



Naziv originala:  
*Managing an Open and Strategic Approach in Culture  
Art Organisations and their Education Programmes:  
Responding to a need for change*  
by Tuula Yrjö-Koskinen  
*Council of Europe*

Publikovanje i distribuciju ove knjige finansijski je pomogla  
Vlada Finske

Tuula Yrjö-Koskinen

Upravljanje otvorenim i strateškim pristupom kulturi

**UMETNIČKE ORGANIZACIJE I  
NJIHOVI OBRAZOVNI PROGRAMI:  
ODGOVOR NA POTREBU ZA PROMENAMA**

Prevod  
Nedeljka Čurlin

**BalkanKult**

2002.



### Građenje kreativnog društva

Suštinski činilac modelovanja strukture društva je *obrazovanje*. S obzirom na činjenicu da presudno učestvuje u kreiranju društvenog profila, počevši od intervencije bilo kog tipa do celokupnog osmišljavanja jednog takvog sistema, posledica je direktna i dugoročna intervencija u samo društvo. Odabir metoda, koncepcija kurikuluma, zastupljenost i međusobna korelacija različitih oblasti u procesu obrazovanja (itd.) bivaju direktno ugrađene u rezultat tog procesa – obrazovanu osobu. Iz tog razloga je neophodna osvešćenost i odgovornost u pristupanju takvom zadatku i svakom njegovom segmentu.

Osnova koncipiranja sistema obrazovanja, nastavnih planova i programa, metoda i svih drugih relevantnih konstituenata trebalo bi da bude, kao polazište i kao cilj, već definisani model obrazovane osobe koja se formira tokom procesa obrazovanja. Ukoliko se *znanje* postavi u ekvivalentni odnos sa *znati kako* – dakle u proces učenja usmeren otkrivanju i omogućavanju nadgradnje i kreativnosti i tako upućen na osobu koja to znanje stiče, a ne identifikuje sa *informacijom* i *znati šta*, uz fokus na sam produkt i reprodukciju istog, onda je cilj obrazovanja osoba koja će biti osposobljena da logički i kreativno povezuje informacije u jedan 'viši' kontekst, da sagledava čoveka kao celinu, u svim vidovima njegovog naučnog, društvenog, umetničkog i drugog ispoljavanja, bez veštačke podvojenosti ovih oblasti.

Umetnost je najsveobuhvatniji medijum ljudskog izražavanja u okviru koga su ljudi povezani kreativnošću i bogatstvom duha. To je medijum u kome se razlike smatraju prednostima. Umetnost, u tom kontekstu, ne podrazumeva *l'art pour l'art* koncept, već jedan od medijuma upoznavanja sveta i čoveka, a koji ne isključuje ostale, već se, naprotiv, u međusobnom interaktivnom i katkad dijalektičkom odnosu međusobno prepliće i nadovezuje na optimalan

način na namere obrazovanja. Izbor umetnosti za medijum obrazovnog procesa prate dve karakteristike suštinskog značaja: isticanje antropološke dimenzije – što stvara mogućnosti sveobuhvatne perspektive posmatranja različitih pojava, i snažan impuls razvoju kreativnosti. Kada je jednom kreativnost pobuđena, i kada su otvoreni putevi i naučeni osnovni mehanizmi njenog artikulisanja, njena primena je neograničena u okviru svih oblasti ljudskog delovanja. Umetnost u ovom kontekstu ima ekskluzivitet i prednost nad ostalim medijumima obrazovnog procesa.

Obrazovni programi umetničkih institucija u Evropi, koje problemski obrađuje autor Tuula Yrjö-Koskinen, uz ilustraciju nekoliko uspešnih primera, upravo je realizacija pomenutog pristupa – prožimanja umetnosti i obrazovanja. U klasičnoj koncepciji obrazovnog procesa edukator kao da je posrednik između oblasti o kojoj podučava učenika, dakle govori o 'nečemu trećem'. Upoznajući se sa obrazovnim programima umetničkih institucija o kojima piše Tuula Yrjö-Koskinen, stiče se utisak da se ta posrednička uloga u velikom stepenu gubi, što je specifičnost i nova kvalitativna dimenzija obrazovnih programa umetničkih institucija od izuzetnog značaja, sudeći prema rezultatima. Profesionalni umetnici su istovremeno i edukatori, opet na specifični način, direktno uvođeći učenike u sam kreativni proces (a ne samo opisujući ga), a edukatori, i sami učestvujući u kreativnom procesu, kao, uostalom, i učenici, ulaze u ulogu umetnika. Neosporna je činjenica da će učenik, pošto je prošao iskustvo komponovanja muzičkog dela na osnovu iskustva koje je stekao učestvujući u interpretaciji kompozicionog procesa, i to od strane samog kompozitora, neuporedivo bogatije, motivisanije, doživljenije i uz aktiviranje kritičkog i analitičkog mišljenja, pratiti izvođenje muzičkog dela tog kompozitora u koncertnoj dvorani. Gotovo da je suviše isticati da je realizacija ovakvog pristupa direktna i najbolja investicija u buduću publiku, brojnu, motivisanu, raznovrsnu i obrazovanu (bez obzira na društveno poreklo).

Knjiga Tuula Yrjö-Koskinen *Upravljanje otvorenim i strateškim pristupom kulturi - Umetničke organizacije i njihovi obrazovni programi: odgovor na potrebu za promenama* jeste dragoceni izvor saznanja o osmišljavanju, pripremi, realizaciji i mogućim poteškoćama celokupnog poduhvata, dajući kondenzovani, precizni i sveobuhvatani prikaz obrazovnih programa umetničkih institucija u Evropi, a sa pozicije prvog glavnog i odgovornog urednika za obrazovanje finske Nacionalne opere, menadžera za obrazovanje londonske Sinfoniette i menadžera produkcije Helsinškog festivala.

Tuula Yrjö-Koskinen polazi od same potrebe postojanja obrazovnih programa umetničkih institucija, navodeći razloge i činjenično stanje koji su izazvali takvu potrebu, pritom uzimajući za primer zemlju sa izrazito bogatom muzičkom kulturom i publikom kao što je Engleska, i to od pre 20 godina, koliko je duga tradicija obrazovnih programa engleskih umetničkih institucija i koliko dugo se prate rezultati njihove realizacije. Problem kome Tuula Yrjö-Koskinen posvećuje posebnu pažnju je osmišljavanje repertoara i privlačenje – aktivno uključivanje različitih ciljnih grupa, što opet zahteva različite metode, od najmlađeg uzrasta, učenika, studenata, ljudi sa posebnim potrebama, bolesnika, zatvorenika, (itd.) kao i pažljivo razmatranje samog cilja i željenog efekta kao rezultata obrazovnih programa umetničkih institucija. Odgovarajući nastavni kadar, obezbeđivanje specijalne obuke i specifična uloga profesionalnih umetnika u obrazovnom procesu je zahtevan zadatak za uspešnu realizaciju celokupnog programa. Dragoceni su podaci koje iznosi Tuula Yrjö-Koskinen u vezi sa načinima finansiranja složenog i dugoročnog projekta kao što su obrazovni programi umetničkih institucija, sa potrebom formiranja specijalne mreže umetničkih institucija i infrastrukture, ilustrujući nekoliko različitih primera umetničkih institucija u Evropi.

Intenziviranje kulturnog života, transformacije umetničkih institucija, svesnost značaja publike, ozbiljne i sveobuhvatne reforme obrazovnog sistema i konkurencija kvaliteta na kulturnom tržištu jesu karakteristike aktuelnog stanja

jugoslovenske kulture i u bliskoj vezi sa sadržajem knjige *Upravljanje otvorenim i strateškim pristupom kulturi - Umetničke organizacije i njihovi obrazovni programi: odgovor na potrebu za promenama*, Tuule Yrjö-Koskinen – dragoceni *know-how*, rezultat dvadesetogodišnjeg funkcionisanja i istraživanja u evropskim zemljama, čija bi implementacija, prilagođena domaćim potrebama, nesumnjivo skratila dugačak i komplikovan razvojni put koji nam predstoji.

mr **Nada Ivanović**  
Univerzitet umetnosti  
Predsednik komisije za umetničke škole  
Ministarstva prosvete i sporta Srbije

## PREDGOVOR

Pisanje ovog izveštaja pruža mi mogućnost da razmišljam o jednoj temi koja je veoma bliska mom srcu. Kroz iskustvo, aktivno radeći na promovisanju kreativnog obrazovanja u muzici u Finskoj i pre nekoliko godina na mestu direktora obrazovanja jedne od najavangardnijih organizacija na ovom polju, Londonske simfonijete (Mali londonski simfonijski orkestar - prim.prev.), imala sam priliku da se sretnem sa mnogobrojnim iskustvima koja, naravno, nisu sva bila uspešna. Međutim, imala sam priliku da vidim da u najboljem slučaju, kada se posao dobro odradi, rezultati mogu biti izuzetni.

Osećam da tema o kojoj govorimo dodiruje mnoga kulturna pitanja sa kojima se danas srećemo, uključujući i potrebu da se umetničke organizacije obnove u nastojanju da odgovore na promenljive kulturne, obrazovne i izvođačke potrebe. Isto tako, prema mom mišljenju, neki od tokova sa najvećim stepenom vizionarstva na ovom polju, odražavaju sposobnost umetnosti da s pravom zauzme mesto u samom centru naših života.

Obzirom na ograničen prostor i vreme kojima raspolažem, nalazim da je nemoguće da pokušam da napravim sveobuhvatnu listu iskustava širom Evrope kao i da pokrijem sve umetničke forme. Međutim, iako postoji akutna potreba da se sačini ovakav jedan pregled, možda ovaj izveštaj neće apsolutno pomoći da se najbolje rasvetli ova tema, obzirom na ograničeni obim ovog dokumenta. Umesto toga, ovaj izveštaj predstavlja pokušaj da se napravi uvod i opšti pregled nekih od pitanja koja se odnose na obrazovne programe umetničkih organizacija, uz nekoliko primera iz uspešne prakse.

Zahvaljujući mom ličnom razvoju i iskustvima<sup>1</sup> predstaviću ovu temu iz, kako opšte, tako i praktične perspektive. Raspravljaju o temi sa stanovišta muzike,

---

<sup>1</sup> Autor ovog izveštaja je radila kao direktor produkcije Helsinškog festivala, direktor obrazovanja Londonske simfonijete, i prethodno, zapravo, kao prvi službenik za obrazovanje Finske nacionalne opere.

umetničke forme koju ja najbolje poznajem, uz primere iz drugih disciplina tamo gde to odgovara potrebi. Pored toga, kako su razvoj i praksa kreativnog, obrazovnog rada u muzici i umetnostima u ovom trenutku najdalje odmakli u Velikoj Britaniji, koristiću je kao osnovni okvir u mojim diskusijama. Nadam se da će se ovakav pristup pokazati vrednim u kontekstu projekta Mozaik Saveta Evrope.

I na kraju, dok puna odgovornost za sadržaj ovog dokumenta leži isključivo na meni lično, želela bih da izrazim svoju zahvalnost i dug prema dvoma izuzetnim ljudima, profesoru Piteru Renšou i Gilijan Mor, čiji su briljantni umovi i primer bili moja inspiracija pre svega.

