

mapping culture

Hg.:
KulturKontakt
Austria



ARTS & CULTURE & EDUCATION

Aspekte der
Kulturvermittlung
in Südosteuropa

LÖCKER

Inhalt

Marina Gržinić
Introduction (*engl.*)

Ulrike Gießner-Bogner, Eva Kolm & Annemarie Türk
Einleitung | Introduction*

Vlad Nancă
Commemora

Boris Buden
Südosten: eine kleine Ideologiekritik | Southeast: A Brief Ideological Criticism*

Milena Putnik
Ada Kaleh / Adakale

Nada Beroš
Die Wende in der Kunstvermittlung | Edukacijski zaokret*

Codruta Cruceanu
Cultural Diversity and Cultural Education in Schools. Romania at a Glance (*engl.*)

Tonka Maleković
NadGradnja / UpBuilding

Ana Nedeljković
Kulturvermittlung im Bereich der zeitgenössischen bildenden Kunst: persönliche Erfahrungen in der Vermittlungsarbeit und Recherche zur Kulturvermittlung im Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens | KULTURNA EDUKACIJA U OBLASTI SAVREMENE VIZUELNE UMETNOSTI: O LIČNOM ISKUSTVU EDUKATIVNOG RADA I ISTRAŽIVANJU O KULTURNOJ EDUKACIJI NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE*

Mapping Arts and Cultural Education – Research by Ana Nedeljković and by Codruta Cruceanu

Karen Rann, Vanda Maria Sturdza
IMAGINATION in Bukarest (*tlw. engl.*)

Nevena Redžić
Kulturvermittlung in Bosnien-Herzegowina | KULTURNA EDUKACIJA U BIH*

Mladen Miljanović
I serve Art – 20/10/2006 – 14/07/2007

Discussion with Max Aufischer, Claudia Ehgartner, Andreas Hoffer, Eva Kolm, Maja Kordić, Aida Vežić, Luisa Ziaja – »What has really changed is the role education plays.« (*engl.*)

*** In order to support the conference VISUAL ART – EDUCATION – CULTURE: FROM PRACTICAL WORK TO CULTURAL POLICIES KulturKontakt Austria provides the English translation respectively the original version of the article with kindly permission of the author(s) within this document.**

KulturKontakt Austria (KKA) is a European competence and resource centre for education, culture and the arts, focusing geographically on Austria, Eastern and South Eastern Europe. KKA operates as an Austrian institution on behalf of and supported by the Federal Ministry for Education, Arts and Culture. It is also supported by the Austrian Development Agency in the context of Austrian Development Cooperation. The core areas of activity of this non-profit organisation are cultural cooperation, arts sponsorship, cultural education in schools, and educational cooperation. In its work, KKA is committed to the fundamental principles of educational and cultural policy formulated at European level, namely lifelong learning, diversity and inclusion. Based on these principles, KKA designs its activities and programmes with the objective of facilitating equal access to education, culture and the arts for all. KKA has three programme departments: Educational Cooperation, Cultural Cooperation + Arts Sponsorship as well as Arts + Cultural Education.

The Department of Cultural Cooperation + Arts Sponsorship is conceived as an intermediary institution between Austria and Eastern and South Eastern Europe, which initiates and supports cultural exchange and multilateral cooperation. By acting as a platform for artists from Eastern and South Eastern Europe and presenting their works, KKA raises awareness for the rich diversity of contemporary art in the region. In cooperation with Austrian cultural institutions, KKA organises exhibitions, concerts, film festivals and other cultural festivals; in cooperation with partners from the business sector, competitions are held and art prizes awarded.

The Department of Arts + Cultural Education acts in the field of cultural education at the interface between schools, the arts and culture. Its work is based on the central principle that children and young people should be encouraged to participate actively in artistic and cultural processes, taking the circumstances of their own lives as a point of departure. The projects are carried out in cooperation with artists and cultural professionals as well as with artistic and cultural institutions.

Both departments together edited *mapping culture. Aspekte der Kulturvermittlung in Südosteuropa* (Aspects of cultural education in South-Eastern Europe) which is presented at the conference. *mapping culture* is a collection of articles from artists and curators from Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia and Romania in dialogue with colleagues from the UK and Austria, who are working in the field of contemporary fine and performing arts.

KulturKontakt Austria (ed.):

mapping culture. Aspekte der Kulturvermittlung in Südosteuropa

Arts & Culture & Education, vol. 8, ed. by Agnieszka Czejkowska
Löcker Verlag, Vienna 2012

Another publication being co-edited and presented by KulturKontakt Austria is the *Practical guide for artists* which is the result of that reflection and the trans-national exchange of skills and partnership projects that emerged from EU-programme Artists in Creative Education (AiCE) in September 2010. The project saw 25 experienced artists selected from the following nine countries across Europe: England, Austria, the Netherlands, Sweden, Bulgaria, Romania, Serbia, Slovakia, and Turkey, working together. The AiCE projects had a specific focus on the needs of primary schools in disadvantaged areas. What AiCE artists learned through sharing their practice was that many of the questions that needed asking were the same whatever the social context of the school.

Creativity, Culture and Education / Culture-Entrepreneurship / Drömmarnas Hus / KulturKontakt Austria (ed.)

Artists in creative education. Unlocking children's creativity – A practical guide for artists
Sweden 2011

Download: <http://www.artistsincreativeeducation.com/page/2/practicalguide.aspx>

Ulrike Gießner-Bogner, Eva Kolm, Annemarie Türk

Introduction

The associative title that has been chosen for this publication is *mapping culture*. The original meaning of the verb to map refers to the idea of cartographically recording the boundaries of a specific region. The available data are drawn on a map; (cultural) structures thereby become more easily visible and thus easier to locate. However, *mapping* also describes a process of decryption, recording and visual representation that results in the production of a kind of perception map. This publication is an attempt to record and describe various developments, activities and stakeholders in the (not only) geographic region of South Eastern Europe, in order to give a more precise picture of the situation for the further orientation of interested parties. In this sense, it is an exploration of uncertain terrain.

The point of departure for this exploration was an institutional one: *KulturKontakt Austria (KKA)* is conceived as a European centre of competence and resources for education, culture and the arts, focusing geographically on Austria and Eastern and South Eastern Europe. While the departments of *Educational Cooperation* and *Cultural Cooperation* at *KKA* have been engaged in cooperation in the fields of education and culture between Austria and the countries of Eastern and South Eastern Europe for 20 years, and have built up extensive networks and cooperation projects, the department of *Cultural Education* focuses primarily on Austria. Its mission is to develop and implement cultural education programmes with schools throughout Austria on behalf of the *Federal Ministry for Education, the Arts and Culture*. This work is based on the central principle that children and young people should be encouraged to participate actively in artistic and cultural processes, taking the circumstances of their own lives and work as a point of departure. The individual programmes and activities are carried out in cooperation with artists, cultural professionals and institutions of the arts and culture. They support cooperative learning and teaching processes between pupils, teachers, artists and cultural educators and they improve the quality of communication between cultural institutions and their young audiences.

Encounters between the worlds of artists from South Eastern Europe and pupils in Austria take place, for example, within the framework of the programme *Artists in Residence Go To School*: artists, photographers, dancers, choreographers and writers spending time Austria as *KKA Artists in Residence* have the possibility of working with children and young people in schools. In addition, under the programme *Interculturality and Multilingualism*, launched by the *Federal Ministry for Education, the Arts and Culture* and implemented by *KKA*, interventions by artists from Eastern and South Eastern Europe give Austrian teachers opportunities for artistic encounters and discussion. The underlying basis of these encounters is the promotion of awareness of and inclusive dealing with diversity and difference. In this context, it is a great advantage that some of these artists come from the countries of origin of many of the pupils and their families and speak their native languages, and are therefore able to offer them a new perspective on the various circumstances of their lives.

KKA launched its *Artists in Residence* programme in 1992, and in the 20 years of its existence the programme has been continuously developed and (geographically) expanded. Whereas in the early years, the scholarship winners came mainly from Austria's neighbouring countries, the circle of participating countries steadily expanded so that more and more artists from South Eastern Europe, Russia, Ukraine and the South Caucasus took part. The accession of eight countries from this region to the European Union gradually led to a focus on the countries that were not yet members but whose participation appeared to be – and still is – very important. Two years ago, the programme was expanded again to include Turkey.

The development of this *Artists/Writers/Dancers in Residence* programme has been a continuous learning process, particularly as far as the selection procedure is concerned. Special attention is paid to the composition of the juries, and each year *KKA* endeavours to include experts not only from Austria but above all from the countries of Eastern and South Eastern Europe. *KKA* also tries to make continual improvements in the living and working conditions of the artists, be it the guest residences, the studio or, for dancers and choreographers, the training opportunities in cooperation with *Tanzquartier Wien*. Also of great importance is the fact that the programme enables the artists to make numerous contacts and to present their works in public. Over the years, the needs of the scholarship winners have changed. This factor, as well as changes in the local art scenes and their structures, their swift integration into international networks, and changing artistic positions, trends and themes have continually posed challenges that have to be met.

The reception of the art scenes of Eastern and South Eastern Europe has – after the initial hesitant establishment of contacts – become more intensive in recent years and there has been greater interest in the work of artists from the region and greater willingness to participate in cooperation projects. Art fairs and book fairs demonstrate the truth of this statement, perhaps the best example being the *VIENNAFAIR*.

While there have been sustainable developments in Austria with respect to the production and reception of art and culture from South Eastern Europe, exchange with cultural educators from this region has so far been limited to individual initiatives. At European conferences on issues of cultural education, in which *KKA* has regularly participated and which, apart from a few exceptions, have taken place in Western Europe, the lack of participants from Eastern and South Eastern Europe has been conspicuous. Representatives from this region are also few and far between in European networks, EU projects and working groups. This is a reflection not only of the existing socio-economic imbalance but also of what is in many cases a quite different tradition of learning about the arts and culture both in schools and in extracurricular contexts. However, the exclusion of this region from the discourse also reflects the lack of knowledge of relevant practices and policies in South Eastern Europe and the associated invitation policy in Western Europe.

The intention and idea behind this publication was to take a closer look at this geopolitical region, to establish some new fundamental perspectives and, from these perspectives, to view South Eastern Europe in another light, always in the awareness that looking at “South Eastern” Europe from the “West” automatically engenders a separation and a hegemony-determined relationship. “Southeast is not a place,” writes Boris Buden in his contribution, since the “location of the Southeast, like the East, is... defined by the West”.

The places, institutions and stakeholders discussed in this publication were selected in part subjectively, in part based on knowledge of the dynamic art scenes in certain countries and because contacts with cultural educators in these countries already existed: Bosnia and Herzegovina, Croatia, Serbia and Romania were chosen for closer examination. This selection also has inherent definitional difficulties, since the discussion neither focuses exclusively on a post-Yugoslavian situation nor does it offer a comprehensive presentation of all the countries of this region.

Like the mapping process, this combination comprises highly diverse pieces of the puzzle. What emerges is a mosaic, a description that time and again is oriented on specific points. The various examples described in the publication can only be considered as sample illustrations; they offer insights and suggest aspects without placing them in the context of an overall picture.

