

MADANIY VA KREATIV INDUSTRIYA

Jumanazarov Zohidjon Eldor o'g'li

O'zbekiston davlat san'at va madaniyat instituti

Annotatsiya. Ushbu maqola madaniy va ijodiy sanoatlar tushunchasi atrofida shakllangan ikkita asosiy yondashuvni sektoriyal (institutsional) va konstruktivistik (diskursiv) nuqtai nazarlarni tanqidiy va tarixiy nuqtai nazardan tahlil qiladi.

Kalit so'zlar: madaniy industriya, kreativ industriya, konstruktivistik yondashuv, siyosiy diskurs, san'at va madaniyat siyosati.

Madaniy va/yoki kreativ industriyalarga yondashuvlar odatda ikki shaklda bo'ladi. Birinchisi, e'tiborimizni o'ziga tortadigan muayyan muassasalar va amaliyotlar to'plamini (bir "sektor" yoki "industriya") aniqlaydi, bu ko'pincha ularning ilgari chekka mavqeda bo'lganligini fon sifatida ta'kidlaydi. Ikkinchi yondashuv esa yanada "konstruktivistik" qarashni ilgari suradi, ya'ni siyosiy diskurs(lar) orqali qandaydir obyekt yaratilgan yoki yig'ilgan faol jarayonni ko'rsatadi. So'nggi qirq yillik siyosiy va akademik (hatto "faol"lik) yozuvlarga nazar tashlansa, bu ikki yondashuv bir-birini inkor etmasligi aniq bo'ladi; ular turli vaziyatlarda (ko'pincha bir xil shaxs tomonidan) qo'llanilgan turli rivoyatlar yoki ritorik uslublarni ifodalaydi. Birinchi yondashuvda ijodiy va/yoki madaniy industriyalar yangilik elchilari yoki katalizatorlari sifatida ko'riladi – ular e'tirof, tadqiqot, targ'ibot talab qiladigan tashqi reallikni ko'rsatadi; ular dolzarb, hayajonli va haqiqiydir. Ikkinchi yondashuv esa ushbu tushuncha bilan bog'liq faoliyatlarni inkor etmaydi (bunday pozitsiyani madaniy konservatorlar, muayyan turdagi marksistlar yoki iqtisodiy skeptiklar egallaydi), balki bu faoliyatlar qanday shakllangani, siyosiy kun tartiblari orqali qanday o'zlashtirilgani yoki egallab olinganini tanqid qiladi.

Bu yondashuvlarni bir o'lcham bo'ylab tasniflash oson. Bir chekkasida sektorni statistik ma'lumotlar orqali aniq belgilash va uning "qiymatini" aniqlashga qaratilgan sof empirik yondashuvlar mavjud. Boshqa chekkasida esa bu atama "bo'sh ishora"ga aylanishi mumkin – bu siyosiy manfaatdor tomonlar o'rtasidagi kurashda o'z maqsadlariga mos kontent bilan to'ldirish uchun qo'llaniladigan vositadir. Shu tarzda, bu atamaga "qiziqmagan" agnostik sifatida yondashish yoki uni chuqurroq tendensiyalarning (masalan, "soddalashtirish", "globallashuv", "neo-liberalizm" yoki "beqarorlik") simptomi (yoki niqobi) sifatida ko'rish mumkin.

Biroq bu yondashuvlardan birini – ya'ni ijodiy sektorni yangilik elchisi sifatida ko'ruvchilarni oddiy realizmga berilgan, boshqasini esa o'zini tahlil qila oladigan, tanqidiy fikrlovchi sifatida ko'rsatish bo'ladi. Albatta, bu qarashlar o'zaro qarama-qarshi

emas, balki darajada farq qiluvchi, murakkab, hatto ziddiyatli vositachilik qilingan haqiqatni anglatadi. Buni oddiy “gumrohlikdan dunyoviy aqllilikka o‘tish” deb emas, balki Jeymson ta’kidlaganidek, birinchi “realistik” tushunchani “bekor qilib”, uni “konstruktivistik” qarash bilan birgalikda mavjud qilish orqali dialektik murakkablik sifatida tushunish mumkin. Yoki Laturning fikricha, bizning vazifamiz bevosita “faktlar masalasi”ni ikonoklastik tarzda rad etish emas (ya’ni yolg‘on tabiiylikni fosh qilish, chuqurroq “ko‘rinmas” sabablarni ochib berish emas), balki “e’tibor masalalari”ni yanada chuqurroq anglash bo‘lishi kerak.