## UVOD

U sadašnjoj kulturnoj i društveno-ekonomskoj klimi postoji opasnost da će kombinovana upotreba reči “umetnost” i “obrazovanje” umanjiti očekivanu vrednost i značaj svake diskusije – iako sama retorika tvrdi suprotno. Kako profesor Renšo ističe, “obrazovanje i umetnost se nalaze u krizi – često su na marginama, potcenjeni i nedovoljno finansirani”<sup>2</sup>. On tvrdi da njihov opstanak zavisi od njihove sposobnosti da stvore kulturu kreativnosti koja je prijemčiva na promene. Ovaj izveštaj je zasnovan na ubeđenju da ovde, na kocki nije “samo” obrazovanje, već – pod pretpostavkom da su institucije umetnosti spremne da odgovore na izazov obnove koja im predstoji – i sama mogućnost da dođe do revitalizacije naše kulture.

Sve više dokaza da postoji akutna potreba da se kreativnosti i umetnosti dâ značajnije mesto u našim životima iako postoje nacionalne razlike, trenutna mera u kojoj je umetnost zastupljena u školama i dominantni akcenat na obrazovanju zasnovanom na znanju, obično ne pružaju dovoljno mogućnosti za razvoj kreativnosti dece i mladih ljudi, kao ni za njihovo sveobuhvatno i kompletno sazrevanje. Istovremeno, naše društvo koje se veoma brzo menja i život na poslu zahtevaju od ljudi sve veću moć prilagođavanja, kreativnosti i komunikativnosti – kvalitete koje naš sadašnji obrazovni sistem ne pruža.

U ubedljivom *izveštaju Sve naše budućnosti*, komisija na čelu sa profesorom Kenom Robinsonom snažno zagovara promociju kreativnosti u školskim nastavnim planovima i programima i van formalnog obrazovanja. Kreativnost, tvrdi se, nije samo atribut umetnosti, već je bitna za postizanje cilja i u svim ostalim oblastima uključujući nauku i posao<sup>3</sup>. Najnovija otkrića neuroloških i psiholoških istraživanja idu u prilog ove tvrdnje jer se tradicionalni suženi koncept inteligencije zamenjuje mnogo širim gledištem gde matematičko-

---

<sup>2</sup> Piter Renšo, “Upravljanje kreativnošću u školama, koledžima i institucijama umetnosti”, Gresham Lecture, London, 1993, str. 6

<sup>3</sup> Nacionalna savetodavna komisija o kreativnosti i kulturnom obrazovanju, *Sve naše budućnosti: Kreativnost, kultura i umetnost*, DfEE, London, 1999., str. 13

logički i lingvistički talenat dopunjuju mnogobrojne druge sposobnosti. Štaviše, dokazano je da je tradicionalna polarizacija na emocije i intelekt veštačka, jer je ustvari pokazano da je emocionalni razvoj veoma blisko povezan sa funkcijama intelekta. Ljudi poseduju različite sposobnosti u različitim oblastima i naš prilaz obrazovanju i učenju treba to da odražava. Ukoliko ne pronađemo način da uđemo u veći broj sposobnosti dece i mladih ljudi, ono što pokušavamo da ih naučimo neće ih motivisati, niti će biti od bilo kakvog značaja. Prema psihologu Hauardu Gardneru, umetnost može da odigra značajnu ulogu u razvoju šireg spektra inteligencija koje retko kad dotiču drugi predmeti. Koristi od ovoga će biti znatne. Da citiramo *Sve naše budućnosti*, "kad pojedinci otkriju svoje kreativne snage, to može da ima ogroman doprinos na njihovo samopoštovanje i na njihovo sveukupno dostignuće"<sup>4</sup>.

U međuvremenu se umetničke organizacije sreću sa dosad neviđenim izazovima. U svetu sve veće složenosti i raznolikosti one traže nove puteve da komuniciraju sa brojnijom i mlađom publikom.

Praksa potvrđuje da sve do današnjeg dana ljudi koji redovno pohađaju mesta kulturnih zbivanja jesu tipični pripadnici više društvene klase, žene i ljudi srednjeg doba što, da citiramo jedan noviji pregled, ostavlja širok dijapazon ljudi van ovih mogućnosti, bilo da su isključeni, ili da su se sami isključili iz toga<sup>5</sup>. Sem što imaju veoma uzak profil publike, kulturne institucije posebno brine i činjenica da očigledno nisu dovoljno privlačne za mlađu publiku.

Kao odgovor na ovu zabrinutost, među umetničkim organizacijama se budi snažan interes za razvojem obrazovnih, komunikativnih i dalekosežnih programa. Trenutno na ovom polju postoje ogromne razlike među pojedinim evropskim zemljama. Dok u nekim zemljama ovaj posao tek počinje, u

---

<sup>4</sup> Ibid, str. 6-7

<sup>5</sup> Džon Harland i Kej Kajnder, eds. *Preko linije. Stvaranje mogućnosti mladim ljudima da dođu na mesta kulturnih zbivanja*, Calouste Gulbenkian Foundation, London, 1999, str. 102

drugima je ovakav način razmišljanja i praksa već daleko odmakla. U Velikoj Britaniji je ovaj razvoj počeo osamdesetih godina dvadesetog veka i sada je dostigao takav nivo da ogromna većina umetničkih institucija ima aktivne obrazovne odseke, a Umetnički savet Engleske kao preduslov za finansiranje tih institucija umetnosti traži dokaz o njihovom obrazovnom radu.

U nekim slučajevima ova aktivnost je na početku nastala jednostavno i samo iz brige o razvoju publike, ali je očigledno da kako pitanja, tako i odgovori leže daleko van odeljenja za marketing. Iako su škole često najvažniji partner, umetničke organizacije posežu i dalje za još brojnijom publikom, revidirajući čitav svoj ograničeni koncept publike i nastojeći da podrže mogućnost doživotnog učenja. Suština svega ovoga leži u tome da su institucije umetnosti istinski spremne da same sebe redefinišu i da se otvore kako bi služile najširoj mogućoj zajednici.

# I. STVARANJE VEZA

## 1. Izazov

Istraživanja pokazuju da mladi ljudi često osećaju kao da su odstranjeni iz glavnog toka i sa mesta umetničkih zbivanja. Za to postoje mnogobrojni razlozi, ali čini se da psihološki faktori mnogo više predstavljaju faktor odvrćanja od navedenih fizičkih smetnji kao što su nedostupne cene i putovanja. Izgleda da je ipak najčešća prepreka njihovom odlasku na takva mesta osećaj otuđenosti, nedovoljno znanje i osećaj nelagodnosti<sup>6</sup>.

Sve ovo i ne iznenađuje mnogo kad se uzme u obzir da su mnoge tradicionalne umetničke organizacije, kao što su orkestri, ostale u neakvoj vremenskoj kapsuli, da upotrebimo izraz Gilijan Mor, čvrsto se držeći načina prezentovanja koji se uglavnom nisu promenili u poslednjem veku. Možda je ovo malo preoštro rečeno, ali događaj kao što je klasični koncert veoma lako može da se doživi kao nešto što pripada "svetu iz XIX veka u kome nema senzualnih osećanja"<sup>7</sup> **ukoliko** prethodno nije uspostavljena tačka kontakta koja omogućava da se doživi umetničko iskustvo. Ovo se isto tako odnosi na ostale umetničke forme u njihovim odgovarajućim kontekstima.

Često su umetničke organizacije gubile kontakt sa realnim životom koji ih okružuje, nedostaje im "osećaj povezanosti, društvena odgovornost ili šira kontekstualna perspektiva"<sup>8</sup>. Izazov je, dakle, u tome da se nauči kako se stvaraju veze. Ne samo sa mladim ljudima, već sa čitavom zajednicom. Zajednicom koja je svakim danom sve više segmentirana i multikulturalna, dok - sa druge strane - tradicionalne umetničke organizacije predstavljaju tipičan odraz kulture malobrojne manjine pripadnika viših klasa. Naravno da umetničke organizacije mogu da odbiju zahtev da se menjaju. Jedan orkestar,

---

<sup>6</sup> Ibid, str. 25

<sup>7</sup> Gilijan Mor, "Obrazovna uloga umetničkih organizacija", predavanje održano u Kraljevskom društvu umetnosti, London, 2000.

<sup>8</sup> Renšo, Op. Cit., str. 13

na primer, može da zauzme ponosit stav da je on "božanstvena zverka takav kakav je" i, da citiram Antonija Everita, "umesto da nastojimo da ga povežemo sa ostalim načinima stvaranja muzike, trebalo bi na njega da stavimo etiketu očuvanja. Tada bi njegov zadatak bio da stvara muziku najvišeg dometa i da slavi klasičnu tradiciju koja, bez obzira što se trenutno nalazi u teškoćama, predstavlja jedan od najviših dometa ljudskog duha. Poput istorijskih spomenika nekoliko zaista velikih orkestara moglo bi da se stavi na listu živog nacionalnog blaga. Oni bi mogli da zanemare nebitnu zajednicu i dalekosežne poslove i da sve svoje napore i snage usmere na to da budu briljantni na koncertnom podijumu"<sup>9</sup>.

Nema sumnje da je u toku prošlog veka orkestar dostigao do sada neviđeni nivo kvaliteta i profesionalizma. Međutim, mogli bismo da kažemo da je u tom procesu izgubio "organsku vezu sa publikom koja više ne shvata da se muzika izvodi iz duše – uz duboko razumevanje onih koji u njoj učestvuju"<sup>10</sup>. U najmanju ruku je očigledno da u svojoj jednostranoj težnji i potrazi za savršenstvom izostavlja jedan znatan deo populacije van ovog skoro hermetički zapečaćenog iskustva.

## 2. Potreba za raznovrsnošću

Ne gubeći iz vida svoj osnovni zadatak, mnoge umetničke organizacije su se probudile i shvatile hitnu potrebu da se prilagođavaju, kako u vezi sa onim što one čine, tako i u odnosu na one za koje to čine. Prilagođavanje se može ostvariti na različite načine. Ono počinje stvaranjem maštovitih programa, prenosom "imaginacije snažnih ideja koje su dovoljno bogate da na sebe privuku pažnju publike, buđenjem radoznalosti što ih vodi od jedne stvari ka drugoj i tera da stvaraju veze"<sup>11</sup>. Od orkestara se, takođe, zahteva da prihvate fleksibilniju i raznovrsniju politiku izvođačke prakse.

---

<sup>9</sup> Antoni Everit, *Uključivanje, istraživanje muzike na planu učestvovanja*, Calouste Gulbenkian Foundation, London, 1997, str. 103

<sup>10</sup> Mor, Op. Cit.

