaki metod rada i programski sadržaj treba da bude u skladu sa osnovnim strategijama nevladine organizacije.

Strateški plan treba da odražava:

* odnos prema kulturi i umetničkom stvaralaštvu
* odnos prema lokalnoj zajednici i njenim potrebama
* odnos prema učesnicima i potencijalnim učesnicima programa organizacije
* odnos prema državnoj, lokalnoj ili regionalnoj upravi (vlasti)
* odnos izmedju organizacije i drugih povremenih ili stalnih saradnika: drugih organizacija, ustanova kulture, umetničkih udruženja, masovnih medija...

Prilikom izrade strateškog plana obično se preporučuje primena neke od metoda strateške analize u cilju ustanovljavanja mesta organizacije u okruženju i razvijanja strategije održivosti. Najpoznatija metoda strateške analize je SWOT analiza.

Reč SWOT predstavlja skraćenicu (pocetna slova) četiri engleske reči: ***Strength*** - snaga, ***Weaknesses*** - slabosti, O***pportunitie***s - mogućnosti, ***Threats*** - pretnje. Da bi se odredile unutrašnje snage i slabosti organizacije, kao i mogućnosti i pretnje koje joj dolaze iz okruženja, pored evaluiranja rada i programa organizacije kao i razloga i opravdanosti njenog delovanja - analiza nastoji da da odgovor i na pitanje koji je sasvim konkretni doprinos NVO u odredjenom trenutku u odredjenoj sredini.

Istovremeno, potrebno je definisati mnoge spoljne i unutrašnje faktore, kako objektivne, tako i subjektivne, koji će biti podvrgnuti analizi.

**Spoljni faktori**:

 - tradicionalno kulturno okruženje (javno mnenje, kulturni nivo većinskog dela populacije, kulturni modeli i stilovi života stanovništva...)

 - kulturna ponuda, programi nevladinog sektora,

 - način funkcionisanja i ugled trećeg sektora

 - identitet grada i kapaciteti (resursi ) lokalne zajednice: prirodni i drugi ambijentalni resursi, privredni resursi, mediji, obrazovna mreža, finansijski izvori, itd..

**Unutrašnji objektivni faktori** su:

 - tehnički potencijal (računarska oprema, audio-vizuelno produkcijska oprema i sl.)

 - finansijski potencijal

 - prostorni uslovi (lokacija sedišta NVO, njena veličina, pozicija u gradskom tkivu itd.).

**Unutrašnji subjektivni faktori su:**

* postojeći kadrovi - njihova kompetencija, znanje i sposobnosti
* međusobni odnosi i način komunikacije i funkcionisanja
* stavovi, vrednosti i mišljenja aktivista.

Strateški plan mora da vodi računa o sveukupnosti problema i odnosa u društvenoj zajednici: od javnog sistema vlasti (lokalna skupština i vlada) preko obrazovnog sistema, koji čini bazu za uspostavljanje kulturnih potreba i navika te interkulturnogg razumevanja i tolerancije, do masmedijskog sistema - kao najmoćnijeg sredstva uticaja i prenošenja poruka.

U prilogu ovog priručnika nalazi se 8 strateških tablica koje mogu da vam posluže u definisanju strateškog razvojnog plana. U njegovu izradu moraju biti uključeni svi aktivisti nevladine organizacije, jer on mora da odražava vrednosti i stremljenja većine, kao i realne sposobnosti i mogućnosti celokupne organizacije. To je istovremeno i ključni element koji omogućava da se i realizuje ono što je u njemu navedeno, jer će se svi osećati odgovornim za njegovu implementaciju.

Strateški plan mora jasno da naznači ključne strategije kako razvoja (capacity building) same nevladine organizacije (ovladavanje tehnikama fundraising-a, upravljanja, liderstva, delegiranja odgovornosti itd.) tako i ključne strategije programskog delovanja (umrežavanje, partnerstva, edukativni programi, razvoj komercijalnih programa i usluga, itd.). Poseban akcenat je neophodno staviti na uvođenje projektne logike i razvoj i oblikovanje interkulturnih aktivnosti i dijaloga koje će biti što je moguće više participativne, to jest uključivati što veći broj pojedinaca iz raznih društvenih grupa.

**Konceptualizacija i oblikovanje interkulturnih projekata**

**Projektni menadžment**

Projekt je ideja, osmišljena u vidu procesa koji nas vodi do odredjenog rezultata.

Šta su osnovne, zajednicke karakteristike projekta, bez obzira na njegovu konceptualnu suštinu?

1. Svi su orijentisani ka ostvarenju odredjenog cilja (to znači da je nužna hijerarhija i struktura ciljeva i zadataka)
2. projekt je sistem - podrazumeva preduzimanje medjusobno povezanih akcija

(koje su sve vezane za ukupni identitet organizacije, ali u određenim trenucima projekt može da bude i preveliko opterećenje za organizaciju, ukoliko svojim obimom i značajem počne da nadilazi njene mogućnosti)

3. oni su odredjenog trajanja - tačno odredjen početak i kraj (na Gant kartogramu treba precizirati tačan početak i kraj svake predviđene aktivnosti, onako kako proizlaze jedna iz druge)

4. svaki projekt je u odredjenom stepenu jedinstven i poseban (u vremenu neprekidnih promena i organizacija i okruženja, nijedan projekat ne sme se ponavljati bez odgovarajućih rešenja kojima se odgovara na novonastale situacije. Otuda nema tipskih projekata i rešenja, koja se mogu mehanički preuzimati iz godine u godinu, ili iz jedne sredine u drugu);

5. svaki projekt podrazumeva podjednako proces i rezultat - a često je proces po sebi cilj i rezultat (posebno kad je u pitanju interkulturni dijalog, sam proces uspostavljanja projekta, njegov tok realizacije, mogu biti važniji od same javne prezentacije rezultata u obliku knjige ili izložbe),

6. projekt NVO podrazumeva veći značaj efektivnog menadžmenta od insistiranja na efikasnosti, koja je primarna u industrijama kulture.

**Životni ciklus projekta**

I Koncepcija Entuzijazam

II Planiranje Očekivanja

III Realizacija Razočaranje, zatim panika

IV Kontrola Traganje za krivcem

V Evaluacija Kažnjavanje nevinih

VI Terminacija Pohvala i počasti onima koji nisu učestvovali

Ne postoji teorija koja nas može nauciti kako se stvara koncepcija - kako se postaje autorom projekta. Medjutim, projektni menadžment nas uci kako da upravljamo projektom, bilo da smo mi njegov tvorac - autor, bilo da pomažemo grupi aktivista da realizuje svoju ideju. Operacionalizacija ideje je osnovno podrucje projektnog menadžmenta. U fazi operacionalizacije neophodno je definisati: misiju (smisao projekta), njegove osnovne ciljeve, ali i dugorocne ciljeve koji ce ostaviti prostora za nove projekte u buducnosti, osnovne programske okosnice projekta.

U okviru ove faze ima nekoliko podfaza:

1. identifikovanje problema,
2. odredjivanje ciljeva projekta,
3. evaluacija sopstvenih mogucnosti,
4. definisanje projektnog zadatka,
5. a ukoliko je projekt kompleksniji, onda ce ova faza imati još nekoliko podfaza:
6. utvrdjivanje metodskih postupaka,
7. razvoj probne ili eksperimentalne faze (pilot akcija)
8. utvrđivanje rešenja - konačno definisanje projekta.

Planiranje projekta podrazumeva detaljnu razradu institucionalnog okvira projekta (pravni status, odnos prema ustanovama sa kojima se saradjuje), izbor osnovnih strateških opcija i metoda realizacije projekta. Tada definišemo kojim sve sredstvima raspolažemo (kadrovskim, materijalnim, prostornim, vremenskim), predvidjamo moguce prepreke i nacin kako cemo ih prevazilaziti.

Planiranje projekta, kako je vec receno, može da se radi po metodologiji strateškog planiranja, ili uz primenu neke od metoda vremenskog planiranja, tako što se kadrovi, materijalne potrebe, budžet, a u skladu s njima i *fund raising* planiraju u odredjenim ritmovima u skladu sa osnovnim planom realizacije delatnosti.

Da bismo pristupili realizaciji, neophodno je da pribavimo sredstva - dakle da napravimo *fundraising* projekta. Za tu svrhu, koordinator projekta piše brojne zahteve (Ministarstvu kulture, gradskoj upravi za kulturu, fondacijama itd.) i sponzorska pisma potencijalnim darodavcima.

1. овај део је писан према књигама: Милена Драгићевић Шешић, Бранимир Стојковић, Култура, мнаџмент, анимација, маркетинг, Клио, Београд, 2003; Оин Јанг и Лиза Квин, Писање делотворних предлога за јавну практичну политику, водич за саветнике у земљама Средње и Источне Европе, Београдска отворена школа, Београд, 2004. [↑](#footnote-ref-1)
2. садржаних у првој књизи на тему јавне практичне политике објављеној на српском језику под називом «Писање делотворних предлога за јавну практичну политику» [↑](#footnote-ref-2)
3. у оригиналу: “Public policy is action implemented by the government body which has the legislative, political and financial authority to do so”, Eoin Young and Lisa Quin, Writting effective Public Policy Papers, Local Government Public Service Reform Initiative, Open Society Institute, Budapest, 2002, page5 [↑](#footnote-ref-3)
4. програм MOSAIC, Европски програм евалуације националних културних политика на интернет локацији [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net); из експертског извештаја о културној политици у Србији, 2003.