The first contribution, written by Boris Buden, provides a critical reflection on the term "South Eastern Europe" and links this with historical experiences. Ana Nedeljković, who was a *KKA Artist in Residence* in 2007, engaged in a search – both virtual and real – for cultural education activities by artists and NGOs in the ex-Yugoslavian states. The results of this search are presented in her contribution. Codruta Cruceanu undertook a similar journey through Romania and has linked her observations with the question of dealing with diversity. Both authors researched numerous examples, which are highly diverse but have one thing in common: The situation of cultural education is characterised by poorly developed structures, little public support or funding, scarcely any possibilities for education and training, lack of transparency, and insufficient networking. Nonetheless, institutionalised cultural organisations and individualised small NGOs are developing courageous and creative solutions inside and outside the schools. Nada Beroš' text about a (possible) paradigm switch at the *Museum of Contemporary Art* in Zagreb and Nevena Redžić' contribution on cultural education and contemporary dance as well as the role played by *tanzelarija* in Bosnia and Herzegovina are representative of the diversity of the various fields of the arts. Moreover, the commitment of the artists appears to be characteristic: like Ana Nedelković in Belgrade, Vanda Maria Sturdza in Bucharest is attempting to conquer the school system as a lone fighter; both of them have been inspired by their transnational contacts and their work in Austria. Finally, Austrian and Bosnian cultural educators provide insights into their work in the context of the dialogue between Austria and the South Eastern European countries in the form of an interview.

The aforementioned contributions are supplemented by examples of artistic practice and projects by Tonka Maleković of Zagreb, Vlad Nancă of Bucharest, Milena Putnik of Belgrade and Mladen Miljanović of Banja Luka. The selection of these artists was not arbitrary; three of them were, at various times, *KKA Artists in Residence*, and we became acquainted with one of them – Mladen Miljanović – through exhibition projects and the *Henkel Art.Award*, an initiative in which *KKA* has played an important part from the beginning. A further important factor in choosing these artists was their projects, all of which have historic references, tell stories of the countries and their people and employ a wide variety of artistic mediums and methods. Whereas the performance of Vlad Nancă (developed during his residency and shown for the first time at *Galerie ArtPoint*) deals with the revolt in December 1989 in Bucharest, which ultimately led to the fall of the Ceaușescu regime, Milena Putnik focuses on the fate of the Danube island Ada Kaleh/Adakale and its inhabitants: the island was submerged under the waters of a new reservoir during the construction of the Iron Gate hydroelectric plant in 1970. Mladen Miljanović tells the story of how a soldier transformed himself into an artist and an army barracks became the new art academy in Banja Luka. This unusual transformation is made visible in his art project *I Serve Art*. The last project is by the visual artist Tonka Maleković. She is interested in reading behaviour and reading habits in Croatia today, and for this purpose she did research and took photographs at a library in Zagreb.

Central themes of this publication are society's acceptance of contemporary art, the changing role of cultural education, the accessing of new audience groups, and possibilities for cooperation with the education system. Thus, *mapping culture* paints a differentiated picture of cultural education in practice in South Eastern Europe – about which too little is known in the West at present. It is hoped that this publication will support cultural education in the region by contributing to the establishment of contacts and networks.

Boris Buden

Southeast: A Brief Ideological Criticism

South Eastern Europe: What is it really? The name of a geographic region, perhaps a region in the southeastern part of Europe? The politically correct form of a well-known *Schimpfwort* (term of abuse) as Maria Todorova once described the word "Balkan"? The expression of a cultural exclusion, in other words a cultural identity that has been stigmatised and denigrated as a minority, in search of recognition? "South Eastern Europe" could also refer to the target region of a political and economic interest and thus, at the same time, connote the strategic concept of a very concrete (neo-colonial?) state policy. Or is it, rather, a technical term used by a thoroughly democratic, that is, tolerant, inclusive, multicultural (altruistic?!) integration policy, specifically the so-called Eastern expansion policy of the present-day European Union?

The answer to all these questions is: Yes. South Eastern Europe is all of these things and much more. In short, the term is over-determined and, as such, heavily laden with ideological connotations. That means, first of all, that it is impossible to use the term in a neutral way. In other words, it is impossible to speak of South Eastern Europe without becoming entangled in, and thus reproducing, the power relationships that the term implies. Thus, "South Eastern Europe" makes all of us who utter the term instruments of a power that we cannot control. However, the fact that we are unable to control this power still does not mean that we are unaware of it or of our own complicity with it. In fact, the ideological character of the term virtually obligates us to avoid using it without critical reflection. Anyone who works with ideologies should not be afraid of ideological criticism.

So let us begin. Southeast is not a place. The term merely designates a cardinal direction. Thus, what holds true for "Southeast" also applies to two other, much more prominent cardinal directions, namely "East" and "West". As Antonio Gramsci wrote during his imprisonment some eighty years ago, they are both "arbitrary, conventional, that is to say historical, constructs, since outside of real history every point on the Earth is East and West at the same time." The Earth, after all, is a sphere. According to Gramsci, the terms emerged from the standpoint of the educated classes of Europe, who had established their hegemony worldwide. "Thus, as a result of the historical content that became associated with the geographical designations, the terms East and West ultimately came to signify certain relations between cultural domains." (Gramsci 1991ff.: 1414f.)

Just like the East, its subsumed special category, the Southeast, is construed as indicating a hegemony-determined cultural relation. In this context, hegemony-determined means that where the East and the Southeast are actually to be found is only determined from a Western cultural perspective: The location of the Southeast, like the East, is thus defined by the West. This necessarily also includes the delimitation of the West. The location of the West, too, is thus determined by its boundaries in relation to the East, i.e. to the rest of the world. The West and the East (or Southeast), "the West and the rest", is a binary opposition.

Precisely this hegemony-determined binary construction gives the terms West and East (or Southeast) a semblance of respective coherence and unity. They appear to be, in themselves, unified cultural and political spaces. Often, an essentialist identity is also ascribed to these terms. In this sense, we even talk about a specific type of person defined according to the aforementioned delimitations, namely about "Westerners". The location of the Southeast is sought from the perspective of the Westerner. It does not exist *per se*. As an ideological construct, however, it has real effects. Just like the terms East and West, the term Southeast governs our imaginations and configures hierarchic

societal relations, people (and peoples), cultural values, art and the respective form of cultural education.

As an imaginary place, then, the European Southeast cannot be located in a geographic sense. Nevertheless, it has a geographic significance, and this is thanks to its temporal aspect. Like the superordinate term Eastern Europe, the term South Eastern Europe also designates a region of post-Communism. As we know, Jürgen Habermas found a common denominator for the democratic revolutions that overthrew Communism in Eastern Europe back in 1990. He called them all "the catch-up revolution" or a "rewind revolution [...] that [was] clearing the way for *catching up* on lost developments". According to Habermas, what the revolution wanted to catch up on was Europe's "politically more advantaged, and economically more successful, development" (Habermas 1990: 203). What is meant, of course, is the development in the West.

In this way, the entire Eastern European region and thus also the region we call "South Eastern Europe" was defined in the sense of a temporal difference, a historical delay or need to catch up. There is also a cultural dimension to this. It was assumed that due to Communism, these Eastern or South Eastern areas had missed out on modern developments, which they now had to catch up. According to this premise, post-Communist (South) Eastern Europe was a region of so-called delayed modernism, in other words, a kind of temporal space, a region categorised on the basis of what was seen as a temporal, historical delay.

It is not difficult to understand that on the basis of such a premise, the democratic revolutions that brought about the downfall of Communism in Eastern Europe in 1989 and 1990 are denied any claim to historical originality. It implies that they brought nothing new into the world, "no innovative, forward-looking idea, but only the wish to catch up with what had already been achieved in the West," as Habermas describes it.

As a result, the catch-up revolution – and its protagonists – have been desubjectified. Or, to the extent that they were able to assert their position as subjects of historical change – and how could we say that the Romanian people, for instance, did not assert its position as the subject of the democratic revolution in December 1989? – they are ultimately seen as having been merely the subjects of a catching-up process, a repetition and imitation of a historical development that had already been completed in the West.

It thus becomes obvious that the old division of Cold War days survived the downfall of Communism in the form of so-called delayed modernism. The fact that Eastern European modernism was delayed actually means that in relation to Western modernism it is considered particular, specific, local, peripheral, etc. Western modernism, on the other hand, is considered to have been not only always in the right place, but also, as the Slovenian philosopher Rastko Močnik writes, always on time. In other words, it is considered to be timeless, canonical and universal – and also non-regional, since it represents a norm, a benchmark, according to which peripheral or provincial developments are measured. In Močnik's opinion, the West-East divide is an ideological phenomenon. Its ideological function consists in robbing both sides of their histories. The West is perceived as being totally emancipated from its own history, even from history as such – for the sole purpose of imposing on it the image of being universal and canonical. For Močnik, the West, or Western modernism, has the form of a utopia existing in reality. The concept of the East, on the contrary, functions as amnesia. Its *telos*, he is convinced, is to rid itself of history and become an ahistorical non-region like the West. Its history, he says, is what makes the East peripheral and provincial. In short, the East has a history that it would prefer to forget. However, what is even more important to Močnik is that the current West-East divide robs both sides of their common history and at the same time prevents them from having a common history in the future. Močnik writes: "It freezes them into a duo that is destined to remain unequal for all time, with one side

eternally attempting to rid itself of its ghostly past while the other side remains eternally fixated on an autistic celebration of its idiocy." The East, in our specific case the post-Communist southeastern part of Europe, for example, is thus condemned to an eternal battle for recognition. The form that this battle takes is that of identity. As Močnik says: "An identity is the dubious privilege of all those who are damned to remain local, particular and provincial: it is a euphemism for the inability to reach the bright firmament of universality."

The (European) Southeast is thus also an identity in the most bizarre sense of the word, namely an identity that arises as a result of having forgotten itself: specifically, out of the denial of its own evolutionary history.

That gives us the right to claim that the Southeast is also the region of a particular act of historical disrememberance. In other words: It is precisely this act of forgetting its own history that lets the Southeast appear to be a coherent, unified region. What, specifically, has been forgotten? This is the question that cannot be avoided in an ideological criticism dealing with the term "Southeast".

It is typical for the hegemony-oriented Western perspective to project the inner coherence of the "geopolitical region" of South Eastern Europe into an alleged common past, or, more precisely, to perceive it on the basis of similarities between historical real-socialist political systems and to explain internal differences on the basis of country-specific transformation processes after the fall of Communism. In short, it is typical to say that what these countries have in common is their real-socialist past and what distinguishes them from one another are the differences between their current processes of the so-called "transition to democracy". Is this true? Do, for instance, Romania and the ex-Yugoslavian countries truly have a similar real-socialist past, and have their respective paths toward democracy been so very different?

Let us take this alleged similar past as a starting point and focus on the aspect that is obviously of particular interest: the experience of culture or of culture production in the era of real socialism. One of the common bases of post-Communist "knowledge" is the assertion that in the era of so-called real socialism everything was under the control of the state and that culture, too, was produced for and under the control of the totalitarian state. Is this really true? Let us take an example. In 1969, at the International Film Festival in Berlin, the Yugoslavian film "Early Works" by the young director Želimir Žilnik won the Golden Bear. How was this film financed in Yugoslavia in 1968? Actually, it was financed by a bank loan. The loan was easily repaid one year later out of the proceeds from the film's distribution, since "Early Works" brought in nine times the invested sum. Were the writer of the screenplay and the others involved in making the film – the cameraman, the set designer, the actors, the editors etc. – employed by the state? No, most of them were freelancers. In socialist Yugoslavia, a powerful film industry developed, which in the 1960s was already producing up to thirty films annually. A number of independent film companies competed with one another not only in the domestic and international film markets but also for subsidies available through a subsidy system organised at the level of the constituent republics, a system that was no different from any of the cultural support systems in existence today in Western liberal democratic countries. A strong, internationally recognised culture industry flourished in former Yugoslavia, and it had a corresponding infrastructure that included what we today call cultural promotion and cultural education. People working in the culture industry, both in the field of high culture and in the strongly commercialised sectors of popular or entertainment culture, underwent experiences quite similar to those of their counterparts in democratic, capitalist societies today. In short: They worked under the conditions of a market that was becoming increasingly internationalised. Hopefully, the true situation is gradually becoming evident. In former Yugoslavia there was no socialist planned economy; this was replaced, in fact, at the beginning of the 1950s by a kind of socialist

market economy. In the later years of Yugoslavian socialism, the state disappeared almost completely from the sector of cultural production. Even state theatres or philharmonic orchestras were no longer financed out of state budgets, but by a syndicate of interested industrialists. This also applied, incidentally, to the education system. To take an example from the experience of the author of these lines, the department of philosophy at the University of Zagreb was financed by the industrial sector. Specifically, it was said, for instance, that the tourism industry took a strong interest in promoting the knowledge of foreign languages and for this reason provided financial support to the philology faculty of the department of philosophy. Neoliberal logic at work in a socialist state in the 1970s? Why not?