Masalan, “madaniy va/yoki ijodiy” atamasidagi doimiy ikkilanma ifoda shundan dalolat beradiki, bu yerda bizning e’tiborimiz faqat “tashqarida”gi yangi bir sektorni aniqlashga emas, balki undan ortiq narsaga qaratilgan. Shu bilan birga, aynan o‘sha yangilik so‘nggi qirq yillikda bizning e’tiborimizni tortgan – bu inkor qilib bo‘lmaydi – “raqamli inqilob” esa bu boradagi so‘nggi uyg‘otuvchi chaqiriq bo‘ldi (agar bunday chaqiriq hali ham kerak bo‘lsa).

Ushbu bobda men “madaniy va/yoki kreativ industriyalar” atrofidagi murakkab va bahsli rivoyatlarni tahlil qilishni xohlayman, bu industriyalar aslida “nimadan iborat”ligini emas, balki nima uchun ular siyosiy kurashga arzigulik “e’tibor masalasi”ga aylanganini aniqlashtirishni maqsad qilaman. Ya’ni, ular qanday qilib e’tibor talab qiladigan mavzuga aylangan va bugungi kunda qanday yangi masalalarga zamin yaratayotganini ko‘rsatmoqchiman.

Ellik yil avval, ya’ni 1970-yillarning boshlarida – “madaniy industriyalar” akademik va siyosiy e’tibor obyekti sifatida paydo bo‘la boshladi. Keyinchalik madaniyat va iqtisodiyot o‘rtasidagi qarama-qarshiliklar akademik muhokamalarning markaziga aylanganini hisobga olsak, aynan o‘sha davrda asosiy muammo madaniyat va siyosat o‘rtasidagi munosabat bo‘lganini ta’kidlash zarur. To‘g‘rirog‘i, iqtisodiyot bu yerda asosan jamiyatdagi tengsizlik orqali namoyon bo‘lgan, ya’ni ommaviy axborot vositalariga kirish imkoniyatining turlicha bo‘lishi orqali. Bu esa liberal pluralistik nazariyalar va ijtimoiy-demokratik “ommaviy soha” tushunchalari uchun muammo edi.

Madaniyat va siyosat o‘rtasidagi bu bog‘liqlik tobora yaqinlashdi, chunki “ideologiya” tushunchasi Sovuq urush davrining siyosiy janglaridagi soddalashtirilgan talqindan chiqib, “kapitalizm”, “status-kvo”, “mavjud tuzum” kabi holatlarning barqaror mavjudligini tushuntirish uchun yanada murakkab “madaniy” ma’nolarga ega bo‘la boshladi. “Madaniyat industriyasi” atamasi urushdan keyingi AQShda Adorno va Horkxaymer tomonidan ilgari surilganidan beri asosan siyosiy oqibatlar bilan bog‘liq edi. Ular uchun bu atama madaniyatning monopol kapitalizm mantiqiga to‘liq bo‘ysundirilganini anglatgan. Ishchi endi faqat ishda emas, balki bo‘sh vaqtda ham

“shartli refleksga” asoslangan ko‘ngilochar dasturlar orqali “dasturlashtirilgan” – bu uni ertalab yana konveyerga qaytishga tayyorlash uchun xizmat qilgan. Bu g‘oya xato tarzda, biroq muqarrar ravishda, “ommaviy jamiyat” nazariyasi va 1970-yillarga kelib akademik va siyosiy muhokamalarda keng tarqalgan konservativ, anti-demokratik madaniy tanqid bilan bir qatorga qo‘yildi.

