

**Evropske kulturne  
politike 2015**

## Uvod

Sudeći po zbirci eseja “Evropske kulturne politike 2015. godine” koja je pred nama, savremena umetnička praksa na pomenutom prostoru trpi značajan pritisak instrumentalizacije, komercijalizacije i deregulacije, gde se pod kapom neoliberalnih *kreativnih industrija* opravdava saradnja sa privatnim sektorom, podstiče sveprisustvo kreativnosti kao ultimativnog imperativa kulturne produkcije i gde se primenjuju sve stroži zakoni o zaštiti intelektualne svojine. U ovakvom pejzažu, savremena umetnička i kulturna produkcija se sve češće svodi na komodifikovan objekat-robu ili pak na sredstvo i povod lake zabave i razbibrige širokih masa. Prevodom publikacije “Evropske kulturne politike 2015. godine” na srpski jezik, nadamo se da će iskustva kulturnih radnika iz raznih delova Evrope koja su u njoj sadržana, biti uzeta u obzir u daljim raspravama o značaju i značenju formiranja strategija razvoja srpskih kulturnih politika i strategija koje će imati pozitivniji stav prema tzv. trećem sektoru i kulturnoj produkciji NE obavezno komercijalne prirode, festivalskog karaktera, masovne publike i potrošačkog usmerenja.

Branka Ćurčić

Centar za nove medije\_kuda.org

**Evropske kulturne politike 2015 - Izveštaj sa mogućim scenarijima o budućnosti javnog finansiranja savremene umetnosti u Evropi**, Marija Lind

**2015 [Uvod]**, Gerald Raunig

**Jutro je pametnije od večeri**, Rebeka Gordon Nezbit

**Pitanje “različitosti” je postalo kliše, ali problem je ostao**, Husein Bahri Alptekin

**Čista politika. Podrška kulturi Evropske unije u sledećih deset godina**, Rajmund Minihbauer

**Belgijski varvari**, Frederik Žakemen

**Rusija, 2005 - 2015: Ka čemu idemo od ničega?**, Oleg Kirejev

**Ideologije koje treba neprestano preispitivati**, Tone Hansen

**Budućnost kulturne produkcije u “kulturnoj naciji” Nemačke**, Kornelija Solfrank

**Od samo-organizovanja do progresivnih kulturnih politika**, Branka Ćurčić

Biografije pisaca tekstova

Impresum

Izveštaj sa mogućim scenarijima o budućnosti javnog finansiranja savremene umetnosti u Evropi

*Marija Lind*

Umetnost je 2015. godine skoro potpuno instrumentalizovana u ekonomskom smislu, bez obzira na to da li se finansira iz privatnog ili javnog sektora. Umetnost tada opslužuje bilo nacionalne ili evropske interese koji žele da kreiraju neki identitet: to je komercijalan proizvod koji ima prođu na tržištu, a doprinosi regionalnom razvoju, a društvu otvara mogućnost zaposlenja na novim kreativnim poslovima. Posete institucijama koje se bave umetnošću su popularne, lako svarljiva aktivnost za popunjavanje slobodnog vremena. U 2015. godini, umetnost se može iskoristiti za suprotstavljanje fašističkim i nacionalističkim tendencijama u društvu. To je jedna strana novčića, ako je suditi po osam autora tekstova za publikaciju *Evropske kulturne politike 2015: Izveštaj sa mogućim scenarijima o budućnosti javnog finansiranja savremene umetnosti u Evropi*. Izveštaj je nastao kao saradnja između Iaspis-a (Međunarodni program za umetničke studije u Švedskoj/*International Artist Studio Program in Sweden*), eicpc-a (Evropski institut za progresivne kulturne politike/*European Institute for Progressive Cultural Policies*) i Ćbake, međunarodne grupe dizajnera sa sedištem u Londonu, formirane za priliku Friz sajma umetnosti (*Frieze Art Fair*) 2005. godine. Druga strana istog novčića je razvoj usmeren ka umetnosti koja je više kritički nastrojena, koja je pronašla načine i sredstva i koja je uspostavila svoj samoodrživi mikro-sistem. Ovakva umetnost se ne mora adaptirati za izložbe ili druge ustanovljene institucionalne formate i predstavlja važan faktor civilnog društva. Ona takođe obuhvata više različitih oblika saradnje nego što to čini današnja umetnost.

Bez izricanja nekog vrednosnog suda o pitanju odnosa između komercijalne i nekomercijalne umetničke aktivnosti, mora se reći i to da je danas sve teže razlikovati privatno i komercijalno od javnog i nekomercijalnog. Ove kategorije su izuzetno porozne. Tok različitih vrsta vrednosti i kapitala i njihova razmena se obavlja u različitim pravcima. To da Friz fondacija (koja podržava Friz sajam umetnosti) dobija javni novac od, između ostalih, Engleskog umetničkog saveta (*English Arts Council*) i Londonske agencije za razvoj (*London Development Agency*) nije tajna. Kao ni činjenica da i pored komercijalnih galerija, institucije finansirane javnim novcem kao *Portikus*, *Stedelijk Bureau*, *Sala Rekalde* i *Project in Dublin* učestvuju na Friz sajmu umetnosti koji se održava svake godine. Pozivanje javnih institucija i organizacija sa dobrom reputacijom je zaista uspostavljena praksa na već nekoliko sajmova umetnosti. Ono što je novo, u ovom slučaju, leži u nekoj vrsti saradnje: Friz fondacija je započela formalnu saradnju sa javnim institucijama koje su uključene u rad sajma i zajedno sa njima je aplicirala – a Friz fondacija je i dobila – za velike sume novca iz kulturnih fondova Evropske unije, *Culture 2000*. Tako, čini se, da su u stvari aktivnosti Friz fondacije i Friz sajma umetnosti prethodnica vrsti javnog-privatnog partnerstva (*Public Private Partnership*) koje će se, bar sudeći po ovom izveštaju,

drastično povećati u narednoj dekadi.

Smatra se da je Friz sajam umetnosti uopšteno gladano uspešan. Posao lepo teče i posetioci su brojni. Ambicije su velike, a svrha ovog sajma, među ostalim stvarima, je i "da poveća generalno prihvatanje i svest o međunarodnoj savremenoj umetnosti; informiše i obrazuje umetnike, kritičare, kustose, vlasnike galerija, studente i opštu javnost o međunarodnoj savremenoj umetnosti, kreira godišnji program izazovnih debata, predstavi vodeće međunarodne stručnjake koji će postati deo kulturnog miljea i pomogne u širenju interesovanja javnosti za savremenu umetnost".<sup>1</sup> Ovo zvuči kao programska izjava iza koje bi mogla biti bilo koja galerija ili muzej – sa tom razlikom da pozicija javnih institucija koje imaju obavezu da budu dostupne široj publici nema podjednako istaknuto mesto, a ambicija da se bude izazovan je istaknuta u prvi plan. Može se čak tvrditi da su sajmovi umetnosti samovoljno preuzeli ulogu javnih institucija umetnosti kao prostora za razmenu i inovaciju. Dok se ovi potonji bore za povećanje prihoda iz budžeta, gde političari i javni službenici insistiraju na spoljašnjem finansiranju projekata, sve češće zahtevaju programe izložbi koje su okrenute širokoj publici i istovremeno zaziru od malo ekperimentalnije i kritički orijentisane umetnosti, "sajmovi umetnosti" mogu sebi priuštiti da budu provokativni i u pogledu umetničkih projekata per se i u pogledu programa diskusija. Njihovo finansiranje je već osigurano, a sve što se može dodatno povezati sa istraživanjem, izazovom i razmenom postaje bonus.

Da li ovo znači da se kreiranje agende u svetu umetnosti preselilo iz muzeja i galerija na "sajmove umetnosti"? Ako je tako, koje će to imati posledice po umetnost koja se danas stvara? A po one koji se njome bave, same umetnike? Ovo pitanje možemo rasvetliti ako pogledamo neke od specifičnih oblika saradnje između Friz fondacije i institucija finansiranih iz javnog budžeta. Pored toga što svoju ekspertizu i kredibilitet stavljaju na raspolaganje "sajmu umetnosti", institucije umetnosti učestvuju i tako što finansiraju nov umetnički projekat – poželjnije sa mlađim, "svežim" umetnikom – sa najmanje 15,000 eura i kroz saradnju sa Friz fondacijom, omogućujući fondaciji da aplicira i dobije 179,000 eura u 2005. godini iz fonda za kulturu Evropske unije, *Culture 2000*.<sup>2</sup> Zauzvrat, institucije umetnosti dobijaju tačno 15m2 prostora na "sajmu umetnosti", gole zidove, određen broj noćenja u hotelu u Londonu, reklamu i ne manje bitno, dostupne su velikom broju posetilaca. U 2003. godini, na "sajam umetnosti" je došlo 27,602 posetilaca, a u 2004. broj je posetilaca je porastao na 30,822. Medijska pokrivenost "sajma" je impresivna, a velike su šanse da ćete privući više pažnje i da će ona biti raznovrsnija nego što bi to obično bilo. Interesantno je da institucije koje sarađuju, pa na kraju i umetnici sa kojima rade, ne dobijaju novac od 179,000 eura koje je Friz fondacija dobila od *Culture 2000*.

Kao "vodeći partner", Friz fondacija ima pravo da odbije predloge projekata koje podnesu "partneri". Ovo se desilo sa prvim predlogom Iaspis-a, koji je odbijen zbog toga što je jedan od dva predložena umetnika

---

1 Citat iz Co-Operation Agreement (C&C CORP/SJE: LN:1A31AE5\_45(5))

2 U 2003. Friz fondacija je dobila 135,616.97 eura iz programa *Culture 2000*, a naredne godine 148,520 eura. U 2003. njihov obrt je zvanično bio 11.1 miliona funti ali se procenjuje da je prava cifra oko 16-20 miliona. U 2004. zvanična suma je bila 19.6 miliona ali se procenjuje da je bila bliže cifri od 26 miliona. Ostvareni profit nije javno obelodanjen. Aplikacija fondacije za 2005-2007. odobrena u maju 2005. obuhvata sumu od 537,900 eura tokom tri godine.

već pozvan da vodi jedan od projekata Friz fondacije.<sup>3</sup> Ovo je izazvalo interne diskusije u Iaspis-u, instituciji koja je finansirana od strane države, o odnosima između javno finansiranih institucija umetnosti i komercijalnog konteksta danas, o tome kako ovi odnosi utiču na umetnike, kakvu vrstu slobode imaju umetnici u različitim ekonomskim kontekstima i ne manje važno, o tome šta čini "saradnju". Nakon malo oklevanja predat je novi predlog projekta, ovaj izveštaj, *Evropske kulturne politike 2015: Izveštaj sa mogućim scenarijima o budućnosti javnog finansiranja savremene umetnosti u Evropi*, je prihvaćen. U izveštaju je osam autora iz raličitih delova Evrope istraživalo i analiziralo današnju situaciju u sedam regiona sa osvrtom na kreiranje politike na nivou Evropske unije, a u obzir su uzete i prihvaćene odluke o budućem razvoju i na ovim osnovama su napravljeni scenariji toga kako bi situacija mogla izgledati u 2015. godini. Kako je budućnost javnog finansiranja savremene umetnosti blisko povezana sa budućnošću kulturnih politika uopšte, mnogi autori se i time bave u svojim esejima.

Slika koja dobijamo iz osam tekstova pokazuje mnoge lokalne varijacije. Ono što autori uočavaju i ističu je ponekada očigledno i vidljivo, a nekada iznenađujuće. Ali neosporna zajednička nit u svim esejima jeste to da umetnost postaje sve više instrumentalizovana, posebno kada govorimo o nacionalnom/evropskom identitetu ali i kao stimulator ekonomije. Rebeka Gordon Nezbit (*Rebecca Gordon Nesbitt*), koja je analizirala situaciju u Velikoj Britaniji, sa akcentom na Škotskoj prati jasnu tendenciju instrumentalizacije umetnosti koja se finansira iz državnih fondova. Delimično, u vezi sa društvenom participacijom i uključivanjem, a pritom i njenim stimulisanjem tržišta rada; delimično kroz model koji pruža javno-privatno partnerstvo uobičajen u ostalim oblastima društva, na primer, u transportu i zdravstvenoj nezi. Jedan vid toga je da Umetnički savez Engleske podržava ideju da je privatno umetničko tržište nadmoćnije od nastojanja koje je obično bilo povezivano sa javnim aktivnostima. Da ono već stimuliše neku vrstu umetničke produkcije nije iznenađujuće; kao što nije iznenađujuće ni da je došlo do marginalizacije umetnosti koja predstavlja izazov za *status quo*. Po Rebeki Gordon Nezbit, za deset godina ovo će dovesti do ozbiljne polarizacije na polju umetnosti. S jedne strane, privatno i javno će se pomešati na jedinstvenom tržištu; s druge strane pak, mnogi umetnici će osnovati nove organizacije, ne retko zajedno sa političkim aktivistima, razvijajući samoodrživu ekonomiju.

U studiji Branke Ćurčić o kontekstu u Srbiji, tamošnja situacija je opisana kao fragmentisana. Državne institucije su u potpunosti zavisne o dotacijama države koja ih dodeljuje po automatizmu, dok su nezavisne organizacije konstantno primorane da konkurišu za svoje minimalne grantove. I pored toga, jedan broj malih organizacija sa nezavisnim finansiranjem – na primer, Rex i kuda.org – je pružio odgovornosti koje obično spadaju pod nadležnost državnih institucija. Direktna podrška umetnicima je ograničena, kao i njihov uticaj na tržište. Zanimljivo je da nešto direktne pomoći dolazi od Švajcarske fondacije Pro Helvetia – vesnika budućnosti. Po prognozi Branke Ćurčić, glavni izvor finansiranja umetnosti u 2015. godini će biti međunarodna javna sredstva, mada će u mnogome zavisiti od strogo kontrolisanih kulturnih politika. Paralelno sa ovim, pojedinci, umetnici će imati konkurenciju iz mreža i drugih neformalnih grupacija umetnika koji se ujedinjuju da

---

<sup>3</sup> Iaspis je saradivao sa Friz fondacijom 2004. godine.

bi imali veći uticaj, ni najmanje ne uzimajući u obzir politike koje su u najboljem interesu samih umetnika. Ovde Branka Ćurčić podvlači neophodnost jasnog razgraničenja između komercijalne i nekomercijalne produkcije kulture, koje zahteva obrazovanje u načinu funkcionisanja različitih sfera, da bi se izbeglo umetničko tržište koje je "najvažniji regulator estetike i trendova na polju umetnosti".

Kada je Berlin postao prestonica Nemačke, desila se značajna promena i u nemačkom kulturnom životu – od regija ka prestonici. Ova "nacionalizacija" je, po Korneliji Solfrank (*Cornelia Sollfrank*), direktno korespondirala sa obnavljanjem viđenja Nemačke kao "kulture nacije" i njene kulture kao *Leitkultur*. Za umetnost ovo je značilo nekoliko politički motivisanih i prestižnih projekata, na primer, privatna Flik kolekcija na Hamburškoj železničkoj stanici koja je finansirana javnim sredstvima iz blagajne koja je u slučaju Berlina u principu prazna, i povrh svega vrednost joj je porasla. Kornelija Solfrank ovo vidi kao tipičan primer toga kako javno-privatno partnerstvo u najvećoj meri favorizuje privatnu sferu i njene kriterijume uspeha - tj. velik broj posetilaca, veće prihode, itd. Imajući ovo na umu nije iznenađujuće da manje od 1% javnih subvencija umetnosti ide direktno umetnicima – i taj se odnos smanjuje. Kada se klasična humanističko-buržoaska tradicija podrške "nekomercijalnoj", ili umetnosti koja ima uži krug publike, zameni ekonomskim i na druge načine funkcionišućim stavovima i potezima, nada Kornelije Solfrank leži u samoorganizovanim mikro-sistemima. Oni se mogu suprotstaviti viđenju umetnosti u sledećoj dekadi kao svega što je kreativno i što se može prodati polovini muzeja, koji će 2015. godine biti podjednako centri za razonodu i zabavni parkovi.

Husein Bari Alptekin (*Huseyin Bhari Alptekin*) je mnogo optimističniji u svom pogledu na budući razvoj situacije u Turskoj. Pošto danas u Turskoj ne postoji ozbiljna kulturna politika – zasigurno ne neka koja favorizuje umetnost – nema šta da se izgubi. Privatni sponzori i kompanije postaju sve aktivniji i počinju da cene veze sa politikom Evropske unije, gde je Turska i bila zastupljena sa nekoliko umetničkih projekata u Istanbulu i Ankari, ali takođe i u Dijarbakiru i Izmiru. Bari Alptekin kao srećnu okolnost vidi to što sve više stranih umetnika i drugih producenata dolaze u Istanbul da žive i rade – ali upozorava na egzoticizam i prateća stanja koja vrlo lako mogu pratiti razmenu u pogledu kulturne politike. Ali, takve razmene zaista stvaraju tlo za plodnu saradnju i turskim umetnicima pružaju veću mogućnost da rade projekte u inostranstvu. Za 2015. godinu, Husein Bari Alptekin bi želeo da postoji manje hijerarhije između umetnika i javnih finansijera, u cilju kreiranja kritičkih perspektiva zasnovanih na sličnostima pre nego na razlikama, gde bi umetnost, kao druga vrsta znanja, imala svoje mesto.

Istorijski gledano, umetnost u Belgiji je bila karakterisana kulturnim politikama zasnovanim na razdvajanju flamanske i francuske grupe i teritorije, velikim brojem privatnih kolekcionara i bogatom sistemu alternativnih aktivnosti. Frederik Žakemen (*Frederic Jacquemin*) ističe da je ovo stvorilo mit da umetnici imaju koristi od komercijalnog sistema, dok u suštini oni koji profitiraju jesu posrednici. Ni novouspostavljeni državni sistem, "status umetnika" koji garantuje redovan prihod umetnicima (1000 eura mesečno), nije funkcionisao kako treba: kriterijum za primanje ove socijalne pomoći je bliže povezan sa kreativnim industrijama – reklame i komunikacija – nego sa ozbiljnim umetničkim radom. Po Frederiku Žakemenu, u 2015. godini će se završiti

započeti mali koraci u globalnoj transformaciji kulturnog aparata. Mnogi centri umetnosti u prethodno zapuštenim regijama Belgije će uglavnom biti finansirani od strane nad-državnih organizacija, kao što je EU, kao deo masovne investicije u infrastrukturu kulture, čija je osnovna svrha postala zadovoljenje gladi novih korporativnih radnika za umetnošću i čuvanje "body politic" od neželjenih fašističkih i nacionalističkih pokreta.

Oleg Kirejev (*Oleg Kireev*) opisuje Rusiju kao društvo u jedinstvenoj tranziciji, u kojem umetnici teže za međunarodnim priznanjem i integracijom. Ovo u prvom redu znači uvećanu komercijalizaciju – koja je uveliko počela, što se uočava iz velikog broja galerija i sajmom umetnosti u Moskvi gde lokalna srednja klasa čini uvažene posetioce i potencijalne kupce. Ne postoje javne subvencije za umetnike, sa izuzetkom takozvane nagrade "Crni kvadrat" od 5000 eura, koja je prvi put dodeljena 2004. godine. Po Olegu Kirejevu ovakav razvoj ima već tri opipljive posledice: vulgarizaciju i dekonceptualizaciju umetnosti, koja može vrlo lako pasti i na nivo crtanog filma; nestanak kritičara i kritičkog diskursa, koji nije neophodan da bi se umetnost prodavala; i na kraju, rast nove avangarde – ali sa margina preovlađujućeg sistema. On avangardu vidi kao deo društvenog nervnog i imunog sistema koji raste oko nacionalnih centara savremene umetnosti, finansiranih od strane ministarstva kulture, u npr. Jekaterinburgu, Nižnjem Novgorodu i Kalinjingradu, gde i pojedinci i umetničke grupe rođeni nakon polovine sedamdesetih, isprobavaju nove ideje. Karakteristično je to da jedna periferija traži kontakt sa drugom i stoga okružuje centar moći, Moskvu. U budućnosti, Kirejev predviđa da će umetnost u Rusiji imati veću ulogu u uspostavljanju civilnog društva i da će funkcionisati kao bitna spojka između intelektualaca i šire javnosti.

U 2015. godini situacija u Norveškoj – koja još uvek nije članica EU – će po Tone Hansen (*Tone Hansen*) značiti da će više novca nego ikad biti investirano u umetnost, ali kroz Forum za kulturu i privredu i putem strane pomoći. Država je ambiciozna u pogledu korišćenja svojih institucija i zahteva nepristrasno upravljanje ka cilju: ako je pomoć data, efekti te pomoći u društvu moraju biti opipljivi. Jedan broj društvenih institucija je privatizovan, što rezultira smanjenom transparentnošću i odgovornošću, a stoga i sa manje rasprava o konfliktima u javnoj sferi. *Outsourcing* projekata je proširilo jaz između umetnika i institucija i prvi više ne mogu računati na honorare za izložbe, nešto što je još sedamdesetih godina bilo institucionalizovano. Ovo prati logiku institucija koje vide sebe kao sporednog aktera, a ne kao odgovornog učesnika. Kao što je i nekoliko drugih autora istaklo, Tone Hansen povlači da će umetnici koji odbijaju da postanu deo industrije zabave naizbežno živeti pod sve lošijim uslovima.

Kako se svi ovi regionalni izveštaji odnose na ono što se dešava na nad-nacionalnom, evropskom nivou? Plan za novi kulturni program, koji prati *Culture 2000*, je postojao kao predlog komisije još od 2004. godine. Međutim, zbog odbijanja evropskog ustava u Francuskoj i Holandiji i propalih pregovora o budžetu za 2007-2013. godinu, celokupan proces je odložen. I pored toga po Rajmundu Minihbaueru (*Raimund Minichbauer*) mogu se očekivati neke promene: strukturalna poboljšanja kao što je otvoreniji način upravljanja, podrazumevajući da je jednostavan za upotrebu, kao i konzervativniji predlozi poput povećanja sredstava za prevod grčkih i latinskih klasičnih dela, ali i neki ekonomični predlozi koji stimulišu kreativne industrije.



Političke ambicije su u *Culture 2007* smanjene u poređenju sa prethodnim programima i osnovni stav je odbramben - napušta se ideja suštinskih kulturnih vrednosti u korist funkcionalnosti kulture za državljanstvo EU, stvaranja imidža i spoljne politike. Pošto je mnogo jasniji od svog prethodnika, program *Culture 2007* je lišen svih aspekata koji se ne odnose isključivo na Evropu. Kao deo restrukturalizacije celokupnog EU budžeta, u kojem će se novac za finansiranje poljoprivrede delimično prebaciti na finansiranje ekonomija zasnovanih na znanju, može se očekivati dobrobit za kulturne industrije. Da li će to biti dobro i za nekomercijalno polje umetnosti ostaje pitanje. Još jedna promena je i to da će struktura željene saradnje, sada nazvana "ključne tačke saradnje", zahtevati više partnera, dužu saradnju i veća budžetska ograničenja, privilegujući tako velike igrače iz bogatijih zemalja-članica. Paralelno sa ovim, podrška evropskim mrežama je rezultirala infrastrukturom za transnacionalnu saradnju na samoorganizovanom nivou, što ih je učinilo vidljivijima i prilikom za finansiranje. Jedno od glavnih pitanja je koliko je u stvari EU spremna da investira u dugoročno bazično finansiranje transnacionalnih infrastrukture.

Na Friz sajmu umetnosti u oktobru 2005. godine, izveštaj će biti besplatno distribuiran. U novembru 2005. održaće se radionica u Iaspis-u u Stokholmu na kojoj će se diskutovati o taktikama i strategijama za konkretne akcije zasnovane na ovom izveštaju. Radionicu u Stokholmu će kasnije pratiti radionica u Beču i na drugim mestima. Izveštaj će biti dostupan i kao pdf datoteka na [www.iaspis.com](http://www.iaspis.com) i [www.eipcp.net](http://www.eipcp.net)

*Ovaj tekst je objavljen pod Creative Commons licencom:*

*Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>*

*Kulturna politika u Evropi ne predstavlja samo marginalno političko polje u delokrugu Evropske unije, već i neodređenu oblast u smislu relevantnih istraživanja i teorijskih razmatranja. Uprkos tome što brojni empirijski zasnovani radovi, koji obrađuju jedan segment ove teme postoje, oni ostaju ograničeni ne samo na određene oblasti ili usko određene teme, nego u većini slučajeva imaju i instrumentalnu funkciju, trivijalni su ili nedovoljno teorijski razrađeni. Sve ovo umnogome otežava ozbiljno usaglašavanje sa ambicijama današnjih studija, posebno formulaciju stavova koji bi činili deo srednjoročnih planova ove kompleksne oblasti i našeg specifičnog fokusa na savremenu umetnost. Kako bi izbegao prepuštanje poetskoj spekulaciji ili fikciji – iako bi to imalo svog šarma – koordinator studije Rajmund Minihbauer i naš institut su zaštitili pristup ovom pokušaju sledećim uslovima:*

1. Umesto stvaranja sveobuhvatne studije koja bi pružila totalitarizujući pogled na Evropu kao celinu (bez obzira na to gde se zamišljaju granice takve Evrope), zamolili smo sedam stručnjaka iz različitih regiona da razviju regionalne specifičnosti i različitosti iz njihovog kulturno-političkog iskustva. Namera je da se naglase kako sopstvene distinktivne crte, tako i sličnosti različitih nacionalnih i regionalnih kretanja u okvirima kulturne politike.
2. Izveštaje smo dopunili kritičkim osvrtom na specifične pravce razvijanja kulturne politike Evropske unije, uključujući i budućnost finansiranja savremene evropske umetnosti iz javnih fondova. Planovi za buduće kulturne programe Evropske unije, koji su namenjeni operacionalizaciji evropske kulturne politike od 2007-2013. godine kao naslednika programa *Culture 2000*, stvorili su koristan standard za poređenje.
3. Kako bi bila doneta što realističnija procena buduće kulturne politike, pojedinačni eseji povlače specifične linije razvitka koje se protežu od poslednjih deset do petnaest godina. Metod kojim su se ove studije služile jeste upravo produžavanje ovih linija u budućnost, projektovanje slika mogućih kulturno-političkih uređenja u odnosu na savremenu umetnost do 2015. godine, zasnovanih na heterogenim iskustvima i refleksiji.
4. Nadamo se da će stvorena osnova za procenu kulturno-političkog razvoja formulisana na ovaj način, omogućiti donošenje zaključaka o progresivnim kulturnim politikama u Evropi, i to posebno o njihovom pozicioniranju na polju kulturne produkcije, čiji tvorci kritiku kulturalnih evropskih procedura posmatraju kao neophodnu komponentu sopstvenog rada.

Ponekad se čini kao da su politički i društveni uslovi u kojima živimo, koji su aktuelni u Evropi, jednostavno nazadovali do krutih formi koje su obeležile pedesete godine, na načine karakteristične za obe strane tokom Hladnog rata: autoritarnost, konsenzus koji dolazi sa vrha komandnog lanca i dosledno isključivanje manjina uopšte, proganjanje umetnika koji su se bavili politikom, ukidanje nepoželjnih institucija, cenzura i kriminalizacija u oblasti kulturalnih procedura. U tom smislu, 1968. godina i 1970-te godine se mogu posmatrati kao kratkotrajan proboj, koji je bio i još uvek je praćen ponovnim javljanjem prisilnih, nametnutih uslova za predstojeće dekadne novog milenijuma.

Ipak, ako pažljivo pogledamo, možemo uočiti da razvoj u poslednjih pedeset godina nije bio prekidan kratkim ponavljanjem istog reakcionarskog obrasca, već prilično kompleksnim i neprekidnim napretkom neoliberalnog kapitalizma i sve bržom apropiacijom važnih oblika otpora. U godinama nakon Drugog svetskog rata, nacionalne države zapadne Evrope još uvek su bile konstruisane tako da je državni aparat upravljao kapitalističkom mašinom. Bez obezbeđivanja većeg prostora za molekularne žarišne tačke, mikro-fašizme različitih formi fašizama iz prve polovine veka, ovi molarni državni aparati su bili modeli tvrde podvojenosti, totalitarizma i centralizacije. Zadatak kulturne politike je, u skladu sa tim, bio da obeleži nacije kao nacije kulture i da jača nacionalni identitet. Državni napadi na avangardnu (ili samo modernu) umetnost – kakvi su se dešavali u Austriji, na primer, i bili delimično u kontinuitetu sa nacional-socijalističkim režimom – doprineli su jačanju ovog kulturno-političkog autoritarizma.

Sa pojavom molekularnih revolucija iz 1960-tih i 1970-tih godina, ova paradigma tvrde podvojenosti u nacionalnim državama zapadne Evrope bila je konačno slomljena. Period testiranja emancipatorskih koncepata nastao je na kulturno-političkom nivou, koji je zapadnoevropska levica kreirala prvenstveno na osnovu kulturne politike ranog Sovjetskog Saveza (Proletkult, LEF, Produktivizam, Konstruktivizam). “Kultura za sve” i “kultura od svih” je imala za cilj uvođenja kulture na ulicu i u život po drugi put, ovoga puta bez uspeha, ali ne zbog strukturalizacije državnog aparata i kulturnih procedura u onom obliku u kojem su postojale u Staljinovom Sovjetskom savezu, već zbog post-fordističkog potencijala kapitalizma za adaptaciju.

Na ovom mestu, apropiacija se potpuno preokreće: državni aparati sada predstavljaju ništa više nego deo kapitalističke mašine, kojima se može suprotstaviti ili pridružiti. Dok bi se pokret deteritorijalizacije i reteritorijalizacije u posleratnim godinama mogao posmatrati kao *over-coding* kapitalističke mašine od strane državnog aparata, u kontekstu globalizacije etiketirane kao razvojne, moramo govoriti o obrnutoj apropiaciji i kodiranju državnog aparata od strane mašine. Generacija 1968. jeste deo te deteritorijalizacije; u svojim antimilitarističkim, feminističkim i anti-represionističkim nastojanjima, ova generacija se suprotstavila autoritarnoj nacionalnoj državi, ali isto tako sve više krčila put rušenju države blagostanja u godinama koje su usledile. Ovo se takođe odnosi i na povlačenje državnih kulturnih politika, kao i na finansiranje. Iako je trebalo doprineti većito novim naletima molekularnih bitaka, tokom 1980-tih i 1990-tih godina, koncept oslobođenih kulturnih procedura iz 1970-tih je izgubio na svojoj izuzetnoj snazi i pretvorio se u novu paradigmu spektakla, kreativnosti i produktivnosti.

Aktuelna praksa, kao i planiranje kulturne politike u Evropi danas, sadrži tragove sve tri prethodno pomenute faze:

1. Stari patos koncepta kulture pojavljuje se kao replika autoritarnih '50-tih kroz fraze koje nastavljaju da prizivaju kulturu kao instrument za formiranje identiteta, ali čak i u svojoj najnovijoj formi "evropskog identiteta", teško da se može odreći svojih korena u kulturalizmu, kulturalnom humanizmu i kulturalnom esencijalizmu, koji datiraju iz prošlih vekova. Udružen sa starom kolonijalnom idejom da je kultura izuzetno pogodna da služi kao branik ekspanziji, ili kao marketinški instrument za naciju (ili super-naciju), kulturni identitet (posebno kao evropski kulturni identitet) je popularana za sve vrste veza koje postoje između politike identiteta i *kulturkampf* politike. Isto tako, na nivou EUropskih kulturnih politika, fraze koje prijatno zvuče često kriju kulturalne (zajedništvo kroz kulturni identitet), ekonomske (faktor lokacije) i ekskluzionističke fantazme (isključujući Ostatak Evrope, bilo da je on muslimanskog, američkog ili vanzemaljskog porekla).

2. Sa adaptacijom, ili bolje rečeno iskrivljenjem emancipatorske prakse '70-tih godina, oblast kulturnih politika ubrzano postaje prostor za akciju neoliberalne administracije: učešće postaje obavezno, kreativnost postaje imperativ, transparentnost postaje potpuna kontrola, doživotno učenje postaje pretnja, edukacija poprima oblik neprekidne društvene kontrole, a *grassroot* demokratija jeste razvoj softvera koje aplikanti fondacija iz oblasti kulture koriste kako bi evaluirali jedni druge. Raznoliki *outsourcing* modeli i medijatorske pozicije formiraju mrežu potčinjenih operišući na daleko složeniji i temeljniji način nego što je to u prošlosti činila lordovsko-vazalska hijerarhija kulturne podrške. Autonomne kulturne inicijative doživljavaju sudbinu sličnu autonomnim genijalnim umetnicima; posebno u tom neizvesnom aspektu njihove autonomije, oni postaju neophodni agenti državne kontrole.

3. Ipak, kao dodatak kontrolnim društvenim instrumentima internalizujuće kontrole, u sve kompleksnijoj mreži institucija i nevladinih organizacija, (i u samim akterima), stari disciplinujući autoritet države se ponovo pojavljuje, ali ovog puta kao efekat neoliberalne ekonomizacije i neograničene deregulacije, pojavljujući se na teritoriji kulture u formi zahteva "finansiranja od treće strane", javno-privatnih partnerstava, brojnosti publike, ekonomske evaluacije, kulturalne podrške kreativnim industrijama, ili jednostavno zamenjujući privatne resurse za državnu odgovornost. Sa napretkom post-fordističkog kapitalizma, činilo se da se ovde odigrao prelaz od navodno liberalne do autoritarne faze, u kojoj se ekonomizacija i dispozitiv bezbednosti međusobno nadopunjuju. Svuda gde su se pojavile ove tendencije udružene sa širim pokretom kako bi potisnuli kritičke elemente, raširili su se posebni slučajevi kriminalizacije i direktne represije. Aktuelni primeri ovakvog obnovljenog okretanja ka autoritarnosti i u kulturnoj politici takođe, uključuju veoma

različite primere, kao što su *PublixTheatreCaravan* u Italiji, *Critical Art Ensemble* i Stiv Kurc (*Steve Kurtz*) u SAD-u, ili izložbu “Oprez, religija” u *Sakharov* centru u Moskvi.

U budućnosti se može očekivati još bliže ukrštanje ove tri linije koje predstavljaju identitet kulturalizma, državne kontrole i obnovljenih autoritarnih intervencija od strane nacionalnih država koje gube na značaju. Istovremeno, javlja se opasnost od daljeg gubitka autonomije u sadržaju umetničke produkcije, kulturnog rada i kulturne politike, političkog u umetnosti, zbog velikog nedostatka ulaganja novčanih sredstava u demokratsko-političke i kritičke aspekte kulturne politike. Za prognozu razvoja kulturne politike i finansiranja kulture u Evropi u sledećih deset godina, ovaj momenat čini najvažniju referentnu tačku, nagoveštavajući da se negativne posledice mogu očekivati na svakom nivou (od lokalnog, preko nacionalnog pa sve do nadnacionalnog nivoa).

