

<https://doi.org/10.21301/eap.v20i1.10>

## **Ksenija Markovic Božović**

*Fakultet dramskih umetnosti,  
Univerzitet umetnosti u Beogradu*

[ksenijamarkovicart@yahoo.com](mailto:ksenijamarkovicart@yahoo.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3196-8754>

## **Tatjana Nikolić**

*Fakultet dramskih umetnosti,  
Univerzitet umetnosti u Beogradu*

[tatjana.nikolic.fdu@gmail.com](mailto:tatjana.nikolic.fdu@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4506-2232>

## **Jovana Karaulić**

*Fakultet dramskih umetnosti,  
Univerzitet umetnosti u Beogradu*

[jovanakaraulic@gmail.com](mailto:jovanakaraulic@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4242-6256>

# **Pretpostavke obrazovnog sistema i profesionalna očekivanja na scenama izvođačkih umetnosti na periferijama<sup>\*1</sup>**

**Apstrakt:** Jačanje kapaciteta, profesionalno umrežavanje i podrška umetnicima i umetnicama imaju poseban značaj u zemljama geopolitičkih periferija, malim gradovima i ruralnim sredinama, kao i u eksperimentalnim žanrovima, interdisciplinarnim praksama, te u slučaju umetnika i umetnica koji/e žive i rade u zemljama u kojima nisu rođeni/e. Ova tema je dodatno relevantna u kontekstu dominantnih karijernih modela u umetničkom sektoru, koje karakterišu nestandardne, specifično motivisane i višestruke uloge koje umetnici i umetnice preuzimaju ne samo radi napredovanja, već i pukog odr-

\* Rad je nastao u okviru projekta „Snažnije periferije: jedna južna koalicija” Fakulteta dramskih umetnosti koje kofinansiraju Evropska unija kroz program „Kreativna Evropa”, Ministarstvo kulture i Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije.

<sup>1</sup> Segment istraživanja izložen je pod naslovom „Building Capacities of Artists in the Periphery of Performing Arts: notes from the South of Europe” na međunarodnoj konferenciji „Ka snažnijim periferijama”, Jugoslovenska kinoteka Beograd, 28. do 31. maj 2024. godine.

žanja na sceni. Na osnovu rezultata intervjua s 59 umetnika i umetnica iz zemalja južne i centralne Evrope, u članku se osvetljavaju različite dimenzije formalnog i neformalnog obrazovanja, diskrepancije između obrazovanja i rada, te ekonomski pritisci koji ograničavaju umetničke slobode.

**Ključne reči:** izvođačke umetnosti, obrazovanje umetnika, neformalno obrazovanje, umetnička karijera, jačanje kapaciteta, veštine, nezavisna scena, periferija

Za izvođačke umetnike i umetnice, naročito one koji/e pripadaju nezavisnim scenama, razlozi za ostanak u profesiji manje su povezani s finansijskim ili reputacionim aspektima, a više s unutrašnjom potrebom za stvaranjem, povezivanjem, sticanjem novih veština i ličnim razvojem. Najnoviji podaci monitoringa trošenja budžetskih sredstava za kulturu u Republici Srbiji pokazali su da su sredstva za organizacije nezavisne scene koje se bave savremenom kulturom raspodeljena putem javnog konkursa za savremeno stvaralaštvo Ministarstva kulture iznosila 2% godišnjeg budžeta Ministarstva (Cvetičanin 2024). Status samostalnog umetnika u Srbiji upoređuje se s dužničkim ropstvom ili socijalnim slučajem (Ilić 2021). Moglo bi se reći da profesionalne biografije nezavisnih koreografa/kinja, umetnika/ca plesne scene, reditelja/ki i glumaca/ica potvrđuju tezu da su za njih najpoželjniji ishodi „subjektivne ili intrinzične mere uspeha u karijeri, kao što su kreativni rezultat i lični razvoj, [te se] kompenzacija može posmatrati sasvim drugačije u odnosu na tradicionalne nagrade poput napredovanja u karijeri ili plate” (Benett 2009, 306–307). Ipak, radi se o kompleksnosti uslova rada u polju umetnosti. U okviru diskursa teorija razvoja karijere, mehanizmi i dinamika takvog profesionalnog razvoja mogu se povezati s konceptima *portfolio karijere*, *karijere bez granica* i/ili *protejske karijere* (Defillippi and Arthur 1996; Arthur and Rousseau 1996; Briscoe and Hall 2005; Greenhaus, Callanan and DiRenzo 2008; Bennett 2008, Bennett 2009), koji opisuju logiku horizontalnog profesionalnog kretanja – od jednog projekta do drugog (Primorac 2021) i iz jednog profesionalnog konteksta u drugi, kontinuirano „obogaćujući” portfolio novim iskustvima, veštinama i znanjima. Ovi modeli podrazumevaju rad s različitim poslodavcima, ignorisanje tradicionalnih hijerarhija i napredovanja u karijeri, te vrednovanje postignuća nezavisno od situacije zaposlenja (Bennett 2009, 307).

Istražujući ovaj fenomen, Defilipi i Artur (Defillippi and Arthur 1994, 320) sugerišu da se „kumulativne karijerne kompetencije ogledaju u ljudskim uverenjima i identitetima (znati zašto), veštinama i znanju (znati kako) i mrežama odnosa i kontakata (znati koga)”, te da je nastanak ovih kompetencija dostižniji kroz „pokretne” karijerne modele nego kroz „nepokretne” (organizacione) kari-

jere (Defillippi and Arthur 1994, 318–319). U tom kontekstu, možemo primetiti i da su *znati kako* i *znati koga*, kao poželjni oblici kapitala u savremenom informacionom društvu i ekonomiji znanja,<sup>2</sup> „ključni aspekti preduzetništva koje se zahteva od umetnika/ca” (Benett 2009, 319), zbog čega je njihovo generisanje i akumulacija presudni faktor za održivost i otpornost umetničkog rada, kako u lokalnim kontekstima tako i globalno.

Karijere bez granica i protejske (umetničke) karijere pripadaju okruženju koje karakteriše ekonomska nesigurnost, manji broj prilika za stalno zaposlenje i veća prisutnost (i značaj) procesa mobilnosti, kao i sistemska transformacija u kojoj se tipovi aktera diversifikuju, a „tradicionalni” resursi i kapaciteti nestaju. Drugim rečima, ove karijere nastaju kao nužnost uslovljena ograničenjima zaposlenja u institucionalnim strukturama, samoorganizacijom umetnika i umetnica (u obliku malih i srednjih organizacija i, ponekad, preduzeća) i zavisnošću, u smislu produkcije i distribucije, od projektno zasnovanog finansiranja i učešća u procesima međunarodne saradnje. S prethodnim u vezi, u literaturi je demistifikovan rad u umetnosti i prikazani su različiti oblici eksploatacije i samoeksploatacije umetnika radi profesionalnog napredovanja ili čak pukog održavanja. Mistifikacija umetničkog rada dovodi do snižavanja njegove vrednosti (Praznik 2021), a fokus na intrinzičnu motivaciju stvaralaca u umetničkom polju doprinosi kreiranju konteksta u kojem je, između ostalog, pravednu naknadu za umetnički rad teško i osmisлити i zagovarati, a pogotovo postići. Uslovi rada u umetničkom polju često su prekarni zbog čega svaka analiza potreba za jačanjem kapaciteta mora da uzme u obzir širi kontekst tog rada. Na primer, podaci govore o dodatnim preprekama sa kojima se suočavaju umetnici i umetnice iz društveno osetljivih grupa prilikom izgradnje i održavanja svojih karijera, te potrebi za specifičnim merama podrške u tim slučajevima, radi unapređenja raznolikosti umetničkog sektora (Nenić i Nikolić 2022). Autorke Nenić i Nikolić pišu o prekarosti i hostilnosti umetničkog polja zbog kojih umetnice razvijaju dodatne strategije i veštine, percepciji o teškom usklađivanju majčinstva i porodičnog života s oblicima rada u muzici, nevidljivom radu u umetnosti, specifičnim liderskim praksama, ali i nerazumevanju okoline muzičarki za nestandardne umetničke karijere, posebno u slučaju žena. Još jedna skorašnja studija o rodnoj ravnopravnosti na domaćoj kulturnoj sceni potvrdila je da rad samostalnih umetnica, preduzetnica i frilenserki u kulturnom polju presudno određuje stalna neizvesnost zbog koje nisu u mogućnosti da odbiju nijedan posao, kao

---

<sup>2</sup> Teorija ekonomije znanja prepoznaje četiri tipa (komponente) znanja: 1) know-what; 2) know-why; 3) know-how; i 4) know-who. Sticanje različitih tipova znanja uključuje prolazak kroz različite procese, tako da se know-what i know-why uče čitanjem knjiga, pohađanjem predavanja ili pristupanjem bazama podataka, dok sticanje preostala dva tipa znanja, koja pripadaju takozvanom „taktičkom znanju” (OECD 1996), zahteva praktično iskustvo.

i da veliki deo svog vremena moraju da posvete negovanju kontakata, te da kombinacija strukturalno nepovoljnih uslova rada i strasne posvećenosti poslu izuzetno pogoduje odnosima eksploatacije i samoeksploatacije, te ugrožavanju zdravlja i kvaliteta života (Cvetičanin, Nikolić i Bobičić 2023). Anagažman u sferi kulture je prema istoj studiji gotovo po pravilu celodnevnan, a umetničke profesije „surove” i teške za usklađivanje sa standardnim oblicima porodičnog života, brigom o deci u kontekstu nedostatka institucioanlne podrške, brigom o sebi i potrebom za odmorom. Specifičnosti umetničkog rada važno je stoga analizirati u odnosu prema kapitalističkoj eksploataciji (Kunst 2015).