1970-yillarning oxirida “madaniy industriyalar”ning ijobiy siyosiy muammo sifatida paydo bo‘lishi ularning iqtisodiy ahamiyatini tan olish bo‘lmagan. Bu, aksincha, ilgari ko‘pchilik siyosatchilar tomonidan “past darajadagi, amerikanlashtirilgan kitch” deb hisoblangan tijoriy madaniyat doirasida yangi turdagi “madaniy-siyosiy” makon ochilishi edi. Bu yangi makonning yorqin ifodasini 1980-yilda YUNESKO uchun yozilgan va Fransiya Madaniyat vazirligida tadqiqot rahbari bo‘lgan Augustin Jirarning maqolasida ko‘rish mumkin. Jirar tijoriy madaniyat sektorining ulkan o‘lchamlariga e‘tibor qaratib, madaniy siyosat yurituvchilarni bu holatni jiddiy ko‘rib chiqishga chaqiradi. Xuddi shunday da‘vat 1981-yil may oyida Londondagi Kengashda (GLC) yangi chap qanot leyboristlar hokimiyatga kelganida va o‘sha yili Mitteranning yangi madaniyat vaziri Jak Lang tomonidan ham ilgari surilgan edi[1].

Asosiy da‘vo quyidagicha edi: madaniy iste‘molning katta qismi endi subsidiyalanadigan (davlat tomonidan moliyalashtiriladigan) soha tashqarisida sodir bo‘lmoqda; tijoriy madaniyat iste‘moli barcha ijtimoiy qatlamlar orasida juda yuqori sur‘atda o‘smoqda; an’anaviy, subsidiyalanadigan “jonli” madaniy shakllar bu ehtiyojni iqtisodiy jihatdan qondira olmaydi; va shu sababli tijoriy sektor bilan shug‘ullanishdan bosh tortish elitar va mas’uliyatsiz yondashuv hisoblanadi. Haqiqiy demokratik madaniy siyosat bu sektor bilan muloqotga kirishishi kerak; u, ayni vaqtda, ushbu sohadagi “salbiy tendensiyalar”ni tanqidiy tarzda ko‘rib chiqishi lozim. Shundan kelib chiqib, Jirar bu sohaning hajmi va dinamikasini chuqurroq o‘rganishga chaqirgan. Ammo allaqachon uchta muhim mavzu ajralib turgan edi.

Birinchidan, “industriya” tushunchasiga endi ijobiy, jamoaviy loyiha sifatida yondashila boshlandi. Individual san‘at amaliyoti professional, boshqaruv va tijorat xizmatlarining keng doirasida ko‘rilishi zarur edi. Yevropa va Shimoliy Amerikadagi ommaviy axborot vositalari va kommunikatsiyalar sohasidagi akademiklar bu fikrni ilgari sura boshladilar. AQShda “madaniyat ishlab chiqarilishi” maktabi “ommabop” va “yuqori” madaniyat qanday qilib murakkab ijtimoiy-iqtisodiy “san‘at olamlari”da ishlab chiqarilishini o‘rganishni boshlagan, bu yerda “san‘atkor” tushunchasi ijtimoiy jihatdan shakllantirilgan va kontekstual pozitsiya sifatida qaralgan[3]. Fransiyada Bourdieu madaniy ishlab chiqarish va iste‘molga oid ishlar orqali shunga o‘xshash yo‘nalishni ochib bergan. Buyuk Britaniyada esa Raymond Uilyams (1981) madaniy ishlab

chiqarishning moddiy “industriya” sharoitlari va ularning tarixiy rivojlanishi bilan qiziqishni boshlagan. Hatto san’at tarixining yangi turi ham paydo bo’ldi – u san’atkorning “ilohiy ilhomli shaxs” sifatida emas, balki ularning ijtimoiy va tarixiy kontekstida qaraydigan yondashuv edi[4].

