



ECONOMY OF ART IN SLOVENIA IN YUGOSLAVIA 1960 - 2020

EDITORIAL

- 7 **Petja Grafenauer:** Future is uncertain, past is uncharted

ECONOMY OF ART IN SLOVENIA IN YUGOSLAVIA 1960 - 2020

- 13 **Nataša Ivanović:** Zoran Mušič and the Art Market in the International and Slovenian Contexts
- 30 **Nadja Zgonik:** Yugoslav Socialist Art on the American Market. The Case of the Adria Art Sales Gallery in New York (1967–1968)
- 45 **Nikola Dedić:** The Second Line and the Yugoslavian “Third Way”: The Birth of New Art Practices in Market Socialism (1965–1974)
- 63 **Tina Fortič Jakopič:** The Rise of the Slovenian Commercial Art Gallery in the Nineties
- 88 **Petja Grafenauer** State Support of the Art Market: The Case of P74
- 103 **Daša Tepina:** Valuing Art and Autonomous Spaces: The Case of the Metelkova City Autonomous Cultural Zone
- 142 **Miha Zadnikar:** Alternative marginality

ALPENECHO

- 151 **Robert Bobnič:** Editorial
- 154 **Peter Stanković:** An Overview of Slovenian Folk-Pop Music Development
- 171 **Jasmina Šepetavc:** Gender and Sexual Constructs in Folk-Pop Music, take one
- 185 **Jernej Kaluža:** Folk-pop Music – The Slovenian (Anti)Turbo-Folk of the Rural Middle Class?

EKONOMIJA UMETNOSTI NA OZEMLJU SLOVENIJE IN JUGOSLAVIJE 1960-2022

UVODNIK

- 7 **Petja Grafenauer:** Prihodnost je negotova, preteklost neraziskana

EKONOMIJA UMETNOSTI NA OZEMLJU SLOVENIJE IN JUGOSLAVIJE 1960-2022

- 13 **Nataša Ivanović:** Zoran Mušič in umetniški trg: mednarodni in slovenski kontekst
- 30 **Nadja Zgonik:** Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968
- 45 **Nikola Dedić:** Druga linija in jugoslovanska »tretja pot«: rojevanje nove umetniške prakse v času tržnega socializma (1965–1974)
- 63 **Tina Fortič Jakopič:** Razmah slovenske zasebne galerijske scene v devetdesetih letih
- 88 **Petja Grafenauer:** Kako država podpira trg z umetninami: Primer P74
- 103 **Daša Tepina:** Vrednost umetniškega ustvarjanja in avtonomni prostori na primeru AKC Metelkova mesto
- 122 **Za Made in China: Viktor Bernik:** Ekonomija kot medij umetnosti
- 142 **Miha Zadnikar:** Alternativna marginalija

ALPENECHO

- 151 **Robert Bobnič:** Uvodnik
- 154 **Peter Stanković:** Pregled razvoja slovenske narodnozabavne glasbe
- 171 **Jasmina Šepetavc:** Spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi, prvič
- 185 **Jernej Kaluža:** Narodnozabavna glasba – slovenski (anti) turbofolk ruralnega srednjega razreda?

**EKONOMIJA
UMETNOSTI NA
OZEMLJU SLOVENIJE IN
JUGOSLAVIJE 1960-2020**

Prihodnost je negotova, preteklost neraziskana

Da bi raziskovali trg z umetninami, smo skupina posameznikov leta 2018 na ALUO Univerze v Ljubljani ustanovili Sekcijo Mednarodnega združenja za raziskovanje umetnostnih trgov za področje srednje in vzhodne Evrope – TIAMSA CEE, ki deluje v okviru mednarodne sekcije TIAMSA. V teh okvirih raziskujemo in predstavljamo področje regionalnega likovnega trga in ob tem delujemo na raznolike načine, da bi distribuirali vednost o obstoju trga v socialistični ureditvi. Eden od rezultatov raziskav in njihova distribucija je tokratna številka Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, ki je pričela v obrisih nastajati hkrati z začetkom pandemije marca 2020. To je tudi delni razlog za njeno dolgotrajno pot, preden je končno ugledala luč sveta. Njena želja je razpreti razmislek o zgodovini trga z umetninami v slovenskem in nekdanjem jugoslovanskem prostoru, kjer še vedno velja splošno prepričanje, da trga ni bilo.

Ideji o neobstoju umetnostnega trga v regiji ni težko najti razlogov. Prvi je, da moramo razmišljati o trgovanju z umetnostjo širše kot le v kanoniziranih poznokapitalističnih okvirih in se vprašati, ali je morda mogoče govoriti o socialističnem trgu z umetninami, na katerem trgovanje poteka na drugačne načine, predvsem prek državnih in občinskih naročil ter naročil samoupravnih skupnosti in podjetij, si-vega trga in delnega galerijskega poslovanja. Drugič je družbeni zgodovinski spomin tako ubog, da nekateri pravijo, da v socializmu celo sadnih jogurtov ni bilo mogoče kupiti (Škrinjar, 2021) – kako bi lahko torej v času revidiranja polpretekle zgodovine razmišljali o prestižnem trgu umetnin? A tudi ta razlog je zgolj mit. Tretji razlog je, da je v slovenskem in jugoslovanskem umetnostnem prostoru v času visokega in poznega modernizma vzniknilo prepričanje, da se o umetnosti in trgovanju hkrati skorajda ne sme govoriti, saj

področje umetnosti pač ni tako, da bi ga mazali z govorom o denarju.¹ Tak pogled se je žal zavlekel še v 90. leta in povzročil veliko škode, med drugim umetnostnozgodovinskim raziskavam. Šele v zadnjih dveh desetletjih o umetnikih ustvarjalcih pogosto razmišljamo tudi kot o tistih, ki delajo in so za opravljeno delo upravičeni do plačila, ki ustvarjajo umetniška dela, ki na trgu dosegajo takšno ali drugačno vrednost.

Izven države, tam, kjer živi trg, po katerem je regija vseskozi kazala želje, na Zahodu, pa so bili in so danes še bolj prepričani, da trg z umetninami v državah komunizma in socializma, torej na področju globalnega juga in neuvrščениh, ni obstajal. Tako so presenečeni nad podatki, ki prihajajo na dan.

Redki arhivski viri ter intervjuji z vpletenimi v trgovanje z umetnostjo v preteklosti Slovenije, vpete v širši jugoslovanski okvir, kažejo, da je prodaja umetnin obstajala, in to že v prvih letih po vojni. Arhiv RS hrani dokumentacijo o tem, kako so umetniki že ob koncu 40. let in v 50. letih v Društvu slovenskih likovnih umetnikov precej govorili in delovali v smeri prodaje umetnin prek galerije, ki so jo upravljali, ter odkupov občinskih, mestnih in državnih oblasti. Njihovi zapisniki pričajo o nadaljevanju premisleka o trgu z umetninami, kakršen je obstajal pred drugo svetovno vojno (Grafenauer idr., 2019: 33–38).

Med letoma 1950 in 1991 lokalni svet umetnosti pozna številne apokrifne zgodbe o prodajah iz ateljejev in galerijskih prodajah, ki jih ni mogoče potrditi z dokumenti. Prodaje in naročila so potekala tudi prek državnih in republiških ustanov, muzejev, galerij, društev ter drugih organizacij; v 80. in 90. letih se je po podjetjih v regiji posebej razbohotila prodaja grafičnih listov, a dokumentacija in arhivski viri so mnogokrat izgubljeni ali nedostopni.

Sočasno s tržnim socializmom (1965–1974) so se v 70. letih pojavili prvi poskusi vzpostavitve galerijskega trga z galerijami v tujini in doma po vzorcih zahodnega sveta umetnosti, v slovenskem prostoru posebej vidno s trdom Zorana Kržišnika. V nenavadnih razmerah so kasneje, še pred vstopom v kapitalistično ureditev, vznikale prve prodajne galerije na čelu z Galerijo Equrna in delom Taje Vidmar Brejc (Grafenauer, 2014: 11–12), ob njej pa so delovale tudi druge, kot prebiramo v članku Tine Fortič Jakopič.

Z razvojem t. i. »druge linije«, ki v času nastanka ni vstopala v kanton, posebej pa z razvojem alternativne kulture v 80. letih, so se

1 Za primer navajamo enega od številnih sorodnih zapisov: »Težava Slovenije je, da nima razdelanega umetnostnega sistema, ki v bistvu temelji na mreži zasebnih galerij. Pri nas so zasebne galerije še vedno obravnavane kot nekaj nizkotnega, zavrženega, češ, z umetnostjo, ki je last vsega naroda, se pač ne trguje« (Ković, 2011: 27).

prvič po obdobju zgodovinskih avantgard uveljavljali tudi drugačni, večinoma kritični pogledi in prakse ekonomije umetnosti, a v vmesnem času so se spremenile zgodovinske razmere: Slovenija je vstopila v kapitalistični red ter z njim na kapitalistično tržišče, česar pa v smislu razvoja klasičnega trga z umetninami, razen izjem, ni znala realizirati.

Čeprav so poskusi tržnega galerijskega delovanja po zahodnem modelu postali vidnejši (dražbe, prodajne galerije, nastopi na mednarodnih sejnih ...), je lahko večina deležnikov v mednarodni prostor vstopila le z materialno podporo države, kar pa ni nič presenetljivega tudi za druge manjše nacionalne države (Heikkinen, 2003: 8, 37, 72). Ob neuspešnih in redkih uspešnih poskusih prodora nove države na mednarodni trg ter trudu posameznikov in kolektivov za vzpostavitev transparentnega notranjega trga z umetninami smo prispeli do leta 2020, ko se je v Sloveniji vse ustavilo, tako da raziskave, kaj se dogaja z umetnostnim trgovanjem v času pandemije, ki je sovpadla z nastopom aktualne vlade Janeza Janše, še niso dostopne, predviden pa je še hujši padec kot ob finančni krizi leta 2008. Zadnje besedilo tega tematskega sklopa se tako sklene v letu 2020 in obravnava antikapitalistične prakse vrednotenja umetnin, ki so se uspešno razvijale tudi v Sloveniji, predvsem v alternativnih prostorih in nekaterih umetniških kolektivih.

Nekakšen protipol temu besedilu je članek Nataše Ivanović *Zoran Mušič in umetniški trg: mednarodni in slovenski kontekst*, v katerem avtorica predstavi enega najvidnejših slovenskih slikarjev in njegovo delovanje na zahodnem trgu umetnosti tako na primarnem, tj. galerijskem, kot na sekundarnem, tj. dražbenem področju ter oriše razlike med Mušičevim vplivom na mednarodnem trgu in v lokalnem kontekstu. Ugotavlja, da lokalni in mednarodni trg umetnikovih del nista bila prepletana:

Na prvega ni imel nikakršnega vpliva, razen neposrednega z razstavami, a vsekakor ga ni soustvarjal. [...] V Italiji in Franciji ter pozneje v Švici ga je umetnik s pomočjo kritikov in galeristov, ki so imeli interes za sodobno italijansko umetnost in novo pariško šolo, soustvarjal. Mušič se je zelo dobro zavedal svojega položaja v mednarodnem umetniškem svetu, skrbel je za svojo podobo (Ivanović, 2021: st. 14).

Da je bil v vsem analiziranem obdobju kakršenkoli poskus ali celo uspeh vstopa slovenskega umetnika ali galerije na mednarodno prizorišče plod dela posameznika in kako je bilo to področje sistemsko neurejeno vse do 90. let, kaže tudi prispevek Nadje Zgonik *Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968*. Avtorica opisuje izjemen, a osamljen poskus delovanja jugoslovanske galerije v New Yorku. Adria Art Gallery je bilo mogoče odpreti zaradi ekonomske in kulturne izmenjave v času hladne vojne, kar je Jugoslavijo med komunističnimi državami postavljalo v poseben položaj, ki je v 60. letih prinesel tudi vdor tržnega gospodarstva in potrošniške kulture.

Z ustanovitvijo prodajne galerije sta moči združila ameriško zastopstvo jugoslovanskega podjetja za mednarodno trgovino Intertrade iz Ljubljane in Zoran Kržišnik, ravnatelj ljubljanske Moderne galerije kot njen programski vodja, ki si je prizadeval, da bi se z mednarodnimi nagradami potrjeni jugoslovanski umetniki uveljavili še na umetnostnem trgu. Zaradi gospodarske krize leta 1968 in ker podjetje, ki se je ukvarjalo s prodajo smuči in stolov, ni razumelo načel umetnostnega trga, je šla galerija po letu dni v likvidacijo (Zgonik, 2021: st. 30).

O dogajanju na nastajajoči umetniški sceni, ki jo Ješa Denegri pomenjuje umetnost druge linije (Denegri, 1989: 13–20), razmišlja članek Nikole Dedića *Druga linija in jugoslovanska »tretja pot«: rojevanje nove umetniške prakse v času tržnega socializma (1965–1974)*. Druga linija in znotraj nje nova umetniška praksa je bila, kot opisuje Dedić, ena od posledic prehoda v takrat uvajajoči se tržni socializem. Novo umetniško prakso avtor interpretira kot enega od izplenov »študentskih protestov leta 1968 in ambivalentnih rezultatov, ki so jih prinesla družbena gibanja za emancipacijo jugoslovanskega delavskega razreda in opuščanje obrata k tržnemu socializmu« (Dedić, 2021: 44).

A kljub temu, da se je druga linija v jugoslovanskem in slovenskem prostoru sčasoma uveljavljala in se v poznih 90. letih ustoličila kot ključna kanonska linija slovenske umetnosti, je trg še vedno zanimal predvsem objekt. Prodajna galerijska dejavnost, kot pokaže Tina Jakopič Fortič, se je razmahnila v začetku 90. let, ko je to omogočila državna zakonodaja. Dokaj ugodne razmere začetkov nove države so omogočale naglo rast števila galerij in prodaje umetnin. Šele

takrat, ugotavlja avtorica, se je razvila galerijska mreža po celotni državi, z daleč največjo gostoto galerij v prestolnici.

V besedilu *Kako država podpira trg z umetninami: Primer P74* se urednica tega tematskega sklopa ukvarjam s sedanostjo ter skušam na primeru Centra in galerije P74 pojasniti, kako je država v zadnjih desetletjih vendarle skušala uvesti sistemsko podporo trgu umetnin v mednarodnem prostoru, kar pa je bilo le delno uspešno. Vzrok za to je predvsem dejstvo, da se pri tem ni povezalo več resorjev državne uprave, bolj je šlo za delovanje ministrstva za kulturo. A kljub temu lahko govorimo o delno uspešni strategiji za profesionalizirani del sveta umetnosti, ob katerem pa, kot že omenjeno, obstajajo tudi drugačna razumevanja vrednotenja umetnin. O tem govori zadnji članek Daše Tepina *Vrednost umetniškega ustvarjanja in avtonomni prostori na primeru AKC Metelkova mesto*. V njem avtorica zapiše:

Umetnost že sama po sebi odstopa od klasičnih ekonomskih paradigem, znotraj avtonomnih prostorov pa umetniško ustvarjanje še toliko bolj. Vzpostavlja lastne ekonomske pogoje onkraj tržnih odnosov, ki so v kapitalizmu predstavljeni kot edino vodilo preverjanja uspeha in smiselnosti delovanja. V avtonomnih prostorih tako težimo k iskanju drugačnih vrednosti, ki izhajajo iz skupnosti in odnosov, ki rekodificirajo samo ustvarjanje, v katero se vpisujejo načela samoorganizacije, solidarnosti, vzajemne pomoči in tako naprej. ... S tem se vzpostavlja samodefiniranje lastnega simbolnega kapitala, ki ga avtonomni prostor kot tak vzpostavlja, s čimer se trudi načenjati razredne komponente kapitalizma (Tepina, 2021: 103).

Umetnost in umetniki se zavedajo ujetosti v kapitalistični sistem trga in ga, kadar je mogoče, skušajo pervertirati, razgaliti ali celo izrabiti, tudi kot medij svojih projektov. Likovni prispevek Viktorja Bernika *Ekonomija kot medij umetnosti* izhaja iz projekta *Made In China*, ko so leta 2013 nekateri slovenski umetniki zasnovali ideje za umetniške multiple – manjša, cenovno dostopna umetniška dela v serijah. Njihova estetska oziroma uporabna vrednost je bila izrazito umetniška, svet potrošnje so reflektirali in kritično obravnavali ter v potrošniško okolje vstopili kot motnja v kontekstu izvorno zasnovanih performativnih instalacij in dogodkov. Eno od verzij projekta, ki domuje na presečišču umetnosti in ekonomije, vključujemo tudi v tokratno številko, v želji, da kljub časom, v katerih smo se

znašli – ali še bolje: prav zaradi njih –, razmišljamo o simbolni in monetarni vrednosti umetnin in se, če je le mogoče, odločimo za vložek v obe ali pa – *qui vult dare parva non debet magna rogare* – nekoč celo spremenimo sistem, da nam bo omogočal drugačno delovanje v svetu umetnosti.

Literatura in vir

- Dedić, Nikola (2021): Druga linija in jugoslovanska »tretja pot«: rojevanje nove umetniške prakse v času tržnega socializma (1965–1974). *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 283: 44.
- Denegri, Ješa (1989): Razlog za drugo liniju. *Jugoslovenska dokumenta '89*: 13–20.
- Grafenauer, Petja, Nataša Ivanović in Urška Barut (2019): Kako je Mala galerija prenehala biti društvena in postala moderna. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* 133: 33–38.
- Grafenauer, Petja (2014): Taja Vidmar Brejc, prva dama slovenske galeristike, in Arne Brejc, direktor Galerije Equarna. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* 99: 11–12.
- Heikkinen, Merja (2003): The Nordic Model for Supporting Artists – Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden. *Research Reports of the Arts Council of Finland* 26. Helsinki: The Arts Council of Finland in cooperation with the Nordic Cultural Institute.
- Kovič, Brane (2011): Za umetnika je pomembno, da ga najde pravi galerist. *Delova Sobotna priloga*, 17. december, 26–28.
- Ivanović, Nataša (2021): Zoran Mušič in umetniški trg: mednarodni in slovenski kontekst. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 283: 13.
- Škrinjar, Mojca (2021): Replying to @Mateja_Slo and @NEVAELEZNIK. Dostopno na: <https://twitter.com/mojcaskrinjar/status/1380094260473643008> (10. oktober 2021).
- Tepina, Daša (2021): Vrednost umetniškega ustvarjanja in avtonomni prostori na primeru AKC Metelkova mesto. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 283: 103
- Zgonik, Nadja (2021): Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 283: 30

Zoran Mušič in umetniški trg: mednarodni in slovenski kontekst

Abstract

Zoran Mušič and the Art Market in the International and Slovenian Contexts

Zoran Mušič stands out among all Slovenian artists as the artist whose works reach the highest prices on the international art market. In order to understand why this is the case, the author takes a closer look at Mušič's opus, which was largely created in Venice and Paris in the second half of the 20th century. This allows the author to contextualize the artist's position in the international art market and highlight the differences between the capitalist Western market, the former socialist Yugoslav market, and the contemporary transitional Slovenian market.

The economic value of Mušič's art is understood through several perspectives. The author analyzes the relations between buyers and sellers, as well as the practice of direct sales from ateliers. The possibilities for organizing exhibitions in the 50s and 60s in Rome, Venice, Paris, and Ljubljana are an important factor as well, and the author also explores how galleries representing Mušič (Galerie de France, Galleria Contini etc.) set prices for his works. Art fairs and secondary sales through foreign auction houses are also taken into consideration.

In addition to contextualizing Mušič's opus, this analysis also enables the author to highlight the differences between the Slovenian art market, which is limited to galleries selling works acquired through foreign auctions, and the foreign market, which Mušič played a role in co-creating.