5. SEC(2007)570 [↑](#footnote-ref-4)
5. Универзална декларација о људским правима усвојена је на Генералној скупштини УН 10. децембра 1948.године у Паризу и представља објаву циљева којих би требало да се придржавају владе, али није правно обавезујућа и нема потписнице, иако представља оруђе у примени дипломатских и моралних притисака на владе које крше одредбе ове Декларације; Међународна конвенција УН о људским правима из 1968. године одлучила је да Декларација представља обавезу за све земље чланице, а текст ове Декларације послужио је и као основа за два правно обавезујућа споразума УН о људским правима, међу којима је Међународни споразум о економским, друштвеним и културним правима. У европским оквирима 1950. године је донета Европска конвенција о људским правима Савета Европе чији је тачан назив Конвенција о заштити људских права и основних слобода у којој се експлицитно не наводи право на културу. [↑](#footnote-ref-5)
6. [↑](#footnote-ref-6)
7. члан 151 Амстердамског уговора, претходно члан 128 Мастрихтског уговора, извор: <http://eur-lex.europa.eu/en/treates> [↑](#footnote-ref-7)
8. другостепена помоћ која ступа на снагу тек кад се исцрпи првостепена помоћ [↑](#footnote-ref-8)
9. Видети:Why we need European cultural policies by Nina Obuljen, European cultural foundation, 2004. [↑](#footnote-ref-9)
10. Више о демократизацији у делу књиге посвећеном историји културне политике [↑](#footnote-ref-10)
11. Local Government Initiative, Open Society Institute [↑](#footnote-ref-11)
12. [↑](#footnote-ref-12)
13. део овог документа приређен је за штампу у информатору Завода за проучавање културног развитка Инфо бр.5, Београд, 2000, стр. 3 [↑](#footnote-ref-13)
14. више о овоме у делу књиге посвећеном стратегији повезивања [↑](#footnote-ref-14)
15. усвојен на Генералној скупштини УН 1966.године [↑](#footnote-ref-15)
16. приступљено 9. фебруара 2009. [↑](#footnote-ref-16)
17. приступљено 20. октобра 2008. [↑](#footnote-ref-17)
18. пиступљено 9.фебруара 2009. [↑](#footnote-ref-18)
19. Међународни комитет споменика и призора (engl. International Cometee of monuments and sigts) [↑](#footnote-ref-19)
20. приступљено 9. септембра 2008. [↑](#footnote-ref-20)
21. приступљено 15. августа 2008. [↑](#footnote-ref-21)
22. део о децентрализацији је заснован на истраживањима мр Ане Стојановић за магистарски рад «Стратешка анализа општинске културне политике – Студија случаја: општина Смедеревска Паланка (2000-2005) који је одбрањен на Универзитету уметности у Београду децембра 2007.године [↑](#footnote-ref-22)
23. Многим владама је врло тешко да избегну идеал „култура за све“ који се, упркос различитим значењима, налази у повељама и принципима на којима се заснива културна политика. Једно од основних вредности модерних, либералних, демократских друштава је остварење једнакости. Nobuko Kawashima, Planning for Equality?, *Decentralization in Cultural Policy*, 5, www2.warwick.ac.uk [↑](#footnote-ref-23)
24. То је нпр. случај са Великом Британијом где држава никада није имала монопол или била provider културне политике. Раније су ту улогу имале индустријске компаније или појединци у продукцији и дистрибуцији културих добара, услуга и финансирања. [↑](#footnote-ref-24)
25. Фискална децентрализција не тиче се директно конзумената/корисника, већ је фокусирана или на финансијере или на ствараоце култuрних и уметничких вредности. Nobuko Kawashima, нав. дело, 6. [↑](#footnote-ref-25)
26. Сложен истраживачки пројекат усмерен на евалуацијu националних култuрних политика који спроводи Савет Европе, истиче децентрализацију као један од критеријuма заједно са “креативношћу” и “партиципацијом”. Нпр. u Шведској је фокус стављен на дифузијu културних активности, док је u Холандији у центру пажње администрација. [↑](#footnote-ref-26)
27. Unutar europske povijesti najočitiji primjeri nečega što bi se uvjetno, uz sve nužne vremenske ograde, moglo zvati kulturnom politikom su „kulturna politika“ Periklova doba unutar kulturnog sklopa stare Grčke, te mecenat porodice Medici u razdoblju visoke renesanse. [↑](#footnote-ref-27)
28. [↑](#footnote-ref-28)
29. Velik broj stručnjaka koji su se upustili u objašnjavanje ekonomskog čuda Japana, dijeli gotovo identično mišljenje: jedan od najznačajnijih razloga koji stoji u tako silovitom i naglom ekonomskom usponu te zemlje stoji u jedinstvenom japanskom sustavu brižljivog dugoročnog planiranja koje je razdijeljeno u čitav niz međusobno povezanih politika, koje najčešće imaju obveznu jednogodišnju strogu evaluaciju. Ono što se najčešće zanemaruje, ali u posljednjim kulturološkim analizama izlazi na vidjelo, jest visoko izražena sposobnost vještine planiranja koju je teško naći bilo gdje drugdje na svijetu, te mogućnost usuglašenog djelovanja sa šire prihvaćenim planovima. Odgovor na ovaj fenomen treba tražiti, a tamo se ponajčešće i nalazi, u ukupnom japanskom kulturnom ustrojstvu a ne u tek nekim izvanjskim i počesto prenaglašenim faktorima (kao što je otočki karakter zemlje, nedostatak sirovina, kruto školstvo, itd.). Šire o tome u: Kato, Shuichi. Form, Style, Tradition. Reflections on Japanese Art and Society. Kodasha International, Tokyo, 1981.; Moore, Charles A. (ur.). *The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture*. Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1986.; te zatim u: Nagai, Michio. Education Policy in Japan. *International Federation of Social Science Organization (IFSSO).* Selected Papers, IX General Conference. Copenhagen, Special Issue br. 24, 1990. [↑](#footnote-ref-29)
30. Fenomen kojemu trenutno prisustvujemo, a izvanjski je vezan uz obnovljene rasprave o transformaciji GATT-a, vrlo je instruktivan i dalekosežan. Iako je kulturno područje unutar sektorskog tipa rasprave posve efemerno i zanemarivo, unutar rasprava koje su povedene vrlo brzo se iskristaliziralo kako, na primjer, problematika filma i audiovizualne produkcije europskih zemalja, napose Francuske, i njima suprotstavljene američke produkcije, može dovesti u škripac ukupni proces dogovaranja. To s jedne strane govori kako je kulturni ulog koji jedna država može žrtvovati unutar procesa kompromisnog usugla-šavanja suprotstavljenih, poglavito ekonomskih, interesa – posljednji i krajnji jer je to, ujedno, s druge strane ponajbolji put trajnoj, strukturnoj i sistemskoj ukupnoj ovisnosti iz koje je izlaz vjerojatno nepovratan. Kulturni produktivni mehanizmi gledani kroz redukcionističku ekonomsku optiku predočuju se banalnima sve do one točke kad kulturna os samo-prepoznavanja društvene ukupnosti ne postane upitna. Tog trenutka čitava rasprava se preokreće, pa se upravo kulturni ulog čini najvažnijim i najvrednijim čiju rasprodaju treba izbjeći pod svaku cijenu. Šire o tome u: d’Angelo, M.; Vespertini, P. *Cultural policies in Europe. A comprative approach*. Council of Europe, Strasbourg, 1998, str. 37. Te posebno: Smiers, Joost. *Arts Under Pressure: Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, Zed Books, London, 2003. [↑](#footnote-ref-30)
31. Taj porast ekonomske vrijednosti kulturnih djelatnosti čiji zametak vidimo već početkom šezdesetih, vrlo jasno se dade razabrati koncem osamdesetih kad, na primjer, u 1989. godini kulturni sektor u zemljama Europske zajednice zapošljava preko 4.000.000 ljudi, i tvori 3 do 6% BNP pojedinih zemalja. **(Prema: [Domenach, Jean-Marie] Domenak, Žan-Mari. *Evropa: kulturni izazov*. Biblioteka XX Vek,** Knjižara Plato, Beograd, 1991, str. 32.) Kako bi se stekao uvid u suodnos ovoga područja s nekim drugim, možemo navesti podatak kako su u Velikoj Britaniji u istoj godini elektroprivreda i automobilska industrija uzeti zajedno sačinjavali oko 3% BNP. (Prema izlaganju Johna Myerscougha pod nazivom "Ekonomski značaj kulturnog sektora u Velikoj Britaniji", na okruglom stolu "Zapošljavanje u umjetničkim djelatnostima i regionalni kulturni razvoj", Dublin, 28-29. rujna 1989. Širu informaciju vidi u *Culturelink*, IRMO, vol. 1, br. 1, 1989.) Danas je ovaj trend najuočljiviji u slučaju Finske kod koje oko 7% BNP dolazi iz područja kulture i kreativnih industrija (Cliche, D.; Mitchell, R.; Wiesand, A. *Creative Europe*. ERICarts, Bonn, 2002, str. 135.) [↑](#footnote-ref-31)
32. Vrlo se često pojmovi „instrumenti“ i „mjere“ kulturne politike izjednačuju. Unutar našeg pokušaja oni su razdijeljeni na taj način što svaki od tri osnovna instrumenta kulturne politike ima čitav niz mjera putem kojih svaki od njih zadobiva kvalitativnu i pragmatičnu dimenziju. [↑](#footnote-ref-32)
33. Preuzeto i razrađeno prema: Hillman-Chartrand, Harry; McCaughey, Claire. The Arm's Lenghth Principle and the Arts: an International Perspective – Past, Present and Future. U: *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Art Support*. ACA Books, New York, 1989. [↑](#footnote-ref-33)
34. Sjedinjene Američke Države su zemlja unutar koje je ovakav model ponajviše naišao na svoju primjenu. Unatoč činjenici kako se i u SAD-u udio direktnog javnog financiranja sve više povećava, ipak više od dvije trećine ukupnog javnog financiranja kulturnih djelatnosti sačinjavaju namjenski porezni izdaci. (Prema: Isar, Y.R. On the Financing of Culture: more Questions than Answers. *World Commission on Culture and Development*. UNESCO, CCD-III/94/SEC.2. 1994, str. 5). [↑](#footnote-ref-34)
35. Ovom modelu priklonio se velik dio zemalja engleskog govornog područja, dok mu je Velika Britanija klasični zastupnik. Također i skandinavske zemlje mahom primjenjuju ovaj državni model interveniranja u kulturi. [↑](#footnote-ref-35)