Demak, madaniy ishlab chiqarishning jamoaviy va ijtimoiy asosga ega ekanini tan olish “industriya” tushunchasiga kuchli demokratik ma’no yukladi.

Ikkinchidan, bu soha bozorlarga va foyda olishga ham taalluqli edi. Bu esa madaniy siyosat yurituvchilari uchun murakkab masalalarni ko’ndalang qo’ydi. Ushbu masalalar 1980-yillarning o’rtalarida Bernard Miege va Nicholas Garnham tomonidan aniq shaklda ifodalangan. Ikkalasi ham Jak Lang va GLC (Buyuk London Kengashi) atrofidagi siyosiy doiralarga yaqin bo’lgan akademiklar edi. Ular Adorno va Horkxaymerning madaniyat industriyasiga oid qarashlariga qarshi chiqib, madaniy industriyalarni kapitalistik mafkura emas, balki foyda olish maqsadida madaniy tovarlar ishlab chiqaruvchi kapitalistik industriyalar sifatida aniqroq tasvirlashga harakat qilishdi.

Ular Adorno va Horkxaymer tasvirlagan yakka-yagona, g’ayriinsoniy “madaniyat industriyasi”dan farqli ravishda, “madaniyat ishlab chiqarilishi” maktabi natijalariga hamohang tarzda, ancha bo’linib ketgan va turlicha madaniy industriya tarmoqlarini aniqladilar. Bu tarmoqlar mahsulotlari bozorni qamrab olish istagida davlatning siyosiy mafkuralarini ham chetlab o’tishi mumkin edi; foyda olish zarurati esa faqat andozaviy takrorlash emas, balki innovatsiyani ham talab qilardi; va madaniy tovarlarning almashinuv qiymatidan foyda olishdagi muvaffaqiyati, hech bo’lmaganda qisman, ularning iste’molchilarga “foydalanish qiymati”ni taqdim etish qobiliyatiga bog’liq edi.

Bu esa yanada ziddiyatli madaniy makon ochdi va Jirar ta’kidlagan “salbiy tendensiyalar”ni ham yuzaga chiqardi. Bularga quyidagilar kiradi: bozordagi konsentratsiya, monopoliyalar, kross-mulk egaligi, vertikal integratsiya, kapital hajmining keskin ortib borishi va hokazo. Jirar, shuningdek, xalqaro miqyosdagi nomutanosibliklarga ham e’tibor qaratgan edi – bu esa keyinchalik globallashuv haqidagi tahlillarni oldindan sezdirgan.

Yana bir muhim masala bu *san’atkorlarning o’rni* edi. Adorno bashorat qilganidek, san’atkorlar Taylorizmga asoslangan madaniyat fabrikalariga singib ketmagan edi. Ular asosan mustaqil ishlovchi mutaxassislar sifatida faoliyat yuritardi.

Uchinchidan, bu madaniy industriyalar doirasida ishlab chiqarish, ko’paytirish va tarqatishning yangi texnologiyalaridan ijobiy foydalanish tendensiyasi kuzatiladi. Bu demokratik modernitetni qo’lga kiritish istagini aks ettirar edi – bu esa Heideggerning texnologiyaga qarshi pozitsiyasini hamda urushdan keyingi modernistik formalizmni rad

etishni anglatardi. 1980-yillar Amerikada va mahalliy ommaviy madaniyat shakllari va texnologiyalarining kelajakdagi va'dalariga ishonch bildirgan urushlar oralig'idagi chap qanot modernizmini qayta kashf etgan davr bo'ldi. Bu ijobiy munosabat ayniqsa 1960-yillardan boshlab kuchaygan yangi ommaviy madaniyat shakllaridan yuzaga chiqqan energiya tufayli mumkin bo'ldi.

Industriya va texnologiyani quchoqlash bozorni qayta baholash bilan birga kechdi. Bu yerda faqat "jamoaviy" ishlab chiqarish yoki texnologik takrorlash/tarqatish muhim emas edi; balki bu jarayonlarning davlat nazorati va subsidiyalaridan tashqarida, ya'ni bozorda tashkil etilishi ham ahamiyatli edi.