Upravo iz ovog razloga su potrebne strategije koje bi ojačale i povezale radikalno-reformističke elemente evropskog kulturno-političkog diskursa, drugim rečima, one elemente koji nisu usmereni samo ka manjim regulatornim merama u okviru ograničenog polja delovanja kulturne politike. Izraz “radikalno-reformistički” ima za cilj da pokaže - i to se posebno odnosi na okruženje upravljanja - da, po našem mišljenju, različite elemente državnog aparata nije dovoljno napasti na nivou apstraktne negacije, niti se prema društvenim pokretima treba odnositi kao prema apsolutnoj alternativni institucijama (bilo da su one državni birokratski aparat, nezavisne nevladine organizacije ili autonomne samoorganizovane grupe). Sa druge strane posmatrano, tu se zaista radi o pravljenju pukotina koje presecaju monopolizirajuću zbrku u mreži umnožene medijacije. Suština je pronaći drugačije metode od intervencija koje koriste posebne interesne grupe i lobiji, i promovisati sadržaje koji se, makar privremeno, odupiru rekôdiranju. Dobar primer predstavlja ideja *French Intermittents*, koji ne samo što su branili svoja prava, nego su zahtevali i preusmeravanje ovih prava sa polja kulturne delatnosti u pravcu opšteg osnovnog dohotka, ili primer insistiranja na generalnoj strategiji protiv “Tvrđave Evrope” u borbi protiv represivnih mera u oblasti bezbednosti, migracije, azila i pravne zakonske regulative.

Kao dodatak razmeni saznanja o kulturno političkom razvoju različitih evropskih regija, ova studija takođe predstavlja i sredstvo povezivanja učesnika u ovoj oblasti. Između ostalog, namenjena je jačanju svesnosti, (samo-)kritike i refleksiji političke uloge (umetničkih) institucija kao pokretačke sile (sa snagom pozitivnog i negativnog uticaja). Napokon, strategije koje treba razviti su namenjene promovisanju transverzalizacije radikalnih reformista, kulturno-političkog diskursa. Kôd 2015 stoga preuzima karakter mogućeg cilja političkog okupljanja.

*Želeo bih da zahvalim Izabeli Lori (Isabell Lorey) i mojim eipcp kolegama Andrei Hamer (Andrea Hummer), Ramundu Minihbaueru i Stefanu Novotniju (Stefan Nowotny) za kritiku i savete.*

Uprkos tome što je komadić autonomije pripao Škotskoj, Velsu i (u mirna vremena) Severnoj Irskoj, politiku u Ujedinjenom Kraljevstvu<sup>4</sup> još uvek diktira centralna vlada u Vestminsteru<sup>5</sup> koja, zauzvrat, odražava rastuće neo-liberalne prioritete Blerove administracije. U maju 2004. Tesa Džoul (Tessa Jowell), državni sekretar za kulturu medije i sport, objavila je dokument koji je pokazao novu, laburističku viziju kulture.<sup>6</sup> Braneći umetnost od levičarskih optužbi za elitizam, jezikom koji teži da sektor kulture učini što prijemčivijim, ona se zalagala za priznanje inherentne vrednosti kulture:

Isuviše često su političari primorani da raspravljaju o kulturi, i to samo u terminima instrumentalizovane dobrobiti koju pruža drugim programima – obrazovanju, smanjenju kriminala, povećanju blagostanja – objašnjavajući ili, ponekada se izvinjavajući za naše investicije u kulturu zbog nečeg drugog. U političkom i javnom diskursu u ovoj zemlji, izbegli smo teži pristup istraživanja, preispitivanja i veličanja onoga što kultura sama po sebi i od sebe, zaista čini.

U donekle kontradiktornom maniru, Džoul je ušla u raspravu sa tezom da “kao kulturni departman, mi još uvek moramo da napravimo koristan program i mere instrumentalizacije koje ovo implicira...”. Nakon što je na taj način utvrdila putanju za osetljivu instrumentalizaciju umetnosti, ona je pohvalila njen transformacioni potencijal. Izuzimajući vladu iz bavljenja uzrocima nejednakosti, ona je prihvatila kulturu kao alat u borbi protiv “siromaštva aspiracija”, što je ona naznačila kao glavnu prepreku koja odvaja bogate od siromašnih, na bazi pretpostavke da je aspiracija sve što je potrebno da se pojedinac udalji od siromaštva. Jedan od nekolicine kritičkih odgovora na ovaj dokument je otvoreno osudio odsustvo priznanja kritičkog potencijala umetnosti:

...Džoul neprijatno blizu zaobilazi novu društvenu misiju umetnosti... Ono što se izostavlja – ako ne i poriče – jeste provokativna uloga umetnosti. Kroz veći deo poslednjih pedeset godina, umetnost se s pravom brinula da ne zacementira nacionalni identitet već da ga preispituje. Tako je nastavila veliki modernistički projekat “činjenja stranim”, raskidanja sa našom vizijom sveta i našeg mesta u

---

4 Ujedinjeno Kraljevstvo se odnosi na krhku zajednicu između matičnog kopna Velike Britanije (Engleska, Škotska, Vels) i sporne provincije Severne Irske.

5 Vlada u Londonu ima kontrolu nad sledećim: ustavne stvari, inostrana politika Ujedinjenog Kraljevstva, odbrana i nacionalna sigurnost Ujedinjenog Kraljevstva, fiskalni, ekonomski i monetarni sistem, imigracija i državljanstvo, energija: struja, ugalj, gas i nuklearna energija, zajedničko tržište, trgovina i industrija, uključujući konkurenciju i zaštitu kupaca, neke aspekte transporta, uključujući železnicu, bezbednost i regulaciju transporta, regulativa o zaposlenju, socijalna sigurnost, igre na sreću i nacionalnu lutriju, zaštita podataka, abortusi, humana oplodnja i embriologija, genetika, ksenotransplantacija i vivisekcija, ravnopravne šanse.

6 Tessa Jowell, *Government and the Value of Culture*, May, 2004 ([http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive\\_2004](http://www.culture.gov.uk/global/publications/archive_2004))

njemu umesto potvrđivanja...<sup>7</sup>

Zaista, kao što ćemo i videti, za ovu kritičku poziciju postoji malo razumevanja u modelima finansiranja od strane države. Istražujući kulturnu politiku Engleske i Škotske na početku XXI veka kao studiju slučaja, moguće je identifikovati trendove, a do neke granice i predvideti putanju kojom će kultura biti primorana da ide u nastupajućoj deceniji.

\*

Očigledno verujući da je kultura plodonosan sektor nad kojim bi i jedna relativno bezuba Škotska vlada mogla imati nekog uticaja, premijer Škotske, Džek Mekonel (*Jack McConnell*) je 2003. godine izjavio:

Verujem da sada razvoj našeg kreativnog poriva, naše mašte, možemo učiniti sledećim velikim poduhvatom našeg društva. Umetnost za sve može biti realnost, demokratsko pravo i dostignuće ranog XXI veka.<sup>8</sup>

Tri godine ranije, Nacionalna kulturna strategija Škotske<sup>9</sup> je postavila temelje za politiku severno od Granice. Pored očigledne upotrebne vrednosti kulture u konsolidovanju nacionalnog identiteta, jedan od četiri glavna strategijska cilja postavljena u ovom dokumentu je bio “realizacija potencijala koji kultura poseduje za doprinos obrazovanju, promociji uključivanja i poboljšanja kvaliteta života ljudi”, time predviđajući njenu buduću instrumentalizaciju. Kada je došlo vreme da organi finansiranja “široke ruke” implementiraju politiku, Škotski umetnički savet (*Scottish Arts Council*) je reagovao tako što je u svoj Korporativni plan (*Corporate Plan, 2004-2009*) uključio razmatranje o dobrobiti koju će od umetnosti društvo imati u oblasti obrazovanja, društvenog uključivanja, turizma i kreativnih industrija. Od navedenog, možda najveća rupa bez dna je društveno uključivanje, sveobuhvatni termin za upotrebu umetnosti u unapređenju zdravlja i blagostanja, imajući na umu manjinske etničke zajednice i ljude sa posebnim potrebama kao učesnike u umetničkim aktivnostima, na temelju shvatanja da je:

Baviti se kompleksnim odnosom između obrazovanja, zdravlja i siromaštva od suštinskog značaja za planirani i dugoročni trud u revitalizaciji Škotske ekonomije i poboljšanja kvaliteta života svih njenih zajednica. Znamo da umetnost igra ključnu ulogu u stvaranju Škotske boljim mestom za rad i život i smanjenju nejednakosti u društvu.<sup>10</sup>

---

7 David Edgar, *The Guardian*, 22 May, 2004

8 U svom govoru iz 2003. na dan Sv. Endrjua. Videti <http://www.scottishexecutive.gov.uk/News/Releases/2003/11/4641>

9 Objavljeno u avgustu 2000. od strane škotske vlade, Nacionalna kulturna strategija postavlja svoja četiri cilja i to ovim redosledom:

- Promocija kreativnosti, umetnosti i drugih kulturnih aktivnosti
- Veličanje škotskog kulturnog nasleđa u svojoj svojoj raznolikosti
- Ostvariti potencijalni doprinos kulture obrazovanju, promociji uključivanja i poboljšanju kvaliteta života ljudi
- Osigurati efikasan nacionalni okvir za podršku kulturi

Videti <http://www.scotland.gov.uk/nationalculturalstrategy/docs/cult-00.asp>

Za Škotski umetnički savet, povećavanje participacije u finansiranju umetnosti sada ima veći značaj od pružanja podrške samim umetnicima, sa 43 miliona funti (57.8% ukupnog budžeta) odvojenih u tu svrhu u 2005/2006. godini u nadi da će “do 2006 [to] povećati broj programa u oblasti kulture, ekonomske i društvene neravnopravnosti i broja saradnika koji podržavaju ove programe sa 10% od osnovice postavljene 2003/2004” godine.<sup>11</sup> Usvajanje ove retorike pruzrokovalo je dovoljan nivo zabrinutosti unutar umetničkih zajednica, što je dovelo do formiranja grupe bezimernih umetnika i profesionalaca iz sfere umetnosti, poznatih pod imenom Kolektiv za kulturnu politiku (*Cultural Policy Collective*), koji je objavio pamflet u kojem se preispituju na čela društvenog uključivanja, a u zaključku se navodi da je:

... zasnovan na “demokratizaciji” kulture sa vrha, to je proces koji ima za cilj da angažuje grupe “isključenih” u istorijski privilegovanu sferu kulture. Ovakva politika ne reformiše postojeći institucionalni kulturni okvir, niti popravlja štetu koju je nanela privatizacija. Umesto toga, pokušava da učini umetnost pristupačnijom kako bi prilagodila svoju ciljnu grupu sve haotičnijem tržištu rada.<sup>12</sup>

Ne samo da upotreba kulture unutar programa društvenog uključivanja podstiče radnike kojima je prethodno ukinuto pravo glasa da igraju produktivnu ulogu u ekonomiji, već još ima za cilj da isprojektuje privid zadovoljstva poslom, sa “osnaženim” radnicima u sektoru umetnosti koji zadržavaju svoje samopoštovanje i pored njihovog slabo plaćenog posla. Zaokružujući izdatke za kulturu na ovaj način, krpeći rupe u zdravstvu i obrazovanju, politika društvenog uključivanja deluje kao analgetik koji ne leči uzrok već ublažava bol i istovremeno ne čini ništa po pitanju uzroka nejednakosti u društvu i ponovo ne uspeva da prepozna kritički potencijal umetnosti.

Dok istraživanje po popisu iz 1991. godine pronalazi da oko 2% radne snage Škotske koji se bave zanimanjima u kulturi i ekstrapolacijom cifara dobijenih proračunom iz 2003. pokazuje da umetnici koji se bave vizuelnim umetnostima doprinose Škotskoj ekonomiji sa 22 miliona funti, isti izveštaj pokazuje da 82% od svih umetnika koji se bave vizuelnim umetnostima u Škotskoj zarađuje manje od 5,000 funti godišnje od toga što rade, dok čak 28% ne zarađuje ništa.<sup>13</sup> Škotska umetnička unija,<sup>14</sup> osnovana 2001. godine u skladu sa tradicionalnim modelom

---

10 Škotski umetnički savet *Corporate Plan 2004-2009*, str. 8 <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000271.aspx>

11 Škotski umetnički savet *Corporate Plan*, *op cit*, str. 17

12 Kolektiv za kulturnu politiku (*Cultural Policy Collective*), *Beyond Social Inclusion: Towards Cultural Democracy*, 2004 (videti <http://www.culturaldemocracy.net>)

13 Bonnar Keenlyside, *Making Their Mark: An Audit of Visual Artists in Scotland* (videti <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000328.aspx>)

14 <http://www.sau.org.uk>



trgovačkih unija, ima za cilj da ukaže na takve nejednakosti prihoda, prateći sličan primer Unije umetnika<sup>15</sup> u Londonu (1972-1983) i inicijativa izvan Ujedinjenog Kraljevstva. Trenutna situacija, međutim, pokazuje da umetnici jedva da imaju nešto jači uticaj nego što su imali kada su počeli da se organizuju.

Umesto investiranja u istraživanje i razvoj umetničke prakse ili u *grassroots* organizacije koje najviše rade na podršci ove prakse, Departman za vizuelnu umetnost Škotskog umetničkog saveta<sup>16</sup> navodi finansiranje ključnih institucija kao svoj glavni prioritet u svom odlaganju da poveća učešće u navedene oblasti i rasipa najveći deo svojih fondova (više od 93% odobrenih sredstava) u infrastrukturu galerija i muzeja u zabludi da će nešto od toga doći do umetnika kroz honorare. Samo sitan procenat sredstava za finansiranje vizuelnih umetnosti dolazi direktno do umetnika,<sup>17</sup> pri tom favorizujući one sa dokazanim portfoliom u odnosu na one koji su na početku svoje "karijere". Veoma je mala transparentnost procesa dodele grantova i minimalno je učešće umetnika u procesu donošenja odluka ili u komitetima za strateško planiranje.

U aprilu 2004. godine, Škotska vlada je postavila Komisiju za kulturu<sup>18</sup> sa ciljem da izvrši pregled davanja za kulturu u Škotskoj, što će vrlo verovatno dovesti do ukidanja Umetničkog saveta u korist centralizovane (Škotska vlada) ili lokalizovane (lokalne vlasti) kontrole izdataka za kulturu. Napravljeni su, u ime umetnika i *grassroot* zajednica, planovi za bolju direktnu podršku i sredstva, ali ostaje da se vidi, dok Komisija ne podnese izveštaj Vladi krajem juna 2005. godine, do koje mere će ove želje biti uzete u obzir. Na drugim mestima se postavljaju pitanja o celishodnosti pristajanja na kompromitovana javna sredstva. Francis Meki (*Francis McKee*) – koji je bio kustos prve prezentacije Škotske na Venecijanskom bijenalu 2003. godine i poslednjem festivalu savremene umetnosti *Glasgow International* te je stoga je dobro pozicioniran da bi razumeo nacionalnu i lokalnu situaciju oko finansiranja – je komentarisao:

U korenu se nalazi nedostatak poverenja u finansiranje umetnosti iz javnih sredstava. Vlada ne pokazuje nikakvu snažnu želju glede finansiranja umetnika – ili zaboravlja razloge za uvođenjem takvog javnog finansiranja ili više ne veruje u osnovne principe takvog sporazuma. Možda je vreme da se celokupna osnova na kojoj su bazirani odnosi između umetničke zajednice i vlade ponovo razmotri. Možda bi za vladu bilo pogrešno da ima bilo kakvu vezu sa umetnošću u savremenom društvu, a stara očekivanja finansiranja bi mogla biti suvišna. U ovom slučaju, umetnici bi možda morali da prihvate činjenicu da bi bilo zdravije ne očekivati nikakvo finansiranje iz javnih sredstava, nego prihvatiti nastavak finansiranja od organa koji nisu dovoljno ubeđeni ili nisu u mogućnosti da shvate ulogu umetnosti u njihovoj kulturi...<sup>19</sup>

---

15 <http://www.art-science.com/Avis/au/au1.html>

16 Videti Scottish Arts Council Visual Arts Strategy (2002-2007) <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000772.aspx>

17 Videti Scottish Arts Council Budget 2004/05 <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000358.aspx>

18 Videti <http://www.culturalcommission.org.uk>

Bilo da se umetnici smatraju nelegitimnim, kada je reč o javnom finansiranju, jer ne uspevaju da zadovolje sve strožije kriterijume ili se odriču svog prava na to, jasno je da će se morati pronaći održiva ekonomska alternativa koja će podržati umetničku praksu u budućnosti. Organi javnog finansiranja, čini se, imaju svoje, prilično iznenađujuće ideje o tome kako bi to moglo izgledati.

Tamo gde se nekada moglo govoriti o podeli između javnih i privatnih interesa, u umetničkom mikrokosmosu, kao i drugde, postojala je stalna erozija bilo kakvog privida različitosti, sa zbrkom isprepletene međuzavisnosti, obezbeđujući postojanje trajne simbioze između dva domena. Važno je primetiti da ovo ne iziskuje da stanje nacije bude podređeno korporativnim interesima; pre bi se reklo da "iluzija o oslabljenoj državi predstavlja dimnu zavesu koju su postavili kreatori 'novog poretka'. Margaret Tačer je skoncentrisala izvršnu moć, a tvrdila je suprotno; Toni Bler je uradio isto."<sup>20</sup> Ali, opšte poznata činjenica je da danas nikakvo razmatranje kulturne politike u javnom sektoru Ujedinjenog Kraljevstva ne će biti kompletno bez pominjanja privatnog sektora.

Tokom devedesetih, multinacionalne korporacije su se uplitala u javno finansirane institucije, prvenstveno kroz programe sponzorstva i umreženih klubova.<sup>21</sup> Ovaj potez je naveliko bio prihvaćen od strane institucija čije su ambicije premašivale njihov budžet. Inicijalno skoncentrisana u Londonu, postoje dokazi da se ova praksa korporativnog sponzorstva proširila i širom Ujedinjenog Kraljevstva.<sup>22</sup> Pored toga, u težnji da izađu u susret sve većim obavezama prema javnom finansiranju, multifunkcionalni umetnički centri su većinom usvojili model, opisan na drugim mestima unutar javnog sektora (transport, obrazovanje, zdravstvo) kao javno-privatno partnerstvo, kroz lance restorana i tezgarenju za korporacije.

Umesto da se suprotstavi trendu direktnih korporativnih intervencija u umetničkim i javno finansiranim pokušajima da podrži privatno tržište rada kroz programe kao što je društveno uključivanje, ili lobiranje za priznavanje kritičke vrednosti umetnosti sa ciljem da je zaštiti, Umetnički savet Engleske je odgovorio naručivanjem izveštaja od privatnih konsultanata<sup>23</sup> nazvanim *Pupoljci ukusa: kako razviti umetničko tržište (Taste Buds: how to cultivate the art market)*. Ovaj dokument nedvosmisleno smešta procvetalo privatno tržište u centar umetničkog sistema i ispituje kako bi se moglo bolje eksploatirati, navodeći cifru od 6.1 miliona potencijalnih kolekcionara savremene umetnosti. U konačnoj asimilaciji javnog sa privatnim, izveštaj

---

19 Francis McKee, 'Hearts and Minds' in *Scotland Now* (Edinburgh: Fruitmarket Gallery, 2004), str. 21

20 John Pilger, 'The Great Game' in *New Rulers of the World* (London: Verso, 2002) str. 119

21 Ovo su dobro dokumentovali Entoni Dejvis (Anthony Davies) i Sajmon Ford (Simon Ford) u svojoj trilogiji tekstova: *Art Capital, Art Futures and Culture Clubs*, videti <http://www.infopool.org.uk> i Čin Tao Vu (Chin Tao-wu) u svojoj knjizi *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (London: Verso, 2002).

22 U Škotskoj, na primer, ovo je dovelo do infiltracije korporativnih sponzora u glavne izložbene prostore npr. Blumberg na edinburškoj Voćnoj pijaci, Beck's pivo u Centru za savremenu umetnost i Hiscox na Tramway-u (oba u Glazgovu).

23 Postalo je uobičajeno da Umetnički saveti od privatnih konsultanata naručuju izveštaje, pretpostavlja se da zaposleni u organima javnog finansiranja nisu objektivni ili stručni.

identifikuje “pretplatu [...] proces kojim se umetnost filtrira i legitimira” gde:

Mreže profesionalaca iz umetničkog sveta, uključujući akademske strukture, kustose, trgovce, kritičare, umetnike i kupce, pružaju pravnu zaštitu za rad umetnika kroz izložbe, kritičko procenjivanje i javne i privatne kupovine. Vrednost umetnikovog dela je direktno proporcionalno sa pretplatom koju privuče i zadrži.<sup>24</sup>

*Pupoljci ukusa* pokazuju tačno kako ovaj proces funkcioniše, sa svim aktivnostima u onome što je tradicionalno smatrano javnom sferom – od umetničkih škola i umetničkih aktivnosti do javnih galerija – pokazalo se da su podređene tržištu. Značajno je to što izveštaj stavlja “poseban naglasak na prodaju 'vrhunskih' savremenih radova, što je kritički angažovano”. U kombinaciji sa činjenicom da je Ministarstvo kulture, medija i sporta upravo zamrzlo dalje finansiranje Umetničkog saveta Engleske (što u suštini znači deficit od 30 miliona funti u sledećih nekoliko godina),<sup>25</sup> da je Velški umetnički savet jedva izbegao ukidanje u zamenu za centralizovanu kontrolu od strane Velškog saveta<sup>26</sup> i da će Komisija za kulturu Škotske verovatno predložiti centralizovaniju kontrolu, može se izvesti zaključak da potencijalnim udomljavanjem, čak i privatno, najistaknutijih umetničkih dela, Umetnički savet Engleske sebe preventivno izuzima iz podrške.

U Škotkoj je ovaj potez ka privatnom tržištu bio praćen finansiranjem, koje je bilo rezervisano za sajmove umetnosti,<sup>27</sup> i “kolekcionarskom inicijativom”<sup>28</sup> (što je do sada rezultiralo proizvodnjom flajera<sup>29</sup> kako bi se stvorila nova publika koja kupuje umetnost i uvođenjem beskamatnih kredita u tu svrhu<sup>30</sup>). Tekuće javno finansiranje za *Modern Institute*, međunarodno uspešnu komercijalnu galeriju iz Glazgova, koja je uticala na sporan opšti zaokret ka umetničkim delima koja više odgovaraju tržištu – je osigurano za sledeće tri godine.<sup>31</sup> Sajam umetnosti u Glazgovu 2004. godine je imao štandove mnogih *grassroot* organizacija;<sup>32</sup> nedostatak sredstava za finansiranje putovanja znači da je prisustvo na sajmu umetnosti zagovarano od strane javnih finansijera za one dobrovoljne inicijative koje žele da prošire svoje mreže i bilo je navedeno kao razlog za

---

24 Morris Hargreaves McIntyre, *Taste Buds: How to cultivate the art market* (London: Arts Council England, October, 2004). str. 3 (videti [http://www.artscouncil.org.uk/information/publication\\_detail.php?browse=recent&id=416](http://www.artscouncil.org.uk/information/publication_detail.php?browse=recent&id=416))

25 Charlotte Higgins & Maev Kennedy, ‘Arts funding freeze sparks fury’, *The Guardian*, Tuesday December 14, 2004

26 Magnus Linklater, ‘We all get singed when a quango burns’, *The Times*, 15 December, 2004

27 £10,000 p.a. over the next three years. See <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000358.aspx> za budžete iz 2004-2006

28 £25,000 p.a.

29 Videti <http://www.scottisharts.org.uk/1/information/publications/1000408.aspx> za flajer ‘How to Buy Art’

30 Videti <http://www.scottisharts.org.uk/1/artsinscotland/visualarts/ownart.aspx>

31 Trenutno £50,000 p.a. Konstantno raste do £51,500 u 2006, što predstavlja 1.3% ukupnog budžeta za vizuelne umetnosti (£3,975,935 u 2006).

32 Sajam umetnosti u Glazgovu (15-18. april, 2004.) je predstavio Collective Gallery, The Embassy, EmergeD, Glasgow Sculpture Studios, Lapland, Limousine Bull, Market Gallery, Switchspace i Volume.

učešće galerije *Transmission* koju vode umetnici, na Friz sajmu umetnosti 2004., što bi bilo nezamislivo do pre samo nekoliko godina. Stoga, malo iznenađuje da sadržaj prostora koje vode umetnici sve više prati ono što postoji u komercijanim galerijama.

Ono što koncept uspešnog privatnog tržišta koje premošćava nedostatak finansiranja iz javnih fondova ne uzima u obzir jeste pozicija kritički angažovane umetnosti u odnosu na privatno tržište. Pored činjenice da je nerealno očekivati najborbeniji način pronalaženja kupaca, može se i pretpostaviti da ni umetnici možda neće hteti da ponude svoj rad u zamenu za svoju komodifikaciju. Umetnik iz Glazgova, Ros Sinkler (*Ross Sinclair*), je 1991. godine primetio da inicijative koje vode umetnici definišu svoje sopstvene uslove o tome kako treba raditi i izlagati, posebno kada dolaze izvan Londona, i uspešne su kada se bave karakterističnim lokalnim kontekstom umesto što se trude da usvoje jezik komodifikovanog centra:

Kada se kontekst umetnosti razloži u sferu formalizma i u isključivo umetnički svet, on se onda u mnogome odriče svoje potencijalne društvene uloge. Gubi važnu dimenziju i umanjuje se od potencijalno zaokružene, holističke umetničke prakse i postaje dvodimenzionalna glazura. Tada njeno značenje i položaj postoje prvenstveno zbog tržišta i kulturne aktivnosti. Umetnost prestaje da ima širu društvenu funkciju osim u ekonomskom smislu.<sup>33</sup>

\*

Ubrzajmo događaje u sledećih deset godina i vidimo da je logična posledica trenutne kulturne politike to da većina umetnika nije u stanju da se osloni na javno finansiranje za istraživanje i produkciju svog rada.

U priklanjanju regresivnim, tržištem vođenim politikama kao što je društveno uključivanje, organi finansiranja sami sebe poistovećuju sa Vladom i prestaju da postoje, zamenjeni birokratama koji ne poznaju umetnost, sa namerom da se umetnost instrumentalizuje za neo-imperijalne ciljeve. Kada se uzme u obzir zanemarljiva suma ostataka javnog finansiranja, oni umetnici koji nameravaju da izraze protest kroz svoj rad – destabilišući nežno osećanje nacionalnog identiteta ili dovodeći u pitanje mudrost Vladinih strategija – prvi će biti odbijeni. Dok će država nastaviti povremeno da pruža podršku u vidu programa boravka umetnika ili nagrada onima čije su karijere verifikovane jezgrom njene infrastrukture, umetnici će većinom biti ostavljeni da traže alternativne izvore prihoda, kao što je podučavanje i rad u obrazovnim institucijama, što je sve više slučaj.

Da bi se ovo izbeglo bitka se mora voditi na nekoliko frontova. Oni koji veruju u javno finansiranje nezavisne kulture kao fundamentalnog demokratskog prava, moraju nastaviti sa lobiranjem za poboljšanja u sistemu, da bi se osigurala distribucija novca umetnicima direktno, bez obaveze. Kao odbrana protiv instrumentalizacije umetničke prakse, mora se izgraditi čvrsta osnova za primat nad umetničkom autonomijom, koji je bio isuviše lako odbijen u trci da se umetnost priključi sumnjivom političkom programu. Ovo će iziskivati *grassroot* istraživanje istorijskih i savremenih praksi i njihovu apropijaciju od strane različitih režima. Rezultati

---

33 Ross Sinclair, 'Questions' in the catalogue for Windfall, an artist-initiated exhibition at the Seamen's Mission in Glasgow, 1991

ovog istraživanja će pružiti saosećajnim državnim sekretarijatima alat koji im je potreban da opravdaju “šta to sama kultura zapravo radi”.

Do 2015. godine, mreža “javnih” umetničkih institucija će se konsolidovati u partnerstvu sa privatnim sektorom, uz nekoliko usputnih žrtava. Bez da se smatra odgovornim, većina institucija će nastaviti sa neuspešnim pokušajima da bitno promene ekonomske odnose sa umetnicima kojima navodno služe. Da bi se ovo sprečilo, postojeće institucije umetnosti moraju biti odgovornije i transparentnije. U ovom smislu, jedan od predloga iznesenih Komisiji za kulturu Škotske od strane umetnika i *grassroot* organizacija je bio da bi institucije trebalo da uključe jasnu stavku u svojim budžetima koja se detaljno odnosi na umetničke honorare, pored produkcionih troškova ili troškova izložbe. Ovo će omogućiti međusobno poređenje institucija i u odnosu na nacionalne standarde koji tek treba da se postave. Savesne osobe u institucijama moraju zauzeti stav po ovakvim principijelnim pitanjima i biti odgovorne prilikom postavljanja i pridržavanja parametara onoga što je prihvatljivo u njihovom odnosu sa umetnicima.

Od novih organizacija će se očekivati da budu sposobne da odgovore na promenljivu situaciju. U Londonu su se različite grupe formirale oko *Flaxman Lodge*, prostora osnovanog kao odgovor na činjenicu da je “mali broj ekonomskih modela, oblika organizovanja ili obraćanja [...] uspeo da održi korak sa poljima u kojima tvrde da se angažuju ili ih kritikuju”. Želeći da “zamisle izgradnju okruženja koje bi moglo držati protivtežu razbijačkoj korporatizaciji prostora kulture u Londonu”, *Flaxman Lodge* je prepoznao “tenziju između nečega što bi se moglo nazvati neizbežnim postavljanjem subjekta u centar (zahvaljujući najmu, sredstvima i prostoru koji to omogućavaju), i njenog cilja da napravi modele za kolektivnu produkciju, javno izražavanje i održivost”.<sup>34</sup> Prateći inicijalni poziv u martu 2004. godine za trideset ljudi da se pridruže internet forumu i igraju ulogu u demokratskoj regulaciji aktivnosti,<sup>35</sup> registrovalo se mnogo više ljudi sa željom da se uključe, što je generisalo koliko mentalnog toliko i fizičkog prostora i nalazi se u središtu mnogih pitanja pokrenutih ovde. Kako moć leži u sve manje ruku, samoodržive ekonomije će morati da se razviju kako se nebi oslanjale samo na logiku kapitalizma. Još uvek je prerano zamisliti šta bi to moglo biti, ali mora se raditi u tesnoj saradnji sa ekonomistima kako bi se razvile nove mogućnosti.

Podstaknuto javnim sektorom, privatno tržište bi procvetalo i zamenilo javna sredstva kao dominantan vid podrške onima koji završe umetničke škole u Ujedinjenom Kraljevstvu. Ovo će osetno uticati na vrstu radova koje će umetnici stvarati. Uz konvergenciju javnih i privatnih interesa u celokupnoj orijentaciji ka tržišnoj ekonomiji, umetnici koji žele da se bave radom koji nije određen marketinškim silama će ostati sa malo izbora pored potpunog povlačenja i odbijanja da se uhvate u koštac sa postojećim mehanizmima. Ovo će se odnositi i na njihove individualne i kolektivne prakse, a njihovi mnogobrojni pokušaji da zaobiđu institucije kroz svoju samoorganizovanu aktivnost, će u skorim decenijama formirati osnovu ovakvu praksu.

---

34 Videti <http://flaxmanlodge.omweb.org>

35 Autorka je bila jedna od prvih tridesetoro pozvanih i učestvovala je u diskusijama.

*Cube Microplex* u Bristolu je interesantan primer nehijerarhijskog dobrovoljnog rada, gde je više od stotinu ljudi uključeno u produkciju živahnog programa događaja u prostoru starog bioskopa (nekada samo površno vezanog za film), oslanjajući se na prodaju ulaznica za pokrivanje tekućih troškova i programa.<sup>36</sup> Džeremi Rifkin (*Jeremy Rifkin*), predsednik Fondacije o ekonomskim trendovima u Vašingtonu, je izračunao da bi vladina podrška “nepostojećim platama” kroz smanjenje poreza za delimično zaposlene i garantovane prihode za nezaposlene (potez koji je očigledno doživeo nedvosmisleni podršku u SAD-u još 1967. godine), bilo jeftinije za vladu nego da sami vode javne programe.<sup>37</sup> Slični potezi u volonterskom sektoru umetničkog sveta bi očuvali njegov neophodni opstanak. Dok bi uvođenje plaćenih radnih mesta u volonterske organizacije neizbežno dovelo do značajne promene, etički gledano, što neki ne bi bili spremni da prihvate, a pravo na ostvarivanje naknade bi trebalo proširiti na individualne umetnike i one koji rade u *grassroots* organizacijama.

Još jedan put za izražavanje kritički angažovane prakse bi se mogao naći povezivanjem sa širom kritičkom i aktivističkom agendom. U ovom smislu, časopis *Variant* je pionir; sadašnji broj donosi članke o sastanku G8 grupe, zatvaranju izbeglica u Škotskoj i isključivanju žena iz politike koja se tiče pitanja Severne Irske<sup>38</sup> zajedno sa umetničkim radovima umetnika iz Glazgova, Juana Saterlenda (*Euan Sutherland*) i Džima Kolkuna (*Jim Colquhoun*).

Pretpostavke koje se ovde donose ni na koji način nisu nestvarne; one samo prate putanje sadašnje kulturne politike Ujedinjenog Kraljevstva do njihovog (bolesno) logičnog zaključka. Žamor o nezadovoljstvu postaje sve razgovetniji među mnogim različitim zajednicama i alternative počinju da se traže. Mnogo posla treba da se uradi i na teorijskom i na praktičnom nivou, da bi se zaštitila i održala umetnička autonomija u budućnosti. Ali, nikada nije bilo boljeg vremena da se počne – za deset godina će već biti kasno.