36. Premda se najveći broj europskih zemalja priklanja upravo ovakvom modelu organiziranja i provođenja mjera kulturne politike, „najčišći“ primjeri su izlučivi u slučaju Francuske i Nizozemske. Treba spomenuti kako se i hrvatski model ponajbolje može razmatrati i analizirati unutar temeljnih odrednica upravo ovog modela. [↑](#footnote-ref-36)
37. Nakon 1989. godine teško kako ovaj model u njegovoj čistoj formi možemo pronaći u bilo kojoj europskoj zemlji. Bio je karakterističan za gotovo sve totalitarističke režime, a posebno za njemački i talijanski fašizam, te sovjetski staljinizam. Ne treba, međutim, značenje niti ovog modela podcjenjivati jer mnoge njegove mjere, jednako kao i „stil funkcioniranja“ neće u potpunosti ostati bez atraktivnosti za mnoge zemlje današnjice. [↑](#footnote-ref-37)
38. Ima, doduše, mnogih mišljenja koja zastupaju stav kako bi među instrumente kulturne politike trebalo svakako uvrstiti i kulturno *administriranje*, odnosno *kulturnopolitičku upravnu strukturu* koja omogućuje koordiniranje ukupnog odlučivanja u kulturi jednako kao i usmjeravanje kulturnog života i razvoja. (Takav stav ujedno zastupa i čitav niz studija i inicijativa poduzetih pod okriljem Unesco-a. O tome šire vidi u: Koncs, Gabor. *Unesco's Action in the Field of Cultural Planning*. Unesco, Section for Cultural Policies, Paris, 1986.). Ipak, unutar naše razrade ovaj dio kulturne politike obrađen je u čitavom nizu prijašnjih segmenata i odrednica kulturne politike (posebno u dijelovima u kojima smo govorili o subjektima, razinama, te ekonomici kulturne politike). S druge strane, novije analize posebno neeuropskih iskustava unutar koncipiranja i reguliranja kulturnih djelatnosti je pokazao kako administriranje kulturnih djelatnosti ponekad može biti svedeno na najmanju moguću mjeru (slučaj je to posebno SAD-a – o tome vidi u: White, Thomas. *The State of the Arts and Culture in the United States*. Japan-US Comparative Cultural Policy Project. UCLA, 1993.), dok će upravo područje zakonodavnog definiranja kulturnih djelatnosti ili, bolje rečeno, zakonodavno reguliranje onih djelatnosti koje mogu biti od interesa ili utjecaja na kulturu, postati primarnim instrumentom kulturne politike. Zanimljivo je napomenuti kako se taj instrument kulturne politike, upravo nasuprot američkom iskustvu, sustavno zanemaruje ili podvodi pod instrument financiranja kad su posrijedi analize i praktična iskustva raznih europskih kulturnih politika. To, dakako, nije slučajno i u tome se i sastoji osnovna razlika ovih dvaju pristupa i orijentacija interveniranja u kulturi. [↑](#footnote-ref-38)
39. Na primjer, analize u djelu: Lay, Rupert. *Philosophie für Manager*. ECON Tascherbuch Verlag, Düsseldorf, 1991. [↑](#footnote-ref-39)
40. Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku*. Naprijed, Zagreb, 1978. [↑](#footnote-ref-40)
41. Bourdieu, Pierre. *Le sans pratique*. Minuit, Paris, 1980. [↑](#footnote-ref-41)
42. Postoji, dakako, čitav niz publikacija koje se bave pojedinim specijalističkim pitanjima kulturne politike od kojih, na primjer, izdvajamo onu pod naslovom: Boorsma, Peter B.; van Hemel, Anemoon; van der Wielen, Niki. (ur.) *Privatization and Culture. Experinces in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*. Kluwer Academic Publishers, Drdrecht, 1998. [↑](#footnote-ref-42)
43. U ovaj tip publikacije pripadaju pojedine nacionalne strategije kulturnog razvoja, pa tako i ona pod nazivom: Katunarić, Vjeran; Cvjetičanin, Biserka. (ur.) *Hrvatska u 21. stoljeću: Kultura*. Ured za strategiju razvitka Republike Hrvatske, Zagreb, 2001. [↑](#footnote-ref-43)
44. Isto tako, kad je međunarodna razina posrijedi možemo navesti publikaciju kao što je: *Council of Europe*. In From the Margins, A Contribution to the Debate on Culture and Development in Europe. Council of Europe, Strasbourg, 1996. [↑](#footnote-ref-44)
45. U okviru posebnog programa pod nazivom: „*Evaluacija nacionalnih kulturnih politika*“ i Republika Hrvatska je sačinila svoj nacionalni izvještaj unutar kojega se detaljno obrazlažu kako cjelokupne osnove kulturne politike tako i svih njenih sastavnih dijelova. Šire o tome vidi u: Katunarić, Vjeran; Cvjetičanin, Biserka. (ur.) *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj.* Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 1998. [↑](#footnote-ref-45)
46. Primjer takve publikacije je: Dodd, Diane; van Hemel, Anemoon. (ur.) *Planning Cultural Tourism in Europe. A presentation of Theories and Cases*. Boekman Foundation, Amsterdam, 1999. [↑](#footnote-ref-46)
47. Veliki broj svih gore navedenih izvora dostupan je i u elektroničkoj formi u nizu specijaliziranih baza podataka ili tiskanih publikacija iz ovog područja. U tom smislu izdvajamo trenutno najznačajniji europski izvor za upoznavanje s ključnim odrednicama nacionalnih kulturnih politika na elektroničkoj adresi: [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net). Radi se o zbirnom pregledu (kompendiju) mahom europskih nacionalnih kulturnih politika, koji donosi njihove ključne odrednice obrađene za više od trideset zemalja prema jedinstvenoj metodologiji. Ovaj trajni projekt dio je inicijativa Vijeća Europe, a provodi se u suradnji s kulturnom istraživačkom organizacijom ERICarts kao i nizom poje- dinačnih nacionalnih eksperata. [↑](#footnote-ref-47)
48. Na primjer, europske kulturne politike u vidu konciznih i metodološki usuglašenih prikaza. (Vidi gornju bilješku.) [↑](#footnote-ref-48)
49. **Termin „kulturna politika kad god ne bude navedeno drugačije, uvijek će podrazumijevati pojam „nacionalna kulturna politika“. To je, naime, uvriježen običaj unutar sličnih europskih rasprava o ovoj problematici. Bude li se radilo o nekoj drugoj kulturnoj politici, recimo: regionalnoj, gradskoj, lokalnoj (koje su određene prema podnacio-nalnom teritorijalnom obuhvatu), ili na primjer kazališnoj, izdavačkoj, muzeološkoj (određenih prema posebnim područjima kulture i umje-tnosti) – to će biti izrijekom navedeno.** [↑](#footnote-ref-49)
50. Velik dio stavova koje sadrži ovaj dio naše analize temelji se na djelu: Kellner, Douglas. *Media Culture*: *Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Routledge, New York, 1995. [↑](#footnote-ref-50)
51. Prema: Elias, Norbert *O procesu civilizacije*. Zagreb, Antibarbarus, 1996. [↑](#footnote-ref-51)
52. Šire o ovome vidi u: Habermas, Jürgen *Theorie des kommunikativen Handels - 2 vol.* Frankfurt am Main, 1982. [↑](#footnote-ref-52)
53. Valéry, Paul. La crise de l'esprit. U: *Euvres I.* Gallimard, Paris, 1957, str. 988-1014. [↑](#footnote-ref-53)
54. Liessman, Konrad Paul. Osvit Zapada: jedna rekonstrukcija Europe. *Europski glasnik*, vol. 4, br. 4, 1999, str. 120. [↑](#footnote-ref-54)
55. Po svojoj preglednosti, od ogromnog broja rasprava koje se bave ovom problematikom, svakako su one Edgara Morina i Hans Georg Gadamera; dok je najozbiljniji teorijski poduhvat analize problematike teorija identiteta u Jugoistočnoj Europi poduzeo Branimir Stojković. Šire o tome vidi u: Stojković, Branimir. *Identitet i komunikacija*. Čigoja štampa, Beograd , 2002. [↑](#footnote-ref-55)
56. U djelu: Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialectic of Enlightement*. Seabury, New York, 1972. [↑](#footnote-ref-56)
57. Kao u djelu: Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Vintage Books, New York, 1979. [↑](#footnote-ref-57)
58. Poglavito je važan predstavnik ove orijentacije György Lukacs sa svojim djelom „Povijest i klasna svijest“, Naprijed, Zagreb, 1970. [↑](#footnote-ref-58)
59. Riječ „kontrola“, koja se ovdje pojavljuje, treba shvatiti vrlo široko. Ona ne mora biti zastupljena u svom najgrubljem obliku zabrane ili cenzure, već može funkcionirati na mnogo suptilnije, takozvane, „objektivne“ načine. Jedan od njih je i marginaliziranje poruka, iskaza, informacija koje nisu u skladu s vladajućim ideološkim obrascem ili koje nisu komercijalno i tržišno interesantne. Šire o tome vidi u: Martinić, Tena. *Postmoderna, svakidašnjica, komunikacija*. Naklada Benja, Opatija, 1994. [↑](#footnote-ref-59)
60. Eco, Umberto. *La struttura assente. Introduzione alla ricera semiologica*. Bompiani, Milano, 1968. [↑](#footnote-ref-60)
61. Upravo stoga što se ovaj dogovor odvija prešutno, napisan je kao „dogovor“, a ne jednostavno dogovor (kojemu je pretpostavka zbiljski proces dogovaranja). [↑](#footnote-ref-61)
62. Hannah, Arendt. Totalitarizam. Zagreb, Politička kultura, 1996. Također: Eseji o politici. Zagreb, Antibarbarus, 1996. Ili: Eichman u Jeruzalemu: izvještaj o banalnosti zla. *Europski glasnik*, vol. 5., 2000., str. 75-164. [↑](#footnote-ref-62)
63. Foucault, Michel. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Beograd, Nolit, 1980. [↑](#footnote-ref-63)
64. Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. New York, Cornell University Press, 1981. [↑](#footnote-ref-64)
65. Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. New York, Cornell University Press, 1987.; ili: *Culture, Identity and Politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987. [↑](#footnote-ref-65)
66. Wallestein, Immanuel. World System Analysisi. U: Giddens, A.; Turner, J. (ur.). *Social Theory Today*. Stanford, Stanford University Press, 1987. [↑](#footnote-ref-66)