Shunday qilib, *1980-yillarning boshlarida*, chap qanotga yaqin madaniy siyosat yurituvchilar ilgari san'at va tijoriy madaniyat o'rtasidagi chegarani belgilab bergan bozor va texnologiyani quchoqladilar. Bu holatni Xartli kabi mualliflar "ijodiy industriyalar" atrofida qayd etgan "elitarlikka qarshi" birinchi inkor deb qabul qilish mumkinmi? Ma'lum darajada – ha. "Tijoratdan begona", "mashinalar dunyosidan yiroq" transcendent san'at(chi) g'oyasi izchil ravishda rad etildi. Shu bilan birga, ijtimoiy-demokratik siyosat ham bozor g'oyasiga nisbatan ochiqlik kasb eta boshladi, davlatga esa ehtiyotkorona munosabatda bo'ldi. Masalan, Garnham ochiq-oydin bozorni zamonaviy demokratik madaniyat siyosati uchun muhim omil deb e'tirof etdi: madaniyat ishlab chiqarish va unga bo'lgan talabni boshqacha qanday tartibga solish mumkin?

Axir, tijoriy madaniyatni targ'ib qilish, shu bilan birga tijoratning o'zini ham qabul qilish degani emasmi?

Biroq, *bu davrning madaniy siyosati 1990-yillarning oxiridagi "ijodiy industriyalar" konsepsiyasidan keskin farq qiluvchi jihatlarga ega edi:*

1. Iqtisodiy omillar madaniyat siyosatining ajralmas qismi sifatida qabul qilingan bo'lsa-da, bu omillarning asosiy vazifasi "iqtisodiyotga" emas, demokratik madaniyatga xizmat qilish edi.

2. Jirar tomonidan ilgari surilgan iqtisodiy tadqiqotlar chaqirig'i iqtisodiy sohalarga intervensiyani yo'naltirish uchun kerak edi. Bu davrda madaniyat siyosatida "qiymat zanjiri" kabi iqtisodiy tushunchalar, bandlik statistikasi va industriya tahlillari – bularning barchasi madaniy maqsadlar yo'lida qo'llanilgan.

3. Bu iqtisodiy vositalar "salbiy tendensiyalar"ga qarshi kurashish uchun xizmat qilgan: monopoliyalashuv, ekspluatatsiya, xalqaro ustunlik kabi muammolar – ya'ni bozor muvaffaqiyatsizligiga qarshi, bozorda muvaffaqiyat qozonolmaslik emas, balki bozorning o'ziga xos ichki nuqsonlariga qarshi choralar edi.

4. Qabul qilingan bozor tushunchasi abstrakt, neo-klassik “ratsional tanlov” bozori emas, ijtimoiy-madaniy amaliyotlar bilan chambarchas bog‘liq bo‘lgan bozor edi. Bu aralash iqtisodiy modelning bir qismi bo‘lib, u 1950-yillardagi Keynscha “boshqariluvchi iqtisodiyot” modelidan emas, balki 1970-yillardagi grassroots demokratiya, shaharlardagi ijtimoiy harakatlar, davlatning siyosiy obro‘sining pasayishi va post-Fordizm kuchlaridan kelib chiqqan edi.

Va, albatta, bunday yondashuv ijodiy sanoatlarga ancha samarali ishlagan – aynan mana shu joyda madaniy industriyalar siyosatini shakllantirgan asosiy yo‘nalishlar yuzaga chiqqan.