---

36 Videti Ben Slater, ‘Cube Culture: Exploding the frames of cinema in Bristol’ in *Variant*, Volume 2, number 16, winter 2002, str. 29-30

37 Videti Jeremy Rifkin, ‘Empowering the Third Sector’ in *The End of Work: The Decline of the Global Labour Force and the Dawn of the Post-Market Era*. (New York: G.P. Putnam’s Sons, 1995), str. 249-274

38 See Gus Abraham ‘The Saints of the Future’, Tom Allan ‘Freedom from Seizure’ and Colin Graham ‘not simply, relations of a man’ respectively in *Variant* issue 23, summer 2005

## **Pitanje “različitosti” je postalo kliše, ali problem je ostao**

***Husein Bahri Alptekin***

*(Hüseyin Bahri Alptekin)*

E-mail intervju sa Huseinom Bahri Alptekinom

Pitanja: Rajmund Minihbauer

*Želeo bih da počnem sa pitanjem državne kulturne politike. Koje će se najznačajnije promene odigrati u Turskoj na nacionalnom i regionalnom nivou do 2015. godine uopšteno govoreći, a naročito u oblasti savremene vizuelne umetnosti? Kako će promene rešiti problem regionalnih razlika u samoj Turskoj?*

Mislim da treba jednostavno da preskočimo sve što se tiče turske državne kulturne politike. Nikada je nismo imali, niti ćemo je imati, što ide na ruku savremenoj umetnosti, posebno vizuelnoj umetnosti. Razlog tome je monopolistička državna tradicija i vladina strategija raspodele moći, koja je po istom principu i prišla rešavanju problema regionalnih razlika u Turskoj. Država radi samo sa onim umetnicima koje smatra prigodnim državnim predstavnicima – umetnicima koji rade konvencionalnim metodama, potiču iz modernističke tradicije, sa akademikima, vajarima i slikarima usmerenim ka državi koji stvaraju “divnu, modernu umetnost”, i tu cela stvar počinje i završava se. Ipak, država jeste podržala neke bilateralne internacionalne projekte. Ali, ako država ne pruža podršku čak ni umetničkim scenama u Istanbulu i Ankari, šta očekivati u ostalim regionima? Poneki umetnici bliski državnoj politici i političarima na vlasti su oduvek imali podršku, ali to je neka druga “ontologija”, a mi ovde ne razgovaramo o ručnom radu, zar ne?

*Kakva je situacija što se tiče uticaja privatnih i korporacijskih sponzora na današnju umetničku scenu, i u kom pravcu bi se mogao kretati dalji razvoj?*

Trenutna situacija koja se tiče uticaja privatnih i korporacijskih sponzora na umetničku scenu se donekle popravlja, ali je ona još uvek prilično mala u odnosu na punu podršku. Podrška koju oni nude je uvek uslovljena nečim. Podrška je u velikoj meri subjektivna, arbitrarna, izraz nečijeg hira, ali isto tako i pragmatična i slučajna. Kako je ponuđena, odluka isto tako može biti opovrgnuta, povučena i to bez nekog posebnog razloga, ne postoji nekakva sponzorska politika ili etika.

Ne možemo znati u kom će pravcu razvoj teći. Ako izbije ekonomska kriza, ona dalje uzrokuje kulturnu krizu, kulturna kriza izaziva društvenu krizu i paranoju, i u tom slučaju na umetnost možemo zaboraviti. Tada se javlja netrpeljivost prema umetnosti (umetnost postaje simptom gubitka, javlja se oklevanje da se ona podrži u vreme ekonomske krize). Mediji su oduvek podržavali umetnost pre svega na osnovu sponzorskih prioriteta ili kako bi im diktirali sopstveni interesi, nego što bi se pozabavili globalnim pitanjima. Čak je i globalizam

strukturisan u tom smislu da predstavljamo zatvorenu, introvertnu i u suštini globalnu kulturu. Bogati podržavaju bogate, siromašni su praktični...

Iako privatni i korporacijski sponzori sporo reaguju po ovom pitanju, postepeno postaju svesni globalne, internacionalne i ideološke paradigme savremene umetnosti i njene uloge, i na koji način je sve ovo povezano sa kulturnom politikom, sa politikom Evropske Unije. Oni su svesni nadolazeće snage umetnosti u okvirima medija kao instrumenta komunikacije. To je paradoksalan, ali i obećavajući znak za budućnost. Sa druge strane, globalni kapitalizam teži da prisvoji sub-kulture, pop-kulture i druge sekundarne aspekte urbanog života koje savremena umetnost najbolje predstavlja, bavi se i u njima učestvuje. U tom smislu sponzorstvo je u isto vreme i inteligentno i oportunističko. Verujem da će u budućnosti umetnost biti više podržavana. To je u njihovom interesu.

*Pozicija Turske u svetu internacionalne umetnosti je oblikovana institucijama kao što je Istanbulsko bijenale. Kako vidite razvoj ove pozicije u sledećem desetleću?*

Istina je da je poziciju Turske na internacionalnoj umetničkoj sceni oblikovalo Istanbulsko bijenale kao značajna institucija. Svoj vrhunac ono je dostiglo 1992. godine. Bijenale je bilo strukturisano na takav način da je privuklo internacionalnu pažnju u Istanbul, pa čak po prvi put i u druge regione kao što su Balkan, Rusija, jugoistočna Evropa i tako dalje. Bijenale koje je usledilo nakon 1992. godine je sa svojim uvođenjem stranih kustosa i učestvovanjem internacionalne profesionalne umetničke scene odigralo veliku ulogu, i tako je korak po korak Istanbul privlačio sve veću međunarodnu pažnju, sa svojim egzotičnim ambijentom i umetnicima u nastajanju. Verujem da će Istanbulsko bijenale, kakve god strukture bilo, postati jedna od važnih institucija sa tradicionalnom internacionalnom perspektivom, baš kao i filmski, muzički, džez i pozorišni festivali – svi u organizaciji IKSU (Istanbulska umetnička i kulturna fondacija), privatne fondacije podržane javnim finansiranjem i sponzorstvima. Kakva je tradicionalna internacionalna perspektiva u ovom kontekstu? Sve do sada, tj. tokom poslednjih deset godina, održalo se mnogo više muzičkih i filmskih festivala od onih koje je organizovala Istanbulska umetnička i kulturna fondacija. U sledećoj dekadi odigraće se veći broj događaja iz oblasti savremene umetnosti. U poslednjih pet godina Projekat 4L i Platforma Centra savremene umetnosti su postale važne institucije na savremenoj sceni vizuelnih umetnosti. Centar savremene umetnosti je jedina institucija u Istanbulu koja je međunarodno priznata kao umetnički centar, arhivsko i internacionalno sedište. U međuvremenu, od 2000. godine, nekoliko umetnika vodi zajedničke projekte, alternativne mreže i nevladine umetničke organizacije, koje rade bez ikakve finansijske podrške, već samo na osnovu individualne inicijative i solidarnosti, skupljajući novac za prostorije od prijatelja i tako dalje. Neki su propali zbog nedostatka finansijske potpore, neki su izgubili motivaciju i energiju, neki su odustali od borbe i prebacili se na uklapanje u neke moćnije i glamuroznije mreže. Nakon svega, možemo reći da je internacionalna atmosfera i ambijent Bijenala podstaklo alternativne strukture, događaje, umetnička udruženja i izdavaštvo u celini. Na žalost, *Sea Elephant*



*Travel Agency*, umetnički kolektiv lokalno poznat kao *loft\**, koji sam ja osnovao 2000. godine, takođe ne postoji više, prekinuo je sa svojim redovnim aktivnostima 2004. godine zbog finansijskih problema i lokalnih poteškoća. Rad se nastavio kroz pojedine internacionalne kolaborativne projekte.

*Kakav je najnoviji razvoj i kakva su iskustva sa saradnjom između Evropske unije i Turske u oblasti kulturne politike i programa finansiranja? Šta će se desiti u budućnosti?*

Saradnja između Evropske unije i Turske u oblasti kulturne politike i programa finansiranja je doživela prilično brz razvoj u proteklih nekoliko godina, kroz programe boravka za umetnike (residency program), međunarodne izložbe, simpozijume i konferencije. Dosta se toga dešava na sceni savremene umetnosti u Istanbulu, pa čak i u ostalim delovima Turske, posebno u Dijarbakiru i Izmiru. Komentarisati tu čudesno ubrzanje je kompleksan zadatak iz mnogo razloga. Verovatno je da postoje sličnosti i neka vrsta *raison d'être* u balkanskoj regiji. Uglavnom je to u skladu sa ideološkom i političkom strategijom onih koji donose odluke u okviru evropske kulturne politike. Biraju različite regione u različitim vremenima, kao što je najpre bio Balkan, zatim Bosna, Albanija, Kosovo, Kavkaska regija (Gruzija, Jermenija, Azerbejdžan, čak i Čečenija), i Turska kao zemlja kandidat i geografska oblast koju naseljavaju Kurdi, to se posebno odnosi na Dijarbakir i oblasti koje ga okružuju. Zapravo, u poslednjih deset godina izmišljena je apstraktna geografska oblast nazvana jugoistočna Evropa, ali slobodno možemo reći da do sada nije realizovan niti jedan projekat visokog nivoa. Odluka da se ova regija izmisli nije bazirana samo na ekonomskoj, geografskoj ili političkoj brizi, već je povezana i sa potrebom za “drugačijim” delom Evrope. Odatle potiče potreba za egzotičnim, folklornim, etničkim, marginalnim, perifernim okvirima kulturne politike. O pitanju “različitosti” se diskutuje poslednjih petnaest godina i ono je postalo kliše, ali problem još uvek postoji. Pojedine institucije su strateški upravljale nekim interesantnim projektima predloženih od strane regionalnih umetnika, jer su ti projekti odgovarali njihovom administrativnom planu za raspodelu budžeta, umesto da su realizovali projekte koji bi doprineli dinamici razvoja umetnosti u regionu. Naravno da je mobilnost regionalnih umetnika i intelektualaca koju obezbeđuje kontekst od izuzetne važnosti, osim ako za ishod nema repetitivno kruženje istih ljudi kroz umetnički krug, u nekoj vrsti turističkog simpozijuma. Bivate pozvani da prisustvujete diskusijama, da se malo zabavite, ali sve to se retko pretvori u mogućnost snažne individualne ekspresije. Umesto toga, rezultat su obično beskorisne radionice i beskrajne repetitivne grupne izložbe. Simpozijumi i forumi se obično završavaju bez ikakve post-produkcije ili dokaza buduće aktivnosti. Iste organizacije ponavljaju identične susrete na identičnim mestima. Mreže se najavljuju i predlažu ali ostaju nedostižne zbog njihove administrativne i birokratske strukture kao i terminologije. Ovakav pristup ne stimuliše baš mnogo umetnike da realizuju svoje kreativne projekte. U suštini, njihove ideje i kreativni predlozi ostaju “da vise u vazduhu” i bivaju ponekad iskorišteni od strane administracije kako bi zadovoljili neke druge finansijske interese.

Moje iskustvo sa prisustvovanja takvim forumima se ponekad završavalo sa ličnim osećanjem velike

---

\* *Bivši industrijski prostor dat umeticima na korišćenje (prim. prev)*

frustriranosti, pa čak i depresije. Jedan od mojih projekata sa kooperativom *Sea Elephant Travel Agency* nazvan "Žil Vern i Crno more"<sup>1</sup> je bio predstavljen u nekoliko navrata na raznim simpozijumima i forumima, ali na kraju je prisvojen bez dozvole, njime se manipuliralo i zapravo mi je oduzet kako bi mogao biti iskorišten kao prijava za finansiranje od strane Evropske unije. Projekat je odabran za finansiranje i dobio je ogroman budžet. Moja uloga je svedena na posmatrača sopstvenog projekta, koji je odstupio od originalne ideje, trenutno uključuje različite saradnike i fokus mu je preusmeren, da bi se na kraju novac trošio na bezvredne događaje. Nažalost, to se sve desilo pre tri godine i još uvek traje. Svi naši zajednički naponi sa regionalnim partnerima, uključujući i petogodišnje ulaganje energije i vizije, bili su uzaludni. Svestan sam da ne postoje autorska prava koja štite ideje, i da će svaki događaj sa dugačkim sledom pravnih intervencija ugušiti umetničku motivaciju. Sve je to oduzelo dosta energije i nažalost prekinulo nešto što je moglo postati plodonosan projekat. Ovo jednostavno predstavlja lično iskustvo ekstremnog karaktera, a postoje i neki drugi, pozitivniji programi, nastali iz saradnje sa drugim umetnicima i događajima. Ali sve to prolazi kroz okvire koji su sve više i više institucionalizovani. Na žalost, umetničke inicijative i udruženja ne mogu održati kontinuitet i motivaciju. Oni su u suštini stvoreni na margini, obzirom da se ne uklapaju u bilateralni okvir. Mnoge lične inicijative jednostavno nestaju.

Prilično sam optimistički nastrojen kada se govori o razvoju u budućnosti. Pre svega, trenutno u Istanbulu boravi velik broj stranih umetnika. Velik broj evropskih institucija i kustosa posećuju grad, žive ovde u dužem vremenskom periodu, rade i realizuju različite kolaborativne projekte sa lokalnim umetnicima. Imaju priliku da istraže različitu lokalnu dinamiku, alternativne strukture i steknu saznanja o savremenoj umetničkoj sceni, njenoj istoriji i kontekstu. Programi specijalističkih boravaka koji funkcionišu u oba pravca su od izuzetnog značaja, posebno za umetnike iz inostranstva. Oni žive ovde i u ostalim regionima, tako da kada se vrate, znaju mnogo više o ovdašnjoj situaciji.

Što se tiče budućeg razvoja, prisutno je nekoliko dinamika koje već napreduju prilično brzim tempom. Velik broj mladih umetnika ima šansu da izlaže u inostranstvu, i kao umetnici, ukazalo im se široko polje mogućnosti za mobilnost putem specijalističkih boravaka i rada na projektima. Putem interneta, mreža i komunikacija su lako dostupne svima. Postoji veliki broj umetnika koji trenutno žive u Istanbulu, i oni su takođe promotori različitih aspekata lokalne umetničke scene i vizije. Turska je zemlja kandidat za ulazak u Evropsku uniju, što za lokalne umetnike donosi odličnu transparentnost i mogućnost interakcije.

Na žalost, neke od inicijativa nevladinih organizacija ostaju neprimećene. Čudno je to što je većina ovih pokušaja fokusirana na pribavljanje finansijskih sredstava kako bi se pozabavili lokalnim problemima i konfliktima, pre nego što bi ta sredstva usmerili ka ambicioznim i vizionarskim umetničkim projektima.

Akademski obrazovani ljudi takođe pokazuju tendenciju da svoj status i položaj koriste na elitistički

---

<sup>1</sup> "Žil Vern i Crno more" projekat je zasnovan na ideji "zajedničke stvarnosti, umetničkih razmena, inter-regionalnoj solidarnosti", praćenje brodom-laboratorijom zamišljene putanje Žila Verna i pojasa Crnog mora (uključujući Moldavsku i Kavkasku regiju), po njegovoj noveli "Tvrđoglavi Keraban" ("*Keraban the Stubborn*"). Projekat je preuzet bez dozvole od strane Apolonije (*Appollonia*) (jugoistočna kulturna razmena), sa sedištem u Strazburgu, Francuska, i apliciran je za Kultura 2000 (*Culture 2000*). Kada je projekat bio odabran, potpuno su ga promenili.

način. Univerziteti bi trebalo da budu bezuslovni za umetnike u deridijanskom smislu. Akademija zahteva lokalnu stabilnost, pre nego mobilnost i internacionalnu razmenu.

Za budućnost, put koji vodi u najboljem pravcu je onaj na kome se oseća evropsko prisustvo na turskom tlu, umesto put apstraktnog konceptualnog i intelektualnog “konfekcijskog” pristupa.

*Koje nove protiv-strategije su se razvile na polju kulture koje bi mogle poslužiti kao budući modeli vezani za nove oblike samo-organizovanja i transnacionalne saradnje; nove strategije feminističkih, antirasističkih, kurdskih itd. grupa, pronalazeći nove načine protivrećenja logici neprestane kooptacije kritike kroz kapitalizam?*

Protiv-strategije su se pokazale kratkog daha. Generalno posmatrajući, one predstavljaju oportunističke pokušaje pronalazjenja načina i mogućnosti za beg. Poznato je da se žalbe vezane za diskriminaciju ostatak sveta prima sa simpatijama, uključujući i Evropu. Politička, ideološka i etnička pitanja su uspešnija “ulazna kapija” nego sam rad. Takav neusklađeni kontekst ima za ishod čudnu zamku za umetnike. Od njih se očekuje da budu ili da stvaraju umetnost koja je feministička, antirasistička, kurdska, itd. Možda će se oni na kraju naći u nekoj globalnoj savremenoj mreži i postati mobilni, učestvovati na velikom broju grupnih izložbi, ali to sve ostaje unutar određenog konteksta koji im je nametnut. To predstavlja suštinski rizik ove zamke. Ipak, ta “različitost” je kategorija koja je zajednička i umetnicima i onima koji plaćaju i finansiraju umetnost. Svakako, postoje i produkcije koje poseduju integritet. Različite ontologije postoje, i trenutno postoji više mogućnosti za komunikaciju obzirom da postoji veći broj mreža i kulturnih platformi.

*Kako će se razviti sveukupna situacija koja se tiče javnog finansiranja na polju savremene vizuelne umetnosti?*

Struktura finansiranja i podržavanja projekata je hijerarhijska. Jedna strana aplicira, druga nudi; jedni predlažu, drugi odgovaraju; jedna traži, druga pravi kompromise; jedna želi, druga pregovara. Očekuje se da je osoba takva i takva, te aplikant tvrdi da je on/ona takva i takva... pozicija osobe je kontrolisana i on/ona odgovara na to. Za jednog se očekuje da bude “drugačiji”...

Takva paradigma bi trebalo da se izmeni u korist kritičke perspektive, koja zahteva dijalog posvećen pozicioniranju i diskusiju o situaciji. Kako umetnost predstavlja jednu drugačiju vrstu saznanja, dijalog u okvirima kulture i kulturne politike bi pre svega morao biti zasnovan na “slučnosti”, više nego na “različitosti”. Na taj način bi se izbegle ideje o hijerarhijskoj funkciji koja vodi ka neznanju i konfliktu. Svaki umetnički događaj se bavi posebnim znanjima, a veoma je bitan način na koji će se do tog znanja doći. To je ključni i politički akt, koji je takođe deo saznanja. Iz tog razloga, sve perspektive (kustoske, finansijske, kreativne, perspektive post-produkcije itd.) koje čine rad i znanje, zahtevaju živ dijalog. U suprotnom, gostoljubivost se lako i iznenada pretvara u neprijateljstvo, i tako propuštamo znanje na kome umetnost počiva.

Jedan realan događaj bi na ovom mestu mogao predstavljati dobar primer. Grupna izložba je bila

otvorena 8. jula 2005. godine u Berlinu, u *Martin Gropius Bau*, pod imenom “Urbana realnost: fokus Istanbul”. Ideja ove izložbe je bila da prikaže lica i perspektive grada i kulture zemlje kandidata za članstvo u Evropskoj uniji i da valorizuje snažnu nadolazeću scenu savremene umetnosti i njene komponente. Izlagalo je četrdeset umetnika iz Istanbula i četrdeset umetnika iz inostranstva. Većina njih je pretežno radila u Istanbulu ili je izučavala Istanbul, a neki od umetnika koji nisu uz Istanbula a pozvani su da izlože rad, nikad nisu bili u Istanbulu. Kustosi i organizatori su tvrdili da izložba nije jedna od onih “nacionalnih” ili “regionalnih” izložbi, kao što je turska, istanbulska ili balkanska izložba.

Do tog momenta, sve je bilo u redu. Na sredini procesa realizacije projekta, neki umetnici su imali probleme sa strukturom, konceptualnim okvirom, kustoskim i finansijskim aspektom projekta. Započeta *e-mail* komunikacija između kustosa i umetnika, koja je dovela do niza sastanaka u Istanbulu koji su organizovali neki od umetnika – učesnika iz Istanbula. Kroz taj proces razumevanja, ili bolje rečeno nerazumevanja, neki umetnici su se povukli iz projekta, kao i pojedini istanbulski kustosi i jedan pisac.

Na žalost, koordinatori projekta, kustosi i organizatori su ovakvu novonastalu situaciju shvatili kao bojkot, i nisu želeli dijalog kako bi razumeli motive takvog razvoja događaja. Razlozi nisu shvaćeni ozbiljno, i shvaćeni su kao vid kulturnog buntovništva. U stvari, nikakva kolektivna odluka nije bila donešena, to je više bila neka vrsta kolektivnog refleksa. Umetnici koji su se povukli su imali razli čite razloge za neučestvovanje u projektu – konceptualne, kulturalne, ideološke, etičke, kuratorske i finansijske razloge. Umetnici koji su učestvovali nisu bili shvaćeni kao samostalni donosioci odluka sa individualnom umetni čkom ličnošću, nego su viđeni kao deo kulturalnog bojkota. Niko od njih nije primio li čni *e-mail*, već jedan opšti, upućen svima, ili su dobili pisma jednoobraznog sadržaja sa izmenjenim imenima i adresama.

To i nije bio kolektivni čin, a isto bi se moglo desiti drugim sličnim projektima koji se bave sličnim problemima riskantnog i nejasnog fokusa i diskriminatorne strukture. Na žalost, sve to je uništilo projekat. Ono što je bilo zamišljeno kao prijateljski projekat, gest gostoljubivosti za Istanbul, njegovu kulturu i njegove umetnike, pretvorilo se u situaciju gde je vladalo kulturalno neprijateljstvo, a sve zbog dijaloga koji je nedostajao između dve kulture i hijerarhijske kulturne politike. Izložba je samo izložba. Izložba nije samo izložba.

## Čista politika. Podrška kulturi Evropske unije u sledećih deset godina

*Rajmund Minihbauer*

(*Raimund Minichbauer*)

Napredak planova za budućnost Evropske unije je pretrpeo dva prekida u junu 2005. godine, najpre neprihvatanjem Ustava u Francuskoj i Holandiji, i kao posledicom toga, neuspešnim pregovorima o budžetu za period 2007-2013. godine. Ostaje otvoreno pitanje nezadovoljavajuće alternative između neoliberalnog Ustava i neoliberalizma bez Ustava, u kojem su formalna prava zanemarena, dok ekonomska liberalizacija i mere “interne bezbednosti” pronalaze druge načine realizacije.

Oblast kulturne politike, koja će na ovom mestu biti proučena u smislu mogućeg budućeg razvoja vezanog za podršku savremenoj vizuelnoj umetnosti, jeste oblast na koju je moguće uticaj oba pomenuta prekida. Što se Ustava tiče, izuzimajući kontekst društva kao celine, poništavanje jednoglasnog prihvatanja od strane svih država članica, koje je ranije bilo zahtevano za odluke koje se tiču kulturne politike, i koje je uvek kao rezultat imalo ograničavanje (i odlaganje) mogućnosti budućeg razvitka (situacija koja je nastavila da se intenzivira povećanjem broja država članica kroz ekspanziju u 2004. godini), nalazilo se u samom temelju nacrtu Ustava.

Što se budžeta tiče, u ovom momentu se čini da će se najvažnije debate o strukturi budžeta, a posebno o količini poljoprivrednih subvencija, održati za vreme planiranja sledećeg budžetskog perioda (početak 2014. godine). Sa druge strane, ovo znači da se neko vreme neće postići dogovor oko budžeta za 2007-2013. godinu, koji se u principu ne očekuje pre 2006. godine. Za podršku kulturi, a time i podršku savremenoj vizuelnoj umetnosti (kao i svim drugim oblastima kojima je podrška potrebna), ovo znači da će postojati ne samo nedostatak jasnoće u vezi budžeta programa, već i strepnja da će novi programi koji stupaju na snagu početkom 2007. godine biti odloženi i/ili brzopleto implementirani.

### ***Podrška kulturi i savremena vizuelna umetnost***

U oblasti finansiranja kulture, koje je uvek usklađeno sa podrškom koju pružaju zemlje članice i regije, Evropska unija ne zastupa pristup programima koji pripadaju posebnim kategorijama. Za vreme prve generacije programa finansiranja razvijenih sredinom devedesetih godina, postojao je određeni vid raspodele po sektorima: kao dodatak *Kaleidoscope* programu posvećenom performansu, vizuelnoj i primenjenoj umetnosti i multimedijalnim projektima, takođe su postojali i programi posvećeni baštini (*Raphael*) i knjigama/čitanju (*Ariane*)<sup>39</sup>. Kasnije su ova tri programa grupisana u okviru programa *Culture 2000*, aktuelnog programa za finansiranje, koji će biti aktuelan sve do kraja 2006. godine.

U programu *Culture 2000* više godina je funkcionisao svojevrsni rotirajući sistem, gde su godišnji

---

39 Uporedi kratak opis programa na sajtu EU Culture: [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/culture2000/historique/historic\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/culture2000/historique/historic_en.html)

konkursi bili usmereni ka određenoj oblasti. Kao primer može poslužiti 2002. godina, kada je objavljeno da će finansijska podrška biti usmerena ka vizuelnoj umetnosti.<sup>40</sup> Ovakav sistem je sa pravom bio kritikovan zbog svoje nespretnosti i činjenice da su umetnici iz određene oblasti mogli aplicirati samo u veoma dugačkim vremenskim intervalima, tako da je ta praksa napuštena 2004. godine. Od 2005. godine, omogućeno je jednako apliciranje iz svih (tačno određenih) sektora. Kao dodatak “baštini”, “performansu” i “literaturi, knjigama i čitanju”, postoje i zahtevi za oblast “vizuelne umetnosti”.<sup>41</sup> To konkretno znači da je sastavljen poseban žiri eksperata, i da je “rezervisana” određena količina projekata koji će biti finansirani.

Pitanje budućnosti finansiranja savremene umetnosti od strane Evropske unije je stoga prvenstveno pitanje programa koji će pratiti *Culture 2000*.<sup>42</sup> Ono postoji pod naslovom *Culture 2007* još od leta 2004. godine u formi predloga od strane Komisije,<sup>43</sup> i upravo se o njemu raspravljalo u Evropskom Parlamentu na prvom čitanju, dok je sadašnji tekst pisan (početak leta 2005. godine). Osnovne crte programa su stoga poznate, ali i dalje stoje dva ograničenja:

Sa jedne strane, u toku je proces rezolucije; predlozi za amandmane stižu sa raznih strana, a neki od njih su i predstavljeni parlamentu. Postoji nekoliko tačaka o kojima još ne postoji konačna odluka, na primer, predlog budžeta (na jednoj strani su pojedinačni predlozi za povećanje budžeta, dok su na drugoj još uvek nerešeno odobrenje Veća vezano za celokupan budžet...). Kao dodatak predlozima koji bi mogli dovesti do strukturalnih promena na bolje,<sup>44</sup> postoje i konzervativniji predlozi koji dolaze od izveštača Parlamentarnog komiteta za kulturu, Vaska Graça Moura (*Vasco Graça Moura*), koji idu u pravcu većeg naglašavanja aspekta kulturne baštine i finansiranja prevoda grčkih i latinskih klasičnih dela,<sup>45</sup> ili ekonomski predlog koji potiče od francuske Vlade, koji sugeriše uspostavljanje posebnog fonda koji bi bio posebno usmeren ka kulturnoj industriji.<sup>46</sup>

Drugo ograničenje se odnosi na strukturu programa za finansiranje i većinu tekstova programa, kojima je

---

40 O rezultatima konkursa, videti: <http://europa.eu.int/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/02/1255&format=HTML&aged=1&language=EN&guiLanguage=en>

41 Jednogodišnjim programima se naknadno može konkurisati u oblastima "prevođenja" i "kulturne saradnje na projektima sa zemljama trećeg sveta"; višegodišnji projekti su jedino mogući u oblastima koji su gore navedeni. Uporedi najavu za 2006: [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/how\\_particip2000/pract\\_info/appeal\\_2006\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/how_particip2000/pract_info/appeal_2006_en.html)

42 Kratka (samo-)prezentacija kulturnih politika EU koje imaju veze sa vizuelnim umetnostima se može naći na European Cultural Portal: [http://europa.eu.int/comm/culture/portal/activities/visual/v\\_training\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/culture/portal/activities/visual/v_training_en.htm)

43 "Predlog Odluke Evropskog parlamenta i Saveta Evrope o uspostavljanju programa *Culture 2007* (2007-2013), (koji je predstavila Komisija)", COM(2004) 469 final (14.7.2004), prema kom se u daljem tekstu odnosi kao *Culture 2007*

44 Na primer, "Revidirane prijave za amandmane podnete od strane Evropskog Forum za umetnost i baštinu (EFAH)" (nije objavljeno)

45 Uporedi sažeti izveštaj, koji takođe uključuje interesantne strukturalne predloge: "SAŽET IZVEŠTAJ o predlogu za odluku Evropskog Parlamenta i Saveta o uspostavljanju programa *Culture 2007* (2007-2013)", (COM(2004)0469 – C6-0094/2004 – 2004/0150(COD)), Komitet za kulturu i obrazovanje, Referent: Vasco Graça Moura, [http://www.europarl.eu.int/meetdocs/2004\\_2009/documents/PR/571/571841/571841en.pdf](http://www.europarl.eu.int/meetdocs/2004_2009/documents/PR/571/571841/571841en.pdf)

46 Naslovljeno kao "ne audio-vizuelne kulturne industrije" (muzika, izdavačke industrije, arhitektura, ...), što je verovatno bilo odabrano jer sa postojanjem MEDIA PLUS već postoji odvojeni EU program koji pruža podršku audio-vizuelnom sektoru (o nasledniku programa MEDIA 2007 pogledati predlog Komisije [COM(2004) 470 final]: [http://europa.eu.int/comm/avpolicymedia/pdf/com470\\_en.pdf](http://europa.eu.int/comm/avpolicymedia/pdf/com470_en.pdf)).

okvir prvenstveno definisan. Komitet<sup>47</sup> određuje na šta će se staviti akcenat te godine, i oblikuje godišnje pozive za apliciranje. Ovakav pristup se zaista obraća suštinskim elementima. Na primer, malopre spomenuta rotacija oblasti na koje je stavljen poseban akcenat nije spomenuta u tekstu programa *Culture 2000*, ali je definisana u samom pozivu na apliciranje.

### ***Upravljanje i prilagođenost korisniku***

Pre nego što se počnemo baviti sadržajem programa, potrebno je napraviti nekoliko napomena o razvoju novog programa i načinu vođenja predstavljenom za vreme njegovog trajanja. Dok je pre nekoliko godina rad komisije još uvek odavao utisak nedostatka transparentnosti, a postojala je i kritika nedostatka javnog diskutovanja procene uspešnosti programa, bilo je i intenzivnijih pokušaja u diskusiji oko *Culture 2007* u pravcu praktikovanja/zastupanja otvorenijeg stila upravljanja: procene svih prethodnih programa su bile objavljene i prezentovane/komentarisanе od strane same Komisije, držani su i seminari, napravljen je i forum, grupa eksperata je formirana i istraživanje putem interneta je započelo.<sup>48</sup>

Takođe u tekstu programa *Culture 2007* postoji i mnogo šira diskusija o budućem načinu ocenjivanja uspešnosti. Tendencija koja se ovde uočava je ne samo uključiti procenu uz povećanje pažnje samim programskim tekstovima. Kada se naiđe na termine koji su ključni kulturnoj politici EU, kao što je "evropska dodata vrednost", "kulturna dodata vrednost" i "društveno-ekonomski uticaji", koji se nalaze u periodičnoj evaluaciji programa *Culture 2000*,<sup>49</sup> koji je pripremila danska firma koja se bavi konsultovanjem u oblasti upravljanja, a koji nisu samo fraze ili zvučne reči kao što je to obično slučaj u zvaničnim dokumentima,<sup>50</sup> nego su u stvari prilično jasno operacionalizovane/definisane, to ukazuje na moguć potencijal za konkretizacijom sadržaja i daljeg razvoja programa.

Na putu "ka programu koji je još više prilagođen korisniku",<sup>51</sup> agencija je angažovana da vodi program. Procedura apliciranja bi trebalo da se pojednostavi, a proces donošenja odluka da bude transparentniji. Uz pomoć SYMMETRY, razvijen je softver koji bi preuzeo neke informacione i nadgledajuće funkcije za sve donatorske programe Uprave za opšte obrazovanje i kulturu (*Directorate General Education and Culture, DG*

---

47 Pod kontrolom Komisije, sa predstavnicima zemalja članica (*Culture 2007*, op.cit., članak 9. str. 16)

48 Uporedi "Explanatory Memorandum", 2.1. (*Culture 2007*, op.cit., p. 2/3) i reference na materijale koji su tamo indikovani.

49 Uporedi finalni izveštaj "Periodična evaluacija programa Culture 2000": [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources\\_info/pdf-word/final\\_reportCulture2000.pdf](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources_info/pdf-word/final_reportCulture2000.pdf)

50 O jednom od nekoliko pokušaja političkog definisanja, uporedi the "ENTSCHLIESSUNG DES RATES vom 19. Dezember 2002 zur Umsetzung des Arbeitsplans für die Europäische Zusammenarbeit im Kulturbereich: Zusätzlicher europäischer Nutzen und Mobilität von Personen und Umlauf von Werken im Kulturbereich" (Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften, 2003/C 13/03 [engleska verzija nije bila dostupna u vreme izdavanja ovog teksta.]

51 *Culture 2007*, op.cit., p. 8

EAC).<sup>52</sup>

Pored pitanja stvarnog stepena realizacije, stil upravljanja je ovde viđen kao idealna slika, gde bi svi mogli imati udela u diskusiji – iako na različitim nivoima: od učešća u internet istraživanju, preko ispitivanja sa evaluiranjem do poziva za priključivanje grupi eksperata. Druga idealna slika je slika programa prilagođenog korisnicima je sposobnost da se reprodukuje iz informacija dobijenih putem povratnih sprega koje bi bile instalirane oko samog sistema, skoro bez spoljne odredbe sadržaja.