<sup>11</sup> Ibid

Pored ovakvih inicijativa mnoge umetničke organizacije su shvatile i potencijalno značajnu ulogu koncertnih hala, izvođenja i prikazivanja i nastoje da evoluiraju u fleksibilnije izvore koji će opsluživati i podržavati kreativni potencijal čitave zajednice. Na jednoj strani skale se nalaze mesta umetničkih zbivanja koja su uzdignuta na nivo simbola visoke kulture i društveno uslovljeni refleksi publike čije su posete tim mestima tek nešto više od simboličnog gesta, publike koju vode motivi kao što su potreba da na svojoj kulturnoj agendi<sup>12</sup> "stikliraju" pojedine stavke. Obrazovni programi u najboljem slučaju nastoje da promene takve stavove i da iznađu takve načine koji će zaista imati uticaja na ljude i na realan svet izvan mesta umetničkih zbivanja. Kada vizija i integritet budu potpora obrazovnom radu, motiv neće biti samo povećanje broja sadašnje pasivne publike, već će to dovesti u pitanje čitavo naše tradicionalno poimanje publike, zamenjujući ga daleko širim poimanjem kao aktivnog partnera u jednom živom dvosmernom procesu. Sasvim sigurno da je veoma neobično u međunarodnom kontekstu obratiti pažnju u kojoj se meri predanost, odlučnost i integritet odražavaju u pisanoj obrazovnoj politici umetničkih organizacija u Velikoj Britaniji. Istraživanje provedeno o obrazovnom radu britanskih orkestara ističe neke opšte teme kao što su: "Orkestri se obično opisuju kao resursi škola i grupa u okviru svojih geografskih ili društvenih zajednica...Ovaj resurs obuhvata izvođače, kompozitore udružene sa orkestrima, animatore, obrazovni kadar, repertoar orkestra i, eventualno, mesto izvođenja. Kao svoj cilj većina orkestara navodi pružanje mogućnosti ljudima da učestvuju u stvaranju muzike, zajedno sa profesionalnim muzičarima, bez obzira na njihove godine, muzičke sposobnosti ili nivo obrazovanja"<sup>13</sup>. Dalji ciljevi koji imaju prioritet jesu "pomoć nastavnicima u stvaranju opšteg nacionalnog plana i programa; upoznavanje mladih ljudi sa repertoarom orkestara i radnom karijerom muzičara; uzdizanje profila orkestra

---

<sup>12</sup> Sara Silvud, Sju Klajv i Dajana Irving, *Kabineti radoznalosti. Obrazovanje u umetničkim galerijama*, Umetnost i društvo za umetnički savet Engleske i Caloust Gulbenkian Foundation, 1994, str. 37

<sup>13</sup> Filida Šo, *Mapiranje polja. Istraživački projekat o obrazovnom radu britanskih orkestara*, Udruženje britanskih orkestara, London, 1996, str. 6

među pojedinačnim pripadnicima potencijalne publike; kao i razvoj veštine sviranja i kreativnosti sa ciljem da oni postanu bolji izvođači”<sup>14</sup>.

Da cilj koji se podrazumeva nije samo razvoj publike već, što je veoma značajno - pristup, može se jasno uočiti u izjavi Libi Maknamare, direktora Udruženja britanskih orkestrara. Govoreći o prvom ambicioznom obrazovnom projektu za orkestre koji je sproveden na nacionalnom nivou u Britaniji 1992-1993. pod nazivom *Dolazak plime*, ona komentariše: “Ovde se ne radi o razvoju publike u smislu stimulisanja interesa koji bi kasnije mogao da se pretvori u konvencionalne posete koncertima. Ovde se radi o razvoju savremene publike izvan koncertnih holova i o shvatanju da je to isto toliko vredno”<sup>15</sup>.

### 3. Probijanje granica

U svojim pionirskim obrazovnim programima, britanske umetničke organizacije su nastojale da prevaziđu barijere koje prema tradiciji postoje između umetnika stvaralaca i umetnika izvođača, sa jedne strane, i publike, sa druge strane. Kada govorimo o orkestrima tu barijeru fizički označava pozornica koja suštinski deli aktivne izvođače od pasivne publike. Karakteristično je da su kompozitori još više udaljeni. Međutim, ne mora tako da bude. Jaz se može uspešno i maštovito premostiti kao što su pokazali neki izvanredni obrazovni programi kojima je pošlo za rukom da omoguće živu interakciju i saradnju između profesionalnih umetnika i muzičara, institucija obrazovanja i šire zajednice.

U bogatom i uzbudljivom spektru delatnosti koje su preduzeli britanski orkestri nalaze se i projekti kreativnog komponovanja u kojima su učestvovalе škole, i druge grupe u okviru zajednice, projekti koji povezuju različite vrste umetnosti, centri u kojima se odvijaju radionice i performansi, razgovori pre

---

<sup>14</sup> Ibid, str. 2

<sup>15</sup> Libi Maknamara, kako navodi Džon Everit, Op. Cit., str. 104

početka koncerata, probe otvorene za publiku, podučavanje i master klase. Orkestri obezbeđuju veoma dragocenu obuku nastavnicima u toku rada i stvaraju obrazovne materijale koji se koriste u učionici. Među novije razvoje mogućnosti ubrajaju se i one koje pruža Internet i koje se koriste kao podrška radu na kreativnom komponovanju u školama i u okviru zajednice. Najveći broj orkestara kombinuje sve ove aktivnosti uključujući i aktivnosti koje se nalaze na ivici, a kojima se nudi sveobuhvatni program međusobnog povezivanja različitih projekata koji tako objedinjeni obuhvataju zaista znatan broj ljudi svake godine, od dece predškolskog uzrasta do zatvorenika i starosnih penzionera.

Kao primer za drugu formu umetnosti uzećemo muzeje koji prema tradicionalnom shvatanju, koje se sada znatno menja, jednostavno predstavljaju mesta na kojima su sakupljeni i čuvaju se predmeti, i gde je akcenat stavljen na sakupljanje, očuvanje i izlaganje umetničkih dela. *Tate Modern* je muzej koji je odlučio da zauzme vodeće mesto u obrazovnim promenama i razvoju i dobra je ilustracija novog, radikalnog pristupa već i prema svojoj definiciji muzeja, kao "jednog od glavnih mesta gde publika može da apsorbuje, diskutuje i generiše značenje". "Savremeni muzej umetnosti", prema Uvodu u obrazovanje u galeriji *Tate Modern*, "ima neprocenjivi potencijal da postane glavni čvor za neposredno angažovanje i pronalaženje značenja u našoj sopstvenoj kulturi"<sup>16</sup>.

Postoje dve ključne reči koje proizlaze iz svih obrazovnih inicijativa umetničkih organizacija u bilo kojoj formi umetnosti: pristup i učešće. Da citiramo Kristofera Frejlinga, "rad ljudi koji se bave obrazovanjem i obrazovni programi ... podstakli su znatno bogatiji, refleksivniji odnos prema umetnosti koji ljudima pruža nagradu: ne u značenju "bio sam tamo, uradio sam to, kupio iskustvo uz majicu", već nešto znatno dublje. Nešto što publici ili posmatračima pruža mogućnost da sami iskuse električnu struju bliskog susreta."<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Obrazovanje u galeriji *Tate Modern*, neobjavljeni dokument, London, 2000.

<sup>17</sup> Silvija Hogart, Kej Kajnder i Džon Harland, *Umetničke organizacije i njihovi obrazovni programi*. Izveštaj Umetničkom savetu Engleske, London, 1997, Uvodna reč Kristofera Frejlinga, predsedavajućeg Panela za obrazovanje i obuku umetničkog saveta Engleske i rektora Kraljevske akademije umetnosti.

## 4. Pristup

U prilog evoluciji uloge umetničkih organizacija ide suštinsko shvatanje da ono što se obično podrazumeva pod terminom "publika" nije jedan zatvoreni entitet. Inicijative na planu obrazovanja nastoje da reaguju i odgovore na potrebe i interese na najširi mogući obim različitih kategorija publike.

Zajednički programi sa školama predstavljaju daleko najzastupljeniji tip rada koji su dosad preduzimale umetničke organizacije. U Velikoj Britaniji su se rasprostiranje kreativnog obrazovanja, društveni i dalekosežni programi među umetničkim organizacijama, naročito među institucijama umetnosti, odvijali istovremeno i paralelno sa novim načinom razmišljanja i preformulisanjem načina na koje se likovne umetnosti i muzika prezentiraju u školama. Sa dolaskom Nacionalnog obrazovnog plana i programa 1992. godine muzika je zauzela mesto jednog od vodećih predmeta, a akcenat je stavljen na komponovanje, izvođenje, slušanje i vrednovanje. Uspostavljene su snažne veze između umetničkih organizacija i škola pri čemu nije najmanje značajna činjenica da je to urađeno da bi se na neki način kompenzovao prekid rada lokalnih obrazovnih vlasti koje su u prethodnom periodu predstavljale značajan sistem podrške nastavi muzike i umetnosti u školama. Nedavna sveobuhvatna analiza obrazovnog rada u umetničkim organizacijama u Britaniji potvrđuje da škole predstavljaju važnu ciljnu grupu u obrazovnim programima svih oblika umetnosti. Prema tom izveštaju obično se u žiži ovih obrazovnih programa nalaze mladi, uzrasta od dvanaest do osamnaest godina u okviru srednjih škola, dok neposredno iza njih, na veoma bliskom drugom mestu, pojavljuju se mlađi punoletnici između devetnaest i dvadeset četiri godine.<sup>18</sup>

Pored toga, akcenat na projektima u školama sve više dopunjava rad koji ide u prilog tezi o doživotnom učenju. Kao primer za to navešćemo da su škole tek jedna od šest ciljnih grupa različitih posetilaca prema obrazovnom

---

<sup>18</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit. Str. 37

programu galerije *Tate Modern*. U ove grupe ubrajaju se porodice, mladi ljudi koji nisu na redovnom školovanju, odrasli učenici, organizacije na nivou lokalne zajednice, škole i specijalizovane grupe posetilaca, kao što su studenti u visokim obrazovnim institucijama.<sup>19</sup> Svakoj od ovih grupa posetilaca nudi se impresivni i raznovrsni program aktivnosti koji omogućava pristup na većem broju različitih nivoa.

Kao primer bliži kući navodimo veliku retrospektivnu izložbu radova izvornog, savremenog finskog slikara Huga Simberga koja je ove godine održana u finskoj nacionalnoj galeriji Ateneum. Realizovana kao deo programa *Helsinki 2000 – grad kulture*, ova izložba je profitirala, jer je u sebi integrisala obrazovnu perspektivu u okviru čitavog procesa planiranja i kuratorskih delatnosti. Ideja o pluralitetu publike i nastojanje da se obezbedi pristup svim mogućim društvenim grupama osvetljavala je svaki korak u ostvarenju ove retrospektivne izložbe koja je privukla nezapamćeni broj publike u finskoj istoriji. Sistematski su otklanjane fizičke prepreke za pristup hendikepiranim osobama i ljudima sa specijalnim potrebama, a izložbu su pratili i dopunjavali audio-vizuelni programi, radionice i bogati i maštoviti spektar usluga vodiča. Ono što je takođe zanimljivo jeste da je tradicionalni katalog "sa čajnog stočića" zamenjen čitavim nizom od sedam različitih publikacija o izložbi namenjenih različitim grupama publike.