Shuningdek, biz ushbu rivojlanishlarni 1970-yillardan boshlab yuz bergan “san’at siyosati”dan “madaniyat siyosati”ga o‘tish jarayoni doirasida ko‘rib chiqishimiz kerak. Bu odatda madaniyatning tor talqinidan kengroq tushunchasiga o‘tish sifatida tavsiflanadi. Ingliz tilida so‘zlashuvchi mamlakatlar an‘analarida bu yerda Reymond Uilyamsning mashhur “madaniyat oddiy narsadir” (1958/1997) degan iborasi esga olinadi va, albatta, bu o‘zgarish 1950-yillarning oxiridan boshlab madaniyatshunoslikning rivojlanishi bilan chambarchas bog‘liq. Fransiyada bu ko‘proq Anri Lefebvrning 1950-yillarning oxirlaridagi “kundalik hayot” haqidagi ishlari bilan bog‘liq bo‘lib, Bourdieu va de Sertau tomonidan sezilarli darajada kengaytirilgan[1]. Umuman olganda, siyosiy yo‘nalishdagi bu o‘zgarish demokratiyaning chuqurlashuvi bilan bog‘liq bo‘lib, urushdan keyingi ijtimoiy-demokratik siyosatning “san’atga kirish imkoniyatini kengaytirish” g‘oyasidan ko‘proq ishtirokchi va interaktiv “madaniy demokratiya” g‘oyasiga siljishini anglatadi. Bunday o‘zgarish demokratik jihatdan kuchli ekanligi rad etib bo‘lmaydi, biroq bu yerda asosiy e’tibor san’atning “elitarligi” bilan “hayot”dan ajralganligining bog‘liqligiga qaratilmoqda.

San’atga ijtimoiy mas’uliyatsizlik, elitarlik, yakka tartibdagi egoizm, real dunyoga befarqlik kabi ayblovlar uzoq vaqtdan beri turli siyosiy pozitsiyalarda ilgari surilgan, va bular modernizm doirasidagi formalistik tendensiyalar tomonidan yanada kuchaytirilgan. Jamiyat san’ati harakati hamda ular tarkibiga kirgan yangi urban ijtimoiy harakatlarning “san’at muassasalari”ga qarshi kuchli tanqidlari ilgari chap qanot modernizmi ilgari surgan g‘oyalarni qayta jonlantirdi, ammo shu bilan birga ular “san’at san’at uchun” g‘oyasiga nisbatan ko‘proq fundamental falsafiy va sotsiologik tanqid bilan hamohang keldi. Bu tanqid 18-asrdan boshlab G‘arbda shakllangan “estetik” san’atning haqiqatga transsendental kirish imkoniga ega ekani haqidagi da’vosi chuqur mafkuraviy xarakterga ega ekanini ilgari surdi. Bu mafkuraviy funktsiyani Bourdieu 1974-yilda yozgan *La Distinction* asarida tizimli ravishda tahlil qilgan bo‘lib, keyinchalik “san’at va elitarlik”

tengligini belgilab bergan eng muhim manba bo‘lib qolgan [2]. U Kant tomonidan estetik qabulning asosiy belgisi sifatida ko‘rilgan “beqarorlik” (disinterest) ni, va u orqali Shiller orqali san‘at “avtonomiyasi” g‘oyasini, paydo bo‘layotgan burjua odatlari – ya’ni *habitus* – ifodasi deb ta’riflagan. Bu degani, san‘atni to‘g‘ri tushunish uchun zarur bo‘lgan “yuqori” qobiliyatlar ehtiyoj va istaklardan ozod qilingan edi, natijada ishchi sinf o‘zlarining mehnatga va past ehtirolarga bog‘liqligi sababli istisno qilingan. San‘atning avtonomiya da’volari va uning yuragidagi “erkin o‘yin”ni anglash uchun zarur qobiliyatlar ijtimoiy tafovut va hukmronlik amaliyotlari bilan bog‘liq bo‘lgan.