### Čista politika

Ono što je očigledno u novom tekstu programa, u poređenju sa programima *Kaleidoscope*, a posebno sa *Culture 2000*,<sup>53</sup> je smanjenje političkih ambicija i izvesnih prepreka u pogledu projekata. Direktni razlog bi mogla biti i situacija sa budžetom. U prošlosti je bilo malo napretka u ovoj oblasti, a ima par naznaka da postoji mogućnost da u budućnosti dođe do promene. Producenti u kulturi i njihove organizacije su od samog početka žestoko kritikovali isuviše limitirana sredstva za finansiranje programa. Budžet koji je Komisija predložila za novi program (408 miliona € za svih sedam godina) će značiti povećanje od jedva 15% u poređenju sa prethodnim programom.<sup>54</sup> U poređenju sa tim, kampanja "70 centi za kulturu" koju je inicirao Evropski forum za umetnost i baštinu (EFAH) i Evropska kulturna fondacija (ECF) je bazirana na proračunu stvarnih finansijskih potreba iz 2004. godine, za koji bi trebalo deset puta veći sadašnji budžet da bi ih pokrio.<sup>55</sup>

Procene prethodnih programa i odgovarajućih izveštaja Komisije ističu – već u vezi sa *Kaleidoscope* i čak i više sa *Culture 2000* programom – nesklad između ambicioznih i mnogobrojnih ciljeva programa i neadekvatnih finansijskih sredstava.<sup>56</sup> Reakcija u programskom tekstu za *Culture 2007* je očigledno smanjenje

52 "Sistem za upravljanje i nadgledanje obrazovanja, obuke, mladih, (SYMMETRY), kulture i drugih DG EAC. SYMMETRY je sistem upravljanja informacijama i sistem upravljanja programima koji je predviđeno da koriste DG obrazovne i kulturne, nacionalne agencije, kancelarija za pružanje tehničkih usluga, kao i Izvršna agencija u bliskoj budućnosti. Sistem će obezbediti neophodnu funkcionalnost akterima koji su uključeni u sve aspekte upravljanja programima i to ne samo jednog programa, što znači da će dopustiti uspostavljanja planova rada, voditi budžete i pružati mogućnost kreiranja izveštaja u skladu sa različitim profilima korisnika (DG obrazovanje i kultura, nacionalne agencije, izvršna agencija). Konkretno, novi sistem će omogućiti praćenje programa na centralizovanom i decentralizovanom nivou, omogućiće *online* podnošenje aplikacija, poslužiće i kao komunikaciona osnova između kulturnih radnika u Evropi sa zajedničkim interesom za akcije sa evropskom dodatnom vrednošću." ("Izveštaj komisije Savetu, Evropskom parlamentu, Evropskom komitetu za ekonomska i društvena pitanja i Komitetu za regione o implementaciji "Culture 2000" programa za godinu 2000. i 2001.", str. 21)

53 U ovom kontekstu pogledati i dva eicpc dokumenta, koji daju nacrt/predlog za moguć budućni razvoj zasnovan na Culture 2000 programu, trenutni status u momentu pisanja ovog teksta: Therese Kaufmann, Gerald Raunig, sa dodatkom Stefan Nowotny: "U iščekivanju Evropske kulturne politike", Beč 2003. (<http://www.eicpc.net/policies/index.html>), eicpc: "Post Culture 2000", Beč 2003. ([http://www.eicpc.net/policies/text/postculture2000\\_en.htm](http://www.eicpc.net/policies/text/postculture2000_en.htm))

54 "Evropska komisija predlaže 408 miliona € za period od 7 godina, kao finansijski okvir i tvrdi da to predstavlja povećanje od 39% (u poređenju sa 167 miliona € koliko je izdvojeno za Culture 2000 program, koji je trebalo da traje 5 godina, a onda je nastavljen odvojenim kulturnim akcijama) prema memorandumu Komisije od 15. jula. Kako je Komisija stigla do cifre od 39% nije objašnjeno. Međutim, može se prikazati da stvarno povećanje iznosi samo oko 14%." (Evropski forum za umetnost i baštinu, "Izveštaj o predlogu Komisije za program Culture 2007", [http://www.efah.org/en/pdf\\_general/Culture\\_2007\\_EFAH.doc](http://www.efah.org/en/pdf_general/Culture_2007_EFAH.doc))

55 Uporedi <http://www.efah.org/en/70cents.htm>

56 Uporedi na primer: "Međutim, i procena i savetovanje su otkrili neke nedostatke samog programa, na primer činjenicu da programima previše različitih ciljeva, posebno ako se uzme u obzir ograničen budžet predviđen za to." ("Making citizenship Work: fostering European culture and diversity through programmes for Youth, Culture, Audiovisual and Civic Participation" (Communication by the Commission, COM(2004) 154 final [9.3.2004]),



ambicioznosti sadržaja.

Posledice nisu ni u kom slučaju ograničene redukcijom u smislu smanjenja obima sadržaja, već nasuprot, prepoznatljivije su u svom jasnom i u osnovi, odbrambenom stavu. Ovo je već očigledno u prvom pasusu kao upečatljiva razlika. Dok se u *Kaleidoscope* navodi da "u stvarnosti, najopipljiviji i najuticajniji aspekti Evrope kao celine nisu samo geografski, politički, ekonomski i društveni domen, već je to i njena kultura",<sup>57</sup> a u *Culture 2000* postoji referenca na "bitnu suštinsku vrednost kulture za sve ljude u Evropi",<sup>58</sup> *Culture 2007* počinje sa pragmatičnijim ciljem i mogućom funkcionalnošću koju ona ima za državljanstvo EU: "Veoma je važno unaprediti saradnju i kulturnu razmenu kako bi se poštovala i promovisala raznolikost kultura u Evropi i povećalo znanje o ostalim evropskim kulturama među evropskim državljanima, osim one kojoj pripadaju. Unapređenje kulturne saradnje i raznolikosti pomaže da državljanstvo EU bude opipljiva stvarnost tako što direktno ohrabruje učešće evropskih državljana u procesu integracije."

U *Culture 2000* se posebno naglašava suštinska vrednost kulture, i na ovoj osnovi se grade normativi, a zahtevi se formulišu i za ostale sektore primene ove politike, "sve veća važnost kulture za evropsko društvo i izazovi sa kojima se EU suočava na pragu XXI veka"<sup>59</sup> se jasno naznačuju, i može se primetiti da "se bolji balans može postići između ekonomskih i kulturnih aspekata EU, tako da se oni dopunjuju i jedan drugog održavaju".<sup>60</sup> Iako se reference na sadašnje opšte ciljeve EU i politiku ukrštanja kao što je jednakost polova i rasna jednakost mogu naći i u *Culture 2007* (kao i u prethodnim programima),<sup>61</sup> više ne postoje nikakve uporedne norme izvedene iz stava prema polju kulture.

Prateći ovo dalje do ciljeva novog programa, jasno je da je ovakav pristup sveden na polja pripisana evropskom nivou odlučivanja po dopunskom principu. Kulturna politika pripada poljima politike u EU koja su prvenstveno zamišljena da bi se pokrila na nacionalnom i regionalnom nivou. Stoga su prvenstveno zemlje članice odgovorne, a EU je odgovorna za zadatke sa kojima zemlje članice ne mogu ili su manje efikasne u bavljenju njima.

Posebni ciljevi su redukovani sa osam u *Culture 2000* na tri u novom programu, i svima je težište u dopunskom okviru: "transnacionalna mobilnost ljudi koji rade u sektoru kulture", "transnacionalna cirkulacija

---

str. 10)

57 "Odluka broj 719/96/EC Evropskog parlamenta i Saveta od 29. 03. 1996. uspostavlja program podrške aktivnostima iz domena umetnosti i kulture koji imaju evropsku dimenziju (Kaleidoscope)" (*Official Journal L 099, 20/04/1996, p. 20-26*)

58 "Odluka broj 508/2000/EC Evropskog parlamenta i Saveta od 14.02.2000.uspostavlja Culture 2000 program"(Official Journal L 63,10/03/2000, p. 1-9)

59 *Culture 2000*, op.cit., (4)

60 Ibid., (5); u ovom kontekstu takode pogledati kritičku analizu Stefana Nowotnija (*Stefan Nowotny*) o tekstu *Culture 2000* programa: "Ethnos or Demos? Ideological implications within the discourse on 'European culture'", <http://www.eicpc.net/diskurs/d01/text/sn02.html>

61 Uporedi *Culture 2007*, op.cit., p. 10/11, (4), (5)

radova i umetničkih proizvoda"<sup>62</sup> i "ineterkulturalni dijalog".<sup>63</sup> U principu, smanjenje broja ciljeva i isključivo referiranje na transnacionalni nivo se može posmatrati i u pozitivnom smislu kao raščišćavanje. Ono što se čini da se dešava u ovom kontekstu, međutim, je to da sve ono čemu teže kulturne politike nestaje ukoliko nije na isključivo evropskom nivou. U *Kaleidoscope* i *Culture 2000* su i dalje postojali opšti ciljevi kao što je povećanje dostupnosti kulture za obespravljene grupe u društvu, obrazovanje umetnika i upotreba novih medija koji nisu *per se* bili ograničeni na nivo Evrope. Ove naznake su praktično nestale u *Culture 2007* programu.

U celini gledano, postoji tendencija da se ide ka daljem razvoju upravljanja i kreiranju programa prilagođenih korisnicima, gde ne samo da se gubi sadržaj, nego se čini da su mehanizmi optimizacije upravljanja i "napuštanje" nivoa sadržaja do izvesne mere međusobno povezani. Ovo potencijalno stvara okvir za funkcionisanje vladinih mehanizama kontrole.<sup>64</sup>

Nastavljajući ovako do 2015. godine, rezultat bi mogla biti slika kulturnih politika koje ne operišu ofanzivno unutar planova EU. Nasuprot tome, mi imamo situaciju u kojoj je podrška kulturi sve više pod pritiskom da se opravda, sa predvidivim posledicama, gde se akcenat stavlja na funkcionalnost, vidljivost, vođene projekte, itd. Pod ovim okolnostima, moguće restrukturiranje budžeta (koje bi trebalo da stvori vidljiv efekat počevši 2014. godine), što bi preusmerilo finansiranje sa poljoprivrede u pravcu "ekonomija zasnovanih na znanju", bi moglo biti dobro za kulturne industrije, ali teško da može doprineti nekomercijalnom polju kulture. Međutim, ovakav vid razvoja nije neizbežan i u mnogome zavisi od same širine područja u kome sam sektor leži, ili obratno, koliko političkog pritiska može proizvesti za različiti razvoj.

### ***Ključne tačke saradnje***

Kao dodatak uključenju budžeta,<sup>65</sup> prethodno nezavisnom od programa, za pružanje podrške radu organizacija od značaja za evropsku kulturu, najupečatljivija inovacija koju predlaže *Culture 2007* u poljima delanja, jeste povećanje podrške projektima za saradnju umesto višegodišnje finansiranje projekata za pronalaženje "ključnih tačaka saradnje".<sup>66</sup>

Dva polja delovanja u cilju promovisanja jednogodišnjih i višegodišnjih projekata saradnje, zajedno sa

---

62 Ovaj cilj je takođe očigledno shvaćen i pod ekonomskim aspektima kada je naveden u "Explanatory Memorandum" da "odgovara izvesnim osnovnim društvenim zadacima" kao što je "kompletiranje unutrašnjeg tržišta" (*Culture 2007*, op.cit., p. 6)

63 O akcentu, uporedi: *Culture 2007*, op.cit., član 3; za mobilnost umetnika i radnika u kulturi i cirkulaciju radova, radni plan Saveta za kulturu - 2005/2006 takođe obezbeđuje dalje mere (radni plan je objavljen u obaveštenju za novinare povodom sastanka saveta o obrazovanju, mladima i kulturi u Briselu, 15-16. 11. 2004; cf. pt. 4 i 5 na str. 33, [http://ue.eu.int/ueDocs/cms\\_Data/docs/pressData/en/educ/82695.pdf](http://ue.eu.int/ueDocs/cms_Data/docs/pressData/en/educ/82695.pdf))

64 O ovome, uporedi Gerald Raunig, "2015", [http://eipcp.net/2015/2015raunig\\_en.pdf](http://eipcp.net/2015/2015raunig_en.pdf)

65 Uporedi *Culture 2007*, str. 22 i "Odluka br. 792/2004/EC Evropskog parlamenta i Saveta od 21.04.2004. koja uspostavlja Akcioni program Zajednice za promovisanje tela aktivnih na Evropskom nivou u polju kulture" (Official Journal L 138, 30/03/2004, p. 40-43) i "Final Report for the evaluation of the line A-3042: Organisations promoting European culture", [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources\\_info/pdf-word/final\\_report\\_feb\\_2003.pdf](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources_info/pdf-word/final_report_feb_2003.pdf)

66 Uporedi *Culture 2007*, op.cit., p. 20

"posebnim akcijama" od *Kaleidoscope*, stvorile su srž programa kulture (koji u načelu nisu orijentisani ka direktnoj podršci individualnim umetnicima<sup>67</sup>). Uprkos suprotnim zahtevima od sektora kulture, minimalan obim/"prag prijave" se sukcesivno polako povećao: minimalan iznos sredstava za podršku se povećao, minimalan obim finansijskog učešća od strane najbitnijih partnera u projektu je postavljen kao uslov, itd. Izvod Komisije za *Culture 2007* nastavlja ovaj trend, tako da će, npr. jednogodišnji projekti u budućnosti morati da uključe partnere za saradnju iz četiri, a ne iz tri države kao što je to bio slučaj ranije.

U prilog opštem povećanju praga, razlika u jednogodišnjim i višegodišnjim projektima se značajno povećala. Višegodišnji projekti ne samo da će zahtevati šest umesto dosadašnjih pet organizacija u saradnji, nego je i period saradnje povećan sa tri na pet godina. U prošlosti, tri godine je označavalo gornju granicu. Čini se da u budućnosti neće biti sredstava za manje od pet godina – ovo ne samo da je tako formulisano, već postoji i sporazum kojim se sprečava "praktično" skraćivanje trajanja projekta, a naznačeno je da se aktivnosti moraju dešavati u svakoj od pet godina.<sup>68</sup>

Jasno je da delovi teksta koji se odnose na "ključne tačke saradnje" nisu formulisani u *bottom-up* rečniku umrežavanja,<sup>69</sup> a postoje i neki znaci prekida: u ovom smislu, izričito degresivan model podrške je po prvi put predstavljen u okviru programa kulture – proporcija finansiranja tone kako se približava kraj projekta sa viđenjem da će ključne tačke biti sposobne da same sebe finansiraju na drugi način nakon isteka tih pet godina.

Sa ključnim tačkama, višegodišnje finansiranje bi trebalo da se ojača na uštrb jednogodišnjih projekata (za koje će ovo takođe postati kriterijum ukoliko pokušaju nove mogućnosti za saradnju). Dok je 45% budžeta u *Culture 2000* bilo namenjeno jednogodišnjim projektima a 35% višegodišnjim, odnos se obrnuo u nacrtu za *Culture 2007*: ključne tačke saradnje 36%, jednogodišnji projekti 24%.

Sve u svemu čini se da ideja "ključnih tačaka saradnje" funkcioniše na strukturi evropskog polja kulture – a stoga i u polju savremene vizuelne umetnosti – gde će "veliki igrači" biti sve više podržavani i/ili stvarani; ovo je praćeno izvesnom tendencijom da se lokalizacija ovakvih igrača, koji su voljni i sposobni da obezbede finansijsku podršku za ključne tačke saradnje nakon završetka degresivne podrške, u bogatijim zemljama članicama učini verovatnijom.

## ***Drugi segmenti politike***

Iz nekoliko razloga ovaj program ne bi trebalo posmatrati izolovano: činjenica da tekst *Culture 2007*

---

67 EU podrška kulturi se ne pruža direktno i pojedincima, već organizacijama. Stoga ključna tačka u promociji mobilnosti umetnika i producenata u kulturi ne znači da se podrška pruža direktno pojedincima, nego projektima saradnje između organizacija, gde se ovaj aspekt primenjuje.

68 "Ove aktivnosti će se implementirati tokom celokupnog trajanja finansiranja od strane zajednice." (*Culture 2007*, op.cit., p.20), nemačka verzija je još strožija: "Ove aktivnosti moraju pokriti celokupan period trajanja finansiranja od strane Zajednice."

69 Ovo se, međutim, samo parcijalno primenjuje u višejezičkom kontekstu EU dokumenata. Nemačka verzija nacrtu komisije za *Culture 2007* je i pored toga naslovljena "Kooperationsnetze" ["Mreže saradnje"]. U komunikaciji iz Komisije od marta meseca 2004. ("Aktive Bürgerschaft konkret verwirklichen: Förderung der europäischen Kultur und Vielfalt durch Programme im Bereich Jugend, Bürgerbeteiligung, Kultur und audiovisuelle Medien" [KOM(2004) 154 final]) polje delovanja je prikladnije prevedeno sa "Centri za kulturnu saradnju" (str. 13).

programa izgleda kao mesto demonstracije čiste politike postavlja pre svega pitanje same politike utisnute u njega i na sadržaju zasnovane dinamike koja prističe iz ovakve politike. Drugo, direktan uticaj drugih oblasti politike na područje kulturne politike se čini interesantno za dalji razvoj, i treće, postoji i pitanje unutrašnje ukupne povezanosti ili fragmentisanosti kulturnih politika.

### ***Kulturna različitost u oblasti slobode i sigurnosti***

Ako potražimo referentnu vodilju u kontekstu *Culture 2007* programa, ona se može naći prvenstveno u daljem razvoju državljanstva EU i u ovom kontekstu se neposredno odnosi na građane. Ove reference se čine heterogenim i često veoma kontradiktornim, posebno "Explanatory Memorandum"<sup>70</sup> koji dopunjuje predlog Komisije:

S druge strane se čini da se potencijalnim primaocima zbirno obraća sa "građani", gde je infrastruktura polja kulture ponekada ozbiljno instrumentalno prikazana, a koncepti "usmerenja kupaca"<sup>71</sup> nisu tako daleko: "Kako je komisija naznačila u nedavnoj komunikaciji 'evropski građani su naravno krajnja ciljna grupa svih poteza EU u polju kulture. Međutim, evropskim institucijama su potrebni posrednici kako bi došle do tih građana i ponudile kvalitetne akcije u polju kulture sa naglađenom evropskom dimenzijom'. Ovi posrednici su pozorišta, muzeji, profesionalna udruženja, istraživački centri, univerziteti, institucije kulture, vlasti, itd."<sup>72</sup>

U jednom drugom segmentu se sami umetnici i producenti u kulturi pojavljuju u njihovom opisu kao građani, i naglašava se da "radnicima u kulturi, stoga građanima, mora biti pruženo više šansi za stvaranje mreža, vođenje projekata, mobilnost ili promociju dijaloga o kulturi u Evropi i ostalim regionima na svetu."<sup>73</sup>

I konačno stari problem da se kulturne politike oduvek smatraju prilikom za promociju EU i njenih institucija<sup>74</sup> je proširen u ovom kontekstu više od same želje za reprezentativnim projektima ili nagradama za same kulturne politike. Kada je u "Explanatory Memorandum-u" razmatrano da još uvek postoje dve programske linije koje nisu integrisane čak ni nakon stapanja u tri programa u *Culture 2000* programu, postoji kritika za nedostatak koherentnosti u ovoj situaciji, ali problem imidža je još izraženiji: "Ovo raspršivanje u tri akcije škodi predstavi koju zajednica ima pred svojim građanima, koji su nesvesni napora za očuvanjem i proširenjem uticaja njihovih kultura i uzimanja u obzir različitih kulturalnih dimenzija u stvaranju Evrope."<sup>75</sup>

---

70 Objasnjenja argumenata za nacrt zakona, koji sam neće biti deo legislative; *Culture 2007*, str. 2-9

71 Uporedi: Ulf Wuggenig: "Burying the Death of the Author", [http://republicart.net/disc/aap/wuggenig03\\_en.htm](http://republicart.net/disc/aap/wuggenig03_en.htm)

72 *Culture 2007*, p. 4

73 Ibid.

74 Uporedi u kontekstu argumenata protiv promocije "vođenih projekata" u: eipcp, "Post Culture 2000", op.cit.

75 Ibid., p. 3

Tema državljanstva se odnosi direktno na izveštaj Komisije, koji se obraća različitim oblastima finansiranja DG EAC.<sup>76</sup> U smislu političke sadržine, međutim, čini se interesantnijim otići korak dalje do "Finansijskih perspektiva"<sup>77</sup> za 2007-2013, u kojima Komisija podvlači politički projekat za ovaj period.

Lociranje kulturnih politika u "političkoj ontologiji" ovog objašnjenja se čini da zavređuje odvojenu istragu. Područje kulture je pripisano B prioritetu, "davanje punog značaja evropskom državljanstvu", koji je podeljen na tri tačke: 1) područje slobode, sigurnosti i pravde; 2) pristup osnovnim dobrima i uslugama i 3) uspešno usvajanje državljanstva: negovanje evropske kulture i različitosti.

Blizina kulturnih politika graničnom režimu i unutrašnjoj sigurnosti se mora razmotriti, a pitanje će morati da se postavlja u narednim godinama iznova i iznova, do koje granice će sposobnost pripisana oblasti kulture, sposobnost da transformiše ono što se vidi kao neprekidno rastuća različitost u elemente identiteta višeg poretka,<sup>78</sup> takođe funkcionisati kao deo produkcije ambivalentnog "super osnovnog prava"<sup>79</sup> sigurnosti. Na nivou pragmatičkih argumenata, s druge strane, teze vezane uz kulturne politike zasnovane na ideji kulturnog dobra<sup>80</sup> nasuprot ekonomizaciji i industrijalizaciji kulture se mogu izvesti iz bliskosti "pristupu osnovnim dobrima i uslugama".

### ***Spoljna politika, trgovinska politika***

Jedno područje koje će zasigurno beležiti porast u značaju, takođe u oblasti umetnosti i kulture, je spoljna politika. Za novonastalu regionalnu situaciju koja prati veliko proširenje u proleće 2004. godine, EU je razvila novu susedsku politiku, u kojoj je izvesna važnost pripisana kulturnoj saradnji<sup>81</sup> na tzv. pitanjima

---

76 "Building our Common Future. Policy Challenges and Budgetary Means of the Enlarged Union 2007-2013", COM(2004) 101 final (10.2.2004)

77 Ovdje postoji primetna tvrdnja da je "imigracija već uvećala kulturnu različitost unije" ("Gradeći zajedničku budućnost", op.cit., str. 21), što ne vodi dalje od koncepta kulturnog identiteta, ali zasigurno vodi iza horizonta programima podrške kulturi, u kojima "kulturna različitost" u evropskom kontekstu uvek predstavlja jednostavno značenje različitosti (neophodno esencijalistički definisane) nacionalnih i regionalnih kultura. Ovo se čini još izuzetnijim, jer se čini da se objašnjenje inače u principu naslanja na ovaj horizont: "Naš zajednički cilj bi trebalo da bude Evropa koja slavi kulturnu i nacionalnu različitost svake od država članica i ostaje vezan za nacionalni identitet, a ipak posvećen vrednostima evropskog identiteta i političkoj volji da se postignu zajednički ciljevi." (Ibid., p. 3) O fundamentalnoj povezanosti, upoređi: "Upravo je ova fundamentalna dvojakost diskursa o 'evropskoj kulturi' ono od čega bi trebalo početi, kada se radi o demokratizaciji evropskih kulturnih politika: promovišući otvorenu diskusiju u polju kulture o značaju političkog projekta Evropske unije (kao i diskusije o mogućem redefinisaju kulturnih politika i aktivnosti u nadnacionalnom okviru), umesto svodenja ovog političkog projekta na prosto očuvanje kulturnog nasleđa; uzimajući u obzir procese društvenog rekonponovanja evropskih društava, posebno u post-kolonijalnoj situaciji i u pogledu nedavnih i sadašnjih migracija, umesto slepog držanja za ideju evropskog kulturnog identiteta kao neke vrste 'zbira' različitih nacionalnih i regionalnih identiteta; i konačno, osnažujući konkretna sredstva koja su neophodna za pojavu evropskog demosa – kao nekomercijalne javne sfere, sredstva za participaciju van nacionalnih i disciplinskih granica, kompetentnosti jezika, višejezičnih projekata, itd. – umesto pozivanja na fiktivan evropski etnicitet." (Stefan Nowotny, Answering the question: Are cultural policies part of democratic policies?) [http://www.eipcp.net/policies/text/nowotny06\\_en.htm](http://www.eipcp.net/policies/text/nowotny06_en.htm)

78 Rolf Gössner, citiran iz: Tom Holert, "Sicherheit", u: Ulrich Bröckling, Susanne Krasemann, Thomas Lemke (Ed.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

79 Upoređi poglavlje "Remapping Access. Culture Commons instead of Cultural Industries", in: Kaufmann/Raunig, "Anticipating European Cultural Policies", op.cit., p. 34/35

80 "Making citizenship Work:", op.cit.

81 Upoređi "European Neighbourhood Policy. Strategy Paper" (COM(2004) 373 final [12.5.2004]), e.g. p. 20/21

“međuljudskih” odnosa. Ovo nije ograničeno samo na susedsku politiku, već se primenjuje i na spoljnu politiku u globalnom kontekstu.

Ova tema je izuzetno prisutna, a u isto vreme se čini da istinski opipljiva implementacija nije na pomolu. O većoj važnosti ove oblasti teško da se može čitati u nacrtu Komisije za *Culture 2007*, na primer. Iako je bilo najava za projekte saradnje – sa Japanom i Indijom – u poslednjih nekoliko godina, u celini gledano čini se da su to bili individualni potezi<sup>82</sup> premalenog obima, a evidentno je da iza njih stoji malo sistematičnosti ili dugoročnih planova.

Izričiti zahtevi se, međutim, čuju. Amandmani na EFAH koji su traženi, npr. takođe sadrže precizniju dodatnu specifikaciju ključne tačke "interkulturalnog dijaloga" sa "interkontinentalnom" dimenzijom i spominjanjem spoljne politike u članu 7.<sup>83</sup> Konferencijom o kulturnim politikama na visokom nivou, "Deliti kulturu" u julu 2004. godine, Evropska kulturna fondacija je posvetila odvojenu panel diskusiju ovoj temi,<sup>84</sup> koja je bila zasnovana na dvojezičnoj publikaciji objavljenoj u "*Kulturpolitische Mitteilungen*",<sup>85</sup> i takođe istakla potrebu za sveobuhvatnom studijom o aspektima kulture buduće EU spoljne politike<sup>86</sup> u vezi sa pripremanjima za fondacijski LAB (Laboratorija evropske kulturne saradnje),<sup>87</sup> čiji je početak planiran za proleće 2006. godine.

Trgovinska politika bi se morala barem ovde pomenuti sa opsežnim problematičnim poljem GATS<sup>88</sup> i njegovim ekvivalentom na nivou domaćeg tržišta, Direkciji za usluge (tzv. *Bolkestein* direkciji).<sup>89</sup> Predviđanja su teža u pogledu ovoga, pošto tu postoji dvojak nedostatak jasnosti: otvoreno političko pitanje granice kada se ekonomska liberalizacija može sprečiti i, zavisno od toga, pitanje uticaja na oblast kulture zbog liberalizacije koja se ne može sprečiti.

---

82 Celokupan budžet aplikacije za projekat saradnje sa Japanom je dostigao cifru od 600,000 €. (uporedi "Call for Proposals – DG EAC 67/04 specifications": [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/how\\_particip2000/mod\\_action3/pdf\\_word/call\\_eu\\_japon.pdf](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/how_particip2000/mod_action3/pdf_word/call_eu_japon.pdf), o rezultatima: [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/culture2000/special\\_events/japon\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/culture2000/special_events/japon_en.html))

83 "Revidiran predlog", op.cit.

84 Uporedi "Izveštaj sa ECF konferencije 'Deliti kulturu: doprinos kulturnim politikama za Evropu'", izveštaj napisala Therese Kaufmann, uredio David Cameron: <http://www.eurocult.org/pdfdb/intro/ReportSC.pdf>

85 "Does Europe Need a Foreign Cultural Policy? Preliminarni rad Katinke Ditrh van Vering i Ernst Schürmann" <http://www.eurocult.org/pdfdb/sharing/kathinkadcultforeign.doc>

86 Robert Palmer, "On the Road to Cultural Components of a Future Foreign EU Policy: the need for a comprehensive study", <http://www.eurocult.org/pdfdb/sharing/RPalmer.pdf>

87 Uporedi <http://www.eurocult.org/lab/>

88 Uporedi, npr. *GATS FREE ZONES* projekat Commons Service Group, koji je realizovan na Venecijanskom bijenalu 2005. i drugde: <http://www.ecoledumagasin.com/csg/>; Gary Neil (Coord.), "General Agreement on Trade in Services (GATS). A Growing Threat to Cultural Policy", <http://www.incd.net/paper03.html>

89 Uporedi <http://www.stopbolkestein.org/>

## **Fragmentacija**

U članu 151 (član III-280 nacrta ustava), koji kreira pravnu osnovu za kulturne politike u EU u sporazumima, u paragrafu 4 stoji da će "Zajednica prilikom svog rada uzeti u obzir aspekte kulture u skladu sa drugim odlukama ovog sporazuma, a posebno u cilju da poštuje i promoviše raznolikost svojih kultura."<sup>90</sup> S druge strane, ovo kreira osnovu barem za kontra-argumente u vezi sa prethodno pomenutim problematičnim poljem GATS i Direkcije usluga, i u svakom slučaju je temelj za razmatranje uzimanja kulture u obzir i u drugim programima podrške.

Broj (teoretskih) mogućnosti je značajan. Na primer, (nemački) portal "Europa fördert Kultur",<sup>91</sup> razvijen od strane nemačkog "Kulturpolitische Gesellschaft" i "Österreichische kulturdocumentation", pokriva oko 90 "mogućnosti finansiranja projekata iz oblasti kulture u EU".

Najvažnije mogućnosti se nalaze ovde, s jedne strane, u drugim oblastima finansiranja DG EAC (audio-vizuelni, mediji, mladi, državljanstvo, obrazovanje<sup>92</sup>), a s druge u strukturalnim fondovima, drugim rečima EU fondovi za regionalnu i strukturalnu politiku.<sup>93</sup> Iako ovo ima prednost jer se više sredstava može dobiti za vizuelnu umetnost i druga polja umetnosti, ako ne postoje protiv mere kroz intenzivno povezivanje, to tako će vodi ka povećanju u fragmentaciji kulturnih politika.

Stoga strukturalni fondovi ne samo da ukazuju na izvesne ekonomizacijske pristupe u finansiranju kulture (koji su zainteresovani za ekonomski potencijal i potencijal stvaranja radnih mesta kreativnih industrija, upotrebu kulturnog nasleđa u svrhu turizma, razvoj faktora koji doprinose unapređenju uslužnih delatnosti,...), oni takođe prate neke koncepte prostora (razvijajući "endogeni potencijal" regionalnih i lokalnih entiteta<sup>94</sup>), političkih osnova ("nadmetanje i kohezija osnažuju jedno drugo"<sup>95</sup>) i modele upravljanja,<sup>96</sup> koji takođe prete da postanu dominantan model kulturne politike, barem u nekim ruralnim regijama.

Ako pogledamo relevantne pokazatelje u nacrtu Komisije za *Culture 2007*, dalje poboljšanje pripreme informacija i stoga tendencije ka daljem usavršavanju umetnika i producenata u kulturi, pristup ovim

90 [http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources\\_info/official\\_doc/article151\\_en.html](http://europa.eu.int/comm/culture/eac/sources_info/official_doc/article151_en.html)

91 <http://www.europa-foerdert-kultur.info/>

92 Evropski Portal za kulturu daje pregled: [http://europa.eu.int/comm/culture/portal/funding/eac\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/culture/portal/funding/eac_en.htm)

93 O ovome uporedi "Strukturalne akcije u podršci turizmu i kulturi" na Inforegio web sajtu: [http://europa.eu.int/comm/regional\\_policy/themes/cultur\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/regional_policy/themes/cultur_en.htm)

94 Uporedi Raimund Minichbauer, "Regional Strategies. On Spatial Aspects of European Cultural Policies", Vienna 2005, [http://www.eipcp.net/policies/text/regstrat\\_en.htm](http://www.eipcp.net/policies/text/regstrat_en.htm)

95 "Building our common future", op.cit., p. 4

96 Uporedi Raimund Minichbauer, "Regional Strategies", op.cit., Chapter "Cultural Policy and Regional Governance" (p. 17-19)

moogućnostima finansiranja izgleda kao jasan cilj. S druge strane, međutim, reference na član 151, paragraf 4 i cilj koordinacije sa drugim programima finansiranja, kako su i oni uključeni predlog komisije, čini se da postoji smanjenje u poređenju sa *Culture 2000*. Drugim rečima, ovako posmatrano, dalje povećanje fragmentacije kulturnih politika se može očekivati.

### ***Umrežavanje i transverzalna saradnja***

Područje nevladinih aktera na polju kulture na evropskom nivou je obeleženo prvenstveno evropskim kulturnim mrežama, čiji razvoj pokazuje izvesne paralele sa kulturnim politikama EU. U 1980-im godinama, a još više '90-im, velik broj transnacionalnih organizacija/saradnji sa manje ili više formalizovanom pripadnošću je ovde porastao u najrazličitijim oblastima – obrazovanje u domenu umetnosti, rezidencijalni umetnički centri, obuke administracije u kulturi, centri za savremenu umetnost, organizacije vizuelnih umetnika, savremeni teatar, ...<sup>97</sup>

Rezultat ovi mreža je infrastruktura za transnacionalnu saradnju, refleksije, kulturno-političku samoorganizaciju, gde je umrežavanje kao vid saradnje takođe modernizovalo i promenilo starije međunarodne strukture – kao što su postojeća internacionalna udruženja na koja je uticaj izvršio suprotan model nehijerarhijskih horizontalnih struktura saradnje ili bilateralna logika saradnje među nacionalnim državama i njihovim institutima za kulturu u inostranstvu, koja su počela da se razvijaju kao reakcija na radni metod mreža u pravcu multilateralnijeg oblika saradnje.<sup>98</sup>

Počevši kasnih devedesetih, dinamika novih inicijativa je počela da usporava i nastupila je "konsolidacija" oblasti, gde je došlo do kristalisanja jezgra jakih i dugotrajnih mreža. Istovremeno, činilo se da su počeci "promene paradigmi" postali prepoznatljivi, što će dovesti do jakog usredsređivanja na čvorišta i centre umesto na linije mreža (formulacije koje su u vezi sa "ključnim tačkama saradnje" u *Culture 2007* takođe mogu biti posledice ovog delimične "promene paradigme").

Iako je dinamika usporena, a u nekim mrežama može se uočiti tendencija apropijacije mreža (da bi se pokazala neka vrsta "demokratske" legitimizacije iz osnova) ili neke promene mogu dovesti do povećanja *top-down* načina funkcionisanja, jer u godinama koje slede mreže će činiti važnu infrastrukturu za saradnju, razmišljanje i kulturno-političku samoorganizaciju. Činjenica da budžetska podrška funkcionisanju organizacija od evropskog kulturnog interesa (od kojih nekoliko mreža prima osnovnu podršku, je uključeno u *Culture 2007* i stoga su mnogo vidljivije kao mogućnost finansiranja), će takođe dovesti do diskusija o obimu koji je EU spremna da osigura za dugoročno osnovno finansiranje transnacionalnih infrastruktura.

Za pitanja daljeg razvoja metoda samoorganizovanja i saradnje u transnacionalnom kontekstu, međutim,

---

97 Pogledati: <http://www.elia.ahk.nl/>, <http://www.resartis.org/>, <http://www.encatc.org/>, <http://www.c3.hu/ican/>, <http://www.e-v-a-n.org/>, <http://www.ietm.org>

98 Uporedi Martin Roeder-Zerndt: "The Politics of Networking," in: *impulse* [ITI newsletter], congress special, Marseille, May 2000



saradnja između kulturnih mreža koje su obično ograničene na posebne sektore će biti specijalan slučaj. Ovo se mora sagledati u širem kontekstu. Inovativni pristupi se ovde pronalaze uglavnom u kontekstu vizuelnih umetnosti, u samo-refleksivnim praksama koje proističu iz tradicije institucionalne kritike<sup>99</sup>; transverzalna saradnja koja vezuje polje umetnosti sa političkim pokretima<sup>100</sup> i novim oblicima saradnje koji već uključuju kritičke poglede na koncept upravljanja.