Na planu plesa Kraljevski balet u Birmingemu, poznat po svom obrazovnom radu koji se do današnjeg dana prvenstveno koncentrisao na škole, danas vrši reviziju svoje obrazovne politike. Uz aktivnu podršku svog sadašnjeg direktora, Dejvida Bintlija, Kompanija svoj obrazovni rad sagledava u širem kontekstu, a prioriteti su sada stavljeni na publiku čija se starost kreće od 15 do 50 godina, uz značajan akcenat na činjenicu da rad obuhvata formalne i isto tako neformalne obrazovne sadržaje.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Obrazovanje u Galeriji Tate Modern, Op. Cit., str. 2

<sup>20</sup> Kraljevski balet u Birmingemu, Revidirana politika obrazovanja, neobjavljeni dokument, Birmingem, 2000.

## 5. Učestvovanje

Opšte je prihvaćeno da je neposredno učestvovanje najefikasniji i najsnažniji način da se obezbedi pristup i omogući stvaranje organske veze između umetnosti i publike. Mišljenje je autora ovog izveštaja da je najvažniji doprinos britanskih umetničkih organizacija kreativnom obrazovnom radu - razvoj znanja i prakse koji omogućuju, kako profesionalcima, tako i onima koji to nisu, da se sretnu u zajedničkom poduhvatu uz rezultate koji i jedne i druge nagrađuju i pružaju im umetničko zadovoljstvo.

Ovakav razvoj stvari je možda bio izuzetno uspešan u muzici koja se tradicionalno smatra veoma teškom umetničkom formom kada je u pitanju pristup: prema široko prihvaćenom mišljenju preduslov da bi neko mogao da svira muziku, a kamoli da je komponuje, jeste dugotrajna i uporna vežba, kao i poseban talenat ili sposobnost. Ideja da se otvori mogućnost da se nekome u ruke dô muzička boja i papir, da se tako izrazimo, ili sirovine ljudima da bi mogli da kreiraju svoju sopstvenu muziku mnogima je promenila život. Radikalni korak koji prati učestvovanje u muzici je bio prevazilaženje prepreke koju predstavlja pisana notacija i otvaranje procesa neobučanim ljudima da mogu da komponuju. Stvorene su metode koje "omogućavaju običnim ljudskim bićima osećanje da mogu da sklope zvukove – da komponuju – na isti način na koji smo svi, u ovom ili onom periodu svog života, naslikali neku sliku ili pisali poeziju."<sup>21</sup>

Razvoj obrazovnog rada britanskih orkestara datira još od početka osamdesetih godina dvadesetog veka, kada je nekoliko pionira, krčeći put, trasiralo ovo polje. Jedna od veoma uticajnih figura bila je Gilijan Mor, koja je postavljena na mesto prvog službenika zaduženog za obrazovanje u londonskoj Simfonijeti 1983. godine. Već tada je ovaj orkestar bio poznat po svojim izvedbama savremene muzike i svojoj aktivnoj politici da poručuje nova dela kompozitora svih mogućih nacionalnosti. Iako je pristup orkestra u širem

---

<sup>21</sup> Mor, Op. Cit.

smislu te reči imao obrazovni karakter, sticao se utisak da njegovi kreativni resursi nisu iskorišćeni u punoj meri. Kreiran je obrazovni program kojim se nastojalo današnju muziku približiti što raznovrsnijoj publici, i sa druge strane, i veoma širokom spektru ljudi staviti na raspolaganje bogate resurse ovog orkestra za podsticanje aktivnog i kreativnog angažovanja u komponovanju muzike.<sup>22</sup>

Simfonijeta je stekla izvanrednu reputaciju, u suštini, zbog svojih projekata komponovanja u školama. Ovi projekti su gotovo uvek zasnovani na repertoaru i karakteriše ih kvalitet i snaga koju nose vrhunski izvođači i eksperti u vođenju radionice; veoma često ovaj rad je imao beneficije da u njemu aktivno učestvuju i sami kompozitori.

Osnovna struktura jednog školskog projekta mogla bi da izgleda na sledeći način. Projekat komponovanja često započinje kursom "uronjavanja" za nastavnike kojima se predstavljaju praktični i kreativni načini za ključne teme i sredstva komponovanja koja je određeni kompozitor koristio ili koja su upotrebljena u odabranom delu. Posle analize i pošto su stekli razumevanje osnovne strukture kompozicije, učesnici se podstiču da stvaraju sopstvena dela koristeći slične graditeljske "blokove" kompozicije što im služi kao polazište i okvir rada. Posle kursa za nastavnike sledi projekat komponovanja u školama - učesnicama gde profesionalni muzičari, zajedno sa nastavnicima, vode učenike kroz jedno slično putovanje u komponovanju. Rad projekata je zasnovan na radionicama i može da traje u periodima različite dužine, od kratkih intenzivnih radionica do onih koje mogu da potraju i nekoliko meseci. Kao radni metod primenjuje se usmerena improvizacija i grupna kompozicija; veliki deo kreativnog procesa je zasnovan na angažovanju glasa i tela pre nego što se pređe na same instrumente, a isto tako veoma često koriste se spona kojima su povezane različite umetničke forme. Cilj rada nikada nije stvaranje replike originalnom delu već da se sa unutrašnje strane i suštinski objasni određena muzička forma i istovremeno se ta forma koristi kao alat za kreativno samoizražavanje učesnika.

---

<sup>22</sup> Brošura o obrazovnom programu londonske Simfonijete, London, 2000.

U toku pažljivo isplaniranog projekta školska deca komponuju sopstvena dela inspirisana originalnim delom sa repertoara. Iako je akcenat u obrazovnom radu stavljen pre svega na kreativni proces, a ne na konačni proizvod, u ovom radu finalno izvođenje predstavlja veoma značajan elemenat obzirom da deca izvode svoje sopstvene kompozicije na koncertu ili nekoj prigodi pre održavanja koncerta. Kada na kraju jednog takvog projekta školska deca prisustvuju koncertu orkestra, imaće živi odnos sa muzikom koja se izvodi i sa muzičarima koji je izvode. Pošto su lično iskusili proces komponovanja i izvođenja nekog dela, pri čemu su koristili slični materijal u stvaranju kompozicije, pošto su radili zajedno sa profesionalnim muzičarima, kompozitorima i umetnicima u pravom ambijentu koji su upoznali, kako sa stanovišta publike, tako i iza pozornice, velika je verovatnoća da je na taj način uspostavljen živi kontakt.

Slične radne metode primenjivali su i drugi orkestri i operske kuće u Velikoj Britaniji. Od osamdesetih godina dvadesetog veka došlo je do brze transformacije u tome kako britanski orkestri sebe doživljavaju u odnosu na širu zajednicu. Danas svi orkestri koje finansira Umetnički savet imaju aktivne obrazovne programe, šezdeset odsto tih orkestara ima pisanu obrazovnu politiku i svaki od njih ima osobu odgovornu za primenu te politike.<sup>23</sup>

Iako su škole, kao što je ranije pomenuto, ključna ciljna grupa, orkestri redovno rade sa širokim spektrom drugih grupa u okviru zajednice, uključujući porodice, mlade ljude koji nisu obuhvaćeni redovnim školovanjem, ljude sa specijalnim potrebama, osuđenike u zatvorima, bolničke pacijente, studente muzike, lokalne muzičke grupe, omladinske orkestre i opštu publiku. Mnogi obrazovni odseci sarađuju u okviru različitih umetničkih formi, podstičući aktivnu razmenu ideja i istražujući mogućnosti multidisciplinarnog rada u okviru umetnosti. Umetnička forma, koja se pokazala kao odlično sredstvo za kreativni multidisciplinarni rad jeste opera: i velike operske kuće, kao i one male koje idu na turneje, imaju izuzetno aktivne, maštovite obrazovne

---

<sup>23</sup> Šo, Op. Cit., str. 2

programe koji omogućavaju pristup i učešće za najraznovrsnije društvene grupe.

Među najuticajnije britanske muzičke pedagoge ubraja se Ričard Meknikol, od 1992. godine muzički animator Londonskog simfonijskog orkestra. U ranijem periodu krajnje nezadovoljan neatraktivnim načinom na koji su prezentovani koncerti za decu i podstaknut ubeđenjem da su svi ljudi muzikalni i da, ako im se za to pruži prilika, mogu i da komponuju, on je razvio čitavi niz metoda za rad u radionici, čiji je osnovni princip učestvovanje.<sup>24</sup> "Postoji li bolji način da uđete u muziku jednog velikog kompozitora nego da sami koristite muzičke ideje tog kompozitora?" je uvodno slovo u njegovoj najnovijoj publikaciji, *Video i projektno uputstvo za muzičkog istraživača* (The Music Explorer Video and Project Book).

Ričard Meknikol je bio jedna od vodećih baklji u pozadini ranije pomenutog prvog nacionalnog orkestralnog projekta, *Dolazak plime*, koji je organizovala Ketrin Mekdauel. Ukupno šesnaest orkestara učestvovalo je u ovom ambicioznom projektu komponovanja za školsku decu i profesionalne muzičare koje je bilo inspirisano delom Ser Pitera Maksvela Dejvisa. Iako je možda umetnički nivo projekta bio različit kod različitih orkestara, očigledno je da je *Dolazak plime*, prema rečima Džona Everita, bio ključni događaj, jer je probudio svest o obrazovnom radu orkestara, bio potvrda novoustanovljenom godišnjem planu i programu u muzici i ohrabrenje onim orkestrima koji nisu imali iskustva na tom polju.<sup>25</sup>

## 6. Kvalitet i integritet

U uvodu brošure *Obrazovni program londonske Simfonijete* navodi se da su dva najznačajnija principa u kreiranju obrazovnog rada jednog orkestra

---

<sup>24</sup> Everit, Op. Cit., str. 106

<sup>25</sup> Ibid, str. 108

kvalitet i integritet. Kad se kaže kvalitet misli se da "muzičari virtuozii ... primenjuju iste visokoumetničke standarde u svom radu u školama, zatvorima i grupama lokalne zajednice, kao što to čine na koncertnom podijumu, a međunarodno priznati kompozitori ... rade zajedno sa školskom decom, nastavnicima i zatvoreniciima." Integritet se odražava u verovanju da "muzika savremenih kompozitora, bez ikakvog razvodnjavanja može da uzbuđi i angažuje ljude, bilo kog porekla i bilo kog životnog iskustva." Zajednička nit koja se provlači kroz širok spektar projekata je "neposredno angažovanje sa izvornim muzičkim sirovinama."<sup>26</sup>

Opređeljenost za principe kvaliteta i integriteta – bez obzira da li je to konkretno naglašeno ili ne, zajednička je osobina uspešnih obrazovnih programa umetničkih organizacija iz svih oblasti umetnosti. Ako obrazovni programi žele da predstavljaju nešto više od marginalne delatnosti ili "šminke", potrebno je da pruže autentična umetnička iskustva – prava iskustva na pravim mestima zbivanja, sa pravim profesionalnim umetnicima i muzičarima. U tom slučaju se može postići dinamički odnos između publike i same umetničke forme, a učestvovanje tad postaje "veoma ozbiljan posao učenja, učenja o umetničkoj formi, a u toku tog procesa proširuje se i razvija čovekovo znanje i kreativnost."<sup>27</sup> Mnoge umetničke organizacije su za početak svojih obrazovnih projekata izabrale već izložena dela ili dela sa repertoara. Kada se ovakva veza pažljivo uspostavi, postoje gotovo neograničene mogućnosti za kreativno istraživanje.