Supposedly, the situation was different in Romania, a country that had a genuine real-socialist system with a planned economy as its basis and a cultural superstructure under the absolute control of the state. Is this really true? It probably depends on the way you look at it. From the point of view of another socialist system, such as that in Yugoslavia, the prevailing system in the allegedly real-socialist Romania was actually capitalism, more precisely a form of capitalist monopolism, in which the state had taken over the role of the capitalist monopolists. According to Yugoslavian party theorists, this was worse than the capitalism founded to serve private interests in the West.

From this perspective, what the countries of South Eastern Europe have in common is actually a common capitalistic past, and what distinguishes them from one another is, in fact, the role played by the state in economic and cultural production. But it is precisely this past, by now almost completely forgotten – or, rather, repressed – that in retrospect binds the region with the West, which today sees itself as being separate and different from the East. Therefore, what forms the real basis of comparison, both in the region and in present-day Europe, in the field we today call cultural education – with all its ambivalences and contradictions, particularly in its relationship to the state and to the market – is not different experiences, but actually quite similar ones. This insight, which provides food for criticism of the prevailing ideological constructs, is the precondition for any meaningful debate on the question of cultural education as it relates to South Eastern Europe today.

Bibliography:

Gramsci, Antonio (1991ff.): Gefängnishefte. Ed. by Klaus Bochmann and Wolfgang Fritz Haug, 10 vols. Hamburg: Argument-Verlag [The quotations in this paper have been translated into English from the German source text.]

Habermas, Jürgen (1990): Die nachholende Revolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Močnik, Rastko: unpublished manuscript [The quotations in this paper have been translated into English from the German source text.]

Kada sam sredinom devedesetih godina preuzela vođenje edukativnih aktivnosti u Muzeju suvremene umjetnosti (MSU), ustanove osnovane u Zagrebu 1954. godine, djelokrug poslova koji sam obavljala uključivao je i mnoga druga područja muzejskih aktivnosti koje muzejski puritanci danas nipošto ne bi željeli vidjeti pod istim krovom. Moj se posao sastojao od brojnih aktivnosti vezanih uz tzv. odnose s javnošću i marketing, sve do organiziranja izložbi i uobičajenih kustoskih poslova uz tekuću produkciju.¹ Tada, 1994. godine, bila je prava rijetkost da u muzejima u zemljama koje su nastale raspadom bivše Jugoslavije postoje ili se otvaraju nova radna mjesta koja danas zovemo muzejskim pedagogom ili kustosom-pedagogom, edukatorom, a još manje je bilo potrebe za osobama PR-a i marketinga, poslovima koje su mnogi smatrali tipičnim zapadnjačkim izmišljotinama.

Pretpostavljam da me za neke od spomenutih zadaća kvalificiralo višegodišnje iskustvo profesorice likovne umjetnosti u različitim tipovima srednjih škola, od stručnih škola do opće gimnazije (reforme školstva bile su učestala pojava u socijalističkoj Jugoslaviji!), uz paralelnu kritičarsku i uredničku aktivnost u nekoliko časopisa za umjetnost i kulturu te u radijskim emisijama o vizualnoj kulturi. Valja spomenuti da su osamdesetih i devedesetih mnogi radili paralelno u nekoliko zanimanja, što je u ratnim devedesetima, nakon tzv. komunističkog blagostanja, tijekom pretvorbi i privatizacije društvenog vlasništva, gubitka posla i opće pauperizacije srednje klase – ukoliko je takva uopće i postojala – bila česta pojava.

Nisam se, dakle, školovala za muzejskog pedagoga ili edukatora, no imala sam neke osnovne preduvjete: diplomu povjesničarke umjetnosti, iskustvo u radu s učenicima i studentima te iskustvo u radu s medijima. Međutim, vrijeme u kojem sam započela muzejsku karijeru nije bilo naklonjeno onome što danas nazivamo „medijacijom umjetnosti“, jer su postojali mnogi drugi prioriteti u turbulentnom, još uvijek ratnom vremenu.²

Između ostalog, ranih devedesetih i među kulturnim ustanovama i pojedincima odvijalo se svojevrsno dokazivanje *pravovjernosti* i patriotizma, koje dakako nije mimiošlo ni muzeje, a mnogima je donosilo veću pažnju medija, koje je kontrolirala država, i bolji položaj na državnim jaslama. Muzej suvremene umjetnosti, nacionalna ustanova od prvorazrednog značenja, prethodnih je desetljeća surađivao s brojnim umjetnicima i ustanovama u regiji, od kojih su se neke sada našle na zaraćenim stranama. Početkom devedesetih MSU je bio među manjim brojem kulturnih ustanova koje su uspjele sačuvati malu ali kvalitetnu produkciju događaja i izložbi, neovisno o priljevu proračunskih sredstava i državnoj politici. Međutim, takve su ustanove i pojedinci svoje distanciranje od dnevnopolitičkih zadaća često znali platiti marginaliziranjem na društvenoj sceni, pa se stoga događalo da ministri kulture, primjerice, daju prednost otvorenju izložbe upitne kvalitete lokalnog umjetnika, umjesto vrhunskog internacionalnog umjetnika u MSU-u. Proračunska sredstva koja su uglavnom osiguravana iz dva izvora, Ministarstva kulture i Gradskog ureda za kulturu, često su bila dostatna tek za osnovne djelatnosti, bez mogućnosti razvoja. Ipak, MSU se ni početkom devedesetih nije zatvorio u lokalne okvire, njegovi stručnjaci zadržali su brojne veze i širili kontakte u umjetničkom svijetu te u vremenima nesklonima za kulturu uspijevali nametnuti inovativne i kvalitetne programe,

¹ Tadašnji je naslov te ustanove bio Gradska galerija suvremene umjetnosti, a ona je od samih početaka imala cilj sličan današnjem Muzeju suvremene umjetnosti - dokumentiranje, čuvanje, zaštita i promoviranje suvremene umjetnosti.

² Prisjećajući se društvenog i političkog konteksta ranih devedesetih godina u ovom dijelu Europe, treba podsjetiti kako su slom komunističkih elita, raspad Jugoslavije i stvaranje nezavisnih država rezultirali političkim sukobima koji su prerasli u ratne, a slika koju su tada servirali domaći mediji i propaganda u znatnoj se mjeri razlikovala od one koje su prenosili strani mediji. Stvarni i medijski rat nužno je vodio tzv. nacionalnoj homogenizaciji, procesu koji je poznat u svim oružanim sukobima, i nije bio nikakva specifičnost na Balkanu.

izložbe i edukativne projekte koji su sačuvali neovisnost od pisanog ili nepisanog političkog diktata.

Nemoguće je zatajiti da je politička elita, stranka na vlasti, kao i u većini postkomunističkih zemalja, i onda i danas, u velikoj mjeri odlučivala o upravljanju Muzejom. Prije svega, odlučivala je o mjestu ravnatelja, koji se u pravilu postavljao po kriterijima podobnosti i poslušnosti, bez relevantnih stručnih referenci. To je nerijetko stvaralo latentne ili posve otvorene napetosti i sukobe između stručnog tima i uprave, uvjetovane „ideološkim“ razlikama – ako se u vremenu posthistorije još uvijek može govoriti o ideologiji.³ S jedne strane, struka je kao prioritet isticala promicanje visokih profesionalnih standarda i služenje *društvenom dobru*, koje nužno ne znači populistički pristup u ostvarenju tog cilja. S druge pak strane, politička elita na vlasti zagovarala je po *defaultu* reprezentativnu nacionalnu kulturu, bez problematiziranja i kritičnosti spram pojava koje dovode do urušavanja društvenih vrijednosti, tvrdeći kako upravo na taj način brine o dobru nacije i o novcima poreskih obveznika. Imperativ profitabilnog poslovanja, koji osnivači muzeja postavljaju pred kulturne ustanove, ima ciničan prizvuk u situaciji u kojoj su one istrgnute iz realnog društvenog konteksta (državno dotiranih ustanova) i bačene u klimu tržišnog natjecanja kasnog kapitalizma s minimalnim uvjetima za preživljavanje.

Nažalost, na muzeje, kao i na druge kulturne ustanove mnogi u Hrvatskoj i danas gledaju kao na potrošače državnog proračuna, a ne kao na moguće pokretače gospodarskog razvoja. Stoga i novac iz državnog proračuna za kulturne institucije i njihove programe često puta više podsjeća na milostinju nego na poticajna sredstva, a članovi „komisija“ koje takva sredstva raspoređuju prema anakronim načelima i strategijama, vrlo često su taoci borbi među političkim strankama koje pojedince imenuju na te položaje.

Što je u takvim okolnostima bilo moguće činiti? Osim borbe za preživljavanje, koja se činila kao nepisani i najvažniji *mission statement*, bilo je važno sačuvati *supstancu*. A MSU je, unatoč političkim pritiscima i kritikama s „lijeva“ i s „desna“, uspio sačuvati i prenijeti u novo tisućljeće i u novi Muzej *bit* ustanove koja je proteklih desetljeća bila pojam pionirske i *cutting edge* ustanove u regiji kada se radi o suvremenoj umjetnosti. To ne znači da Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, kao i brojni drugi muzeji u zemlji i svijetu, posljednjih godina ne prolazi kroz ozbiljnu krizu identiteta. A toj krizi pridonijele su i specifične društvene prilike. Dovoljno je prisjetiti se atmosfere kasnih devedesetih u kojima se odlučivalo o izgradnji nove zgrade. Tada su se nerijetko čuli glasovi pojedinih utjecajnih političara koji su tvrdili kako Zagrebu ni Hrvatskoj nije potreban Muzej suvremene umjetnosti, pogotovo ne takav s „bezvrijednom zbirkom“ koju ima MSU.⁴

Kao važan argument protiv gradnje nove zgrade spominjalo se da ne postoji velika publika zainteresirana za suvremenu umjetnost. Doduše, nekolicina hrvatskih političara bila je svjesna muzejskog *buma* u Europi i svijetu, čija je kulminacija bila osamdesetih godina prošlog stoljeća, stoga su i oni željeli graditi muzeje u Hrvatskoj kao simbole nacionalnog napretka. U pojedinim se izbornim kampanjama čak isticalo za čijeg je ministarskog mandata izgrađen i velik broj muzeja u Hrvatskoj. Međutim, malo je njih uistinu osluškivalo promjene u muzejskom svijetu koje su na prijelazu u novo tisućljeće jasno govorile o svjetskoj krizi muzeja. I to ne samo kad je riječ o padu broja posjetitelja

³ Uvijek se pomalo iznenadim kad čujem od kolega muzealaca sa Zapada da slični problemi postoje i u njihovim sredinama, jer naivno vjerujem da je neraskidiva sprega politike i kulturnog establišmenta tipično naslijeđe postkomunističkih zemalja.

