

POZICIJA ISTORIČARA UMETNOSTI U EKONOMIJI MEDIJA I KULTURNIH SADRŽAJA

Jelena Simić¹

SAŽETAK

U savremenom društvu položaj istoričara umetnosti postaje sve marginalniji, naročito u oblasti medijskog predstavljanja kulture i oblikovanja kulturnih politika. Potiskivanje njihove uloge posledica je dominacije tržišnih mehanizama i medijskih strategija zasnovanih na ekonomiji pažnje, što rezultira gubitkom kritičkog potencijala struke i redukcijom kulturnog diskursa na površne, komercijalno privlačne interpretacije. Cilj rada jeste da se istraže osnovni razlozi ograničenog uticaja istoričara umetnosti u savremenom kulturnom polju, sa posebnim naglaskom na uticaj tržišnih ekonomskih principa i medijskih logika. Teorijski okvir zasniva se na kulturnoj ekonomiji, teoriji reprezentacije i institucionalnoj analizi. Analiza ukazuje da pasivna uloga istoričara umetnosti predstavlja prepreku razvoju inkluzivne, obrazovne i društveno odgovorne kulturne politike. Zaključuje se da je njihova afirmacija kao aktivnih društvenih aktera neophodna radi očuvanja epistemoloških standarda i uspostavljanja ravnoteže između tržišnih ograničenja i društvene odgovornosti u kulturnoj politici.

KLJUČNE REČI: istorija umetnosti, kulturna politika, mediji, kulturna ekonomija, kustoske prakse

THE POSITION OF ART HISTORIANS IN THE ECONOMY OF MEDIA AND CULTURAL CONTENTS

ABSTRACT

In contemporary society, the position of art historians is becoming more and more marginal, especially in the field of media representation of culture and the shaping of cultural policies. Suppression of their role is a consequence of the dominance of market mechanisms and media strategies based on the economy of attention, which results in the loss of the critical potential of the profession and the reduction of cultural discourse to superficial, commercially attractive interpretations. The aim of the paper is to investigate the basic reasons for the limited influence of art historians in the contemporary cultural field, with special emphasis on the influence of market economic principles and media logic. The theoretical framework is based on cultural economy, representation theory and institutional analysis. The analysis indicates that the passive role of art historians is an obstacle to the development of an inclusive, educational and socially responsible cultural policy. It is concluded that their affirmation as active social actors is necessary in order to preserve epistemological standards and establish a balance between market restrictions and social responsibility in cultural policy.

¹ Founder, Director, CEO u kompaniji Association ШумАpm i radi u Član u kompaniji Art čakula i Country Chair: Inter-Cultural Dialogue u kompaniji G 100: Mission Million ALL WEF

KEYWORDS: *art history, cultural policy, media, cultural economy, curatorial practices*

UVOD

Pozicija istoričara umetnosti u savremenom društvu prolazi kroz proces sistematske marginalizacije, što je naročito vidljivo u načinu na koji mediji predstavljaju kulturu i u formiranju kulturnih politika. Kao što primećuje Pierre Bourdieu, „kulturno polje je uvek mesto borbe za legitimitet i simboličku dominaciju”², a ta borba često gura istoričare umetnosti na margine institucionalnog sistema. Ova marginalizacija nije izolovan fenomen, već deo šire promene kulturnog diskursa pod uticajem neoliberalnih ekonomskih paradigmi koje favorizuju tržišnu logiku i komodifikaciju znanja³, kao i digitalnih medijskih platformi i promenjenih navika u konzumiranju kulturnih sadržaja. Tradicionalna uloga istoričara umetnosti – kao stručnjaka za analizu i tumačenje vizuelne i materijalne kulture – sve češće je potisnuta iz ključnih procesa donošenja odluka, iako, kako ističe Donald Preziosi, upravo oni poseduju sposobnost da umetnost učine razumljivom kroz mrežu istorijskih i kulturnih konteksta⁴.