Sada već nekoliko godina ove prakse bivaju izložene osnovnoj samokritici, koja preispituje avangardnu ulogu polja umetnosti u procesu uvećanja nestabilnosti uslova rada i života ili – retrospektivno – jednostavnih načina na koji kapitalizam može usvojiti umetničku kritiku da bi se regenerisao.<sup>101</sup> Važni koncepti kao što je participacija, umrežavanje, performans, osnaživanje, nalaze se izloženi "efektima generalizacije"<sup>102</sup> i ponovnom kodiranju koje čini se da pečati njihovu kompatibilnost sa razvojem neoliberalizacije.

Prateći tezu Geralda Rauniga da nakon "liberalnije" faze, sada sledi "autoritarnija" faza neoliberalizma,<sup>103</sup> možemo pretpostaviti da će se oblast kulture i umetnosti sve više suočavati sa direktnom represijom i izvan inkorporiranih efekata vladine kontrole. Istovremeno, biće veoma važno da ovo polje ne zapostavi samokritiku iz još uvek "liberalne" faze. Čini se da će u narednim godinama, dalji razvoj kritičkih praksi i metoda samoorganizovanja i saradnje biti moguće prvenstveno u sukobu sa ovom samokritikom.

*Za informacije i diskusije o ovom tekstu želeo bih da zahvalim svojim eipcp kolegama Terezi Kaufman (Therese Kaufmann), Geraldu Raunigu and Stefanu Novotniju, kao i Mariji Lind (IASPIS) i Sabini Frank (EFAH).*

*Ovaj tekst je objavljen pod Creative Commons licencom:*

*Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>*

---

99 Pogledati trogodišnji, edukativni projekat "TRANSFORM" koji je započeo u jesen 2005: <http://transform.eipcp.net>

100 "Dok je interdisciplinarnost postala pitanje mejnstrima i opšte mesto u svim oblicima savremene umetničke i teorijske produkcije, transverzalnost teži da prevaziđe granice polja umetnosti, akademskog ili političkog. Koncept transverzalnosti se ne odnosi na pojam povezanosti pojedinih tačaka ili disciplina, već liniju koja gradi nove pravce iza utvrđenih i stvara konstantnu promenu. Pojam transverzalnosti je stoga više od opisnog sredstva u svetu umetnosti, on postaje koncept koji se bavi političkom borbom." (Kaufmann/Raunig, *Anticipating European Cultural Policies*, op.cit.), o konceptu transverzalnosti, videti i: Gerald Raunig, "Transversal Multitudes", [http://republicart.net/disc/mundial/raunig02\\_en.htm](http://republicart.net/disc/mundial/raunig02_en.htm)

101 Uporedi *Luc Boltanski, Eve Chiapello, Le nouvel Ésprit du Capitalisme (1999); the English translation The New Spirit of Capitalism* is due to be published in March 2006 by Verso.

102 Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke, "Einleitung", u: *ibid., Glossar der Gegenwart*, op.cit., str. 9-16, ovde str. 11

103 Gerald Raunig, "2015", [http://eipcp.net/2015/2015raunig\\_en.pdf](http://eipcp.net/2015/2015raunig_en.pdf)

## Belgijski varvari

*Frederik Žakemen*

*(Frédéric Jacquemin)*

Pre upuštanja u bilo kakve moguće scenarije budućih kulturnih politika, neophodno je posebno napomenuti da “belgijska kulturna politika” *stricto sensu* ne postoji i nikada neće postojati. Ipak, kulturne politike deluju na teritoriji Belgije, ali putem kompleksnog konstitucionalnog okvira koji je očišćen od bilo kakve reference na “Belgiju”. Sukcesivni talasi konstitucionalnih reformi<sup>104</sup> nastavljaju da “oslobađaju” državu povlastica i da ih distribuiraju entitetima koji su sve više separadni i autonomni. Belgijski federativni “kolač” je stoga “isečen na komade” po lingvističkim i teritorijalnim ograničenjima. Zapravo, teritorijalna i jezička podeljenost se ne poklapaju i stvaraju problematična preklapanja moći, koja vode ka čestim kulturnim okršajima u Briselu, gde i flamanske i francuske zajednice mogu primeniti svoje kulturne strategije. Ovakva kulturna “dinamika” naveliko odražava političku debatu, korak koji je određen fantazijom jednog neizbežnog kulturnog sukoba. Vođen flamanskom fašističkom partijom *Vlaamse Belang*, ranije poznata kao *Vlaams Blok*,<sup>105</sup> ovakav politički simulakrum je takođe dopunjen demokratskim partijama koje fokusiraju političke agende na istim neizbežnim pitanjima konstitucionalne autonomije i kulturnog identiteta. Bez sumnje, tipična francusko/flamanska konfrontacija deluje kao opterećeni zaostatak prošlosti, nesposobna za vođenje multikulturalne i multijezičke prirode sadašnjeg društva, posebno u gradovima kao što je Brisel. Zaista, to ometa pravi kulturni razvoj i podržava povlačenje identiteta i ksenofobičnu društvenu klimu. Uprkos tome, manje spektakularne ali moćnije transformacije strukturalnih političkih modela su trenutno na delu. One će verovatno imati dublji uticaj na uslove rada i života umetnika i kulturnih aktera u budućnosti nego prenatlaženi belgijski bi-kulturni režim. Ovaj tekst ispituje nekoliko njih, u pokušaju da se skiciraju verovatni scenariji za budućnost.

### ***Stakanoviči\* ili krijumčari***

Nedavni izveštaj<sup>106</sup> je pokazao da samo 4% ukupnog prihoda belgijskih umetnika potiče iz javnih fondova

---

104 Belgija se jezički sastoji od 5.9 miliona flamanskih govornika, 4.1 miliona francuskih i 75 hiljada nemačkih govornika. Svaka od ovih lingvističkih grupa je opremljena sa puno važećim konstitutivnim telom pod nazivom Zajednica koja sadrži: parlament, vladu, administraciju (samo sudovi ostaju federativna nadležnost).

105 “Vlaams Blok” je proglašena rasističkom partijom na belgijskom sudu prošle godine. Iz tog je razloga morala da se razreši dužnosti. Iste nedelje kada je doneta presuda, bivši politički aparat “Vlaams Blok”-a je potpuno rekonstituisan i prozvan “Vlaamse Belang”. Na poslednjim izborima, VB je osvojio 25 % glasova, nastavljajući svoj uredni progres. To je prva flamanska politička partija u Antverpenu (800.000 stanovnika) i Briselu. Ima jednak ili malo veći broj simpatizera nego ostale glavne političke partije u Flandriji. Da bi ih držali dalje od vlade, flamanske partije moraju da se udružuju u velike koalicije.

\* Radnik u Sovjetskom savezu nagrađen za izuzetne zasluge u povećanju proizvodnje; može imati negativno ili pežorativno značenje i označava nekoga ko se trudi da služi za primer u neutralnom ili apolitičnom kontekstu (prim. prev.).

106 Anik Bijmens (*Annick Bijmens*) i NICC, “Drštvena i ekonomska situacija vizuelnih umetnika/-ca preko 45 godina starosti; predlog za rešenje na nivou politika” (*The social and economic situation of visual artists above the age of 45; a proposal for policy-related solutions*). Iako metodološki pristupi nisu u potpunosti zadovoljavajući, istraživanje se obraća velikom broju umetnika/-ca sa izrazitim iskustvom u relevantnom polju. <http://www.nicc.be/modules.php?name=News&file=article&sid=419>

kulture (bilo da je vezano za izložbe u javnim umetničkim prostorima ili za pojedinačne grantove). Najznačajniji izvor finansiranja za vizuelnu umetnost su sami umetnici, koji finansiraju svoje aktivnosti uglavnom preko poslova van umetničkog polja ili zahvaljujući podršci njihovih partnera... Drugi po redu izvor finansiranja potiče iz socijalnog osiguranja i benefita koji primaju nezaposleni, što predstavlja više od 25% njihovih primanja. U tom smislu, nedavne strategije federativne države, koja namerava da ograniči i konačno da potisne primanja nezaposlenih zbog “viška” onih koji traže posao, je mnogo veća preokupacija umetnika/-ca nego bilo kakav mogući razvoj samo u kulturnim politikama. Naravno, progresivno rešavanje režima nezaposlenosti nije belgijska karakteristika i svojstvena je za sve evropske zemlje, ali iznenadno ubrzanje procesa je uočljivo.<sup>107</sup> Počev od 2000. godine, post-Tačerske dogme su oblikovale niz mera koje utiču na celokupni društveni sistem i sistem nezaposlenosti. Poslednja datirana primorava one koji traže zaposlenje da potpišu ugovor o evaluaciji, koji uslovljava gubitak njihovih primanja za nezaposlenost, ukoliko se njihov učinak u traženju zaposlenja pokaže kao neefikasan. Ovakva evaluacija je potpuno prepuštena odluci državnih službenika. Van celokupno parcijalnog i nepravednog karaktera procedure generalno, pojavljuje se kao diskutabilno nepodesno da se procenjuju uslovi rada umetnika/-ca i naponi nezaposlenih umetnika/-ca da pronađu zaposlenje. Kao nadoknada tome, takozvani “status umetnika/-ce” je postalo deo belgijskog federalnog zakona. Time se obezbeđuje redovan prihod (maksimum +/-1,000 evra mesečno) za umetnike/-ce (i do izvesne mere za kulturne radnike, kuratore i tehničare) i prepoznaje se sezonski karakter i finansijska nesigurnost umetničke prakse.<sup>108</sup> Upkos tome, navodna pobeda koju su izvojevale platforme/udruženja umetnika/-ca uz prepoznavanje specifičnog statuta, predstavlja vrstu fikcije. Ne samo što je socijalna zaštita koju omogućuje slaba, već prvo i najpre jer set kriterijuma koji omogućuju umetnicima/-cama socijalna primanja korespondira sa aktivnostima koje imaju više veze sa kreativnim industrijama, oglašavanjem i komunikacijama nego sa umetničkim radom. Da bi je dobili, umetnici/-ce treba da dokažu minimum od 16.000 evra primanja tokom perioda od 18 meseci ili ekvivalenta od 312 dana zaposlenosti za isti period. Ukoliko neki profesionalni izvođači i muzičari mogu da prate ritam Stakanoviča putem dinamičnog sistema turneja, to je problematično za vizuelne umetnike/-ce čije je radno okruženje odreženo drugačijim procesima. Nekompatibilnost zakona je toliko očigledna da ohrabruje sopstveno podrivanje: nedavno su umetnici/-ce često davali/-le novac svojim kulturnim poslodavcima da bi im izdali “legalni” ugovor koji dostiže cifru primanja koje oni trebaju da bi dobili traženu kvotu. Iskreno rečeno: umetnici/-ce će morati da plate da bi dobili posao. Ova apsurdna postavka stvari je blizu da postane normativ u narednim godinama, tako da će masivno biti pokrenuto ono što bi se izvorno moglo nazvati lovom na “lažnu” potragu za zaposlenjem (umetnika ili ne). Na privatnoj strani spektra, uverenje da visoka zastupljenost kolekcionara u Belgiji kompenzuje nedostatak javnog novca je duboko ukorenjena u belgijskoj umetničkoj sferi. Ovo je delimično tačno, ali važi samo za nekoliko umetnika/-ca koji uspevaju da zadrže poziciju domišljate – ali konstantno pokretne – *cross* sekcije krive ponude i potražnje. Pored toga, privatni kolekcionari kao i korporativni

<sup>107</sup> Nasleđe socijalne zaštite koje je bilo poštovano do sada je zamenjeno liberalnijim modelima. Belgija ima prošlost obeleženu teškom industrijom i nasilnim štrajkovima sindikata, ovo snažno istorijsko nasleđe je vrlo brzo izbrisano liberalnim i modernim socijalističkim vladama. Gi Verhofstad (*Guy Verhofstad*), premijer do 1999. godine, nazivan je “malom Tačerkom”.

<sup>108</sup> U stvarnosti, to je adaptacija pred postojećeg pravnog akta kreiranog za sezonske radnike kao što su oni koji žanju i drvoseče... Iz tog se razloga vrslo često naziva “statut drvoseča”.

ulagači sigurno više pomažu posrednike (galerije, umetničke konsultante i dilere), nego same umetnike/-ce.

Možemo zamisliti buduću umetničku panoramu kao kombinaciju dve grupe. Sa jedne strane, rastuća masa umetnika/-ca koji su zavedeni romantičnim idejom da će umetnost uvek biti zona patnje i zaštite među ruševinama države blagostanja. Oni će biti obavezani da se povinuju imperativima kreativnih industrija ili da počine prevaru da bi ostvarili dobit iz privremenog i neprestano pregovarajućim statutom. Sa druge strane, ograničen deo umetnika/-ca u gornjem delu spiska po zaradi će obezbediti nacionalno i internacionalno umetničko tržište svojim radovima.

### ***Kraj demokratije u kulturi***

Ukoliko ostavimo po strani apsurdno ustrojstvo iz kojeg će individualni kulturni producenti morati da se izvuku u bliskoj budućnosti i pogledamo kulturne politike u svojoj ambiciji da utvrde savremene umetničke prakse, prizor nije mnogo više privlačan. U ovom trenutku, fokusiraću se na slučaj francuske zajednice, jer su prepreke argumentovano više razotkrivajuće nego u flandrijskoj, s obzirom na problematične teme savremene umetnosti. Jedva da se može pričati o realnoj politici kada je savremena vizuelna umetnost u pitanju: pretpostavila bi jasnu orijentaciju i ciljeve, kao i dovoljan raspon budžeta. U francuskoj zajednici, budžet za vizuelnu umetnost iznosi 3,17 miliona evra. Ako bi se dotacije MAC-a (Muzeja savremene umetnosti, 1,5 miliona evra) 14 drugih prepoznatih umetničkih asocijacija (1,17 miliona evra) oduzele, 500.000 evra ostaje slobodno za neprepoznate asocijacije, izložbe i za podršku individualnim umetnicima/-cama.<sup>109</sup> Uz 1 evro po stanovniku preusmereno na vizuelnu umetnost, nepotrebno je spomenuti da su javne dotacije potpuno nedovoljne da bi stimulisale bilo kakav ambiciozan razvoj i sva predviđanja potvrđuju da će budžet ostati prilično fiksiran na trenutno stanje.

Uzimajući ovo u obzir, moglo bi se posumnjati da javni autoriteti nastavljaju da ograničavaju svoju podršku s nadom da će tržište na neki način premostiti jaz i ostaviti prostora za manje-više prosvetlene mlade preduzimače, kao u 19. veku, ili rastućim “za kulturu zainteresovanim” ili “građanskim” korporacijama. U tom smislu, Belgija pripada državama blagostanja koje propadaju gde su kulturne aktivnosti još uvek odgovornost države (ili preciznije, zajednice). Ipak, one moraju da se adaptiraju savremenim dominantnim neo-liberalnim modelima. U tom smislu, pitanje nije da li će tržište kompenzovati nedostatak javnih investicija, već pre da se preispita kako su javne politike postale instrumenti vođeni zahtevima tržišta i da se razmotri mogući uticaj ovih promena na polje vizuelne umetnosti ubuduće.

Jedan od najprominentnijih ideoloških stubova ustrojstva kulture u Belgiji je demokratija u kulturi. Do sada, ponudila je – bar teorijski – otpor neo-liberalnim trendovima koji su приметni u drugim, razvijenijim kulturnim superstrukturama u Evropi. Kulturna demokratija je inspirisana libido-političkim tokovima koji su navirali nakon 1968. godine. Prema zakonodavstvu ranih 1970-ih godina izazvanim kulturnom demokratijom,

<sup>109</sup> U Flandriji, oko 6 miliona evra je potrošeno na godišnjoj osnovi za vizuelnu umetnost, od kojih 750,000 evra ide direktno umetnicima (grantovima, ličnim projektima, itd.). Precizne cifre se mogu pronaći na <http://www.forumculture.be>

vlast je bila obavezna da podrži i promovirše kulturne ekspresije društvene emancipacije i političke diskusije. U tom smislu, kultura nije više stvar ukusa i moralne pouke što politika sugerirše, već je ono što joj daje pristup.

Skromni izdaci za savremenu umetnost su na neki način kompenzovani mogućnostima koje su bile dostupne horizontalnom primenom kulturne demokratije u sistem finansiranja kulture. Na osnovama zasnovanosti na ciljevima društvene i političke emancipacije, bilo kojoj kulturnoj asocijaciji – bilo koji medij da koristi – je bio omogućen pristup javnim fondovima, naročito kroz sektor “obrazovanja za odrasle”.<sup>110</sup> Ova je šema funkcionisala kao vrsta balasta za mnoštvo inicijativa koje su bile protiv sistema umetnosti “sitne buržoazije” i koje su želele da izgrade sopstveni prostor, metode i publiku. Ne samo da je kompenzovala nedostatak fondova za umetnost, već je takođe promovisala vrlo interesantne prakse van umetničkog establišmenta, kao što su alternativne radio stanice, bioskopi, mali kulturni centri, nezavisni arhitektonski kolektivi, fanzini i kulturne-aktivističke grupe. Iako je zamrzavanje troškova kulture izazvano ekonomskom krizom 1990-ih značajno umanjilo mogućnosti, nestrukturni i ograničeni budžeti su još uvek bili mogući bez ulaganja previše napora zbog “rupa” u sistemu. Ova permanentna uradi-sam strategija je uspostavila “alternativnu” umetničku scenu koja karakterirše Belgiju i Brisel posebno. Za razliku od toga šta se dešava u sličnim praksama u zemljama kao što je Francuska, umetnički prostori malih obima i kolektivi su bili sposobni da prežive bez da su ih apsorbovali kulturni establišment ili da su ih kupili poznati kolekcionari.

Ponovno uspostavljanje celokupnog kulturnog režima koje je nedavno lansiralo Ministarstvo kulture francuske zajednice u Belgiji će kreirati nova pravna i administrativna sredstva koja će u najvećoj meri potpuno potisnuti bilo kakvu mogućnost za te kulturne institucije da priđu javnim fondovima u budućnosti i da sačuvaju svoju autonomiju. Na koji način?

Najpre profesionalizacijom umetničkog sektora, što je jedan od prioriteta reforme. Ipak, predložena rešenja ne podrazumevaju povećanje budžeta da bi se obezbedilo regularno zaposlenje, već pre primoravanje asocijacija da potroše 50% dotacija na plate i da imaju bar jednu zaposlenu osobu. Ovo je vrlo teško razumeti kao meru koja štiti zaposlenje, jer je fiksirana minimalna zarada u sektoru dosledno vrlo niska (+/-1.000 evra za ekvivalent punog radnog vremena) i automatski je postala standardna plata u sektoru. Mnoge kritičke umetničke prakse zasnovane na vrsti ekonomije poklona koje privremeno okupljaju volontere bez očekivanja da se napravi zarada ili profit, *de facto* su isključene.

Drugo, uslovi koje reformisane politike pripisuju asocijacijama koje apliciraju su iskrojene po meri “kulturnih pod-ugovorača” koji mogu da pruže rentabilne i specijalizovane usluge. Nova vrsta kulturnih operatera koji krče sebi put u areni kurseva menadžmenta kulture će zameniti tipične levo orijentisane kulturne radnike. Ovi profesionalci, aktivni od ranih 1990. godina sa kolapsom javnih službi u Velikoj Britaniji, izranjaju u Belgiji i počinju da love najprofitabilnije “niše” u okviru kulturnog tržišta. Gradovi i provincije već

---

<sup>110</sup> Obrazovanje za odrasle je bio prevod principa kulturne demokratije u budžetima Ministarstva kulture. Značajno veliki fondovi su dati na taj način, do te mere da je “obrazovanje odraslih” postalo druga po redu stavka u kulturnim budžetima.

upošljavaju asocijacije-satelite koje vode delove ili sve njihove umetničke programe. Nije nerealistično zamisliti da će u vrlo bliskoj budućnosti privatni organi nadgledati menadžment javnih budžeta za kulturu. Ovo će naravno nametnuti nedostatak odgovornosti u načinu na koji se troši javni novac i sprećiće bilo kakvu vrstu debate, prema tome asocijacija je potpuno slobodna da troši novac po sopstvenim kriterijumima. U tom smislu, sporo ali sigurno izmeštanje javne odgovornosti van demokratske arene reprezentacije neće biti interpretirano kao korak ka autonomiji umetničkog polja od političke intervencije. Suprotno od toga. Umesto da se podržavaju brojne i kontrodictorne mikro inicijative koje dolaze iz ovog polja, politički autoriteti će odlučiti o kulturnoj agendi i onda će je implementirati uposlenjem organizacije koja će jednostavno poslušati njihove naredbe.

Treće, obrazovna vrednost utkana u originalni koncept je obnovljena u napadnom neo-liberalnom stilu. Podstaknuće neku vrstu stalnog stručnog treninga koji ima za cilj da pomogne radnicima i onima koji traže zaposlenje da se brzo prilagode promeni zahteva na tržištu rada. Pojam samo-konstitutivnog i kritičkog znanja koje je ranije preovladavalo će biti zbrisano. Kao posledica, umetničke grupe koje su producirale subverzivne dokumentarne filmove, arhitektonski kolektivi koji su se borili protiv privatizacije javnih prostora u gradu ili bilo kakav umetnički projekat sa političkom tematikom, postaće nepodesni ukoliko ne dokažu jako posvećenje da vode ljude i preusmere ih ka uspešnom putu zaposlenosti.

Ministar kulture je nedavno izjavio: “Kultura je najbolje oružje za masovno uništenje varvarizma.” Izjava ministra je pre svega zasnovana na ideji da građani po definiciji neprestano i hektično pokušavaju da unište društvene odnose, javno dobro, da zloupotrebe socijalno osiguranje i urone u fašizam. To je definitivno zapečatilo veru u kulturnu demokratiju i ponovo uspostavilo gotovo bukvalno, staro uverenje koje ide unazad do Malroa (*Malraux*) i francuske kulturne decentralizacije. Taj je model predložio neobrazovanoj publici – ljudima iz provincije, potencijalnim varvarima – remek dela civilizovanog pariskog društva, koje treba da inspiriše etičke vrednosti i da pomogne ljudima da razlikuju civilizaciju od varvarstva, demokratsku vlast od diktature, itd.

Budućnosti kulturnih politika će se razvijati po obrnuto vođenom procesu koji će nas vratiti u period pre 1968. godine. Ukoliko bi bili zlobni, mogao bi se prizvati sindrom “demokratske pobune” da bi se objasnilo kako je nešto što je jednom pokrenuto i vođeno javnom politikom postalo nestabilno i teško za kontrolisati. Korektivne metode će biti legitimizovane stalnom opasnošću od zaborava ranije ujedinjenog društvenog tela. Zarad koalicije protiv fašizma i nacionalizma, ova nova matrica će kočiti, a zatim i potisnuti svaki eksperiment van parlamentarne demokratije. Niko ne može reći da li će narastajući oblici društvenog protesta koji se dešavaju u celom svetu i koji će naročito biti zastupljeni u Briselu u narednim godinama<sup>111</sup> biti osuđivani kao varvarski ili ne. Trenutna politička arena još uvek okleva da ih obeleži i isključi ili da ih pridruži sferi kontrole. Ono što je bez sumnje jasno je da će reforma kulturnih politika udaljiti ove pokrete od bilo kojih kulturnih organizacija ili programa finansiranih iz javnih fondova.

---

<sup>111</sup> Od kada je Evropski savet ministara (evropski vrh) sistematski situiran u gradu, to će prouzrokovati velike demonstracije i proteste različitih altermondijalističkih grupa i kulturnih aktivista.

Po mišljenju grupe eksperata koji okružuju reformu, globalna transformacija celokupnog kulturnog aparata treba da se završi 2015. godine. To koincidira sa godinom koja je izabrana da se predstavi Mons, glavni grad najobespravljenijeg regiona Belgije, kao evropska prestonica kulture. Da bi se grad pripremio i region za moguću selekciju, ogromna sredstva su već uložena u infrastrukturu kulture. Evropski strukturalni fondovi koji će biti dodeljeni da pojačaju atraktivnost te zone su već pomogli nedavnu implantaciju najvećeg centra za savremenu umetnost<sup>112</sup> francuske zajednice u regionu. Uz to, devet od četrnaest drugih mesta su postavljeni prema istim parametrima. Visoka koncentracija ne treba da zadovolji neverovatan apetit za savremenu umetnost kod stanovništva, već da ispuni vreme odmora kod onih koji dolaze: zaposleni u kancelarijama koji će stići sa kompanijama, koje će postaviti svoje poslovanje u *evroregion*.

U stvarnosti, ovi prostori za savremenu umetnost će se integrisati u globalnije razvojne programe koji su namenjeni prekvalifikaciji regiona za privatne investitore. Pripadaće širem planu razmeštanja koji će im pripisati ulogu kulturnih magneta u unutrašnjosti između dva velika procesa pripajanja Lila (sever Francuske) i Brisela. Uz povoljne finansijske (zaštita taksi, dotacije) i infrastrukturne (putevi, oprema) inicijative, pun pogodak umetničke ponude će *kulturno* doprineti razvoju regiona. Ovakva instrumentalizacija kulture u ekonomskim okvirima će biti drugačija od one koja je, kasnih 1980-ih, htela da usmeri njen potencijal na generisanje novih poslova koji bi zamenili gubitke izazvane propadanjem teške industrije. Novi proces prostornog razmeštanja koji se zapravo dešava u Evropi je iniciran kapitalističkim pokretima koji distribuiraju svoje produkcijske centre, logističke čvorove i kreativne habove prema novim ograničenjima. Ova globalna premetačina mape neće više imati nikakve veze sa nacionalnim markerima, već sa parametrima koji su producirani specifičnim evropskim zakonima i/ili podesnim lokalnim uslovima. To će odrediti buduća najbitnija mesta, rebalansirajući ne samo belgijsku umetničku scenu, već i ceo geografski ekvilibrijum evropske umetničke scene.

Belgija, koja je na neki način bila pošteđena ideologije “kreativnog grada” koja je proizvela kulturne tržne centre kao što je “MuseumsQuartier” u Beču ili je imenovala cele gradove poput Barselone u multikulturalne parkove, ubrzo će po prvi put iskusiti “kulturno-zabavnu” promenu u velikoj meri. Izazov za kulturne politike u Belgiji će se sastojati u ispunjenju želja novih zaposlenih u korporacijama u njihovoj svrsishodnoj čežnji za umetnošću sa jedne strane i ambicija vlasti da istrebe društveno telo koje se oporavlja od varvara, sa druge strane. Savremena umetnost će delovati kao deo mnogih javnih aparata koji će suptilno predstavljati ove dve misije u politički neutralizovanim i ekonomijom vođenim potpuno novim infrastrukturama.

Protiv reakcije se očekuju na Mons 2015. godine, evropske prestonice kulture godine. Nadajmo se da će umetnički kolektivi koji će biti potpuno isključeni iz javnih fondova za kulturu do tog vremena, biti sposobni da se povežu sa drugim prekarnim grupama iz Monsa i na drugim mestima, koje su izbačene iz svih javnih sfera na duže vreme. Imaće dosta toga da diskutuju, ali sigurno ne program ovih novih kulturnih robnih kuća, koje se tada neće ni pretvarati da su napravljene za ove grupe.

---

112 Musée d'Art Contemporain – Grand Hornu

*Ovaj tekst je objavljen pod Creative Commons licencom:*

*Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5>*



## Rusija, 2005 - 2015: Ka čemu idemo od ničega?

*Oleg Kirejev*

*(Oleg Kireev)*

### ***Zemlja u tranziciji – ka čemu?***

Hektična, haotična, prepuna najrazličitijih “tokova”, u središtu se nalazi prestonica, koja nije mali “grad”: Rusija danas predstavlja istaknuti primer društva u stanju tranzicije. Ali tranzicije ka čemu? Postoje različiti mogući odgovori na ovo pitanje; progonoze za budućnost takođe variraju prema tome.

Liberali bi rekli, tranzicija polazi od “post-komunističke” države deregulacije ka standardizovanom kapitalizmu. Prema ovoj logici, što pre postanemo članica STO (Svetske trgovinske organizacije), to bolje. Ali, rusko tržište ne želi da otvori svoja vrata suviše široko prema transnacionalnim korporacijama. Na primer, tekuća diskusija o izgradnji ruskih IT-klastera (*IT-Information Technology*) kao u Bangalore, u Indiji, je otežana zbog činjenice da nacionalne kompanije ne žele da ulažu sredstva u klastere ukoliko će strani kapital dominirati. Usled toga, neki drugi diskutanti bi rekli da se tranzicija dešava od katastrofalnog doba zajedničke destrukcije (“jelcinjizam”) ka zdravom i sigurnom “nacionalnom kapitalizmu”. Ipak, postoje i manje očigledni, skriveniji životni tokovi kroz koje se mogu otvoriti potpuno drugačije perspektive, i takođe moramo da imamo to na umu kada mislimo o narednoj deceniji.

Svarnost pokazuje da dok su intelektualci tek počeli da konceptualizuju šokantno iskustvo prošle decenije, da ujedinjuju različite zaključke i da počnu da razumeju situaciju u svoj njenoj kompleksnosti, nova masovna kultura potrošnje je već nastala i nove generacije rastu na *hi-tech* proizvodima i MTV-u. Ovo čini tranziciju kompleksnom i višeznačnom i primorava nas, teoretičare i umetnike, aktiviste dobre volje i kognitivne radnike, da mislimo na multi-dimenzionalan način, da se fokusiramo na sofisticirane scenarije, da pažljivo razmatramo povratnu reakciju, da eksperimentišemo sa esencijalno novim odlukama. Istorija je otvorena, budućnost nije predodređena. I ukoliko umetnost ne predvodi avangardu među eksperimentima, da li će to i dalje biti avangardna umetnost?

### ***Integrativne tendencije***

Prošlu godinu je obeležilo nekoliko događaja koji pokazuju da Rusija želi da bude internacionalno prihvaćena i integrisana: Prvo moskovsko Bijenale, Prvi ruski Socijalni Forum i – dolaze či iz državnih struktura – kandidatura Moskve za Olimpijske igre 2012. godine. Budući da je 2000-2003. donela lep osećaj uključenosti u *World Wide Web* kroz domaću apropijaciju *flashmob*-a, konzumentsku upotrebu *hi-tech*-a, itd., sada se Rusija

bori za uspostavljanje veza i razmene sa ostatkom sveta. Integracija će se verovatno desiti. Prvo Moskovsko Bijenale nije prezentovalo "export-import" model periferne umetničke scene, već vrlo intrigantan i obećavajući model kulturne razmene: Lenjinov muzej sovjetskog stila je ugostio centralnu izložbu i internacionalni tim umetnika/-ca i kuratora/-ki koji je lutao klasičnom februarskom snežnom olujom. Bez sumnje, Rusija će početi da govori internacionalnim jezikom u roku od 3-5 godina. Ovo će rezultirati promenom karaktera internacionalne reprezentacije ruske umetnosti.

Za sada, karakter reprezentacije Rusije u inostranstvu je "slika onog Drugoga", kao što je slavni trgovac kulturom Marat Gelman (*Marat Guelman*) istakao. Prema vodećim autorima ovog kontingenta, taj/ta "Drugi/a" u internacionalnoj zajednici mora lajati, pisati, pokazivati golu zadnjicu, itd. (vidi radove Olega Kulika i grupe "Plavi nosovi" (*Blue noses*) – u poslednje vreme glavni ruski reprezentanti napolju). Takođe, trenutna umetnička scena je potpuno ne-informisana o informacionim trendovima u internacionalnim umetničkim paradigmatama – čak ni "*Moscow Art Magazine*", najbitniji teorijski magazin, nije u stanju da prevede izraz "open source" na odgovarajući način. U svom izveštaju o Moskvi iz 2002. godine, Rajmund Minihbauer takođe je izrazio iznenađenje povodom odsustva digitalnog umetničkog aktivizma u Rusiji. Nadam se u budućnosti, kako mladi umetnici/-e budu učili internacionalni jezik, da će oni početi da diskutuju internacionalna pitanja i da pričaju o zajedničkim problemima globalizacije na zajedničkom jeziku. Na ovaj način, umetnost će biti obogaćena vezom sa IT – informacionim tehnologijama, samo-organizacijom, umrežavanjem, multi-disciplinarnošću, urbanizmom i drugim "vrućim" temama.

### ***Vrednosti tržišta i re-evaluacija umetnosti***

U trenutnim uslovima, integracija često znači i više komercijalizacije, više kapitalizma. Posebno zato što umetničkoj sceni nedostaje gotovo bilo kakav izvor "javne finansijske podrške", kao što su grantovi, nagrade, stipendije, itd. (jedini izuzetak je "Crni kvadrat" nagrada od 5,000 EUR uspostavljena prošle godine i dodeljena samo jedan put mladom umetniku Davidu Ter-Oganijanu [*David Ter-Oganyan*]). Poslednji Moskovski umetnički sajam (*The Art Moscow Fair*), koji se održao od 24-29. maja, pokazao je da umetničko tržište raste. Više fondova, nagrada, institucija će verovatno pratiti ovaj trend. Ruska srednja klasa je dovoljno porasla i ojačala da može da se "hrani" radovima nacionalnih umetničkih producenata/-kinja i postoji značajan broj menadžera i advokata koji nude novac mnogim srećnim naslednicima trenda (*Vinogradov&Dubossarsky, Kulik, Ragimov, AES, ...*). Julija Gnirenko (*Yulia Gnirenko*), kuratorica u Moskovskom nacionalnom centru za savremenu umetnost je primetila da se prosečna cena za umetničko delo kreće od 3,000 – 5,000 eura. Ovo nezaobilazno rezultira sa tri jasne istorijske posledice:

- izjednačavanje i de-konceptualizacija umetnosti (na primer, vodeći umetnici "za uvoz" su sada Oleg Kulik i "Plavi nosevi", u čijim radovima je sadržaj sveden na nivo crtanih filmova);
- Nestajanje kritike, koja nije potrebna da bi se umetničko delo prodalo. Prema Jekaterini Dijogot (*Yekaterina Dyogot*), danas su poželjnije nove figure teksto-pisca menadžera-promotera; ovo znači da je celokupan kitički

diskurs nestao (što je rezulturalo nepostojanjem bilo kakvih seminara, okruglih stolova, otvorenih diskusija na Moskovskom Bijenalu);

- i pojava nove avangarde, koja obavezno mora nastati na marginama komercijalnog aspekta kapitalističkog društva.