Fundamentalni preduslov za kvalitet i integritet je angažovanje aktivnih, obučanih profesionalaca za izvršenje obrazovnog rada. Kada obrazovne programe vode isključivo izdvojeni timovi pedagoga ili praktičara zaposlenih na osnovu ugovora, nedostajće ona neophodna veza sa umetničkim jezgrom i suština organizacije. Među primarne resurse bilo koje umetničke organizacije ubrajaju se živi umetnici profesionalci, stvaraoci i izvođači koji čine žilu

---

<sup>26</sup> Gilijan Mor, Uvod brošuri *Obrazovni program londonske simfonijete*, Op. Cit.

<sup>27</sup> Everit, Op. Cit., str. 21

kucavicu te organizacije. Jedino oni mogu da daju tu jedinstvenu snagu, energiju i stručnost koja je zaštitni znak uspešnih obrazovnih projekata. Prečesto se dešava da zbog nedostatka vizije ili neadekvatno obučениh profesionalaca, obrazovne programe vode ljudi koji ne pripadaju tim krugovima, a posledica je onda da takvi odseci funkcionišu kao periferija osnovne delatnosti dotične institucije. U ovakvoj situaciji biće ispuštene mnoge značajne stvari, jer nema pravog pristupa ili se proces otvaranja ne dešava.

## **7. Realni i virtuelni susreti**

U našem svetu koji karakteriše individualizacija, u kojem su prolazne trenutne grupacije smenile ranije stabilne zajednice i u kojem je tehnologija dominantna snaga, veliki je broj ljudi koji će osetiti istinsku i duboku potrebu da dele iskustva sa ostalim ljudima. Jedna od velikih prednosti obrazovnog rada jeste što je on u prilici da pruži mogućnost ljudima različitog porekla i sposobnosti, profesionalcima i neobučениm običnim ljudima da se zajednički angažuju u direktnom procesu u kome dele i razmenjuju iskustva i kreativnu komunikaciju.

Uprkos ovome, i tehnologija ima svoje vrline na koje su neke od umetničkih organizacija veoma brzo odgovorile. Pored toga što su se zajedno sa lokalnom zajednicom angažovale u "stvarnim" projektima sa učesnicima, umetničke organizacije sada čine pionirske korake u virtuelnoj obrazovnoj komponenti i istražuju mogućnosti koje im pruža najsavremenija tehnologija kako bi stupile u interakciju sa znatno širom publikom. U istraživanje ovih voda upustio se obrazovni odsek londonske Simfonijete pokrenuvši čitavu jednu novu granu svog rada uz veb- sajtove koje je inspirisao rad dvojice savremenih kompozitora Toru Takemicua i Pjera Bulea. Dok je Buleov veb-sajt baziran na praktičnom projektu u kome su učestvovalе četiri škole, dotle su planovi radionica prezentovan na ovom sajtu, zvučne sekvence, analiza muzičkih deonica i predlozi za rad u učionici dizajnirani kao podrška daljem

radu na komponovanju neograničenog daljeg broja nastavnika i učenika u zemlji i inostranstvu.

Londonski simfonijski orkestar takođe učestvuje u pionirskom radu primene novih tehnologija sa planovima za razvoj multi-sajt interaktivnih radionica i "on-line" biblioteke muzičkih izvora za škole i nastavnike. Uslovi za ovakav razvoj će sazreti kada bude otvoren Obrazovni centar u restaurisanoj crkvi u centru Londona u toku 2001. godine čime će priznati program "Discovery" Londonskog simfonijskog orkestra dobiti priliku da se znatno proširi i stigne do sada neviđenog i nezamislivog broja ljudi.

## **8. Politika inkluzije**

U izveštaju koji je objavila fondacija *Calouste Gulbenkian* napravljena je zanimljiva razlika među različitim formama učestvovanja. Pored učešća u svojstvu "kritičnog gledaoca" i učešća u svojstvu "umetnika", ovde se uvodi i pojam učešća u svojstvu "impresarija" kao efikasno sredstvo da se mladim ljudima omogući pristup i poveća njihovo prisustvo na mestima umetničkih zbivanja. Ovakav pristup dobio je pravo građanstva, zapravo, u nekim avangardnijim likovnim galerijama i muzejima.

Oni su imali "značajnog uspeha u privlačenju novih posetilaca tako što su angažovali mlade ljude na planiranju programa, marketingu, organizovanju i prigodama uz učešće poznatih domaćina, u ulozi medijatora i rukovođenju radionicama i performansima za svoje vršnjake."<sup>28</sup>

Kao primer citiran u ovom izveštaju navodi se jedna velika poznata likovna galerija smeštena u Severnoj Engleskoj koja je formirala savetodavnu grupu u kojoj su učestvovali mladi ljudi između 14 i 25 godina, koja je tesno saradivala sa personalom Galerije na pravljenju programa namenjenih njihovim

---

<sup>28</sup> Harland i Kajnder, Op. Cit., str. 58

vršnjacima. Petogodišnje iskustvo je ukazalo na značaj upornog konsultovanja u dužem vremenskom periodu kako bi galerija bila u stanju da odgovori na potrebe i interesovanja mlađe publike.<sup>29</sup> Nadovezujući se na pionirski primer galerije Tate u Liverpulu, galerija Tate Modern usko saraduje sa mladim ljudima. Osnovna karakteristika programa ovog muzeja za mlade posetioce, koji je namenjen mladima između 14 i 23 godina, jeste obuka koju vode njihovi vršnjaci: Galerija obučava potencijalne mlade vođe posetilaca da osmisle, planiraju i rukovode programima za svoje vršnjake, često kao partneri profesionalnih umetnika, dizajnera i kulturnih kritičara.

Ovakvu politiku potkrepljuje i uvažavanje činjenice da mladi ljudi imaju sopstvenu kulturu, vrednu i značajnu, kao i razumevanje da u instituciji umetnosti moraju mladima da prenesu stav uzajamnog poštovanja i otvorenosti ukoliko žele da imaju bilo kakav značaj za mlade. Umesto da nastoje da nametnu znanje, da obrazuju mlade ili da ih tretiraju samo kao ciljeve svojih marketinških kampanja, obrazovni programi moraju da osnaže i podstaknu otvoren dijalog sa kulturom mladih. Prema ranije citiranom izveštaju, "neke tradicionalne institucije umetnosti verovatno će morati da promene svoje shvatanje mladih ... kao receptivnog materijala koji je spreman da upije nekritičko uvažavanje postojećih programa tih institucija. One će verovatno morati da prihvate da omladina već sama za sebe, nezavisno, funkcioniše kao potencijalna publika sa svojim sopstvenim ukusom, svojom kulturom, sa onim što im se više dopada i snagom da razlikuje dobro od lošeg, a sve ove stvari treba uvideti i rešiti ako neka umetnička organizacija ima nameru da gaji prisustvo mladih na umetničkim zbivanjima."<sup>30</sup>

Izvan rasprava o kulturi mladih, obrazovni programi mogu funkcionisati kao izvanredna sredstva za promovisanje kulturnog razumevanja ako prihvate aktivnu politiku rada u različitim kulturama. U našem društvu sve veće kulturne šarolikosti, tenzija i izazova koji su sa tim u vezi, obrazovanje – kao i

---

<sup>29</sup> Ibid, str. 41

<sup>30</sup> Ibid, str. 36

obrazovni programi umetničkih institucija – mogu da odigraju važnu ulogu u pripremanju mladih ljudi da se angažuju u toj kulturnoj šarolikosti, a da pri tom, u isto vreme, jačaju sopstveni osećaj kulturnog identiteta.<sup>31</sup> Preko dobro informisane politike multikulturalnog rada, umetničke organizacije mogu uspešno podsticati živu kulturnu razmenu i dijalog, omogućivši pri tom umetnostima da dišu.

Kada tradicionalne umetničke organizacije pokrenu otvoreni dijalog sa širom zajednicom i nađu svoje sopstveno mesto u pluralitetu kultura, tada će se otvoriti i biti spremne za promene. Smatram da je ovo fundamentalni uslov za njihovu regeneraciju. Prema tome, cilj nije da se broјčano razvije publika, ulije znanje o postojećoj praksi, pa čak ni da se ljudi nauče kako da vole umetničku formu. U najboljem slučaju, obrazovni programi stvaraju kritičku svest o umetnostima i sposobnost ne samo da se umetnost voli, već isto tako i da se odbaci. Osnovna svrha jeste stvaranje mogućnosti da se razvije kontakt ličnim učešćem ljudi iz svih kulturnih sredina i da se podstakne mogućnost bogatijeg i misaonijeg odnosa prema umetnostima.

## 9. Saradnja i mreže

Ključni aspekt stvaranja kontakta u sprovođenju obrazovnih programa je stvaranje strateških saveza sa partnerima van institucija. Ovi savezi mogu i moraju da se neguju na velikom broju različitih nivoa, kako u okviru lokalne zajednice, tako i u širim, nacionalnim ili čak međunarodnim okvirima. U najgorem scenariju jedan projekat, izvođenje ili niz radionica, dovodi se u određenu sredinu da tako kažemo – spolja, bez prethodne pripreme terena, kroz razvoj veza sa dotičnom institucijom i okolnom zajednicom. U oštroj kontrastu sa dijalogom koji smo gore zagovarali, jedan ovakav projekat neće pustiti korene u toj sredini i najverovatnije je da će patiti zbog nedostatka

---

<sup>31</sup> Ken Robinson, *Obrazovanje u umetnosti u Evropi: pregled*, Kultura, kreativnost i mladi, Savet Evrope, Strazbur, 1997, str. 16

osećaja vlasništva onih koji u njemu učestvuju. Bez lokalnog vlasništva obrazovni rad neće imati dubinu i imaće problema u postizanju dugoročnih rezultata.

Uspeh obrazovnih programa zahteva aktivno angažovanje svih strana u svakom trenutku izvođenja projekta, uključujući planiranje, izvođenje i ocenjivanje. Kada se radi o školskim projektima, nužno je pažljivo konsultovati nastavnike i direktore škola i smišljeno oceniti radni odnos između umetnika i nastavnika. Veoma je važno da uloge nastavnika i umetnika ne budu zamenjene u obrazovnom radu: umetnici nisu zamena za nastavnike, već kao umetnici oni u učionicu donose svoju stručnost, dok nastavnici i dalje ostaju pedagoški stručnjaci i povezuju učenike i školu. Ova razlika se ponekad pogrešno shvata, kao na primer u situaciji kada nastavnici jednostavno "isporuče" radionicu umetnicima koji su došli u posetu.

Mnogo toga ima da se kaže o bližem radnom partnerstvu između umetničkih organizacija i škola. Ovakva saradnja ima veliki potencijal da na živi i kreativni način dovede umetnost u školsku sredinu kroz učešće profesionalnih umetnika i muzičara koji mogu pružiti podršku nastavnicima i doneti sveže ideje i entuzijazam. Kreativni obrazovni programi često prelaze granice samo jedne umetničke forme i zbog toga predstavljaju odlične mogućnosti za zajednički rad u okviru različitih programa.