67. Robertson, Ronald. Globality, Gloal Culture and Images of the world. U: Haferkamp, H.; Smesler, N.J. (ur.). *Social Change and Modernity. Berkley*. University of California Press, 1990. [↑](#footnote-ref-67)
68. Coleman, James S. *Foundations of Social Theory*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990. [↑](#footnote-ref-68)
69. Putnam, Robert D. Democracy, Development, and the Civic Community. U: Serageldin, I.; Taboroff, J. (ur.). *Culture and Development in Africa*. Environmentally Sustainable Development Procedings Series br. 1, Washingon, D.C., 1994. [↑](#footnote-ref-69)
70. Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory and Practice*. Cambridge Univesity Press, Cambridge, 1977.; također i: *Le sens pratique*. Paris, Minuit, 1980.; kao i: *Questions de sociologie*. Paris, Minuit, 1984. [↑](#footnote-ref-70)
71. Osnovne tvrdnje u ovome dijelu teksta iznesene su prema: Kellner, Douglas. *Media Culture*: *Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Routledge, New York, 1995. [↑](#footnote-ref-71)
72. Postoji znatan broj tekstova o povijesti i genealogiji kulturnih studija. Ovdje donosimo jednu od njih: Hall, Stuart. Cultural Studies and the Centre. Some Problematiques and Problems. U: Hall, Stuart (ur.). Culture, Media, Language, Hutchinson, London, 1980. [↑](#footnote-ref-72)
73. Gramsci, Antonio *Selection from the Prison Notebooks*. International Publishers, New York, 1971. [↑](#footnote-ref-73)
74. Aronowitz, Stanley. *Roll over Beethoven*. Univesity Press of England, Hannover, New Hampshire, 1993. [↑](#footnote-ref-74)
75. Dijelimo li i klasificiramo li kulturne politike **prema području,** tada zapravo govorimo o sektorskim kulturnim politikama, to jest, o kulturnoj politici na području književnosti, dramskih umjetnosti, plesa, radija, filma, izdavačke djelatnosti, glazbe, itd. Dijelimo li ih, pak, **prema obuhvatnosti,** tada kulturna politika može biti: nadnacionalna, nacionalna, regionalna, lokalna. Ovo je vrlo srodna, komplementarna a ponekad i istovjetna podjela kulturnih politika s obzirom na operativni nivo. Prvenstvena razlika je u tome što je **geografsko-teritorijalni ključ preciznije specificiran** pa tako imamo kulturnu politiku na razini: zemlje, pokrajine, grada, prigradskih naselja, sela, otoka, itd. Ukoliko se kao osnovni parametar podjele uzme strukturno-organizacijski model (što se vrlo često doista i zbiva, te je ova podjela jedna od najvažnijih), kulturna politika se obično dijeli na: **centralističku i decentraliziranu.** [↑](#footnote-ref-75)
76. Za razliku od eksplicitne kulturne politike implicitna se obično „izvodi“ iz ukupnih mjera i akcija (financijskih, zakonskih, političkih, medijskih itd.) koje donosi i provodi neka zajednica ili grupacija kako bi cjelovito regulirala ukupnost vlastitih djelatnosti. [↑](#footnote-ref-76)
77. Tako će, u skladu sa svojom implicitnom kulturnom politikom, Ekonomska unija ustvrditi: „Zajednica želi pomagati, a ne utjecati na kulturnu djelatnost. Europska komisija nema namjeru ulaziti u sadržaj umjetničke djelatnosti, niti želi podvostručavati posao koje obavljaju druge institucije zadužene za kulturu. Njena kulturna akcija se uglavnom koncentrira na poboljšavanje društvenih i ekonomskih uvjeta u kojima se odvijaju kulturne djelatnosti, jer smatra kako će time potpomoći ne samo razvoj ovoga područja već i Zajednice uopće.“ (Prema: *Commission of the European Communities.* Stronger Community Action in the Cultural Sector. Bulletin of the European Communities, Supplement 6, Luxembourg, 1982, str. 6.) Opći službeni stav Europske unije nije se bitno promijenio ni do dana današnjeg. [↑](#footnote-ref-77)
78. Treba, doduše, nadodati kako je kulturna politika Europskog saveza implicitna više kao plod kompromisa, nego izražene volje kako bi takvom postala. Europski je savez s jedne strane stiješnjen kulturnim problemima (posebno zaostajanjem na audiovizualnom području), koji uvelike nadrastaju moguća nacionalna rješenja članica, dok s druge strane, neprestano mora voditi računa o nizu (najčešće proturječnih, a ponekad i sukobljenih) interesa koje zastupaju pojedine nacionalne kulturne politike). Ovu situaciju dodatno komplicira vrlo striktno reguliranje područja kao što su usluge (posebno financijske, informacijske i turističke) koje su, treba li napominjati, u vrlo visokoj mjeri povezane s kulturnom tradicijom i životom pojedinih zemalja članica. [↑](#footnote-ref-78)
79. Očito je, cijelu ovu problematiku treba povezivati s političkim ustrojem i ukupnom društvenom orijentacijom. Razradom takvog stava, nadalje, dolazimo do podjele prema kojoj tradicionalno centralizirane države i države društvenog blagostanja preferiraju eksplicitni tip kulturne politike (koji se obično opet povezuje s takozvanim *humanističkim modelom kulturne politike*), dok se liberalne države odlučuju za njemu nasuprotan, implicitni (ili takozvani *tržišni model kulturne politike*). Postoje analitičari koji implicitnoj kulturnoj politici daju primat i smatraju kako je kulturna dinamika i vitalnost onih zemalja koje je primjenjuju viša od onih koji se zalažu za njoj nasuprotni tip. Prema takvim postavkama pojedini tipovi upravljanja u kulturi, odnosno specifični kulturni menadžment, najdirektnije se može i treba implementirati u kulturu kao osnovni preduvjet efikasnog kulturnog menadžmenta. [↑](#footnote-ref-79)
80. Више видети у: A cultural component as an integral part of the EU’s Foreign Policy?, *Dianne Dodd, Melle Lyklema and Katinka Ditrich-Van Weringh*, Boekman Stichting, Amsterdam 2006; Slovenian Presidency Declaration, *based on the recommendations of the conference “New Paradigms, New Models – Culture in the EU External Relations* Ljubljana, 2008. [↑](#footnote-ref-80)
81. више о стратегијама арт менаџмента у књизи: Менаџмент уметности у турбулентним околностима, исто, стр. 102-118 [↑](#footnote-ref-81)
82. више о финансирању и економици културе у: Милена Драгићевић Шешић, Бранимир Стојковић, Култура, менаџмент, анимација, маркетинг, Клио, Београд, стр.222-258; Петер Рот, Спонзорисање културе, Клио, Београд, 1996; Стјуарт Тарнер, Све о спонзорству, Клио, Београд, 1994, Andrew Mcllroy, Улагање у будућност, Балканкулт, Београд, 2001; Јавна и културна политика, Магна агенда Београд, 2002; проф. др Драган Никодијевић, Маркетинг у уметности, Мегатренд универзитет, Београд, 2006; Како написати успешан захтев за донацију – приручник за институције културе, Америчка амбасада у Београду; Како доћи до новца - приручник за институције културе, Америчка амбасада у Београду [↑](#footnote-ref-82)
83. Алтернативно финансирање културе, Завод за проучавање културног развитка, Београд, 2004. [↑](#footnote-ref-83)
84. један међу бројним примерима корпоративне подршке је спонзорство америчког електронског концерна IBM Новогодишњег концерта Бечких филхармоничара, види у; Петер Рот, исто, стр. 142-144 [↑](#footnote-ref-84)
85. О пројектном менаџменту и писању пројеката види у: Како написати успешан захтев за донацију – приручник за институције културе, Америчка амбасада у Београду; Како доћи до новца - приручник за институције културе, Америчка амбасада у Београду [↑](#footnote-ref-85)
86. види пример прославе 750-годишњице Немачке у: Петер Рот, исто, стр. 127 [↑](#footnote-ref-86)
87. И култура се рачуна, Фиренца, 1999. [↑](#footnote-ref-87)
88. према истраживању финансијских програма у области извођачких уметности изван Холандије чији је аутор Jaap Jong, пензионисани директор асоцијације холандских позоришта (VNT) и асоцијације Холандских оркестара (CNO), као и један од оснивача Европског форума уметности и наслеђа (EFAH), Холандија, 2009. [↑](#footnote-ref-88)
89. Само у САД постоји више од 70.000 приватних и друштвених добротворних фондација од којих један број има порески статус који америчка пореска служба дефинише као 501 (ц)(3) статус што одређује да ли фондација задовољава најмање један од четири одређена критеријума; [↑](#footnote-ref-89)
90. видети: compendium, EricArts Institute, [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net) [↑](#footnote-ref-90)
91. о садржају ове конвенције биће више речи у делу књиге о сстратегијама савремених културних политика [↑](#footnote-ref-91)
92. [↑](#footnote-ref-92)
93. више о мрежама видети у: Мреже културе, Балканкулт, Београд [↑](#footnote-ref-93)
94. Izrazito zaoštren stav o manipulativno-konstrukcijskom robnom karakteru savremene kulture iznosi Baudrilllard koji navodi da je simulakrum, produkt fantazije u stvari jedina stvarnost ovoga sveta, tj. da se stvarnost može doživljavati i iščitavati samo preko produkata kreativnih industrija (Baudrillard, 1987). [↑](#footnote-ref-94)
95. Dragojević, Sanjin; Čengić, Drago; Vidačak, Igor. Hrvatska administrativna elita i problemi upravljanja u procesu europskih integracija. *Društvena istraživanja*, br. 69-70, 2004, str. 3-25. [↑](#footnote-ref-95)