Keywords: Zoran Mušič, art market, primary market, secondary market, auctions

Nataša Ivanović (1981, Ljubljana) is an art historian. She holds a PhD in the historical anthropology of art. Since 2017, she has been a lecturer at the Academy of Fine Arts and Design of the University of Ljubljana. She was also a researcher at the ZRC SAZU France Stele Institute of Art History and co-founded the R19+ Research Institute for Visual Culture in 2013. In her research, she focuses on the period between the 19th and 21st century. She is currently establishing a digital catalogue raisonné of Zoran Mušič for Lah Contemporary (nataša.ivanovic@lah.art).

Povzetek

Zoran Mušič velja v slovenskem prostoru za umetnika, čigar dela v primerjavi z drugimi slovenskimi umetniki na mednarodnem trgu dosegajo najvišje cene. V prispevku bo odgovorjeno na vprašanje, kateri trg dopušča ta fenomen. Z vpogledom v njegov opus, ki je nastal predvsem v Benetkah in v Parizu v drugi polovici dvajsetega stoletja, bomo opredelili umetnikovo mesto na mednarodnem trgu in prikazali razlike med zahodnim kapitalističnim trgom in nekdanjim socialističnim jugoslovanskim ter današnjim tranzicijskim slovenskim trgom. Glede na položaj kupcev in posrednikov ter umetnikovo neposredno prodajo iz ateljeja, razstavne možnosti v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja v Rimu, Benetkah, Parizu in Ljubljani, prevzem in postavljanje cene umetnikovih matičnih galerij (Galerie de France, Galleria Contini idr.), umetniških sejmov in sekundarne prodaje s pomočjo tujih dražbenih hiš, bomo prikazali ekonomsko vrednost Mušičevih umetnin. S tem bomo opredelili njegov opus, v širšem kontekstu osvetlili tudi raznovrstnost slovenskega trga, omejenega na galerijske prodaje del, privzetih s tujih dražb, v primerjavi s tujim trgom, ki ga je umetnik soustvarjal.

Ključne besede: Zoran Mušič, umetniški trg, primarni trg, sekundarni trg, dražbe

Nataša Ivanović (1981, Ljubljana) je umetnostna zgodovinarica in doktorica zgodovinske antropologije likovnega. Od leta 2017 predava na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Pred tem je bila na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU mlada raziskovalka in leta 2013 je soustanovila Raziskovalni inštitut za vizualno kulturo RI19+. Poleg raziskovanja umetnosti od 19. do 21. stoletja, predavanj doma in v tujini kurira razstave, v okviru Lah Contemporary pa pripravlja digitalni catalogue raisonné Zorana Mušiča (natasa.ivanovic@lah.art).

Slikar, risar in grafik Zoran Mušič (1909–2005) je eden tistih slovenskih umetnikov, ki je v širšem mednarodnem prostoru najbolj prepoznaven in cenjen. Njegovo dolgoletno ustvarjanje, sodelovanje na številnih domačih in tujih razstavah ter umetniških sejmih po drugi svetovni vojni je obudilo zanimanje zanj ne samo med domačimi raziskovalci, ampak tudi med mednarodnimi likovnimi kritiki, umetnostnimi zgodovinarji in galeristi, med katerimi so pričakovano vodili italijanski in francoski pisci, saj je bilo Mušičevo življenje od leta 1952 do smrti razpeto med Benetkami in Parizom. Nastajali so katalogi, pisale so se krajše in daljše notice o umetniku in njegovih delih, pojavil se je velik korpus znanstvenih objav o posameznih segmentih opusa ter celoviti pogledi na opus in izhajali so poskusi pisanja umetnikove biografije. Objavljeni so bili številni tiskani intervjuji ter s kamero posneti pogovori ali pa za radio pripravljene diskusije z umetnikom. Snemali so se tudi filmi.¹

Čeprav zanimanje za umetnikovo delo tudi z gospodarskega vidika ni

¹ Za relevantno literaturo glej obsežen seznam bibliografije v Ferjan Intihar, 2009: 224–235. V zadnjem desetletju Grafenauer idr., 2012; Mušič, 2018; Ristić in Wipplinger, 2018. Filma: *Paysages du silence* (1986, r. J.-B. Junod) in *Zoran Music, peintre de la mémoire* (1987, r. I. Suhadol).

pojenjalo, saj posamezna dela še danes predstavljajo hkrati estetsko in naložbeno vrednost, umetnikov opus z vidika ekonomskega trga ni doživel poglobljene preučitve. Pojavile so se krajše analize letošnje prodaje umetnikovih del na točno določenem trgu, predvsem v Italiji, ki še danes velja za vodilno deželjo z največjim deležem prodanih Mušičevih del,² izpostavljene so bile novice o dosežkih in rekordih na posameznih tujih dražbah (Harcourt-Webster, 1992: 34), objavljeni so bili do danes redki primeri analize tržnega povpraševanja za izbrane motive iz umetnikovega opusa (Levi, 1988: 335–338; Urbančič, 2010: 15; Zerio, 1993: 122–123).

Tako lahko na primeru soodvisnosti primarnega in sekundarnega trga³ – na slednjega je s trdnim korakom Mušič vstopil po letu 1980 (Fiz, 1988: 155), čeprav je bil že leta 1977 izpostavljen z obsežno objavo med opaženimi italijanskimi umetniki v posebni številki *Arte Mercato* (Verdet, 1977: 9–16) – pokažemo, kako je umetnik s svojimi galeristi, zbiratelji in kritiki soustvarjal mednarodni umetniški trg druge polovice dvajsetega stoletja in na kakšen način se je dinamika trga po ustvarjalčevi smrti spremenila ter kako se to kaže na mednarodnem in domačem trgu, ki ima v odnosu do prvega posebna, lokalna pravila.



Slika1: Zoran Mušič pred Galerie de France, črno-bela fotografija. Lah Contemporary/Zoran Mušič (arhiv fotografij).

2 V zadnjem desetletju je bilo na italijanskih avkcijah (Farsetti, Finarte, Sotheby's idr.) prodanih okoli štirideset odstotkov vseh licitiranih Mušičevih del. Temeljni vir za prodajo na mednarodnih dražbah predstavlja spletna stran Artprice (www.artprice.com), ki proti plačilu ponuja bazo podatkov. Vsi vpogledi v bazo so bili dokončani konec februarja 2020. Namesto citiranja celotne spletne strani pri povzemanju informacij v besedilu uporabljamo kratico AP.

3 Primarni trg kroji umetnik sam, neposredno se vrši prodaja iz njegovega ateljeja ali galerije, ki ga zastopa ne samo pri prodaji, ampak tudi pri produkciji, realizaciji in logistiki razstav. Na sekundarnem trgu gre za posredno prodajo in se delo večkrat prodaja preko posrednikov (prodajne galerije, dražbene hiše).

Primarni trg

Mušičeva selitev iz Ljubljane v Benetke v zgodnjih štiridesetih letih dvajsetega stoletja je bila prva prelomnica ustvarjalčeve prepoznavnosti v mednarodnem svetu, prav v novem bivališču zunaj matične države, v galeriji Piccola Galleria, je imel petintridesetletni umetnik prvo retrospektivo z izdanim katalogom, za katerega je uvodno besedilo prispeval znani beneški slikar, Mušičev sodobnik in vzornik Filippo de Pisis (Mušič, 1944–45: 20–21). Leta 1944, nekaj mesecev pred beneško razstavo, je svoja dela predstavil tudi v Trstu, vendar so imele na prepoznavnost umetnika večji vpliv izdaja kataloga in nekaj objav v slovenskih in italijanskih dnevnikih o beneški razstavi.

Pozneje, po preživetih strašnih usodi v koncentracijskem taborišču v Dachauu in po končani drugi svetovni vojni, Benetke za umetnika niso bile zgolj vir navdiha, ampak so tik po vrnitvi v Mušičevem življenju predstavljale tudi zatočišče pred njegovo domovino,⁴ nato novi dom z ženo, Benečanko in slikarko Ido Barbarigo (Cadorin), navsezadnje pa mu je mesto omogočalo delo (nova razstava v Benetkah je sledila že marca 1946) in s tem finančno stabilnost ter mu odprlo okno v svet.

Takoj po vojni je bil že prisoten na bolj ali manj opustošenem umetniškem trgu. Z bodočim tastom Guidom Cadorinom je sodeloval pri prenovi fresk v cerkvah beneškega zaledja. Prvo samostojno naročilo za okrasitev dveh soban s štukom v palači Sagredo v Benetkah je sprejel leta 1947, delo mu je ponudil trgovec in zbiratelj Francesco Pospisil, čigar zbirka je bila po hčerini smrti leta 1987 razprodana na dražbi (Bianchin, 1987). Naslednje leto je sprejel naročilo italijanskega skladatelja Giana Francesca Malipiera (1882–1973), takratnega direktorja konservatorija Benedetta Marcella, da poslika stene njegovega bodočega ateljeja na podstrešju palače Pisani, kjer je bil tudi sedež konservatorija. Nastale so stenske poslikave motivov, ki jih je Mušič že upodabljal v klasičnem slikarskem mediju: *Konjički*, *Dalmatinski motivi*, *Mali ženski akti*, *Avtoportret*, *Trajekt* idr. Zaradi vidne razdejanosti povojnega obdobja je prav živahna in barvita poslikava ateljeja privlačila radovedne poglede obiskovalcev. Leta 1950 je bil objavljen tudi prispevek o beneških palačah, v katerem je zaznamek med drugim dobil slikovit Mušičev umetniški dom (Brin, 1950: 22–23). Takšno barvitost sta si v svojem domu v kletnih prostorih vile v Zollikonu blizu Züricha zaželeli tudi sestri Charlotte in Nelly Dornbacher. Mušič je za sestri v letih 1949 in 1950 opravil t. i. celostno umetnino, saj je stene poslikal s podobnimi motivi, kot sta ju

4 Pri povratku v socialistično Jugoslavijo Mušič, kakor večina taboriščnikov, ni bil dobro sprejet. Izključen je bil iz Društva slovenskih likovnih umetnikov, grozil mu je politični pregon, zato je konec leta 1945 emigriral v Benetke.

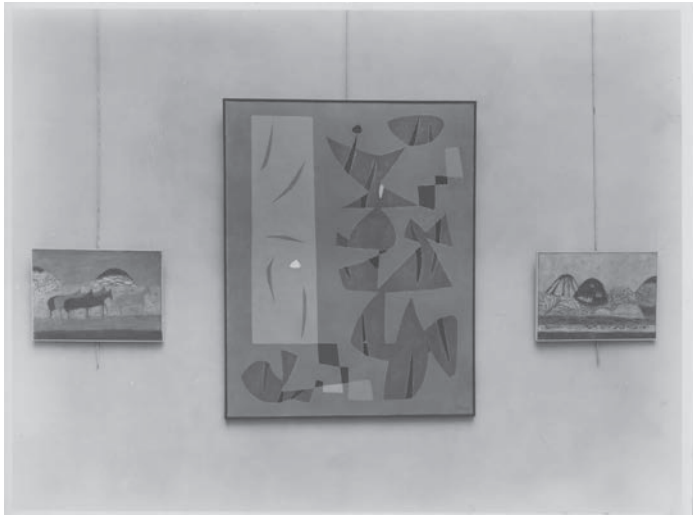
švicarski zbirateljci videli v Benetkah. Poleg tega sta si zaželeli tudi poslikano pohištvo, izvezene prte in zavese z vsemi motivi, kakršne si je obiskovalec lahko že ogledal na stenskih poslikavah (Ferretti, 2018).

V zgodnjih petdesetih letih je umetnik dobil naročilo za vezenino z motivi iz življenja Marca Pola, ki meri devet metrov. Njegovo največje delo, ki ga je v letih 1950 in 1951 opravil z ženo Ido, je krasilo dnevni salon čezoceanske ladje Augustus (ta je v petdesetih letih predstavljala *pars pro toto* italijanskega oblikovanja, tehnike in ladjedelništva).

Leta 1951 mu je mednarodna žirija, v njej so bili med drugimi pisec Marcel Arland, likovni kritiki Jean Bouret, André Chassel in Frank Elgar, slikarja Fernand Legar in Jacques Villon ter kipar Ossip Zadkine, v Cortini d'Ampezo podelila nagrado Grand Prix Paris (n. a., 1951: 53), kar je bil zanj prelomni dogodek. Nagrada mu je omogočila organizirano razstavo v Galerie de France v Parizu, objavo retrospektivnega kataloga, ki ga je napisal eden izmed žirantov Jean Bouret, in predstavništvo galerije tako v francoskem kakor tudi v mednarodnem okolju. Nagrada je vplivala tudi na Mušičevo selitev v francosko prestolnico, ki je postala njegov drugi dom.

Pred sprejetjem pariškega zastopništva je Mušič sodeloval predvsem z italijanskimi in ameriški galeristi. Beneški podpornik sodobne italijanske umetnosti, zbiratelj in trgovec z umetninami Carlo Cardazzo (1908–1963) je leta 1942 v Benetkah ustanovil Gallerio del Cavallino, leta 1946 pa še Gallerio del Naviglio v Milanu; v slednji so Mušiču februarja 1949 priredili razstavo. Cardazzo se je istega leta zavzel tudi za naslednjo promocijo v Galerii Georg Moos v Ženevi, ko je njegova beneška galerija podprla realizacijo kataloga s štirimi kritičnimi pogledi. Mušič je v obeh galerijah samostojno ali skupaj z italijanskimi sodobniki razstavljal vse do leta 1967. V Rimu je s svojimi olji pritegnil tudi zbiratelja in galerista Irene Brin in Gaspera del Corsa, ki sta vodila Gallerio l'Obellisco (n. a., 1963). Rimsko občinstvo se je imelo priložnost srečevati z Mušičevimi deli že od leta 1948; zaradi Brinove in del Corse, ki sta imela izjemno prepleteno mrežo v ameriškem okolju, pa so bila njegova dela v prvi polovici petdesetih let pogosto predstavljena občinstvu v New Yorku (za Muzej moderne umetnosti je Alfred Barr odkupil Mušičeve *Konjičke* že leta 1953). Mušičeva prisotnost na ameriški kulturni sceni v petdesetih letih je povzročila veliko zanimanje pri zasebnih zbirateljih, kot so bili Helena Rubenstein, Peggy in David Rockefeller, Eric Estorick, Patti Brich idr.

Podpora Galerie de France, ki sta jo vodila Myriam Prévot in Glido Caputo, je imel Mušič vse do zgodnjih osemdesetih let, ko se je interes novih lastnikov od predstavnikov t. i. pariške šole preusmeril k delom mlajših francoskih slikarjev. Galerija je zlasti v zgodnjih letih prevzela vso organizacijo in logistiko pri postavljanju umetnikovih razstav, promociji in fotografiranju



2. Fotograf Galerie de France, Pogled na Mušičeva dela na razstavi Salon de Mai leta 1953 v Parizu, črno-bela fotografija. Lah Contemporary/Zoran Mušič (arhiv fotografij).

Mušičeve produkcije. Ohranjene fotografije so izjemnega pomena pri proučevanju umetnikovega opusa, vsekakor pa bo odločilnega pomena za razumevanje primarnega trga v francoskem okolju temeljita raziskava obsežnega arhiva pariške galerije.

Pri tem ne smemo pozabiti na Mušičevo udeležbo na številnih mednarodnih bienalih in umetniških sejmih. Že leta 1948 je z nekaj deli nastopil na prvem Beneškem bienalu po drugi svetovni vojni, leta 1954 so mu organizatorji posvetili samostojno razstavo, leta 1984 pa je nastopil z najnovejšimi beneškimi motivi. Galerije, kot so ženevska Jean Krugier, pariška Claude Bernard in tržaška Torbandena, so ga zastopale na umetniških sejmih v Baslu, Bologni, Madridu, FIAC-u v Parizu idr. Vsi ti pojavi so močno vplivali tudi na sekundarni trg, ki se pri Mušiču zrcali v izboru motiva.

Sekundarni trg

Mušičeva dela so bila na mednarodnih dražbah prisotna že v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, a je bila njihova udeležba na sekundarnem trgu do osemdesetih let majhna, ne pa tudi zanemarljiva.⁵

⁵ Slika *Dalmatinski motiv (Motivo dalmata)* iz leta 1952 je bila prvič prodana na anonimni dražbi pri Parke Bernet Galleries v New Yorku že leta 1969, leta 1989 pa je pri hiši Sotheby's v Londonu dosegla letni rekord v ceni prodanih Mušičevih del (n. a., 1989: 31).

Od leta 1985 se je pojavilo večje število del na licitacijah, prav tako je postopoma rasla cena slik, ki je prvi dvig doživela leta 1990. Izhodišče raziskave sekundarnega trga temelji na še neobjavljeni spletni bazi preglednega kataloga (*catalogue raisonné*) umetnikovih slik, ki se v okviru raziskovalnega centra Lah Contemporary pripravlja na podlagi Mušičevega zasebnega arhiva, predanega založniku Sylviu Acatosu, in s pomočjo novejših informacij, pridobljenih na spletni strani *Artprice*.⁶ Bolj poglobljen pregled v obdobje od 1982 do 1992 je obravnaval Dante Zerio, ki je poudaril prevladujoče vrhunce rasti cen Mušičevih slik, predvsem *Konjičkov* in *Dalmatinskih motivov* (Zerio, 1993: 122–123).

Leta 1982 je bilo v avkcijski hiši Sotheby's v New Yorku licitirano delo *Dalmatinski motiv* (1955, olje na platno, 33 x 55 cm; LC ZM CR 726); prodano je bilo za 7 milijonov nekdanjih italijanskih lir (3.615,00 evrov). Dve leti pozneje so decembra v podružnici v Londonu dražili *Mimoidoče konjičke* (1950, olje na platno, 68 x 99 cm), ki so dosegli že štirikratnik prejšnje cene, in sicer nekaj več kot 37 milijonov lir (19.111,00 evrov). Leta 1985 se je tehtnica, kar zadeva motive, prevesila na popolnoma drugo stran in je abstraktna slika *Prazna pokrajina* (1960, olje na platno, 50 x 65 cm) v dražbeni hiši Christie's v Londonu dosegla najvišjo izklicno ceno v protivednosti današnjih 4.282,00 evrov (AP), leto pozneje pa je *Rastlinski motiv* (1978, olje na platno, 145 x 96 cm) na licitaciji francoske avkcijske hiše Champin-Lombrail-Gautier dosegel 7.622,00 evrov (AP). Vse do leta 1991 sta si letne rekorde prodaje izmenjavali hiši Sotheby's in Christie's, prav tako sta bila v vrhu motiva *Konjički* in *Dalmatinski motiv*, ki ju je Mušič ustvarjal v letih 1948 in 1952. Delež obeh motivov se je sčasoma na sekundarnem trgu vse bolj utrjeval, saj je bilo povpraševanje po omenjenih motivih večje od ponudbe. Tako je rasla tudi cena in leta 1990 dosegla najvišjo vsoto, ki je bila do danes na avkciji izplačana za Mušičevo delo. *Mimoidoče konjičke* iz leta 1951 (olje na platno, 73 x 100 cm) je v londonski hiši Sotheby's galerija Contini iz Benetk kupila za 286.807,00 evrov (LC ZM CR 926). Preden je slika prešla v italijansko zasebno zbirko, je bila leta 1992 javnosti predstavljena na retrospektivni razstavi Zorana Mušiča v Villi Medici v Rimu in nato še v dvorcu Palazzo Reale v Milanu.