Da bi se poslednja tvrdnja dalje istražila, moram naglasiti široko rasprostranjen paradoks u internacionalnoj savremenoj umetnosti, a to je da jezik avangarde stvoren istorijskom avangardom (Maljevič [Malevich], Dišan [Duchamp], Pikaso [Picasso], dadaisti, akcionisti,...) danas koriste oni koji se ne uklapaju u definiciju avangarde zbog svog mentaliteta, klasnog identiteta i životnog stila. Ipak, društvo koje se nađe na ivici provalije između realnosti i virtuelnosti, između starog i novog, ne može sebi priuštiti da ignoriše vrednosti avangarde, u okviru društvene slike između tradicije i nepoznatog. Avangarda funkcioniše kao imuni sistem društva ili pak kao njegovi nervi. Prenosi informaciju o bolu ili opasnosti, kao što *nerv* prenosi *stimulans*. Pretpostavljam da je avangarda kao takva uvek postojala u društvu XX veka, ali nije identifikovana kao takva (iako su izvesni umetnici/-ce delovali u visoko osetljivim poljima kao što su nove tehnologije, politička umetnost, itd.). U savremenoj Rusiji takođe mora da se identifikuje i da se bori za povratak dostojanstvo i sadržaj umetničke poruke (“da se ponovo stvori sintaksa i mera proze siromaha”, rečima Alana Ginzberga [Allan Ginsberg]).

U redu, ali odakle će doći?

### ***Centar-Periferija: Kontradikcije i atrakcije***

Geografski, vrlo je verovatno da se nova avangarda neće pojaviti u prestonici, već na periferiji. U toku poslednjih nekoliko godina se pojavilo mnogo izvanrednih mladih umetnika i umetničkih grupa iz regiona udaljenih od Moskve i Sent Petersburga: Jekaterinburg ("Kuda begut sobaki", "Zer gut"), Njižni Novgorod ("Provmyza", Nikolai Oleinikov), Izevsk ("Archeopteryx"), Kaliningrad (Karpenko sisters), Samara (Vladimir Logutov), Njižni Tagil ("Sistra"), Saratov, Novosibirsk, Perm,... Postoji nekoliko razloga za ovakav razvoj: aktivnosti Nacionalnih centara savremene umetnosti - NCCA (Jekaterinburg, Njižni Novgorod, Kaliningrad; direktor NCCA u Njižnom Novgorodu Ljubov Saprikina [Lyubov Saprykina] i “Provmyza” bili su izabrani ove godine da uređuju i dizajniraju ruski paviljon na Venecijanskom Bijenalu); i nepostojanje volje vodećih moskovskih kuratora da uključe ove umetnike na mapu savremene umetnosti.

Ali hajde da se fokusiramo na politiku “centra”, koji će biti, u našem slučaju, posebno Moskovski nacionalni centar za savremenu umetnost (NCCA). Osnovao ga je 1992. godine kurator Leonid Bazhanov uz finansijsku podršku Ministarstva kulture. NCCA vrlo tesno saraduje sa Ministarstvom kulture, Vladom Moskve i sa državnim kancelarijom “ROSIZO”, koja služi kao organizacijska institucija za Moskovsko Bijenale. Ove institucije takođe donose važne odluke o osoblju; na primer, one zaposle kuratore/-ke za ruski paviljon na Venecijanskom Bijenalu. NCCA realizuje studije i projekte izložbi, delujući pod pokroviteljstvom države. Ali

njegova politika, do sada, jedva da može biti nazvana konačnom: NCCA se fokusira na “osrednje” umetničke aktivnosti podržavajući vrlo širok spektar umetnika i grupa i uglavnom favorizujući “muzejske vrednosti”. U smisli problema centar-periferija, preferira da prikaže moskovske umetnike u provincijama, umesto obrnuto, da predstavi umetnike iz provincija u Moskvi.

Ovo je razlog zbog kojeg raste značaj regionalnim NCCA. Oni uspostavljaju horizontalne veze, ne vertikalne. Oni potenciraju međusobnu direktnu komunikaciju, bez posredovanja iz Moskve. Za mene je vrlo osvežavajuće da budem pozvan na regionalni Festival urbane skulpture u Izhevsku u jesen 2004. godine i da tamo uspostavim kontakt sa mladim umetnicima/-ama iz Samare i Jekaterinburga, sa kojima organizatori festivala u Izhevsku usko saraduju. Institucije ne igraju vodeću ulogu u ovom procesu, već posvećeni individualci, koji takođe mogu biti deo institucija, kao što su Jevgenij Umanski (*Yevgeny Umansky*), umetnički direktor NCCA u Kaliningradu (čija uloga uspostavljanja ose Jekaterinburg-Kaliningrad jeste izvrsna), grupa "Archeopteryx" iz Izhevsk (organizatori Festivala urbane skulpture) i drugi.

Kada je nastao moskovski NCCA, po njegovom statutu je omogućeno postojanje samo četiri regionalne ispostave. Ovo je razočaravajuće, jer u međuvremenu, Novosibirsk i više drugih gradova žele NCCA u svojim okolinama takođe. Istovremeno, četiri srećna grada izvanredno razvijaju svoje centre. Tokom 2004. godine, ispostava Centra u Njižnom Novgorodu je od gradske vlade dobila u vlasništvo ogromnu istorijsku kulu. Ovo je ogroman uspeh. Umetnici/-ce i kuratori/-ke veruju da će se savremena umetnost čvrsto odupreti od država&crkva obskurnih tendencija, jednostavno načinom na koji je pozicionirana. Trijumf Njižni Novgoroda je dalje pojačan, kada je direktor NCCA, Ljubov Saprikina bila – skoro istovremeno – pozvana da bude kuratorka ruskog paviljona u Veneciji, te je odmah odabrala umetnika iz Njižnog Novgoroda, duet "Provmyza" (Sergej Provorov [*Sergey Provorov*] i Galina Miznjikova [*Galina Myznikova*]) da učestvuje na glavnoj izložbi. Mlada moskovska grupa “Escape” i mladi moskovski arhitekta Konstantin Larin su takođe bili pozvani.

Progresivne politike drugačije vrste se trenutno pojavljuju u Kaliningradu – na zapadnoj granici Rusije koja je sada gotovo odvojena od nacionalnog stožera. Kaliningradski NCCA je mesto gde je, na primer, objavljeno “BioMediale” – jedinstvena internacionalna publikacija posvećena kritičkom pogledu na bio- i nano-tehnologiju u umetnosti, koju je uredio kurator NCCA Dmitri Bulatov (*Dmitry Bulatov*). Umetnički direktor NCCA u Kaliningradu, Jevgenij Umanski je upostavio mnoštvo veza između lokalnih umetnika/-ca i umetničkih centara u celoj zemlji, inicirao je projekte i konferencije (uglavnom sarađujući sa NCCA i sa Univerzitetom u Jekaterinburgu), i sada su on i kuratorka moskovskog NCCA, Julija Gnirenko, započeli sve-ruski projekat pod nazivom “9000” (9000 km je udaljenost između istočne i zapadne granice Rusije), koji će pozvati lokalne kuratore da formulišu neka pitanja specifična za njihov region i da pozovu lokalne umetnike/-ce da učestvuju u projektu koji je posvećen njima. Da bih dodao neka važna stanovišta i linkove ovoj temi i gore pomenutoj ideji nove avangarde, želeo bih ukratko da prodiskutujem karakteristike nove regionalne umetnosti koja se rađa. Moje

mišljenje je da pripada novoj generaciji umetnika/-ca koji će biti aktivni u narednoj deceniji. Može se smatrati pojavom “izgubljene generacije” – onih koji su rođeni sredinom 1970-ih, koji su živeli u vreme perestrojke i rane devedesete i tek sada počinju da vežbaju svoje glasove. Ukoliko pogledamo bliže neke od radova ovih mladih umetnika/-ca, uviđamo da oni rade u vrlo neobičnim materijalima. U mnogim slučajevima u pitanju nije rad koji prenosi jednu linearnu poruku ili koristi jednu dobro poznatu formu, kao što je to slučaj sa radovima današnjih “zvezda” umetnika/-ca. Više je u pitanju pokušaj da se uđe u misteriozne multi-dimezionalne procese nama otvorene razvojem novih tehnologija i pojavom novih životnih formi. Moglo bi se reći da oni ne rade sa linearnim porukama, već sa modelima. Neki umetnici/-ce, kao što su Karpenko sestre iz Kaliningrada, čak ni ne prave svoje radove kao umetnička dela, već kao forme njihovih međusobnih reakcija na spoljašnji svet, imitirajući pri tome nove kolektivne životne forme. Grupa “Kuda psi trče” (*Kuda begut sobaki*) iz Jekaterinburga kreira multidisciplinarno istraživanje i modele kao što je “Digitalizacija vode”: staklena piramida je napravljena od malih koncentrično organizovanih čaša i vodeni tok od dole može da ispuni svaku čašu i da padne na levo (0) ili na desno (1). Informacije koja su dokument “izbora vode” se prenose na kompjuter koji ih potom transformiše u grafike i muziku.

### ***Druga prestonica***

San Petersburg je uvek smatran “drugom prestonicom” nacionalne kulturne scene, ili ga čak njegovi stanovnici nazivaju “kulturnom prestonicom”, nasuprot Moskvi koja je “politička prestonica”. U stvari, suprotstavljenost može da se opiše na sledeći način: San Petersburg insistira na “čistoti” umetnosti, dok Moskva meša estetiku sa konceptom, politikom, itd. Ovo je rezultiralo uspostavljanjem izvesne vrste umetnosti: u San Petersburgu “neo-akademska” talas rođen kasnih 1980-ih godina je postigao značajan uspeh. Na primer, kao što je umetnica Nora Konjonkova (*Konyonkova*) rekla, “umetnici/-ce idu na otvaranja izložbi od Ermitaža do Ruskog Muzeja”. Međutim, scena San Peterburga nikada nije bila od značajnijeg uticaja u Moskvi i obično se smatra provincijalnom. U poslednje vreme se desilo nešto neočekivano: nastala je grupa u severnoj prestonici koja je vrlo jasno orijentisana ka moskovskoj konceptualnoj/političkoj sceni, umetničke novine “Šta uraditi?” (*Chto delat?*) koje tvrde da nastavljaju tradiciju moskovskog radikalizma. Još uvek nedostaje jasna platforma, ali postoje signali da je način na koji će se san petersburška umetnička scena razvijati nepredvidiv. Proisteći će iz ličnih angažmana i kontribucija koji nosu viđeni sociološkim pregledima.

### ***Regulatorske/protiv-regulatorske tendencije***

Priča o slučaju “Oprez, religija!” (januar 2003–februar 2005. godine) je vrlo korisna za razumevanje kako savremena umetnost može da funkcioniše pod uslovima reakcionarne ideološke dominacije u autoritarnoj državi. Izložba “Oprez, religija!” je održana u moskovskom Andrej Saharov centru i muzeju (*Moscow Andrey Sakharov Center and Museum*) – izrazito politički angažovanom prostoru koji se borio protiv Čečenskog rata i koji sledi agendu ljudski prava. Centar nije uobičajeno mesto za okupljanja savremene umetnosti, iako se ponekad ovakvi događaji i izložbe održavaju tamo. Izložba “Oprez, religija!” je pozvala više umetnika/-ca,

mladih i neafirmisanih, zajedno sa onim već afirmisanim. Izložba je posvećena rastućem prisustvu pravoslavne crkve u našim svakodnevnim životima i njenim društvenim intervencijama kao što je školski udžbenik koji propagira kreacionističku teoriju, javno izražavanje religijske netrpeljivosti, itd. Moram primetiti da umetnički radovi na izložbi nisu bili takođe ni malo tolerantni i neki vernici su ih smatrali uvredljivim. Dva dana nakon otvaranja izložbe, grupa osoba iz pravoslavne crkve je došla da vandalizuje i uništi izložbu. Uhapšeni su na licu mesta, ali usled nedostatka apela od strane umetnika, svi su pušteni i sudski postupak je pokrenut protiv direktora Saharov Centra, Jurija Samodurova (*Yuri Samodurov*), kuratorke Ljudmile Vasilovskaje (*Lyudmila Vassilovskaya*) i jedne od umetnika/-ca Ane Alčuk (*Anna Alchuk*), koja je optužena za pomoć organizaciji izložbe. Optuženi su za “povredu religioznih osećanja”. Sudska saslušanja su trajala više od šest meseci i praćena su mnogim publikacijama i diskusijama i na taj način je postalo jasno da umetnička zajednica uglavnom više voli da ostane po strani od direktnog angažmana. Iako je kraj suđenja koincidirao Prvom Moskovskom Bijenalu, nije bilo znaka solidarnosti prema optuženima (dok je suprotna strana bila ujedinjena). Konačna odluka je bila manje teška nego kazna koju su tražili državni tužioci: kazna od 100,000 rubalja (oko 3,000 eura) svakom administratoru Saharov Centra i odbacivanje optužnice protiv Ane Alčuk.

Ovaj slučaj je pokazao da se umetnička zajednica plaši pravne intervencije. Za veći deo zajednice, sudski proces je bio pretnja koja je poticala od najreakcionarnijih društvenih snaga – države, policije i crkve. Takođe se to smatralo pretnjom vodećim kuratorima, koji su primetili da oni koji su se pojavili na sudu nisu bili umetnici/-ce, već kuratori. Slične pretnje i strahovi su prisutni svugde, naročito u regionalnim centrima kao u Jekaterinburgu, gde imaju veliku i agresivnu pravoslavnu crkvenu zajednicu.

Ukoliko uzmemo u obzir samo ovakav razvoj događaja, prognoze za budućnost bi morale biti potpuno pesimistične. Mogli bismo pretpostaviti dalje jačanje kulturnih politika, komercijalizacije, itd. Niko ne može predvideti šta može da se desi u budućnosti, posebno pod uslovima koji su nebalansirani, nestabilni, ne-linearni; i kao što je Ilija Prigogin (*Ilya Prigogin*) ukazao, postoje jaki izgledi za nestabilnost.

Međutim, takođe je vrlo moguće da će se desiti društvene promene. Postoje čak neki pokazatelji da se krucijalne promene mogu desiti u vrlo bliskoj budućnosti. Ukoliko se to desi, politička opcija koja će zameniti sadašnju neće biti idealna, naravno, ali bez sumnje će ovo društvo postati mnogo slobodnije i otvorenije. I postoji nekoliko tendencija za koje očekujem da će procvetati pod ovim novim uslovima.

Na konceptualnom nivou, mislim da ne samo da treba da se desi apropijacija zapadnjačkih ideja (konceptata “javnog domena”, “umrežavanja”, “umetnosti&aktivizma”, itd.), već i da se ponovo promisli sovjetsko nasleđe. Ako, kao što Boris Buden tvrdi, nema mesta za levičarske ideje u savremenoj Istočnoj Evropi – jer sada može da funkcioniše jedino kao “još jedan uvozni trend” – onda ruska levica mora da pronađe svoju ideju levice iznova.

Ovakvo razumevanje je neophodno zakopano duboko ispod površine naše stvarnosti, ali će omogućiti ekstreman stimulans. Još uvek ne razumemo kakvo nasleđe bogate konceptualne raznolikosti nam je komunizam ostavio i nova generacija intelektualaca upravo počinje da ga istražuje. Na primer, sovjetska naučna fantastika 1960-ih godina je demonstrirala neke potpuno nove pristupe budućem modelovanju, tehnološkom razvoju, utopijanizmu (Jefremov [*Yefremov*]), braća Strugatski [*Strugatsky*], itd.); umetnost je formulisala nova razumevanja “javne sfere” i “umetnik-društvo” inter-relacije (Ejzinštajn [*Eisenstein*]; Jevtušenko [*Yevtushenko*]; umetnički magazini '60-ih; ili socijalistička umetnost u drugim zemljama, kao što su Sikuerosi u Meksiku); anti-kapitalistička kritika 1920-ih (Majakovski, konstruktivisti) je još uvek značajna kao što je to slučaj sa feminističkom perspektivom Aleksandre Kolontaj (*Alexandra Collontay*), itd. Mislim da će se novi tip ne-postmodernističkog intelektualca roditi, koji će slobodno baratati i Istokom i Zapadom, savremenim i istorijskim doktrinama, rekombinujući i sintetišući ih. Ovo bi moglo potencijalno da ubrza dalje društvene promene. I pretpostavljam, u smislu ovih promena, pozitivni trendovi koje sam ukratko pomenuo će poprimiti mnogo snažniji razvoj. Svest o informacijskim tokovima, horizontalno umrežavanje, institucije civilnog društva, javna sfera će rasti i uključiti sve više i više koncentričnih krugova u društvu. Za umetnost će ovo značiti produblјivanje i sofisticaciju, i možda – paradoksalno – konačno, stvaranje autonomne teoritorije za umetnost.

### **Zaključak**

Oduvek je postojala prepoznatljiva de-sinhronizacija u tempu pojedinačnog razvoja Rusije i globalne ekonomije. Ruski mislioci su posvetili mnoštvo knjiga ovom jazu koji je rezultirao potrebom da se sustigne globalni razvoj, ili modernizaciji (jedna od najznačajnijih ovakvih knjiga je “Periferno carstvo” Borisa Kagarlitskog). Industrijska modernizacija je postignuta tokom 1930-ih godina pod Staljinom i zemlja je platila visoku cenu za to. Kao što Manuel Kastels (*Manuel Castells*) ističe u knjizi “Informacijsko doba”, Sovjetski savez je započeo sa svojim kolapsom tokom 1970-ih, kada se vladajuća elita pokazala nesposobnom da rekonstruiše ekonomiju da bi mogla da se takmiči sa brzo rastućom zapadnjačkom informacijskom ekonomijom. Ruska “informacijska modernizacija” je sada u toku i goruće pitanje je ko će je voditi i kako. U smislu ovakve modrnizacije, savremena umetnost može biti korisna alatka ili “agent promene”, kako bi je Konrad Beker (*Konrad Becker*) nazvao.

U postojećim okolnostima, u sociološkim trendovima savremenu umetnost bi trebalo opisati kao: integraciju sa Zapadom; profesionalizaciju; komercijalizaciju. Međutim, takođe postoje i suprotni trendovi, koje ja okupljam pod nazivom “nova avangarda”. U slučaju krucijalnih društvenih promena, ovo poslednje će zameniti bivši i dati prednost novim razvoјima.

U oba scenarija, ipak, savremena umetnost može igrati značajnu ulogu u uspostavljanju civilnog društva i pri funkcionisanju kao posrednik između intelektualaca i javnosti. Bez obzira kako umetnik/-ca deluje, oni prezentuju kosmopolitsku, razumnu politiku kao protivotvor pukoj reakciji.

Ovaj tekst je objavljen pod "Creative Commons" licencom:

Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

Reference:

- Boris Buden: Re-reading Benjamin's "The Author as producer" in the Post-Communist East // Artists as producers. Transformation of public space. Conference materials. - Riga, 2005
- Yulia Gnirenko, Yevgeny Umansky: Vremya "surka" // "Novorusskoe" exhibition booklet, May 19–June 6. – Yekaterinburg, May 2005
- Raimund Minichbauer: Istanbul/Moskau. Lokale Prozesse der Verknüpfung von Kunst und Globalisierungsprotesten am Beispiel zweier Metropolen. - <http://www.eipcp.net/studien/s05/01deckblattde.html>
- Intervjui sa: *Yevgeny Umansky, Yulia Gnirenko, Yekaterina Dyogot, Joseph Backstein, Nora Konyonkova*

Značajni linkovi:

- NCCA Moskva: <http://www.ncca.ru/>
- NCCA Kaliningrad: <http://www.ncca-kaliningrad.ru/>
- "Opres, religija!" slučaj – press i dokumentacija:  
[http://www.sakharov-center.ru/exhibitionhall/religion.files/hall\\_exhibitions\\_religion4.htm](http://www.sakharov-center.ru/exhibitionhall/religion.files/hall_exhibitions_religion4.htm)
- Artinfo.ru – glavni izvor vesti o savremenoj umetnosti u Rusiji: <http://artinfo.ru>
- 51. Venecijansko Bijenale, Ruski paviljon: <http://labiennale.ru/ru/>
- 1. Moskovsko Bijenale: <http://www.moscowbiennale.ru/ru/>



## Ideologije koje treba neprestano preispitivati

*Tone Hansen*

Godina 2005. bi se mogla ispostaviti kao krucijalna tačka prekretnica za razvoj norveških i nordijskih umetničkih scena ka 2015. godini. Ne samo da Norveška u ovom trenutku slavi stogodišnjicu svoje državnosti, već je politička desnica od starta kritikovala da sadrži previše nacionalnog samo-kriticizma i premalo zabave i proslava. Tokom poslednje tri godine, nekoliko papira i strategijskih planova o funkcionisanju i razvoju umetničke scene je kreirano i primenjeno. Konture vrlo različitih umetničkih politika (i socijalnih politika) se pojavljuju na horizontu sa *Belim papirom broj 48.*, "Kulturna politika ka 2014. godini" i *Strategijom za norvešku saradnju sa južnim zemljama na polju kulture i sporta*<sup>113</sup> Ministarstva spoljnih poslova koja predvodi: sistematska privatizacija ostataka socijal-demokratije, dok se Norveška internacionalno predstavlja kao nacija koja vodi brigu o životnoj sredini i kampanjama za mir zajedno sa kulturom kao važnim sastojkom. Nigde se ne spominje činjenica da je Norveška pomagala američki rat u Avganistanu svojim specijalnim jedinicima i da ulaže svoje prihode od nafte u farme riba u Čileu koje su opasne po životnu sredinu. Od 2003. godine, Norveška je imala status jedne od najinovativnijih zemalja u Evropi. Posledice do 2015. godine mogu biti sledeće:

- Ulaganje državnih dotacija u umetnost više nego ikada. Fondovi se upotrebljavaju u mnogo višem stepenu kroz *Forum za kulturu i biznis*, kroz projekte koji su direktno inicirani političkim interesima i koji su privremeni, kao i kroz pomoć stranim zemljama južne hemisfere. Indirektno, država podržava komercijalne kompanije kroz podršku kulturnoj razmeni koja je povezana sa većim razvojnim projektima u zemljama trećeg sveta i kroz inter-nordijsku saradnju *Nordijske kreativne alijanse*, forum kulturne razmene baziran na biznisu. Razlike između komercijalnih i idealnih fondacija više nisu jasne.

- Princip držanja na distanci je postao problem sa dvostrukom oštricom za institucije i umetnike/-ce, jer paradoksalno nezavisnost je ponuđena u zamenu za poslušnost narednjima. Pre nego da pusti svoje institucije, država je rešena da ih instrumentalizacijom upotrebi. U skladu sa značajnim promenama u prioritetima države i u porastu mera efikasnosti u javnom sektoru, sektor kulture se mora pomiriti sa menadžmentom zasnovanom na ciljevima. Menadžment zasnovan na ciljevima je postao prirodna stvar: država daje podršku i očekuje efekte na društvo za uzvrat. Rezultat je fundamentalna polarizacija umetničkog polja. Rastući politički interes sledi kao potreba da se umetničke institucije zaštite od rastuće birokratije, kao da ne postoji izbor ne postati politički

---

<sup>113</sup>*White paper no. 48, "Culture Policy Towards 2014 and Strategy for Norwegian Collaboration with Southern Countries on Cultural and Sports Issues.* Pismo je strateški dokument Ministarstva spoljnih poslova, koje je prezentovao ministar za internacionalni razvoj Hilde Frafjord Jonson (*Johnson*) iz partije Hrišćanskih demokrata.

"Provokativno je da je prva opšta strategija za internacionalnu kulturnu saradnju prezentovana od ministra za internacionalni razvoj. A ne Ministarstva spoljnih poslova" urednik kulture Per Anders Madsen in *Aftenposten* je izjavio u avgustu ove godine. Ne postoji ovakva strategija za saradnju sa zemljama koje su ekonomski jednako snažne kao Norveška. Ipak je važno imati ideju o kulturnoj razmeni izvan budžeta za razvoj i pomoć.

angažovan.

- Sistemi finansijske podrške su vođeni u najvećoj meri nasumice i na političkim/administrativnim osnovama, na račun oslabljenog norveškog identiteta i pogoršanog sistema razmena u polju umetnosti u nordijskim zemljama, što je praćeno zatvaranjem Nordijskog Instituta za savremenu umetnost (*NIFCA*) 2006. godine odlukom Nordijskog odbora ministara. Velike nacionalne institucije su “progutale” veći deo inter-nordijskih dotacija jer su identifikovani entiteti u političkom sistemu.

- Kako su nacionalne institucije ujedinjene pod većim telom i delom privatizovane u fondacije, one se takmiče sa manjim organizacijama i umetnicima/-cama iz umetničkih kolektiva za dostupne izvore finansiranja.

- *Outsourcing* projekti (izmeštanja u vidu ispostava u druge zemlje) i značajna upotreba eksternih kuratora/-ki u nacionalnim umetničkim institucijama proširuje jaz između umetnika/-ca i institucije. Kako su uloge nejasne, odgovornost za finansiranje i plaćanje umetnika/-ca je fragmentirano. Honorar za izlaganje, honorar koji su sve institucije finansirane iz javnih fondova obavezne da plate umetnicima/-ama, što je Umetnička unija izborila seamdesetih godina, mnogo je češće zanemarivano jer institucije sebe ne smatraju odgovornim akterima već pre onima koji samo pružaju usluge. Kao posledica, identiteti muzeja/galerija su takođe nejasni.

- Konflikti u kulturi koji su ranije debatovani u izvesnoj meri, u javnoj sferi su skriveni u interdisciplinarnim komitetima i kao posledica toga javlja se nedostatak diskusije u široj perspektivi.

- Stanje umetnika/-ca koji odbiju da postanu deo ekonomije zabave je pogoršano, jer se fondovi za nezavisne projekte smanjuju. Ovo u mnogo čemu otežava slobodnim grupama i umetnicima/-ama da prežive u jednoj od najskupljih zemalja sveta. Ali, uloga umetnika/-ca postaje još interesantnija od proizvoda u poslovnom svetu i za kulturne politike, jer je umrežavanje na ličnom nivou nova strategija za zvanične kulturne politike internacionalno. Ovo bi moglo otvoriti nove mogućnosti, kao i opasnosti.

- Norveška još uvek nije deo Evropske unije. Ali je deo Šengenskog sporazuma.<sup>114</sup>

### ***Rastuća birokratija***

Nezavisne umetničke institucije koje su ranije bile u bliskoj vezi sa političkom birokratijom su sada okrenute ka privatnim fondovima sa savetima direktora koje je Ministarstvo odabralo, i povezane su u veća tela što je pre zasnovano na geografskoj lokaciji nego na umetničkoj disciplini. Ideal, merilo za selekciju članova saveta je nezainteresovanost. Umetnički profesionalci/-ke (umetnici/-e, istoričari/-ke umetnosti, kritičari/-ke) su na taj način isključeni/-e iz saveta direktora, dok ta mesta zauzimaju predstavnici drugih ministarstava, poslovnog sektora i profesionalni članovi saveta.<sup>115</sup> Sa druge strane, ovo ne daje radnicima u kulturi ulaz u savet

---

<sup>114</sup> Svi novi evropski zakoni su primenjeni, jer je Norveška članica evropske asocijacije za slobodnu trgovinu (*European Free Trade Association – EFTA*) i evropske ekonomske zone (*The European Economic Area – EEA*).

<sup>115</sup> Ekstremna partija desnog bloka *Progress Party* je uspeła da zadobije neprijateljski nastrojenog prema kulturi, bivšeg glavnog

*Statoil*-a, na primer, ili u kompaniju za nekretnine *Entra* koju je osnovala država.

U nekoliko tekstova, Knut Olaf Amas (*Knut Olav Amås*), urednik periodike *Samtiden*, ističe kako se osobe odane Ministarstvu nagrađuju centralnim pozicijama. U komentaru “Nove strukture moći u kulturi Norveške”,<sup>116</sup> on ukazuje kako današnje kulturne politike formira administracija koja neprestano ojačava. Amas ističe da su restrukturiranje i ujedinjavanje važni ministarski instrumenti kada su fondovi raštrkani. Ovo povećava potrebu za istraživanjem promena moći u sektoru kulture. Pre nego sagledavati problem koncentracijom moći, Ministarstvo ga aktivno kultiviše.

Primeri relativnog odsustva angažmana države mogu se pronaći u dve različite norveške institucije: Nacionalni muzej umetnosti, arhitekture i dizajna (NFK) i Nacionalna akademija umetnosti Oslo (KHiO). Nacionalni muzej je osnovan kao privatna fondacija 2001. godine prisajedinjenjem pet tada zasebnih umetničkih muzeja i institucija.<sup>117</sup> Dok je muzej još uvek finansiran od strane države, savet direktora ga vodi, zajedno sa biznismenom Kristian Bjelandom (*Christian Bjelland*) kao predsedavajućim odbora.

KHiO, koji sada nudi obrazovanje u pozorištu, baletu, vizuelnim umetnostima i dizajnu, je prešla put od razdvojenih upravnih tela za svaku disciplinu do sistema vrhovnog upravnog tela, koje vodi direktor zaposlen odlukom Ministarstva. U oba slučaja Ministarstvo zapošljava savet direktora. Ovo znači da odbori sve više donose odluke koje je ranije donosilo Ministarstvo u saradnji sa različitim umetničkim disciplinama. Dakle, oni koji donose odluke su se približili institucijama, dok je uticaj umetničkih disciplina redukovan jer više nemaju svoje predstavnike u savetima. Primeri kao što su navedeni svedoče fragmentiranju statusa disciplina nasuprot svemogućoj administraciji. Oni takođe pričaju priču o rastućoj proletarizaciji među profesionalnim zaposlenima, koji postaju predmet sumnje u sistemu. Široko rasprostranjena praksa umetničkih institucija koje angažuju profesionalno zaposlene preko kompanije “lovca na glave” pod imenom Orjase (*Ørjasæ*) vodi ka demokratizaciji procesa koji su prethodno bili otvoreni za diskusiju pre nego što se donese odluka. U Norveškoj, fondacije, ukoliko ih država podržava ili ne, su izuzete iz “Zakona o publicitetu”<sup>118</sup> (*offentlighetsloven*), iz zakona koji je punopravan u svim državnim administracijama. Institucije kao NMK mogu prema tome odlučiti koje od dokumenata slučaja da objave u javnosti ili da ih ne objave. Institucije stvaraju atraktivnu fasadu prema većoj publici, dok transparentnost nedostaje u fundamentalnim oblastima.

U Norveškoj, ne postoji tradicija u obrazovnim institucijama u umetničkom polju, da bi umetnici sebe jasno definisali u pravcu političkih ili radikalnih stanovišta. Ideja bilo kakvog radikalizma se pre ne uzima za ozbiljno kao deo umetnički inherentne kritičke pozicije. Prema tome, umetničko obrazovanje je posebno ranjivo

---

urednika trač magazina *Se og Hør*, Knuta Havika (*Knut Haavik*), koji je izabran na mesto člana odbora Umetničkog saveta Norveške. Nije preterano reći da je upošljavanje osobe na poziciju u instituciji, prema kojem je neprijateljski nastrojena, može da se desi jedino u kulturnim institucijama. Havik koristi svoju poziciju da javno napada umetničku sposobnost da pristojno zaradi i optužuje ih za lenjost, uopšte.

<sup>116</sup> *Aftenposten*, 26. jun, 2005.

<sup>117</sup> Nacionalni muzej se sastoji iz bivše Nacionalne galerije, Muzeja savremene umetnosti, Muzeja primenjene umetnosti, Muzeja arhitekture i *Touring Exhibition Norway*. Moguće je da su ostale institucije kasnije prisajedinjene.

<sup>118</sup> *Lov om offentlighet i forvaltningen av 19. juni 1970 nr. 69* (Zakon o publicitetu u administraciji, 19. jun, 1970. nr 69). Zakon obezbeđuje javno pravo na uvid u dokumente slučajeva i osigurava otvorenost, takođe u slučajevima konflikata.

na nove politike. Relativno odsustvo angažmana države, koje je sjedinitelj KHiO zapravo prouzrokovao, moglo bi se iskoristiti kao pritisak na obrazovne institucije da postanu više samo-kritične i orijentisane na subjekt, kao i otvoreno angažovane u generalne promene u društvu. Umesto da se umetnička praksa misli kroz istraživanje i kreiranje studija kao što su “Kritičke studije u Malmeu”, na primer, dešava se suprotno, kao u slučaju KHiO koja je započela saradnju sa privatnom poslovnom akademijom BI da bi obrazovala na še buduće vođe.

### ***Od kulturnog života do poslovanja u kulturi – projekat disciplinovanja***

*Beli papir broj 48., “Kulturna politika ka 2014. godini”* je predstavila Bondevikova administracija 2003. godine (koja se sastoji od Konzervativne partije, Liberalne partije i Hrišćansko-demokratske partije koja drži mesto premijera). Uglavnom, izveštaj deluje kao inventar svega što Norveška ima da ponudi na polju umetnosti i kulture i u okviru manje-više sličnih industrija kao što su turizam, ishrana, agrikultura i muzeji, s akcentom na filmskoj i muzičkoj industriji i izvesnim shemama dotacija. Sociolog Dag Solhjel opisuje promenu na ovaj način: “Beli papir ne poseduje samo-kritiku kada su u pitanju moguće negativne posledice rastuće nacionalne centralne administracije u umetničkim i kulturnim politikama. Demokratski, decentralni, popularan i kulturno otvoreni aspekti proslavljenog prvog belog papira o kulturi u sedamdesetim godinama čini se da su potpuno nestali.”<sup>119</sup>

Iako beli papir ne sadrži predloge, određuje pravce budućim kulturnim politikama. Među ostalima, jasniju političku kontrolu Umetničkog saveta i pojednostavljenje državnog sistema finansiranja više ka interdisciplinarnim komitetima. Ovakav razvoj će otežati umetničkim grupama i pojedincima da dobiju podršku za projekte van politički prioriternih polja. Takođe pretil manjim institucijama u vezi sa mogućnošću da se suprotstave kao kritičke opozitne javne sfere, kao da su one potpuno zavisne od pomoći da bi preživele na profesionalnom nivou.

Zasnovano na ovom belom papiru, Parlament je izglasao da potražuje beli papir koji je zasnovan na odnosu umetnosti, kulture i biznisa. *Beli papir br.22, “Kultura i biznis”* je objavljen u martu 2005. godine. Koncipiran je tako da daje temeljnu perspektivu odnosa između kulture, biznisa i društva, gde je cilj dati sektoru kulture veću ulogu u nečemu što se zove *inovacioni sistem orijentisan ka budućnosti*. Zato što ima doseg kao i njegov prethodnik i zato što nedostaje bilo kakva sugestija akcije, on zapravo govori vrlo malo. Treba da se tumači po onome što *ne* govori i ono što zapravo čini: redefiniše kulturni život u kulturni biznis.