Savremena istraživanja u oblasti kulturnih politika i medijskih studija pokazuju da profesionalna ekspertiza, ukoliko nije usklađena sa tržišnim principima, često biva izmenjena do neprepoznatljivosti. Tony Bennett navodi da „kulturna politika pod neoliberalizmom sve češće vrednuje projekte prema njihovoj tržišnoj privlačnosti, a ne prema njihovoj kulturnoj ili obrazovnoj vrednosti”⁵. Logika brzog prenosa informacija, u skladu sa ekonomijom pažnje⁶, stvara pritiske koji obeshrabruju slojevit i interdisciplinarnu interpretaciju umetničkih dela. Nick Couldry u svom delu *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*⁷ primećuje da takav sistem favorizuje brzinu i vizuelni spektakl umesto kritičkog diskursa. Kao posledica, javna sfera osiromašuje, a epistemološki bogat sadržaj zamenjuju privlačni, ali pojednostavljeni narativi.

Polazna pretpostavka ovog rada jeste da marginalizacija istoričara umetnosti ne može biti objašnjena samo promenama unutar kulturnih institucija, već zahteva sagledavanje i promena u medijskoj infrastrukturi, tržišnoj ekonomiji kulture i savremenim kulturnim politikama. Na osnovu integrisanog teorijskog okvira – koji obuhvata kulturnu ekonomiju, teoriju reprezentacije i institucionalnu analizu – rad razvija model za razumevanje položaja istoričara umetnosti u sistemu proizvodnje i distribucije kulturnih sadržaja.

Ciljevi istraživanja su:

1. Identifikovati strukturne faktore koji oblikuju institucionalni i medijski položaj istoričara umetnosti.
2. Analizirati povezanost medijskih logika i tržišnih kriterijuma u oblikovanju kulturnog diskursa.

2 Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, 1993, p. 30

3 Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2005, p. 3.

4 Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. Yale University Press, 1989

5 Bennett, Tony. *Making Culture, Changing Society*. Routledge, 2013, p. 112

6 Ekonomija pažnje (en. *Attention Economy*) je termin koji se u raznorodnim teoretsko-praktičnim raspravama koristi već više od dvadeset godina, i obeležava trenutak u kojem živimo – kako obezbediti pažnju korisnika (kada će korisnik izdvojiti vreme kojeg inače nema) da mu se predstave određeni proizvodi i usluge, kada živimo u vremenu preterane količine informacija koje smanjuju pažnju korisnika sa svih strana. više u Davenport, Thomas H., and John C. Beck. *The Attention Economy*. Harvard Business School Press, 2001, p. 5.

7 Couldry, Nick. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Polity Press, 2012, p. 89.

3. Predložiti alternativne modele profesionalnog delovanja koji bi omogućili veću uključenost stručnjaka u javnu sferu, bez ugrožavanja epistemoloških standarda.

Ovim pristupom rad popunjava prazninu u postojećoj literaturi koja retko integriše kulturnu ekonomiju, medijske studije i institucionalnu teoriju u jedinstven okvir neophodan za razumevanje položaja istoričara umetnosti u savremenom društvu.

TEORIJSKI OKVIR

Teorijski okvir ovog istraživanja zasniva se na povezivanju kulturne ekonomije, medijske logike, ekonomije pažnje, teorije reprezentacije i institucionalne analize. To omogućava dublje i složenije razumevanje položaja istoričara umetnosti u savremenom društveno-medijskom i ekonomskom kontekstu. Ovakav pristup izbegava pojednostavljivanje kroz usko gledanje samo jedne discipline i pomaže u sagledavanju složenih mehanizama koji vode do marginalizacije stručnog znanja.

Kulturna ekonomija, naročito u tumačenju Pierrea Bourdieua⁸, pruža okvir za razumevanje umetničkog polja kao relativno samostalnog prostora, koji oblikuju odnosi između „ekonomije simboličkog kapitala“ i tržišnih pritisaka. U tom kontekstu, istoričar umetnosti, kao nosilac specifičnog „kapitala“, suočava se sa gubitkom autoriteta, jer tržišna logika favorizuje vidljivost, spektakularnost i komercijalnu isplativost nad dubinskom analizom. Sarah Thornton ističe da upravo ti faktori određuju ritam i strukturu savremenog umetničkog sveta, gde se vrednosni sud često donosi na osnovu brzine i širine distribucije, a ne kvaliteta stručne analize⁹. David Throsby dodatno proširuje pojam „kulturnog kapitala“ na resurse koji uključuju ne samo materijalne predmete, već i znanje, veštine i simbole potrebne za stvaranje i tumačenje umetnosti¹⁰. Ipak, u ekonomskim modelima medijske industrije ovaj kapital se retko vrednuje, jer se uspeh meri gotovo isključivo brojkama — brojem pregleda, klikova i deljenja.