V časopisu *Herald Tribune* umetnostni zgodovinar Souren Melikian omenja, kako je mednarodna javnost izgubila zanimanje za impresioniste in mojstre moderne zgodnjega dvajsetega stoletja in kako se je okus v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja preusmeril v sodobno umetnost. Dražbe so še na začetku leta 1990 kazale na skopo zanimanje za sodobne avtorje, na spomladanskih avkcijah tako v hiši Sotheby's kot Christie's pa

6 Gl. op. št. 2.



Slika 3: Foto Giacomelli, Pogled na razstavo Zorana Mušiča na Beneškem bienalu leta 1954, črno-bela fotografija. Lah Contemporary/Zoran Mušič (arhiv fotografij).

so izklicne cene pokazale ravno nasprotno. Čeprav je bilo v ponudbi manj umetnosti iz petdesetih in šestdesetih let, so najvišjo prodajo krojili ravno Zoran Mušič, Jean Dubuffet (1901–1985), Antoni Tàpies (1923–2012) in Lucio Fontana (1899–1968). Zbiratelji, ki so pred tem kupovali impresionistično in moderno umetnost, so sprožili val zanimanja za sodobno umetnost raznovrstnih slogov. Če so bili rekordi na strani abstraktnih del, so na drugi strani figuralne scene lepo naslikanih in izjemno poetičnih podob, kakršna je Mušičeva slika *Mimoidoči konjički*, dosegle zelo visoke izklicne cene (Melikian, 1990). O uspehih sodobne umetnosti je pričalo francosko dražbeno dogajanje. Triumf v obeh londonskih dražbenih hišah se je zgodil zaradi nezanimanja za starejšo umetnost, kar je pripeljalo do osupljivih rekordov, medtem ko so bila preostala dela nezaželena. Kljub opozorilom strokovnjakov za reguliranje cen s splošno stopnjo gospodarske rasti je jeseni 1990 umetniški trg propadel, saj so postajali kupci bolj previdni in so si pridobivali izkušnje pri nakupu umetnin (Melikian, 2013).

Čeprav je konec leta 1990 mednarodni trg stagniral, je bila prodaja Mušičevih del do leta 2000 stabilna in je razen let 1993 ter 1998 dosegla vsote, primerljive današnjim (najvišja izklicna cena je bila okoli 100.000,00 evrov, AP). Čeprav so slike na dražbi leta 1991 dosegle trikrat nižjo ceno kot pred padcem umetniškega trga, Mušičev rekord tega leta ni bil nezanemarljiv. *Modri konjiček* iz leta 1950 (olje na platnu, 46 x 65 cm, LC



Slika 4: Zoran Kržišnik v Mušičevem ateljeju, črno-bela fotografija. Lah Contemporary/Zoran Mušič (arhiv fotografij).

ZM CR 715) je bil na dražbi *Impresionistične in moderne slike* v hiši Sotheby's v New Yorku prodan za 95.500,00 evrov. Sliko je po poročanju časopisa *Antiques Trade Gazette* odkupil italijanski galerist sicer za vsoto, ki naj bi bila leto in pol prej še zelo visoka, medtem ko je bila v času prodaje skromno ocenjena (n. a., 1991b: 37). Danes je delo v zasebni zbirki v Trstu.

Podoben motiv *Modri konjiček* iz leta 1951 (olje na platnu, 46 x 55 cm, LC ZM CR 897) je danes v lasti fundacije Gabriele in Anne Braglia v Luganu, za katero je delo kupila hiša Christie's v New Yorku leta 2015. Pred tem je imel lastninske pravice nad delom Muzej moderne umetnosti v New Yorku (MoMA), saj sta bili omenjeni deli v petdesetih letih prek Mušičeve zastopnice Galerie de France odkupljeni prav za New York: prvo sliko je odkupila ameriška poslovница in zbirateljica Joan Whitney Payson (1903–1975), drugo pa že omenjena MoMA (n. a., 1991a: št. lota 70).

V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja so letni rekordi izklicnih cen kar nekajkrat zrastle čez sto tisoč. To se je zgodilo leta 1992, 1994, 1995 in 1999. Vselej je bila prodaja posredno povezana z javno izpostavljenostjo Mušičevih del na velikih retrospektivah, kot sta bili predstavitvi leta 1992 v Rimu in Celovcu ali pa najodmevnejša, z državnimi častmi – tako francoskimi kot slovenskimi – podprta retrospektiva v Grand Palaisu v Parizu leta 1995, ki jo je skupaj z Mušičem kuriral francoski akademik, umetnostni zgodovinar Jean Clair. Pisec je spremljal Mušičevo ustvarjalnost že od leta 1978, sicer v



Slika 5: Zbiratelj Erick Estorick in Zoran Mušič, barvna fotografija. Lah Contemporary/Zoran Mušič (arhiv fotografij).

tem času še s krajšimi zaznamki (Clair, 1978: 96–102), medtem ko je njuno sodelovanje postalo intenzivnejše (prav v času Clairovega službovanja na oddelku za grafiko) s prvo kurirano razstavo Mušičevih grafičnih del v centru Georges Pompidou leta 1988.

Vsekakor so Mušičeva dela še pred vstopom v novo tisočletje, v t. i. turbulentnih časih, predstavljala naložbo kljub številnim pozivom in namigom strokovne javnosti, da naj bi bilo tako za manjše kot za srednje velike mednarodne zbirke priporočljivo, da bi se osredotočile na nakupe novejših umetnikove produkcije, tiste iz osemdesetih let, za katero so značilne beneške teme: *Ladje v Zatterah*, *Kanal Giudecca*, *Carinarnica*, *Sveti Marko*, *Katedrala*, *Fasade beneških hiš*, *Atelje*, *Dvojni portret* idr. (Zerio, 1993: 123). Kljub različnim spodbudam, da se zanimanje zbiralcev in investorjev osredotoči na novejši motive, so na vrhu izklicnih vsot še vedno ostali *Konjički* ali *Damatinski motiv* iz petdesetih let (n. a., 1992: 113). Gotovost kupca brez nepotrebnih špekulacij ali drznosti je krojila sekundarni trg z že znano formulo.

Nastanek študij, publikacij Jeana Claira in Zorana Kržišnika, sodobnikov, sopotnikov in poznavalcev umetnikovega ustvarjanja, v katerih predstavlja ta Mušičevo serijo *Nismo poslednji* (Kržišnik, 1970: 25–30, 39), ki jo je ustvaril v sedemdesetih letih (desetletje pozneje pa se je k njej ponovno na kratko

vračal) kot kulminacijo umetnikove ustvarjalnosti, *pars pro toto* njegovega opusa, ni obrodil sadov na sekundarnem trgu oz. pri spodbujanju licitiranj prav teh del na avkcijah v devetdesetih letih. Tudi izbor najpomembnejših italijanskih umetnikov v letu 1992, ki ga je opravilo deset pomembnih sodobnih mednarodnih kuratorjev, kritikov in piscev in v katerega je bil vključen tudi Mušič, ni kazal zelene spremembe na trgu (Cobolli Gigli in Fagetti, 1992). Tako tudi razstava v galeriji Jana Krugierja na Manhattnu leta 1992 z najnovejšimi *Avtoportreti* in *Sedečimi akti*, čeprav je bila organizirana v eni izmed galerij, ki so zastopale umetnika in je bila po letu 1953 prva Mušičeva razstava v ZDA, ni vplivala na investicijsko zanimanje za novejši motive na dražbah (Knafo, 1992: 40–42). Med novejšimi motivi je najvišje kotiral diptih *Avtoportret* iz leta 1988 (olje na platno, 92 x 195 cm, LC ZM CR 3280–81), prodan na dražbi hiše Sotheby's v Londonu leta 1995 za 53.000,00 evrov (AP), medtem ko so istega leta *Mimoidoči konjički* iz leta 1950 (olje na platnu, 73 x 100 cm, LC ZM CR 756) dosegli rekordno izključno ceno 128.500,00 evrov (AP). Diptih je zdaj v avstrijski javni zbirki Albertina Modern na Dunaju, kamor je prišel po bankrotu nekdanjega muzeja Essl v Klosterneuburgu. *Nismo poslednji* so investitorje pritegnili v devetdesetih letih predvsem v grafiki in risbi, slednje s tem motivom so v nemški dražbeni hiši Ketterer v Münchnu leta 1993 doživele majhno senzacijo v smislu rasti cene, saj je bila za risbo v rjavi krediti iz leta 1975 predvidena cena 2.500,00 nekdanjih nemških mark, izključna cena pa je dosegla 12.000,00 mark (6.138,00 evrov; n. a., 1993: 54).

Korenite spremembe pri prodaji Mušičevih del se niso zgodile niti v novem tisočletju, še vedno je bilo v ospredju zanimanje za motiva *Konjički* in *Dalmatinski motiv*, letne rekordne vsote so nihale med današnjimi izključnimi cenami, le avkcijske hiše so si na letni ravni izmenjavale rekorde, v ospredju so bile v veliki meri italijanske, avstrijske in francoske licitacijske prodaje. Čeprav je bila krivulja gibanja prodaje (prodani loti, odstotkovno nelicitirana dela, letni promet) v desetih letih približno enaka, imamo za obdobje od leta 2000 dalje bistveno več dosegljivih informacij. Če si ogledamo dogajanje zadnjih dvajsetih let, lahko ugotovimo, da je bilo najuspešnejše leto 2008, torej obdobje svetovne gospodarske krize. V tem letu je bilo sicer prodanih 37 lotov, kar je največ do tega leta, a manj kot v poznejših letih. Že leto pozneje so prodali 39 lotov; enako je bilo tudi leta 2020. Največ lotov je bilo prodanih leta 2019, in sicer 46. Prav gotovo pa uvidu v rast umetniškega trga Mušičevih del ne govori v prid število prodanih lotov, ampak zgolj njihov letni zaslužek. Tako je 37 prodanih lotov leta 2008 realiziralo najvišjo vrednost letne prodaje, ki je dosegla vrtoglavo številko več kot 2.000.000,00 evrov, tako je v povprečju delo stalo 54.000,00 evrov. Rekord prodaje je na

dražbah dosegla slika prvokrat z motivom *Nismo poslednji* iz leta 1973 (akril na platno, 200 x 275 cm, LC ZM RC 1008), licitirana v hiši Sotheby's v New Yorku oktobra 2008 za 191.000,00 evrov (AP).

Kronološko napredovanje, izkazano v krivulji gibanja povprečne cene slike in rekorda v letih 2000 in 2020, je močno razgibano, v povprečju dvajsetih let so rekordi dosegli vsoto med 65.000,00 in 130.000,00 evrov. Prvi padec se je zgodil že leta 2001, ko je izklicna cena za *Konjičke* iz leta 1952 (olje na platno, 33,5 x 41,5 cm; LC ZM RC 1003) na februarski dražbi v hiši Christie's v Londonu dosegla 66.000,00 evrov. Od leta 2013 so se vrstili čedalje nižji rekordi. Leta 2013 je kupec za *Mimoidoče konjičke* (olje na platno, 50 x 65 cm) na dunajski dražbi v Dorotheumu odštel 65.000,00 evrov, leta 2014 v isti avkcijski hiši za *Dalmatinski motiv* iz leta 1950 (olje na platno, 61 x 46 cm; LC ZM RC 763) 45.000,00 evrov, leta 2016 za sliko manjših dimenzij *Dalmatinski motiv* (olje na platno, 33 x 41 cm; LC ZM RC 874) 34.000,00 evrov, leta 2017 na decembrski dražbi v avstrijski avkcijski hiši Im Kinsky za *Dalmatinski motiv* iz leta 1966 (olje na platno, 33,5 x 41 cm; LC ZM RC 1809) pa samo 30.000,00 evrov. Padec, kot ga kaže krivulja, se je zgodil v letih 2016 in 2017. Leta 2016 je bila povprečna cena prodane slike 11.800,00 evrov, prodanih je bilo samo 17 lotov, kar 50 odstotkov del ni bilo prodanih. Leta 2017 je bil sicer rekord malo nižji od prejšnjega leta, a je bilo zato prodanih 31 lotov, za nekaj več od 37 odstotkov slik ni bilo zanimanja, povprečna cena slike pa je narasla na 13.000,00 evrov.

Leta 2018 se je krivulja začela ponovno vzpenjati, povprečna cena 37 prodanih lotov je bila 15.000,00 evrov, okoli 30 odstotkov del ni bilo prodanih, *Konjički* iz leta 1951 (olje na platno, 73 x 100 cm; LC ZM RC 893) pa so na decembrski dražbi Farsetti v Pratu dosegli rekordno izklicno ceno 180.000,00 evrov, kar se je zadnjikrat zgodilo leta 2009. Stanje prodaje Mušičevih slik na mednarodnem trgu avkcijskih hiš v zadnjih dveh letih je, kar zadeva rekordne vsote, stagniralo, prav tako povprečje cen ni naraslo, npr. leta 2020 je bilo 26.000,00 evrov, rekord pa je med 39 prodani loti dosegla slika *Avtoportret – diptih* (olje na platno, 146 x 100 cm; LC ZM RC 3335) v hiši Sotheby's v Parizu za 100.000,00 evrov (AP).

Kakor je rasla in padala krivulja doseženih rekordov, tako se je spreminjalo tudi Mušičevo mesto na lestvici najbolj prodajanih umetnikov spletne baze *Artprice*. Najvišje mesto je dosegel leta 2009, ko je bil 285. Leto pred tem, ko so njegova dela dosegla najvišje vsote, pa je bil 325.; za primerjavo povejmo, da je bil v obeh letih na prvem mestu Pablo Picasso. Leta 2016 je na lestvici zasedel svoje najslabše mesto, bil je le 2073., a spomnimo se, da je takrat trg njegovih del zelo stagniral, kar se je zgodilo tudi z drugimi evropskimi umetniki (npr. Picasso je zdrsnil na drugo mesto), saj se je zanimanje preusmerilo v kitajsko sodobno umetnost (prvi na lestvici tega



Slika 6: Grafični prikaz gibanja rekordne prodaje po letih. Vir: AP, LC ZM CR, Nataša Ivanović, Tanja Novak.

leta je bil Daquian Zhang). Treba je tudi poudariti, da se je Mušič v povprečju dvajsetih let na lestvici uvrstil med prvih tisoč umetnikov na svetu po prodaji v dražbenih hišah, medtem ko so njegovi slovenski sodobniki zasedli slabši položaj, npr. Lojze Spacal je bil lani na 18.209. mestu, Janez Bernik pa na 47.777. mestu.

Glede geografske razširjenosti prodaje Mušičevih slik je bila ta največja v Italiji, nato v Franciji in ZDA, potem sledijo druge države (Avstrija, Nemčija, Velika Britanija, Švica, Japonska, Švedska, Španija in Kanada). Tako je bilo v zadnjih dvajsetih letih v Italiji prodanih 41 odstotkov slik za 6.337.129,00 evrov, v Franciji 22 odstotkov za 3.402.513,00 evrov, v ZDA 19 odstotkov za 2.895.379,00 evrov, v drugih državah pa je bilo odkupljenih 18 odstotkov slik za 2.775.432,00 evrov. Povprečno je bilo največ slik odkupljenih po izklicnih cenah od 10.000,00 do 50.000,00 evrov, teh je bilo kar 321, dvajset del pa so v zadnjih dvajsetih letih prodali po cenah med 100.000,00 in 500.000,00 evrov. Omenjene številke predstavljajo predvsem dejavnost na avkcijah različnih mednarodnih dražbenih hiš, medtem ko cene v prodajnih galerijah še danes sežejo bistveno višje.

Sekundarnega trga Mušičevih del ne predstavljajo samo dražbe, s prodajo se ukvarjajo številni galeristi po svetu, a takšen trg je zelo težko ekonomsko ovrednotiti, saj so prodaje velikokrat zaupne narave. V devetdesetih

sta bila glavna umetnikova zastopnika beneška galerija Contini in ženevska galerija Jean Krugier in François Dietesheim, ki sta kljub tesnemu umetnikovemu sodelovanju in prodaji njegove aktualne produkcije večkrat pridobili starejša dela iz drugega vira. Prepletenost primarnega in sekundarnega trga je galeristom velikokrat omogočila postavljanje zelo visokih cen, včasih so slike z istim motivom dosegle trikratnik cene enega izmed najvišjih letnih rekordov na dražbah.

Slovenske razmere

Razmere na slovenskem trgu glede Mušičevih del so bolj kompleksne, pogojene s politično in ekonomsko situacijo po drugi svetovni vojni, umetnikovo »prisilno pozabljenostjo« v letih po vojni in ponovnim obujanjem zanimanja slovenskih kritikov, kakršen je bil dolgoletni direktor Moderne galerije Zoran Kržišnik. Ta ga je leta 1955 povabil v Ljubljano na prvo mednarodno grafično razstavo in nato leta 1960, po šestnajstih letih od zadnje razstave v Ljubljani, organiziral predstavitev Mušičevih del v Mali galeriji, prvo retrospektivo v Moderni galeriji pa leta 1967. Pozneje – vse do devetdesetih let – razen sodelovanja na ljubljanskem grafičnem bienalu in nekaj objavljenih intervjujev Mušič v slovenskem prostoru ni bil zastopan. Tako kakor je bil fizično odsoten iz okolja, je bil tudi umetniški trg nedefiniran. Katera dela so prišla v naše okolje v času Jugoslavije neposredno iz umetnikovega ateljeja, ni popolnoma jasno; kako je deloval sekundarni trg, pa lahko razberemo šele po času osamosvojitve, ko se v našem prostoru začnejo prve dražbe Antike Carniole v Ljubljani.

Dogajanje v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja na Slovenskem najbolj oriše Mušičeva izjava, ko so leta 1995 v Ljubljani v eni izmed prodajnih galerij odprli manjšo prodajno razstavo:

Če gre za moja dela, bi bilo prav, da me o tem obvestijo, morda celo pošljejo fotografije. V omenjenem primeru očitno ne gre za korektno obnašanje, nihče me ni obvestil o tej razstavi. Ne vem pa, kje dobe vsa ta moja dela. Gotovo ne iz mojih rok. Tudi v Italiji se pojavljajo, zato lahko upravičeno dvomim, da so res vsa moja (Kladnik, 1995: 14).

Sekundarni trg je na Slovenskem odvisen predvsem od prodaj v galerijah in ne toliko od dražb, ki so pri nas redke. Vse več zanimanja za prodajo Mušičevih del je pri slovenskih galeristih in tako je med osrednjimi slovenskimi galerijami, ki prodajajo umetnikova dela, Galerija Zala v Ljubljani, ki pri prodaji ne vidi samo komercialnega interesa, ampak prispeva tudi

k raziskovalni in razstavni predstavitvi umetnika. V galeriji so v zadnjem desetletju umetniku posvetili kar nekaj razstav s katalogi. V zadnjem obdobju je Mušiča mogoče kupiti tudi v galerijah Hest, Kos, Ex Arte, Sloart in Antikvitetete Novak; v slednji so pred kratkim, leta 2019, pripravili manjšo razstavo Mušičevih del.

Slovenski in mednarodni trg med seboj nista bila prepletena. Mušič na prvega ni imel nikakršnega vpliva, razen neposrednega z razstavami, a vse-kakor ga ni soustvarjal – kakor je razvidno iz zgornjega citata, ga je celo zavračal. V Italiji in Franciji ter pozneje v Švici ga je umetnik s pomočjo kritikov in galeristov, ki so imeli interes za sodobno italijansko umetnost in novo pariško šolo, soustvarjal. Mušič se je zelo dobro zavedal svojega položaja v umetniškem mednarodnem svetu, skrbel je za svojo podobo. Ko so začeli nastajati ponaredek *Dalmatinskih motivov* in *Konjičkov*, je nameraval objaviti pregledni katalog svojih slik, galeristom je podpisoval in potrjeval avtentičnost svojih del v želji, da bi zaustavil prodajo na črnem trgu. Zavedal se je, da je to v veliki meri nemogoče, a je vseeno do smrti zbiral relevantne podatke o svojih delih. V njegovem opusu je do danes znanih več kot 3000 slik, ki jih je skupaj z založniki pripravil za objavo, v tem procesu pa je med drugim izjavil:

Na vsak način jih je bilo preveč, ker je veliko slabih. Življenje je kot valovita nit, ki se zdaj dvigne, nato zniža. Tako je tudi s slikami. Slike iz nekaterih obdobjih niso dobre. Najslabše so tiste, nastale pod vplivom mode, moda pa je stvar, ki gre prva iz mode ... (Kemperle, 1989: 13).