Dakle, s jedne strane – zagovaranje pojmova kao što su *evaluacija, osiguravanje i povećanje kvaliteta, transparentnost, internacionalizacija, efikasnost*, dodatna novčana sredstva, usmerenost na *projekte, mobilnost*, kao najvrednijih reči društva znanja (Liessemann 2008), povlači imperativ preduzetničke logike koja se očekuje (ili nameće?) savremenim umetnicima i umetnicama, dok s druge – razvijanje modela umetnika-preduzetnika i podređivanje scene projektnoj logici finansiranja i proizvodnje u velikoj meri izlaže stvaraocce tržišnoj prekarizaciji, kroz brisanje klasičnih kategorija podele rada i dodeljivanje različitih, paralelnih uloga umetnicima (Ivić 2020, 592).<sup>3</sup> „Često je uobičajeno da umetnici/e istovremeno rade kao izvođači/ce, reditelji/ke, menadžeri/ke, predavači/ce i na nisko kvalifikovanim administrativnim i tehničkim poslovima” (Bennett 2009, 308), što ukazuje na još jedan aspekt fenomena koji ovde razmatramo – horizontalizaciju, tj. de-hijerarhizaciju zanimanja u oblasti umetnosti. Već pomenuta raznolikost uloga koje umetnici i umetnice preuzimaju objašnjava se i kao „hibridizacija” profesije. Analizirajući ove fenomene u oblasti plesne umetnosti, Vinc sugerise da se „hibridnost” odnosi na „vrstu premošćavanja koje njima [plesnim umetnicima i umetnicama] omogućava da prošire svoj rad na zadovoljavajući način tako da obuhvate druge kontekste, kako unutar, tako i van plesa” (Vincs 2005). U daljim diskusijama ona povezuje ovaj fenomen s održivosti profesionalnog života umetnika, ali i s trenutnom ekonomskom klimom, koja ne obezbeđuje sredstva iz javnih fondova koja bi omogućavala dovoljnom broju umetnika da se fokusira na svoju osnovnu umetničku praksu, bilo da je to izvođenje plesa, koreografija ili oboje (Vincs 2005).

Dodatno, hibridizacija je u korelaciji sa: raznovršnošću kratkoročnih i dugoročnih ugovora koji zahtevaju raznolike veštine (od planiranja i sprovođenja projekata, do onih koji se odnose na društveno angažovanje, uključivanje publi-

<sup>3</sup> Milica Ivić opisuje plesnu scenu u Srbiji kao nezavisnu i neinstitucionalnu scenu izvođačkih umetnosti, koju karakterišu „razni oblici neformalnog, nekontinuiranog i nekodifikovanog obrazovanja” (Ivić 2020, 593). Njen rad na temu procesa formalizacija obrazovanja u plesnom polju u Srbiji jasno oslikava mnoga pitanja analizirana i u našem radu, i ishodi nalazima bliskim našem istraživanju (koje umetnike i umetnice iz Srbije nije obuhvatilo zbog limita matičnog projekta).

ke, participaciju, saradnju itd.); odgovornostima i zadacima u kontekstu vođenja sopstvenog poslovanja; i, konačno, činjenicom da je radni vek (posebno za plesne umetnike/ce) relativno kratak, što rezultira čestim „prelazima u karijeri” (Bennett 2008). Posledica jeste zahtev za kontinuirano usavršavanje – najčešće u oblasti koreografije i predavačkih veština, ali takođe i veština i znanja kao što su kulturna medijacija, terapija plesom, kustosiranje, rad za zajednicu i sa zajednicom, zagovaranje itd. Takođe, u uzročno-posledičnom odnosu s opisanim je i potreba da se jasno utvrdi da li i u kojoj meri konvencionalne obrazovne putanje omogućavaju (ili ograničavaju) diverzifikaciju veština i znanja izvođačkih umetnika i umetnica. U tom smislu, naročito značajno postaje ispitati „efikasnost” postojećih formalno stečenih znanja i identifikovati nedostajuća znanja, veštine i sposobnosti, a zatim analizirati dostupne i moguće programe za dalje profesionalno usavršavanje i razvoj.

Jedan od primera dostupnih i mogućih kanala razvoja kome je potrebno kritički pristupiti jesu i društvene mreže, čije plansko i strateško korišćenje može da doprinese dosezanju nove i međunarodne publike, ali zahteva i nove veštine koje su nužne radi održavanja u tom domenu, stalno informisanje i praćenje inovacija i trendova, što je sve dodatno opterećenje (Nikolić 2020). S tim u vezi Nikolić je pisala o nelagodi i neprijatnosti mladih umetnica u Srbiji, prilikom profesionalnog, promotivnog i prodajnog komuniciranja na mrežama, sugerišući aktivnije uključivanje obrazovnih programa, kako formalnih tako i neformalnih, u jačanje njihovih kapaciteta za korišćenje potencijala društvenih mreža radi diseminacije umetničkog rada.

S druge strane, pišući o poziciji javnih pozorišta u Srbiji, Marković Božović (Marković Božović 2020) podcrtava značaj njihovog prilagođavanja potrebama savremenih društava, uspostavljanja dinamičnije veze s publikom i proširivanja uticaja u užoj i široj zajednici, pri čemu se isto odnosi i na druge aktere u polju izvođačkih umetnosti. Države i javni fondovi i pred manje organizacije s nezavisne scene postavljaju zadatak „orijentacije poslovanja ka spoljnom okruženju (inoviranjem u programu, (re)pozicioniranjem organizacije u lokalnoj zajednici, primenom tehničko-tehnoloških dostignuća, razvojem edukativnih funkcija, orijentacijom na saradnju i sl.)” (Marković Božović 2020, 440) – bez obzira i uprkos njihovim objektivno slabijim resursima i kapacitetima (u poređenju s većim, javnim, organizacionim sistemima). U tom smislu, kao odgovor na imperativ „novog” socijalnog usmerenja umetnosti otvara se spektar kapaciteta koje je potrebno jačati, odnosno novih veština i znanja neophodnih u kontekstu zagovarane diversifikacije (društvenih) funkcija izvođačkih umetnosti danas.

Diskusije i istraživanja na ove teme obično karakteriše snažna polarizacija između „klasičnog” obrazovanja na umetničkim univerzitetima i školama s jedne strane, i „ne-linearnog, doživotnog učenja“, sa druge strane, koje uključuje razvijanje postojećih i sticanje novih kompetencija kroz profesionalni anga-

žman, radionice, majstorske seminare, letnje škole, kurseve, itd. Savladavanje ove distance značajno je kako radi više puta pomenute održivosti umetničkog rada, tako i održivosti samog obrazovnog sistema koji sve više odlikuje „komoditizacija” i stvaranje „takmičarskog tržišta” (Cooper 2007) na kome se isporučivanje „potrebnog” znanja doživljava kao objektivna komparativna prednost. U tom smislu, jedan od ciljeva projekata, istraživanja i politika u polju kulture i umetnosti postaje (ili treba da postane) mapiranje razvojnih potreba profesionalaca/ki u umetničkom sektoru i identifikovanje kompetencija potrebnih u novim kontekstima, odnosno prepoznavanje znanja i veštine koje treba ojačati i onih koje nedostaju, a značajne su za održivost umetničkog rada. Tako je jedan od nedavno završenih međunarodnih projekata u oblasti visokog obrazovanja „Redefinisanje mentorstva u menadžmentu u umetnosti” (*Reinventing Mentorship in Arts Management*) pokušao da ispita i isproba različite pristupe i formate mentorskog rada s mladim menadžerima u kulturi, radi premošćavanja jaza između formalnog obrazovanja na univerzitetu i potreba i praksi u profesionalnom polju (Jyrämä and Ranczakowska 2023).