Koncept „medijske logike“, kako ga objašnjavaju David Altheide i Robert Snow¹¹, odnosi se na način na koji mediji oblikuju sadržaj prema svojim vlastitim pravilima i institucijama. U digitalnom okruženju, ova logika je usko povezana sa ekonomijom pažnje, gde vrednost sadržaja zavisi od njegove sposobnosti da privuče i zadrži korisnikovu pažnju u uslovima ogromne količine informacija. Nick Couldry upozorava da medijska logika stvara institucionalne narative koji favorizuju određene vrste znanja, dok druge sistematski isključuje¹². U umetnosti to znači da se složeni, istorijski i metodološki zahtevni pristup često potiskuje u korist formata koji su prilagođeni brzom potrošnji - kratkih video klipova, pojednostavljenih priča i vizuelnih efekata. Ova dinamika posebno pogađa istoričare umetnosti, čiji rad zahteva vreme, kontekst i argumentaciju, što nije u skladu sa dominantnim medijskim formatima.

Teorija reprezentacije, prema Stuartu Hallu, naglašava da značenja nisu svojstvena predmetima, već se stvaraju kroz diskurzivne prakse i medijske kodove¹³. Za istoričara

8 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993), 37.

9 Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World* (New York: W. W. Norton, 2008), 14.

10 David Throsby, *Economics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 28.

11 David L. Altheide and Robert P. Snow, *Media Logic* (Beverly Hills: Sage, 1979), 10.

12 Nick Couldry, *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice* (Cambridge: Polity Press, 2012), 52.

13 Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage, 1997), 15.

umetnosti, tumačenje dela podrazumeva ne samo analizu formalnih i estetskih osobina, već i čitanje kulturnih i ideoloških značenja koja delo nosi. Međutim, kada mediji preuzmu glavnu ulogu u prenošenju umetničkog dela publici, oni kontrolišu i proces tumačenja značenja, često ga uprošćavajući ili usmeravajući prema komercijalnim interesima. Još je Roland Barthes primetio da masovni mediji koriste mitološke strukture kako bi prikrili ideološke poruke i učinili ih prividno neutralnim¹⁴. Ova zapažanja i danas su aktuelna, jer tržišna ekonomija često koristi umetnost kao ukras za podršku potrošačkom narativu, umesto da je tretira kao prostor za kritičko razmišljanje i javni dijalog.

Sa aspekta institucionalne analize, neoliberalne promene u kulturnim institucijama dovele su do procesa koje DiMaggio i Powell¹⁵ nazivaju „institucionalnom izomorfijom“ - sve većeg podudaranja organizacija pod pritiskom različitih faktora. U umetničkim institucijama to se često ogleda u usvajanju marketinških strategija iz komercijalnog sektora, što menja prirodu stručnog rada. U takvom okruženju istoričar umetnosti prestaje da bude samo istraživač i tumač, već postaje i proizvođač sadržaja prilagođenog tržišnim zahtevima. Ova tenzija između akademskog integriteta i institucionalnih očekivanja vodi ka marginalizaciji stručnog znanja i slabljenju njegovog uticaja na oblikovanje javnog mišljenja i kulturne politike.

POLOŽAJ ISTORIČARA UMETNOSTI U INSTITUCIONALNOM SISTEMU

Položaj istoričara umetnosti u institucionalnom sistemu osvetljava složene odnose između znanja, moći i društvenih struktura. Pierre Bourdieu naglašava da institucije poput muzeja i univerziteta nisu samo mesta za proizvodnju i čuvanje znanja, već i prostori gde se vodi borba za legitimitet i dominaciju kroz kontrolu simboličkog kapitala.¹⁶ Epistemološka vrednost znanja istoričara umetnosti, zasnovana na kritičkoj analizi i istorijskoj kontekstualizaciji, često biva marginalizovana ili korišćena u skladu sa institucionalnim i tržišnim zahtevima.