⁴ U Hrvatskoj, osim zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti, već desetljećima djeluju srodne ustanove u Rijeci (Muzej moderne i suvremene umjetnosti); u Splitu (Galerija umjetnina), u Dubrovniku (Umjetnička galerija Dubrovnik), u Osijeku (Galerija likovnih umjetnosti), koje su svojim zbirkama (dijelom ili u cijelosti) i programima obnašaju funkciju muzeja suvremene umjetnosti, a osnivaju se i novi (Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre). Više o toj temi u posebnom broju *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 1-4, 2010, Zagreb, sa sažetcima na engleskom jeziku.

kao direktnog učinka gospodarske krize, nego i o krizi samog pojma muzeja i njegovoj ulozi u društvu. Gradnju MSU-a elita na vlasti „gurala“ je iz posve pragmatičnih, politikantskih razloga, pritom jedva vodeći brigu o interesu javnosti. Stoga je i bilo moguće da samo pola godine nakon otvorenja nove zgrade njezino funkcioniranje bude ugroženo u svim segmentima, od financiranja hladnog pogona do financiranja programa, te da se Muzej, umjesto da oživi lokalnu zajednicu i zaživi s njom, bori za vlastito preživljavanje.

Pitanje *Zaživjeti ili preživjeti?* nametnulo nam se već prvih mjeseci djelovanja u novoj zgradi, na kojega smo pokušali odgovoriti na brojne načine trudeći se pritom regenerirati lokalnu (Novi Zagreb) i širu zajednicu i istodobno preživjeti u situaciji u kojoj je broj zaposlenih trostruko manji od planiranog!

U želji da se uhvatimo u koštac s najčešćim argumentom kritike da „muzej nema brojnu publiku, niti u široj populaciji postoji interes za suvremenu umjetnost“, u Pedagoškom odjelu i službi Odnosa s javnošću prionuli smo prije svega zadaći proširivanja muzejske publike na one slojeve koji nisu *tradicionalno* posjetitelji muzeja suvremene umjetnosti. Točnije, nastavili smo u žestokom tempu ono što smo započeli sredinom devedesetih kada je MSU adresar brojao oko 700 osoba, osoba koje sam doslovce poznavala poimence. Grad Zagreb tada je imao oko 700 000 stanovnika, što znači da je tek svaki tisućiti stanovnik Zagreba bio potencijalni posjetitelj Muzeja. Zapravo, godišnji je broj posjetitelja izložaba koje je organizirao MSU u svojim skućenim prostorima barokne palače na Katarininom trgu 2, na Gornjem gradu u povijesnoj jezgri Zagreba i u gostujućim prostorima izvan njega, bio u prosjeku oko 10 000 ljudi. Tu, relativno malu zajednicu činili su umjetnici i njihove obitelji, kulturnjaci i nešto političke elite, studenti umjetnosti i srodnih fakulteta, učenici srednjih umjetničkih škola, sve u svemu visokoobrazovana publika profesionalno motivirana za umjetnost, koju nije trebalo mamiti jumbo plakatima i teaser-kampanjama na posjet Muzeju. Uostalom, u njegove izložbene prostore, koji su iznosili oko 250 m², i nije mogao odjednom stati preveliki broj ljudi.

Kako bismo kontekstualizirali i usporedili zadatke Pedagoškog odjela u staroj i novoj zgradi, spomenut ću u kratkim crtama aktivnosti i prioritete u radu u „starom Muzeju“.

Među najzahtjevnijim zadacima u staroj zgradi bio je onaj „pomlađivanja“ potencijalnog kruga posjetitelja, tj. stvaranja programa za najmlađe posjetitelje. Dakako, mnogi sadržaji i oblici koje koristi suvremena umjetnost često su odveć kompleksni, provokativni ili neprihvatljivi i odrasloj publici. Kako je približiti djeci, a pritom je ne krivotvoriti i ne otupiti njenu oštricu? Kada smo sredinom devedesetih započeli s besplatnim programima – igraonicama i radionicama za predškolsku i školsku djecu uz izložbene programe – bili smo među prvim muzejima u Hrvatskoj koji su se sustavno posvetili tom dijelu muzejske publike, premda, objektivno, nismo imali uvjeta za to. Radionice su se odvijale u izložbenim dvoranama, uz neprestani strah da će se *u žaru borbe* oštetiti umjetnine, ponekad i uz prigovore stručnog osoblja zbog „žamora“ koji djeca stvaraju.⁵ S vremenom, stvorio se stalan krug korisnika, a mnoga djeca i njihove obitelji danas su i kao odrasli ljudi redoviti posjetitelji muzeja. Također, zahvaljujući pomno odabranim temama, pristupima i suradnicima-edukatorima nebrojeno puta smo se uvjerali kako se poruke čak i veoma složenih umjetničkih djela mogu posredovati najmlađima i potaknuti ih na kreativan odgovor i odgovornost.

⁵ Ne mogu ovom prigodom ne prisjetiti se reakcije jednog od kolega kustosa, koji me je isprovociran dječjim glasnim i veselim sudjelovanjem u radionicama, s prijekorom u glasu upozorio da je „previše buke i da MSU nije dječji muzej!“ Danas ta izjava nevjerojatno zvuči, ali devedesetih, kada su još uvijek mnogi muzeji u nas bili zaštićeni od zahtjeva kreiranja nove publike, to se činilo kao legitiman kustoski prigovor.

Politika kojom se rukovodio Pedagoški odjel temeljila se na politici i problematici suvremene umjetnosti koju smo predstavljali u našim izložbenim programima. U toj interakciji, objektivne poteškoće – nedostatak specijaliziranog prostora za edukaciju – pretvorile su se u prednost, jer se velik dio edukativnih programa planirao izvan samoga Muzeja. U želji da u naše programe uključimo pojedince i zajednice koje nikada ne posjećuju muzej, organizirali smo brojna događanja u ustanovama socijalnog tipa, domovima za napuštenu djecu i mladež, odgojnim zavodima, domovima za starije, u udrugama koje brinu o osobama s invaliditetom, dječjim bolničkim odjelima, prihvatilištima za ilegalne migrante, skloništima za zlostavljane žene i djecu i dr. Bez imalo pretjerivanja mogu tvrditi da je MSU bio predvodnikom u regiji onih trendova u muzejskoj pedagogiji koji se nazivaju *kreiranjem nove publike* ili stvaranje *hard to reach audiences* i sl. Kvaliteta je tih programa bila u prvom redu u pomicanju granica pojma i metoda stvaranja muzejske publike, u njihovom kontinuiranom provođenju, u socijalizaciji i senzibilizaciji za marginalizirane skupine, premda broj uključenih nije prelazio troznamenkaste brojke. Dakako, kontinuirani rad s pripadnicima ugroženih manjina nije bio tek izraz političke korektnosti, nego istinske potrebe za suočavanjem i su-učenjem od ljudi koji su višestruko marginalizirani u društvu.

Premda je postojao dobro trasiran put i činilo se da bi u novom Muzeju samo trebalo nastaviti njime, bilo mi je jasno da nas u novoj zgradi čekaju novi izazovi i nove zadaće. Ne samo zbog premještanja u novi kontekst, ne samo zbog novog, velikog formata, već prije svega zbog promijenjene uloge muzeja, a unutar nje i nove uloge Pedagoškog odjela.

Nekoliko je činjenica bitno odredilo smjer aktivnosti kojima smo krenuli u novoj zgradi na Aveniji Dubrovnik u Novom Zagrebu. Prvo, MSU nikada ranije nije imao stalni postav; drugo, nije imao specijalizirani prostor za edukaciju; treće, nije imao osoblje; četvrto, nije imao odgovarajuća financijska sredstva.

Sada su prva dva negativna određenja bila eliminirana, pa smo stalni postav, tzv. „Zbirke u pokretu“, i specijalizirani edukacijski prostor koji smo nazvali „Školica“, stavili u središte našeg djelovanja – i krenuli širiti se na sve prostore Muzeja.⁶ Uz brojne entuzijastične suradnike i volontere, prionuli smo rješavanju onoga što je bilo moguće riješiti uz mala financijska sredstva. U početku, važno nam je bilo oformiti suradničke timove, uključiti sve stručne odjele u pedagoške aktivnosti i stvoriti redovite i jeftine „invazivne“ programe, koje sam nazvala pomalo disleksičnim terminom – edukacija – kako bih naglasila riječ akcija unutar te novotvorbe, a time i želju za odstupanjem od uobičajenih pedagoških standarda u muzejima. Bilo nam je važno nametnuti se količinom i učestalosti programa, brzim i fleksibilnim odgovorima na pojedine programe i probleme koji su iskrsavali u hodu, kao i stvoriti publiku i naviknuti je na određene termine i sadržaje te kreirati što raznovrsnije programe za različite kategorije posjetitelja. Tako su od samog početka redovito održavani programi i za posebne grupe posjetitelja – od djece predškolske dobi do umirovljenika i osoba s invaliditetom, što nije predstavljalo novum u okviru pedagoške djelatnosti MSU-a, ali je sada po prvi put moglo dobiti redovite termine, korisnike i suradničke institucije.

Ponekad je malen broj uključenih u pojedine programe bio važnim pokazateljem da je potrebno promijeniti termin ili (privremeno) ukinuti program ili je ukazivao na potrebu stvaranja drukčijih uvjeta. Nekoliko predloženih programa, poput primjerice *Sata anatomije*, u kojem smo pozvali publiku i kritičare da javno *seciraju* našu djelatnost, nažalost nije zaživio. Kao i u mnogim drugim područjima u kojima se traže novi putovi, i

⁶ Kao *insider* i su-autorica stalnog postava „Zbirke u pokretu“, uz Tihomira Milovca, također kustosa MSU-a, s kojim sam od 2006. radila na koncipiranju i realizaciji muzeološkog postava, imala sam tu povlasticu da temeljito upoznam sve potencijale postava koji je izvor brojnih „edukacija“, poput programa „Tematske šetnje“, „Novi fokus“, „Susret s umjetnikom“, „Mojim očima“, „Pristup“...

ovdje je „učenje kroz praksu“, kao i „načelo pokušaja i pogrešaka“ bilo najdragocjenijim filtrom u kreiranju ili napuštanju pojedinih „edukacija“.

Važno je napomenuti da je skroman budžet Pedagoškog odjela, dakle, otežavajući faktor, zapravo često pridonosio smjelim programskim rješenjima, koje je znalo prepoznati i nekoliko privatnih sponzora donirajući sredstva ili usluge za njihovu realizaciju. Oko 7000 EURA, koliko iznosi godišnji budžet Pedagoškog odjela MSU-a, iznos je koji se zapravo u najvećoj mjeri troši na honorare vanjskih suradnika, umjetnika-edukatora, koji sudjeluju u provođenju programa.⁷ Ako spomenem da se samo u prvoj godini od otvorenja, u 2010, odvijalo 376 događaja, a od toga je više od 200 osmišljeno, nadgledano i realizirano u okviru Pedagoškog odjela, pri čemu nisu ubrojena svakodnevna besplatna stručna vodstva u stalnom postavu i povremenim izložbama, onda iznimno skromna financijska potpora Pedagoškom odjelu MSU-a od strane Ministarstva kulture i Grada Zagreba, pokazuje koliki su naponi morali biti učinjeni da bi se ti programi mogli uspješno realizirati. Dovoljno je spomenuti suradnju više od 200 volontera, najčešće posredstvom Volonterskog centra Zagreb, na povremenim i stalnim programima MSU-a u proteklih osamnaest mjeseci od otvorenja, bez čije bi pomoći, entuzijazma i angažiranosti bilo nemoguće organizirati brojna događanja u kojima se predviđao velik broj publike.⁸

I sada dolazimo do ključnog problema. Prisjetimo se, u „starom MSU“ nije se osjećao pritisak komercijalizacije, niti su u evaluaciji njegovih izložbenih i edukativnih programa, svijesti stručnjaka i javnosti bile presudne brojke posjetitelja i prihod od ulaznica. Bila su „druga vremena“, moglo bi se lakonski – ili nostalgичno – kazati. Danas, pak, u novom MSU-u najveću opasnost po gubitak identiteta, gubitak supstance, vidim u imperativu profitnog poslovanja, bez istinskog razumijevanja i uvažavanja specifičnih okolnosti i trenutka u kojem muzej djeluje „ovdje i sada“.⁹ Nekritičko preslikavanje pojedinih segmenata zapadnjačkih muzejskih modela, kao i neadekvatne usporedbe naših muzeja s primjerice britanskim ili njemačkim, samo dovode do daljnjih nesporazuma između javnosti i muzejskih stručnjaka. Jedni žele ustanovu koja je dostupna 24 sata na dan, po mogućnosti besplatnu, otvorenu za sve njihove potrebe, bez dociranja što je to umjetnost i bez normiranja ukusa, ističući da na to imaju puno pravo kao poreski obveznici koji su financirali taj kapitalni objekt kulture. Drugi se pak užasavaju činjenice kako se MSU iz elitne ustanove polako pretvara u „pučko otvoreno učilište“, lokalni „centar za kulturu“, kakvi su u vrijeme socijalizma nicali u većim zagrebačkim gradskim četvrtima s namjerom decentraliziranja kulture, od kojih neki, valja priznati, i danas uspješno djeluju u animiranju lokalne zajednice.