96. Kao primjer načina na koji se institucionalni kompleks metodološki može konkretizirati unutar korpusa pojedine nacionalne kulturne politike, može poslužiti Unesco-va klasifikacija koja je primijenjena unutar već spomenutoga IRMO-UNESCO projekata pod nazivom: „*Gude to Current State and Trends in Cultural Policies and Life in UNESCO Member Countries*“. Prema toj podjeli, institucionalni sklop se imenuje pod terminom „administrativne i institucionalne strukture“, koje se potom dijele na javna ili polu javna tijela (ministarstva, odjeli, savjeti, komisije, itd.), te ustanove od općeg kulturnog značenja (nevladine ustanove, privatne i neovisne ustanove, fondacije, muzeji, itd.). Jedna druga, drugačija po tipu pa prema tome i od manje vrijednosti za našu raspravu, je Unesco-va klasifikacija koja sve međunarodno usmjerene kulturne ustanove dijeli na: 1. međuvladine organizacije (na primjer, Unesco, Savjet Europe, Komisija Europskog saveza, itd.); 2. međunarodne organizacije pridružene međuvladinim organizacijama (na primjer, Azijski kulturni Centar za Unesco, mreža CIRCLE, itd.); 3. udruženja istraživača (na primjer, Udruženje za kulturnu ekonomiku SAD, Centar za kulturna istraživanja iz Bona, itd.); 4. nacionalne organizacije s međunarodnom orijentacijom (na primjer, Institut za razvoj i međunarodne odnose iz Zagreba, Centralnoamerički i priroda i okoliš. Šire o problematici *Okosnice*, jednako kao i njenom korištenju za izgradnju kulturnih indikatora u: Gouiedo, Leif. Proposals for a Set of Cultural Indicators. Conference of European Statisticians. Joint ECE/UNESCO Work Session on Cultural Statistics. Statistical Commission and Economic Commission for Europe, 26-28. travnja 1993. Working Paper br. 10, UNESCO, Paris, 1993. [↑](#footnote-ref-96)
97. Neformalne grupe obično se razmatraju unutar preciznijih pod-pojmova kao što su potkulture (subkulture), protu-kulture (anti-kulture), te, najšire, alternativne grupe. [↑](#footnote-ref-97)
98. Neke druge zemlje (ponajprije Njemačka, Francuska, Belgija, Španjolska i skandinavske zemlje) njihove djelatnosti pokušavaju podržati planskom i sustavnom financijskom potporom i praćenjem, te uključivanjem unutar korpusa takozvane *legitimne kulture*. Ako tomu nije tako, dolazi do njihova urušavanja i nestajanja bez dubljeg prožimanja ukupnog kulturnog stanja neke zajednice. Poučan je primjer Slovenije čija alternativna kazališna produkcija ima europski značaj i vrijednost te je temelj njenog ukupnog nadnacionalnog kulturnog prepoznavanja, no istovremeno je unutar ukupnih mjera kulturne politike zapostavljena i podcijenjena. Naime, premda produkcija alternativnih kazališta iznosi 5% od ukupne državne kazališne produkcije, te iako alternativna kazališta u inozemstvu ostvaruju 16% od ukupnog broja svih slovenskih predstava u inozemstvu, ona primaju tek 1,6% javnih sredstava namijenjenih kazalištu. Šire o tome u: Dragojević, Sanjin. How to Establish a New Theater Management in Central and Eastern European Countries? *Ekonomski pregled*, br. 11-12, 1993, str. 820-834. [↑](#footnote-ref-98)
99. Novija povijesna iskustva pokazuju kako nema izrazitije kulturne dinamike ukoliko u nekoj kulturnoj politici dimenzija, predviđanja i prepoznavanja nisu integrirana. S druge strane, porazna iskustva ideološke manipulacije u našem stoljeću pokazuju kako su najgrublji oblici kršenja i uništavanja kulturne dinamike (na primjer, slučaj fašističkih i staljinističkih režima) bili posljedicom zloporabe te iste sposobnosti i moći. Još jednom se pokazuje kako je poštivanje triju već navedenih načela kulturne politike kakvo-takvo jamstvo protiv moguće zloporabe moći koja je inherentna kulturnoj politici, a u ovom njenom segmentu se pojavljuje u punoj jasnoći. [↑](#footnote-ref-99)
100. [↑](#footnote-ref-100)
101. Prvi slučaj bit će karakterističan za Francusku, drugi za Njemačku, treći za Švicarsku, a četvrti za Belgiju. [↑](#footnote-ref-101)
102. Najvažnije nadnacionalne ili međunacionalne organizacije koje se bave i kulturnom suradnjom, upravo funkcioniraju na ovaj način, bilo da je riječ o Unesco-u, Vijeću Europe ili Europskoj uniji. Svaka od njih neprestano mora voditi računa o poštivanju nacionalnih interesa svojih članica. To je nesporni preduvjet u bilo kojem procesu dogovaranja ili odlučivanja. [↑](#footnote-ref-102)
103. Već spomenuti napori i Unesco-a i Vijeća Europe u tome pravcu neosporna su potvrda ovog trenda. [↑](#footnote-ref-103)
104. Kako ovaj zadatak nije nimalo bezazlen pokazuje činjenica što gotovo sve zemlje imaju posebna ministarstva za kulturu, bilo odvojena bilo udružena s nekim drugim područjima. Zemlje koje ga nemaju uslijed političke strukture koja takvo što onemogućuje, obično formiraju posebno tijelo koje obavlja ukupnu kulturnu koordinaciju na nacionalnoj razini. **Poučan je primjer Njemačke, gdje svaka federalna jedinica (Länder) od njih 16, ima svog posebnog ministra kulture. Svi oni zajedno tvore „Stalnu konferenciju ministara kulture“ s prvenstvenim ciljem branjenja posebnih interesa svake federalne jedinice na saveznoj razini.** Ograničenu nadležnost u kulturnim poslovima na saveznoj razini, stoga, prvenstveno imaju Ministarstvo za vanjske poslove, Ministarstvo unutarnjih poslova, Ministarstvo prosvjete i znanosti, te Ministarstvo gospodarstva. Upravo uslijed izuzetne složenosti ovoga zadatka, sve europske zemlje bilježe ubrzavanje procesa decentralizacije kulturne infrastrukture i kulturnog odlučivanja. [↑](#footnote-ref-104)
105. Obično se na nacionalnoj razini zacrtavaju samo one smjernice koje sačinjavaju samu srž nacionalnog kulturnog identiteta, stvaralaštva i života. Pojedine zemlje će u tome također iskazivati različite preferencije: **Austrija će tako neosporni primat dati području glazbenih i izvedbenih umjetnosti, te graditeljskoj kulturnoj baštini; Njemačka području umjetničkog stvaralaštva, kreativnosti i novim kulturnim pristupima; Francuska povezivanju kulturne baštine, kulturnog stvaralaštva i promocije Francuske i francuskog jezika u svijetu**, itd. Gotovo svim europskim zemljama je zajednička pojačana briga oko produkcije audiovizualnih materijala zbog očiglednog kašnjenja za SAD. [↑](#footnote-ref-105)
106. Pojedine nacionalne kulture svoju međunarodnu prisutnost u njima značajnim zemljama trajno osiguravaju posebnim institutima, centrima ili savjetima (slučaj je to SAD, Velike Britanije, Francuske, Njemačke, Italije i čitavog niza drugih zemalja). Neke zemlje se odlučuju promovirati svoje kulture unutar brižljivo planirane ukupne, poglavito turističke i privredne promocije (Austrija, Španjolska, Italija, Francuska). Mnoge od njih posvećuju veliku pažnju aktivnom radu i prisutnosti unutar djelatnosti svih važnijih međunarodnih kulturnih organizacija i mreža, te potpori vlastitih ustanova koje za cilj imaju međunarodnu kulturnu suradnju i razvoj. Najveći broj zemalja potpisuje bilateralne kulturne ugovore unutar kojih točno određuju prioritete međusobne kulturne suradnje. Velik broj među njima će odabrati nadnacionalnu regionalnu razinu ili kulturni krug unutar kojeg vidi kulturni interes od najviše važnosti (na primjer srednjeeuropski kulturni krug, Sredozemlje, ili, najizrazitije, skandinavski kulturni krug – za gotovo sve zemlje koje zemljopisno toj regiji pripadaju). Kanada, na primjer, kao zemlja velikih razdaljina, s čime su povezani i problemi koordinacije i komunikacije, ustrajno – i vrlo uspješno – pokušava nacionalnu i nadnacionalnu kulturnu suradnju prvenstveno zasnovati koristeći razvijenu komunikacijsku i informacijsku infrastrukturu. Belgija, naprotiv, ostavit će gotovo potpunu slobodu u razvijanju vlastite kulturne prezentacije i promocije svakoj od svojih triju jezičnih i kulturnih zajednica. Sve ove i još mnoge druge strategije, oblike i načine iskazivanja vlastite nacionalne i nadnacionalne prisutnosti, pojedine će nacionalne kulturne politike međusobno i kombinirati i nadopunjavati. [↑](#footnote-ref-106)
107. Još jednom dotičemo problematiku kulturne statistike i kulturnih indikatora. Niti jedna zemlja ne može utemeljeno proučiti vlastitu kulturnu dinamiku, niti može utjecati na njen daljnji razvoj – bez: imanja relativno pouzdanog i provjerenog skupa kulturnih pokazatelja. Toga su posvema svjesne sve europske zemlje, tako, čak i one koje su suočene s najvećim problemima, poput, na primjer, Austrije, Njemačke ili Švicarske, koje ne samo što ne odustaju već i prednjače u naporima oko izgradnje pojedinih nacionalnih statističkih sustava (usuglašenih i na međunarodnoj razini u što je to moguće većoj mjeri); napori koji bi bili osnovom svim kulturnim istraživanjima, praćenju i analizi. [↑](#footnote-ref-107)
108. Pojam regionalnog podjednako često će se rabiti za tri tipa kulturne suradnje koji se među sobom izrazito razlikuju i po dometu i po razini i po učincima. Regionalnom kulturnom suradnjom nazivat će se tako jednakopravno: 1. kulturna suradnja pojedinih zemalja koje su bliske po nekoj kulturnoj osnovi ili za koje se smatra kako mogu postići neki stupanj kulturnog zajedništva; 2. međunarodna suradnja pojedinih regija neke zemlje s regijama jedne ili više drugih zemalja; 3. kulturna suradnja unutar jedne regije, ili ta ista suradnja s drugim regijama jedne te iste zemlje. Da ova nepreciznost ipak nije tek plod puke proizvoljnosti i slučajnosti, govori nam činjenica što prvo značenje regionalnog koje smo naveli, korespondira s tendencijom raslojavanja nacionalnog, odnosno, *državnog odozgo*, pri kojemu se čitav niz odluka važnih za nacionalnu kulturu odlučuje na nadnacionalnoj razini (slučaj zemalja-članica Europske unije). Drugo značenje regionalnog koje smo naveli, odgovara tendenciji raslojavanja nacionalnog i *državnog sa strane*; dok treće značenje odgovara procesu raslojavanja *nacionalnog odozdo*. (Terminologija koja objašnjava proces raslojavanja nacionalnog preuzeta je prema: Katunarić, Vjeran. Razmeđe teorije evolucije i društvenog razvoja. U: Cifrić, I. (ur.). *Razvoj, pretpostavke i ekološka protuslovlja.* Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1992, str. 10-11.) Treba još jednom pripomenuti kako navedenu tendenciju valja promatrati s dužnom analitičkom opreznošću, jer, kako to već uvelike pokazuju iskustva gotovo svih zapadnoeuropskih zemalja, koje nesumnjivo imaju vrlo izražen proces regionalizacije, moć i značaj savezne, središnje ili državne razine se ni u kome slučaju ne smanjuje, već se prvenstveno transformira. I to ponajviše uz pomoć takozvanih *mekih* (informacijsko-organizacijskih) *sredstava koordinacije* sveukupnog državnog zajedništva. [↑](#footnote-ref-108)