Muzeji, kao ključni čuvari memorije, suočavaju se sa procesima komercijalizacije i „menadžerijalizacije“. Belfiore i Bennett¹⁷ ukazuju da to može dovesti do slabljenja intelektualnog i kritičkog diskursa unutar muzejske prakse. Ovo se često ogleda u prelasku sa edukativne i istraživačke funkcije na fokusiranje na broj posetilaca, sponzorske ugovore i marketinške strategije koje utiču na izbor i interpretaciju umetničkih dela.

Slična situacija postoji i na univerzitetima. Neoliberalne reforme dovode do komodifikacije obrazovanja i istraživanja, što Slaughter i Rhoades¹⁸ opisuju kao prelazak sa akademskog profesionalizma na akademski kapitalizam. U tom kontekstu, akademski rad se ocenjuje prema menadžerskim performansama i merljivim rezultatima, što vrši pritisak na istraživače da prilagode svoj rad tržišnim i političkim zahtevima. Za istoričare umetnosti

14 Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957), 142.

15 Paul J. DiMaggio and Walter W. Powell, "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields," *American Sociological Review* 48, no. 2 (1983): 147–160.

16 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993), 37.

17 Eleonora Belfiore and Oliver Bennett, *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), 214.

18 Sheila Slaughter and Gary Rhoades, *Academic Capitalism and the New Economy: Markets, State, and Higher Education* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004), 11.

to znači da su njihove temeljne i kritičke analize često potisnute u korist brzih i tržišno relevantnih projekata, čime se ugrožava autonomija struke.

Kulturne politike u postfordističkom kontekstu podređene su ekonomskim logikama koje favorizuju kratkoročne i spektakularne projekte. McGuigan upozorava da se kulturne institucije tako redefinišu u „instrumente za ekonomski razvoj“, što umanjuje ulogu istoričara umetnosti kao ključnih aktera u oblikovanju kulturne politike i javne sfere.¹⁹

Javna sfera, u kojoj dominiraju mediji i tržišni interesi, dodatno marginalizuje stručnost istoričara umetnosti. Angela McRobbie primećuje da u neoliberalnoj kulturi stručnost biva potisnuta u korist kulturne produkcije usmerene na tržište i javnu zabavu. Ova situacija ograničava mogućnosti istoričara umetnosti da deluju kao kritički glasovi u društvenom dijalogu i da doprinesu razvoju inkluzivne kulturne politike.²⁰

Uprkos ovim izazovima, Bourdieu poziva na osnaživanje polja kroz borbu za simbolički kapital²¹, što smatra ključnim za vraćanje stručnog znanja u centar kulturnog polja. To zahteva promišljeno delovanje istoričara umetnosti unutar institucija, ali i u širem javnom prostoru.

MEDIJSKA LOGIKA I EKONOMSKA OGRANIČENJA

Savremeni medijski pejzaž oblikovan je složenim mehanizmima u kome dominira specifična medijska logika usmerena na ekonomiju pažnje i kratkoročne interese tržišta. David Altheide i Robert Snow definišu medijsku logiku kao „način na koji mediji prenose i tumače informacije prema sopstvenim formalnim i institucionalnim pravilima“²². U digitalnom okruženju ova logika je tesno povezana sa ekonomijom pažnje, gde se vrednost sadržaja meri njegovom sposobnošću da privuče i zadrži publiku u uslovima velike produkcije informacija.

Ovakvi tržišni zahtevi dovode do toga da se umetnički i kulturni sadržaji ne stvaraju prvenstveno kao rezultat kritičkog dijaloga i duboke analize, već kao proizvodi prilagođeni algoritmima i modelima koji ocenjuju vidljivost, interakciju i brzu potrošnju. Takav format, često u vidu infotainmenta, spaja zabavu i informacije, pojednostavljujući kompleksne sadržaje kako bi bili lako razumljivi publici.

Ova strukturna prilagođavanja utiču na samu prirodu umetničkog diskursa, što McRobbie naziva „erozijom stručne interpretacije“²³, jednog od ključnih stubova kulturnog razumevanja. Istoričari umetnosti, čiji rad počiva na kontekstualizaciji i argumentovanom tumačenju, suočavaju se sa pritiskom da pojednostave svoj rad i prilagode ga formatima koji često nisu u skladu sa akademskim standardima. U takvim uslovima, stručnost se smatra „luksuzom ili elitizmom“ - nevažnim ili čak smetnjom u dinamičnom medijskom prostoru.