Moram priznati: ne vidim ničeg lošega u stanju pripravnosti i dostupnosti 24 sata na dan, niti u osluškivanju potreba svakog pojedinog posjetitelja, pa ni u stigmati „lokalnog centra za kulturu“ i „pučkog otvorenog učilišta“. Sve bi to današnji muzej mogao i trebao biti. Problem, po mojem sudu, leži u redefiniranju pojma muzeja, ili, još točnije, u razumijevanju njegove uloge svakodnevnom životu. Na *prilagodbu* muzeja stvarnim potrebama sredine, koliko god to populistički ili demagoški zvučalo, treba gledati kao na

⁷ Iste svote Ministarstvo kulture RH i Gradski ured za kluturu već godinama odobravaju i drugim ustanovama, galerijama i sl. bez obzira na broj i kvalitetu održanih aktivnosti, i bez obzira na ponuđene programe, pa se unatoč proklamiranim i pozitivnim kulturnim smjernicama, ništa nova ne događa u birokratiziranom vođenju kulture.

⁸ Najveći broj volontera, o čijoj uključenosti u programe brine Pedagoški odjel, bio je angažiran u noći otvorenja nove zgrade Muzeja (11. prosinca 2009, njih 70), Noć muzeja (2010), Međunarodni dan muzeja (2010), Venera, Mars i Saturn s krova muzeja (2010), MSU dan-na-dar (2010), Noć muzeja (2011), Humanitarni događaj I am Still Alive - Dan za Japan (2011) kao i nekoliko velikih otvorenja izložbi. Volonteri redovito asistiraju i u poedinim edukativnim programima, radionicama, tečajevima i sl.

⁹ S ciljem profitnog poslovanja pokrenuto je u 2010. i 2011. nekoliko „komercijalnih“ programa koje djelomično ili u cijelosti financiraju sami korisnici, a koji se tiču edukacije: proslave dječjih rođendana, tečajevi plesa i drame za predškolsku i školsku djecu, tečajevi crtanja i slikanja za odrasle, tečajevi oslikavanja namještaja, tečajevi fotografije i dr. Unutar samog kolektiva čuju se kritički glasovi koji tvrde kako ti programi narušavaju ugled MSU-a koji se u regiji dokazao kao avangardna muzejska ustanova, pa bi takvima trebali biti svi njegovi prgrami.

istinsku mogućnost promjene paradigme. *Muzej kao forum*, kao mjesto otvorenog dijaloga s javnošću, ideja je o kojoj – muzejski stručnjaci već duže vrijeme teoretiziraju. *Ali stvar je u tome da je treba radikalno sprovesti u život*. Točnije, otvoreni dijalog treba prerasti u otvoreno djelovanje. Vjerujem kako MSU posjeduje potencijal za takvu promjenu. Između ostaloga, zahvaljujući specifičnom društvenom i povijesnom kontekstu u kojem je ustanova nastajala, zatim položaju koji je muzej zauzeo u relativno *nevinom* novozagrebačkom okruženju bez velike konkurencije tzv.kulturnih sadržaja, kao i činjenici da živimo u vremenu intersekcionalnosti novih tehnologija i produkciji novih znanja gdje su sve točke na našem planetu istodobno centar i periferija.

Prirodan je strah od novoga i nepredvidivih posljedica koje novo može donijeti. Prirodan je i strah od nimalo zavidne gospodarske i političke situacije u kojoj je prijetnja gubitka zaposlenja za jedne, a preopterećenost radnim zadacima za druge, koji su uspjeli sačuvati svoja radna mjesta, svakodnevna pojava. Prirodan je i strah od moćnika koji odlučuju o našim sudbinama, ali bez obzira na sve te strahove vjerujem kako je u muzeju moguć i neophodan „edukacijski zaokret“. Stoga pozivam publiku da nas pouči kako i kamo dalje. Prije svega nas koji smo po definiciji zaduženi za poučavanje i koji se usudimo priznati da ne vidimo jednostavan izlaz iz sadašnjeg stanja. Nas koji smo godinama producirali događaje, a sada bismo ih radije prigrlili, posvojili, facilitirali. I umjesto rada s brojnim *statistima* djelovali „jedan naprama jedan“, *offline* ili *online*, posve je nevažno.

U toj inverziji, nužno će se mijenjati i položaj Pedagoškog odjela u muzeju. Ili će se *omasoviti*, u doslovnom i prenesenom značenju, ili će posve nestati. Ili će postati *korektivom* cjelokupnog djelovanja muzeja, nužnom *točkom zastoja* u kojoj se sve propituje ili će sam stvoriti pretpostavke za svoje ukinuće. Ukoliko muzej – a u to se često zaklinjemo – želi pomicati granice u razumijevanju društvenih promjena, krajnji je čas da započne od vlastita dvorišta i ispita mogućnost vlastite preobrazbe.

Ana Nedelković

KULTURNA EDUKACIJA U OBLASTI SAVREMENE VIZUELNE UMETNOSTI: O LIČNOM ISKUSTVU EDUKATIVNOG RADA I ISTRAŽIVANJU O KULTURNOJ EDUKACIJI NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE

UVOD

Na početku teksta mislim da je potrebno da objasnim svoju poziciju sa koje pristupam temi umetničke i kulturne edukacije. Po zanimanju i obrazovanju sam vizuelna umetnica. Živim i radim u Beogradu.

Od 2009. godine kao autorka, organizatorica i voditeljka, realizujem edukativne programe o savremenoj vizuelnoj umetnosti, namenjene mladima, kroz saradnju sa kulturnim institucijama, školama, državnim i lokalnim fondovima u Srbiji. Pozitivno iskustvo saradnje sa KulturKontakt Austrija bitno je doprinelo početku mog interesovanja za ovakvu vrstu rada.

U nastavku teksta, pokušaću da predstavim svoje lično iskustvo bavljenja kulturnom edukacijom u Srbiji, kao i da dam nešto širi kontekst situacije u ovoj oblasti u zemljama sa teritorije bivše Jugoslavije.

KRATAK OPIS SITUACIJE U UMETNOSTI, KULTURI I OBRAZOVANJU U SRBIJI

Da bih objasnila svoj edukativni rad u Srbiji, neophodan je kratak opis trenutne lokalne situacije u umetnosti, kulturu i obrazovanju. Kako je fokus mog rada na savremenoj vizuelnoj umetnosti i njenoj popularizaciji među mladima, najčešće tinejdžerima, analizujem početi sa tog aspekta.

Kao uvodni primer možemo uzeti činjenicu da većina beogradskih tinejdžera, i to onih zainteresovanih za umetnost, teško da može da navede bilo kog vizuelnog umetnika aktivnog u poslednjih pedesetak godina. Pitanje koje se nameće je: Kako je moguće da generacija čija je svakodnevnica internet, i koja svoja znanja iz oblasti koje ih interesuju formira na dnevnom nivou, ima umetničko obrazovanje, a često i interesovanja, iz sredine prošlog veka ako ne i znatno ranije?

Ovo potenciranje bavljenja savremenom umetnošću rezultat je mojih ličnih interesovanja, ali i kritičkog pristupa prema opštoj klimi u lokalnom obrazovnom sistemu. Na svim nivoima – od osnovnih škola do umetničkih fakulteta, uključujući i razne vrste neformalnog obrazovanja, dominantni su tradicionalni pristupi, teme i tehnike¹⁰. Ovakvo obrazovanje otežava razumevanje aktuelne umetničke produkcije i stvara kod budućih umetnika, radnika u kulturi i potencijalne publike ozbiljnu konfuziju o tome šta umetnost (danas) predstavlja, i otežava buduće uspešno i profesionalno bavljenje ovom oblašću.

Postavlja se istovremeno pitanje na koji način neko u Srbiji može da dodje u kontakt sa savremenom umetnošću? Opšte je poznata činjenica da većina mladih, ali i stanovništva uopšte, veoma retko, čak nikada, ne ide u muzeje i galerije. Po mom, možda subjektivnom mišljenju, situacija u vizuelnoj umetnosti gora je nego u npr. filmu, muzici, književnosti i pozorištu, ali je opšte interesovanje za kulturu na dosta niskom nivou. Sa druge strane, nije zanemarljiva i činjenica je da trenutno u Beogradu faktički ne postoji

¹⁰ Vizuelna umetnost često ostaje zatvorena u podelama na slikarstvo, vajarstvo, grafiku i sl. Savremena umetnost u redovnim školskim programima *likovnog* veoma je slabo zastupljena, a u praksi se često i ne izučava. Takođe, zastupljena je i pojava favorizovanja nacionalne istorije umetnosti. Oblasti kao što su fotografija, film, video, digitalna umetnost su skoro u potpunosti izostavljene iz školskih programa. Što se neformalnog obrazovanja tiče, postoji puno škola crtanja, slikanja, vajarstva i sl, koje polaznicima nude klasične veštine iz ovih oblasti (crtanje i vajarstvo po živom modelu, mrtva priroda) što uostalom predstavlja i osnovu programa na Fakultetu likovnih umetnosti. Naravno, postoje i suprotni primeri, kvalitetni nastavnici i profesori i programi neformalnog obrazovanja, ali je zastupljenost tradicionalnih pristupa dominantna.

ni jedan otvoreni muzej posvećen (savremenoj) umetnosti.¹¹ U Beogradu trenutno funkcioniše samo određeni broj galerija i kulturnih institucija u kojima može da se vidi ponešto od aktuelne svetske i lokalna umetnička produkcija. Kako je kultura u Srbiji veoma centralizovana, situacija van glavnog grada je znatno problematičnija. Budžeti za kulturu su, očekivano, veoma mali a komunikacija između obrazovnog sistema, kulturnih institucija i državne uprave slaba. Programi kulturne edukacije postoje, ali najčešće ne u sistematičnom vidu, već kao pojedinačne inicijative.

Istovremeno, postoji dosta pojedinaca koji se veoma kvalitetno i aktivno bave svojim poslom u umetnosti i kulturi, što doprinosi tome da opšta slika izgleda nešto bolje.

Navedena situacija posledica je činjenice da je kultura danas u Srbiji generalno marginalizovana. Osnovne vrednosti za većinu stanovništva predstavljaju novac i materijalne stvari koje on može da donese. U društvu takvih vrednosti, kultura je nešto što prosečnom stanovniku ni na koji način nije potrebno za harmoničnu svakodnevicu i prihvaćenost u zajednici. Ovo je delimično rezultat već mnogo puta elaboriranih ratnih sukoba i kriza u regionu tokom devedesetih godina prošlog veka, koji su doveli do ekonomskog, ali i potpunog kulturnog kolapsa društva.