Međutim, stvar koju bi trebalo ozbiljno razmotriti predstavlja obuka nastavnika koji će podržavati ovo partnerstvo. Sve do današnjeg dana nastavnici često specijaliziraju u okviru određenih predmeta i nisu pripremljeni da iskoriste prednosti i mogućnosti koje nudi saradnja sa kulturnim institucijama. Umetničke organizacije u Velikoj Britaniji su na ovakvo stanje odgovorile obezbedivši INSET obuku za nastavnike sa ciljem da ih bolje pripreme za kreativnu saradnju sa živim umetnicima i muzičarima i da im daju podršku u provođenju nacionalnog obrazovnog plana i programa.

## II POTREBA ZA OBUKOM

### 1. Raznovrsnija uloga umetnika i muzičara

Potrebe savremene kulture i promene koje se sa tim u vezi dešavaju unutar institucija umetnosti direktno će se odraziti na profesionalni život umetnika i muzičara. Organizaciona raznovrsnost traži i individualne promene. Saradnički rad u školama i široj zajednici postavlja pred umetnike i muzičare nove izazove jer njihove tehničke i izvođačke sposobnosti treba da zadovolji čitav novi spektar kreativnih i komunikativnih veština.

Kada muzičari, na primer, iskorače iz granica svoje tradicionalne uloge u okviru orkestra kako bi se neposredno i kreativno angažovali sa svojom publikom u okviru nekog obrazovnog projekta, naći će se u jednoj novoj situaciji koja zahteva iskustvo i alate koje im ne pruža konvencionalna obuka na konzervatorijumima. Da bi bili u stanju da maštovito i sa samopouzdanjem vode obrazovne projekte, kompozitori i izvođači će morati da razviju nove veštine u komunikaciji, improvizaciji, komponovanju i vođenju radionica i isto tako da se upoznaju sa multidisciplinarnim radom u oblasti umetnosti i kreativnim radom u multikulturalnim sredinama. Implikacije koje u sebi nosi početak adaptacije na raznovrsniju i fleksibilniju ulogu muzičara XXI veka su veoma duboke. Mogli bismo da kažemo da se ovde u suštini radi o prihvatanju sveobuhvatnijeg i, na ličnom nivou, odgovornijeg osećaja za profesiju u okvirima šireg kulturnog konteksta.

Bez takve baze nije moguće uspešno učestvovati u kreativnim obrazovnim projektima čija ideja se ne sastoji samo u izvođenju i časkanju sa publikom, već u stvaranju zajedničkog interaktivnog, kreativnog procesa. Kvalitet obrazovnih programa u velikoj meri zavisi od kreativne, umetničke i profesionalne sposobnosti pojedinih umetnika i muzičara koji ih vode, isto kao što taj kvalitet odražava viziju i cilj onih koji upravljaju tom organizacijom.

Ulazak na takvu novu teritoriju može u početku da izgleda zastrašujuće, a verovatno i nije u prirodi i sferi interesovanja svih ljudi. Međutim, za mnoge će mogućnost razvoja sopstvenog, kreativnog talenta na novi način, komunikacije i interakcije sa publikama u najrazličitijim, mogućim situacijama, i doživljavanje žive veze između njihove umetnosti i života van institucija umetnosti, biti iskustvo koje donosi duboko ispunjenje i koje će se verovatno odraziti i na njihove kreativne i izvođačke karijere.

## **2. Izazov umetničkim obrazovnim institucijama**

Usložnjavanje umetničke prakse među umetničkim organizacijama predstavlja glavni izazov umetničkim obrazovnim institucijama. Pred koledžima i konzervatorijumima stoji hitna potreba da na ovakav razvoj odgovore prihvatanjem radikalno šireg i savremenijeg pristupa svojim zadacima.

Da bi upotpunili dominantni zadatak da razviju tehniku i veštinu interpretacije, umetničke obrazovne institucije treba da podstiču lične, kreativne i komunikativne sposobnosti, kao odgovor na nove, profesionalne, kulturne i obrazovne potrebe.

Umetničke obrazovne institucije mogu da imaju važnu ulogu u davanju podrške obrazovnim programima umetničkih organizacija i stvaranju zajedničkih šema sa školama, tako što će omogućiti kontinualne programe profesionalnog razvoja za profesionalne umetnike, muzičare i nastavnike. Citiramo vodećeg reformatora, profesora Renšoa, "sve je veća potreba da koledži učestvuju u pionirskom stvaranju novih puteva obuke, istraživanja i razvoja za profesionalne umetnike, kompozitore, koreografe, kreativne producente, reditelje i nastavnike tokom njihovih karijera."<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Renšo, "Obučavanje ili učenje? Podrška kulturi učenja u umetničkim obrazovnim institucijama", ISM Music Journal, 1999.

Nažalost, mnoge umetničke obrazovne institucije, posebno muzički konzervatorijumi, obično sporo prihvataju promene: "mnogi koledži ostaju duboko vezani za prošlost, zaslepljeni istrošenim pretpostavkama, dok su se drugi zatvorili u birokratske i mehanističke procedure koje su posledica potrebe da se obezbedi industrija kvaliteta. Ovo ubrzo može da dovede do uništenja kreativnosti, umetničkog duha i širine vidika koji tako često leže u osnovi inovacija i daljeg razvoja."<sup>33</sup>

### 3. Avangardni primeri

Među umetničkim obrazovnim institucijama koje su prihvatile izazov obnove i imaju vodeće mesto u umetničkoj viziji i kreativnim inovacijama je Gildholova škola muzike i drame iz Londona. Avangardno odeljenje za izvođačke i komunikativne veštine osnovano je 1990. godine pod prvobitno zajedničkim rukovodstvom profesora Renšoa i kompozitora Pitera Vajgolda. Tokom godina program je evoluirao i uznapredovao sa marginalnih pozicija na današnje pozicije, gde svi studenti sa svih odseka ove škole učestvuju u ovom programu.

Gildholova škola danas nudi kontinualni program profesionalnog razvoja za muzičare, kako bi se pripremili da zadovolje nove potrebe muzičara u toj profesiji. Među navedenim ciljevima ovog programa je "da se omogući studentima da dalje razvijaju fundamentalne veštine potrebne za lični, umetnički i profesionalni razvoj na polju kreativnosti, fleksibilnog izvođenja i komunikacije."<sup>34</sup>

Kao što sledi, program obuhvata četiri međusobno povezana modula:<sup>35</sup>

1. Osnovne veštine u kreativnosti, fleksibilnom izvođenju i komunikaciji uključujući improvizaciju, rad u ansamblu i kreativni pristup izvođenju;

---

<sup>33</sup> Ibid

<sup>34</sup> Gildholova škola muzike i drame, *Kontinualni profesionalni razvoj muzičara*, 1999., str. 1

<sup>35</sup> Ibid, str 2-5

2. Mentorstvo u odnosu na specifične profesionalne kontekste;
3. Kreacija i izvođenje novog dela u različitim društvenim okruženjima;
4. Praktični istraživački projekti, uključujući zapravo, praksu zasnovanu na radionicama, ocenu kreativnih projekata i uvažavanje prirode i kvaliteta kreativnog rada u multikulturalnoj sredini.

Osnovna suština ovih inicijativa je da se proširi koncepcija muzičke veštine i sve promene u vezi sa tim, koje se odnose na poimanje obuke. Osnovni pomak za umetničke obrazovne institucije, koji zagovara profesor Renšo, jeste prelaz sa tradicionalne **nastave** na savremenu, dinamičku kulturu **učenja**. Istraživanje zasnovano na praksi podstiče kulturu živog učenja u Gildholovoj školi. Kao cilj svojih istraživačkih inicijativa, ova škola navodi želju da se osoblju i studentima obezbede "mogućnosti za rad u graničnoj zoni promena kroz ispitivanje prihvaćenih granica tradicionalne prakse, stvaranje novih oblika umetničkog razumevanja i načina prihvatanja i kroz oblikovanje novih načina učenja i nastave."<sup>36</sup>

Praktični primeri istraživačkih projekata koje je preduzela Gildholova škola je saradnički pilot projekat za osoblje i studente na planu istraživanja nastave sviranja i pevanja u saradničkoj sredini; multidisciplinarni i multikulturalni projekti koji omogućavaju umetnicima iz različitih disciplina da sarađuju u zajedničkom radu sa ciljem da se razviju novi procesi, prakse i strukture; i kontinualno uspešno partnerstvo Gildholove škole sa ansamblom Amani iz Tanzanije.<sup>37</sup>

Kroz ove inicijative Gildholova škola je dala primer aktivne podrške industrijama kulture i jačanju, kako kaže profesor Renšo, "odnosa između visokog obrazovanja u umetnosti, kulturnih procesa i sveta rada."<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Gildholova škola muzike i drame, *Istraživačka politika i postupci*, 1999., str. 3

<sup>37</sup> Renšo, Op. Cit.

<sup>38</sup> Ibid

U Finskoj, razvoj na ovom polju vodi Sibelijusova akademija koja je, posle jednog uspešnog pilot projekta, zvanično pokrenula obuku na "Kreativnim veštinama komunikacije" još od 1996. godine.

Kurs, koji je do sada izvođen pod pokroviteljstvom Ministarstva za obrazovanje u muzici i Centra za dalje obrazovanje, ima za cilj da stvori veštine koje će omogućiti izvođačima, nastavnicima muzike i kompozitorima da se angažuju na saradničkim formama kreativnog rada kroz nove publike u okviru različitih umetničkih formi.

Kurs u kome su kombinovani obuka u improvizaciji, komponovanju i veštini vođenja radionice, povezan je sa saradničkim projektom između Sibelijusove akademije, Finske nacionalne opere i gradova Espo i Vanta. Sadašnji model sadrži uvodni period obuke, koji vodi ka praktičnim školskim projektima koji traju šest do osam nedelja, iza koga sledi dalja obuka i istraživanje. Kao odraz ozbiljnosti namere ove akademije, novi plan razvoja obuhvata modul obuke kreativnih i komunikativnih veština kao deo pedagoških studija i to na svim odsecima počevši od jeseni 2001. godine.

#### **4. Obuka koju daju umetničke organizacije**

Umetničke organizacije sve više pružaju, kako opštu, tako i specifičnu obuku vezanu za projekte, kako bi pripremile umetnike i muzičare da učestvuju u obrazovanju i društvenom radu. Pregled Filide Šo iz 1996. godine pokazuje da većina britanskih orkestara pruža neku vrstu obuke za svoje izvođače.<sup>39</sup>

Značajnu granu obuke koju nude institucije umetnosti predstavlja INSET obuka za nastavnike. Zajednički projekti sa školama često započinju uvodnim sesijama za nastavnike kako bi im se dala podrška u oblasti za koju ih njihovo tradicionalno obrazovanje ne priprema u dovoljnoj meri. Kursevi indukcije,

---

<sup>39</sup> Šo, P. Op. Cit. Str. 18

bez obzira da li su vezani za neki konkretan projekat ili su opšte prirode, upoznaju nastavnike sa umetnošću i muzikom uz akcenat na kreativnosti i praksi i to u skladu sa direktivama iz nacionalnog školskog plana i programa i pripremaju teren za multidisciplinarni rad i rad u okviru različitih planova i programa.