109. U Austriji regija će se, prema tome, percipirati unutar teritorijalne jedinice koju Austrijanci zovu pokrajinom, u Njemačkoj će se to zvati Länder, u Belgiji zajednica. Indikativno je što se znatni problemi pojavljuju već u slučaju zemalja s upravnim jedinicama koje su po veličini manje i koje se vrlo teško mogu zvati regijama, ali koje ujedno nisu ni lokalne naravi: slučaj je to na primjer s kantonima u Švicarskoj, ili, naposljetku, sa županijama u Hrvatskoj. Širi pregled nacionalnih odgovora na izazove regionalnog ustroja, poglavito s političko-upravnog aspekta vidi u: Katunarić, Vjeran. Centar, periferija i regi-onalizam: „tvrda“ europska postmoderna. U: Država, regije, regionalni razvoj. *Društvena istraživanja – posebni broj*. vol. 1, br. 1, 1992, str: 5-12. [↑](#footnote-ref-109)
110. Podjela je preuzeta iz: Rokkan**, S.;** Urwin, D.W.*Economy, Territory, Identity***.** Sage, London, 1983, str: 141.; premda je manjim dijelom tran-sformirana i u potpunosti prilagođena problematici koju promatramo. [↑](#footnote-ref-110)
111. Šire o ovom problemu u: Regional Diversity in Europe. The Role of Different Cultures in the Construction of the European Union. Conference proceedings. Servizio Studi of the Autonomous Region of Trentino-South Tirol, 1994.; naročito unutar tekstova: Shills, Edward. *The Culture of Local Communities*, str. 117-135.; Tomasi, Luigi. *Territorial Sense of Belonging with Regard to Ecology and Culture*, str. 147-169. [↑](#footnote-ref-111)
112. Premda sami financijski pokazatelji nisu dovoljni za procjenu razine kulturnog života nekog područja, oni ipak barem načelno mogu pokazati, uz pomoć kvantificiranih pokazatelja, koliki raspon među pojedinim lokalnim jedinicama može postojati kad je samo pitanje financiranja posrijedi. Tako je Frankfurt, jedan od najbogatijih gradova svijeta, u 1991. godini potrošio na kulturu 11% od ukupnih troškova grada. Beč, grad s izrazito razvijenim kulturnim životom, u istom razdoblju potrošio je svega 1.96%. **Sredstva grada Zagreba namijenjena kulturi u devedesetima bila su veća od ukupnih javnih sredstava za kulturu cjelokupne Hrvatske.** [↑](#footnote-ref-112)
113. Tako, na primjer, redukcija broja zaposlenih u kazalištima objektivno ne smanjuje izdvajanja iz budžeta, jer se samo višak zaposlenih prebacuje u kategoriju onih koji dobivaju socijalnu potporu. [↑](#footnote-ref-113)
114. Osmanagić, Bedenik Nidžara. *Kriza kao šansa: kroz poslovnu krizu do poslovnog uspjeha*. Školska knjiga, Zagreb, 2003 [↑](#footnote-ref-114)
115. Wesner, Simone; Palka, Adrian. *Chalenges for Cultural Policy and Management in Central and Eastern Europe*. Council of Europe, Strasbourg, 1997, DECS-Cult/Form(97). [↑](#footnote-ref-115)
116. U ovom području, najbrojnije su knjižare kao poslovni poduhvati, poput knjižare *Buybook* iz Sarajeva, ili *multiplex* kina širom Hrvatske. Najmanje ima korporacijskih kulturnih projekata, od kojih su oni poznatiji, na primjer: Galerija „Miroslav Kraljević“ kompanije INA u Zagrebu; projekti kompanije Zepter iz Beograda: izdavačka kuća *Zepter BOOK World* kao i knjižara, te galerija i Fondacija za podršku umjetničkim projektima „Madlena Janković“. [↑](#footnote-ref-116)
117. „Da bismo razumjeli značenje pojmova kognitivnog rada i kognitarijata, neophodno je analizirati ne samo transformacije koje su se desile u procesu rada, već i ono što se dešava u psihičkom i fizičkom prostoru post- industrijskog društva. Kognitarijat predstavlja društveno otjelovljenje kognitivnog rada. Stoga društvena identifikacija i postojanje kognitivne klase radnika ne može da se svede samo na inteligenciju, već se njihovo postojanje može evidentirati u različitim „željenim“ psiho-socijalnim procesima kapitalizma“. Vidjeti više u tekstu: Berardi, Franco Bifo (2005) *What does Cognitariat Mean?* U: Cultural Studies Review volume 11 number 2 September 2005. [↑](#footnote-ref-117)
118. Vidojević, Jelena (2010) *“Neoliberalni koncept socijalne politike”,* dio teksta preuzet iz knjige, *Savremena država: Struktura i socijalne funkcije*. Priredili Pavlović, Vukašin; Stoiljković, Zoran, Fakultet političkih nauka, Univerziteta u Beogradu & Centar za demokratiju, Štampa Čigoja, Beograd. Str. 323. [↑](#footnote-ref-118)
119. Ibid. [↑](#footnote-ref-119)
120. Više o ovoj temi može se naći u: Novaković, Aleksandar (2012)*Teorija neoliberalizma - kvazinauka ili uspešan heuristički model?* Srpska politička misao, Institut za političke studije, Beograd. br. 4, str. 145-170 [↑](#footnote-ref-120)
121. Fuko, Mišel, (1978–79) “*The Birth of Biopolitics:* *Lectures at the Collège de France“.* Edited by Michel Senellart English translation published in 2008. by PALGRAVE MACMILLAN. [↑](#footnote-ref-121)
122. Barnett, Clive (2010) *Public and markets: What’s wrong with Neoliberalism?* Faculty of Social Sciences, The Open University Milton Keynes, United Kingdom. “*Governmentality”,* It is a term that combines ‘government’ and ‘rationality’, suggesting a form of political analysis that focuses on the forms of knowledge that make objects visible and available for governing”. [↑](#footnote-ref-122)
123. Flew, Terry (2012) *Michel Foucault’s ’the birth of biopolitics’ and contemporary neo-liberalism debates.* Thesis Eleven, 108(1), pp. 44-65. [↑](#footnote-ref-123)
124. Cory Blad (2011) *Neoliberalism and National Culture: State-Building and Legitimacy in Canada and Québec.* Leiden: Brill Publishers. [↑](#footnote-ref-124)
125. Više o ovoj temi može se naći u nagrađenom tekstu: Tomka, Goran (2004) *Neoliberalizam – doktrina savremenog sveta.* Privredna izgradnja XLVII:3-4. str. 213-232. [↑](#footnote-ref-125)
126. Terry, Flew (2009) *The Cultural Economy Moment?*  Cultural Science Journal, published by ARC Centre of Excellence for Creative Industries and Innovation. Vol 2, No 1. [↑](#footnote-ref-126)
127. „Ovo upravo navodi brojne teoretičare da zaključe kako su kreativne industrije zapravo trijumf neo-liberalne politike u kulturi“ (Dragićević - Šešić, 2012). Tomka, Goran (2013) *Obrazovanje za kreativne industrije;*  U (ur.) Đerić, Aleksandar; Milojević, Milena (2013) *Kulturne industrije i kulturna raznolikost* – Bela knjiga. Mad Marx – Kreativni kapital Srbije, II knjiga, str.115. Drugi primjer slične konstatacije u okviru iste publikacije na strani 35. možemo naći u tekstu: Cvetičanin, Predrag (2013) *Kulturna produkcija i kulturne prakse u Srbiji.* „Pri tom je jasno da je koncept kreativnih industrija ili kreativne ekonomije dete neoliberalizma i da će deliti njegovu sudbinu – i u pogledu prvobitne popularnosti i kasnije, kada bude došlo do odbacivanja. Iako i dalje dominantan u svetu, ovaj koncept je već predmet žestokih kritika koji ukazuju na nesvodljivost kulturne vrednosti na ekonomsku vrednost i na razorne posledice pokušaja uklanjanja jedne od hijerarhija (one autonomne) koje strukturišu polje kulturne produkcije“. [↑](#footnote-ref-127)
128. Vidjeti više u intervju koji je za nedeljnik Monitor vodila Sanja Martinović sa Žarkom Pajićem povodom objavljivanja teksta “*Spektakl dobrovoljnog ropstva*”. Oktobar 2010. [↑](#footnote-ref-128)
129. „Da bi se to moglo postići, vrijednosti koje plasiraju kulturne industrije moraju biti univerzalne i univerzalno prihvatljive, a njihova reprodukcija mora biti brza, efikasna i optimalno podržana mrežama koje su specijalizirane za razmjenu kulturnih sadržaja. Efikasna distribucija kulturnoga proizvoda samo uvjetno tolerira eventualne granice muđu kulturama i civilizacijama. U vrijeme globalnog neoliberalizma većina svjetskog stanovništva stječe prva iskustva s razvojem kulturnih industrija i kulturnom industijalizacijom uopće. Globalna tržišta oblikuju dominantne pristupe kulturnim vrijednostima. Malo je društava u kojima se kulture odupiru ili mogu oduprijeti globalnim trendovima. Manje razvijena „periferna“ društva takve trendove djelomično apsorbiraju kroz jeftinu kulturnu potrošnju, uglavnom onu medijsku“. Vidjeti više u: Švob - Đokić, Nada; Primorac, Jaka; Jurlin, Krešimir (2008) *Kultura zaborava – industijalizacija kulturnih djelatnosti.* Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb. [↑](#footnote-ref-129)
130. Žižek, Slavoj (2009) *First as tragedy, then as farce*. Verso, London. [↑](#footnote-ref-130)
131. Bourdieu, Pierre (1986) *The forms of capital.* In J. Richardson (Ed.) Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education (New York, Greenwood)on page, 241-258. [↑](#footnote-ref-131)
132. Berardi, Franco Bifo (2003) *Market – ideology, semiocapitalism and the digital cognitariat.* Dark Markets Conference, Vienna, October 3, 2003. [↑](#footnote-ref-132)
133. Szablowski, Stach (2011) *The manufacture of knowledge and the creation of expectations.* European culture congress, Wroclaw, Poland.