U *belom papiru*, kulturni biznis je opisan na sledeći način: “biznis koji proizvodi proizvode gde su komunikacijski aspekti primarni. Izbor biznisa kao koncepta je napravljen u korelaciji sa fokusom na kulturnu produkciju u perspektivi biznisa i delimično, jer se studija primarno obraća privatnim preduzećima koja prodaju proizvode kulture kao robu na privatnom tržištu.”<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Dag Solhjel, "Sterkere styring over kulturlivet" ("Snažnije upravljanje kulturnim životom"). *Kunstkritikk*.no 5, septembar 2003. godine.

<sup>120</sup> Stortingsmelding nr. 22, Kultur og næring, 2004.

Sumnjam da izveštaj zapravo ima potpuno drugačiju funkciju. Po mom mišljenju, to je jedan instrument kojim se umetničkim institucijama daje vodič kako da se prilagode putanjama budućnosti koje *beli papir* crta: kulturna Norveška koja stvara nove poslove i podstiče rast u poslovanju i nacionalnom identitetu. Osnovna poruka: u budućnosti, država neće u potpunosti finansirati kulturne inicijative i nagrađivaće one koje delimično finansiraju svoje projekte iz privatnih fondova. *Beli papir br. 22* je prvi i vodeći *dokument disciplinovanja*.

*Beli papir* ohrabruje biznis i umetnost da se susretnu već u toku umetničkog obrazovanja i sugeriše da se naročito umetnici u vizuelnim umetnostima ne opiru privatnom kapitalu, ali da se na svu sreću ovo menja.

Akademija za privatno poslovanje BI je pokrenulo obrazovni program u Menadžmentu u kulturi i 2004. godine, KHiO je započeo saradnju da bi proširilo obrazovanje u sjedinjenu master titulu u Menadžmentu u kulturi. Saradnja je ozvaničena tokom jeseni 2005. godine u okviru seminara koji je nosio naziv *Umetnost + kapital. Crossover ekspertiza*.

Seminar je održan u prostorijama KHiO i previsoke naplate za učestvovanje (490 evra za jednodnevni seminar) su držale sve moguće zainteresovane umetnike/-ce i studente/-kinje vrlo daleko od predavanja kao što je "Obrazovanje za novo tržište". Na ovaj način je situacija koja bi mogla voditi ka konfliktu izbegnuta, ali je stvarna razmena takođe izbegnuta. Upravo ovo ilustruje privatne interese u umetnosti posebno kao nešto *privatno*. Gledati na umetnost kao na zajednički prostor za promišljanje je od manjeg interesa za poslovni svet. Iskustvo umetnosti se smatra ekskluzivnom privilegijom pre nego pravom. Jasno je da ako jedna umetnička praksa želi da bude uključena u društvo, mora da se odnosi prema i da na neki način učestvuje u postojećim sistemima moći i razmena. Sastanci kao ovaj ovde opisan mogu poslužiti kao otvaranje ka daljim studijama retorike i mehanizama komercijalnih tržišta, na primer, i kritičke umetničke prakse mogu uticati na neke mikrostrukture postavljanjem teških pitanja. Pitanje tada je kako i ko može da stvori ove tačke susreta i na koji način se to najbolje može uraditi? Do sada komercijalno tržište i umetnički život su imali obostranu prednost izvesne distance i dalje razlikovanje je potrebno da bi se stvorilo preispitujuća pre nego afirmativna razmena. Na web sajtu *Foruma za kulturu i biznis* kao i u državnim izveštajima, očigledno je da sve više i više umetnik/-ca lično postaje interesantan/-na nego njegov/njen proizvod i jasno je da se umetnici/-ce smatraju sredstvima komunikacije u službi dobroga. Predavanja kao prethodno pomenuto podražavaju ono što poslovni svet želi da čuje. Ili je to samo ono što mi *mislimo* da oni žele? Tokom devedesetih, Norveška je vodila nekoliko eksperimenata i pilot projekata da bi testirala saradnju između kulture i biznisa.<sup>121</sup> *Forum za kulturu i biznis* je osnovan 2001. godine i inspirisan je institucijom *Umetnost i biznis* u Velikoj Britaniji. Forum finansira država. Ekvivalenti Forumu su osnovani u Danskoj i Švedskoj.<sup>122</sup> Zajedno ove tri organizacije čine ujedinjeno nordijsko

---

121 *Kultex* iz 1996. godine je ustanovljen da proda proizvode i voden je Norveškim savetom za izvoz. 2001. godine, izveštaj *Samspill mellom kulturliv og næringsliv. Tango for to* ("Interakcija između kulture i biznisa. Tango za dvoje") je objavljen da poveća interakciju između kulture i biznisa i da pobudi razvoj kreativnosti i rasta. *Innovasjon Norge* (Inovacija Norveška) je alociralo 5 miliona norveških kruna za kulturno zasnovan komercijalni razvoj.

122 *Kultur och Näringsliv* (Forum za kulturu i biznis) u Švedskoj je osnovan 1988. godine. Članice su preko 200 biznis i kulturnih organizacija i članarine ga održavaju. Važan cilj je da se poveća taxa odbijanja za biznis sa kulturnim angažmanom. Njihov godišnji sastanak tokom 2005. godine je održan u Nacionalnom muzeju u Stokholmu i imali su mnogo sastanaka i nagrada u muzejima i galerijama, ali većin njih su svakako članovi. *NyX forum for kultur og erhverv* u Danskoj je osnovan 2002. godine. Uzevši ime iz grčke

partnerstvo pod krovom *Nordijske kreativne alijanse* osnovane 2004. godine i ekonomski podržane od strane *Nordijskog centra za inovacije*, koji je opet pod pokroviteljstvom *Nordijskog saveta* i *Nordijskog saveta ministara*. Očekuje se dalji razvoj ove saradnje.

### ***Exit NIFCA***

Otprilike u vreme konsolidacije nordijskog partnerstva između kulture i biznisa, objavljena je studija o nordijskoj saradnji u kulturi, koji je napisala finska direktorica An Sandelin (*Ann Sandelin*)<sup>123</sup> i koju je zahtevalo *Ministarstvo kulture u Nordijskom savetu ministara* (MR-K). Presuda je nemilosrdna: saradnja u kulturi je opisana kao birokratska i loše prodavana uz malo političkog simboličkog efekta. Rešenje je ugasiti *Nordijski Institut za savremenu umetnost* (NIFCA) i njene sestrinske organizacije i preneti njihove fondove agencijama koje su direktno pod jurisdikcijom *Nordijskog saveta ministara*. Izveštaj radne grupe koju je uposlao MR-K nakon studije Sandelinove je napisan u blažem modu izražavanja, ali su posledice iste. Izveštaj tvrdi sledeće: “Trenutna struktura bazirana na sektorima delimično će biti zamenjena privremenim programima. Programi će imati teme, cilj, budžet i vremenski okvir koji određuje MR-K. Da bi pomogao administraciju i generaciju ideja, MR-K bi moglo uposliti grupe eksperata koji bi funkcionisali kao “duge ruke” programa (organi kontrole). Grupe se uvek angažuju na određeni vremenski period.”<sup>124</sup>

Bazirano na studiji Sandelinove, esejistkinja Siri Elizabet Siger (*Siri Elisabeth Siger*) pravi paralelu prema ovoj situaciji pre osnivanja *Kancelarije za savremenu umetnost* (OCA) u Norveškoj 2001. godine: “Ovo u mnogo čemu izgleda kao bivša struktura Ministarstva spoljnih poslova sa promenljivim savetodavnim komitetom eksperata kojem nedotaje bilo kakva forma autoriteta donošenja odluka. Umetnici/-ce su iskusili ovo kroz siromašan protok informacija, diskontinuitet i jaku konfuziju koga da konsultuju, kada su krajnji rokovi za apliciranje, itd. Osim toga strukturu snažno karakteriše diplomatski načini razmišljanja i organizovanja. Premeštanjem odgovornosti iz Ministarstva u profesionalnu zajednicu, mnogo problema je rešeno.”<sup>125</sup>

Pitanje o nordijskoj saradnji u kulturi je ovo: U čijem interesu će delovati? Danska organizacija *Mladi umetnički radnici* (UKK) je jedna od prvih koja je protestovala.<sup>126</sup> Kao odgovor zvaničnom izveštaju, frakcija koja uključuje predstavnike različitih Umetničkih saveta u nordijskoj saradnji i u trgovačkim unijama u Danskoj je napisala izveštaj “Nova struktura za nordijsku saradnju u kulturi”. Izveštaj namerava da se pridruži “glavnim zahtevima u predlozima MR-K za novom strukturom”, dok istovremeno pokušava da održi autonomiju saveta zasebnih umetničkih disciplina i da im omogući izvestan stepen nezavisnosti. Alternativni predlog takođe govori

---

mitologije, ovo je organizacija koja je otišla najdalje u kreiranju alatki i baza podataka za kulturu i biznis, i ministarstva koja korespondiraju norveškim kolegama, ih dotiraju.

123 Urednica programa, TV na švedsko-finskom jeziku.

124 *Dokument 21 fra arbeidsgruppens forslag* (Dokument no. 21 iz predloga radne grupe). 3. jun, 2005.

125 Siri Elisabeth Siger: “Nedleggelse av NIFCA – ett steg frem, kanskje to tilbake?” (“Gašenje NIFCA – Korak napred i možda dva koraka nazad?”) *Kunstkritikk*, 17. decembar, 2004.

126 Pismo UKK je objavljeno na ovoj internet stranici: [http://ukk.dk/brev\\_nifca.html](http://ukk.dk/brev_nifca.html). UKK ističe negativne posledice sličnih politika u Danskoj.

o značaju *prikupljanja znanja*. Nordijski umetnički savet održava interdisciplinarnе funkcije sa predstavnicima svih pojedinačnih organa, gde god se donose odluke koje utiču na različite discipline u organima ovih disciplina, koji mogu da nose poznate imena poput NIFCA.

Podstiču se moć i distribucija fondova i na njih se gleda kao na konferencijski sto pre nego na piramidalnu hijerarhiju (po Asi Sonjasdoter [*Åsa Sonjasdotter*]) i dok će hijerarhija postojati za spoljne svrhe, odluke će se donositi nakon kolektivnih pregovora i diskusija projekta. Akcije i pozicije institucija nisu ostavljene samo na odluci pojedinaca, već različite discipline imaju dovoljno slobode na raspolaganju da bi mogle da donose sopstvene odluke sa kvalitativnim opravdanjem.

### ***Drugi putevi:***

Pitanje je ko će definisati otvoreni prostor umetnosti i kako će nezavisnost umetničkih institucija biti odbranjena dok se brani otvorena i radikalna umetnička praksa koja povezuje zajednice van umetničkog prostora. Na mnoge načine umetnički prostor može biti zajednička tačka susreta, centar aktivnosti gde je povezano više interesnih grupa. Nove paralele i nove definicije koje ne mogu da se pomešaju sa konceptom baziranom na biznisu i na birokratskoj umetnosti, moraju da se razvijaju. Ovo je i jezičko i organizacijsko pitanje. Da li je potrebno da se kolektivi formiraju jasnije van tradicionalnih sistema, ili da se preuzmu postojeće strukture? U Norveškoj, osnivanje *Kancelarije sa savremenu umetnost* (OCA) 2001. godine je sprečilo narastajući nacionalizam i istovremeno je omogućilo otvaranje ka internacionalnim umetničkim praksama. Institucije koje rade bez galerijskog prostora igraju značajnu ulogu u pozivanju umetnika/-ca i istraživača/-ca zainteresovanih za istraživanje izvesnih struktura, fenomena ili kolekcija u specifičnim regionima. Pre nego samo održavati umetničke studije, oni mogu da imaju značajnu ulogu u stvaranju istraživačkih laboratorija (da upotrebim iscrpljenu metaforu) ili da funkcionišu kao mali univerziteti. *Bele papire* bi trebalo nadalje ispitati da bi se pronašli načini njihove upotrebe. Jedna strategija bi mogla da bude videti ih kao korisne alatke koje otvaraju mogućnosti drugačije od njihovih prvobitnih namera. Konformistička Norveška se budi u zori političke svesti, ali kao i sve partije uključujući Socijalističku partiju (SV)<sup>127</sup> i uz izuzetak Partije progresa, okupljaju se u centru politike, tako da bi okretanje ka političarima bilo uzaludno. Politički rad tradicionalno pripada moćnim sindikatima. Sindikati imaju moć i kapital da započnu alternativne studije vođene različitim grupama društva da bi dali realniju sliku umetničkog polja i ekonomske situacije umetnika/-ca, da bi se kreirala zajednička osnova referenci za dalje ciljeve koji treba da se postave. Lično, volela bih da vidim da se ovo desi, ali samo kao izveštaj koji dolazi iz samog polja, vođen umetnicima/-ama i istraživačima. Pitanje je da li tradicionalni sindikati mogu da deluju dovoljno brzo i da li su sposobni za izgradnju dugotrajnih strategija, ili da li nove alijanse i grupe za vršenje pritiska mogu biti sagrađene. Ukoliko je poslednje slučaj, kolektivi koji produkuju znanje i koji deluju

---

<sup>127</sup> 2005. godina je godina izbora i nekoliko partija je izjavilo da postoji potreba za izveštajem statusa ekonomske situacije umetnika i kulturnih radnika. Ali nedavno su reprezentivi SV-a rekli da ovaj izveštaj može osvestiti umetnike o potrebi za *privatnim osiguranjem*, izjava koja se mogla očekivati samo sa desnice. Izveštaji poput ovoga se lako mogu preokrenuti protiv umetnika i za bližu saradnju sa biznis sektorom.

van nacionalnih granica je put kojim treba ići. Konflikt između samo-organizovanih strategija i preuzimanja institucija zahteva dalju raspravu. U Danskoj i Švedskoj osnivanje UKK i IKK<sup>128</sup> ujedinjuje profesionalne umetničke radnike nezavisne od statusa i ciljeva da rade za umetnički svet i ne samo za prava umetnika. Studenti u KHiO organizuju konferencije koje se protive ovoj strategiji i trenutno osnivaju novu studentsku uniju<sup>129</sup> sa regulacijama baziranim na onim iz danskog UKK<sup>130</sup> i norveškog UKS, da bi omogućili borbu za vrednosti od nestajanja kada sledeća grupa umetnika/-ca preuzme vođstvo. Njihov projekat funkcioniše kao paralelna situacija koja osigurava informacije studentima.

#### Izvori:

- Kancelarija za savremenu umetnost, godišnji izveštaj 2003/2004 (Office for Contemporary Art, *Annual report 2003/2004*)
- „Umetnikov najbolji prijatelj – evaluacija Kancelarije za savremenu umetnost“ (Odd Are Berkaak: *"Kunstnerens beste venn" – en evaluering av Office for Contemporary Art*), 2004.
- Beli papir no. 48 (2002-2003), „Kulturne politike ka 2014. godini“ ("Kulturpolitikk fram mot 2014")
- Beli papir no. 22, „Kultura i biznis“ ("Kultur og næring"), 2004.
  
- NIFCA/Nordijski savet ministara (The Nordic Council of Ministers):
- *Dokument 21: Izveštaj radne grupe (Arbeidsgruppens rapport)*, 4. jun 2005.
- *Dokument 21: Predlog radne grupe (Arbeidsgruppens forslag)*, 3. jun 2005.
- Forum kulture i biznisa, godišnji izveštaj 2004 (Forum for kultur og næringsliv, *Årsberetning 2004*)
- Strategija nordijske saradnje sa južnim zemljama na teme kulture i sporta, (*Strategi for Norges kultur- og idrettsamarbeid med land i sør*), strateški dokument Ministarstva spoljnih poslova, prezentovan od strane Ministra za internacionalni razvoj, Hilde Frafjord Jonsona.

<http://www.nifca.org>

<http://www.kulturognaringsliv.org>

<http://kultur-naringsliv.se>

<http://www.nordicinnovation.net/>

[http://ukk.dk/brev\\_nifca.html](http://ukk.dk/brev_nifca.html)

Razgovor sa:

Stian Grogard (*Stian Grøgaard*), filozof.

Asa Sonjasdoter (*Åsa Sonjasdotter*), predsednica saveta, NIFCA.

*Tekst je obavljen pod Creative Commons licencom:*

*Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>*

---

128 IKK (Institut za umetnike i kulturne radnike) je organizacija iz Malmea koja radi na temama društvenih i ekonomskih uslova rada umetnika, kuratora i ostalih profesionalaca u polju umetnosti. Ekspoziture IKK-a će se uskoro otvoriti u Stokholmu i Geteborgu takođe.

129 <http://www.statenskunstakademi.com>

130 <http://www.ukk.dk/>



## Budućnost kulturne produkcije u “kulturnoj naciji” Nemačke

*Kornelija Solfrank*

(*Cornelia Sollfrank*)

Već je nekoliko godina od kada se Federativna republika Nemačka našla u ozbiljnoj ekonomskoj i političkoj krizi. Sada, šesnaest godina nakon ujedinjenja, “patuljak” koji se definisao svojim ekonomskim uspehom nije više znao odakle da crpi svoje samo-uverenje. Raspoloženje u ekonomiji je depresivno, ljudi se osećaju nesigurnima. Svuda se dešavaju redukcije. Poboľšanje nije na vidiku. Crveno-zelena vlada i njene neodlučne politike reforme se približavaju kraju. Po svemu sudeći, njih će preuzeti hrišćansko-demokratska/liberalna vlada koja će potencirati kretanje niz pravac neoliberalizma, u koji je prethodno samo plašljivo zakoračila, i nastavlja da maršira bez obaziranja na gubitke. U nastojanju da ispolira uprljanu sliku zemlje i raširi malo “brilijantnosti”, političari<sup>131</sup> centra počinju da koriste težak i višeznačan izraz “nacija kulture”. Ovaj izraz je danas pogrešno primenjen na državnu konstrukciju Federativne republike Nemačke,<sup>132</sup> naglo inkorporišući sve nemačko-jezičke kulture i utvrđujući kulturnu superiornost u sadašnjem trenutku u odnosu na slavnu prošlost. Na žalost, studija “PISA”<sup>133</sup> iz 2002. godine svedoči da u istoj zemlji koja je ponosna jer je iznedrila Getea (*Goethe*) i Šilera (*Schiller*), Baha (*Bach*) i Betovena (*Beethoven*), Kanta i Hegela, da temelji ove navodne nacije obrazovanja i kulture nestaju.

Pokretanju “kulturne nacije Nemačke” je pridružena sadašnja nacionalizacija kulturnih politika pod crveno-zelenom vladom. Inovacije uključuju predstavljanje kancelarije *Državnog ministarstva kulture*, *Anketne komisije o kulturi u Nemačkoj* i međudržavne *Federativne Fondacije za Kulturu*. Razlozi predstavljanja međudržavnih kulturnih politika su zasnovani na različitim zadacima koji pripadaju evropskim integracijama, za koje će postojati *jedna* tačka dodira za evropske države članice i uz reprezentaciju kulturnih ponuda<sup>134</sup> u prestonicama<sup>135</sup>, koje *Državni Senat Berlina* ne bi bio u stanju da pokrene i upravlja njima sam po sebi. Razvoj pravca sveopšte reprezentacije je provocirao kritike, između ostalih, ministara-predsednika federativnih država. Međutim, po Ustavu Nemačke oni su originalno, zajedno sa lokalnim vlastima, jedino odgovorni za podršku kulturi, dok se sada plaše - opravdano, kako se pokazalo – gubitka kompetencija i pažnje. Uz to, situacija takmičenja među različitim federativnim državama je bila (i još uvek jeste) jedan od razloga za različite i obilne

---

131 Uporedi članak "Das hat Humboldt nie gewollt" bivšeg državnog ministra za kulturu Nida-Rümelin u „Die Zeit“, No. 10, 2005.

132 "Kulturna nacija" je termin iz 18. veka koji se bukvalno koristio da označi ljude koji nisu živeli u matičnij državi, već je postojala veza u smislu porekla, jezika, kulture i istorije.

133 PISA studija je komparativna studija o značajnim kompetencijama petnaestogodišnjih adolescenata u različitim zemljama u tri oblasti iščitavanja kompetencija, matematike i prirodnih nauka. U poređenju sa ostalim zemljama, Nemačka je daleko ispod OECD u ovom istraživanju. Proporcija slabih i najslabijih čitača je neobično visoko i iznosi oko 20%. Rezultati su šokirali Nemačku.

134 Fond za kulturu prestonice obezbeđuje dotacije u visini godišnjeg budžeta od 10.2 miliona za Berlin kao federativne prestonice, da bi podržali značajne događaje i mere.

135 Grad Berlin je istovremeno federativna država i prestonica Federativne republike Nemačke. Prateći ujedinjenje, nemački parlament je odličio 1991. godine da zameni Bon kao federativnu prestonicu Berlinom. Od 1999. godine, Berlin je objedinio funkcije sedišta nemačkog parlamenta i vlade.

ponude državno-dotiranoj umetnosti i kulturi u Nemačkoj. Ustanovljenje Berlina kao “prestonice kulture” automatski je degradiralo federativne države na status provincija. Umesto Minhena ili Kelna, sada je ceo svet pozvan da pogleda “kulturni izlog nacije”<sup>136</sup> da uvidi veličinu (kulturne) nacije Nemačke. Iako su strukture podrške umetnosti i kulture još uvek primarno odgovornost federativnih država, delimično preklapajuće i dodatne nacionalne mere podrške i mere podrške iz kapitalnih gradova rezekulturalne su jasnim preusmeravanjem kulturnih događaja u pravcu Berlina. Ni najmanje od svega, dobri prateći uslovi, kao što su niske stanarine, razlog su za nastavak trenda posebno za mlađe umetnike/-ce i za sve važne galerije da prate “obećanje Berlina”. Iscrpljenje “provincije”, posebno u smislu visoko kvalitetnih mladih i eksperimentalnih umetničkih formata, već je primetno i sigurno će se povećati dugoročno gledano.

U Nemačkoj, “alijansa za film”, za ojačanje nemačke filmske industrije, koju je osnovao Mihael Nojman (*Michael Naumann*), prvi državni ministar kulture, i poziv Parlamenta javnim i privatnim radio stanicama da predstave normu za “muziku iz Nemačke” na dobrovoljnim osnovama, vode ka diskusijama o “monokulturi” u odnosu na koncentraciju moći u svetu. Ono što su neki komentatori smatrali bezopasnim i vrstom sentimentalnog nemačkog patriotizma, neki drugi su interpretirali kao trend rehabilitacije nacionalističkih ideja kroz svrhovitu “Leitkultur” (nemački kulturni identitet) i upozorili su na opasnost političke organizacije kulturne ogorčenosti. Znatno i uz odlaganje, umetničko tržište je prepoznalo potencijal kontroverznih karakteristika “nemačkog” i reagovalo kroz pokretanje etikete “Mlada nemačka umetnost” i “Mlado nemačko slikarstvo”, koje je u međuvremenu čak bilo razbijeno na individualne gradove. “Lajpciško slikarstvo”, na primer, se prodaje na internacionalnom umetničkom tržištu jednostavno zato što je iz Lajpciga. Za razliku od strategije izvoza “Cool Britannia” (t.j. “Mlada britanska umetnost”), ne postoji značajnija marketinška strategija iza “Nemačke umetnosti” kao dela nemačkih kreativnih industrija, već samo parcijalna imitacija.

Najbolji primer nemačke kulturne svesti koji dominira u Republici Berlin je svakako izložba “F.C. Flick” (*F.C. Flick*) kolekcije<sup>137</sup> na Hamburg železničkoj stanici u Berlinu. Spoj berlinskih kulturnih politika i kolekcionara da postavi ima Flick na pozitivan pol umetnosti nije samo diskutabilno iz perspektive muzejskih politika u smislu zaključenih ugovora, već takođe ilustruje po prvi put u Federativnoj republici tendenciju nacionalnih politika da se “okite” umetnošću, visokom umetnošću, bar velikom kolekcijom – Flick kolekcijom koja broji 2500 radova. Cirihi je odbio da predstavi kolekciju i muzej (koji je dizajnirao Rem Koolhaas [ *Koolhaas* ]) koji je F.C. Flick lično želeo da finansira.<sup>138</sup> U Republici Berlin, uprkos tome, kolekcionara su obručke dočekali gradonačelnik, državni ministar kulture i kancelar. F.C. Flick ne samo da je oslobođen svog političkog nasleđa, već takođe i troškova za njegov muzej.<sup>139</sup> I uz to, vrednost kolekcije je dalje povećana i oplemenjena etiketom

---

136 Ovaj izraz potiče od državnog ministra za kulturu Mihaela Nojmana (*Michael Naumann*).

137 Flick kolekcija je kolekcija savremene umetnosti. Ime potiče od F.C. Flika, unuka Fridriha Flika (*Friedrich Flick*), koji je proglašen krivim za ratne zločine na Nirnberškom suđenju. Kapital korišćen za stvaranje kolekcije potiče iz ratnog profita i brutalne eksploatacije prinudnog rada. F. C. Flick odbija da preuzme odgovornost za istoriju svoje porodice, i do dana današnjeg nije učinio nijedan korak ka isplati nadoknade – još uvek živim – prinudnim radnicima u Flick kompaniji u Trećem rajhu.

138 Kolekcionar je napustio plan da pronade dom za svoju kolekciju u Cirihi, nakon značajnih protesta umetnika i intelektualaca.

139 Tokom sedam godina, izlaganje F. C. Flick kolekcije će grad koštati oko 6 miliona eura – koji će se finansirati iz postojećeg budžeta „rearanžiranjem prioriteta“.

“Nacionalna galerija”. Za kolekcionara, to je uspešan posao u svakom smislu. Skandalizacija izložbe je takođe imala i pozitivan efekat na brojne posetioce: prva u nizu sedam sezona je imala posetu od 300,000 posetilaca i smatra se uspehom kulturnih politika. Nasuprot Cirihi, nije bilo reakcije u Berlinu na glasne proteste umetnika/-ca i intelektualaca.<sup>140</sup>

Drugi svrsishodan uspeh grada prestonice kulture je nedavno zatvorena izložba “MoMa” u Berlinu. “Muzej moderne umetnosti” Njujork (*Museum of Modern Art*) je pozajmilo 200 svojih slika – navodno najvažnijih remek dela u svetu – Berlinu. Izložba u “Novoj nacionalnoj galeriji” potvrđuje trenutno preovlađujući pogled da je uspeh u kulturi u najvećoj meri određen veličinom marketinškog budžeta. Neobično velika kampanja oglašavanja je pokrenula 1.2 miliona ljudi da posete izložbu i prikupila je profit od šest miliona evra za organizatore događaja – privatnu kompaniju ograničene pouzdanosti, uprkos sredstvima od 4.5 miliona evra za pozajmljivanje radova (iz matičnog muzeja). Izložba je izvedena posredstvom sigurnosnih dodatnih izvora federativne vlade u visini od 12 miliona evra.

Oba ova velika projekta se mogu tumačiti kao primeri kulturnih politika koje ulaze u diskutabilno privatno-javno partnerstvo na osnovama pogrešnog razumevanja liberalizacije. Ova partnerstva se obično ispostavljaju kao jednostrano korisni za privatne partnere, čiji je koncept kulture zasnovan na kvotama i broju posetilaca – drugim rečima na kvantitetu – kao kriterijumu uspeha i koja uspeva da prikupi velike količine novca, uprkos praznim blagajnama, za projekte koji su politički poželjni. U isto vreme, smatra se prihvatljivim da su kao rezultat ovog regrupisanja manje “korisni” projekti i mere podrške eliminisani. Ovakav razvoj kulturne politike je primenljiv ne samo na Berlin kao prestonicu, već se takođe može primetiti u celoj Federativnoj republici.<sup>141</sup> Ukoliko se ovde opisani pravci razvoja nastave bez prekida, posledice pomenutog regrupisanja će biti male, manje reprezentativni projekti ili oni koji na drugačiji način ne mogu da funkcionišu potpuno će nestati iz spektra finansijske podrške.

Rad *Bundeskulturstiftung*<sup>142</sup>(Federativna fondacija za kulturu), osnovane 2002. godine, se može opisati kao suprotan opštem trendu. Njena misija je da pruži finansijsku podršku za projekte iz cele Federativne republike i preovlađujući koncept kulture ovde (još uvek) nudi opseg za umetnost i kulturu koji ne može direktno biti iskorišćen u svrhe reprezentacije, već je pre kritički, diskurzivan, procesualan i eksperimentalan. Uz tematski program (na pr. “Migracije”, “Umetnost i grad”, “Izazovi 9/11”, “Ujedinjenje Nemačke”,...) takođe postoji i podrška za velike i dugoročne projekte, za vodeće institucije, uključujući “documenta 12”, “transmediale”, “Berlin Biennale” i “Dane nove muzike u Donaušingenu”, na primer, kao i za individualne projekte. U poređenju sa njenom starijom sestrom, *Kulturnom fondacijom federativne države*, sa jedne strane, i u poređenju sa nekim od gradova prestonica koji se porede sa drugima, *Bundeskulturstiftung* na taj način dokazuje da ima jasno progresivniji profil. Uz godišnji budžet od 38 miliona evra u poređenju sa kulturnom fondacijom

---

140 Jedan od nekoliko protesta protiv Flik kolekcije: <http://www.flickconnection.de/>

141 Na primer, *Tamm Museum Hamburg*: grad je uložio 30 miliona eura u muzej za pomorsku privatnu kolekciju i obezbedio je kolekcionaru autokratsku poziciju ugovorom.

142 <http://www.bundeskulturstiftung.de/>

šesnaest federativnih država sa kombinovanim totalom sredstava od samo 8 miliona evra, finansijski resursi *Bundeskulturstiftung*-a su mnogo više velikodušni.<sup>143</sup>

Budući da još uvek nema nikakve jasne političke reorijentacije u Federativnoj republici niti u društvu uopšte, to se takođe ne može odraziti ni na kulturne politike. Nemačka se našla u tranzicionoj fazi između humanističke tradicije i neoliberalne ekonomije i upotrebljivog razmišljanja. Kulturalno konzervativni, tradicionalni i obrazovani buržoaski političari deluju paralelno i delimično u suprotnosti sa zahtevima tržišno orijentisanog menadžmenta u kulturi, što vodi ka paradoksalnim scenarijima: dok parlamentarna anketna komisija predstavlja poziv za sigurnu podršku kulturi u ustavu Federativne republike,<sup>144</sup> institucije kulture kao što su muzeji se privatizuju i eksponiraju igri na slobodnom tržištu istovremeno i vodeći političari CDU-a iz Berlina najavljuju da su dani državne podrške za kulturu završeni zauvek. Čini se da su konkretne mere manje vođene intencionalnim političkim specifikacijama, a više ličnim sklonostima svakog političara odgovornog za kulturu. Evidentno je koliko je beznačajna uloga kulture u glavama mnogih političara i koliko malo je rasprostranjena ideja funkcionalne kulture, to jest, za predstavnike ili za svrhe politika urbanog razvoja, samo ukoliko se pogleda na današnje kampanje političkih partija na izborima i koncepte gradskog marketinga,<sup>145</sup> gde je kultura ili potpuno zaboravljena ili je tretirana u samo nekoliko banalnih rečenica.

Pogled na brojke u okviru podrške kulturi sugerise da Nemačka zaista još uvek može biti smatrana nacijom kulture. Redukcije u generalnom budžetu za kulturu nisu veće nego u bilo kojoj drugoj oblasti. Postaje jasnije, pak, na kakvu kulturu se misli, ukoliko se pogleda bliže distribucija sredstava: gotovo 50% budžeta za kulturu odlazi na pozorišta i opere; muzeji i crkve (prezervacija spomenika) uzimaju sličnu proporciju od oko 15-20%; individualna podrška za umetnike/-ce je generalno ispod 1%. Kultura, dakle, znači prezervacija kulturnog nasleđa. U savremenom konceptu kulture, individualna umetnička produkcija suštinski nema nikakvu ulogu.

### ***Produkcija kulture i slika umetnika/-ce***

Broj vizuelnih umetnika/-ca u Nemačkoj ne samo da raste, već doživljava svoj pravi *boom*. Po informacijama iz umetničkog fonda za socijalno osiguranje (*Künstlersozialkasse* – KSK),<sup>146</sup> njihov broj se udostručio u poslednjih deset godina. Dok su sredstva koja se uplaćuju u KSK zasnovana na prihodima, ove cifre predstavljaju sledeću situaciju prihoda za umetnika/-ce: 1% umetnika/-ca ima prihode preko 100,000 evra, 83%

143 Još jedan individualni projekat koji treba pomenuti, iako nije tipičan jer takođe ima karakter reprezentacije, je *signandsight* (<http://www.signandsight.com/>), izdanje na engleskom jeziku onlajn magazina *Perlentaucher*, koji daje dnevne rezimee tema i teza kulturnih dodataka iz novina na nemačkom jeziku. Uz 1.4 miliona eura početnog finansiranja, javni fond podržava nemačko kulturno novinarstvo, što samo po sebi postaje kulturni projekat i namenjen je da služi nemačkoj samo-representaciji ostatku sveta.

144 „Država štiti i podržava kulturu“, ("The State protects and supports culture") je taj novi član 20b.

145 Hamburg Marketing AG, *Die Stadt als Marke, Hamburg Wachsende Stadt*

146 *Künstlersozialkasse* (KSK – umetnički fond za socijalno osiguranje) je kreiran 1983. godine i nudi socijalno osiguranje u formi zdravstvenog i penzionog osiguranja za slobodne umetnike i novinare, slično situaciji zaposlenja. Do 50% troškova osiguranja je pokriveno od strane KSK. Ove dotacije su finansirane fondovima iz Federativne vlade (20%) i uz učešće umetnika (30%). Ovo učešće mora biti plaćeno KSK-u od strane svih poduzimača koji angažuju slobodne umetnike i novinare (muzeji, galerije, itd.).

govori o prihodima ispod 15,000 evra, 20% govori o negativnim prihodima, preko 50% ne dolazi do svojih prihoda umetničkim radom. Prihodi rastu do starosne dobi od 45 godina, pa onda opet opadaju.

Ispitivanje uslova rada umetnika/-ca pokazuje da *Künstlersozialkasse* igra važnu ulogu. Kroz KSK umetnici/-ce primaju osnovno socijalno osiguranje. Za godišnji prihod od 15,000 evra, mesečna kontribucija za zdravstveno i penziono osiguranje doseže sumu oko 115 evra. Uprkos tome, penzija koja se kasnije isplaćuje zavisi od sume uplaćene u fond – kao što je slučaj sa svim penzionim fondovima – brojke pokazuju da prosečna penzija za umetnika/-cu osiguranu kroz KSK, vrlo retko će biti iznad egzistencijalnog minimuma. Diskusiji o potrebi za KSK i njegovo functionisanje u Parlamentu u proleće 2005. godine je pridružena poplava protesta ljudi koji su osigurani kroz KSK, koji su istakli značaj ovog osiguranja i upozorili političare da su protiv preispitivanja ovog modela ili protiv ideja njegovog ukidanja.