Bu hisob-kitobda jiddiy muammolar mavjud, ammo hozirgi kontekstda muhim jihati shundaki, bu qanday qilib madaniyat siyosatida qo‘llanilganidir. Chap qanot madaniy siyosat nuqtai nazaridan bu shuni anglatdiki, mustaqil, ajratilgan, “avtonom” san‘at asari endilikda kengroq ijtimoiy kontekstda, ya’ni “kundalik hayot” doirasida o‘z o‘rnini egallashi kerak edi. Shu bilan birga, u o‘zining moddiy ishlab chiqarish sharoitlarini, “iqtisod” bilan aloqasini tan olishi kerak edi. Buning natijasida Apollonik “beqarorlik” Dionisiylik “quyi” ehtirolar va manfaatlarni, siyosiy talablar, bozor tartibsizligi va zamonaviy ommaviy madaniyatning betartibligini qamrab olishga yo‘l ochardi. Madaniyatshunoslikning katta qismi aynan shu asosdan kelib chiqqan. Biroq men san‘at avtonomiyasini “hayot” hisobiga emas, balki “madaniyat”ga qarshi o‘rnatilgan deb talqin qilish mumkinligini ilgari surgan bo‘lardim – ya’ni san‘at o‘zini oddiy, eskirgan, obyektivlashtirilgan va tubanlashgan madaniyatdan ajratgan holda ko‘radi.

Ransyer (2009) “estetik san‘at”ning hayotdan ajralganligi haqidagi ta’rif noto‘g‘ri ekanini asoslab bergan – aksincha, u san‘at va hayot o‘rtasidagi chiziqlar uzluksiz ravishda buzilib borishini ko‘rsatadi, bu esa zamonaviylikdan oldingi san‘at amaliyotlarida mavjud bo‘lmagan holat. Jeymson (2002) ham zamonaviy davrda “san‘at” va “hayot” o‘rtasidagi doimiy, tizimli va ko‘pincha keskin almashinuvlarga e’tibor qaratadi. San‘at da’vo qilgan avtonomiya “hayot”ga emas, balki uni vositalashtiruvchi madaniyatning qat’iy, konvensional shakllariga qarshi yo‘naltirilgan bezovta qiluvchi va me’yordan chiqadigan kuchga ega. Shu ma’noda, bu “madaniyat” emas, aynan “san‘at” bo‘lib, iqtisod, siyosat, qonunchilik kabi sohalarining tushunchaviy va ma’muriy tillaridan o‘z faoliyat sohasining radikal heterojenligini ta’kidlaydi.

Bu holat urushdan keyingi madaniyat siyosati bitimining ikki muhim yo‘nalishida yaqqol ko‘zga tashlanadi. Bir tomondan, bizda milliy madaniy o‘zlikning imtiyozli namoyishi va timsoliga aylangan san‘at bor edi. Ikkinchi tomondan esa “avtonom san‘at” bor edi, u bunday milliy o‘zlikka (yoki hech bo‘lmaganda uning konvensional madaniy

ifodalariga) nisbatan ko‘pincha ambivalent yoki hatto antagonistik munosabatda edi. Bu ikki element bir-biridan anchagina uzilgan edi, xususan, urushlar oralig‘idagi yillarda, “avtonom san’at” (asosan modernizm bilan tenglashtirilgan) totalitar va o‘ng qanot avtoritar tuzumlar tomonidan bostirilgan. Ikkinchi jahon urushidan keyingi madaniyat siyosati bu milliy madaniy merosni ijtimoiy-demokratiklashtirishga urinish edi. San’atni subsidiyalash (moliyaviy qo‘llab-quvvatlash) qarori san’atni bozorning “nopokligi”dan olib chiqish uchun emas edi (albatta, agar siz allaqachon bozorda bo‘lsangiz, unda sizni undan ajratib bo‘lmaydi), balki san’at faqat boylar mulkiga aylanishining oldini olish uchun edi. Shuning uchun ta’lim, jamoat muzeylari, kutubxonalar va boshqalarni kengaytirish bilan uzviy bog‘liq edi. Shu bilan birga, zamonaviy san’atning yangi kanonini targ‘ib qilish (Sovuq urush va Marshall rejalari kontekstida tobora xalqaro tus olgan) an’anaviy “umumiy badiiy meros” g‘oyasiga qarshi, yozuvchilar va siyosatchilar (masalan, Andre Malroning 1951-yildagi *Voices of Silence* asari) tomonidan ilgari surilgan g‘oyalardan ancha noaniq, ambivalent qadriyatlarni o‘z ichiga olgan. Bu qadriyatlarga radikal, anarxik eksperimentalizm; san’at vositasining shakliiy talablariga e’tibor; “ilhomlantiruvchi” gumanistik mazmundan (hatto umuman mazmundan) qochish; ijtimoiy va axloqiy normalarni rad etish; va o‘z ishlarini aniq siyosiy va iqtisodiy mantiqlar bilan bog‘lashdan bosh tortish kiradi.