Isključivanje stručnjaka dešava se i kroz institucionalne prakse koje favorizuju popularne forme komunikacije. Nick Couldry ističe da medijska logika stvara „institucionalne narative“ koji sistematski favorizuju određene vrste znanja, a marginalizuju ona koja zah-

19 Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy* (Maidenhead: Open University Press, 2004), 67

20 Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries* (Cambridge: Polity Press, 2016), 92.

21 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984)

22 David L. Altheide and Robert P. Snow, *Media Logic* (Beverly Hills: Sage, 1979), 10

23 Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries* (Cambridge: Polity Press, 2016), 93

tevuju vreme i kritičko razmišljanje.²⁴ Kao rezultat, javni prostor doživljava epistemološko isključenje, odnosno gubitak znanja koja zahtevaju sporiji i dublji proces usvajanja.

Ovi procesi odražavaju šire promene povezane sa neoliberalnom transformacijom javne sfere i kulturnih institucija, gde su znanje i stručnost potčinjeni tržišnim zahtevima i masovnoj privlačnosti. Za istoričare umetnosti i druge kulturne radnike, to znači potrebu da razviju nove strategije i modele rada koji će im omogućiti da sačuvaju metodološku autentičnost, a istovremeno uspešno komuniciraju sa širom publikom.

KULTURNA POLITIKA I EPISTEMOLOŠKA INKLUZIJA

Kulturna politika u savremenom društvu predstavlja složen okvir koji obuhvata strategije, pravila i institucionalne mehanizme usmerene na oblikovanje kulturne produkcije, distribucije i prijema. Raymond Williams u svojoj knjizi *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* ističe da kulturna politika nije samo skup administrativnih odluka, već dinamičan proces pregovora između političke moći, kulturnih institucija i zajednice.²⁵ U postjugoslovenskom kontekstu, prelazak na tržišnu privredu i uključivanje u globalne kulturne tokove dovelo je do transformacije kulturnih politika sa dominantno regulatornih - zasnovanih na javnom finansiranju i ideološkom usmeravanju - ka hibridnim modelima, u kojima se mešaju neoliberalni principi i različiti oblici participacije.

Regulatorni model, koji je prevladavao u socijalističkoj Jugoslaviji, podrazumevao je jasnu državnu odgovornost za očuvanje kulturnog nasleđa i ravnomeran pristup kulturnim sadržajima. U tom okviru, istoričari umetnosti imali su sigurnost i priznatu vrednost svog rada. Međutim, prelazak u neoliberalno okruženje, koje Angela McRobbie opisuje kao „transformaciju kulturnih sektora u tržišno vođene ekosisteme”, doveo je do toga da se kulturni programi sve više vrednuju prema ekonomskoj koristi, dok stručni kriterijumi gube značaj u korist medijske privlačnosti.²⁶

U Srbiji se ovaj trend vidi i u strateškim dokumentima, poput *Strategije razvoja kulture Republike Srbije 2020–2029*, koja prepoznaje važnost digitalizacije kulturnog nasleđa, ali ne pruža jasne mehanizme za uključivanje istoričara umetnosti kao aktivnih tvoraca digitalnih narativa.²⁷ Kao što Hesmondhalgh primećuje, kulturna politika se sve više kreće ka modelima upravljanja koji podrazumevaju instrumentalizaciju kulturnog rada, gde ekspertiska znanja zauzimaju sporednu, savetodavnu ulogu.²⁸

Suprotno tome, participativni modeli kulturne politike razvijeni u nekim gradovima regiona (npr. Ljubljana kroz projekat *Bunker* ili Zagreb kroz *Operaciju Grad*) pokazuju potencijal za ono što Hilda Lloréns naziva „redistribucijom moći u donošenju kulturnih odluka, kroz priznavanje i uključivanje različitih epistemoloških perspektiva”.²⁹ Ovi modeli ne samo da uključuju profesionalce iz oblasti istorije umetnosti, već im omogućavaju da zajedno sa zajednicom i nezavisnom scenom kreiraju kulturne programe koji prevazilaze elitističke i isključivo komercijalne obrasce.