Na narednim stranicama predstavljamo rezultate jednog od istraživanja sprovedenog u okviru evropskog projekta „Snažnije periferije: jedna južna koalicija”, čiji cilj je bio upravo identifikacija „potreba za jačanjem kapaciteta” umetnika i umetnica u više zajednica južne i centralne Evrope. Ideja istraživanja bila je odmaći se od deklarativnog potvrđivanja potreba kontinuiranog profesionalnog razvoja relevantnih veština i znanja, te dublje razumeti realne načine funkcionisanja, izazove i potrebe umetnika/ca na periferiji izvođačkih umetnosti. U skladu s idejama projekta, periferijalnost se ovde odnosi na: 1) umetnike/ce koji/e su građani/ke zemalja na geopolitičkim periferijama, 2) koji i koje žive i rade u ruralnim područjima i perifernim regionima svojih zemalja, 3) pripadaju etnički, rodno ili na drugi način manjinskim grupama, ili 4) pripadaju nezavisnoj sceni, marginalnim žanrovima i praksama i nisu integrisani/e u veće organizacione strukture. U tom smislu, okviri i metode njihovog rada često su neuporedivi s dominantnim modelima u polju, zbog čega jačanje različitih kapaciteta kod ovih grupa stvaralaca karakterišu specifična pitanja i metodološki izazovi.

Pre nego što nastavimo dalje, važno je precizirati šta podrazumevamo pod terminima *kapacitet* i *jačanje kapaciteta*. Bojana Kunst analizira pritiske savremenog doba u kojem se očekuje da kontinuirano radimo, čak i u momentima neaktivnosti, te da konstantno unapređujemo svoje sposobnosti – „pojedinaac mora konstantno da izvodi svoje sopstvo na način koji mu omogućava da postane nešto drugo od onoga što je” (Kunst 2015, 182–183). U tom smislu naša polazna pretpostavka jeste da jačanje kapaciteta, iako fokus ovog teksta, nije dovoljan preduslov unapređenju položaja i uslova rada umetnika na nezavisnim izvođačkim scenama različitih evropskih zemalja. Drugim rečima, mada rezul-

tati istraživanja pokazuju da ono jeste relevantna komponenta o kojoj treba misliti, neophodno je paralelno + strukturno i sistemsko poboljšanje uslova rada u umetnosti, kao i promene društvene paradigme kada se radi o mistifikaciji procesa umetničke produkcije.

Među najčešće primenjenim objašnjenjima pojma *kapacitet* je ono koje koristi UNDP iz 1998. (Milen 2001). „Kapacitet je definisan kao sposobnost pojedinaca, organizacija ili sistema da obavljaju odgovarajuće funkcije efektivno, efikasno i održivo”. Važno je naglasiti da kapaciteti nisu statični, već deo kontinuiranog i dinamičnog procesa, tako da kapacitet pojedinca, organizacije ili sistema nikada nije potpun ili u stabilnom stanju, već zahteva kontinuirano obnavljanje i ulaganje (Milen 2001, 4). Stoga, pojam razvoj kapaciteta odnosi se na obuku – povećavanje znanja i veština uopšteno, dok jačanje kapaciteta naglašava potrebu da se gradi na postojećem, tj. koriste i jačaju postojeći kapaciteti (kontinuirani profesionalni razvoj), umesto da se arbitrarno razmišlja o počinjanju iz početka (Milen 2001, 5). Takvo razumevanje koncepta u potpunosti odgovara logici ovde prikazanog mapiranja potreba umetnika i umetnica na periferiji, zasnovanog na tezi o tome da „podrška subalternima” (Dragičević Šešić 2024, 2) ne znači nužno nametanje opšteutvrđenih principa razvoja. Naprotiv, ona podrazumeva (lokalnim) kontekstom uslovljeno razvijanje novih veština i nadgradnju postojećih, uz „sticanje samopouzdanja u svoje kapacitete i sposobnosti” (Dragičević Šešić 2024, 2).

## Metodologija istraživanja

Istraživanje „potreba za jačanjem kapaciteta” sprovedeno je u periodu od 2021. do 2023. godine kroz fokus grupe s umetnicima/ama koji/e žive i rade u zemljama članicama mreže (Hrvatska, Slovenija, Rumunija, Mađarska, Grčka, Italija, Francuska, Španija, Portugal), a koji su bili u užem izboru za realizaciju svojih projekata u okviru otvorenog poziva projekta „Snažnije periferije”.<sup>4</sup> Primetno je da su istraživanjem obuhvaćene zemlje različitog socioekonomskog statusa, što svakako može da utiče i na položaj i rad umetničke scene. Ipak, u svakoj od zemalja za koje se može na prvi pogled problematizovati „perifernost” postojao je razlog i poseban metod odabira učesnika projekta – fokus na određeni region, manje gradove, ruralna područja, marginalizovane teme u umetničkom polju i dr. U okviru Francuske, na primer, istraživanje se zapravo odnosilo na region Oksitanije. Ovaj region, iako važne ekonomske aktivnosti,

<sup>4</sup> Razgovori su u većini slučajeva obavljani pre objavljivanja rezultata konkursa. Tok intervjua nije ni na koji način uziman u razmatranje prilikom odlučivanja o finansijskoj podršci predloženim projektima, već su producenti i producentkinje donosili odluku najčešće baš tokom intervjua koje je vodio istraživački tim.

geografski je udaljen, težnje za većom autonomijom nisu ostvarene, a u kulturološkom smislu može se smatrati marginalizovanim s obzirom na regionalni maternji jezik i istorijske razlike, kao i na opštu centralizovanost francuske kulturne politike, o čemu su sagovornici i govorili.

Fokus grupe održane su uživo u sklopu radionica organizovanih kao deo projekta „Snažnije periferije” – u različitim evropskim gradovima (Pireju, Perđinu, Kaljariju, Zagrebu, Mataru, Budimpešti i Narbonu), online ili u hibridnom formatu u periodu od 14. decembra 2021. godine do 19. oktobra 2023. godine.<sup>5</sup> Ukupno je organizovano 11 fokus grupa koje su obuhvatile 59 umetnika i umetnicu – svaka fokus grupa imala je između 3 i 8 učesnika/ca, a najčešće 5. U njima je ukupno učestvovalo 23 umetnika i 35 umetnica, dok je rod jedne od osoba koje su uzele učešće u istraživanju nepoznat. Raspon godišta sagovornika i sagovornica je bio širok, od 1967. do 1998, s prosekom od 41 godine starosti u trenutku razgovora.<sup>6</sup>

Intervjui su trajali između 74 i 126 minuta, a u proseku 94 minuta, i vođeni na osnovu seta otvorenih pitanja, formirajući dva glavna toka razgovora koji su se delimično preklapali: I) razvoj njihovih kapaciteta kroz formalno umetničko obrazovanje i II) postojeća iskustva i potrebe u kontekstu neformalnog učenja i usavršavanja. Dodatno, diskusija je obuhvatala šira pitanja o socioekonomskim okvirima umetničkog rada – poziciji njihovog stvaralaštva u sistemima kojih su deo, pozicijama aktera i odnosima unutar sistema, trenutnim kulturnim politikama i dr.

## Rezultati i diskusija

Opšti nalazi istraživanja pokazuju da, uprkos zajedničkim problemima, koji su uglavnom povezani s pripadanjem manjim umetničkim kolektivima, eksperimentalnim trupama ili samostalnom radu, umetnici iz različitih zemalja obuhvaćenih istraživanjem imaju vrlo različita iskustva i suočavaju se s drugačijim izazovima. Ovo postaje još zanimljivije kada se razmotri perspektiva umetnika van Evropske unije, koji su u užem smislu na periferiji, a čije osećanje (geopoli-

<sup>5</sup> Osim koautorki ovog članka, veliki doprinos konceptualizaciji istraživanja imala je profesorka emerita Univerziteta umetnosti, dr Milena Dragičević Šešić bez koje istraživanje, kao i sprovođenje ovog projekta uopšte na Fakultetu dramskih umetnosti ne bi bili mogući. Neke od intervju obavili su dr Pedro Costa i dr Rikardo Lopez iz Centra za istraživanje socioekonomskih promena i teritorija Univerziteta u Lisabonu ISCTE-IUL, kojima ovom prilikom zahvaljujemo na saradnji. Dragocenu ulogu u koordinaciji terenskog istraživanja imala je Klara Antuneš Mealja iz portugalske organizacije Artemrede, kao i druge kolege/inice na projektu kojima takođe zahvaljujemo na podršci.