Shunday qilib, “san’at”dan “madaniyat”ga o‘tish jarayoni elitar, avtonom san’at doirasining kengayib, “oddiy madaniyat”ning chalkash va real hayotga bog‘langan voqeliklarini qamrab olishi sifatida ko‘rilishi mumkin. Biroq, bu kengayish ayni paytda bir ko‘chish – migratsiya ham bo‘lganini unutmash kerak. Bu jarayon “avtonom san’at”ning mavzularini – Boltanski va Chiapello (2005) tomonidan “kapitalizmning badiiy tanqidi” deb atalmish g‘oyalarni – “yangi chap” siyosatga kiritish orqali yangi turdagi madaniy talab va intilishlarni yuzaga keltirdi. Biz modernizmning ko‘plab mavzulari “yuqori san’at”dan “madaniyat”ga o‘tayotganini ko‘rishimiz mumkin: bu, chap modernizmi qayta tiklayotgan radikal jamoa san’ati harakatlarida; yangi turdagi joylar va tashkilotlar yaratayotgan urban ijtimoiy harakatlarda; ommaviy madaniyat chekkasida (va aksincha) faoliyat yuritayotgan badiiy avangardlarda; oliy ta’limning transformatsiyasi va kengayishi hamda undagi radikal madaniy nazariyaning rivojlanishida namoyon bo‘ladi. Bularning barchasida biz faqat san’atning madaniyatga aylanishini emas, balki madaniyatning “estetizatsiya” qilinishini ham ko‘rishimiz mumkin. Shunday ekan, madaniyat industriyaining rivojlanishi “avtonom san’at”ni “ko‘ngilocharlik” yoki “ommaviy madaniyat” tomonidan rad etilishi emas, balki aksincha, san’atning ko‘plab qadriyatlarining ushbu sohalarning yuragiga singib borishi edi.

Shu yerda biz “tashqarida”gi yangi voqelik haqidagi favqulodda tashvish manbasini ko‘ramiz – san’at va “kundalik” madaniyat amaliyotlarining tez va o‘zgaruvchan transformatsiyasi. Nimadir ro‘y bermoqda, lekin bu nima ekanini bilmaymiz. “Madaniyat industriyai” atamasi siyosat ishlab chiquvchilar uchun aynan mana shu noma’lum “tashqarida”gi hodisani tushunishga harakat qilish vositasi edi.

Bu holat o‘z aksini an’anaviy san’at siyosatiga qarshi “yangi chap” pozitsiyasini shakllantirgan jamoa san’ati va urban ijtimoiy harakatlarida topadi; bu esa kontinental Yevropada yangi turdagi madaniy siyosat shakllanishiga olib keldi, GLC (Buyuk London Kengashi)da, hamda Shimoliy Amerika, Avstraliya va boshqa mintaqalardagi radikal madaniy siyosat koalitsiyalarida ham shunday bo‘ldi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Ahearne, Jeremy (2010) *Intellectuals, Culture and Public Policy in France: Approaches from the Left*. Liverpool: Liverpool University Press.
2. Bourdieu, P. (1986) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
3. Kelly, K., 1998, *New Rules for the New Economy*, Fourth Estate, London.
4. O’Connor, J. (2012) ‘From Allure to Ethics: Design as a ‘Creative Industry’ in Felton, E. (ed.) *Design and Ethics: Reflections on Practice*. London: Routledge pp. 33-42