24 Nick Couldry, *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice* (Cambridge: Polity Press, 2012), 52.

25 R. Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*, London, 1979.

26 A. McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, London, 2016

27 Strategija razvoja kulture Republike Srbije od 2020. do 2029. godine sa Akcionim planom, Beograd, 13. februar 2020, Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

28 D. Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, London, 2019.

29 H. Lloréns, “Participatory Governance and Cultural Policy,” *International Journal of Cultural Policy*, 2022.

Pitanje javnog interesa i kulturne pismenosti u ovom kontekstu postaje ključno. Eilean Hooper-Greenhill ističe da kulturna pismenost omogućava građanima da budu aktivni učesnici u tumačenju i stvaranju značenja.³⁰ Tako kulturna politika prelazi iz puke regulative u instrument društvene emancipacije. U regionu, ovakvi pristupi su još uvek marginalni i uglavnom vezani za nezavisni sektor, dok institucionalne kulturne politike sporije prihvataju ove principe.

Epistemološka inkluzija - priznavanje i povezivanje akademskog, lokalnog i marginalizovanog znanja - omogućava istoričarima umetnosti da pređu iz uloge pasivnog tumača u poziciju aktivnih ko-kreatora kulturnog prostora. Ovaj pristup ne samo da unapređuje kvalitet kulturnih programa, već i doprinosi demokratizaciji kulturnih institucija. Ova inkluzija podrazumeva otklon od dominantnih zapadnih epistemoloških okvira i afirmaciju alternativnih načina saznanja, često zanemarenih ili potisnutih.³¹

U praksi, uključivanje različitih perspektiva omogućava stvaranje kulturnih narativa koji prevazilaze institucionalne, elitističke i isključivo tržišno vođene obrasce, čime se kulturna politika postavlja kao instrument društvene participacije i kolektivnog osnaživanja građana.

ALTERNATIVNI MODELI DELOVANJA ISTORIČARA UMETNOSTI

Kada institucionalna uloga istoričara umetnosti gubi značaj u oblikovanju kulturnih narativa, a tržišne i medijske logike nameću pravila vidljivosti i profita, javljaju se novi načini profesionalnog angažmana. Ovi modeli nisu samo prilagođavanje nepovoljnim uslovima, već predstavljaju prostor za redefinisane same profesije kroz šire oblike javnog delovanja. Ključna uloga u toj promeni pripada digitalnim arhivima. Projekti kao što su *Europeana* i *Digital Public Library of America* omogućavaju slobodan pristup velikim kulturnim zbirkama, ali njihova prava vrednost je u sposobnosti stručnjaka da kreiraju digitalne narative koji povezuju materijal sa širim društvenim i istorijskim kontekstom. Digitalni muzeji nisu samo mesta za skladištenje podataka, već polja interaktivne interpretacije.³² U Srbiji, projekat *Virtuelni muzej Nikole Tesle* pokazuje kako spoj digitalnog arhiva i interaktivnih multimedijalnih sadržaja može privući publiku širom sveta i otvoriti nove mogućnosti za istoričare umetnosti. Istraživanja pokazuju da ovakvi projekti mogu doprineti demokratizaciji pristupa kulturnom nasleđu, ali samo ako su kustoski razvijeni u saradnji sa stručnjacima.

Uključivanje u nezavisne medijske platforme pruža prostor za izražavanje kritičkih stavova bez institucionalnih i komercijalnih ograničenja. Platforme poput *SEEcult.org* u Srbiji, *Kulturpunkt* u Hrvatskoj i *Bunker* u Sloveniji redovno sarađuju sa istoričarima umetnosti na stvaranju analitičkih tekstova, eseja i tematskih dosijea koji prelaze okvire kratkih medijskih formata. Nezavisni mediji mogu da budu laboratorije kritičkog mišljenja, nudeći sporiji tempo i dublju analizu u odnosu na mainstream medije. Na međunarodnom nivou, projekti kao *Hyperallergic* i *The Conversation* pokazuju kako stručnjaci direktno doprinose javnoj debati i obrazovanju publike kroz otvorene i kolaborativne kanale. Ovi primeri potvrđuju tezu Nancy Fraser da kritička javna sfera nastaje tamo gde se smanjuju institucionalni pritisci i gde se glasovi stručnjaka uključuju u dijalog sa zajednicom.³³

30 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, 2000.