<sup>6</sup> Imena intervjuisanih umetnika i umetnica ostaće anonimna prema dogovoru s njima zbog zaštite njihove privatnosti.



tičke) marginalizacije često uključuje utisak da umetnici iz EU dele zajedničke (raznolike i izvanredne) mogućnosti za razvoj. Stvarnost je, međutim, da i među njima prilike znatno variraju, što je izazvano faktorima kao što su nacionalne politike ili razlikama u infrastrukturi sistema obrazovanja, kulturno/obrazovno/političkom nasleđu, socioekonomskim okolnostima itd.

Primećene razlike ogledaju se i u različito percipiranim uzrocima identifikovanog osećaja izolacije (periferijalnosti). Umetnici i umetnice u Portugalu govore o velikim razlikama u prilikama u velikim gradovima u poređenju sa manjim naseljima i ruralnim područjima; kolege i kolegice iz Mađarske se osećaju marginalizovano zbog rigidnog političkog sistema koji ističe jaz između njih „na istoku” i kolega iz Zapadne Evrope; sagovornici/e iz Rumunije se fokusiraju na specifičnosti tranzicionog umetničkog sistema u kojem su delovale i deluju „tri žrtvovane generacije”; dok umetnici/e iz Italije, govoreći o marginalizaciji svoje prakse, pominju da su fokus, kako kulturnih politika tako i publike, i dalje klasični formati i institucije. S druge strane, umetnici/e iz Grčke i Hrvatske smatraju da ne učestvuju dovoljno u kompleksnim interdisciplinarnim umetničkim istraživanjima, koji su po njihovom mišljenju sve važniji savremeni trend.

Dominantni narativi u grupama takođe se razlikuju. U nekim grupama fokus, kada se radi o nedostajućim veštinama za uspešnije delovanje na umetničkoj sceni, bio je na administrativnim i poslovnim veštinama, u drugim na pisanju i upravljanju projektima, dok su u nekima u centru pažnje bili konceptualizacija umetničkog dela kao sredstva društvene transformacije ili rad s lokalnom zajednicom. Međutim, uprkos ovim razlikama, sve grupe su zaključile da se obrazovni sistemi i oblici profesionalnog usavršavanja sporo prilagođavaju novim izazovima u izvođačkim umetnostima, što dovodi do očiglednog nesklada između nastavnih programa, karijernih mogućnosti i realnosti profesionalne prakse (posebno na nezavisnim scenama). Takođe, umetnici/e u fokus grupama su se neretko distancirali od ovakvih rasprava, ističući da kompetencije nisu (jedini) problem, već društveni, ekonomski ili pravni okvir u kojem rade, o čemu govori i postojeća literatura. Ipak, identifikovana je većinska saglasnost da je utvrđivanje veština i sposobnosti potrebnih izvođačkim umetnicima i umetnicama koji/e žele da izgrade održive karijere izvan tradicionalnih (javnih) institucija značajno za dalji razvoj celokupne scene.

## Granice formalnog obrazovanja

Na pitanje koliko je važno steći formalno visoko obrazovanje kada se radi o oblasti izvođačkih umetnosti odgovori se razlikuju. To kao da manje zavisi od oblasti rada, a više od zemlje u kojoj umetnici deluju. U Italiji studiranje se smatra „samo nečim što radite za sebe”, te „nikoga nije briga za kvalifikaciju koju imate”, dok u Francuskoj ne samo posedovanje diplome, već i konkretna škola iz koje umetnici i

umetnice dolaze značajno menja njihov položaj.<sup>7</sup> Umetnici/e se slažu da je ovo „kulturološka stvar“, dok je opšti utisak da su u sistemima gde je formalno obrazovanje u umetnosti manje važno česte individualne promene obrazovnih putanja.

Uopšteno, oni/e veruju da postoji velika diskrepancija između umetničkog obrazovanja, funkcionisanja umetničkog sektora i evropskih tržišta rada. Čini se da obrazovanje i obuka koje pružaju visokoškolske ustanove u analiziranim zemljama pretpostavljaju da će diplomirani umetnici i umetnice stupiti u velike organizacione sisteme (javne institucije, nacionalne baletske trupe itd.), dok je realnost sasvim suprotna. Većina je prisiljena (ili bira?) da radi na nezavisnim scenama, osniva svoje trupe ili da rade kao samostalni umetnici i umetnice, projekat po projekat.<sup>8</sup> Međutim, veštine koje su ključne u tom kontekstu (međunarodna saradnja, menadžment, komunikacija, marketing, finansiranje itd.), prema njihovim rečima, gotovo u potpunosti izostaju iz akademskih programa i obuka.

Bolonjski proces, kao i Erasmus, CEEPUS i slični programi delimično doprinose preoblikovanju obrazovnog sistema uvodeći nove predmete i nastavu zasnovanu na projektima, stvarajući sistem koji pruža veću podršku mobilnosti i učešću u programima razvoja kompetencija. Međutim, ovo još uvek nije dovoljno, s obzirom na paralelno postojanje konzervativnih (i zastarelih) načina definisanja vrednosti, komunikacije i očekivanih rezultata umetničke obuke na univerzitetima. Prema značajnom broju intervjuisanih umetnika i umetnica, ovo se takođe reflektuje u podsticanju osećaja kompeticije među studentima/kinjama, autoritarnom položaju profesora/ki, odustajanju od studija itd.<sup>9</sup> Svakako postoje i pozitivna iskustva saradnje s nastavnicima i nastavnicama koji donose savremene umetničke tendencije i inovativne načine rada, ali opšti zaključak je da inovacije i osavremenjivanje metoda obrazovanja i nastavnog sadržaja uglavnom zavise od pojedinaca (a ne sistema).

<sup>7</sup> Umetničke škole u Italiji nisu deo javnog univerziteta, na kojem je moguće studirati samo istoriju i teoriju dramskih umetnosti, dok su u Francuskoj konzervatorijumi pod zaštitom Ministarstva kulture (mada postoje i brojne privatne škole različitog ugleda i uticaja). Slična situacija postoji i u drugim zemljama, poput Slovenije, Hrvatske, Srbije, Mađarske, gde su akademije dramskih umetnosti deo državnog univerzitetskog sistema (a postoje i privatni univerziteti i fakulteti).

<sup>8</sup> O položaju i radu samostalnih umetnika u Srbiji i preporukama za unapređenje kulturnih politika videti više u zborniku Udruženja likovnih umetnika Srbije „Rad u umetnosti” (Vahida Ramujkić i Milan Đorđević 2021).

<sup>9</sup> Na primer, umetnici/e iz Mađarske su pružili/e ekstremni primer konzervativizma u univerzitetskom obrazovanju opisujući pristupe studija glume, gde prevladava ideja da ćeš „postati poznat ako imaš sreće i dobre veze sa poznatim rediteljima i menadžerima”. Profesori koji takođe zauzimaju visoke pozicije kao umetnički i programski direktori/ke obrazuju studente i studentkinje „za sebe” prema vlastitim standardima, za buduću saradnju s njima, zbog čega mnogi talentovani pojedinci i pojedinke koji ne odgovaraju projektovanom imidžu „ispadaju iz sistema”.

Sistem obrazovanja u izvođačkim umetnostima karakteriše i slaba saradnja između različitih departmana i umetničkih škola, što rezultira ukupnim nedostatkom interdisciplinarnosti. Dodatno, u diskusijama različitih grupa identifikovana je oštra podela između obrazovnih procesa koji se sastoje od teorijskih istraživanja (koja se odvijaju na univerzitetima) i umetničkog treninga (na trogodišnjim akademijama). Umetnici i umetnice iz Italije i Grčke tvrde da takva podela utiče na šanse za dobijanje profesionalnog angažmana (i na mogućnosti za pristup daljem, postdiplomskom obrazovanju). Oni primećuju da postoji ogromna razlika „između teorije i prakse”, što vodi do polarizacije u karijernoj terminologiji – „ili ste istraživač/teoretičar ili umetnik”.<sup>10</sup>

Suprotno tome, grupni intervju s umetnicima i umetnicama iz Rumunije na određeni „zaokret paradigme” u formiranju sadržaja i rezultata obrazovanja u polju, koji je povezan s trenutnim naporima univerziteta da „ponovo osvoje javnu misiju umetnosti”. Pored obrazovanja izvođačkih umetnika u konvencionalnom smislu (profesionalni/e glumci/ice, reditelji/ke, scenografi/kinje, koreografi/kinje i dr.), sada se razvijaju programi (posebno na postdiplomskom nivou) usmereni na obrazovanje profesionalaca/ki koji koriste umetničke veštine i znanje u službi zajednice, obrazovanja, aktivizma itd. Iza takvih procesa stoji brzi pad tradicionalnih mogućnosti zapošljavanja za izvođačke umetnike, ali i aktuelni trend povezivanja umetnosti s obrazovanjem i socijalnim uključivanjem, radi opravdavanja ulaganja u kulturne projekte. Ovakve ideje nalaze podršku u civilnom sektoru i politikama finansiranja Evropske unije na koje se on oslanja, a takođe i među drugim akterima kulturnog sektora, što, prema nekim autorima/kama, upravo smanjuje kapacitete za kritičko, spontano i autentično društveno i političko delovanje umetnika/ca (Ristić 2021).