(<http://www.culturecongress.eu/en/theme/theme_risk_laboratory/szablowski_risk_laboratory>) [↑](#footnote-ref-133)
134. Rullani, Enzo (2004) *Economia della conoscenza*. Carocci, Roma. [↑](#footnote-ref-134)
135. Moulier, Boutang Yann (2008) *Cognitive capitalism.* Polity Press, Cambridge, UK 2011. On page 56. [↑](#footnote-ref-135)
136. Rifkin, Jeremy (2001) *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where all of Life is a Paid-For Experience*. Jeremy P.Tarcher / Putnam a member of Penguin Putnam Inc. New York. [↑](#footnote-ref-136)
137. Vidjeti raspravu: Virno, Paolo (2001) *General Intellect in Lessico Postfordista.* Milano: Feltrinelli. [↑](#footnote-ref-137)
138. Glazer, Nathan (1998) *We Are All Multiculturalists Now*. Harvard University Press, New York, str.76. Glazer smatra: “Da ne bi bilo toliko buke oko multikulturalizma da nema silne frustracije crnaca oko raširenoga obrazovnog neuspjeha njihove mlađe populacije”. Po mišljenju ovog teoretčara, sama platforma multikulturalizma bila je unaprijed pripremljena, kontinuiranom separacijom crnaca od bijelaca. [↑](#footnote-ref-138)
139. Taylor, Charles (1994) *“The Politics of Recognition”,* U: Amy Gutmann, *Multiculturalism* (ed.) Princeton University Press, Princeton, pp. 25-73. [↑](#footnote-ref-139)
140. Song, Sarah (2010) *"Multiculturalism".* The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =<http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/multiculturalism/> [↑](#footnote-ref-140)
141. Mesić, Milan (2006) *Multikulturalizam – društveni i teorijski izazovi.* Školska knjiga, Zagreb, str. 442. [↑](#footnote-ref-141)
142. Kymlicka, Will (1995) *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights.* Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-829091-8. [↑](#footnote-ref-142)
143. Treaty on EU, Official Journal C 191, 29 July 1992. Izvor Internet: <http://eurlex.europa.eu/en/treaties/dat/11992M/htm/11992M.html> dated: 12/1/2010. [↑](#footnote-ref-143)
144. Vidjeti rezultate međunarodnog projekta u organizaciji (PAC Multimedia) Performing Arts Centra iz Skopja, Makedonija koji se bavio evaluaciom podrške evropskih fondova u razvoju i promocij politika interkulturnog dijaloga na jugoistoku Evrope pod nazivom: *Evaluation of Cultural Policies and EU-Funded Programmes as Promoters of Cultural Diversity and Intercultural Dialogue in the Balkans/Southeast Europe (SEE).* Rezultati istraživanja kao i nacionalni izvještaji (Srbije, Hrvatske, Makedonije, Crne Gore) mogu se naći na zvaničnom sajtu projekta: [www.kulturlogue.org](http://www.kulturlogue.org) [↑](#footnote-ref-144)
145. Vidjeti knjigu; Horvat, Srećko (2007) *Protiv političke korektnosti*. Biblioteka XX vek, Beograd. [↑](#footnote-ref-145)
146. Pejnović Stanković, Vesna (2010) *Prošlost i budućnost multikulturalizma na jugoistoku Evrope.* Izvorni naučni rad. Vol. LXII, br. 3, str. 463–489. “Sve zemlje jugoistoka Evrope su multikulturalne, iako to nerado priznaju. Aktualni manjinski problemi imaju duboke povijesne, političke, socijalne, kulturne i psihološke korijene te rješavanje međunacionalnih odnosa ne postiže svoj puni efekt iscrpljivanjem administrativnog i političkog domena. Brojnost aktualnih manjinskih problema u odnosima između zemalja jugoistoka posljedica je povijesnih okolnosti i suvremenih odnosa, etnonacionalne izmiješanosti, povezivanja manjinskih i teritorijalnih pitanja te raznovrsnosti pristupa manjinama. Položaj manjina zavisi o tome jesu li priznate ili nepriznate, jesu li teritorijalno koncentrirane ili raspršene, imaju li u svom okruženju matičnu državu, jesu li lojalne državi ili imaju separatističke težnje, poštuju li se samo njihova individualna ili/i grupna prava, imaju li kulturnu autonomiju, imaju li svoje organizacije, udruženja ili ustanove i jesu li u ustavima zemalja izričito spomenute te kako ustav određuje njihova prava”. [↑](#footnote-ref-146)
147. Dragićević - Šešić, Milena; Dragojević, Sanjin (2004) *Interkulturna medijacija na Balkanu.* Biblioteka Univerzitetska knjiga: Kulturologija, OKO. str.6. “Komunikacija Balkana sa Evropom, kao i komunikacija balkanskih zemalja, država i naroda između sebe, ne samo što je kompleksna zbog svoje unutrašnje različitosti, već je opterećena i brojnim predrasudama, stereotipima te nerešenim problemima iz bliže i dalje prošlosti. Kako se drugi i različito od sebe samog vrlo često vidi kao pretnju i prepreku, to Balkan karakteriše »hendikep heterogenosti«, koji je duboko u suprotnosti sa savremenim evropskim integrativnim tendencijama. Tako je i reč »balkanizacija« počela da označava fragmentaciju, raspad, konfliktnost, prekid komunikacije i saradnje”. [↑](#footnote-ref-147)
148. Agustín García, Óscar (2012) *Intercultural Dialogue - Visions of the Council of Europe and the European Commission for a Post-Multiculturalist Era.* Journal of Intercultural Communication, issue 29, August, str.12. Multikulturalizam kako ističe Garsija: “Biva doveden je pitanje kako na nivou akademskih rasprava (Joppke, 2004; Modood, 2007; Phillips, 2007) tako i na nivou politike. Evropski lideri poput: Dejvida Kamerona, Angele Markel i Nikolasa Sarkozija ne suzdržavaju se da izraze svoju sumnju u koncept koji je pred izdisajem”. [↑](#footnote-ref-148)
149. Tamir, Tael (1993) *Liberal Nationalism.* Princeton University Press, p. 3. “Teza o etnifikaciji politike ruši uvjerenje koje je bilo široko rasprostranjeno krajem 20. vijeka, a to je da je doba nacionalizma zauvijek prošlo te je nastupila era multinacionalnih, multikulturalnih društva”. [↑](#footnote-ref-149)
150. Afrić, Vjekoslav (2006) *Osvrtni prikazi* (recenzija) na knjigu Mesić, Milan (2006) *Multikulturalizam – društveni i teorijski izazovi.* Revija za sociologiju, Vol.37 No.1-2. str. 107. “Kulture se sve više shvaćaju kao dinamički, otvoreni, nikada dovršeni procesi stalnih mijena i međusobnih prožimanja. Hibridizacija kulture zahtijeva razmatranje i nekih starih pojmova kojima se opisivala kulturna međudinamka poput pojma asimilacije kao kulturnog determinizma, rase kao biološkog determinizma, etniciteta, eurocentrizma i identiteta kao političkog determinizma”. [↑](#footnote-ref-150)
151. Bennett, M.J. (1993) *Towards Ethnorelativism: A developmental model of intercultural sensitivity.* In R.M. Paige (Ed.) Education for the intercultural experience. Yarmouth, ME: Intercultural Press. [↑](#footnote-ref-151)
152. Drugi interesantan primjer sociometrijskih istraživanja o „etničkoj napetosti“ nalazimo u Bogardusovoj **skali** koja može veoma indikativno govoriti o stepenu političke i socijalne stabilnosti u gradovima. Vidjeti više u: Bogardus, Emory S. (1926) *Social Distance in the City.* Proceedings and Publications of the American Sociological Society. 20, page, 40–46. [↑](#footnote-ref-152)
153. U oktobru 2004. godine UNESCO-ova Globalna alijansa za kulturnu raznolikost pokrenula je inicijativu “Mreže kreativnih gradova“. Ova mreža povezuje kreativne gradove, tako da oni mogu da podijele iskustva, znanje, obuku u poslovnim vještinama i tehnologije na globalnom nivou. Ova mreža podstiče različitost kulturnih proizvoda na domaćem i inostranom tržištu, novih radnih mjesta i socijalni i ekonomski razvoj gradova (UNESCO:2009). Ovaj ciklus kreativnosti koji oblikuje temelje kreativnih gradova, takođe doprinosi evoluciji „nove ekonomije“. Do sada su posredstvom mreže kreativnih gradova imenovani: Asvan, Egipat (kao UNESCO-ov grad narodne umjetnosti), Buenos Aires, Argentina (prvi UNESCO-ov grad dizajna), Popaan, Kolumbija (prvi UNESCO-ov grad gastronomije) itd. Vidjeti više na: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-cities-network/about-creative-cities/> [↑](#footnote-ref-153)
154. Preuzeto iz publikacije, Dragićević - Šešić, Milena (2009) *Ka kreativnim zajednicama Srbije – kako se kreira lokalna kulturna strategija*. Akademika, Beograd, str.47. [↑](#footnote-ref-154)
155. Pavlović, Vukašin; Orlović, Slaviša (2009) *Beograd demokratska metropola*, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka, Centar za demokratiju Fakulteta političkih nauka, Beograd, Čigoja. [↑](#footnote-ref-155)
156. Đelov, Zoran (2011) *Kreativna ekonomija, globalizacija i prosperitet gradova.* Časopis „Kultura“, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, br. 128, str.129-143. [↑](#footnote-ref-156)
157. U koncepciji Čarlsa Landrija, akcenat je stavljen na kreativno korišćenje kulturnih resursa gradova u cilju razvoja urbane ekonomije, obnavljanja građanskog ponosa, jačanja socijalne kohezije i podizanja kvaliteta života. U njegovoj verovatno najpoznatijoj knjizi „Kreativni grad: alat za urbane inovatore“, Landri navodi da su: „Kulturni resursi sirovi materijal grada i njegove vrednosne baze; resursi koji zamenjuju ugalj, čelik ili zlato. Kreativnost je metod za korišćenje ovih resursa i za pomoć u njihovom rastu... (...)... Zadatak urbanih planera je da prepoznaju, upravljaju i koriste ove resurse odgovorno“. Preuzeto sa predavanja „Kreativni grad – novi izazovi“, održanog (12.03.2014.) Predraga Cvetičanina na Fakultetu za turizam i sport, TIMS, Univerziteta Educons. [↑](#footnote-ref-157)
158. Bazik, Dragana (2002) *Scenografija gradskih prostora,* u okviru publikacije koju je pripredila Dragićević - Šešić, Milena (2002) *Javna i kulturna politika – socio-kulturološki aspekti.* Izdavač Magna Agenda, Štampa Čigoja, str 132. Citat: “(…) scenografija gradskih prostora, kao proces njihovog nastajanja i skup aktivnosti za njihovo uređenje, sadrži umjetničke i stručne, odnosno kreativne i tehničke elemente. Urbana scenografija grada objedinjuje djelovanje urbanista, arhitekata, umjetnika, sociologa, inžinjera, tehničkih struka, komunalnih službi i službi održavanja, kao i različitih korisnika gradskih prostora”. [↑](#footnote-ref-158)
159. Scott, John Allen (2014) *Beyond the Creative City: Cognitive–Cultural Capitalism and the New Urbanism.* Regional Studies, Geography, UCLA, Hilgard Avenue, Los Angeles, CA, USA. [↑](#footnote-ref-159)
160. *Australia’s Creative Economy: Definitions of the Segments and Sectors*, (2007) ARC Centre of Excellence for Creative Industries & Innovation , Australia Research Council. <http://eprints.qut.edu.au/archive/0008242/> [↑](#footnote-ref-160)
161. Creative Economy Report – 2013. “Widening local development pathways”. United Nations/UNDP/UNESCO. [↑](#footnote-ref-161)
162. European Union (1997) *The Treaty of Amsterdam:* „The Community shall contribute to the flowering of the cultures of the Member States, while respecting their national and regional diversity and at the same time bringing the common cultural heritage to the fore“. [↑](#footnote-ref-162)
163. Smiers, Joost (2002) *The role of the European Community concerning the cultural article 151. in the Treaty of Amsterdam.* Centre for Research, Utrecht School of the Arts, the Netherlands. str 3. [↑](#footnote-ref-163)
164. Ibid. U klauzuli 2 se navodi da Zajednica treba da ohrabri saradnju između zemalja članica na polju kulture. Međutim, ispostavilo se da koordinacija takve saradnje: “Do sada nikada zaista nije bila ostvarena bilo na inicijativu Saveta ili predlogom Komisije.” To je zaključak člana Evropskog parlamenta, Đorđa Rufuloa (Giorgio Ruffulo), koji je kao predsedavajući pripremio Rezoluciju o kulturnoj saradnji u Evropskoj uniji (2000/2323, INI) usvojenu 5. septembra 2001. godine. [↑](#footnote-ref-164)
165. <http://www.cultureactioneurope.org/lang-en/advocate/70-cents-for-culture> [↑](#footnote-ref-165)
166. European Commision (2010) *„GREEN PAPER“ - Unlocking the potential of cultural and creative industries.* Brussels, 27.4.2010. Moguće preuzeti sa: <http://ec.europa.eu/green-papers/index_en.htm#2010> [↑](#footnote-ref-166)
167. Dragićević - Šešić, Milena; Stojković, Branimir (2007) *Kultura, menadžment, animacija, marketing.* Clio, Beograd. str. 31. [↑](#footnote-ref-167)