Literatura

- Bianchin, Roberto (1987): La laguna si mette all'asta tocca al tesoro di ca' Sagredo. *La Repubblica*, 21. november. Dostopno na: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/11/21/la-laguna-si-mette-all-asta-tocca.html> (28. februar 2021).
- Brin, Irene (1950): I palazzi di Venezia. *L'illustrazione Italiana* 77/32: 22–23.
- Clair, Jean (1978): A propos de Cézanne. *Le Nouvelle Revue Française* 306: 96–102.
- Cobolli Gigi, Nicoletta in Livia Fagetti (1992): I cento artisti italiani dell'anno scelti da dieci critici internazionali. *Arte* 235: brez paginacije.
- Ferjan Intihar, Jana (2009): *Zoran Mušič v javnih in zasebnih zbirkah v Sloveniji*. Ljubljana: Moderna galerija.

- Ferretti, Daniela (2018): *The Zurich Room. A Tribute to Zoran Music*. Benetke: Fondazione Musei Civici Venezia.
- Fiz, Alberto (1988): Mercato/Tendenze. Anton Zoran Music. Cavalli e Paesaggi vanno bene, non le Terre bruciate. *Arte* 191: 155.
- Grafenauer, Niko idr. (2012): *Videnja Zorana Mušiča*. Ljubljana: SAZU.
- Harcourt-Webster, Sarah (1992): Satisfactory First Impressions of Season. *Antiques Trade Gazette*, 24. oktober, str. 34.
- Kemperle, Marjan (1989): Osemdeset let resničnega slikarja Zorana Mušiča. *Primorski dnevnik*, 12. februar, str. 13.
- Kladnik, Darinka (1995): Resnica mora priti na dan. *Delo*, 15. april, str. 14.
- Knafo, Robert (1992): Zoran Music at Krugier. *Art & Auction*: 40–42.
- Kržišnik, Zoran (1970): Zoran Music: Nous ne sommes pas les derniers. *Art International* 14/10: 25–30, 39.
- Levi, Paolo (1989): Music che maestro. *Capital* 11: 335–338.
- Melikian, Souren (1990): Public Finds Alternative to Impressionists and Moderns. *The Herald Tribune*, 28. april, brez paginacije.
- Melikian, Souren (2013): New Buyers Transform Auctions World. The Art of Collecting: Special Report. *The Herald Tribune*, 4. oktober, brez paginacije.
- Mušič, Zoran (1944–45): Zoran Mušič o Filippu De Pisisu. *Umetnost* 9/1–3 (1944–45): 20–21.
- Mušič. Zoran, Occhi vetrificati*. Katalog, 2018. Trst: Civico Museo Revoltella
- n. a. [neznani avtor] (1951): Premio 'Parigi' per la pittura e la scultura. *Domus* 262: 53.
- n. a. [neznani avtor] (1963): I mercanti d'arte. Una intervista all'Obelisco. *Domus* 403: brez paginacije.
- n. a. [neznani avtor] (1989): Post War and Contemporary Art. *Sotheby's. Auctioneers of Literary Property and Works Illustrative of the Fine Arts. Daily Sale*, 30. november, str. 31.
- n. a. [neznani avtor] (1991a): Impressionists and Modern Paintings, Drawings and Sculpture. *Sotheby's*, 2. oktober, št. lota 70.
- n. a. [neznani avtor] (1991b): Impressionists Sale Way Down on 1990. *Antiques Trade Gazette*, 9. november, str. 37.
- n. a. [neznani avtor] (1992): Mercato/Tendenze. Anton Zoran Music. Dagli anni Ottanta continua l'ascesa del pittore dalmata. *Arte* 230: 113.
- n. a. [neznani avtor] (1993): Zoran Music – a "small sensation". *Antiques Trade Gazette*, 10. april, str. 54.

- Paysages du silence*, 1986. Režija Jean-Blaise Junod. Ženeva: Production Strada Films.
- Ristić, Ivan in Hans-Peter Wipplinger (2018): *Poesie der Stille/Poetry of Silence*. Köln: Walther König.
- Urbančič, Vojko (2010): Najbolj zaželeni še vedno Konjički. Trg umetnin. *Zoran Mušič. Posebna priloga Dela*, 12. februar, str. 15.
- Verdet, André (1977): Zoran Anton Music. *Arte mercato* 8/9–10: 9–16.
- Zerio, Dante (1993): Stimato da Kokoschka, comprato da Rotschild. Music vede crescere le sue quotazioni. I »cavallini« i più pagati. Da seguire le opere recenti. *Arte* 240: 122–123.
- Zoran Music, peintre de la mémoire*, 1987. Režija Ivana Suhadol. RAI.

Nadja Zgonik

Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968

Abstract

Yugoslav Socialist Art on the American Market. The Case of the Adria Art Sales Gallery in New York (1967–1968)

In 1967, New York saw the opening of Adria Art Gallery, the first Yugoslav sales gallery in the city. Since the fifties, there had been a blooming economic and cultural exchange between the U.S. and Yugoslavia, making Yugoslavia an important exception among the communist countries during the Cold War. Yugoslavia was experimenting by combining socialism with aspects of the market economy and American consumer culture.

The paper explains the cultural and political context that enabled the socialist country to establish an art dealership in the art capital of the West and offer the works of Yugoslavian artists on the free market. The gallery's history and public reception are examined through secondary sources such as newspaper articles available on dLib and the MG+MSUM newspaper library (archive sources about Adria Art Gallery's operations have not been preserved).

The sales gallery was founded when the Ljubljana-based international trade company Intertrade joined forces with Zoran Kržišnik, the director of the Museum of Modern Art in Ljubljana. One of Kržišnik's main goals was to give award-winning Yugoslavian artists the opportunity to make a name for themselves in the international art market. However, the economic crisis in 1968 and Intertrade's poor understanding of the art market (they primarily dealt in ski apparel and chairs) resulted in the gallery closing down after a year of operations.

Keywords: art market, American-Yugoslavian cultural exchange, cultural diplomacy, Westernization, Americanization

Nadja Zgonik is an art historian, art critic, and associate professor for art history at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. As a curator, she has worked with major Slovenian galleries and has prepared numerous exhibitions of Slovenian art abroad. In her research work, dr. Zgonik examines the history and theory of modern and contemporary Slovenian art, especially the semiotics of national ideologies. She is a participant in the research program Theatre and Inter-Art Research, and is also part of a research project on the visual identity of the Non-Aligned Movement (both founded by the Slovenian Research Agency). She is a member of the international association of art critics AICA and the Slovenian section at PEN (nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si).

Povzetek

Leta 1967 je bila v New Yorku odprta prva jugoslovanska prodajna galerija, Adria Art Gallery. Med ZDA in komunistično Jugoslavijo je od petdesetih let dalje potekala živahna ekonomska in kulturna izmenjava, kar je v času hladne vojne Jugoslavijo med komunističnimi državami postavljalo v poseben položaj. Eksperimentalno je razvijala družbo, v kateri se je v šestdesetih letih začel socializem mešati s tržnim gospodarstvom in vplivi ameriške potrošniške kulture. Članek pojasnjuje kulturnopolitični kontekst, ki je omogočil, da je socialistična država v mestu, ki je po drugi svetovni vojni postalo zahodna umetnostna prestolnica sveta, odprla svojo prvo prodajno galerijo in preizkusila umetnike na prostem trgu. Njeno zgodovino in odzive na nje-no delovanje raziskujemo s sekundarnim gradivom, časopisnimi članki, dostopnimi na dLib in v hemeroteki MG + MSUM, arhivsko gradivo o njenem delovanju se namreč ni ohranilo. Z ustanovitvijo prodajne galerije sta združila moči ameriško zastopstvo jugoslovanskega podjetja za mednarodno trgovino Intertrade iz Ljubljane in Zoran Kržišnik, ravnatelj ljubljanske Moderne galerije, kot njen programski vodja, ki si je prizadeval, da bi se z mednarodnimi nagradami potrjeni jugoslovanski umetniki uveljavili še na umetnostnem trgu. Zaradi gospodarske krize leta 1968 in ker podjetje, ki se je ukvarjalo s prodajo smučí in stolov, ni razumelo načel umetnostnega trga, je šla galerija po letu dni v likvidacijo.

Ključne besede: umetnostni trg, ameriško-jugoslovansko kulturno sodelovanje, kulturna diplomacija, vesternizacija, amerikanizacija

Nadja Zgonik, umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka, je izredna profesorica za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Kot gostujoča kuratorica je sodelovala z večino slovenskih galerij in pripravila več razstav slovenske umetnosti v mednarodnem prostoru. Kot raziskovalka se osredotoča na zgodovino in teorijo moderne in sodobne slovenske umetnosti, posebej na semiotiko nacionalnih ideologij. Sodeluje v raziskovalnem programu Gledališke in medumetnostne raziskave in v raziskovalnem projektu o vizualni identiteti gibanja neuvrščenih, ki ju financira ARRS. Je članica mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA in slovenske sekcije PEN (nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si).

Uvod

Jugoslavija je po drugi svetovni vojni postala prizorišče posebnega družbenega eksperimenta. Zaradi spora med Stalinom in Titom, ki se je pripravljala nekaj povojnih let, vrhunec pa je dosegel s sprejetjem resolucije informbiroja leta 1948, je morala kar čez noč prekiniti povezave s Sovjetsko zvezo. Sprejeti usodo izobčencev iz komunističnega bloka le tri leta po koncu vojne, ko še zdaleč niso bile odpravljene vse posledice vojnega opustošenja, je bilo za komaj ustanovljeno državo, povsem odvisno od finančne pomoči Sovjetske zveze, zelo težavno. Ne le prekinitve stikov z državami vzhodnega bloka, tudi zahodnoevropske države, v katerih so bile komunistične stranke po drugi svetovni vojni zelo vplivne, so na jugoslovansko odločitev, da se odvrne od pravovernega toka komunističnega gibanja, gledale odklonilno in z nezaupanjem. Pomoč, ki je začela po letu 1949 pritekati iz ZDA, je bila odločilna, da se je Jugoslavija izognila nevarnosti sovjetske vojaške zasedbe in se začela gospodarsko postavljati na noge. Ameriško-jugoslovansko sodelovanje je spodbudila politika ZDA, ki so si želele večji politični vpliv v Vzhodni Evropi. V veliki meri so ga začele utrjevati s kulturno diplomacijo, ki je nadgradila ekonomske povezave, saj se je Jugoslavija v procesu izgradnje svoje industrije morala nasloniti na razvite države. Potrebno je bilo pazljivo lovljenje ravnotežja; status jugoslovanske države je bil v tedanji polarizirani sliki sveta izjemen, saj ji je v času blokovske delitve sveta in doktrine hladne vojne uspelo zasesti poseben medblokovski položaj. Jugoslavija je imela z ZDA skrite račune. Svojo odprtost in meddržavno povezovanje je izrabljala za imidž, ki ga je kazala pred svetom, da je moderna prozahodno usmerjena socialistična država, ki koketira s kapitalizmom, ne da bi ji bilo treba zato opustiti pot marksizma-leninizma in napredovati v socializem, kar je bil primarni cilj vladajoče komunistične stranke.

Eksperiment, ki se ga je lotila jugoslovanska država, je bil, kako premešati socializem s tržnim gospodarstvom in vplivi ameriške kulture, ki je bila po drugi svetovni vojni posebitev obljube blaginje, sreče in uresničitve življenjskega sna. Družba blagostanja je bila ideal že za predvojne komuniste, ki so imeli v povojni socialistični Jugoslaviji vodilno politično vlogo, saj je bil cilj marksizma-leninizma vzpostaviti pravičnejši družbeni sistem, ki bo povzdignil delavca in kmeta, da ne bosta več zatirana. Poskrbeti je bilo treba za dvig življenjskega standarda proletariata, se približati z Zahodom primerljivemu življenjskemu slogu, mu dodati še nekaj več socialnih pravic ter poskrbeti za kakovostno preživljanje prostega časa in počitnice za vsakogar. V šestdesetih letih pot do tega cilja seveda ni mogla biti več utemeljena na marksizmu, temveč so se njegova načela premešala z ideologijo

konzumerizma in vesternizacije. Jugoslovanska šestdeseta in sedemdeseta leta so bila »zlata leta« kulture blaginje. To je bil čas, ko se je socialistična država komaj še razlikovala od drugih evropskih demokracij, na katere so vplivale ZDA. Če bi primerjali kulturno podobo skandinavskih držav ter jugoslovansko kulturo šestdesetih in sedemdesetih let, bi med njimi našli komaj še kaj bistvenih razlik (Jakovina, 2012). Jugoslovanska družba je želela postati vzorčen prikaz tega, da se enopartijski sistem in tržna ekonomija ne izključujeta.

Ideologija modernizacije

Prva pomembna priložnost, ko se je Jugoslavija želela na mednarodnem prizorišču pred množičnim občinstvom pokazati kot moderna in progresivna država, je bil nastop države v Bruslju leta 1958 na EXPO '58, prvi povojni svetovni razstavi. Arhitekturna zasnova jugoslovanskega paviljona je bila zaupana Vjenceslavu Richterju, članu zagrebške skupine EXAT '51, orientirane v abstraktno umetnost in programsko naravnane v povezovanju vseh umetnostnih zvrsti. Kljub temu, da Richterju ni uspelo uresničiti radikalne zamisli paviljona, ki bi bil s centralnega stebra viseča konstrukcija, je ustvaril objekt, ki je z enostavnimi volumni in transparentnimi površinami učinkoval kot dinamična forma in ohranjal občutek lahkotnosti, skoraj lebdenja. Z uporabo svobodnih oblik in odprtih struktur je prikazoval ideal svobode in odprtosti, s katerima se je Jugoslavija želela kazati navzven. To je bil prvi uspešen nastop jugoslovanske države, ko je v komunikaciji s svetom uporabila moderni umetnostni izraz mednarodnega arhitekturnega sloga. Zaznala je simbolno uporabno vrednost abstraktne umetnosti, ki z oblikami briše vsebinske razlike, kar je bilo spričo naloge predstavljanja zapletene večnacionalne in večkulturne sestave države zelo pomembno. Vladimir Kulić je arhitekturo paviljona opredelil kot prvi poskus države na mednarodnem prizorišču opozoriti na »specifično blagovno znamko«, »brand« socializma, ki ga je Jugoslavija razvijala od prekinitve odnosov s sovjetskim blokom dalje (Kulić, 2012).

V paviljonu je bila postavljena razstava, ki je predstavljala gospodarstvo, turistične znamenitosti in umetnost Jugoslavije. Komisar razstave je bil Zoran Kržišnik (Kržišnik, 1994, s. p.). Kržišnik je bil kot član zvezne Komisije za mednarodno kulturno sodelovanje, ki je organizirala kulturno izmenjavo z Zahodom, eden od sooblikovalcev politike, ki jo je država zavzela ob nastopanju v tujini (Bogdanović, 2017: 119). Konstruiranje identitete jugoslovanstva, s katerim se država v notranji politiki nikoli ni zares

spoprijela, je postalo strategija reprezentacije države na mednarodnem prizorišču. Preizkus z bruseljskim paviljonom – uspeh je žela predvsem arhitektura, predstavitev v paviljonu pa je bila za širše občinstvo preveč suhoparna (Kulić, 2012: 173) – je pokazal smer in potrdil, da ima uvajanje novosti »zahodnjaškega tipa« pozitivne propagandne učinke, ki se lahko obrestujejo pri zunanji politiki. Ne nazadnje je šlo za dva različna »naročnika«, liberalni in demokratični zahodni svet, ki mu je bilo treba predstaviti blesteči »brand« socializma, in na drugi strani marksistično pravoverno politično večino doma. Marketing je bil nekaj, česar se je Jugoslavija začela v tistem času pospešeno učiti. Politika je spoznala, da moderno umetnost potrebuje v mednarodnih krogih, v komunikaciji s svetom, za premagovanje nezaupanja iz tujine do mlade socialistične države. Pri tem ni šlo le za to, da bi si Jugoslavija prizadevala za trženje simbolnega kapitala na prizorišču zunanje politike, za ugled in prepoznanje politične relevantnosti, temveč je bilo pomembno tudi prizadevanje za monetarizacijo blagovne znamke Jugoslavija; ta bi lahko uspešno tržila svoje proizvode, ki bi jih krasili modernost in naprednost. Nastopanje na mednarodnih trgih je bilo tisti »talilni lonec«, ki je proizvajal jugoslovansko identiteto, ki v notranjepolitičnih razmerjih ni obstajala, za komunikacijo navzven.

Jugoslovansko-ameriška kulturna izmenjava

Ker je politika prepoznala pomen prirejanja likovnih razstav za uspešno vodenje kulturne politike, je bil leta 1956 v okviru zvezne Komisije za mednarodno kulturno sodelovanje ustanovljen Odbor za likovno umetnost. Ukvarjal naj bi se z »vprašanji v zvezi z organizacijo, fizionomijo, značajem in vsebino reprezentativnih razstav in sodelovanja Jugoslavije na bienalskih prireditvah« (Bogdanović, 2017: 119). Kot enotno telo, sestavljeno po republiškem ključu, naj bi skrbel za to, da bi likovne manifestacije Jugoslavijo prikazovale kot celoto. Leta 1956 je na pobudo odbora v Beogradu gostovala prva razstava ameriške umetnosti v Jugoslaviji, ki jo je pripravil newyorški MoMA. To je bila razstava *Modern Art in the United States. Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*. Beograd je bil njena zadnja evropska postaja, potem ko je od pomladi 1955 do poletja 1956 gostovala po zahodnoevropskih mestih: Parizu, Zürichu, Barceloni, Frankfurtu, Londonu, Den Haagu in na Dunaju. Fascinantno je videti, kako je lahko ta razstava, ki velja za največjo razstavo ameriške umetnosti na neameriških tleh nasploh, na kateri je bilo mogoče videti tudi dela Jacksona

Pollocka, Marca Rothka in drugih predstavnikov abstraktnega ekspresionizma, že sredi petdesetih let povezala Zahod in komunistično državo. Na jugoslovansko umetnostno produkcijo sicer ni imela pravega vpliva, saj je bil v petdesetih letih med zahodnimi še vedno dominanten vpliv francoske umetnosti. Jugoslavija je v naslednjih letih gostila lepo število razstav iz ZDA, ki so gostovale tudi v Ljubljani: leta 1958 *Ameriška grafika 20. stoletja*, leta 1959 *Umetnost oblikovanja v ZDA*, leta 1960 *Oglaševanje v ZDA*, leta 1961 *Ameriška sodobna uporabna umetnost. Nit – glina – kovina*, leta 1961 pa *Ameriško sodobno slikarstvo (American Avantguard Painting)*, fokusirano na naj-sodobnejšo ameriško produkcijo, na dela od Jacksona Pollocka do Jasperja Johnsa in Roberta Rauschenberga.¹ V spremenjeni družbeni klimi šestdesetih let sta ta in razstava ameriškega poparta leta 1966 imeli že povsem drugačen vpliv na jugoslovansko umetnost (Djokić, 2019: 40). ZDA so znale dobro izkoriščati kulturno diplomacijo za uveljavljanje svoje države, ravnatelj Moderne galerije Zoran Kržišnik pa je znal te strategije izjemno večje in spretno prenašati v jugoslovanski prostor. Leta 1959 je kot komisar pripravil prvo razstavo jugoslovanskega slikarstva za gostovanje v ZDA, *New Painting from Yugoslavia*. To je bil izbor šestnajstih slikarjev, najmlajši med njimi je bil Janez Bernik. Od oktobra 1959 je potovala po ameriških mestih in pot zaključila leta 1962 v New Yorku v National Gallery of Art, ki jo je upravljala Federation of American Artists. Tega leta je Kržišnik tudi prvič odpotoval v ZDA (Dražil, 2020: 44). Na povabilo American Council for Education si je ogledal ameriške muzeje in obiskal nekaj umetniških ateljejev, vmes je poletel do Tokia in nazaj (Žnidaršič, 1962), kjer je bil na tretjem Mednarodnem grafičnem bienalu član žirije, ki je Janezu Berniku podelila Grand Prix. Nad umetniško sceno v ZDA je bil navdušen. Na obiskih po ateljejih je opazil velik ustvarjalni entuziazem mlajše generacije umetnikov in po univerzah veliko zanimanje za jugoslovansko umetnostno dogajanje (M. Z., 1962). Sklepamo lahko, da ga je ameriška odprtost v primerjavi z evropsko zadržanostjo ob takih novincih, kot so bili na umetnostnem prizorišču Jugoslovani, navdušila in opogumila za nadaljnje sodelovanje. Ob tem obisku so že stekli dogovori za naslednje predstavitve jugoslovanske umetnosti v ZDA, tokrat že v redakciji ameriških kustosov. Leta 1966 je s prvo postavitvijo v Corcoran Gallery v Washingtonu pot po ZDA začela razstava *Yugoslavia. Contemporary Trends*. Izbor je bil delo direktorja galerije Hermanna Warnerja Williamsa, posebej pomemben pa je bil dogovor z newyorškim MoMA za predstavitev jugoslovanske grafike. Leta 1969 jo je predstavila razstava *Yugoslavia. A Report*, po izboru muzejske kustosinje Rive Castelman.