Umetničke organizacije u Velikoj Britaniji pored toga redovno saraduju sa studentima na univerzitetima i koledžima, uspostavljaju veze sa amaterskim i omladinskim organizacijama preko podučavanja, učestvuju u radionicama i institucijama koje koriste nove tehnologije.

## **5. Izvoz znanja i značaj uvažavanja lokalnog konteksta**

Značajan način podržavanja razvoja koji je u toku među različitim pojedinačnim umetničkim organizacijama i obrazovnim institucijama jeste i međunarodna saradnja i mreže. Ima mnogo toga da se kaže u prilog razmene iskustava i širenja dobre prakse, ali je takođe neophodno zadržati i izvesnu dozu opreza. Svaka evropska zemlja ima različit pristup i pogled na obrazovanje u umetnosti koji odražava nacionalnu tradiciju i nacionalne vrednosti. Iz toga sledi, kako to kaže profesor Robinson, da "dobra, uspešna praksa u jednoj sredini ne mora po pravilu da se prenosi na neku drugu sredinu bez promena."<sup>40</sup>

Britanski model kreativnog rada u obrazovanju je sasvim zaslužen predmet velikog divljenja i od mnogih vodećih orkestara je često traženo da obezbede obuku i saradničke projekte u inostranstvu. I dok s jedne strane neosporno postoje prednosti rasprostiranja kreativne veštine vođenja radionica i znanja sa tim u vezi, sa druge strane postoji opasnost da teren nije sasvim kako treba pripremljen za te projekte, jer oni nisu uvek prilagođeni konkretnim kulturnim i obrazovnim kontekstima. I ovde, kao i kod svih vrsta partnerstva,

---

<sup>40</sup> Robinson, Op. Cit., str. 43

važno je da se radi u duhu razmene. Ovde je od najvećeg značaja da partner učestvuje u svim fazama procesa planiranja i da cilj uvek bude sticanje osećanja da sve to pripada toj lokalnoj zajednici, a ne samo da se uvede gotov model koji bi možda mogao da bude uspešan u jednoj sredini, ali da ispadne neadekvatan u drugoj.

Ova beleška o potrebi za oprezom je u bliskoj vezi sa pitanjem reflektovane prakse o kojoj ćemo kasnije razgovarati kao i sa tim koliko je značajno da se izbegne dogmatski pristup i formulistički recepti koji predstavljaju prokletstvo za kreativnost.

### III PRAKTIČNO, ALI BITNO

#### 1. Mesto obrazovnih odseka u umetničkim organizacijama

Usklađenost između obrazovnog odseka i umetničkog jezgra predstavlja ključno pitanje. Obrazovni program ne bi nikada smeo da bude samo produžetak odseka za marketing, niti treba da ga rukovodi jednostrani motiv da se privuče brojnija publika koja plaća.

Kada iza jednog obrazovnog programa stoji dubina i vizija, on poseduje integritet cilja. Međutim, veoma često se dešava da obrazovni i društveni rad neke organizacije bude kompromitovan, jer nije dovoljno integrisan sa umetničkim centrom te institucije: obrazovni rad je marginalna delatnost, "šminka" kojom se privlače finansijeri, pa se zbog toga dešava da odsek postaje izolovan kao geto. Problem se javlja kada aktivni kreativni umetnici, izvođači i muzičari te organizacije nisu uključeni u obrazovni rad; isto tako nije zdrav znak ako ne postoje snažne veze između repertoara i obrazovnih projekata.

Veoma je interesantno da najnoviji izveštaj o britanskim umetničkim organizacijama i njihovim obrazovnim programima nagoveštava da dve trećine tih organizacija smatra da su njihovi obrazovni programi uspešno integrisani u njihove izvođačke delatnosti i prezentacije.<sup>41</sup> Neki cinični um će verovatno sa uživanjem reći da realno verovatno postoje mnogobrojne varijacije među različitim umetničkim institucijama.

Primer organizacije koja trenutno radi na ovim pitanjima je Kraljevski balet iz Birmingema koji je obavio SWOT analizu svog obrazovnog rada. Među nabrojanim slabostima su "nedovoljno angažovanje Kompanije, jer je glavninu rada obavilo osoblje obrazovnog odseka ili slobodni umetnici"; "ograničen

---

<sup>41</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit. Str. 17

odnos sa umetničkom vizijom Kompanije”; i “akcenat na prodaji karata za predstave”.<sup>42</sup> Prema rečima direktora obrazovanja Eni Galaher, u ovom trenutku organizacija nastoji da poveže umetnički i obrazovni rad kompanije sa ciljem da se na kraju stvori jedna kulturna politika umesto dve pojedinačne – umetničke i obrazovne politike.

## 2. Rukovođenje i planiranje

Razvoj obrazovnog i društvenog rada stvorio je jednu novu profesiju u začetku: obrazovnog radnika. Iako još uvek ne postoji specifična obuka za pripremanje ove profesije, dobra kombinacija “sastojaka” mogla bi da bude dubina vizije u pogledu politike i prakse obrazovnog programa, kreativna sposobnost i razumevanje umetničke forme i dobra organizaciona i rukovođeća sposobnost.

Veća je verovatnoća da će obrazovni program biti više cenjen u okviru organizacije ukoliko osoba zadužena da ga vodi ima aktivan uvid u nivo višeg rukovođenja; pored toga predstavništvo na upravnom nivou je još jedan izraz koliko snažno je ta institucija posvećena svom obrazovnom radu.

Ranije pomenuti izveštaj o obrazovnim programima britanskih umetničkih organizacija je otkrio da u svim vrstama umetnosti postoji veliki broj ljudi zaduženih za obrazovne programe koji su u vezi sa višim nivoom rukovođenja, dok je prisustvo specijalista na nivou odbora variralo: muzičke organizacije kao i one koje se bave turnejama i vizuelnim umetnostima, bile su slabo zastupljene na nivou odbora, dok su organizacije koje se bave plesom, dramom, filmom, videom, radio i TV difuzijom bile bolje zastupljene.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Kraljevski balet iz Birmingema, Revidirana obrazovna politika*, neobjavljeni dokument

<sup>43</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit., str. 30-32

Kao što Filida Šo ističe, organizacija koja nema obrazovnu politiku u pismenoj formi može sasvim uspešno da obavlja kvalitetan rad na obrazovanju, ali, "čini se da takva politika u pisanoj formi jača opredeljenost organizacije da se bavi obrazovnim radom i to na upravnom i višem rukovodećem nivou, te da predstavlja bazu na kojoj će se formirati godišnji program rada i skup ciljeva koji će služiti kao merilo progressa."<sup>44</sup> Kao pokazatelj stanja u Velikoj Britaniji se navodi da je 60 odsto orkestrara, koji su u okviru ove ankete odgovarali na ovo konkretno pitanje, raspolagalo obrazovnom politikom u pismenoj formi, dok je u izveštaju koji pokriva sve oblike umetnosti potvrdni odgovor dalo svega nešto više od polovine organizacija.<sup>45</sup> Generalno govoreći, velike organizacije češće raspolažu obrazovnom politikom u pisanoj formi.

Iz perspektive rukovođenja i planiranja, postoji ogromna razlika kada su umetničko planiranje i proizvodni proces te organizacije integrisani od samog početka sa obrazovnom dimenzijom i kada se oni smatraju delovima jedne celine.

Sa praktične tačke gledano, veliki problemi mogu nastati kada pokušate da rezervišete umetnike i stvorite potrebno vreme i mesto posle utvrđivanja rasporeda proba i predstava; što je veća organizacija time i ograničenja u ovakvoj situaciji mogu biti veća.

### **3. Finansiranje i plaćanje**

Plaćanje je odraz vrednosti. Iako je sasvim razumljivo da se najranijim fazama otpočinjanja jednog obrazovnog rada u okviru organizacije, umetnici i muzičari angažuju na dobrovoljnoj bazi, ovakva situacija ne može da se nastavi posle veoma kratkog probnog perioda. Obrazovni rad je težak profesionalni rad koji može da se uporedi sa stvaranjem i izvođenjem i da bi jedan

---

<sup>44</sup> Šo, Op. Cit., str. 14

<sup>45</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit., str. 33

obrazovni program mogao da uspešno napreduje, i da privuče vrhunske umetnike i izvođače, struktura plaćanja mora da bude na odgovarajućem nivou. Ako ovo nije slučaj, entuzijazam i iskra, kolikogod snažni bili, uskoro će se ugasiti.

Struktura finansiranja neizbežno će u znatnoj meri varirati od zemlje do zemlje. Kao što je to sugerisala Filida Šo u svom izveštaju, u Velikoj Britaniji tek nešto više od polovine orkestara odvaja poseban budžet za obrazovni rad kojim se pokrivaju troškovi promocije tog programa, individualni projekti i obuka. Svi orkestri koji su učestvovali u ovoj anketi minimalno su podigli svoje obrazovne budžete za 25 odsto, a manje od polovine je povećalo svoje budžete za sto odsto.<sup>46</sup> Ovaj izveštaj takođe pokazuje da je u Velikoj Britaniji najčešći spoljni izvor finansiranja obrazovnih programa orkestara komercijalno sponzorstvo, potom fondovi lokalnih vlasti, i zatim trustovi i fondacije. Dalji prihodi pristižu kroz cene naplaćene od klijenata i regionalnih umetničkih odbora.<sup>47</sup>

Nacionalni pregled umetničkih organizacija i njihovih obrazovnih programa u Velikoj Britaniji potvrđuje da postoje različiti izvori finansiranja obrazovnih programa, da malobrojne institucije svoj budžet dobijaju iz bilo kog izvora, a da glavne organizacije jesu jedini i najznačajniji izvor finansijske podrške.<sup>48</sup>

#### **4. Ocenjivanje i reflektovana praksa**

Slabu tačku na polju kreativnog obrazovnog rada predstavlja praćenje i ocenjivanje. Ova činjenica je opšte prihvaćena i postala je predmet oštre kritike. Ocenjivanje je vezano sa pitanjem umetničkih standarda: prema rečima Antonija Everita "postoji greška u kritici u smislu da nije uvek sasvim jasno šta muzičari u zajednici žele da postignu kad pokreću projekte, niti da li

---

<sup>46</sup> Šo, Op. Cit., str. 21

<sup>47</sup> Ibid

<sup>48</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit., str. 57

su u stanju da pokažu da li su postigli cilj kada je projekat gotov.”<sup>49</sup> Iako se često dešava da obrazovne projekte pokreće izvesni idealizam, nedostaje definicija cilja tog rada što može da dovede do stanja u kome granice između umetnosti, obrazovanja i lošeg socijalnog rada postaju opasno zamagljene.