### Međunarodni kontekst „jačanja kapaciteta”

Izvođački umetnici i umetnice koji/e su bili/e deo fokus grupa istakli/e su važnost usavršavanja u inostranstvu kao put do dodatnog obrazovanja. Štaviše, što su pozicionirani/e južnije u Evropi, to je važnije međunarodno iskustvo (kroz obrazovanje ili rad), između ostalog kao sredstvo za sticanje rekognicije i poštovanja. Umetnici i umetnice iz Grčke, Hrvatske, južne Italije i Rumunije svedoče o pozitivnim iskustvima u pohađanju dužih i kraćih studijskih programa u inostranstvu (uglavnom u Zapadnoj i Severnoj Evropi, ali i u Americi)

<sup>10</sup> Jedno interesantno saznanje u vezi s tim je da u Italiji čak ni ne postoji doktorski program u oblasti izvođačkih umetnosti, tako da ovakva vrsta napredne obuke uključuje studiranje u inostranstvu (a čak i tada je skoro nemoguće u Italiji akreditovati stečenu kvalifikaciju).

– kako s aspekta usvajanja novih znanja i veština, tako i radi sticanja kontakata i novih poslovnih/obrazovnih prilika. Takođe, učesnici i učesnice fokus grupa svedoče o različitim poteškoćama distribucije svog umetničkog rada (čak i unutar nacionalnih granica), zbog čega se međunarodna saradnja pominje i kao mogući način „produžavanja života produkcije”.

S druge strane, ova integracija i angažmani na međunarodnoj sceni pritiškaju umetnike/ce i umetničke organizacije (kroz fondovske politike EU, nacionalne kulturne politike, preporuke međunarodnih organizacija, obrazovnih i profesionalnih mreža) da usvoje međunarodno orijentisane i preduzetničke načine rada; suštinski, da postanu „kulturni operateri” (što podrazumeva uloge kao što su preduzetnik, menadžer, posrednik, poveziivač i umreživač) i stvaraju „spektakularne ili kompleksne (konzorcijumske, mrežne) projekte koji se traže od javnih donatora poput ’Kreativne Evrope’” (Dragičević Šešić 2019, 44). Perspektiva mobilnosti i rada na „zajedničkoj evropskoj sceni” zahteva dakle od umetnika/ca da razviju specifične kompetencije, koje obuhvataju planiranje projekata, postavljanje umetničkih ideja u širi (društveni) kontekst, kao i prezentovanje i promovisanje umetničkog koncepta. U tom kontekstu, autorke i autor analize uslova rada na nezavisnoj kulturnoj sceni Hrvatske među preporukama javnim politikama upravo ističu jačanje kapaciteta angažovanih na nezavisnoj umetničkoj sceni, prvenstveno u manjim organizacijama, na primer kroz obuke za pisanje projekata i fondove Evropske unije (Barada, Primorac i Buršić 2016).

Umetnik/ca mora biti poliglot i upoznat/a s digitalnim alatima, imati strateške i menadžerske kompetencije – sposobnost za pregovaranje, zapošljavanje, diskusiju i evaluaciju postignutih rezultata. Osim toga, kako međunarodni rad uključuje partnerske projekte, postaju sve važnije veštine koje uključuju komunikaciju i saradnju, prilagodljivost i fleksibilnost, kao i poznavanje različitih društvenih konteksta, istorije, istorije umetnosti itd. Jaka Primorac (Primorac 2021) skreće pažnju na zamke projektnog delovanja u kulturnom sektoru u vidu fragmentacije rada u pojedincima koji snose mnogo veći rizik, prožimanje privatnog i poslovnog života i vremena, (samo)eksploataciju i potplaćenost upravo zbog poistovećivanja s profesionalnim identitetom radnika/ce u umetnosti i dr. Autorka još navodi da je „meki neoliberalizam” i jačanje tržišnog pristupa evidentan u sve „snažnijim zahtevima prema projektnosti, koji se očituju u sve većem pritisku na organizacije da prijavljuju sve veći broj projekata te u sve većem broju izvora koji su organizacijama ali i institucijama potrebni da bi pokrile svoje osnovne troškove” (Primorac 2021, 30–31).

Multilateralna logika saradnje unutar EU programa okvirno pruža brojne obrazovne koristi proistekle iz intenzivnog angažovanja s različitim tradicijama i praksama, različitim kulturama, profesijama i sistemima (Klarić 2007,

125), ali takođe nosi brojne organizacione rizike i stalnu opasnost od umetničkog neuspeha (Klaić 2007, 124). Stoga, „artikulacija umetničkih, strateških i relacijskih kompetencija” (Farinha 2012, 225), tj. kombinacija specifičnih kompetencija i meta-kompetencija (stečenih kroz proces ličnog razvoja koji uglavnom prevazilazi univerzitetsko obrazovanje) postaje neophodna. Ovo povlači nove stratifikacije i probleme, jer se mnoge od potrebnih veština zapravo stiču kroz opšte obrazovanje i iskustva potekla iz užeg (porodičnog) okruženju, tj. zavise od prethodno stečenog obrazovnog, socijalnog i kulturnog kapitala. U tom smislu, neophodan set kompetencija postaje „normalan” za neke umetnike, dok za druge predstavlja jaz koji treba ispuniti dodatnim radom i učenjem.

### Uticaji sistema

U diskusiji o iskustvima umetnika i umetnica u kontekstu obrazovanja, doživotnog učenja i saradnje, kao transverzalna tema pojavljuje se i kritička refleksija na političke sisteme i njihove uticaje na razvoj umetnika/ca u polju izvođačkih umetnosti. Umetnici/e iz Mađarske, Italije i Portugala govore o postojanju „sistema” (koji oni izjednačavaju sa kulturnom politikom), koji određuje „kontekst i pravila igre”. Međutim, oni osećaju da ih sistem jedva poznaje i prepoznaje, što se posebno ističe u ekonomski slabijim sredinama, manjim gradovima i perifernim regijama (ili u ekstremnijim sociopolitičkim okolnostima). S druge strane, prema izjavama umetnika iz Francuske, njihov sistem podrške obuhvata impresivan spektar instrumenata koji omogućavaju održivost rada nezavisnih umetnika (finansiranje, koprodukcije s većim institucijama, takmičenja itd.), mada takođe ističu da pristup tom sistemu često zavisi od ličnih kontakata s ljudima na ključnim pozicijama.

Uticaji „sistema” često se procenjuju kao negativni (ili u najboljem slučaju, nedovoljno podsticajni), što se ogleda u kontinuiranoj borbi da se održi produkcija s nedovoljnim sredstvima; nemogućnosti dugoročnog planiranja zbog neadekvatnih finansijskih modela; zavisnost umetničkih programa i projekata od izbornih rezultata; usmeravanju javnih investicija za razvoj kulturne i obrazovne infrastrukture pretežno ka većim gradovima i (geografskoj) centralizaciji kulturnog i obrazovnog sadržaja; kao i kulturnoj politici koja prioritizuje javne ustanove kulture. I u Srbiji je sve navedeno evidentno: monitoring trošenja budžetskih sredstava za kulturu u Srbiji pokazuje da je u 2024. godini preko 60% godišnjeg budžeta Ministarstva kulture uložen u republičke ustanove kulture, dok je u prethodnim godinama taj udeo iznosio i do 77% (Cvetičanin 2024).