1 Več o gostovanjih velikih ameriških razstav v Jugoslaviji v Vučetić, 2012: 151–167.

Grafika osvaja

Zoran Kržišnik je od leta 1947 uspešno vodil Moderno galerijo v Ljubljani in se z vrhunsko spretnostjo kulturnega diplomata na notranjepolitičnem prizorišču uspeval izmikati poskusom političnega dirigiranja razstavne politike v socialistični realizem. Premišljeno je vlekel poteze, ki so omogočile, da so se vnovič začele vzpostavljati kulturne povezave z zahodno umetnostjo, ki so bile zaradi vojne in povojne politične usmeritve pretrgane. Že leta 1952 je bilo v Beogradu in tudi v Ljubljani v Moderni galeriji mogoče videti abstraktne slike na veliki razstavi *Sodobna francoska umetnost* z deli od Nabisov in Picassa do najsodobnejših Hansa Hartunga in Victorja Vasarelyja. Aktivno se je začel vključevati v jugoslovansko politiko mednarodnega kulturnega sodelovanja. Leta 1954, ko je bila ustanovljena jugoslovanska sekcija mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA, je postal njen član, od leta 1953, ko je bila ustanovljena zvezna Komisija za mednarodno kulturno sodelovanje, je bil takoj vključen v njeno delovanje, od leta 1956 pa je bil še član njenega posebnega Odbora za likovno umetnost (Bogdanović, 2017: 119). Da bi povečal zanimanje za grafiko, so se v Moderni galeriji v naslednjih letih zvrstile naslednje grafične razstave: leta 1953 *Mednarodna razstava barvne litografije* iz Cincinnatija, japonskega barvnega lesoreza, sodobne švicarske grafike in risbe, leta 1954 mednarodna razstava lesorezov *XYLON* iz Züricha, že naslednje leto, 1955, pa je Ljubljana pripravila prvo Mednarodno grafično razstavo, ki je bila izvirna po tem, da je vključevala vse grafične tehnike. Bila je ključ za strategijo internacionalizacije jugoslovanskega umetnostnega prostora po modelu, ki ga je zasnoval Zoran Kržišnik. Zamisel postaviti v središče grafično umetnost se je za uspešno izkazala iz več razlogov. Za realizacijo tovrstne prireditve si je prizadeval Božidar Jakac, umetniška avtoriteta, ki ji je prisluhnila tudi politika. Nasloniti se je bilo mogoče na tradicijo politično korektne partizanske umetnosti, pomemben dejavnik pa je bila tudi ekonomska plat, tako nižji stroški umetniške izvedbe kot njena večja cenovna dostopnost na trgu. Tu je bil še dodaten argument – stroški pošiljanja grafičnih listov na razstave po svetu in zavarovalnine so bili taki, da si jih je lahko privoščila tudi po vojni obubožana država. Grafika je postala *blue chip delnica* umetnostnega podjetja, ki ga je vodil Zoran Kržišnik – na notranjem trgu s ceno, ki si jo je lahko privoščil vsak državljan, torej umetnost za proletariat, na zunanem trgu pa zato, ker je v eksploziji navdušenja nad reproduktivno umetnostjo v šestdesetih letih postala trendovski predmet, ki pa je hkrati zaradi specifik ljubljanske grafične šole in njenega perfekcionizma ponujal formalno fascinacijo kupcem celotnega spektra, od progresivnih do konservativnih. Mrežo mednarod-

nih povezav je Zoranu Kržišniku v prvi vrsti pomagala izgrajevati institucija ljubljanskega Mednarodnega bienala grafike, kamor je v žirijo vabil vplivne umetnostne strokovnjake. Ta je dvignila vrednost ustanovi, ljubljanski Moderni galeriji, ki ga je prirejala, od nacionalne zbirke do osrednjega mednarodnega vozlišča umetnostne zvrsti, grafike, ki je v šestdesetih letih dosegla vrh svoje popularnosti. Poleg tega je koncept globalistične razstave, ki je presegala blokovsko delitev sveta, v šestdesetih in sedemdesetih letih ponujal kulturno zaslonbo političnemu gibanju neuvrščeni, s katerim se je začela Jugoslavija intenzivno uveljavljati v mednarodni politiki. Kržišnik je v Ljubljano v bienalske žirije vabil najuglednejše predstavnike likovne scene, kmalu postal reden gost mednarodnih žirij bienalov od *São Paula* do Tokia, kjer je sodeloval s tedanjimi vodilnimi umetnostnimi strokovnjaki in imel vpogled v aktualno umetniško produkcijo, ter tako bil neprestano v stiku z vsem, kar se je novega dogajalo v umetnosti, tako v smislu sledenja umetniškimi tokovom kot institucionalnega razvoja. Ob vseh teh povezavah so se mu odpirala tudi vrata najpomembnejših svetovnih galerij za razstave jugoslovanske umetnosti. Odlične mednarodne povezave so mu pomagale, da je skoraj bolj kot menedžer kot direktor muzejske institucije pomagal izgrajevati mednarodne kariere skupini jugoslovanskih umetnikov, v katerih izstopajoča kakovost je bil globoko prepričan. Potrjevali so jo uspehi na mednarodnih razstavah ter pohvalne kritike svetovno najbolj uveljavljenih kritikov in galeristov. Osrednje ime njegove zlate selekcije, v kateri je imela grafika poseben položaj, je bil Janez Bernik, ki se je v šestdesetih letih povzpел v svetovni umetniški vrh. Kržišnik je iskal poti, kako doseči, da bi uspehe jugoslovanske umetnosti potrdil tudi mednarodni umetnostni trg. Dejstvo, da je »na tokijskem Bienalu bil Bernik prvi, Rauschenberg pa drugi, na bienalu v Sao Paulu prav tako, na mednarodni grafični razstavi v Ljubljani pa je bil Rauschenberg prvi, Bernik pa drugi«, a da so kljub temu »Rauschenbergove grafike nekajkrat dražje kot Bernikove, Bernik se mora šele uveljaviti v prodajnih galerijah«, je bilo frustrirajoče. In tako se je Kržišnik odločil za eksperiment (Vrhovec, 1967).

Socialistična umetnost in ekonomika prostega trga

»Zavedali smo se namreč, da je treba moralni uspeh in teoretično vrednost, ki so jo naši likovniki v svetu dosegli, podpreti tudi ekonomsko,« je Zoran Kržišnik izjavil novinarki ob odprtju »jugoslovanske galerije na Madison Avenue« (Šlamberger, 1967).

10. aprila 1967 je bila v 17. nadstropju na 635 Madison Avenue v New Yorku v razsežnih prostorih, ki so se raztezali čez celotno nadstropje, kjer so bila »med izbranimi kosi pohištva razstavljena umetniška dela«, z razstavo *Yugoslavia. Contemporary Trends* odprta Adria Art Gallery, prva prodajna galerija jugoslovanske umetnosti v tujini (Šlamberger, 1967; Milčinski, 1967: 141).

Zoran Kržišnik je galerijo zasnoval v povezavi z ljubljanskim podjetjem za mednarodno trgovino Intertrade, ki je leta 1957 v New Yorku ustanovilo svoje ameriško zastopstvo United Trade Representatives Incorporated, ki je imelo prostore na omenjenem naslovu. Na ameriškem trgu se je ukvarjalo s prodajo za podjetja, kot so Stol, Železarna Jesenice, Slovenijavino, Tomos, IUV idr. Izkoristili naj bi novo poslovno priložnost – prek novoustanovljenega podjetja Adria Art Incorporated so se nameravali začeti ukvarjati s komercialno galerijsko dejavnostjo. Poslovni del bi prevzelo podjetje, Kržišnik pa bi bil vodja programa in umetniški svetovalec. Galerija naj bi delovala po načelu zasebnih prodajnih galerij; to pomeni, da ne bi le trgovala s predmeti, temveč tudi zastopala umetnike na mednarodnem trgu ter skrbela za povezave z galerijami in muzeji (Šlamberger, 1967; Vrhovec, 1967).

Galerija naj bi prikazovala predvsem dela jugoslovanskih umetnikov, tako na skupinskih in tematskih kot tudi samostojnih razstavah, torej to, kar običajno počnejo kulturni centri, ki jih ustanavljajo države po svetu. Bila naj bi »nacionalna« galerija. Obenem naj bi dela prodajala po tržnih cenah ali, bolje, ameriški umetnostni trg, predvsem muzeji in galerije, zasebni zbiratelji, banke in korporacije, naj bi po zakonu ponudbe in povpraševanja določali ceno umetninam. Galerija bi zadržala provizijo, dobiček bi se vračal umetnikom, s promocijo umetnin pa bi prispevala k dvigu cen del jugoslovanskih umetnikov na zahodnoevropskem trgu.



Slika 1: Naslovnica kataloga prve razstave v Adria Art Gallery v New Yorku *Art in Yugoslavia. Contemporary Trends*, 1967. Oblikovanje Jože Brumen. Knjižnica Narodne galerije, Ljubljana.

Prodaja je bila dobra že ob odprtju, ki se ga je udeležilo okoli petsto ljudi, med njimi predstavniki pomembnih galerij in muzejev. »Vse grafične liste so prodali povprečno po 200 dolarjev, v Parizu pa so prodajali jugoslovanske grafike povprečno po kakih 50 dolarjev ali pa še ceneje,« je zapisano v članku (Vrhovec, 1967).² Med umetniki bi trg ustvaril konkurenčen boj ter povečal ali zmanjšal njihovo vrednost in pomen. Tu ni šlo zgolj za preverjanje cene umetnikov na mednarodnem trgu, temveč tudi za tržno ekspanzijo blagovne znamke jugoslovanska umetnost. Galerija je bila eksperiment, ki naj bi preveril, kako se na mednarodnem trgu znajdejo jugoslovanski, med njimi predvsem slovenski umetniki. Poslovna povezava s prodajno galerijo naj bi potekala sinhronizirano z drugimi državnimi projekti gostovanj likovnih razstav v ZDA. Predvsem v kratkem obetajoči se dogodek razstava jugoslovanske grafike v MoMA, ki bi sprožil zanimanje za jugoslovansko grafiko, bi tako lahko imel tudi ekonomske učinke. S širitvijo interesa za jugoslovansko umetnost, predvsem z vključevanjem del v muzejske zbirke, pa bi se izgrajevala njena blagovna znamka.

Prvo informacijo o galeriji je v slovenski prostor še pred njenim javnim

2 Današnja revalorizirana vrednost bi bila 1380 EUR in 340 EUR.

odprtjem posredovala republiška televizija. 14. februarja 1967 je bil Zoran Kržišnik povabljen v oddajo Kulturne diagonale, ki jo je vodil Sandi Čolnik. Spregovoril je o pripravah na 7. grafični bienale ter o razstavah jugoslovanske umetnosti v Stuttgartu in Bochumu, ki ju je pripravil skupaj z Otom Bihalji-Merinom, najdlje pa se je zadržal ob »komentiranju novega načina posredovanja in uveljavljanja jugoslovanske umetnosti v tujini. V New Yorku bodo namreč s pomočjo podjetja Intertrade odprli razstavno prodajni prostor Adria Art Gallery« (S. G., 1967). V televizijskem prispevku o odprtju galerije, prikazanem maja 1967, pa so predvajali krajšo televizijsko reportažo newyorškega dopisnika ljubljanske televizije Lada Poharja. Sledeč časopisni vesti o televizijskem prispevku je bilo v njem mogoče slišati, da je namen nove galerije, »da bodo naši po nagradah že priznani umetniki dobili pravo ceno (denarno) v svetu« (-, 1967).

Obsežno poročilo o novi newyorški galeriji je pripravil dopisnik Dela iz New Yorka Josip Vrhovec. Zapis o novi galeriji je z naslovom članka *Adria Art Inc., Madison Avenue*, in podnaslovom *Slovenska iniciativa za prodor jugoslovanske umetnosti v svet* neznatno poslovno intoniran. O projektu poroča kot o novem dosežku podjetniške korporacije in ne, kot da gre za prelomno umetniško iniciativo, in očitno zastopa stališče podjetniške strani. V članku se razkrije poslovna motivacija, ki je vodila podjetje in kmalu prispevala k propadu projekta. Ambicija podjetja, kot o tem piše članek, je bila, da bi po zgledu pojma skandinavsko oblikovanje poskusili tudi za jugoslovanske izdelke oblikovanja ustvariti blagovno znamko, ki bi prispevala k temu, da bi se jugoslovanski izdelki prodajali po višjih cenah. Zorana Kržišnika, denimo, članek sploh ne omenja. Očitno z uredniškim posegom je bila članku dodana Kržišnikova izjava, v kateri izvemo nekaj o programski usmeritvi in načrtih za širitev galerije po obeh Amerikah (Vrhovec, 1967).

Da so dogovarjanja tekla po dveh tirih, lahko sklepamo tudi iz pogodb, ki jih je Adria Art Inc. sklepala z arhitektom Sergejem Pavlinom za »organizacijo in projektiranje Adria Art Inc. ter vzdrževanje zvez s sorodnimi podjetji in ustanovami v stroki našega poslovanja«, ter ga pooblastila, da bo opravil »izbor predmetov uporabne umetnosti in industrijskega oblikovanja za ZDA, v skladu z dogovorom z Društvom likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije« (Pavlin, 2011: 94). Možnosti za sodelovanje društva »na vseh razstavnih – prodajnih prireditvah newyorške Adria Art Gallery« je Pavlin predstavil takoj po vrnitvi iz ZDA v Slovenijo 7. decembra 1967 na občnem zboru Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije, ki je bilo takrat preimenovano v Društvo likovnikov-oblikovalcev (Snoj, 1967).

Kljub uspešnemu odprtju in potem, ko se je v galeriji zvrstilo nekaj dobro opaženih razstav – od jugoslovanske umetnosti, francosko-jugoslovanske

tapiserije, Janeza Bernika (grafike, tapiserije, slike), Marija Preglja in Franca Slane do Dušana Džamonje in sodobne jugoslovanske grafike (J. K., 1968) –, je galerija po dobrem letu dni prenehala poslovati. Kržišnik je bil presečen, za novico je izvedel šele po nekaj mesecih (Sosič in Zgonik, 1990). »Galerija, ki jo je odprlo ljubljansko izvozno podjetje Intertrade prek svoje newyorške podružnice United Trade Representatives, in je začela tako uspešno poslovati, zapira vrata,« je oznanjala vest, objavljena v *Tedenski tribuni* (–, 1968). Sledilo je nekaj podatkov o finančnih uspehih galerije. V lanskem letu je bilo odkupljenih za 33.500 USD (revalorizirano na današnje protivrednost 230.600 EUR) tapiserij, za slike so dobili 22.000 USD (151.400 EUR), za grafike 14.500 USD (12.180 EUR), v prvi polovici leta pa se je prodaja povečala za približno 50 %. Galerijo kljub temu zapirajo, Bernik, Konjović in Slana zadnji razstavljajo v 17. nadstropju na Madison Avenue. Omenjeni so visoki režijski stroški in to, da bi galerija šele čez leta prinašala zadostne dohodka. »Poznavalci trdijo, da v ameriškem poslovnem svetu uspe samo tisti, ki dela na dolge roke, ki se na startu žrtvuje, da bi svojemu blagu pridobil trajnejši in solidnejši plasman« (–, 1968).

Sklep

Podjetje iz socialistične države, v kateri so delavci upravljali z družbeno lastnino, je v kapitalistični prestolnici povojne moderne umetnosti, New Yorku, ustanovilo prodajno galerijo z namenom, da bi kovalo dobiček. Projekt je bil značilen produkt reformnih šestdesetih let, ki so z ekonomsko reformo leta 1965 in družbenimi vrenji spodbudila modernizacijo in demokratizacijo jugoslovanske družbe ter vedno večje uveljavljanje tržne ekonomije in potrošništva. V jugoslovanski umetnostni sistem je Adria Art Gallery uvajala novo, »sprivatizirano« obliko delovanja, saj se je naslonila na podjetniški kapital in se s tem izognila političnemu nadzoru – obšla delovanje zvezne Komisije za mednarodno sodelovanje s tujino, ki je iz centra vodila jugoslovansko mednarodno kulturno politiko. Z nekonvencionalno, hibridno obliko med kulturnim centrom in prodajno galerijo je bila poseben fenomen, ki naj bi izgrajeval blagovno znamko Jugoslavija ter prispeval k individualni uveljavitvi jugoslovanskih umetnikov na zahodnem trgu in uspešnejši blagovni menjavi. Uvajanje ekonomike prostega trga na umetnostnem področju in spodbujanje konkurence bi tudi med umetniki pomagala razbijati monopole – nekaj se jih je tudi med njimi ustvarilo na račun medvojnih zaslug – ter vplivala na prerazporeditev vrednotenja opusov in

statusa umetnikov v družbi. Ta edinstven poskus vdora zakonitosti prostega trga v sfero socialistične umetnosti je zaradi ekonomske krize leta '68 in kulturne neprosvetljenosti gospodarskega sektorja, pa verjetno tudi zato, da se na notranjem, jugoslovanskem netržnem umetnostnem trgu ne bi nič spremenilo, nenavadno hitro propadel.

Literatura

- (1968): Gallery zapira vrata. *Tedenska tribuna* 16(41) (9. oktober). Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-SS78701K/index.html (10. september 2021).
- (1967): Tovariš 23(21) (23. maj): 57. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-F7AC9UDE/index.html (10. september 2021).
- Bogdanović, Ana (2017): Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskem bienalu. *Peristil* (60/1): 117–128.
- Djokić, Stefana (2019): Cultural Encounters and the Role of Art in Yugoslav-USA Relations 1961–1966. V *Reinventing Eastern Europe: Imaginaries, Identities And Transformations*, Evinç Doğan (ur.), 37–54. London: Transnational Press.
- Dražil, Gregor (2020): »Menedžer da sem? Sem.« Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče = »Am I Manager? Yes, I am.« Zoran Kržišnik and how Slovene Modern Art First Penetrated the Western Art World. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- J. K. (1968): Adria Art Gallery je shodila. Slovenska galerija sredi New Yorka. *Tedenska tribuna* 16(1) (3. januar): 8. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-K3RXVZ8R/index.html (10. september 2021).
- Jakovina, Tvrtko (2012): Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974. V *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, Lilijana Kolečnik (ur.), 7–52. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti. Dostopno na: <https://pdfcoffee.com/344474512-socijalizam-i-modernost-umjetnost-kultura-politika-1950-1974-2011-pdf-pdf-free.html> (10. september 2021).
- Kržišnik, Zoran (1994): *Vstopanje slovenske umetnosti v svetovni prostor*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Kulić, Vladimir (2012): An Avant-Garde Architecture for an Avant-Garde Socialism: Yugoslavia at EXPO '58. *Journal of Contemporary History* (47): 161–184.
- Milčinski, Jana (1967): Slovenskim likovnikom se odpirajo vrata v svet. *Rodna gruda* (5): 141–143. Dostopno na: <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc->

2N0QZ5GT/e4d5cb12-a1a1-477a-8fbe-9df60949a955/PDF (10. september 2021).