168. „Postoje analitičari koji implicitnoj kulturnoj politici daju primat i smatraju kako je kulturna dinamika i vitalnost onih zemalja koje je primjenjuju viša od onih koji se zalažu za njoj nasuprotni tip. Međutim, s druge strane, čitav niz vrlo značajnih primjera nam pokazuje kako i implicitna kulturna politika ima svoje zastupnike, svoj značaj i svoju ulogu, bilo na nacionalnom, bilo nadnacionalnom planu“. Dragojević, Sanjin (2006) *Kulturna politika: europski pristupi i modeli*. Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti – doktorska disertacija. str. 75-76. [↑](#footnote-ref-168)
169. Ibid. [↑](#footnote-ref-169)
170. „U zemljama u kojima postoji vladino ili paradržavno telo sa nadležnostima u oblsti kulture, kulturna politika je javna praktična politika u oblasti kulture. Nezavisno od toga da li je implicitna ili eksplicitna, kratkoročna ili dugoročna, zasnovana na konkretnim potrebama ili problemima građana ili na apstraktnim i maglovitim idejama i uopštenim nečelima političke i kulturne elite, u zemljama u kojima država prihvata odgoovrnost u oblasti kulture, izdvaja sredstva iz državnog budžeta i usmjereva ih za kulturni razvoj - kulturna politika postoji. U tom smislu, to je javna praktična politika u oblasti kulture, umetnosti i medija, manje ili više transparentna i vidljiva javnosti, manje ili više demokratična – ali svakako postoji. Djukić, Vesna (2009) *Država i kultura, studije savremene kulturne politike*. FDU Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju. str. 11. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ahearne, Jeremy (2009) *Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses.* Department of French Studies, University of Warwick. [↑](#footnote-ref-171)
172. Više o ovim pitanjima u knjizi: Dragićević - Šešić, Milena; Stojković, Branimir (2007) *Kultura, menadžment, animacija, marketing.* Clio, Beograd. str. 31 [↑](#footnote-ref-172)
173. „Kako su opet nacionalne države i nadalje osnovni ekonomski i politički subjekti, i kako, s druge strane, kultura predstavlja temeljni nositelj njihove svijesti o društvenom i duhovnom identitetu, preplet ovih faktora gotovo sam po sebi dovodi do uspostavljanja eksplicitnih nacionalnih kulturnih politika kao najznačajnijeg nositelja kulturnopolitičkih strategija uopće“. Dragojević, Sanjin (2006) *Kulturna politika: europski pristupi i modeli*. Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti – doktorska disertacija. str. 75-76. [↑](#footnote-ref-173)
174. Mitchell, Ritva (1995) [*International Cultural Comparisons: The State of the Art from a Policy Perspective*](http://www.culturalpolicies.net/web/files/137/en/Mitchell-2.pdf)*.* Published in Crossing Frontiers: Issues of Heritage, Culture and Identity in a Comparative Context. Symposium proceedings. June 13-15, Ottawa/Hull, Canada. International Comparative Research Group. Str. 86-99. [↑](#footnote-ref-174)
175. „Culture is and will therefore primarily remain a responsibility of Member States; in some countries it is largely dealt with at the regional or even local level. Article 151 does not provide, for example, for harmonisation of the laws and regulations of the Member States. Action at EU level is to be undertaken in full respect of the principle of subsidiarity, with the role of the EU being to support and complement, rather than to replace, the actions of the Member States, by respecting their diversity and stimulating exchanges, dialogue and mutual understanding”. Vidjeti više u: *Communication on a European agenda for culture in a globalizing world* (2007) Commission of the European Communities. [↑](#footnote-ref-175)
176. <http://arts.gov/> [↑](#footnote-ref-176)
177. Ovaj podatak je zvanično preuzet sa sajta *„Culture Action Europe“,* organizacije koja se finansira uz pomoć projekta „Culture Programme 2007-2013“ i „European Cultural Foundation“. <http://www.cultureactioneurope.org/> [↑](#footnote-ref-177)
178. Vidjeti publikaciju „*The economy of culture in Europe“* (2006) Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture) - KEA, European affairs. [↑](#footnote-ref-178)
179. Council of Europe/ERICarts (2013) *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe,* 14th edition, 2013 ([www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net)) [↑](#footnote-ref-179)
180. Vidjeti publikaciju „*Cultural statistic*“ (2011) u izdanju Eurostata - pocketbooks, European Commision. [↑](#footnote-ref-180)
181. <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php> [↑](#footnote-ref-181)
182. Ibid. [↑](#footnote-ref-182)
183. European Commission (2010) *EUROPE 2020 - A strategy for smart, sustainable and inclusive growth,* Brussels. [↑](#footnote-ref-183)
184. Izvor podataka može se naći na promotivnom lifletu programa koji je moguće skunuti sa oficijalnog sajta “Kreativna Evropa”; <http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index_en.htm> [↑](#footnote-ref-184)
185. Vidjeti finanlni i usaglašeni tekst “Komunikacije Komisije” (2011) koja je zvanično upućena Evropskom parlamentu, Evropskom ekonomskom i socijalnom komitetu i Komitetu regija u formi preporuka za razvoj programa “Kreativna Evropa”, pod nazivom – „Novi okvirni program za kulturni i kreativni sektor (*2014-2020*)“ . (eng.) *Europe - A new framework programme for the cultural and creative sectors (2014-2020)*. COM/2011. Vidjeti poglavlje pod naslovom “*A new Finnancial Facility* ”, na str. 5. [↑](#footnote-ref-185)
186. “Danas bez umreženosti nije moguća bilo kakva saradnja”, stoga je Evropska komisija legitimisala oko 500 mreža, kojima treba dodati i različite platforme i tzv. “saveze znanja”. Dragićević-Šešić, Milena. Izvjava je preuzeta sa trodnevne konferencija povodom formalnog pristupanja Republike Srbije projektu “Kreativna Evropa”. Tekst sa izjavom moguće je preuzeti sa zavaničnog sajta SEE Cult - Portala za kulturu jugoistočne Evrope: <http://www.seecult.org/vest/sanse-kreativne-evrope> [↑](#footnote-ref-186)
187. Vassiliou, Androulla (2012) *European Audiences: 2020 and beyond.* European Commissioner for Education, Culture, Multilingualism and Youth, Luxembourg: Publications Office of the European Union. [↑](#footnote-ref-187)
188. [www.kreativnaevropa.rs](http://www.kreativnaevropa.rs). [↑](#footnote-ref-188)
189. Uporedo sa ovim važno je napomenuti da se slični projekti odvijaju i u arapskim državama od 1996. g. pod nazivom „Arapska prestonica kulture“ i „Američka prestonica kulture“ u SAD-u od 2000. g. [↑](#footnote-ref-189)
190. “Evropska dimenzija” projekta kao kriterijum uveden je u kasnijim fazama razvoja ovog EU projekta kao obavezna komponenta u razvoju programa kojim treba da se afirmiše osjećaj zajedničkog pripadanja evropskom kulturnom identitetu i prostoru, kroz razmjenu, uzajamno poštovanje i prepoznavanje različitosti. Definciju ovog pojma moguće je pronaći na oficijelnom sajtu *Culture Action Europe*. [http://www.cultureactioneurope.org](http://www.cultureactioneurope.org/) [↑](#footnote-ref-190)
191. European Commision (2013) [↑](#footnote-ref-191)
192. Iako postoji veliki broj periodizacija koje hronološki pokušavaju da identifikuju razvojne etape ovog projekta, za potrebe ovog istraživanja koristićemo se periodizaciojom koju možemo naći u najrecentnijoj studiji koja je rađena 2013. godine pod nazivom; *European Capitals of Culture – success strategies and long-term effects* (2013) Europan Parlament, Directorate general for Internal policies, structural and cohesion policies B – culture and education, Study. str. 11. [↑](#footnote-ref-192)
193. Decision No 1622/2006/EC of the European Parliament and of the Council of 24 October 2006. establishing a Community action for the European Capital of Culture event for the years 2007 to 2019. [↑](#footnote-ref-193)
194. European Parliament (2013) *Draft report on the proposal for a decision of the European Parliament and of the Council establishing a Union action for the European Capitals of Culture for the years 2020 to 2033.* COM(2012). [↑](#footnote-ref-194)
195. Essen (2010) „*Essen for the Rurh. 2010“.* European Capital of Culture. Monitoring. Essen. [↑](#footnote-ref-195)
196. Palmer/Rae associates (2004). Palmer-Rae saradnici posluju kao međunarodna agencija za kulturni konsalting. Njihovo polje istraživanja uglavnom se zasniva na kulturnim politikama, a naručioci posla mogu biti drugi istraživački instituti i sve veće javne, private i međunarode organizacija poput Evropskog savjeta i Evropskog parlamenta. [↑](#footnote-ref-196)
197. Helsinki (2000) *Helsinki, a European City of Culture in 2000: Report*. Helsinki. [↑](#footnote-ref-197)
198. Broj projekata realizovanih u okviru programa „Evropskih prestonica kulture“ od 1994 – 2012. godine. Podaci preuzeti iz tebele br. 11. *European Capitals of Culture – success strategies and long-term effects* (2013) Europan Parlament, Directorate general for Internal policies, structural and cohesion policies B – culture and education, Study. Figure 11: „Number of project by EcoC, 1994- 2012“. Str. 79. [↑](#footnote-ref-198)
199. Maribor (2012) *A strategic framework of the investment orientation of the Municipality of Maribor within the activities regarding the implementation of the “European Capital of Culture 2012”’.* Maribor 2012. [↑](#footnote-ref-199)
200. Connolly, M.G. (2013) *The Liverpool model(s): Cultural planning, Liverpool and Capital of Culture 2008.* International journal of cultural policy, 19/2. Str. 162 -181. [↑](#footnote-ref-200)
201. Procentualna analiza budžeta koja se koristi za potrebe marketinga i komunikacija projekta „Evropskih prestonica kulture“ . Podaci preuzeti iz tebele br. 13. *European Capitals of Culture – success strategies and long-term effects* (2013) Europan Parlament, Directorate general for Internal policies, structural and cohesion policies B – culture and education, Study. Figure 13: „Proportion of total ECoC budget spent on marketing and communication“. str. 84. [↑](#footnote-ref-201)
202. Istanbul (2010) *Istanbul 2010 European Capital of Culture Program Contents.* Istanbul 2010. [↑](#footnote-ref-202)
203. Posjetit zvaničan i vebsajt programa: *Documentation Centre on European Capitals of Culture.* <http://www.ecoc-doc-athens.eu/> [↑](#footnote-ref-203)
204. Procentualna analiza turističke posjete gradova koji nose titulu „Evropskih prestonica kulture“ . Podaci preuzeti iz tebele br. 02. *European Capitals of Culture – success strategies and long-term effects* (2013) Europan Parlament, Directorate general for Internal policies, structural and cohesion policies B – culture and education, Study. Box 02: „Tourism impact examples“. Str. 135. [↑](#footnote-ref-204)
205. Član 8. Zakona o kulturi iz 2008. godine u dijelu teksta pod naslovom “Donošenje Nacionalnog programa”, predviđa da Nacionalni program donosi Vlada Crne Gore, na predlog organa državne uprave nadležnog za poslove kulture (u daljem tekstu: Ministarstvo), za period od pet godina. [↑](#footnote-ref-205)
206. “Cijeneći okolnost da u savremenim sistemima javne uprave u razvijenih zemalja postoje institucionalna rješenja koja omogućavaju da nosioci odlučivanja (Vlada, ministarstva i dr.) ne rade samostalno analize projekata i evaluaciju, već da zbog transparentnosti i demokratičnosti procedura formiraju samostalne, specijalizovane javne ustanove koje, kao servis, obavljaju svoju djelatnost za potrebe najšireg kruga naručilaca projekata, Vlada Republike Crne Gore je 2002. godine, na inicijativu Ministarstva kulture, prihvatila osnivanje Centra za istraživanje i razvoj kulture Crne Gore”. Savjet Evrope – Upravni odbor za kulturu (2004) *Evropski program pregleda nacionalnih kulturnih politika* “MOZAIK PROJEKAT” - Kulturna politika u Srbiji i Crnoj Gori, Dio II: Republika Crna Gora, Izvještaj eksperata. [↑](#footnote-ref-206)