UMETNIK KAO KULTURNI EDUKATOR: LIČNI RAZLOZI ZA BAVLJENJE EDUKACIJOM

Moja motivacija za bavljenje edukacijom svakako je rezultat opšteg stanja u umetnosti, kulturi i obrazovanju u Srbiji. Završila sam osnovnu, srednju školu i Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu, a trenutno na istom fakultetu završavam doktorske umetničke studije. Tokom školovanja, često sam se susretala sa nedostatkom relevantnih informacija, i osećajem zastarelosti predstavljenih sadržaja. Tome je delimično doprinela i nemogućnost putovanja zbog dosta striktnog viznog rezima.¹²

Neposredna motivacija za bavljenje edukacijom proizašla je iz prirode mog umetničkog rada. U pitanju su *Zle Devojčice* i *Zečevi Bez Mozga* – stripski karakteri koje sam kreirala. Koristeci jasan vizuelni jezik, ironiju i kritiku, cilj mi je da se obratim široj publici i da kroz na prvi pogled 'slatke' svetove sa posmatračem podelim svoje stavove o ozbiljnim temama od ratova, diktatura, ideologija i antiutopija, do na primer problematike stereotipnih prikaza ženske seksualnosti. Brzo sam uvidela da publiku na lokalnoj sceni čini veoma uzak krug ljudi – umetnika i kulturnih radnika. Koncept edukacije kao načina rada na kreiranju publike mi se od početka nametao kao jedno od mogućih rešenja, ali bez jasne ideje kako bi se to konkretno realizovalo. Takođe, u tom period imala sam i par pozitivnih iskustava učešća u umetničkim akcijama u javnom prostoru, kroz koje sam još jasnije definisala potrebu za komunikacijom sa ljudima van uske oblasti umetnosti.

Moje prvo iskustvo u oblasti kulturne edukacije bilo je tokom boravka na KulturKontakt Artist in Residence programu u Beču 2007. godine. Iako je primarni cilj programa bio vezan za moj umetnički rad, umetnicima je takođe pružena i mogućnost da u nekoj od bečkih skola predstave svoj rad i održe neku vrstu radionice. Do tada nisam imala priliku da radim u školi, niti sa većom grupom mladih. Tokom studija na Fakultetu likovnih umetnosti sam uspešno držala private časove matematike i fizike (posto sam pre ovog fakulteta tri godine studirala fiziku) ali radilo se o individualnom radu i suštinski drugačijoj oblasti.

Već prvi dan u školi *EMS Neustifgasse* ostavio je na mene veoma jak utisak. Program koji sam osmislila, zasnovan na mom umetničkom radu i različitim pristupima crtežu je u naredna dva meseca održan u više razreda, a na kraju je u školi priređena i izložba

¹¹ Muzej savremene umetnosti zatvoren je (zbog renoviranja) od 2007. Narodni muzej od 2003. Takođe zbog renoviranja, od 2007. zatvorena je i Narodna biblioteka.

¹² Vize za građane Srbije za EU ukinute su krajem 2009. godine

radova učenika. Saradnja sa decom i profesorima je bila odličan, a opšta pozitivna atmosfera ove škole bila je dosta drugačija od mog školovanja u Srbiji devedesetih.

Ovo iskustvo veoma mi je pomoglo da shvatim da želim i mogu da radim sa mladima, da se upoznam sa pozitivni modelom saradnje umetnika i škole, kao i da na praktičan način uvidim značaj kulturne edukacije. Dosta učenika ove škole bili su prve generacije imigranata u Austriji. Kroz ovakve programe oni su imali priliku da upoznaju nekoga ko se bavi umetnošću, i dolazi iz zemlje iz koje u Austriji ima dosta imigranata. Stekla sam utisak da se na ovaj način kulturološke barijere brže prevazilaze, a mladi se u ovom formativnom periodu stimulišu na pozitivan i aktivan odnos prema kulturi. Ono o čemu sam svo vreme razmišljala je kako bi sličan program funkcionisao u nekoj od beogradskih škola?

REALIZOVANI EDUKATIVNI PROGRAMI U BEOGRADU

Pocetkom 2009. godine, u saradnji sa kustosom galerije Studentskog kulturnog centra¹³ u Beogradu Stevanom Vukovićem, podstaknuta pozitivnim iskustvima iz Beča, osmislila sam kreativnu radionicu *Izrazi se crtežom*. Cilj programa bio je razvoj kreativnosti i upoznavanje srednjoškolaca sa savremenom umetnošću kroz različite pristupe crtežu. Program je podržan od Sekretarijata za sport i omladinu Beograda i beogradske opštine Stari grad. Kontaktirala sam dve gimnazije, uspostavila saradnju sa profesorima likovnog i održala prezentacije po školama.

Radionica je održana u galeriji Studentskog kulturnog centra. Imala je unapred pripremljen, po danima jasno utvrđeni program, koji se sastojao od teorijskih predavanja i praktičnog rada. Bio je tako koncipiran da bude zabavan i dinamican, ali da istovremeno omogući polaznicima da se upoznaju se odabranim primerima relevantnih radova iz savremene vizuelne umetnosti (svetska i lokalna produkcija), stripa, dizajna, filma i animacije. Radionica je trajala deset dana, po četiri sata dnevno. Program počinje sa zadatkom da svako od polaznika kreira sopstveni karakter iz stripa, koji dalje koristi u različitim kontekstima, od kombinacije crteža i teksta, preko crteža na majicama, do različitih oblika umetnosti u javnom prostoru: skica za umetničke bilborde, grafite i murale. Poslednji dan polaznici izvode crtački performans – zajednički crtež velikih dimenzija na zidu galerije. Na kraju radionice organizovana je i izložba radova polaznika, u čijoj pripremi i koncipiranju su svi zajedno učestvovali. Cilj je bio da se kroz ovakav program polaznici stimulišu da umetnost dožive kao način za iskazivanje svojih stavova, podstaknu na kritičko razmišljanje, diskusiju i timski rad, kao i na aktivno učešće u kreiranju izgleda svog neposrednog okruženja.

Bitno je istaći da ovakvi sadržaji i pristupi pretežno nisu zastupljeni u okviru školskih programa likovnog u Srbiji. Radionica je bila besplatna za sve polaznike i sav potreban materijal bio je obezbeđen. Program nije bio namenjena isključivo onima sa izrazitim talentom za crtanje, već svim srednjoškolcima zainteresovanim za umetnosti i kreativno izražavanje.

Rezultat programa bio je, zapravo, iznad svih mojih očekivanja. Polaznici su fantastično reagovali, čak su i na Facebooku samoinicijativno pokrenuli grupu koja se zvala *Ko želi još jednu radionicu*. Njihovi profesori bili su veoma zainteresovani za saradnju, roditelji su pozitivno reagovali, a prilozi o radionici pojavili su se u skoro svim lokalnim medijima. Ovo iskustvo definitivno mi je potvrdilo da projekat ima potencijala, i da treba da se dalje razvija. Do danas je u Studentskom kulturnom centru uspešno održano već šest radionica pod ovim nazivom u čiji rad je bilo uključeno skoro dvesta učenika. Uspostavljena je i saradnja sa više srednjih škola u Beogradu, profesora likovnog kao i sa opštinama koje su podržale projekat.

¹³ Više o Studentskom kulturnom centru u Beogradu na <http://www.skc.org.rs/>

Paralelno sa ovim programom, u galeriji Studentskog kulturnog centra sam 2009. godine pokrenula još jedan program za srednjoškolce pod nazivom *Izrazi se crtežom-godišnji program*. Za razliku od predhodnih desetodnevnih radionica koje se održavaju tokom letnjeg i zimskog raspusta, ovaj program osmišljen je kao jedna šira platforma za umetničku i kulturnu edukaciju u oblasti savremene vizuelne umetnosti, koji je dostupan srednjoškolcima tokom cele školske godine.

Radionice u okviru ovog programa se održavaju svake nedelje u trajanju od tri sata. Program se takođe sastoji od teorijskih predavanja i praktičnog rada. Koncipiran je tako da se svaki put obrađuje druga tema i/ili tehnika: od svremenog crteža, slikarstva, vajarstva do digitalne umetnosti, animacije, strit arta, umetnosti reciklaže, umetnosti u javnom prostoru itd. U okviru programa polaznici imaju mogućnost da upoznaju i gostujuće predavače: aktuelne umetnike sa lokalne scene, profesore umetničkih fakulteta, kao i da obilaze druge galerije, umetničke fakultete i različite kulturne manifestacije. Na ovaj način uspostavljena je mreža koji povezuje škole, profesore, učenike, kulturne i obrazovne institucije a program pored razvoja kreativnosti i sticanja novih znanja i veština, pomaže srednjoškolcima i u budućoj profesionalnoj orijentaciji.

Iste godine u Studentskom kulturnom centru pokrenuta je i manja serija kreativnih programa koji se realizuju u saradnji sa beogradskom opštinom Savski venac. U okviru *Dana evropske baštine*, održavaju se kreativne radionice koje se bave mogućnošću savremene pristupa kulturnom nasleđu i istraživanjem načina na koji mladi pristupaju ovoj temi.

Od 2010. godine na poziv Kulturnog centra Beograda¹⁴, započela sam seriju programa i u ovoj kulturnoj instituciji. Prvi projekat bio je radionica *Kreativna laboratorija za promenu sećanja*, održana u okviru zvaničnog pratećeg programa 51. Oktobarskog salona¹⁵. Na ovoj radionici, polaznici su se upoznavali sa radovima predstavljenim na ovoj, za lokalni kontekst veoma bitnoj međunarodnoj izložbi. Takođe, kroz svoje radove u formi crteža, digitalnih kolaža i zajedničkog video rada, oni su davali odgovor na temu salona i predstavljene radove. U nastavku saradnje sa ovom institucijom, pokrenut je i program *KCB radionica* – edukativni program galerije ove institucije, namenjen srednjoškolcima. Prilikom svake izložbe, održava se trosatna radionica gde se polaznici upoznaju sa predstavljenim sadržajima, umetnicima i kustosima, a potom realizuju svoje radove koristeći i/ili umetnički pristup ili tehniku rada karakterističnu za datu izložbu.

Početak 2011. pokrenut je još jedan program – *Kreativne razglednice Savskog venca* čija je tema umetnost u javnom prostoru. Cilj ovog projekta namenjenog uzrastu osnovne i srednje škole je upoznavanje sa različitim savremenim pristupima umetnosti u javnom prostoru, i podsticanje mladih da i sami daju predloge za kreativne umetničke intervencije u svom neposrednom okruženju.

Naravno, ono što se nameće kao pitanje je na koji način funkcionisu ovakvi programi kulturne edukacije u Srbiji?

Polaznici su generalno zainteresovani i odlično reaguju. Opredelila sam se da pretežno radim sa srednjoškolcima¹⁶ zato što je to adekvatan uzrast za ozbiljan pristup radu i istovremeno uzrast kada postaje izraženo negativno vrednovanje interesovanja za kulturne sadržaje među vršnjacima. Mislim da mi pozicija nekoga ko dolazi iz sveta umetnosti a ne obrazovnog sistema, olakšava komunikaciju sa njima.

Moja iskustva saradnje sa školama, profesorima likovnog, institucijama u kojima realizujem programe, kao i pojedincima neposredno zaduženim za finansiranje programa

¹⁴ Više o Kulturnom centru Beograda na <http://www.kcb.org.rs/>

¹⁵ Više o Oktobarskom salonu na <http://www.oktobarskosalon.org/>

¹⁶ Srednjoškolci u Srbiji su prosečnog uzrasta od 15 do 18 godina

su veoma pozitivna. Generalno, situacija je takva da ukoliko postoji inicijativa, uvek je moguće naći ljude zainteresovane za saradnju. Ovakav rad, pogotovu ako je neko freelance educator trazi jako puno vremena i energije, od sastanaka, dizajna, istraživanja, pripreme predavanja, kontaktiranja škola i profesora, PR aktivnosti, sve do same realizacije programa, ali, ukoliko postoji entuzijazam, to nije problem.