- M. Z. (1962): Likovno življenje Amerike. (Ob obisku ravnatelja Moderne galerije Zorana Kržišnika v ZDA). *Tedenska tribuna* 10(49) (11. december): 7. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-A9STKENC/index.html (10. september 2021).
- Pavlin, Sergej (2011): Sergej Pavlin. Arhitekt, pedagog, oblikovalec in slikar. Radovljica: Didakta.
- S. G. (1967): Trije živi pogovori. *Delo*, 16. februar, str. 5.
- Snoj, Jože (1967): Poudarek na strokovnosti. *Delo*, 9. december, str. 2.
- Sosič, Branko in Alenka Zgonik (1990): Iz časov uravntimerke. *Delo*, 4. september, str. 8.
- Šlamberger, Snežna (1967): Jugoslovanska galerija na Madison Avenue. Ljubljanski dnevnik, 20. april. (MG + MSUM, dokumentacija, arhiv, hemeroteka.)
- Vrhovec, Josip (1967): Adria Art Inc., Madison Avenue. *Delova Sobotna priloga*, 22. april, str. 18.
- Vučetić, Radina (2018): Coca-cola Socialism. Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties. Budapest; New York: Central European University Press.
- Žnidaršič, Martin (1962): Naša umetnost na tujem. *Tedenska tribuna* 10(46) (20. november): 7. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-P9Z-67C3I> (10. september 2021).

Druga linija in jugoslovanska »tretja pot«: rojevanje nove umetniške prakse v času tržnega socializma (1965–1974)

Abstract

The Second Line and the Yugoslavian “Third Way”: The Birth of New Art Practices in Market Socialism (1965–1974)

The essay analyses the emergence of new art practices in Yugoslavia. Coined by art historian Ješa Denegri, the term “new art practices” refers to artistic currents evolving at the turn of the sixties, such as conceptual art, performance art, body art, poor art, video-art, and so on. The chief thesis of the essay is that the new art practices emerged due to class conflicts triggered by the phasing out of the planned market economy (1950–1963) and the emergence of market socialism (1965–1974). The paper suggests that new art practices should be understood as a result of the student protests in 1968 and the (largely unsuccessful) social movements that called for the emancipation of the Yugoslavian working class and opposed the turn to market socialism.

Keywords: new art practices, second line, neo avant-garde, workers’ self-management, planned market economy, market socialism, political economy

Nikola Dedić is an associate professor of art history and aesthetics at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. He has authored numerous books such as Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960 (2009), Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu (2009), and Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti (2017). He has co-edited Savremena marksistička teorija umetnosti (2016), and is the editor-in-chief of the journal Art+Media. In his research work, he deals with the history and theory of art in the second half of the 20th century, and focuses primarily on materialist theories of ideology, political economy and the philosophy of language

Povzetek

Esej podaja socioekonomsko analizo nastanka jugoslovanske nove umetniške prakse. Avtor pojma je umetnostni zgodovinar Ješa Denegri, uporabljal pa ga je za opis umetniških pojavov, ki so se pojavili na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta, kot so na primer konceptualna umetnost, performans, *body art*, revna umetnost, videoumetnost ipd. Osnovna teza eseja je, da je ta nova umetniška praksa nastala zaradi razrednih nasprotij, ki sta jih izzvala opuščanje plansko-tržnega gospodarstva (1950–1963) in prehod na tržni socializem (1965–1974). Avtor novo umetniško prakso razume kot proizvod študentskih protestov leta 1968 in ambivalentnih rezultatov, ki so jih prinesla družbena gibanja za emancipacijo jugoslovanskega delavskega razreda in opuščanje obrata k tržnemu socializmu.

Ključne besede: nova umetniška praksa, druga linija, neoavantgarda, samoupravljanje, plansko-tržno gospodarstvo, tržni socializem, politična ekonomija

Nikola Dedić je izredni profesor umetnostne zgodovine in estetike na glasbeni fakulteti beogradske umetniške univerze. Je avtor več monografij: Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960 (2009), Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu (2009) in Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti (2017). Je tudi sourednik dela Savremena marksistička teorija umetnosti (2016) ter glavni urednik znanstvene revije za umetnost in medijske študije Art+Media. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino in teorijo umetnosti v drugi polovici 20. stoletja, pri čemer se osredinja na materialistične teorije ideologij, politične ekonomije in filozofije jezika.

Fenomen *druge linije*

V umetnostnozgodovinski strokovni literaturi, ki se posveča kulturni in umetnostni zgodovini socialistične Jugoslavije, je malo teoretskih konceptov, ki bi pustili tako dolgotrajen in vseobsežen vpliv kot pojma *nove umetniške prakse* in *druge linije*. Njun avtor je jugoslovanski umetnostni zgodovinar Ješa Denegri, ki ju je uporabil že konec šestdesetih let prejšnjega stoletja, da bi z njuno pomočjo interpretiral velikanske spremembe v takratni umetnosti, ki so jih sprožili konceptualizem, *body art*, performans, videoumetnost, revna umetnost ipd. Denegrijev pristop izstopa v tem, da omenjene interpretacije niso nastale kot naknadna, retrospektivna historiografska in teoretska eksplikacija, temveč so bile ustvarjene vzporedno in sočasno z umetnostjo, ki jo opisujejo. Denegrijev pristop je enkratene samo zato, ker je pravočasno ovrednotil in historiziral določene umetniške fenomene, ki so odstopali od takrat dominantnih kulturnih kanonov, temveč tudi zato, ker je povratno vplival na samo umetniško prakso: redki so namreč umetnostni zgodovinarji in kritiki, za katere lahko rečemo, da so aktivno oblikovali določen kulturni prostor ter da bi bila umetnost tega prostora brez vpliva njihovih tez in idej drugačna. Denegri si je pojem

»nova umetniška praksa« po vsem sodeč izposodil pri francoski teoretičarki Catherine Millet (1976), da bi z njim opisal pojave v umetnosti po letu 1968, za katere »zaradi njihovega izrazito heterogenega značaja nikakor ni bilo teoretsko upravičljivo uporabljati ožji in problemsko povsem zamejen pojem *konceptualne umetnosti* (kot so včasih počeli na začetku tega obdobja)« (Denegri, 1996: 22). Beseda *nova* je sugerirala sklep, da gre za skupek inovativnih umetniških pojavov, ki so bistveno drugačni od dotedanjih pojavov predvsem t. i. zmernega modernizma, pa tudi informela, nove figuracije, neokonstruktivizma itd. Beseda *umetniška* je namigovala, da ne gre za izvenumetnost ali antiumentnost, beseda *praksa* pa je poudarjala, da so v središču teh pojavov procesi, operacije, izvedbe in dejanja, ne pa končni in zaključeni estetski objekti. Koncept druge linije je blizu novi umetniški praksi, je pa tudi do določene mere širši – avtor predlaga, da s tem pojmom poimenujemo:

sklop dejavnosti v sodobni umetnosti jugoslovanskega kulturnega prostora, dejavnosti, ki odstopajo ali se zavestno ločujejo od nekaterih tokov, ki so v tem okolju prevladujoči, da bi se nasproti temu vzpostavilo posebno področje, ki po osnovni definiciji teži k radikalizaciji pojma umetnosti in v skladu s tem k radikalizaciji umetniškega delovanja (Denegri, 1996).

Skratka, avtor s terminom druga linija zaobjame širok spekter umetniških pojavov, od medvojne avantgarde prek neoavantgarde do postmoderne, ki pa se oddaljujejo od tistega, kar so takrat označevali za zmerni modernizem. Drugo linijo lahko v še širšem smislu razumemo kot fluiden pojem, ki se nanaša na izredno heterogen skupek pojavov, ki jih danes prepoznavamo kot jugoslovansko »alternativo«, tako tisto v likovnih umetnostih kot tudi na področju filma, glasbe in celo mladinskih (kontra)kultur.

Skoraj vsi avtorji, ki se retrospektivno ukvarjajo s tolmačenjem Denegrijevih konceptov, poudarjajo poseben institucionalni okvir, znotraj katerega so pojavi, ki jih Denegri opisuje, sploh možni. Gre za niz študentskih kulturnih centrov, ki so jih po večjih mestih tedanje Jugoslavije začeli ustanavljati po študentskih nemirih leta 1968. Nova umetniška praksa je v Beogradu skoraj izključno vezana na delovanje beograjskega Študentskega kulturnega centra (SKC), ki je bil ustanovljen tik po umiritvi študentskih protestov. Ena od novejših študij izpostavlja, da je bila ustanovitev SKC del širših reform Univerze v Beogradu, ki so bile očitno posledica zahtev študentov po izboljšanju študentskega standarda: študentski domovi, v katerih so

potekale različne dejavnosti, so bili leta 1969 vključeni v delovno organizacijo »Studentski centar«, istega leta pa je bil ustanovljen tudi SKC (Jakovljević, 2019: 173). Večina avtorjev določeno ideološko simboliko prav tako prepozna v dejstvu, da je nova institucija dobila prostore v objektu na takratni Ulici maršala Tita v središču Beograda; v stavbi so bili še do nekaj let pred tem prostori udbe, še prej pa sta tam domovala Srbski častniški dom (do leta 1918) in jugoslovanska kraljeva vojska. Simbolika se nanaša na to, da je bila otvoritev SKC eden redkih otipljivih rezultatov študentskih nemirov ter da je bila umetnost, ki je tam nastajala in ki jo Denegri opisuje v besedilih tistega časa, svojevrstno nadaljevanje študentskih bojev »z drugimi sredstvi«. Jakovljević (2019: 174) tako poudarja:

Dunja Blažević, ki je vodila galerijo (1971–75), nato pa bila tudi direktorica SKC (1975–79), trdi, da je ta institucija zadržala in v sedemdeseta leta prenesla emancipacijske politične in umetniške ideale leta 1968, ter poudarja, da je bil prvi direktor SKC Petar Ignjatović eden od izpostavljenih vodij študentskih demonstracij.

Kljub temu pa ima večina avtorjev, ki se ukvarjajo z omenjeno problematiko, tudi takrat ko eksplicitno izpostavljajo problem razmerja med jugoslovanskim samoupravljanjem z njegovimi notranjimi nasprotji na eni strani ter umetnostjo, ki je nastajala okrog beograjskega SKC, na drugi, zelo malo povedati v zvezi z razmerjem med samoupravljanjem kot *obliko proizvodnje*, torej sistemom ustvarjanja, cirkulacije in distribucije vrednosti, ter novo umetniško prakso kot simbolično formacijo, ki temu sistemu ustreza. Zato je cilj tega besedila zaris skice prihodnje *kritike politične ekonomije* jugoslovanske kulture okrog leta 1968. Ne ukvarjamo se torej z umetnostnim trgom, temveč s položajem umetnosti v tržnem socializmu – oziroma, natančneje, v kulturnih implikacijah velike ekonomske reforme iz leta 1965. Ne glede na izsledke drugih raziskovalcev menimo, da je lahko umetnostni trg, tudi če je v umetnostnem sistemu SFRJ obstajal, igral zgolj obrobno vlogo. Glavni razlog za to je, da v Jugoslaviji in drugih socialističnih državah sektorji družbene reprodukcije (zdravstvo, izobraževanje, kultura, znanost itd.) nikoli niso bili odprti za tržne mehanizme. Trg je obstajal predvsem v industriji in storitvah, da bi se tako povečala njihova učinkovitost, celotnemu ekonomskemu sistemu pa naj bi prinašal »spontanost«, kakršne klasično plansko gospodarstvo nima.¹ Poleg tega je bilo v sektorjih družbene

¹ Na nekatera umetniška področja je trg lažje prodril – predvsem imamo v mislih filmsko in glasbeno področje. Kot pokaže Gal Kirn (2014: 118), je bila filmska produkcija pogosto na presečišču med federalnimi in republiški skladi ter skladi podjetij, ki so dobiček akumulirali

reprodukcije vse do konca šestdesetih let samoupravljanje razmeroma redke pojav. Konkretnejša institucionalizacija samoupravljanja na področjih znanosti, kulture in izobraževanja je bila implementirana z ustavo iz leta 1974. Naš cilj je torej analiza tega, kako je jugoslovanski prehod iz plansko-tržnega gospodarstva (1950–1963) v tržni socializem (1965–1974) prispeval k razvoju nove umetniške prakse.

Od plansko-tržnega gospodarstva k tržnemu socializmu

Kot že dobro vemo, je bilo samoupravljanje v Jugoslaviji uvedeno kot posledica kritike t. i. etatističnega modela planskega gospodarstva (Brus, 1972; 1975; Samary, 1988; Schieruo, 1990; Suvin, 2016; Woodward, 1995). Glavna ločnica je v odnosu obeh sistemov do podružbljanja proizvodnih sredstev: tvorci sovjetskega sistema so proces podružbljanja poistovetili z zasegom buržoazne lastnine in njenim prenosom pod okrilje socialistične države (Brus, 1975: 32–62). To je statična predstava o podružbljanju: država z ekstenzivno nacionalizacijo postaja ekonomski monopolist, njena glavna mehanizma pri izvajanju tega monopola pa sta načrtovanje in pasivna vloga denarja. Država s tem prevzame vlogo lastnika proizvodnih sredstev, regulira tako razmerja znotraj podjetja kot odnos do delavcev, nadzira ves ekonomski presežek, vse izdelke in storitve, pa tudi pogoje, pod katerimi se izdelki kupujejo (cene so administrativno določene), in višino najemnin. V takšnem sistemu z razvejanim in zapletenim birokratskim aparatom država postaja sredstvo razredne vladavine: prihaja do zraščanja države in partije ter ustvarjanja partijskega monopola, ki ga nadzira vertikalno ločena elita na partijskem vrhu – birokracija. Bistvo jugoslovanskega modela pa je v tem, da podružbljanje proizvodnih sredstev ne gre v smeri državnega, temveč družbenega lastništva in da to dojemamo ne kot dejanje, temveč kot proces. Gre torej za dinamični koncept podružbljanja (ibid.: 63). Ta proces se sicer začne z vzpostavljanjem socialistične države po sovjetskem modelu, ki pa ni cilj, temveč zgolj sredstvo, da s preseganjem »zaostalosti« kot posledice neobstoja prvotne (socialistične) akumulacije ustvarimo prehod od države, ki upravlja v imenu proizvajalcev, v družbo, v kateri z neposredno proizvodnjo upravljajo proizvajalci. Z drugimi besedami, uvažanje samoupravljanja in opuščanje etatističnega modela naj bi pomenilo

prek bioskopske distribucije, tj. na trgu. Vendar je bilo takšno javno-zasebno partnerstvo slabo prenosljivo na druga umetniška področja, posebno na vizualne umetnosti.

prehod od tega, da si država prisvaja in redistribuira presežno vrednost, k temu, da delavci sami neposredno upravljajo s temi presežki (izginotje kapitala, kapitalskih odnosov in kapitalistične presežne vrednosti). Prehod s statičnega na dinamični koncept podružbljanja vključuje decentralizacijo ekonomskega odločanja z države na posamezna podjetja. Vse to do sredine šestdesetih let, natančneje, med letoma 1950 in 1963, ni prineslo opuščanja planskega gospodarstva, temveč njegovo dopolnjevanje s tržnimi mehanizmi, ki v etastičnem planskem gospodarstvu ne obstajajo. Naloga plansko reguliranega tržišča je bila ustvariti okolje, v katerem so centralni državni organi sprejemali izključno dolgoročne odločitve o hitrosti in smeri ekonomskega razvoja celotne družbe (strukturne investicije, alokacija virov, razvoj posameznih gospodarskih vej in regij ipd.), oziroma določali deleže pri prerazporeditvi dohodka (akumulacije). Sprejemanje kratkoročnih odločitev je bilo preneseno na nižje »podsisteme« (podjetja in samoupravne organizacije), da bi se povečala njihova učinkovitost in produktivnost. Z uvajanjem trga in aktivne vloge denarja (cene so določene tržno in ne administrativno) se je ustvarjal blagovni značaj povezav med neodvisnimi podjetji (ibid.: 76), socialistično gospodarstvo pa je bilo opredeljeno kot blagovno gospodarstvo prehodnega obdobja, v katerem glavno vlogo igra reguliran trg (vsi ekonomski akterji, vključno z državnimi načrtovalci, spremljajo tržne indekse, kot sta produktivnost in cena). Ker zasebno lastništvo proizvodnih sredstev ni obstajalo, cilj takšnega gospodarstva ni bila maksimizacija dobička, temveč prihodkov članov delovnega kolektiva (distribucija prihodka glede na delo) in preprečevanje nedela, pa tudi preprečitev arbitrarnega določanja prihodka, ki ga v etatizmu izvaja partijska birokracija brez kakršnekoli raziskave trga. Uvajanje družbene lastnine in nadzorovanega trga naj bi tako razbilo monopol enega kolektiva ali države in s pomočjo samoupravljanja izvedlo »depolitizacijo« ter »debirokratizacijo« centralnih ekonomskih odločitev (oziroma povezav med odločanjem v gospodarstvu in na ravni predstavnih političnih organov v občinah, republikah in federaciji). Tako naj bi imelo planiranje integrativno funkcijo na nacionalni ravni, plan pa naj bi izvajali samoupravni organi s široko udeležbo neposrednih proizvajalcev. Planiranje naj bi zajemalo zelo ozko področje, ukvarjalo naj bi se zlasti z alokacijo dela presežne vrednosti, da bi zagotovilo proporcionalnost celotnega sistema in preprečilo ekonomsko anarhijo, značilno za kapitalistične sisteme; del presežne vrednosti se v takšnem sistemu odvaja v osrednji investicijski sklad, del pa zadrži neposredni delovni kolektiv, torej podjetje, in ga namenja za plače delavcev ter za nadaljevanje proizvodnje.

Kljub temu je plansko-tržni samoupravni sistem vseboval protislovje, ki ga jugoslovanski družbi nikoli ni uspelo rešiti: državna birokracija je začela

(za socialistične države enkrat) proces lastnega samoukinjanja. Vendar pa ta proces kljub začetnemu vzpostavljanju delavskih svetov ni prinesel širokega demokratičnega odločanja delavcev (politična in ekonomska demokracija »od spodaj«), temveč prenašanje dela ekonomskih odločitev na managersko elito, t. i. tehnokracijo. Jugoslovanski model je, namesto da bi izvedel popolno demokratizacijo političnega sistema, ustvaril dve frakciji vladajočega razreda, ki z akumulacijo upravlja v imenu delavskega razreda: birokracijo v začetem, a nedokončanem procesu samoukinitve in novonastajajočo tehnokracijo. Ti frakciji sta imeli glede upravljanja in usmerjanja presežne vrednosti različne interese: birokracija je težila k centralizaciji in krepitvi planiranja (pogosto ne na ravni federacije, temveč posameznih republik), medtem ko se je tehnokracija nagibala k decentralizaciji in krepitvi trga s težnjo po popolni odpravi planiranja (popoln nadzor nad presežno vrednostjo na ravni posameznih podjetij in ukinitev zveznega investicijskega sklada). Razlika je bila v tem, da je birokracija svoj obstoj utemeljevala na organizaciji, nadzoru in upravljanju celotnega proizvodnega procesa – in s tem tudi kapitala (odtujene presežne vrednosti) – v celoti, medtem ko je tehnokracija svoj zgodovinski *raison d'être* iskala v posameznih, za sebe delujočih kapitalih (Bavčar, Kirn in Korsika, 1985: 77).