## Potrebne veštine i izazovi njihovog usvajanja

Među razvojnim potrebama, umetnici i umetnice u sprovedenim fokus grupama pre svega su istakli sticanje tehnika za efikasnu komunikaciju umetničkog rada, veština samopromocije, kao i sposobnosti kontekstualizacije umetničkih ideja i artikulacije projektnih predloga. Takođe, umetnici/ce koji/e vode male umetničke grupe ističu potrebu za obukom usmerenom na razvoj veština potrebnih za svakodnevno poslovanje. To obuhvata obuku u upravljanju projektima na srednjem nivou, koja uključuje razvoj administrativnih kompetencija, upravljanje finansijama, vremenom, umrežavanjem i marketingom.

Međutim, paralelno ovako identifikovanim potrebama, među učesnicima/ama istraživanja dominira i osećaj nezadovoljstva zbog pritiska da „budu menadžeri/ke” i/ili da usklade svoj umetnički rad s unapred definisanim okvirima i nametnutim zahtevima konkursa – koji često insistiraju na usklađivanju umetničkih ideja s različitim društvenim agendama. Potvrđuje se da za umetnike/ce postizanje i demonstriranje širih društvenih ciljeva (te instrumentalnost umetnosti) postaje sve važniji faktor uspeha, dok, pod pritiskom, pravac njihovog rada određuju ciljevi poziva za finansiranje Evropske unije i drugih donatora. Tako, Letunić primećuje da su, u skladu s kriterijumima postavljenim u okviru „Kreativne Evrope”, glavnog poziva za finansiranje kulture i umetnosti Evropske unije do 2020. godine, kao i nacionalnih i transnacionalnih politika, umetnici/e i umetnički kolektivi uglavnom usmereni ka „okretu ka publici” – (Letunić 2019, 346). Ne dovodeći u pitanje opšti značaj procesa razvijanja i diverzifikacije publike, vršenje pritiska ka usvajanju takve orijentacije izaziva različite reakcije među umetnicima/ama i kustosima/kinjama – od razumevanja ove agende „u skladu sa savremenom populističkom politikom”, do „otuđenja od umetnosti”, ispunjavanja „kriterijuma vidljivosti”, ili (pozitivnije) približavanja umetnika „stvarnim interesima zajednice” (Letunić 2019, 344–346).

U svakom slučaju, umetnici i umetnice navode da ovakvi ciljevi (poput inkluzije, rodne ravnopravnosti, ekološke pravde itd.) zahtevaju pronalaženje drugačijeg, adekvatnog jezika u konceptualizaciji projekata i/ili predstavljaju dodatni teret u razumevanju očekivanja koja se postavljaju pred njih. Kako Kunst navodi, umetnički rad više nije stvaranje, nego „aktivnost u vezi sa politikom, angažovanjem ili moći komunikacije” (Kunst 2015, 191). Ipak, naši sagovornici/e smatraju da je jačanje veština koje se odnose na širu društvenu kontekstualizaciju, konceptualizaciju i prezentaciju umetničkih ideja ključno, posebno zbog nedostatka finansijskih resursa da ovakve zadatke delegiraju drugima, ali i zbog nedostatka kulturnih menadžera. Umetnici i umetnice iz gotovo svake od 11 fokus grupa posebno su istakli/e nedostatak osoba ovog profesionalnog profila u njihovom okruženju, ukazujući na: nedostatak slobodnih kulturnih menadžera/ki koji bi bili voljni da rade s manjim kompanijama, trupama i nezavisnim

umeticima/ama; nedostatak menadžera/ki produkcije, menadžera/ki turneja i administrativnih menadžera/ki u perifernim i ruralnim regionima; tendenciju da se profesionalci ovog tipa orijentišu ka ekonomski profitabilnijim poljima, kao što su oglašavanje i medijska industrija ili institucionalno pozorište (gde uglavnom obavljaju administrativne poslove); kao i svođenje njihovog rada na administrativne zadatke, te nedovoljno razumevanje procesa kreativne produkcije.

Još jedan značajan aspekt je imperativ da umetnici „budu bolje informisani”. U tom smislu oni ističu neophodnost učenja i usvajanja novih društvenih praksi, participativnih metoda i saradnje sa zajednicom. Uzimajući u obzir da partnerski projekti (za koje postoji mogućnost finansiranja) zagovaraju „društvenu transformaciju”, ali i to da umetnici i umetnice imaju imanentnu potrebu za društvenom intervencijom, oni/e podcrtavaju potrebu za intenzivnijom razmenom na temu doprinosa izvođačkih umetnosti društvenoj koheziji, dostupnosti, inkluziji, rodnoj ravnopravnosti, kulturnoj medijaciji i ekološkoj pravdi, kroz organizovane sastanke i rezidencijalne programe koji povezuju društvene, političke i umetničke aspekte.

Govoreći o važnosti umetnosti u zajednici, koja podrazumeva specifične načine istraživanja ličnog i kolektivnog identiteta i mapiranja prostora između potreba zajednica i potreba umetnika/ca, ispitanici i ispitanice takođe pominju potrebu za većim prostorom i vremenom usmerenim ka istraživanju drugih polja (poput istorije, sociologije, psihologije, filozofije, filologije, teologije itd.). Kao što je ranije pomenuto, umetnici/e u različitim kontekstima ističu važnost istraživačkog procesa u umetničkom radu, s jedne strane, i fokus formalnog obrazovanja na razvoj praktičnih veština i sposobnosti, s druge strane. Utisak je da, iako nije eksplicitno artikulisan, stav koji preovladava među njima jeste da bi kursevi umetničkog istraživanja na svim nivoima studija imali veliki značaj za buduće generacije (trenutno, ovakav tip kurseva prisutan je samo u doktorskim umetničkim studijama, koje još uvek nisu standardne u većini zemalja južne i centralne Evrope). Ipak, s aspekta konceptualizacije i upravljanja takvim programima važno je biti obazriv, jer – kako nas Sarvanović upozorava – iako je Bolonjski proces doprineo legitimisanju umetničkog istraživanja, istovremeno je doveo do birokratizacije i standardizacije, te svođenja umetničkog istraživanja u indikatore koji se u akademskom sistemu kategorizuju i boduju radi merjenja produktivnosti kadrova (Sarvanović 2017, 69–70).

Deo naše analize odnosio se i na prepreke za učešće u postojećim programima jačanja kapaciteta. Kada govore o tome, umetnici i umetnice pre svega navode ekonomske faktore i ograničenu dostupnost. Koleginice i kolege iz Mađarske ističu neophodnost neformalnog obrazovanja, posebno u oblasti plesa, ali i njegovu ekskluzivnost, zbog visokih troškova povezanih s kursovima i majstorskim seminarima. Sagovornici i sagovornice iz Italije ukazuju da ukupni sistem umetničkog obrazovanja i obuke odražava klasne podele, naglašavajući

važnost stipendija i programa podrške talentima, radi omogućavanja pristupa i učešća umetnicima i umetnicama koji/e dolaze iz deprivilegovanih društvenih slojeva. Učesnici/e istraživanja govore i o nedostatku zajedničkih prostora za razmenu, nedovoljnoj saradnji s profesionalnim asocijacijama u razvoju programa radionica i obuka, kao i ograničenjima vezanim za vreme i finansijske resurse. Na primer, dnevnice za učešće u programima jačanja kapaciteta i rezidencijalnim programima su vrlo retko predviđene, te učešće u obukama, na festivalima i slično zapravo predstavlja i objektivni, kao i oportunitetni trošak za samostalne umetnike i umetnice. Dodatno, manje su dostupne mogućnosti za razvoj umetnika/ca s invaliditetom, jer iako neke inicijative postoje, inkluzija još uvek nije dovoljno postignuta u oblasti profesionalnih izvođačkih umetnosti. U ovom kontekstu, interesantan je pogled sagovornika i sagovornica u fokus grupama sprovedenim u Italiji, da su prakse ovog tipa zapravo mnogo češće u južnoj Evropi. Oni smatraju da, dok se sever koncentriše na glavne tokove, „jug je gladan” i traži nove oblasti za osvajanje fondova i inovacija, pri čemu inkluzivni umetnički rad otvara mogućnosti dodatnih izvora finansiranja iz tokova koji nisu nužno deo sistema finansiranja kulture, već socijalne zaštite, brige o deci i mladima itd, o čemu je već bilo reči.