Direktna finansijska pomoć za umetnike/-ce podrazumeva sažet spektar dotacija u vidu stipendija, nagrada i projekata. Državne stipendije se dodeljuju na komunalnom ili federativnom državnom nivou (to jest radne stipendije za vizuelne umetnike/-ce, Hamburg, 12 meseci, 900 evra mesečno); većina ovih stipendija je ograničena starosnom dobi. U prilog tome, postoji veliki broj privatnih osoba, kompanija i fondova koji nude različite stipendije. Isto važi i za nagrade. Jasan trend ovde je da izdašne nagrade generalno odlaze uspešnim umetnicima/-ama sa dobrim prihodima. Državne dotacije za projekte pokrivaju troškove produkcije, kataloga, izložbi i putnih troškova.

Sve ovo može stvoriti utisak obilja ponuda, ali neprestano rastući broj (preko 20,000!) vizuelnih umetnika/-ca se takmiči za mogućnosti koje iščekavaju. Takođe postoje redukcije čak i u 1% polja podrške za umetničku produkciju. Iako su redukcije minimalne kad se uzmu u obzir apsolutne vrednosti, proizvode maksimalnu štetu u smislu trenutne umetničke produkcije. I kao što brojke iz KSK pokazuju, trenutna podrška i struktura tržišta već primoravaju veliki deo umetnika/-ca da zarade za život kroz nezavistan rad ili narudžbine. Ukoliko se dotacije primaju, one su privremene ili orijentisane na projekte i ne nude sigurnu egzistenciju. Umetnički modeli rada koji ne prate klasičan model autora i dela, t.j., kolektivne, intervencionističke i procesualne prakse nisu pokrivene ovom mrežom podrške ni u kom slučaju. Rezultati rada ili projekta koji su pogodni za izložbe su često uslov. Dotacije za projekte uopšteno ne uključuju honorar za umetnički rad. Uz svu javnu podršku, elaborirane birokratske procedure za aplikacije – i u slučaju odobrenja, takođe za otvaranje računa – vode ka sve više i više samo-administrirajućem umetničkom radu.

Uprkos simboličkom porastu vrednosti kulturnog i kreativnog rada, uslovi produkcije se pogoršavaju. U zapadnim društvima, umetnici/-ce imaju tendenciju da se organizuju kao individualci, t.j., bez formiranja grupe posebnih interesa, što odgovara njihovoj ideji autonomnog i samo-određujućeg rada. Producenti kulture samo postepeno počinju da svrsishodno diskutuju svoje razumevanje sopstvene uloge i da uspostavljaju odnose između nezavisnog kreativnog rada i ekonomije kulture koja je definisana politikom i trgovinom.<sup>147</sup> Politički se

organizovati i raditi zajedno sa drugim političkim pokretima koji se bore protiv neoliberalizma i nude otpor, takođe znači ostaviti za sobom zaštićeno polje “umetnosti” i konvencije vezane za nju.

Niko drugi do producenti kulture sami će morati da preispitaju ulogu koju imaju i šta ona znači ili bi trebalo da znači u društvu, za koga i u čijem interesu rade i ko treba da plati za njihov rad. Tržište je srećno da prihvati sve što je ili servilno ili što traži da udovolji pojmu romantične buržoaske umetničke slike. Istaknuti primer ove reakcionarne tendencije je uspeh umetnika Džonatana Mesea (*Jonathan Meese*).<sup>148</sup> Ono što je zastupljeno na glavnim i važnim izložbama određuje nekoliko galerija koje deluju u celom svetu. Društveni konsenzus da se priušti luksuz umetnicima/-ama koji rade ono što je dostupno samo manjini će se izgubiti zbog priliva modela ekonomskog razmišljanja i delanja i nekada pluralistička umetnička produkcija je reducirana na ono što može da bude – iz bilo kog razloga – funkcionalna.

Ono što preostaje su samo-organizovani mikrosistemi u kojima umetnik/-ca uči kako da razvije sopstvenu političku agenciju i moć nezavisnog prosuđivanja. Primeri ovakve vrste “mesta” uključuju knjižaru i izdavačku kuću *b-books*<sup>149</sup> u Berlinu koja redovno organizuje diskusije, *The Thing Frankfurt*,<sup>150</sup> kompleksna mreža web sajtova, blogova, mailing lista, galerije i događaja koji se bave lokalnim kulturnim politikama u Frankfurtu kao i umetničkom teorijom, mailing lista [*echo*] za umetnost, kritiku i kulturne politike u Hamburgu,<sup>151</sup> pri kojoj je više stotina producenata kulture kreiralo platformu koja je i digitalna i lokalna za razmenu informacija i diskusija i umetnički magazin *starship*,<sup>152</sup> koji uspešno objavljuje kolektiv počev od 1998. godine. Poenta je da se proširi mogućnost da se (pasivno) čita sa mogućnošću da se (aktivno) piše, što je karakteristika “malih medija”.<sup>153</sup>

U ne tako dalekoj budućnosti, Federativna republika Nemačka će prepustiti sebe neoliberalizmu u potpunosti. Ostaviće svoju humanističku tradiciju iza sebe, ali će i dalje sebe slaviti kao “naciju kulture” zbog nekoliko nemačkih pop zvezda na umetničkom tržištu. Bar polovina svih muzeja, pozorišta i opera više neće postojati. A oni koji ostanu biće udaljeni od mogućnosti da se koriste kao “resursni centri za transverzalne komunikacione prakse”,<sup>154</sup> ali će zato nositi jaču sličnost sa centrima dokolice i tematskim parkovima, čija je misija da zabave velike delove populacije. Umetnost je sve što je kreativno i što može da se proda. Umetnički biznis kontroliše mreža ekonomski uspešnih menadžera u kulturi. Umetnički magazini ekskluzivno služe da promovišu prodaju. I dalje i uvek će postojati umetnici/-ce. Primorani da zarađuju za život u nestabilnom svetu rada, njihova situacija kao producenata kulture se dalje pogoršava. Kao “profesionalci nacije”, oni se pokazuju

148 On je postao poznat po kompleksnim, višedelnim *trash* panoramama i instalacijama izrazslim iz njegovog manijakalno nevinog kreativnog besa, ali u međuvremenu je obezbedio umetničko tržište uljanim slikama uz mit genija.

149 <http://www.bbooks.de>

150 <http://www.thing-frankfurt.de>

151 <http://soundwarez.org/pipermail/echo/>

152 <http://www.starship-magazine.org>

153 *Netzkulturen*, Inke Arns, Hamburg 2002.

154 Brian Holmes, *Prostori za pitanja kulture (The Spaces of a Cultural Question)*, 2004. ([http://www.republicart.net/disc/precariat/holmes-osten01\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/precariat/holmes-osten01_en.htm))

nedovoljnima. Ništa manje, oni ne mogu da prestanu da ispunjavaju njihove samo-nametnute zadatke borbe oko značenja umetnosti i rada na poboljšanju strukture.

*Ovaj tekst je objavljen pod Creative Commons License:*

*Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>*

## Od samo-organizovanja do progresivnih kulturnih politika

*Branka Ćurčić*

Kultura i umetnost nikada nisu bile marginalizovane od struktura moći i upravo to se može videti u vremenu ubrzanog razvoja kreativnih industrija, ekonomske globalizacije i tržišno zasnovanih monopola koji ne zaobilaze polje kulture.

Raznovrsnost kulturne produkcije se pretvara u korporizaciju kulture koja se bazira na definisanim interesima i koja izbegava bilo kakvu diskusiju o društveno zasnovanim odnosima. “Ovakva strategija kulturne produkcije značajno 'skreće' ka političkoj desnici.”<sup>155</sup> Razmišljati u smeru da kultura i ekonomija funkcionišu zajedno u vrlo uopštenom smislu je postalo pravoverno – ovo je na napadan način izraženo u mogućnostima finansijske podrške za kulturne aktivnosti zasnovane na sprezi umetnosti i biznisa, kao i za tzv. “preduzetničke kulture” (*enterprise culture*).<sup>156</sup> Vrlo često se čini da je proces regulacije kulturnih politika zapravo integralni deo kapitalističkog aparatusa. Ipak, u okviru ambijenta regulisanih evropskih kulturnih politika i uglavnom kapitalom vođenom kulturnom produkcijom, umetnost i kultura moraju da povrate svoju ulogu legitimatora društvenih i humanističkih vrednosti.

### ***Lokalne politike konflikta***

Kulturni prostor bivših jugoslovenskih država je bio pod uticajem različitih kulturnih strategija, koje su poticale iz različitih državnih režima. Ovi uticaju su započeli kulturnom politikom Kraljevine Jugoslavije koja se zasnivala na snažnoj zavisnosti umetnika od državnih službi. Ovaj uticaj se nastavio u okviru ideje socijalističke kulture bazirane na sovjetskom tipu državne administracije odmah nakon Drugog svetskog rata, kao i u okviru perioda laganog “po-zapadnjavanja” i de-centralizacije kulturnih aktivnosti nakon 1950. godine. Krajem 1990-ih godina, mere preduzete za ekonomsku i političku “normalizaciju” regiona, produkovale su i potrebu za pokretanjem nove, nacionalne kulturne politike. Nestabilnost koja karakteriše ekonomsku i političku scenu Srbije je delimično nasleđena od kulturnih, državnih institucija i njihove nemogućnosti da se nose sa zahtevima i problemima tranzicionog perioda.

Čini se da postoje neke neočekivane sličnosti između ignorantskog stava ka kulturnoj produkciji koji se javlja u okviru predatorskog proboja neo-liberalnog kapitalizma i svesti države o neophodnosti dobre i funkcionalne kulturne politike. Postoji konkretan primer konfliktne politike u okviru penetracije i implementacije *copyright* zakona u region, koji je postao vidljiv procesom integracije Evropske unije, 1. maja 2004. godine. “*Copyright*

<sup>155</sup> Jost Smirs, "Umetnost pod pritiskom, Promocija kulturne raznolikosti u doba globalizacije", Svetovi, Novi Sad, 2004.

<sup>156</sup> Geoff Cox, Joasia Krysa & Anya Lewin, Introduction to "The (Digital) Culture Industry", *Economising Culture*, DATA browser 01, Autonomedia, 2004.



industrija tvrdi da neke istočno-evropske zemlje imaju ekonomski interes pri kršenju ovih zakona i da one ne poseduju volju da primene zakone o zaštiti intelektualnog vlasništva, koji bi im potom štetili ekonomski.”<sup>157</sup> Upravo je ovo poslužilo kao izgovor Evropskoj Uniji da finalizuje novu direktivu o intelektualnom vlasništvu do datuma novog ujedinjena Evrope, “tako da istočno-evropske zemlje neće imati mogućnosti da učestvuju u kreiranju direktive.”<sup>158</sup> U ovom slučaju trebalo bi krenuti od stanovišta da su *copyright* regulative, vlasništvo i modeli distribucije kulturnih produkata od centralne važnosti za samu regulaciju kulturne sfere uopšte, i da je ovde evidentna nemogućnost države da praktično implementira ovakve regulative. Specifično je da se *copyright* zakon počeo primenjivati mnogo agresivnije kao deo “paketa” kriminalnih zakona koji su postali punosnažni tokom vanrednog stanja nakon ubistva premijera Srbije 2003. godine. Zakoni o *copyright*-u i o zaštiti intelektualne svojine se primenjuju povremeno, ali najčešće onda kada su neki internacionalni fondovi obećani i kada se približi datum njihove implementacije.

Kulturna raznolikost je postala sinonim za *cross*-disciplinarni rad i za intersekciju različitih polja društva, politike, ekonomije i umetničke prakse. U Srbiji, polje kulture kao takvo se vrlo često odbacuje, bez potrebe da se razmotri bilo koji od postojećih aspekata komercijalne ili ne-profitne kulturne produkcije. Sa druge strane, socijalni, obrazovni i ekonomski programi se razvijaju znatno brže, dobijajući ulogu značajnijih, legitimnijih i relevantnijih aspekata savremenog društva. U Srbiju su ekonomske reforme vođene kroz saradnju sa MMF-om (Međunarodni monetarni fond) i sličnim trans-nacionalnim organizacijama koje delimično obezbeđuju “finansijsku stabilnost, omogućuju međunarodnu trgovinu i promovišu visoku zaposlenost i održiv ekonomski rast.”<sup>159</sup> Vrlo je teško očekivati da će u kulturnoj sferi MMF ohrabriti saradnju koja bi rezultirala ničim drugim do pažljivo regulisane “preduzetničke kulture”.

Gotovo sve javne i nezavisne kulturne institucije prvenstveno deluju sa mikroskopskim uticajem i na kratkoročnim osnovama, imajući u vidu međusobnu saradnju, kolaborativnu produkciju, obezbeđenje sredstava i internacionalnu umreženost. Postoje modeli koji daju drugačiju perspektivu kulturnim strategijama i razvoju u Srbiji. Neke od nezavisnih kulturnih institucija čija je primarna aktivnost umetnička produkcija, takođe istovremeno podržavaju “ne-popularne” ili ne-formalne obrazovne modele, uspešno povezujući ova dva polja. Neki od ne-formalnih modela obrazovanja su, na primer, praktične, *hands-on* radionice o pojedinim aspektima besplatnog kompjuterskog softvera (*Free Software*), koje su namenjene različitim grupacijama: učenicima, studentima, umetnicima, novinarima, manjinskim grupacijama, itd. Primeri ovakvih nezavisnih kulturnih organizacija su REX – Kulturni centar B92 iz Beograda, Centar za nove medije\_kuda.org iz Novog Sada, Centar za savremenu umetnost Beograd i Multimedijalni institut iz Zagreba.<sup>160</sup> Sa druge strane, ove institucije zapravo

---

157 "Stvaralačko pravo na korišćenje informacija i distopija kontrole", intervju sa Alanom Tonerom u Minhenu, februar 2004 / objavljeno u reader-u "Trans\_Evropski Piknik: Umetnost i mediji u tranziciji", edicija kuda.read, kuda.org, 2004.

158 Ibid.

159 Deo definicije polja delovanja MMF-a, <http://www.imf.org/>

160 REX – Kulturni centar B92, Beograd, <http://www.rex.b92.net>

igraju ulogu koja bi se pre očekivala od javnih, državnih institucija i pokreću obrazovne programe, koji nisu direktno deo njihovih aktivnosti, ali koji su preko potrebni. Ovi primeri ne smeju ostati usamnjeni u budućnosti. Oni treba da imaju visok stepen komunikacije sa različitim projektima i različitim institucijama, posebno sa javnim kulturnim institucijama, čije su aktivnosti i dalje prepoznate od strane političke elite i dugih zvaničnih tela, iako je njihova funkcionalnost u međuvremenu atrofirala.

Izvestan apsurd prati javno finansiranje ovih institucija. Javne, zvanične kulturne institucije su pasivne u ovom slučaju i potpuno se oslanjaju na javne fondove, koji su im obezbeđeni po inerciji. Sudeći po zvaničnim izveštajima i evaluaciji njihovog rada, ne postoji potreba za bilo kakvom promenom aktivnosti ovih institucija. Podrobna evaluacija obično izostaje i upravo se ovo može smatrati ne-egzistentno sveobuhvatnom kulturnom razvojnom strategijom. Za razliku od javnih institucija, nezavisne organizacije i pojedinci koji povremeno dobijaju deo javnih fondova, za udeo u tom fondu moraju neprestano da se bore, da konstantno apliciraju bez bilo kakve garancije da će nadalje primiti podršku. U tom smislu, stabilnost njihove finansijske situacije ne zavisi od procesa evaluacije i stvarnih rezultata njihovih projekata, već od njihove upornosti u konstantnim pregovorima sa zvaničnim političkim telima. Upravo iz ovog razloga se nezavisne kulturne institucije, u mnogim slučajevima, okreću internacionalnim fondacijama, stranim kulturnim centrima u svojim zemljama, ambasadama, itd. Ipak, najnezavidnija je pozicija nezavisnog umetnika/umetnice. Kao pojedinci, oni obično mogu da obezbede skromna sredstva koja dolaze iz posebnih i retkih resursa koji uključuju podršku individualcima u svojoj strategiji finansijske podrške. Jedan od primera ove skromne podrške za individualne umetnika/umetnica je način funcionisanja kancelarije *Pro Helvetia-e* u Srbiji. Neki nezavisni umetnici i umetnice pokušavaju da pridobiju privatne i komercijalne fondove kao drugu opciju podrške. Ali, da bi uopšte mogli da regulišu privatne ili javne fondove, od nezavisnih umetnika i umetnica se obično traži da pozicioniraju svoj rad u relaciji ili sa javnom ili sa nezavisnom kulturnom institucijom; da predstavljaju sebe kao deo kolektiva, kolaborativne prakse ili mreže različitih aktera okupljenih oko jednog projekta.

### ***Konsenzus i saradnja***

Da bi se obezbedila pozicija sa koje je moguće izvršiti uticaj na buduće planiranje strukturalnih kulturnih politika, javlja se potreba za konstruktivnijom saradnjom između nezavisnih organizacija i vladinih agencija. Do sada, ovakva vrsta projekata je bila realizovana povremeno i na kratkoročnim osnovama, uz nedostatak strukturane saradnje. Postoji primer ovakve prakse između Agencije za razvoj Interneta – zvaničnog tela Ministarstva nauke, tehnologije i razvoja Republike Srbije – i nezavisne organizacije – Centra za nove medije\_kuda.org. Tokom 2003. godine, ove organizacije su uspešno saradivale na realizaciji izložbe “Svet informacija” (*World-Information.Org*)<sup>161</sup> u Srbiji i Crnoj Gori. Ovaj model saradnje je moguć i održiv, ukoliko

---

Centar za nove medije\_kuda.org, Novi Sad, <http://kuda.org>  
Centar za savremenu umetnost Beograd, <http://www.dijafragma.com>  
Multimedijalni institut, Zagreb, <http://www.mi2.hr>

161 Projekat "World-Information.Org", <http://www.world-information.org>

postoje zajednički interesi i svest o značaju ovakve saradnje za različite učesnike te saradnje i za njen budući razvoj. Deo problema ovde je da inicijativa za ovakav oblik saradnje obično dolazi od strane nezavisnih organizacija, a ne od strane javnih institucija.

Saradnja treba da bude zasnovana na konsenzusu i praksi zasnivanja politike na temeljima onoga što će zadobiti širu podršku. Naravno, takođe mora da postoji konsenzus o konsenzusu, što znači da neka bazična pravila međusobne saradnje moraju biti uspostavljena. Na polju vizuelnih umetnosti, apstrakcija bi trebalo da se zameni konkretnijim primerima individualno-institucionalne saradnje, koja bi trebalo da se potencira sa obe strane. Neizostavno ovakva diskusija treba da uključi umetnike i umetnice, nezavisne umetničke inicijative, umetničke institucije, edukativne institucije, tela koja obezbeđuju finansijsku podršku kulturnim aktivnostima i predstavnici medija, kao i istraživači društva, politike i ekonomije, da bi se započela masivna javna debata na datu temu. Ipak, da bi se diskusija pokrenula, izvestan nivo samo-organizacije treba da bude postignut. Tokom 1990-ih godina, zvanična udruženja likovnih umetnika koje datiraju još iz vremena socijalističke Jugoslavije, su erodirala u formalne, disfunkcionalne organizacije “samo na papiru”. Postoji primer udruženja likovnih umetnika Beograda koje se organizovalo i pregovorima sa političkim akterima vratilo beneficije osnovne regulacije socijalnog i zdravstvenog osiguranja za umetnike i umetnice, koje nije postojalo od početka raspada Jugoslavije.

### ***Mnogi, samo-organizovani glasovi***

U trenutnom, generalno ne regulisanom stanju u Srbiji, teško je predvideti buduće modele podrške umetnosti i kulturi. Jedan od mogućih scenarija je da će javna finansijska podrška ostati neplanirana i zasnovana na inerciji davanja “parčića kolača” stotinama institucija, da bi se održao *status quo* na kulturnoj sceni. Nasuprot tome, glavni strukturalni fondovi za institucije kulture i umetnosti će i dalje biti obezbeđivani kroz internacionalne fondove, koji su zasnovani na strogo regulisanim pravilima i kulturnim politikama. Ipak, postoje primeri i uverenje da izvestan nivo samo-organizacije umetnika/ca-individualaca oko zajedničkih i prepoznatih interesa može predstavljati osnovu mnogo jače asocijacije koja bi kao takva mogla da utiče na *mainstream* kulturne politike. Jedan primer ove vrste samo-organizovanja je gradska mreža nezavisnih kulturnih organizacija i pojedinaca u Novom Sadu pod nazivom “Dizalica”.<sup>162</sup> Ova mreža je kreirana kao multifunkcionalna platforma koja bi trebalo da predstavlja “javni glas” kroz niz političkih i umetničkih javnih akcija sa jedne strane, i sa druge, da deluje kao vrsta savetodavnog tela pri kreiranju gradske kulturne politike.

“Postoje neki koraci koje svaki pojedinac ili grupa koja želi da se oslobodi, mora da preduzme. Prvo, treba da demontiraš instrumente dominacije, treba da napustiš ideju da ih iskoristiš u bolje svrhe... treba da pronađeš alternativne načine kooperacije i pregovaranja...”<sup>163</sup>. Tokom dugog vremena, umetnička praksa je smatrana

<sup>162</sup> "Dizalica", Inicijativa za rekonstrukciju kulture i društva, <http://www.dizalica.org>

<sup>163</sup> Cristoph Spehr, "Free Cooperation" (Slobodna saradnja), intervju realizovan u okviru projekta i izložbe “Alternativne ekonomije, alternativna društva” Olivera Reslera, 2003 - 2005. <http://www.ressler.at>

individualnom aktivnošću. Danas, kada se kompleksan umetnički sistem nalazi u različitim relacijama sa različitim aspektima savremenog društva i mreža moći, nameće se potreba za saradnjom i povezivanjem u privremene i neformalne grupe da bi se postigli zajednički ciljevi zasnovani na zajedničkim interesima. Jedan od ovih zajedničkih ciljeva je i regulacija strategija finansijske podrške kulturnim institucijama. Mnogi glasovi su uvek uticajni od jednog, individualog glasa. Iz tog razloga, pregovaranje sa političkim akterima kao grupa pre nego kao individualac bi moglo da ima više izgleda da se utiče na razvoj kulturnih politika koje su u interesu umetnika i umetnica.

Individualci i nezavisne umetničke inicijative treba da sačuvaju svoju poziciju “inovatora” i stvaraoca otvorenih kulturnih politika, konstantno apelujući, predlažući i izvodeći različite modele koji bi moglo da postignu balans između žive komunikacije i saradnje sa javnim kulturnim i edukativnim institucijama.

U poslednje vreme javljaju se predlozi za specifičnije taktike “anti-kulture” ili subverzivne umetničke i kulturne produkcije, koje takođe imaju priliku da budu univerzalno prihvaćene. Čini se da “više nije dovoljno inkorporirati neke aktuelnosti u umetničke izjave, već pre da se te aktuelnosti izazovu i unište.”<sup>164</sup> Ali, uvek postoji izvestan strah da progresivne taktike i strategije mogu biti lako apsorbovane i prilagođene sistemu vođenom kapitalizmom. Ovo takođe može biti viđeno i kao proces primene principa “korporativne društvene odgovornosti” na polje kulturne produkcije, koji bi mogao preokrenuti radikalne društvene i kulturne promene u ništa više do nedvosmislenu korektnost.

Jasna distinkcija treba da se napravi između onih aspekata kulturne produkcije koji treba da ostanu ne-profitni i onih koji zahtevaju i produkuju direktan profit, što znači da postoji potreba za edukacijom o načinu na koji umetničko tržište funkcioniše, za sve one aktere koji igraju neku od uloga u njemu. Ovaj nivo kompleksnog kolaborativnog rada treba da rezultira preokretom od umetničkog tržišta kao najvažnijeg regulatora estetike i trendova u umetničkom polju, ka humanijoj i društveno zasnovanoj umetnosti kao političkoj akciji.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Esther Leslie, "Globalica: Communism, Culture and the Commodity", *Economising Culture*, DATA browser 01, 2004.

<sup>165</sup> Marina Gržinić, "Performativna alternativna ekonomija", reader *Alternativne ekonomije, alternativna društva*, objavljen povodom izložbe published on the occasion of the exhibitions "Alternativne ekonomije, alternativna društva" Olivera Reslera u Novom Sadu i Beogradu, maj-jun, 2005. Reader je objavio Centar\_kuda.org i Revolver, Frakfurt, 2005.

## **Maria Lind**

je rođena u Stokholmu 1966. godine. Od 2005. je na mestu direktora Iaspis-a (*International Artist Studio Program in Sweden*) u Stokholmu. Od 2002. - 2004. je bila direktor *Kunstverein München*, gde je zajedno sa timom kustosa – koji su tokom različitih perioda činili Sören Grammel, Katharina Schlieben, Tessa Praun, Ana Paula Cohen i Judith Schwarzbart – vodila program koji je uključivao umetnike kao što su Deimantas Narkevicius, Oda Projesi, Bojan Šarčević, Philippe Parreno i Marion von Osten. Retrospektiva, ili istraživanje, je bilo praćeno tokom njenog jednogodišnjeg trajanja sa Kristinom Borland (Christine Borland) od 2002. - 2003., prikazujući jedan po jedan komad i ceo projekat retrospekcije u formi sedmodnevne radionice sa Rirkrit Tiravanija. Grupni projekat “*Totally motivated: sociocultural maneuver*” je bila saradnja između pet kustosa i deset umetnika sa fokusom na odnos između 'amaterske' i 'profesionalne' umetnosti i kulture. Od 1997. - 2001. bila je kustos u Muzeju moderne (Moderna Museet) u Stokholmu, a 1998. kustos saradnik izložbe Manifesta 2, evropski kustos izložbe Manifesta 2, evropskog bijenala savremene umetnosti. Odgovorna za *Moderna Museet Projekt*, Lind je radila sa umetnicima na seriji od 29 porudžbina, koji se desio u privremenom prostoru za projekte, u ili izvan muzeja u Stokholmu. Tamo je bila kustos projekta “*What if: Art on the Verge of Architecture and Design*”, uređivanog od strane Liam Gillick. Lind je bila jedna od deset kustosa koji su dali svoj doprinos *Phaidon's Fresh Cream* knjizi, a u velikoj meri je u svom radu doprinela časopisima uključujući i Index (u kom je bila član uredništva). Predavala je u mnogobrojnim umetničkim školama od ranih '90-tih.

## **Gerald Raunig**

Filozof, teoretičar umetnosti, živi u Beču; radi u eiccp, Evropskom institutu za progresivne kulturne politike (*European Institute for Progressive Cultural Policies*), u Beču; koordinator transnacionalnog istraživanja projekta *republicart* (<http://republicart.net>, 2002.-2005.) i *transform* (<http://transform.eiccp.net>, 2005.-2008.); predavač na univerzitetu na Institutu za Filozofiju, Univerziteta u Klagenfurtu/A; ko-urednik jedne od dve edicije knjiga u Turia+Kant, Beč: "republicart. Kunst und Öffentlichkeit" i "es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis"; član uredništva višezjezičnog webžurnala *transversal* <http://transversal.eiccp.net/> i austrijskog žurnala za radikalne demokratske kulturne politike, *Kulturrisse* (<http://www.igkultur.at/kulturrisse>); brojna predavanja, eseji i publikacije iz oblasti savremene filozofije, teorije umetnosti, političke estetike i kulturne politike. Poslednje knjige: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia+Kant 2005 / *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles: Semiotext(e) 2007, očekuje se objavljivanje; *PUBLICUM. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien: Turia+Kant 2005 (ed. by Gerald Raunig and Ulf Wuggenig); *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia+Kant 2007 (ed. by Gerald Raunig and Ulf Wuggenig).

## **Rebeka Gordon Nesbit**

Nakon rada sa Marijom Lind i Hans Ulrik Obristom na uspostavljanju salon3 u Londonu 1998. kao prostora za međunarodnu razmenu, Rebeka Gordon Nesbit je postavljena za kustosa na Nordijskom institutu za savremenu umetnost (NIFCA) u Helsinkiju, gde je inicirala projekte sa umetnicima iz nordijskog regiona, Ujedinjenog Kraljevstva i Irske. Sve više uznemirena 'novim svetskim poretkom', povukla se iz direktnog učešća da bi se skoncentrisala na istraživanje infrastrukture sveta umetnosti, njegovih institucija i ekonomije. Uporedo sa ovim istraživanjem, razvijala je fiktivno telo koje je bilo objavljeno u umetničkim katalozima i (pod pseudonimom) u književnim publikacijama. Trenutno radi na svom prvom romanu.

## **Hüseyin Bahri Alptekin**

je umetnik, pisac, predavač i kustos. Studira estetiku i filozofiju umetnosti i sociologiju u Istanbulu i Parizu na Sorboni. Radio je kao foto-reporter i kritičar umetnosti, medija i dizajna, a takođe je vodio i radionice i seminare o savremenoj umetnosti i dizajnu u Turskoj i inostranstvu. Predavao je filozofiju umetnosti na Bilkent univerzitetu u Ankari (1990. - 1994.) i bio je koordinator izložbi i kulturnih aktivnosti na skupu Habitat II NGO-

City Summit, Istanbul. Predavao je na Bilgi univerzitetu u Istanbulu od 2000. do 2004. godine. Vodio je prostor "Sea Elephant Travel Agency", neprofitni kolektiv umetnika u Istanbulu između 2000. - 2004. Učestvovao na 9. Istanbulskom Bijenalu i 3. Tiranskom Bijenalu. Samostalne izložbe: "H-fact: Hotel: Hospitality/Hostility," instalacija, omaž Haraldu Zemanu (april 2005, Sea Elephant Travel Agency, Loft, Istanbul), "Catching up" (februar 2005, IASKA galerija, Kellerberrin, Australia). Preminuo je 2007. godine.

### **Branka Ćurčić**

radi kao urednik infocentra u Centru za nove medije\_kuda.org, iz Novog Sada, Srbija <[www.kuda.org](http://www.kuda.org)> i kao ko-urednik u izdavačkom departmanu Centra\_kuda.org, "kuda.read". Diplomirala je umetnost i magistrirala na Teoriji umetnosti i medija u Beogradu. Njen rad se fokusira na istraživanje kritičkih pristupa novoj medijskoj kulturi, tehnologijama, novim odnosima u kulturi, savremenoj umetničkoj praksi i društvu.

### **Raimund Minichbauer**

Rođen 1963. godine. Diplomirao performans i komunikaciju na Univerzitetu u Beču. Radio kao savetnik drame. Od 1995. je vodio širok spektar studija i istraživačkih projekata u sektoru kulture. Jedan od direktora Evropskog instituta za progresivne kulturne politike (eipcp), trenutno član koordinativnih timova transnacionalnih projekata iz sfere umetnosti/kulture i istraživačkih projekata, TRANSFORM (<http://transform.eipcp.net>) i TRANSLATE (<http://translate.eipcp.net>). Nedavno objavio: *republicart practices*, Vienna: eipcp 2005 (ed. by Bernhard Hummer, Therese Kaufmann, Raimund Minichbauer, Gerald Raunig, <http://www.republicart.net/art/index.htm>), "Regional Strategies. On Spatial Aspects of European Cultural Policy", Vienna: eipcp 2005 ([http://www.eipcp.net/policies/text/regstrat\\_en.htm](http://www.eipcp.net/policies/text/regstrat_en.htm)).

### **Frederic Jacquemin**

Rođen 1973. istoričar umetnosti i istraživač u oblasti kulture. Živi i radi u Briselu, Belgiji. Na čelu programa u fondaciji Hicter od 1999. godine. Osmišljava i vodi nekoliko programa obuke i istraživanja u kulturi i istraživačke projekte u Evropi i centralnoj Africi. Bio je asistent belgijskom kustosu na 49. Venecijanskom bijenalu. Nedavno je režirao audio-vizuelni dokumentarac "The Third Paradise" o poslednjim evolutivnim promenama u evropskom kulturnom sektoru i bio je jedan od kustosa izložbe "Vestiaire Paris/Brussels" fokusirane na odnos između potrošnje mode i gradova.

### **Oleg Kireev**

(Rođen 1975.) - kritičar umetnosti, umetnik i aktivista. Učestvovao u velikom broju medijsko-političkih kampanja. Autor brojnih članaka u ruskim i internacionalnim časopisima, i u "Media-activist Cookbook" (Moskva, 2006.). Preminuo je 2008. godine.

### **Tone Hansen**

(1970.) je umetnik i pisac, živi u Oslu. Trenutno radi kao istraživač-saradnikna predmetu 'Megamonstermuseum' na Akademiji umetnosti u Oslu. Istraživanje se sprovodi i kao teza i kao umetnički projekat. Predsedavao Unijom mladih umenika tri godine. Poslednja izložba: *Appendix*, koja se sastojala od manifesta za nezavisnim umetničkim prostorom, i alternativne vizije struktuiranja novonastalog Nacionalnog muzeja za umetnost, arhitekturu i dizajn u Oslu. Glavni urednik jedne veoma male izdavačke kompanije *Frotte* od 1998. Nedavna izdanja: *Something is Going to Happen - Norwegian Art Life 2003–2020*.

### **Cornelia Sollfrank**

Umetnik, autor i networker. Od sredine devedesetih istraživala je komunikacione mreže širom sveta, testirala nove forme autorstva u okviru njih, nastavljala umetničke metode apropijacije i rada dekonstrukciji mitova koji kruže oko genija i originalnosti. Njen rad se fokusira na kopirajt i istraživanje različitih formi saradnje,

umrežavanja i komunikacije kao umetničkih formi. Velik deo njenog rada uključuje – implicitno ili eksplicitno – pristup po polu. Smatra svoju aktivnu involviranost u pitanja kulturne politike delom svoje umetničke prakse. <http://artwarez.org>

Naslov: Evropske kulturne politike 2015  
Sa engleskog jezika preveli: Orfeas Skutelis i Branka Ćurčić

Naslov originala: European Cultural Policies 2015

Urednici: Maria Lind, Raimund Minichbauer

Godina izdanja: 2005.

London, Stockholm, Vienna

ISBN 3-9501762-4-1

Izdavač originalnog izdanja: Iaspis – International Artists Studio Programme in Sweden i eiccp – European Institute for Progressive Cultural Policies, Vienna

Dizajn: Åbäke, London

Izdanje podržali: Frieze Foundation, Culture 2000