Ta zoperstavitev interesov birokracije in tehnokracije je do izraza še posebej prišla v šestdesetih letih, ko je bilo v nizu reform (ki so kulminirale v t. i. veliki gospodarski reformi iz leta 1965) ukinjeno plansko-tržno gospodarstvo in uveden t. i. tržni socializem, edinstven in ekskluzivno jugoslovanski model v vsej zgodovini ekonomij prehodnega obdobja. Gospodarska reforma je prinašala krepitev družbenega lastništva proizvodnih sredstev, a tudi popolno opuščanje vseh elementov planiranja prek investicijskih skladov. Deklarativni cilji reforme so bili povečanje delovne produktivnosti, vključevanje jugoslovanskega gospodarstva v mednarodno delitev dela, sprejemanje svetovnih standardov v proizvodnji in zmanjšanje vloge države (»debirokratizacija«) pri odločanju o delitvi dohodkov (tj. akumulacije). Kljub temu pa so bili razlogi globlji in razredno motivirani: potreba tehnokracije, da bi samostojno in brez vpletanja birokratske frakcije upravljala s presežno vrednostjo (pa četudi na ravni posameznih kapitalov). Preobrat k tržnemu socializmu in vzpon tehnokracije sta proizvedla notranjih razrednih protislovij samoupravljanja: z vidika kapitala (kot odtujene presežne vrednosti) je razvoj samoupravljanja uvedel samostojnost socialističnih podjetij oziroma institucionalni okvir za zagon partikularističnih eksistenc kapitala (ibid.: 80). Delitev dela v samoupravljanju na upravljavske (managerji) in proizvodne funkcije (delavci) torej ni povsem tehnične ali psihološke, temveč *razredne* narave. Gospodarska reforma iz šestdesetih let je

rezultat razrednega vzpona tehnokratske frakcije jugoslovanskega vladajočega razreda. Metode, s pomočjo katerih je bila ta reforma izvedena, podrobno popisuje Catherine Samary (Samary, 1988: 28–30). Gre za naslednje ukrepe:

1. *Ukinjanje investicijskih skladov* leta 1963. S tem so bila vsa zbrana sredstva prenesena na banke. Centralni organi federacije so lahko od takrat naprej ustanavljali samo sklade pomoči za nerazvita področja, s tem pa je bila akumulacija v celoti prenesena na posamezna podjetja in banke.

2. *Znižanje obdavčitve podjetij* (podjetja razpolagajo z večino lastne akumulacije). Znižani davki, ki gredo državi, so iz investicij povsem umaknjeni v proizvodnjo in namenjeni zgolj socialnim storitvam.

3. *Obnova bančnega sistema*. Banke v plansko-tržnem gospodarstvu niso imele ključne vloge pri financiranju proizvodnje – to je namreč potekalo prek skladov po razvojnem načelu: podpirali so tiste veje industrije, ki se same niso zmožne razviti toliko, kot družba potrebuje. Po drugi strani pa je bančni sektor v tržnem socializmu dobil ključno vlogo pri investiranju in financiranju proizvodnje, in sicer prek izdajanja kreditov v skladu s predvidevanjem prihodnjih bančnih dobičkov.

4. *Reforma cen in liberalizacija zunanje trgovine*. Domače cene so postale odvisne od gibanj na svetovnem tržišču, kar je izzvalo devalvacijo dinarja in nenehno kronično inflacijo.

5. *Odpiranje gospodarstva tujemu kapitalu*. Vstop na mednarodni kapitalistični trg je pomenil udeležbo v mednarodni konkurenci, to pa je izzvalo potrebo po uvozu tujih tehnologij, iskanju tujih kreditov ter ustanavljanju združenih podjetij z enako udeležbo domačega (51 %) in tujega kapitala. Jugoslovansko gospodarstvo je tako postalo svojevrsten hibrid kapitalističnega in socialističnega gospodarstva.

Posledice te transformacije so bile vidne skoraj takoj, vrh pa so dosegle do leta 1986. Povzamemo jih lahko takole: samoupravljanje bi moralo z debirokratizacijo in odmiranjem države kot posrednika med delavskim razredom in proizvodnimi sredstvi okrepiti delavsko odločanje, a je uvedba dereguliranega tržišča povzročila popolnoma nasproten učinek. Delavce je še dodatno oddaljila od ekonomskega odločanja, s tem pa tudi od glavnega cilja samoupravnega sistema: neposrednega prisvajanja presežne vrednosti oziroma razodtuitve in ukinitve kapitalskih odnosov. Delavci so bili tako v samoupravnem socializmu iz razreda, ki razpolaga z lastno presežno vrednostjo in s tem izvaja svoje dokončno odmiranje, preobraženi v standardne najemne delavce kot v kapitalističnem sistemu. Opaznejša simptoma te zaustavljene razodtuitve jugoslovanskega delavskega razreda sta bila nezaposlenost in splošno poslabšanje socialnega položaja delavcev v

drugi polovici šestdesetih let. Povečanje brezposelnosti je očitni rezultat gospodarske reforme, ki ga lahko pojasnimo z liberalizacijo ter vstopom Jugoslavije na mednarodne trge. Udeležba v mednarodni kapitalistični delitvi dela namreč prinaša potrebo po zmanjšanju cen proizvodov, za to pa je potrebno nenehno tehnološko nadgrajevanje proizvodnih procesov. To je bilo mogoče samo s pomočjo uvoza tujih tehnologij z zadolževanjem na mednarodnih kapitalskih trgih. Cilj tega je bilo povečanje organske sestave kapitala (povečanje konstantnega glede na variabilni kapital), kar nujno vodi v zmanjševanje števila delavcev in povečanje rezervne armade delovne sile. Kljub temu je bila Jugoslavija vsaj deklarativno socialistična država, zato podjetja delavcev niso mogla kar tako odpuščati. Paradoks tega obdobja je, da so se pravice zaposlenih delavcev povečevale, vse manj mladih pa je imelo priložnost za (prvo) zaposlitev. Razmere so se zaostriale s protesti leta 1968, v katerih so glavno vlogo odigrali ravno študenti. »Zahtevamo zmanjšanje brezposelnosti«; »Dovolj imamo korupcije«; »Dovolj nam je rdečih buržujev«; »Ogorčeni smo nad ogromnimi ekonomskimi in družbenimi razlikami«; »Hočemo službo«; »Delavci hirajo – birokrati pa uživajo« so samo nekateri od napisov na transparentih z beograjskih demonstracij. K vsemu temu je treba dodati padec produktivnosti, neenakomeren regionalni razvoj, inflacijo in rast zunanjega dolga.

Tako je bil konec šestdesetih let položaj birokracije ogrožen z dveh strani. Prvič, vzpon tehnokracije je ogrožal materialno osnovo razredne reprodukcije birokratske frakcije in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo tehnokracija postavila tudi politične zahteve. Drugič, naraščalo je nezadovoljstvo »od spodaj« (delavski razred in študenti), ki je – vsaj tako se je zdelo junija 1968 – grozilo, da bo pretreslo celoten sistem. Birokracija se je odzvala z nizom novih reform, ki jih nekateri avtorji označujejo kot prehod v »dogovorno samoupravljanje«, oziroma z nizom ukrepov, ki so kulminirali v novi ustavi leta 1974. Birokratska frakcija v odnosu do tehnokratske ni izvedla vrnitve na plansko-tržno gospodarstvo iz petdesetih let, temveč je šla v smeri krepitve politične in ekonomske avtonomije republik, svojega razrednega položaja pa ni utrdila z vračanjem k socialističnemu planiranju, temveč s popolnim nadzorom nad kreditno-monetarno politiko. V odnosu do delavcev in študentov je kombinirala represijo (zamenjava pobudnikov protestov, nadzor študentskega tiska, preganjanje na univerzi) z integracijo zahtev študentov in delavcev po več samoupravljanja »od spodaj« (ustanavljanje temeljnih organizacij združenega dela – TOZD) v jugoslovanski pravni sistem.

Razredni boji v kulturi

Vrnimo se k vprašanju kulture. Očitno je bila ravno zgoraj opisana politika osnova za reformo univerze in posledično ustanavljanje institucij, kot je bil študentski kulturni center: po eni strani represija in zamenjave, po drugi pa institucionalizacija zahtev. Nekatero od teh procesov prepoznava Branislav Jakovljević: po koncu študentskih demonstracij, že na jesen 1968, so se vodstva fakultet odločila, da t. i. zborov študentov in delovnih ljudi ne bo več (čeprav formalno niso bili prepovedani). Naslednje leto sta se okrepila nadzor in pritisk na študentski tisk, predvsem na glasila *Student*, *Vidici* in *Susret*: Mestni odbor Zveze komunistov Srbije je objavil ostro kritiko urednikov teh glasil, čemur so sledile javne razprave o avtonomiji študentskega tiska. Skupščina Republike Srbije je leta 1970 izdala obvestilo za javnost, v katerem obsoja študentske publikacije, temu pa je sledila zamenjava urednikov *Studenta* in *Vidicov*, medtem ko je bilo glasilo *Susret* ukinjeno. Vladajoče strukture so imele podoben odnos do časopisa *Praxis*, ki so ga občasno napadale že pred tem. Darko Suvin (2016: 92–93) citira Vladimirja Bakarića, ki je leta 1968 ocenil, da *Praxis* »v mnogočem zrcali sodobno ameriško protikomunistično strujo«. Objava dveh člankov za številko 3–4 za leto 1972 je bila sodno prepovedana, Božidar Jakšić pa je bil zaradi članka, objavljenega leto dni prej, v katerem kritizira »birokratsko in policijsko mentaliteto KPJ«, obsojen na dve leti zapora »zaradi sovražne propagande«. Leta 1973 je po dolgih procesih osem profesorjev beograjske filozofske fakultete izgubilo službo, časopis *Praxis* pa je bil dokončno prepovedan leta 1975.

Po drugi strani je bil tako rekoč v istem času ustanovljen študentski kulturni center in kmalu je bila v njem postavljena prva razstava konceptualne umetnosti z naslovom *Drangularijum* (leta 1971). Zbrala se je neformalna skupina šestih umetnikov, ki je zasnovala in začela z letnimi razstavami nove umetniške prakse. Prva je bila *Aprilski susreti* (Aprilska srečanja), ciklus dogodkov, ki so potekali spomladi, na predvečer dneva študentov Univerze v Beogradu (4. april). Druga je bila jesenska pregledna razstava z naslovom *Oktobar* (Oktober), ki naj bi bila alternativa konservativnemu Oktobrskemu salonu (Jakovljević, 2019: 177). Kot kaže, je bila takratna logika birokracije, da je študentskemu gibanju bolje dati prostor v novih, za to ustanovljenih študentskih institucijah kot soočiti se s prelivanjem nezadovoljstva na ulice. Z drugimi besedami, študentsko gibanje je bilo tolerirano samo, dokler je delovalo kot mladinska (kontra)kultura, ostro pa je bilo kaznovano vsakič, ko se je pojavila nevarnost, da preraste v razredno ozaveščeno družbeno gibanje. Bistvo ukrepov birokratske frakcije v odnosu do študentov po letu

1968 je bila torej svojevrstna kulturalizacija politike oziroma prevajanje razrednega boja v sfero (kontra)kulture. Kako (ne)uspešen je bil ta pristop, priča tudi delo avtorjev nove umetniške prakse, ki so se razmeroma redko posluževali jezika odprtega razrednega boja. Kot je že tedaj opazil Ješa Denegri, nova umetniška praksa niti ni funkcionirala kot *antiumetnost* niti se ni, tako kot medvojne avantgarde, zavzemala za zlitje umetnosti in vsakodnevnega življenja, temveč je vztrajala pri širjenju umetniškega jezika in radikalizaciji umetniških postopkov (koncept razširjenih medijev, ki je bil prevzet kot programska osnova *Aprilskih srečanj*). Denegri to s preciznostjo prepozna in kot osnovo za opis nove umetnosti podaja distinkcijo, ki so jo ponavljali vsi poznejši umetnostni zgodovinarji, ki se ukvarjajo s tistim obdobjem: distinkcijo med t. i. zmernim modernizmom (tj. socialističnim estetizmom) in drugo linijo (oziroma novo umetniško prakso). Fokus družbenih antagonizmov iz obdobja okrog leta 1968 se s tem z razrednega boja med birokracijo/tehnokracijo in delavstvom (z dodatkom študentov) premakne h kulturnim bojem med »*mainstreamom*« in »*alternativo*«.

Pojem zmerni modernizem (oziroma socialistični estetizem) kot oznako za jugoslovanski umetniški »*mainstream*« je sicer prvi uporabil literarni teoretik Sveta Lukić, in to ravno v šestdesetih. V razpravi o vizualnih umetnostih ga je v svojih teoretizacijah beograjskega informela vpeljal umetnostni zgodovinar Lazar Trifunović, medtem ko je po zaslugi Ješe Denegrija postal standardni koncept za tolmačenje jugoslovanske umetnosti v omenjenem obdobju. Bistvo teh interpretacij je v trditvi, da je estetizem uradna ali vsaj poluradna meščanska umetnost, ki je zapustila svoje avantgardistične predpostavke in se vključila v splošni val akademizma. Estetizem je tako dovolj

»sodoben«, da lahko poteši splošni kompleks »odprtosti v svet«, dovolj tradicionalen – kot preoblikovana estetika intimizma četrtega desetletja –, da zadovolji novi meščanski okus, ki raste iz družbenega konformizma, in dovolj inerten, da se lahko vklaplja v mit srečne in enkratne skupnosti; imel je vse potrebno, da se zlije s politično projicirano podobo družbe (Trifunović, 1990).

Kljub temu pa je bilo po Trifunoviću in Denegriju o zmernem modernizmu bolj malo povedanega z vidika institucionalne analize umetnosti. V zvezi s tem je pomenljivo opažanje Rastka Močnika (2019); ta podaja vzporedno analizo ideoloških aparatov, ki so jih gradile družbe prehodnega obdobja (oziroma, kot jim pravi, »postkapitalistične« družbe), natančneje, ZSSR na

eni strani in Jugoslavija na drugi. Močnik poudarja, da je ena bistvenih razlik med oktobrsko in jugoslovansko revolucijo v tem, da je skušala Sovjetska zveza v dvajsetih letih prejšnjega stoletja (v obdobju NEP) proletarske ideološke aparate zgraditi, medtem ko je jugoslovanska revolucija prevzela že obstoječe, ki jih je nasledila po Kraljevini Jugoslaviji. Sovjetska zveza je ukini-la klasične umetniške akademije in ustvarila povsem nov sistem umetniške produkcije, ki je temeljil na svobodnih ateljejih eksperimentalnega značaja (*Svomas* kot »svobodni ateljeji«): v Vitebsku so ustanovili kolektiv UNOVIS (Utemeljitelji novega v umetnosti), v Moskvi je nastal INHUK (Inštitut za umetniško kulturo) in znotraj njega šola VHUTEMAS (Višje umetniško-tehnične delavnice). Jugoslavija je, nasprotno, takoj po osvoboditvi prevzela tradicionalni sistem umetniških akademij s celotnim in globoko atavističnim sistemom umetniškega izobraževanja vred. To je vplivalo na celoten univerzitetni sistem, na sistem nacionalnih akademij znanosti in umetnosti, kulturnih institucij ipd. – v Jugoslaviji so torej revolucionarne sile, za razliko od sovjetskih iz oktobrskega obdobja, uvajale *buržoazne* ideološke aparate. Razlogi, zaradi katerih je jugoslovanska revolucija prevzela atavistične institucije, specifične za buržoazne družbe (in, ko gre za umetniške in znanstvene akademije, institucije še iz časov absolutističnih monarhij), so kompleksni in zahtevajo posebno analizo, ki bi upoštevala tudi kulturno politiko najprej medvojne, zatem pa tudi povojne KPJ. Močnik navaja več možnih razlag za to protislovje: najprej gre za naravo narodnoosvobodilnega boja, ki se je bistveno razlikoval od oktobrske revolucije. Nacionalno vprašanje v Rusiji namreč ni bilo osrednjega pomena, temveč se je ponavadi zvajalo na vprašanje zavezništva med proletariatom in drugimi družbenimi skupinami v razrednem boju. Po drugi strani je bilo v Jugoslaviji nacionalno vprašanje kot vprašanje nacionalne osvoboditve cilj že same revolucije: jugoslovanska revolucija je bila sočasno razredna *in* nacionalna. Kulturni aparati – nacionalne akademije znanosti, nacionalne univerze, pa tudi umetniške akademije – naj bi odigrali osrednjo vlogo v tem procesu samoemancipacije jugoslovanskih narodov. Na to se navezuje tudi politika ljudske fronte iz medvojnega obdobja ter zlasti zaupanje, ki so ga množice in predvojna KPJ izkazovale do t. i. progresivnega izobraženstva. V vsakem primeru pa iz značaja jugoslovanske revolucije izhaja tudi spontana povezava med politično in ideološko (predvsem kulturno) birokracijo. Ta povezava je v neposrednem porevolucionarnem obdobju temeljila na težnji politične birokracije, da bi v navezi s t. i. progresivnim izobraženstvom odpravila nepismenost ter zgradila sodoben izobraževalni sistem, znanost, kulturne institucije ipd. (v tem kontekstu je treba razumeti ustanavljanje institucij za delavsko opismenjevanje, kot so bile ljudske univerze, in organizacij za

negovanje umetniškega amaterizma, od kulturno-umetniških društev do amaterskih kinoklubov, ki je potekalo v petdesetih letih). Kljub temu pa je ideološka/kulturna birokracija do šestdesetih let zaradi izrazitega širjenja različnih družbenih dejavnosti in izključevanja vse širših slojev prebivalstva iz blagovne (»tržne«) proizvodnje prerasla v srednji razred, tj. v nekakšen socialistični *srednji sloj* (Močnik, 2019).

Tako lahko analiziramo materialno utemeljitev zmernega modernizma kot specifično srednjerazrednega kulturnega fenomena. Začnimo pri razredni strukturi jugoslovanske družbe. Interes delavskega razreda (vključno s študenti kot prihodnjimi predvsem proizvodnimi delavci) je v nadzoru nad prihodki oziroma čim večji udeležbi pri političnem in ekonomskem odločanju, da bi tako odpravili odtujevanje presežne vrednosti in potencialno ukinili kapitalske odnose kot takšne (razodtujitev in prehod iz ekonomije prehodnega obdobja v komunizem). Interes tehnokracije je ravno nasproten – nadzor odtujene presežne vrednosti na ravni posameznih kapitalov. Interes politične birokracije je nadzor nad celotnim družbenim kapitalom, tj. družbeno akumulacijo v celoti, kar pomeni sočasni nadzor tako nad ekonomskimi kot političnimi oziroma ideološkimi aparati države. Interes kulturniškega (humanističnega) izobraženstva kot neproizvodnega sloja, izvzetega iz neposredne blagovne proizvodnje, pa je povezava s politično birokracijo, da bi sploh lahko razpolagalo vsaj z delom sredstev, namenjenih reprodukciji celotnega sistema. Iz tega je razvidno, da se srednji razred ni mogel umestiti kot opozicija vladajočemu birokratskemu razredu, saj je bila njegova reprodukcija precej odvisna od delovanja danega sistema odnosov (torej sistema, ki ga je ustvarila politična birokracija). Ta del prebivalstva je bil v primerjavi z delavskimi sloji razmeroma privilegirani zaradi svojega prispevka k vzdrževanju ureditve; zato je bila osnova njegove materialne, torej razredne reprodukcije ohranjanje privilegijev prek nadzora nad ideološkimi aparati države. V interesu ideološke birokracije je, da avtonomno razpolaga z družbeno pomembnimi, predvsem kulturnimi viri, ki jih poseduje, in da jih na osnovi tega (sčasoma) pretvori v druge oblike realnega ali simbolnega kapitala (na primer napredovanje iz ideološke birokracije v vrste politične birokracije oziroma napredovanje iz srednjega sloja v vladajoči razred). To je bilo mogoče samo na en način – z reprodukcijo *statusnih monopolov* ter z blokiranjem resnične razredne demokratizacije izobraževalnih in kulturnih institucij (ki so jo delno začele ljudske univerze in organizacije za zadovoljevanje kulturnih potreb delavskega razreda, kot so bili klubi za umetniški amaterizem). Zato je ideologija kulturniškega srednjega razreda malomeščanska predstava o *elitni* kulturi. In prav to je logika t. i. zmernega modernizma: v osnovi je tradicionalni akademizem, zatem

idealizacija visoko estetizirane formalistične umetnosti, oddaljene od življenjske prakse, in na koncu vztrajanje pri visokem poklicnem *métier* (ki je v ostrem nasprotju z umetniškim amaterizmom delavskih klubov). Zagovornik takšnega socialističnega estetizma je predvsem srednjerazredna »elita« – direktorji muzejev, vodje galerij, profesorji na umetniških akademijah ipd.