Stoga, postoji hitna potreba da se razviju metode procene ovog rada, kao i da se sistematski beleži posao na svim nivoima, lokalnom, nacionalnom i međunarodnom. U Velikoj Britaniji, ljudi koji se bave obrazovanjem, počinju na sebe da preuzimaju glavninu ovog posla; pregledi obrazovnih programa umetničkih organizacija beleže i obim u kome se preduzima ocenjivanje i različite metode koje se pri tom koriste. Istraživanje pokazuje da postoji svest među menadžerima u obrazovanju o značaju ocenjivanja u kontekstu individualnih projekata, ali da se ocenjivanje kompletnih programa ne primenjuje u široj praksi. Pregled rada orkestrara Filide Šo takođe sugerise da tamo gde na nivou upravnih odbora postoji briga o efikasnosti obrazovnog rada, takođe postoji i veća verovatnoća da će resursi biti predviđeni za obrazovanje.<sup>50</sup> Među najrasprostranjenije metode u proceni obrazovnog rada, koje su do sada koristile umetničke organizacije, ubraja se konačna analiza (debriefing) u kojoj učestvuju umetnici, koordinatori i učesnici.<sup>51</sup>

Posle skoro dve decenije iskustva, u praktičnoj primeni kreativnog obrazovnog rada, neki smatraju da su britanske umetničke organizacije sada dostigle tačku u kojoj postoji opasnost stagnacije. “Praksa sa radionicama”, kako kaže Antoni Everit, “kao da je na neki način postala ortodoksna, a postoji dobar razlog da umetnici koji učestvuju, koriste znatno širi spektar sredstava, prilagođavajući svaki slučaj konkretnim okolnostima, umesto rutinske primene dominantne metodologije.”<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Everit, Op. Cit., str. 16

<sup>50</sup> Šo, Op. Cit., str. 18

<sup>51</sup> Hogart, Kajnder i Harland, Op. Cit., str. 51

<sup>52</sup> Everit, Op. Cit., str. 62

Uporedo sa razvijanjem boljih metoda ocenjivanja, javlja se i potreba za primenom zdrave kritike i refleksije na postojeću praksu. Važno je neprekidno se pitati zašto čovek radi to što radi. U suprotnom, praksu sa radionicama mogu da pokreću ustaljeni recepti, a kreativnost postaje zatvorena u lako svarljive formule. Čovek mora da bude na oprezu i da ne dozvoli da njegov rad bude spakovan u gotov proizvod koji odgovara, prema rečima profesora Renšoa, "utilitarističkim indikatorima izvođenja" koji su tako tipični za naše vreme. U kreativnom obrazovnom radu, proces treba da ostane živ: ustajala odgovornost nije plodno tle na kome bi mogle da izrastu organske forme, inovacije i kreativnosti.

## ZAKLJUČAK: MOGUĆNOSTI I NEDOSTACI

U prilog obrazovnim tokovima u obrazovnim organizacijama ide i ideja da kreativnost nije više ekskluzivno vlasništvo nekolicine profesionalnih umetnika, već kvalitet koji pripada i može da se neguje među "običnim" ljudima; danas se smatra da je kreativnost "opšti stav prema rešenju problema na bilo kom polju."<sup>53</sup> Prosvećene umetničke organizacije kojima se upravlja u duhu obnove, mogu da odigraju značajnu ulogu kao podrška ličnom, umetničkom i kreativnom razvoju, ne samo profesionalnih umetnika i muzičara, već čitavih društvenih zajednica, uključujući decu i omladinu u školama. Proces obogaćivanja i otvaranja, čiji je cilj istinsko povezivanje sa širom publikom je, na kraju krajeva, pitanje opstanka za same umetničke organizacije u zoru 21. veka.

Unapređenje i širenje kreativnog obrazovnog rada zahteva, međutim, značajan razvoj mogućnosti da se obuče umetnici, muzičari i nastavnici. Pored toga, postoji i široko radno polje na planu opštih stavova i svesti. Na jednoj strani, obrazovnom radu, naročito radu sa decom, nedostaje dužno poštovanje, ako se uporedi sa prezentovanjem i izvođenjem umetnosti i muzike namenjene odrasloj publici. Sem toga, tamo gde nedostaje svest i gde vladaju stari stavovi, obrazovanje i društveni rad lako postaju trivijalni i na njih se gleda kao na vredan, ali ne veoma važan dodatak onoj pravoj stvari.

Kao lek za ovakvu situaciju postoji široko prihvaćen akcenat da je zaista potrebna šira javna rasprava koja treba da obuhvati ne samo umetnike i nastavnike, već isto tako i predstavnike umetničkih organizacija, onih koji se bave kulturnom politikom, obrazovnih tela i medija.

Ovaj izveštaj je težio da dâ raspravu o nekim od fundamentalnih pitanja koja se odnose na obrazovne programe umetničkih organizacija. Odnos između obrazovne i umetničke politike i prakse predstavlja suštinsko pitanje:

---

<sup>53</sup> Ebrû Sonuç i Michael Wimmer, "Razmišljanje o umetnosti mladih. Ka novim okvirima koji će mladima i umetnosti omogućiti da se zbliže", *Kultura, kreativnost i mladi, tematska studija*, Savet Evrope, Strazbur, 1997, Str. 7

obrazovni programi cvetaju kada su integrisani kao deo čitave organizacije. Adekvatno vreme, plaćanje i obuka jesu resursi koji su potrebni u velikoj meri. I ako jedan obrazovni program teži da predstavlja nešto više od jedne niti u jednokratnim projektima, onda mora da neguje osećaj kontinuiteta, nastojeći da uspostavi dugoročno partnerstvo sa zajednicom.

U sadašnjem trenutku, među različitim evropskim zemljama postoje ogromne razlike u stepenu razvoja i nivou delatnosti na ovom polju. U nekim slučajevima ovaj posao još nije ni započeo, dok je u drugima on novo polje u razvoju. U Velikoj Britaniji je jedan drugačiji spektar izazova posledica skoro dvadeset godina duge prakse.

Ovaj izveštaj završavam ističući nadu da će umetničke organizacije širom Evrope sve masovnije da se bude i odgovaraju na hitnu potrebu za raznovrsnošću, jer je to neophodan stepenik u evolutivnom procesu samih institucija umetnosti, umetničkih formi kojima one služe i umetnika pojedinaca, kao odgovor na nove potrebe naše kulture danas.

## BIBLIOGRAFIJA

Birmingham Royal Ballet. (2000). Revised Education Policy. Unpublished document.

Delfos, C. (1997). "Working with Young People. Training of Artists and Teachers." In *Culture, Creativity and the Young, Thematic Studies*, Council of Europe, Strasbourg.

Education at Tate Modern. (2000) Unpublished document.

Everitt, A. (1997). *Joining In. An Investigation into Participatory Music*, Calouste Gulbenkian Foundation, London.

Gardner, H. (1993) *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. Fontana Press, London.

Goleman, D. (1999) Tunneäly. Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu.

Great Britain. Department for Education and Employment. Department for Culture, Media and Sport, National Advisory Committee on Creative and Cultural Education. (1999). *All our Futures: Creativity, Culture and Education*. London

Guildhall School of Music and Drama. (1997). Continuing Professional Development for Musicians. London

Guildhall School of Music and Drama. (1999). Research Policies and Procedures. London.

Harland, J. and Kinder, K., eds. (1999). *Crossing the Line, Extending Young People's Access to Cultural Venues*. Calouste Gulbenkian Foundation, London.

Hogarth, S., Kinder, K. and Harland, J. (1997). *Arts Organisations and their Education Programmes*. A Report for the Arts Council of England, London.

London Sinfonietta Education Programme. (2000). London

London Symphony Orchestra Discovery Policy. (2000).  
Unpublished document. London.

Moore, G. (2000). "The Educational Role of Arts Organisations." Lecture presented at the Royal Society of the Arts, London.

Renshaw, P. (1993). "The Management of Creativity in Schools, Colleges and Arts Organisations." Gresham Lecture, London.

Renshaw, P. (1999). "Teaching -or Learning? Sustaining a Learning Culture in Arts Training Institutions." *ISM Music Journal*.

Robinson, K. (1997). *Arts Education in Europe: a Survey*. Culture, Creativity and the Young, Council of Europe, Strasbourg.

Selwood, S., Clive, S. and Irving, D. (1994). *Cabinets of Curiosity, Art Gallery Education*. Art & Society for the Arts Council of England and the Calouste Gulbenkian Foundation, London.

Shaw, P. (1996). *Mapping the Field. A Research project on the education work of British Orchestras*. The Association of British Orchestras, London.

Sibelius-Akatemia. (2000). Koulutuskeskus. Helsinki.

Sonuć, E. and Wimmer, M. (1997). "Reflecting on Youth Arts. Towards a new framework to enable young people and the arts to come closer." In *Culture, Creativity and the Young, Thematic Studies*, Council of Europe, Strasbourg.

Williams, J. (1997). "More Better Different. Intercultural Understanding and Cultural Diversity: the Roles of Cultural Provision for Young People." In *Culture, Creativity and the Young, Thematic Studies*, Council of Europe, Strasbourg.

## SADRŽAJ:

PREGOVOR	9
UVOD	11
I STVARANJE VEZA	14
1. Izazov	14
2. Potreba za raznovrsnošću	15
3. Probijanje granica	17
4. Pristup	19
5. Učestvovanje	21
6. Kvalitet i integritet	24
7. Stvarni i virtuelni susreti	26
8. Politika inkluzije	27
9. Saradnja i mreže	29
II POTREBA ZA OBUKOM	31
1. Promena uloge umetnika i muzičara	31
2. Izazov za obrazovne institucije u umetnosti	32
3. Avangardni primeri	33
4. Obuka koju daju umetničke organizacije	35
5. Izvoz znanja i značaj uvažavanja lokalnog konteksta	36
III PRAKTIČNO, ALI BITNO	38
1. Mesto obrazovnih odseka u umetničkim organizacijama	38
2. Rukovođenje i planiranje	39
3. Finansiranje i plaćanje	40
4. Ocenjivanje i reflektovana praksa	41
ZAKLJUČAK: MOGUĆNOSTI I NEDOSTACI	44
BIBLIOGRAFIJA	46

Edicija kulturna politika  
**Upravljanje otvorenim i strateškim pristupom kulturi**  
**Umetničke organizacije i njihovi obrazovni programi:**  
**odgovor na potrebu za promenama**  
Tuula Yrjö-Koskinen

Prevod  
**Nedeljka Čurlin**

Izdavač  
**BalkanKult**  
Balkanska kulturna saradnja  
Beograd  
[www.balkankult.org](http://www.balkankult.org)  
[info@balkankult.org](mailto:info@balkankult.org)

Redakcija  
*Milena Dragičević Šešić* (Univerzitet umetnosti, Beograd), *Sanjin Dragojević* (Fakultet  
političkih znanosti, Zagreb), *Dimitrije Vujadinović* (BalkanKult)

Glavni i odgovorni urednik  
**Dimitrije Vujadinović**

Recenzent  
**Nada Ivanović**

Lektor  
**Danica Radović**

Kompjuterski slog  
**Minja Cvijanović**

Likovna oprema korica  
**Saša Pančić**

Štampa  
**LitoStudio**  
Novi Sad

2002.