31 W. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham, 2011.

32 Cameron & Kenderdine (eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse* (MIT Press, 2007) 302.

33 Nancy Fraser, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy," *Social*

Jedan od najvećih izazova u ovim praksama je popularizacija akademskog znanja bez gubitka metodološke i teorijske doslednosti. Programi poput britanskog *Public Engagement with Research* ili inicijative *Humanities in the European Research Area (HERA)* pokazuju da se akademska znanja mogu prenositi u formate koji su pristupačni, a istovremeno teorijski i metodološki utemeljeni. To uključuje javna predavanja, online kurseve, dokumentarne serije i otvorene radionice.

U cilju popularizacije akademskog znanja bez narušavanja teorijske i metodološke utemeljenosti, u regionalnom kontekstu mogu se izvesti značajni primeri koje nije dovoljno posmatrati kao puko pojednostavljivanje sadržaja, već kao preoblikovanje kompleksnih ideja u interaktivne formate. Akademija umetnosti i kulture u Osijeku realizuje ciklus „*Popular Science Lectures*“ koji služi promicanju istraživačkih metoda i projekata kroz predavanja i radionice otvorene studentima i javnosti. U Srbiji, program „*Raspričavanje*“ („*After-talks*“) u okviru Bijenala mladih sprovodi online predavanja (npr. „*From Curator to Artist and Back*“ i diskusije o kolektivnoj umetničkoj praksi) koja otvaraju prostor za teoretski utemeljen javni dijalog. U Hrvatskoj, *Art Workshop Lazareti* u Dubrovniku i članstvo u regionalnoj mreži *Clubture* demonstriraju kako se participativni kulturni programi i međuregionalne razmene mogu zasnivati na kritičkoj teorijskoj refleksiji i civilnom angažmanu.³⁴

Hibridni profesionalni modeli sve su prisutniji, naročito kroz međunarodne kustoske rezidencije i mreže. Inicijative poput *Cultural Heritage Without Borders* ili *Residency Unlimited* omogućavaju istoričarima umetnosti da kombinuju lokalni angažman sa globalnom mobilnošću, razvijajući tako transkulturne poglede i šireći polje delovanja. Hans Ulrich Obrist ističe da „kustos danas mora biti istraživač, narator i aktivista u isto vreme“³⁵. U Srbiji, saradnja istoričara umetnosti sa organizacijama kao što je slučaj sa *Remont- Nezavisna umetnička asocijacija* iz Beograda, pokazuje kako hibridni modeli omogućavaju istovremeni rad na istraživanju, kustoskim projektima i kulturnom aktivizmu.

Teritorijalno i zajednički usmereno delovanje dodatno otvara mogućnosti za redefinisavanje profesionalne uloge. Projekti poput *Muzeja u gostima* (Narodni muzej Beograd) i inicijative *Gradovi u fokusu* pokazuju kako stručnjaci mogu preneti znanje i kulturne sadržaje iz velikih centara u manje zajednice, kreirajući programe u dijalogu sa lokalnim identitetima. U Velikoj Britaniji, program *Community Curators* zasniva se na saradnji lokalnih ljudi i istoričara umetnosti u istraživanju i predavljanju sopstvenog kulturnog nasleđa. Poseban primer iz Srbije je Naučno-istraživačko udruženje ŠumArt, koje povezuje umetničku teoriju, praksu i kreativne industrije u cilju razvoja interdisciplinarnog ekosistema zasnovanog na inovaciji i društvenim promenama. Fokus njegovog delovanja je na uključivanju mladih i kreiranju modela urbane/ruralne kulture prilagođene savremenim potrebama. Ovaj pristup potvrđuje tvrdnju Clare Bishop da „*participativne umetničke prakse mogu pomeriti granice između stručnog i zajedničkog znanja*“.³⁶

Text 25/26 (1990).

34 Ovaj skup primera osvetljava kako popularizacija u regionu funkcioniše kroz interaktivne i participativne formate koji zadržavaju epistemološke principe: Od predavanja i panela u Osijeku, preko digitalnih razgovora u okviru Bijenala mladih, do autonomnih kulturnih prostora i mreža poput Lazareti i Clubture-a. Svi oni potvrđuju da stručna ekspertiza i aktuelni istraživački diskursi mogu aktivno dospeti u javnu sferu bez kompromisa po pitanju metodološke doslednosti.