Problemi sa kojima sam se najčešće susretala prilikom realizacije programa su finansije, i opšti način funkcionisanja sistema. Generalno, u Srbiji ne postoji skoro nikakav organizovan i sistematizovan način finansiranja i podrške programa kulturne edukacije. Sa druge strane gledano, u okviru pojedinih državnih i lokalnih fondova postoje manja sredstva koja se izdvajaju za ovakve programe, ali ti fondovi nisu dovoljno jasno profilisani i najčešće su u pitanju su opšti fondovi za kulturu, ili za programe od značaja za mlade.

UMETNIČKA I KULTURNA EDUKACIJA U ZEMLJAMA SA TERITORIJE BIVŠE JUGOSLAVIJE
U oktobru 2010. bila sam pozvana od strane KulturKontakt Austria (Department for Arts+Cultural Education) da uradim istraživanje o situaciji u oblasti umetničke i kulturne edukacije u delu regiona jugoistočne Evrope. U prvoj fazi (oktobar – decembar 2010.) istraživanje je realizovano u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, dok je u sledećoj fazi (februar – april 2011.) prošireno i na Kosovo, Crnu Goru, Makedoniju i Sloveniju, čime su pokrivene sve zemlje sa teritorije bivše Jugoslavije. Obuhvaćene su likovna (vizuelna) umetnost, arhitektura, dizajn, književnost, film, muzika, ples, pozorište. Cilj je bio da se mapiraju relevantni projekti i pojedinci, kao i da se ukaže na mehanizme funkcionisanja kulturne edukacije u ovom delu regiona.

Tokom istraživanja mapiran je veliki broj kvalitetnih programa i pojedinaca izrazito zainteresovanih za bavljenje ovom oblašću. Navela bih samo neke od njih.¹⁷ Kao inicijatore za pokretanje različitih projekata vezanih za edukaciju treba pomenuti sledeće NGO: Kuda.org, Rex, Centar za kulturnu dekontaminaciju i Kiosk iz Srbije; Lokomotiva, PAC Multimedia iz Makedonije; Qendra Multimedia, Kosovo, kao i udruženja čiji je primarni cilj edukacija: OPA Udruga za promicanje likovne kulture (Hrvatska), Hrvatski centar za dramski odgoj (HCDO), Centar za dramski odgoj Bosne i Hercegovine (CDOBİH), CEDEUM Centar za dramu u edukaciji i umetnosti (Srbija). Istakla bih i dva projekta koji se realizuju u saradnji više lokalnih inicijativa: Raškolovano znanje (samoobrazovanje u oblasti umetnosti i kulture) i Nomad Dance Academy (savremeni ples). Što se tiče državnih institucija, pomenula bih edukativne programe Muzeja savremene umjetnosti u Zagrebu i Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, a među umetničkim projektima koji se u širem smislu bave edukacijom grupu Škart (Srbija) i Urban Festival (Zagreb).

U slučaju Slovenije informacije o većini relevantnih edukativnih programa nalaze se na sajtu www.culture.si, a održava se i godišnji sajam edukativnih programa – Kulturni bazar.

Među pojedincima zainteresovanim za edukaciju, koji su mi veoma pomogli oko ovog istraživanja, pomenula bih Ljubicu Beljanski Ristić iz Beograda, koja se već duži niz godina bavi edukacijom, prvenstveno vezano za dramu i obrazovanje; Asju Mandić iz Sarajeva koja je doktorirala na temu muzejske edukacije, i Sonju Vuk, predavača na Akademiji Likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Kao opšti zaključak istraživanja za sve zemlje, sa izuzetkom Slovenije koja predstavlja specijalni slučaj, može se izvesti sledeće:

¹⁷ Izbor nije koncipiran tako da predstavi sve najrelevantnije projekte i pojedince obuhvaćene istraživanjem, već da istakne različitost inicijativa, i omogući čitaocu dalje mapiranje edukativnih projekata u regionu.

- Nepostojanje jasno definisane kulturne politike u ovoj oblasti
- Nepostojanje sistematskih inicijativa u ovoj oblasti pokrenutih od strane države/regiona/grada, kao i obrazovnog sistema
- Skoro sve inicijative vezane za oblast umetničke i kulturne edukacije dolaze od strane pojedinaca, nevladinog sektora i kulturnih institucija
- Izraženo je odsustvo komunikacije između obrazovnog sistema i oblasti umetnosti i kulture, a ukoliko komunikacija i postoji, ona se realizuje na ličnu inicijativu
- Programi kulturne edukacije u školama ili inicijative pokrenute od strane države, iako se formalno mogu svrstati u ovu oblast, u praksi su često dosta tradicionalni pristupi koji suštinski ne odgovaraju strategijama kulturne edukacije. Sa druge strane, NGO sektor, iako ima potencijal za realizovanje kvalitetnih programa, nema pristup većem broju mladih ljudi, upravo zbog navedenog odsustva komunikacije među sektorima.
- Generalni problem slabe zastupljenosti ili potpunog odsustva savremene vizulene umetnosti, savremenog plesa, drame, filma, fotografije, digitalne umetnosti itd. u redovnim školskim programima
- Kao što je na početku navedeno, Slovenija predstavlja izuzetak u ovom istraživanju i jedina je od navedenih zemalja članica EU. Suštinska razlika nije u postojanju pojedinačnih programa, već u činjenici da u Sloveniji postoji definisana kulturna politika iz ove oblasti, kao i saradnja sektora obrazovanja, kulture i umetnosti. Sve istraživanjem pokrivenne zemlje bile su do pre dvadesetak godina deo istog obrazovnog i kulturnog sistema, sa razvijenom infrastrukturom iz ovih oblasti. Njihove trenutne dominantne političke orijentacije su u pravci integracije u EU, tako da ove činjenice mogu da ukažu i na potencijalni pravac razvoja edukacije u zemljama sa teritorije bivše Jugoslavije.

Kao glavne preporuke za neposredno razvijanje oblasti umetničke i kulturne edukacije u navedenim zemljama, na osnovu istraživanja mogu se izdvojiti:

- Teorijska edukacija ljudi u državnoj/lokalnoj administraciji/ ministarstvima obrazovanja i kulture o savremenoj umetnosti i aktuelnim pristupima kulturnoj edukaciji
- Praktična i teorijska edukacija nastavnika i predavača o savremenoj umetnosti, uz upoznavanje sa metodama korišćenja resursa kulturnih institucija i njihovih program u edukativnom radu
- Edukacija umetnika i drugih zainteresovanih za bavljenje kulturnom edukacijom
- Dalja podrška NGO sektoru i individualnim edukativnim projektima, sa posebnim fokusom na one koji imaju kontinuitet i ostvaruju se u saradnji sa školama.
- Uspostavljanje interdisciplinarnе mreže učesnika u oblasti umetničke i kulturne edukacije, kao i uspostavljanje regionalne saradnje, i omogućavanje upoznavanja sa praksom u zemljama EU

Ovo istraživanje je za mene bilo veoma stimulaivno i korisno iskustvo. Stekla sam detaljniji uvid u situaciju u regionu, i imala priliku da se kroz lični kontakt upoznam sa veoma interesantnim projektima i pojedincima zainteresovanim za saradnju, što će svakako pozitivno doprineti mom edukativnom radu. Takodje, rad na ovom istraživanju

proširio je i opseg mog interesovanja sa praktičnog bavljenja edukacijom i na potencijano učešće u doprinosu sistemskim rešenjima u Srbiji i regionu.

ZAKLJUČAK

Svoj edukativni rad na neki način doživljam kao mali lični aktivizam. Iskreno bih želela da mladi koji su prošli moje radionice, bar u najširem smislu, ostanu aktivni u oblasti kulture. Nadam se da kao generacija neće dopustiti održavanju stanja apatije u kulturi, da će biti otvoreniji i spremniji za osavremenjavanje i konstantno usavršavanje.

Veoma sam zainteresovana da nastavim da se paralelno sa umetnošću, bavim i edukacijom, kao i da se i sama dalje edukujem vezano za ovu oblast. Kao dalji cilj imam osnivanje edukativnog centra namenjenog mladima koji bi predstavljao mesto za različite kreativne programe, povezivanje škola i kulturnih institucija i edukaciju nastavnika. Mislim da je razvijanje kulturne edukacije u Srbiji jako bitno, ne samo zbog neposrednih razloga vezanih za kulturu, već upravo i zato što se na ovaj način može, sporo ali temeljno, doprineti pozitivnoj promeni poslednjih decenija ozbiljno poljuljanom sistemu vrednosti.

Nevena Planinšek Redžić

KULTURNA EDUKACIJA U BIH

Bosna i Hercegovina (BiH) spada u oblast jugoistočne (južne) Evrope i vrlo je bitno odmah na početku naglasiti da je ovaj tekst objektivni pokušaj da se iz subjektivnog ugla organizacije za koju radim govori o kulturnoj edukaciji. Prvi zadatak sa kojim sam se susrela je bio kako prevesti engleski termin 'cultural education'. Sa ovim terminom se misli na oblike edukacije koji pomažu onima koji primaju edukaciju da razvijaju sposobnost za smišljanje originalnih ideja i načina djelovanja, koji ih osposobljavaju da se na pozitivan način nose sa svojom okolinom koja iz dana u dan postaje sve kompleksnija na mnogo različitih načina. O kulturnoj edukaciji kao takvoj se rijetko govori u BiH, tako da je termin koji du koristiti u ovom članku slobodan, bukvalan prevod engleskog izraza 'cultural education'. Da bi se bolje razumjela konkretna iskustva koja smo imali u svom radu na tom polju, za početak je izuzetno važno shvatiti kontekst u kojem se dešavaju.

Tanzelarija je neovisna kulturna organizacija koja djeluje u BiH od 2006. godine. Osnovana je sa ciljem da stvori uslove za razvoj savremenog plesa koji do tada skoro da i nije postojao na kulturno-umjetničkoj sceni BiH, da se okonča izolacija u kojoj BiH egzistira na polju plesa, da se javnost informiše i educira o savremenom plesu, te da se promoviše razmjena među umjetnicima koji dolaze iz različitih kulturoloških sredina, partnerstvo sa srodnim organizacijama u regionu, i upotreba plesa i preformativnih umjetnosti u edukativne svrhe.

Što se tiče finansijske pozadine, Tanzelarija je skoro u potpunosti ovisna od sredstava koja dobije putem sponzorstva ili donacija. Ne postoji nikakav redovan izvor finansiranja od strane države, niti donatora. Najduži projekat koji je redovno finansiran od strane jednog međunarodnog kulturnog programa je trajao 3 godine i taj period je za organizaciju bio i najstabilniji sa finansijske strane.

Tanzelarija svoju edukativnu ulogu najviše sprovodi u radu sa djecom uzrasta od 4 do 18 godina, te u radu sa odraslima (više o tome u poglavlju 'Saradnja unutar i izvan regije – NOMAD DANCE ACADEMY').