Umetnici/e svedoče i o tome da nemogućnost izražavanja ideja i iskustava na maternjem jeziku predstavlja objektivnu prepreku u (kolektivnim) procesima razmene znanja i jačanja kapaciteta. Konačno, u razgovorima s njima pojavljuje se i stav da su programi jačanja kapaciteta i međunarodna saradnja (koji često idu ruku pod ruku) u značajnoj meri oblikovani *top down*, na osnovu generalizovanih razvojnih potreba u oblasti izvođačkih umetnosti, umesto lokalno mapiranih i kontekstualizovanih potreba i izazova. To je primetno, kako u organizacionom smislu, tako i u pogledu sadržaja, te podržava tezu da procesi internacionalizacije (kao i obrazovanje u kulturi i umetnosti) nastavljaju da budu „pre svega zapadnjačenje sa naglaskom na anglosaksonska znanja i trendove” (Dragičević Šešić 2019, 47). Ovo istraživanje, iako sprovedeno u okviru evropskog projekta i uz učešće umetnika/ca s nezavisnih scena devet evropskih zemalja, pokušalo je istovremeno i da osvetli lokalne specifičnosti i ukaže na nužnost njihovog uvažavanja prilikom dizajniranja budućih programa podrške i intervencija ka jačanju scena izvođačkih umetnosti.

## Zaključak

Danas, izvođački umetnici i umetnice moraju proporcionalno razvijati i specifične i opšte veštine i znanja. Kako se stepen njihove periferijalnosti na zajedničkoj evropskoj sceni povećava, tako raste potreba za „idealnom mešavinom” meta-kompetencija i kompetencija koje su blisko povezane s umetničkim po-



ljem. S deprivilegovanom geografskom pozicijom, izvan većih organizacionih struktura i s angažovanjem u alternativnim i eksperimentalnim umetničkim formama, dolazi i veća potreba za kontinuiranim „jačanjem kapaciteta”. To je zato što je za ove umetnike proteanska karijera, odnosno usmeravanje ka mobilnosti, fleksibilno razumevanje uloga, različitih radnih konteksta, samoprocene i kontinuiranog učenja i unapređenja veština, izbor motivisan unutrašnjom potrebom za postignućem i samoaktuelizacijom, ali i neophodnost u kontekstu postizanja otpornosti i održivosti. Brojne studije, kako u Srbiji tako i evropskom i širem kontekstu, ukazuju na višestruke pritiske neoliberalnog i kapitalističkog okruženja na umetnički rad, koji dovode do (samo)eksploatacije, ali i na različit nivo razumevanja ovog konteksta i njegovih uticaja na rad i život kod aktera i akterki umetničkih scena.

Na osnovu nalaza istraživanja–mapiranja širokog spektra potreba za „jačanjem kapaciteta” umetnika i umetnica u južnoj i centralnoj Evropi, i uzimajući u obzir da je trenutni sistem produkcije i distribucije izvođačkih umetnosti u Evropi geografski i sektorski (kao i žanrovski, etnički, rodno) neujednačen, dolazimo do zaključka da je važno zagovarati stvaranje pravednijeg i pristupačnijeg „okvira za sticanje širokog spektra veština, uključujući ’tvrde veštine’, društvene, interpersonalne i kreativne veštine kako bi se moglo raditi u multidisciplinarnom i raznovrsnom okruženju” (PEARLE). Stoga bi strategija trebalo da bude stvaranje sistema podrške kontinuiranom profesionalnom razvoju u evropskom polju izvođačkih umetnosti, koje karakterišu pozicije centra i periferije. U tom smislu „razmišljanje iz subalternog epistemickog položaja” (Dragićević Šešić 2024, 2) jeste moguća smernica za buduće alternativne i inovativne načine razvoja. To znači napuštanje težnje ka stvaranju jedinstvene razvojne matrice, kroz koju „slabi postaju jaki” usvajanjem globalno preporučenog znanja, već osmišljavanje različitih originalnih načina razvoja specifičnih kompetencija, koje će se kontekstualno primenjivati na osnovu prethodno identifikovanih potreba i kapaciteta umetničkih zajednica.

Važno je naglasiti i značaj kritičkog pristupa u zagovaranju razvojnih strategija i osmišljavanju programa obrazovanja i karijernog razvoja. U okvirima logike neoliberalnog slobodnog tržišta umetnik postaje „preduzetnik” primoran da svoju kreativnost učini profitabilnom, „prikuplja reference za radnu biografiju [i] ’lovi’ projekte”, što zahteva socijalne i administrativne veštine, umrežavanje, menadžerski pristup, te izmeštanje fokusa istraživanja „sa kritičkog/intelektualnog angažovanja na tehnički rad u vidu neprestane potrage za sledećim projektom i popunjavanja beskonačne papirologije” (Sarvanović 2017, 68). Imajući u vidu da oni koji daju sredstva za takve projekte „nameću svoje okvire koji utiču na sam umetnički/kulturalni/intelektualni rad”, Sarvanović primećuje da ovo kreira novu specifičnu poziciju umetnika/ca uhvaćenih između vlasti i biznisa (Sarvanović 2017, 69). Drugim rečima, izlaženje u susret „zahtevima ra-

zvoja” može uticati negativno na eksperimentalni, (istinski) inovativan, kritički, subverzivan rad umetnika, a ova teza daje novu kritičku poziciju u diskusiji o razvoju identifikovanih „potrebnih veština”. To podrazumeva pitanje da li edukacija u pravcu pripreme za pisanje projekata i umetničko tržište ujedno osposobljava i za subverziju, kritiku i samokritiku. Odgovor je u pokušaju kontrole rizika da institucije umetničkog obrazovanja postanu „posrednik dominantnih interesa kognitivnog kapitalizma” pripremajući umetnike za profesionalnu karijeru „u kojoj će praviti kompromisna rešenja i kontinuirano realizovati projekte” (Sarvanović 2017, 69), te zaštititi (objektivno potrebnog) procesa razvoja kapaciteta od komercijalizacije, konformizma i (nekritične) asimilacije.

Na kraju, razumevajući da se veliki deo ideje o potrebi za razvojem veština umetnika/ca upravo odnosi na jačanje njihovih društveno-transformativnih sposobnosti, tj. veština učešća u „procesima kulturne i društvene percepcije i identifikacije pojedinca” (Marković Božović 2021, 218), važno je imati u vidu da su razvoj stvaralaca i razvoj publike komplementarni procesi, čije efektivno sprovođenje podrazumeva planiranje na sistemskom nivou. U tom smislu programi za jačanje kapaciteta umetnika i umetnica moraju da budu osmišljeni i implementirani kako odozgo – nadole, tako i odozdo – nagore, što podrazumeva interakciju između kulturnih politika, međunarodnih preporuka i fondova, lokalnih samouprava, civilnog sektora, profesionalnih udruženja, organizacija kulturne medijacije, akademske zajednice i umetnika i umetničkih organizacija.

## Reference

- Arthur, Michael B. and Rousseau, Denise M. 2001. “Introduction: The Boundaryless Career as a New Employment Principle”. In *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*, edited by Michael B. Arthur and Denise M. Rousseau, 3–20. Oxford: Oxford University Press.
- Barada, Valerija, Jaka Primorac i Edgar Buršić. 2016. *Osvajanje prostora rada: uvjeti rada organizacija civilnog društva na području suvremene kulture i umjetnosti*. Zagreb: Kulturanova.
- Bennett, Dawn. 2008. “Dancer or Dance Artist? Dance Careers and Identity”. *The International Journal Of the Arts In Society* 3 (3): 73–77. <https://doi.org/10.18848/1833-1866/CGP/v03i03/35472>
- Bennett, Dawn. 2009. “Academy and the Real World”. *Arts and Humanities in Higher Education* 8 (3): 305–324. DOI: 10.1177/1474022209339953
- Briscoe, Jon P. and Douglas T. Hall. 2006. “The interplay of boundaryless and protean careers: Combinations and implications”. *Journal of Vocational Behavior* 69: 4–18. <https://doi.org/10.1016/j.jvb.2005.09.002>
- Cvetičanin, Predrag, Tatjana Nikolić, Nađa Bobičić. 2023. *Rod i rad u kulturnom polju u Srbiji*. Beograd: Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije, Niš: Fakultet umetnosti.