35 John Holden, *Democratic Culture: Opening Up the Arts to Everyone* (London: Demos, 2008), 41.

36 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 11.

ZAKLJUČAK

Analiza položaja istoričara umetnosti u savremenom sistemu medijske produkcije i kulturne ekonomije pokazala je da je njihova profesionalna uloga izložena različitim pritiscima, uključujući tržišne zahteve, dominantne medijske logike i institucionalne obrasce koji ograničavaju slobodu stručne interpretacije. U okviru režima *ekonomije pažnje* (Davenport i Beck), gde se vrednost kulturnog sadržaja meri prvenstveno vidljivošću i brzinom konzumacije, epistemološka uloga stručnjaka gubi značaj u korist formata prilagođenih komercijalnim parametrima i kratkim ciklusima javnog interesovanja.

Teorijska osnova rada povezuje Bourdieujevu ideju *borbe za simbolički kapital* sa Hallovim tvrdnjama da „značenja nisu inherentna predmetima, već nastaju kroz diskurzivne prakse“, što omogućava praćenje procesa kroz koje se legitimitet stručnog znanja menja pod uticajem tržišnih i institucionalnih faktora. Ova kombinacija kulturno-ekonomske, teorijsko-reprezentacijske i institucionalne perspektive stvara jasan analitički okvir pogodan za dalja interdisciplinarna istraživanja.

Naučni doprinos istraživanja ogleda se u razvoju integrisanog modela koji omogućava bolje razumevanje odnosa između tržišta i značenja, sa mogućnošću prilagođavanja različitim nacionalnim i regionalnim uslovima. Stručni doprinos vidi se u primeni rezultata kroz identifikaciju održivih modela rada istoričara umetnosti u savremenim okolnostima: participativnih digitalnih arhiva, nezavisnih medijskih platformi, hibridnih kustoskih praksi i projekata usmerenih na lokalne zajednice. Ovi modeli ne samo da pomažu u smanjenju marginalizacije, već i aktivno oblikuju kulturnu javnu sferu u skladu sa visokim epistemološkim standardima.

Zaključna interpretacija ukazuje da se odgovor na problem, postavljen u naslovu „*Između tržišta i značenja*“, nalazi u strateškom pozicioniranju istoričara umetnosti kao aktivnih aktera, sposobnih da balansiraju između komercijalnih zahteva i kritičkog tumačenja, čime značenje ostaje ravnopravan deo kulturne ekonomije. Na taj način se ne samo čuva integritet profesije, već se doprinosi stvaranju inkluzivnog, društveno odgovornog i teorijski utemeljenog kulturnog prostora.

LITERATURA

- Altheide, David, and Robert Snow. 1979. *Media Logic*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Belfiore, Eleonora, and Oliver Bennett. 2008. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Tony. 1998. *Culture: A Reformer's Science*. London: Sage.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Cameron, Fiona, and Sarah Kenderdine, eds. 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Couldry, Nick. 2012. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity Press.

- Davenport, Thomas, and John Beck. 2001. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Boston: Harvard Business School Press.
- DiMaggio, Paul J., and Walter W. Powell. 1983. "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields." *American Sociological Review* 48 (2): 147–160.
- DiMaggio, Paul J., and Walter W. Powell, eds. 1991. *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fraser, Nancy. *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World*. Cambridge: Polity Press, 2008.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *The Cultural Industries*. 3rd ed. London: Sage.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2007. *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London: Routledge.
- H. Lloréns, "Participatory Governance and Cultural Policy," *International Journal of Cultural Policy*, 2022.
- McGuigan, Jim. 2004. *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead: Open University Press.
- McRobbie, Angela. 2016. *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity.
- Meese, James, and Ramon Lobato. 2021. *Platforms and Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Mignolo, Walter. 2011. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, NC: Duke University Press.
- Napoli, Philip M. 2019. *Social Media and the Public Interest: Media Regulation in the Disinformation Age*. New York: Columbia University Press.
- Obrist, Hans Ulrich. 2014. *Ways of Curating*. London: Penguin.
- Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Slaughter, Sheila, and Gary Rhoades. 2004. *Academic Capitalism and the New Economy: Markets, State, and Higher Education*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thornton, Sarah. 2008. *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton.
- Williams, Raymond. 1979. *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: Verso.