Metodološki pristup na našim radionicama za djecu je baziran na eksperimentalnoj edukaciji (Erlebnispädagogik) i pokretu novih igara (Spielpädagogik), te Montessori edukaciji. U svom radu sa djecom ohrabrujemo ih da se izraze kroz pokret i slijede svoj prirodni impuls za pokretom, kako individualno tako i u grupi. Socijalni i fizički razvoj se dešava kroz specifične vježbe i igre gdje se posebna pažnja posveduje razvijanju snage, koordinaciji pokreta i sposobnosti reagovanja, tokom čega djeca uče kreativno i konstruktivno stupati u odnose sa drugima i svojom okolinom. Učenje se odvija u razigranoj i opuštenoj, a opet potičudoj atmosferi. Cilj ovih igara nije pobjediti, nego učiti i zajedno uživati, tako da se svako dijete može izraziti bez pritiska takmičenja. Prirodni impuls za igranjem je temeljno povezan sa kreativnošću, tako da se djeca zabavljaju dok uče da razviju i istraže svoj repertoar pokreta. Ovakav pristup također podstiče emocionalni razvoj djece, jača njihovo samopouzdanje i samosvijest, te njihovu sposobnost da se izraze. Igre pokreta pomažu djeci da kreativno usmjere energiju, pozitivno preobrazu negativnu energiju i pronađu svoj unutrašnji balans.

POLITIČKI/FINANSIJSKI/DRUŠTVENI KONTEKST

BiH je država nastala 1992. godine vedinskom odlukom njenih stanovnika da se odvoji od tadašnje Jugoslavije nakon čega je uslijedio rat koji je trajao skoro 4 godine. Rat i promjena političkog režima (sa socio-komunizma na demokratiju) su uveliko promijenili okolnosti u kojima djeluju radnici u kulturi.

Navodim samo neke od najbitnijih faktora koji definišu sadašnjost BiH:

– Prva stvar koja se desila u toku i nakon rata je izrazita promjena u sastavu stanovništva radi migracija – emigracija u okolne, evropske i druge zemlje, doseljavanje ljudi iz manjih mjesta i sela u veće gradove, te migracije uzrokovane političkim razlozima, što je sve dovelo do osjetnog pada kulturne svijesti među stanovništvom.

– Zemlja se našla u jako teškoj finansijskoj situaciji što povlači niz posljedica – ljudi su prisiljeni da se bore da zadovolje najbazičnije egzistencijalne potrebe, tako da bilo kakva vrsta nadogradnje u kulturnom kontekstu (osim za one kojima je to profesija i za uži krug zainteresovanih ljudi) postaje jedna vrsta luksuza i samim tim gubi na važnosti.

Ovdje je bitno istadi da se ne radi o trenutnoj, prolaznoj krizi nego o kontinuiranom stanju koje traje skoro 20 godina (od 1992.god) što je dovoljno vremena da se dese značajne promjene u kulturološkom smislu i da se određeni trendovi ugrade u mentalitet i kulturu ljudi.

Ved na startu zbog ova prva dva navedena faktora se u svom radu susredemo sa jako malim brojem zainteresovanih učesnika na našim radionicama.

– Zbog komplikovane i nesređene političke situacije, nastao je državni aparat sa ogromnom administracijom (BiH funkcionise na 5 nivoa vlasti i svaki nivo ima svoja ministarstva, odjele, službenike, savjetnike itd) što je izuzetno skupo. Sa ved malim državnim proračunom, kultura i umjetnost su u finansijskom kontekstu izuzetno marginalizirane, posebno neovisni sektor (nasuprot institucijama kulture i umjetnosti koje se nalaze na državnom budžetu).

Tanzelarija je u proteklih 6 godina postojanja nemali broj puta aplicirala na konkurse za dodjeljivanje finansijskih sredstava, uglavnom za edukativne projekte koje smo realizirali u srednjim školama Kantona Sarajevo (npr. 'Kreativne radionice kao alternativna destruktivnom ponašanju'). Sredstva su joj odobrena dva puta u ukupnom iznosu od 2500€. Neuporedivo vede interesovanje za rad Tanzelarije i finansijsku podršku su izrazile međunarodne organizacije prisutne lokalno, te strani partneri.

S druge strane, nedostatak izvanjske, materijalne podrške prebacuje težište na kreativnost i inovativnost u pristupu i radu sa djecom, kao i na samu djecu koja se se puno više oslanjaju na svoju imaginaciju i razvijanje vlastitih sposobnosti nego na izvanjske podražaje i rekvizite.

– BiH je zemlja gdje se tradicionalne vrijednosti izuzetno cijene, tako da se na nove trendove (u bilo kojem kontekstu) gleda sa velikom podozrivošću. Time se stvara jak socijalni pritisak koji u vedini slučajeva u najmanju ruku otežava, ako ne i blokira, kreativnost i razvoj novih ideja.

Zahvaljujuci finansijskoj podršci italijanskog partnera, Tanzelarija je ponudila lokalnoj socijalnoj ustanovi (koja radi sa djecom predškolskog uzrasta i djecom koja pohađaju osnovnu školu) kreativne plesne radionice, što je i prihvađeno. Pedagog pomenute ustanove je bio odgovorna osoba za planiranje edukativnih aktivnosti djece. Nakon nekoliko časova, saradnja je prekinuta uz objašnjenje da djeca nisu zainteresovana za takvu vrstu aktivnosti. Međutim, pedagozi Tanzelarije su izvještavali o velikoj participaciji djece i uočljivom porastu interesovanja u odnosu na druge ponuđene sadržaje u spomenutoj ustanovi, te da su djeca počela sve aktivnije da učestvuju u našim radionicama. Pretpostavka i opažanje sa lica mjesta je bilo da je kreativan i inovativan pristup počeo da ometa ostale aktivnosti i odnose odgajatelja i nastavnika sa djecom, te da nisu mogli dozvoliti da nastavimo sa svojim radom.

– Međunarodna zajednica stranaca koji rade u BiH, te domadi ljudi koji su mahom boravili u zemljama zapadne Evrope su inicirali pokretanje privatnih edukativnih

ustanova (obdaništa i škola) koje u svojim programima u potpunosti podržavaju savremene pristupe edukaciji (Montessori, Waldorf, QSI itd). Mi smo sa svojim plesnim radionicama i radionicama kreativnog pokreta jako uspješno sarađivali sa skoro svim takvim ustanovama prisutnim na području Sarajeva. Ta nam je saradnja od izuzetne važnosti pošto se oko takvih škola okupljaju oni koji su zainteresovani za savremene pristupe edukaciji. 'Brend' koji imaju i koji nose je puno jači od onoga koji ima Tanzelarija. Kada smo sami pokušavali okupiti roditelje i djecu, to nam je puno teže išlo tako da smo nakon nekoliko neuspjelih pokušaja odustali od takvog načina rada i fokusirali se isključivo na saradnju sa edukativnim ustanovama.

– U BiH nedostaju obrazovne institucije koje bi podržale razvoj kadra koji bi se mogao baviti kulturnom edukacijom. Također, pošto ne možemo da pružimo stalan izvor finansija svojim edukatorima, oni su prisiljeni da rade i druge poslove, što opet uzrokuje da ne mogu dovoljno raditi na svom profesionalnom usavršavanju. U BiH nema ni jedna profesionalna plesačica/plesač ili koreograf iz BiH – ima ih nekoliko koji su originalno iz BiH, ali žive i rade u inostranstvu gdje su i stekli edukaciju, te par koji su došli živjeti u BiH iz privatnih razloga (radi se o dvije plesačice sa kojima smo upravo ove, 2011. god, uspostavili kontakt i trenutno radimo na razvijanju budude saradnje).

Kako bismo sa svojim radionicama ušli u edukativne ustanove, potrebno je da vođe projekata budu visoko obrazovani (nivo fakulteta ili više) na svom polju djelovanja. Na području Balkana tek je 2010. godine otvorena prva visokoškolska ustanova za savremeni ples, tako da je praktično nemoguće ponuditi traženi kadar. Alternativno tome, naši projekti su ulazili u škole zahvaljujući kvalifikacijama plesača na drugim poljima (pedagogija, psihologija i sl.) što nije uvijek slučaj da imamo takav kadar na raspolaganju čime nam je situacija dodatno otežana.

Za trenutno vrlo interesantno pitanje centra i periferije, jednakih mogućnosti za sve, moglo bi se reći da kod nas nije ni došlo na red. Mi kao organizacija se još uvijek borimo za svoju održivost i mnogo jeftinija opcija je da djelujemo na području Sarajeva, uz to i jednostavnija jer nemamo lokalne institucije ili pojedince koji bi preuzeli započeti rad i nastavili da ga razvijaju.

SARADNJA UNUTAR I IZVAN REGIJE

Tanzelarija se iznova susreće sa situacijom da imamo nesrazmjerno veći interes stranih partnera (umjetnika, edukatora, terapeuta i sl.) za saradnju na koji ponekad ne možemo adekvatno odgovoriti zbog unutrašnje situacije. Plesna umjetnost je u BiH gotovo stala sa baletom, dok se savremeni ples tu i tamo pojavljivao na lokalnim scenama, ali ne pod tim imenom tako da publika, do unazad nekoliko godina maltene nije bila ni upoznata sa terminom savremeni ples.

Situacija se posljednjih godina mijenja, bila bih slobodna reći, upravo zahvaljujući radu Tanzelarije i ostvarenoj saradnji unutar nekoliko regionalnih međunarodnih mreža plesnih organizacija od kojih bih svakako izdvojila mrežu Nomad Dance Academy (NDA). Lokalni festivali i institucije sve češće imaju djela savremenog plesa u svojim programima, Sarajevo je dobilo svoj prvi međunarodni festival savremenog plesa i generalno se može primijetiti da se kulturni radnici i publika lagano navikavaju na savremeni ples kao (za njih) nepoznat pravac umjetnosti.

NOMAD DANCE ACADEMY

Zahvaljujući ovoj mreži, Tanzelariji je, a samim tim i BiH, otvoren i olakšan pristup informacijama, stručnom kadru, finansijskoj i organizacionoj podršci. Jedan od najvedih projekata mreže je upravo plesna akademija NDA koja je do osnivanja katedre za savremeni ples u Skoplju (Makedonija) 2010. godine bila jedina prilika u regiji za edukaciju na višem nivou od srednjoškolskog.

Akademija je koncipirana kao edukativni četveromjesečni program u pokretu: studenti zajedno putuju kroz partnerske zemlje i zajedno prolaze kroz dinamični proces učenja, razmjene i kreacije. Zahvaljujuci 'nomadskom' karakteru akademije, studentima je olakšano uspostavljanje kontakta sa profesionalcima i institucijama u regiji što ima izuzetan značaj za njihov vlastiti profesionalni razvoj. Sam program se sastoji od časova, radionica i predavanja, teoretskog i praktičnog karaktera, a predavači su iz regije i van nje (više o NDA na www.nomaddanceacademy.org).

Organizovanjem akademskog programa lokalno, Tanzelarija je ostvarila lijepu saradnju sa lokalnim baletnim školama koje su otvorile svoja vrata Akademiji na različite načine. I dalje ostaje problem nedovoljno stručnog kadra prisutnog lokalno koji bi nastavio razvijati tu saradnju i dovesti je na oficijelno priznat akademski nivo.

BiH je vjerovatno u najspecifičnijoj situaciji u regiji i naš rad je velikoj mjeri određen trenutnim okolnostima u zemlji, najviše finansijskim, tako da je i ovaj tekst jako vezan za područje BiH i konkretnom stanju plesne umjetnosti. Međutim, zahvaljujuci kontaktima koje imamo sa sličnim organizacijama u balkanskoj regiji, može se primijetiti da finansijska situacija nije puno bolja ni kod njih što se na neki način kompenzira boljim uslovima u po drugim kriterijima (više edukativnih ustanova otvorenih za savremene metode edukacije, više stručnog kadra itd.). Što se tiče država nastalih od bivše Jugoslavije, u najboljoj poziciji je sigurno Slovenija gdje je slika potpuno drugačija sa puno više edukativnih i kulturnih ustanova, sa ogromnim brojem profesionalaca u struci i sa puno više ulaganja od strane države i neovisnih donatora.