- Cvetičanin, Predrag. 2024. *Vežbe iz anatomije kulture: deset godina monitoringa troše-nja budžetskih sredstava za kulturu u Republici Srbiji*. Beograd: Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije.
- Defillippi, Robert J. And Michael B. Arthur. 1994. "The boundaryless career: a competency-based perspective". *Journal of Organizational Behavior* 15 (4): 307–324. <https://doi.org/10.1002/job.4030150403>
- Cooper, Paul. 2007. "Knowing your 'Lemons': Quality Uncertainty in UK Higher Education". *Quality in Higher Education* 13 (1): 19–29, <https://doi.org/10.1080/13538320701272698>
- Dragičević Šešić, Milena. 2019. "Contemporary arts in adaptable quality management: Questioning entrepreneurship as panacea in Europe". In *The Routledge Companion to Arts Management*, edited by Byrnes, William and Aleksandar Brkić, 39–53. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351030861>
- Dragičević Šešić, Milena. 2024. "Tears in the classroom: teaching and learning cultural policy in a multicultural environment. Can the subaltern talk?". *International Journal of Cultural Policy*, February, 1–13. <https://doi.org/10.1080/10286632.2024.2305263>
- OECD. 1996. *The Knowledge-Based Economy*. Paris: Organisation for Economic Co-Operation and Development.
- Farinha, Cristina. 2012. *Bound to Mobility: The building up of a performing arts community in the European Union*, PhD Dissertation, Porto, Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Ministerio da Educação e Ciência.
- Gaćanović, Ivana. 2010. „Problem globalnog rangiranja univerziteta ili o iskušenjima savremenih visokoobrazovnih sistema”. *Etnoantropološki problemi*, n. s. 5 (2): 185–204. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i2.9>
- Greenhaus, Jeffrey H., Gerard A. Callanan and Marco DiRenzo. 2008. "A boundaryless perspective on careers". In *The SAGE Handbook of Organizational Behavior: Volume I – Micro Approaches*, edited by Julian Barling and Cary L. Cooper, 277–299. London: SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781849200448.n16>
- Ilić, Isidora. 2021. „Status samostalnog umetnika u Republici Srbiji: profesija, dužničko ropstvo ili socijalni slučaj?”. U *RAD u umetnosti: zbornik Udruženja likovnih umetnika Srbije*, uredili Ramujkić Vahida i Milan Đorđević, 159–166. Beograd: ULUS.
- Ivić, Milica. 2020. „Obrazovanje u oblasti izvođačkih umetnosti u Srbiji između akademskih i samoobrazovnih praksi”. *Etnoantropološki problemi* 15 (2): 581–600. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i2.11>
- Jyrämä, Annukka, Anna Maria Ranczakowska, eds. 2023. *Perspectives on Mentorship – Reinventing Mentoring in Arts and Creative Industries Management*. Talinn: Estonian Academy of Music and Theatre Press.
- Klaić, Dragan. 2007. *Mobility of imagination: a companion guide to international cultural cooperation*. Budapest: Center for Arts and Culture, Central European University.
- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at work: proximity of art and capitalism*. Winchester: UK; Washington, USA: Zero Books.
- Letunic, Ana. 2019. "Instrumental value of culture and curatorial responses from the European independent performing arts field. A plea for an arts-driven cultural policy research". In *Forschungsfeld Kulturpolitik – eine Kartierung von Theorie und*

- Praxis*, edited by: Daniel Grad, Katharina Schröck and Aron Weigl, 341–349. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Liessemann, Konrad Paul. 2008. *Teorija neobrazovanosti: Zablude društva znanja*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Marković Božović, Ksenija. 2020. „Negovanje pozorišne publike kao društvena funkcija savremenih pozorišta”. Zborniku Matice srpske za društvene nauke 175 (3): 437–451
- Marković Božović, Ksenija. 2021. “Public theatre’s social role and its audience”. *Teme* 45 (1): 213–229. <https://doi.org/10.22190/TEME190702012M>
- Milen, Anneli. 2001. *What do we know about capacity building? A overview of existing knowledge and good practice*. Geneva: Department of Health Service Provision, World Health Organization. <https://www.ircwash.org/sites/default/files/Milen-2001-What.pdf>
- Nenić, Iva and Tatjana Nikolic. 2022. “Trellatge Femení En La Música. Contextos, Restriccions, futur(s): Contexts, Constraints, future(s)”. *Debats. Revista De Cultura, Poder I Societat* 136 (2):10–26. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.1>.
- Nikolić, Tatjana. 2020. „Društveni angažman mladih umetnica u digitalnom kontekstu”. *Kultura* 169: 86–112. <https://doi.org/10.5937/kultura2069086N>.
- PEARLE (Live Performance Europe). n.d. *On the European Stage 2019–2024: Priorities for the live performance sector*. Brussels: PEARLE. <https://www.pearle.eu/publication/on-the-european-stage-20192024-priorities-for-the-live-performance-sector>
- Praznik, Katja. 2021. *Art Work: Invisible Labor and the Legacy of Yugoslav Socialism*. University of Toronto Press.
- Primorac, Jaka. 2021. *Od projekta do projekta: rad i zaposlenost u kulturnom sektoru*. Zagreb: BLOK.
- Ramujkić, Vahida i Milan Đorđević, uredili. 2021. *RAD u umetnosti: zbornik Udruženja likovnih umetnika Srbije*. Beograd: ULUS.
- Ristić, Irena. 2021. *Mala vrata: o zajedničkom i putevima radikalne imaginacije*. Beograd: Geopoetika.
- Sarvanović, Ana. 2017, „Umetničko obrazovanje u doba kognitivnog kapitalizma”, *Andragoške studije*, br. 11, 63–77. <https://doi.org/10.5937/andstud1702063S>
- Vincs, Kim. 2005. “Follow your heart and something will come: Subjective factors in the sustainability of early to mid-careers contemporary dance artists”, *Dance Rebooted: Initializing the Grid Conference Proceedings*. Tertiary Dance Council of Australia. <https://ausdance.org.au/articles/details/follow-your-heart-and-something-will-come>

**Ksenija Markovic Božović**

Faculty of Dramatic Arts  
University of Arts in Belgrade  
ksenijamarkovicart@yahoo.com

**Tatjana Nikolić**

Faculty of Dramatic Arts  
University of Arts in Belgrade  
tatjana.nikolic.fdu@gmail.com

**Jovana Karaulić**

Faculty of Dramatic Arts  
University of Arts in Belgrade  
jovanakaraulic@gmail.com

*Premises of the Educational System versus  
Professional Expectations of the  
Performing Arts on the Peripheries*

This article presents the findings of 11 focus groups with a total of 59 performing artists from different countries in Southern and Central Europe, on the topic of the ‘need to strengthen the capacity’ of this group of actors in the international art sector. The research is grounded in contemporary career theories, the hybridization of professional engagement, and precariat in the arts sector. The study mapped significant differences in national as well as regional contexts within Central and Southern Europe, but also the widespread gap between formal education and informal professional development and lifelong learning in the field of performing arts. Despite the Bologna Process, formal education has largely remained locally specific, partly due to different traditions, which has led to the situation where, in some countries of the region, the higher education infrastructure in performing arts is well developed, while in others it is underdeveloped or nonexistent. Where it does exist, state higher education in performing arts predominantly focuses on performance skills and techniques, often neglecting interdisciplinary approaches and the contextualization of artistic work within social and political theories or practices. A key factor in strengthening the capacity of performing artists lies in international platforms, including both collaborative projects and donors who finance and facilitate such projects, primarily the European Union, but also other organizations. These projects and platforms simultaneously serve as sources of pressure on artists to engage with contemporary social issues and to assume multiple roles within the cultural sector, which requires additional sets of skills, knowledge, and competencies. In this context, many research participants identified producers and managers interested in working within smaller collectives and independent troupes as one of

the missing profiles, those professionals who possess the competencies for both operational and administrative tasks as well as for providing creative support to the artistic process.

**Keywords:** performing arts, higher education in performing arts, informal professional development, independent troupes, peripheries

*Prémises du système éducatif et espérances professionnelles  
sur les scènes des arts performatifs dans des périphéries*

Le renforcement des capacités, la mise en réseau professionnelle et le soutien des artistes, hommes et femmes, ont une importance particulière dans les pays des périphéries géopolitiques, les petites villes et les milieux ruraux, ainsi que dans les genres expérimentaux, les pratiques interdisciplinaires, puis dans le cas des artistes qui vivent et travaillent dans des pays où ils/elles ne sont pas nés/es. Ce thème est en outre pertinent dans le contexte des modèles de carrière dominants dans le secteur artistique, qui se caractérisent par des rôles atypiques, spécifiquement motivés et multiples que les artistes assument non seulement pour avancer dans leur carrière, mais aussi pour simplement survivre sur scène. À partir des résultats obtenus par des interviews avec 59 artistes des pays de l'Europe centrale et méridionale, dans l'article sont éclairées les différentes dimensions de l'éducation formelle et informelle, les divergences entre l'éducation et le travail, puis les pressions économiques qui limitent les libertés artistiques.

**Mots clés:** arts performatifs, éducation des artistes, éducation informelle, carrière artistique, renforcement des capacités, savoir-faire, scène indépendante, périphérie

Primljeno / Received: 18.07.2024

Prihvaćeno / Accepted for publication: 19.12.2024