K razširjenemu konceptu umetnosti

Razredni antagonizmi, značilni za obdobje jugoslovanskega eksperimenta s tržnim socializmom, torej določajo različne *umetniške postopke* zmernega modernizma kot socialističnega »mainstreama« na eni strani in nove umetniške prakse kot socialistične »alternative« na drugi. Ti umetniški postopki se zvajajo na opozicijo, ki jo potencira ravno Ješa Denegri: slikarski in kiparski *métier* vs. razširjeni mediji. Tradicionalni akademski *métier* je pravzaprav način, na katerega kulturniška elita kot del socialističnega srednjega razreda (ideološke birokracije) varuje svoje cehovske in statusne monopole ter omejuje dostop do institucionalnih sredstev, s katerimi razpolaga. Odpor do avantgardističnih eksperimentov in politizacije umetniškega jezika, odmaknjenost od vsakodnevnega življenja, akademski in umetniški elitizem, vse to je temelj materialne, razredne reprodukcije umetniškega in humanističnega izobraženstva kot samoupravnega *srednjega razreda*. Širitev umetniškega jezika in radikalizacija umetniških postopkov pri umetnikih nove umetniške prakse sta bili način, kako te statusne monopole postaviti pod vprašaj. V tem smislu je bila nova umetniška praksa svojevrstna »revolucija z drugimi sredstvi« oziroma nadaljevanje študentskega gibanja znotraj ideoloških aparatov takratne socialistične države. Nova umetnost se je kot takšna delno navezovala na že obstoječe institucije, ki so služile predvsem kulturnim potrebam jugoslovanskega delavskega razreda, zlasti na tiste, ki so gojile umetniški amaterizem. Med njimi so v petdesetih in šestdesetih letih postali izredno pomembni kinoklubi. Prvi so bili ustanovljeni v začetku petdesetih: leta 1952 je Društvo filmskih umetniških sodelavcev sprožilo pobudo za ustanovitev »servisa eksperimentalnega filma«, dokončen zagon pa so kinoklubi kot središča gojenja kinoamaterizma dobili po ustanovnem kongresu Zveze filmskih delavcev Jugoslavije. Prvi kinoklubi v Srbiji so bili ustanovljeni v Beogradu, Novem Sadu in Somborju. Najpomembnejši je bil Akademski kinoklub, ki je deloval v okviru Kulturnega doma študentsko mesto (ustanovljen leta 1958, leta 1976 preimenovan v Akademski filmski center), kjer je bil ustanovljen tudi Arhiv amaterskega in alternativnega

filma. Ta kinoklub je bil začetnik jugoslovanskega festivala alternativnega filma in videa. Povezava med umetniškim amaterizmom in novo umetniško prakso je razvidna že na ravni antiakademskega umetniškega pristopa: amaterski film je pomemben, ker je negiral linearno, literarno-gledališko dramaturgijo in mimetičen odnos do stvarnosti. Zato so v zvezi s tem v kontekstu problematike alternativnega neprofesionalnega filma pogosto uporabljali pojme, kot so »absolutni film«, »abstraktni film«, »čisti film«, »grafični film«, »totalni film«, »film kot film«, »konkretni film«, »eksperimentalni film«, »strukturalni film«, »personalni film«, »subverzivni film«, »razširjeni film« in končno »alternativni film« (Milošević, 2000: 126–137; Janevski, 2011; Buden in Žilnik, 2013). Podobno kot alternativni in amaterski film, kot pravilno ugotavlja Denegri, tudi nova umetniška praksa ni imela potrebe po izvajanju ideje antiurnosti, temveč si je prizadevala predvsem za razširitev in demokratizacijo prostora t. i. likovnih umetnosti. Osnova za to je dekonstrukcija akademskega oziroma zmerno modernističnega *métierja*.

K dekonstrukciji zmerne modernizma kot temelja nove umetniške prakse v sedemdesetih letih napotujejo tudi kritiški oziroma teoretski koncepti, ki so bili takrat v rabi za opis te umetnosti: dematerializacija umetniškega predmeta, govor umetnika v prvi osebi in razširjeni mediji. Prva dva pojma je znova najnatančneje razdelal Ješa Denegri. Koncept *dematerializacije* je prevzel iz ameriške kritike s konca šestdesetih let in analize ameriške neoavantgardne umetnosti, kot sta jo takrat podajala Lucy Lippard in John Chandler. Pojem implicira premik v domeni umetnosti z ročnega dela v smeri produkcije ideje, dogodka ali umetniškega performansa. L. Lippard je v ameriški umetnosti opazila težnjo, da si umetniki vse pogosteje določeno delo samo zamislijo, njegovo materialno realizacijo pa včasih prepuščajo obrtnikom, drugič pa se je sploh ne lotijo – kot da bi izgubljali interes za fizični razvoj dela, pri čemer atelje postane »soba za učenje«, ne pa za slikanje ali kiparjenje: »Takšna praksa kot da izziva globoko dematerializacijo umetnosti, zlasti umetnosti kot predmeta, in če bo še naprej prevladovala, se lahko zgodi, da predmet medtem zastara« (Lippard, 1976). S prakso dematerializacije objekta so povezani neoavantgardni pojavi, kot so revna umetnost (*arte povera*), *land art*, performans (ali *body art*), videoumetnost, konceptualna umetnost itd. *Umetnik v prvi osebi* je prav tako termin Ješe Denegrija in pomeni intervencije umetnikov, ki so prikrajšane za posredništvo materialnega objekta ali ki potekajo v obliki *happeninga*, videa, performansa, *body arta* ipd. V tem primeru je, kot kaže, Denegri prevzel koncept iz italijanske kritike iz tistega časa, predvsem od Renata Barillija. Ta je v svojih teoretizacijah neoavantgardnih gibanj poudarjal osebnost umetnika, oziroma, kot mu pravi, estetskega raziskovalca, ter njegovo fizično in psihično

osebo, v telesu in duhu. To je v nasprotju s tradicionalnim razumevanjem, ki daje prednost delu kot objektu ter zanemarja gestualne, ročne in fizične postopke, s pomočjo katerih se umetniško delovanje uresničuje (Barilli, 1976). S tem prehodom z umetniškega objekta na umetniško delovanje se zavrača zmernomodernistični (tj. estetistični) ideal avtonomije umetnosti in usmerja pozornost na kontekst, v katerem delo, akcija ali projekt dobi svoj pomen. Denegri prav tako vztraja pri telesni prisotnosti umetnika, in scenaciji dogodka v realnem prostoru in času, pogosto pred občinstvom, in obenem izpostavlja potrebo

umetnika po skrajno individualistični in subjektivistični manifestaciji posameznika, ki je po svojem življenjskem izboru in svojih političnih (anarhističnih, ekstremističnih, radikalističnih) opcijah nespravljivo zoperstavljen tako umetniškemu sistemu, v katerem vladajo zahteve trga, kot tudi celotnemu družbenemu sistemu, v katerem vladajo zahteve dominantnih ideologij (Denegri, 1996: 24).

Oba pojma, dematerializacija umetniškega predmeta in umetnik v prvi osebi, imata za referenčni okvir idejo o razširjenih medijih: fotografijo, film in video so sprva, zlasti v začetnih izvedbah nove umetnosti v sedemdesetih letih, uporabljali kot sredstvo beleženja in dokumentiranja umetniških akcij, pozneje pa so jih začeli dojemati kot avtonomna izrazna sredstva ter preizpraševali njihove lastnosti, meje in zmogljivosti.

Koncept *razširjenih medijev*, ki je postal programska osnova festivala *Aprilski susreti*, je sicer natančneje razdelala kustosinja Biljana Tomić. Svojo elaboracijo fenomena razširjenih medijev je kustosinja realizirala s sklicevanjem na teze iz takrat kultne knjige Gena Youngblooda *Expanded Cinema*. Gre za eno prvih teoretskih elaboracij fenomena videoumetnosti; Youngbloodov osnovni cilj je analiza različnih oblik filmskega ustvarjanja, ki v času množičnih medijev, televizije in takrat začetnih eksperimentov z novimi digitalnimi tehnologijami ne temelji več na načelih klasične filmske pripovedi, temveč na načelih računalniške kreativnosti, posebnih učinkov, digitalizacije, multi-medije, videa in holografije. Youngblood, podobno kot Marshall McLuhan, meni, da nova družba množičnih medijev in splošni tehnološki napredek sočasno pogojujeta tudi spremembo človeške zavesti. Razširjeni film naj bi bil intermedialni odraz te spremembe, ki jo prinaša novo tehnološko okolje oziroma vseobsežna kultura medijsko posredovane izmenjave podob. Forma razširjenega filma naj bi sočasno prispevala h končni simbiozi tako filma z drugimi umetnostmi kot umetnosti z vsakodnevnim življenjem:

medijsko ustvarjena resničnost (oziroma »intermedijske mreže« – *intermedia networks*) je zavzela mesto, ki ga je nekoč imela narava, in postala človekovo končno okolje. Youngblood tako opisuje pojem razširjenega filma:

Ko rečemo razširjeni film, s tem mislimo razširjeno zavest. [...] Nihče se ne more več specializirati na eno posamezno disciplino in iskreno upati, da bo lahko jasno izrazil podobo njenih odnosov v okolju. To drži zlasti za primer intermedialne mreže filma in televizije, ki zdaj deluje nič manj kot živčni sistem človeštva (Youngblood, 1970: 41).

Biljana Tomić skladno s tem razširjene medije razume kot obliko totalne in permanentne umetnosti. Zato je treba njeno elaboracijo pojma navesti v celoti (povzeto po Tomić, 1974, n. d.):

razširjeni medij – širitev umetniških jezikov

razširjeni medij – umetnost v funkciji umetnosti

razširjeni medij – k totalni umetnosti

1.1 Teze razširjenih medijev v osnovi vsebujejo idejo razširjenih jezikovnih možnosti izražanja v umetnostih, odvisno od sredstev in prostora realizacije oziroma od njene odprtosti do drugih področij umetniškega in duhovnega raziskovanja.

2.2 Pri opazovanju razširjenih medijev kot možnosti preizpraševanja umetnosti v smislu njene funkcije in projekcije na dogodke v svetu se vsiljuje odgovor, da današnji umetniški pojavi že s svojim nastankom problematizirajo same sebe in jih tako lahko pojasnimo samo s pomočjo pojmov umetnosti oziroma umetniških pojmov, ki jih nalaga čas.

3.3 Razširjeni mediji kot predpostavka totalne umetnosti širijo pomen določenega pojma ter ga uvajajo v nova področja izrazne in čutne komplementarnosti med umetnostmi, v nove forme obnašanja.

Na podlagi vsega povedanega lahko potegnemo določene sklepe o naravi jugoslovanske *druge linije* in *nove umetniške prakse* okrog leta 1968. Eno pogostih ugotovitev o naravi nove umetniške prakse v umetnostnozgodovinski literaturi je predstavil že Ješa Denegri, pogosto pa jo ponavljajo drugi razlagalci: o drugi liniji kot pravočasni recepciji takrat aktualnih in dominantnih globalnih umetniških tokov. To samo po sebi ni netočno – umetnost v Jugoslaviji je temeljila na podobnih oblikovnih načelih kot newyorška avantgarda; iz zahodne umetnosti so bili prevzeti tudi kritiški koncepti za opis te umetnosti, kot sta dematerializacija umetniškega objekta in razširjeni mediji. Ne nazadnje so obstajali tudi neposredni stiki med jugoslovanskimi in tujimi avtorji, ki so se vzpostavili tudi na številnih

gostovanjih na *Aprilskih srečanjih*. Kljub temu takšna ocena bistva težave ne povzema v celoti. Naša teza v tem eseju je, da sta teza o drugi liniji in pojav jugoslovanske nove umetniške prakse rezultat skrajno specifičnih notranjih protislovij jugoslovanskega samoupravljanja iz obdobja neuspelega eksperimenta s t. i. tržnim socializmom. Ta protislovja so bila v svojih temeljih razredna. Dosežki nove umetniške prakse kot proizvoda razrednih bojev v Jugoslaviji, izzvanih s prehodom s plansko-tržnega na tržni socializem, so ostali ambivalentni. Pojav nove umetniške prakse nas po eni strani usmerja k bistvenemu neuspehu protestov iz leta 1968 in k njihovi nezmožnosti od znotraj reformirati sistem v prid jugoslovanskega delavskega razreda: namesto demokratizacije jugoslovanskega sistema so študenti dobili kulturalizacijo svojih političnih zahtev. Po drugi strani pa je pojav nove umetniške prakse v resnici trajno spremenil jugoslovanski umetniški prostor: prvič je bil ustvarjen zares alternativen sistem umetnosti, nastal pa je ravno zahvaljujoč revoluciji leta 1968 oziroma protestom študentov in jugoslovanskega delavskega razreda proti tržnemu socializmu. S tem je bila ustvarjena infrastruktura za delovanje jugoslovanske alternative, ki je vztrajala vse do poznih osemdesetih let.

Prevod: Bojan Albahari

Literatura

- Barilli, Renato (1976): Ponašanje. *Ideje* 6: 137–142.
- Bavčar, Igor, Srečo Kirn in Bojan Korsika (1985): *Kapital i rad u SFRJ*. Zagreb: Naše teme.
- Brus, Wlodzimierz (1972): *The Market in a Socialist Economy*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Brus, Wlodzimierz (1975): *Socialist Ownership and Political Systems*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Buden, Boris in Želimir Žilnik (2013): *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove medije_kuda.org.
- Denegri, Ješa (1989): Razlog za drugo liniju. V *Jugoslovenska dokumenta '89*, 13–20. Katalog razstave. Sarajevo: Galerija grada Sarajeva.
- Denegri, Ješa (1996): *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Jakovljević, Branislav (2019): *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–91*. Beograd: Orion Art.

- Janevski, Ana (2011): "We Cannot Promise to Do More than Experiment!" On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s. *Surfing the Black – Yugoslav Black Wave: Cinema and Its Transgressive Moments*, G. Kirn, D. Sekulić in Ž. Testen (ur.), 46–77. Maastricht: Jan van Eyck Academie.
- Kirn, Gal (2014): A Few Notes on the History of Social Ownership in the Spheres of Culture and Film in Socialist Yugoslavia From the 1960s to the 1970s. *Etnološka tribina* 44(37): 109–123.
- Lippard, Lucy (1976): Dematerijalizacija umetnosti. *Ideje* 6: 107–120.
- Mije, Katrin (1976): Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti. *Polja* 156.
- Milošević, Miodrag (2000): Od filma ka videu. *Video umetnost u Srbiji. Prva knjiga*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Močnik, Rastko (2019): *Specifičnosti jugoslovenskog postkapitalizma*. Predavanje na Fakulteti za medije in komunikacije. Beograd, 14. december.
- Samary, Catherine (1988): *Plan, Market and Democracy. The Experience of the So-Called Socialist Countries*. Amsterdam: International Institute for Research and Education.
- Schierup, Carl-Ulrik (1990): *Migration, Socialism and the International Division of Labour: The Yugoslav Experience*. Averbury: Growing Publishing Company.
- Suin, Darko (2016): *Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Tomić, Biljana (1974): Pretpostavka totalne umetnosti. V *Prošireni mediji*. Beograd: Studentski kulturni centar.
- Trifunović, Lazar (1990): *Studije, ogledi, kritike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Trojak, Vanja (2015): *Ekonomska situacija u Jugoslaviji u drugoj polovici 1960-ih godina kao katalizator studentskih prosvjeda 1968*. Magistrsko delo. Zagreb: Filozofska fakulteta.
- Woodward, Susan L. (1995): *Socialist Unemployment. The Political Economy of Yugoslavia 1945–1990*. New Jersey: Princeton University Press.
- Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.

Razmah slovenske zasebne galerijske scene v devetdesetih letih¹

Abstract

The Rise of the Slovenian Commercial Art Gallery in the Nineties

Art sales were happening in Slovenia long before the commercial art gallery scene was formally established. Artworks were changing hands at art exhibitions, fairs, antique stores, picture framing workshops, as well as in galleries operating within companies, institutions, and other settings tolerated by the government. Artworks were also available for purchase in unofficial commercial art galleries, which formalized their activities in the nineties after being recognized by the new authorities. By interviewing gallery owners and other market participants and examining written records, media sources and archives, the author offers an overview of art dealership in commercial art galleries in Slovenia during the nineties. The Slovenian gallery scene enjoyed a significant boom in this period and entered its so-called golden age. The paper examines the reasons behind this surge, as well as the differences between Slovenian and foreign, i.e. Western art markets.

Keywords: commercial art gallery, art market, gallery owner, market participant, art commerce, market characteristics

Tina Fortič Jakopič (1989) holds a masters degree in art history (2019, Faculty of Arts, Ljubljana). She studied at the École Pratique des Hautes Études and at the Institut National d'Histoire de l'Art. From 2017 to 2019, she worked as a curator at the Sloart Gallery, managing 20th century art. Since 2020, she has been working at the National Museum for Contemporary History as an art custodian (tina.fjakopic@muzej-nz.si)

Povzetek

Prodaja likovnih del je v slovenskem prostoru potekala veliko pred formalno ustanovitvijo prodajnih zasebnih galerij: ob razstavah, na sejmih, v antikvariatih in pri okvirjevalcih. Prav tako je potekala v nekaterih galerijskih oblikah, ki so nastale znotraj podjetij in institucij oziroma v okviru različnih pobud, ki jih je oblast dovoljevala, pa tudi v nekaterih neformalnih zasebnih galerijah, ki so svoje delovanje formalizirale v začetku devetdesetih let, ko jim je novi zakon to dopuščal. Namen članka

¹ Članek predstavlja del magistrske naloge avtorice iz leta 2019 z naslovom *Splet in umetnostni trg – Pojav spleta in njegov vpliv na tržne smernice v tujini ter stanje v Sloveniji* (Fortič Jakopič, 2019).

je prek intervjujev z galeristi in drugimi deležniki trga ter s pregledom obstoječih pisnih virov, medijskih objav in arhivov predstaviti splošno tržno dogajanje v zasebnih galerijah likovne umetnosti v devetdesetih letih. Slovenska galerijska scena se je v tem obdobju naglo razmahnila in prišla v t. i. zlato dobo. V članku poleg razlogov za ta razmah in glavnih značilnosti trga analiziramo razlike med slovenskim trgom in tujimi, predvsem zahodnimi trgi.

Ključne besede: zasebna galerija, umetnostni trg, galerist, tržni deležnik, prodaja likovnih umetnin, tržne značilnosti.

Tina Fortič Jakopič (1989) je leta 2019 magistrirala na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Študijsko se je izpopolnjevala v Parizu na Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE) ter na Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Med letoma 2017 in 2019 je bila zaposlena v Galeriji Sloart kot kuratorica in koordinatorka za umetnost 20. stoletja, od leta 2020 pa je zaposlena v Muzeju novejših zgodovine Slovenije kot kustosinja za likovno zbirko (tina.fjakopic@muzej-nz.si).

Pri raziskovanju slovenskega umetnostnega trga v besedilih in pogovorih z različnimi protagonistami hitro naletimo na trditve, da je slovenski umetnostni trg neobstoječ, neaktiven, nereguliran, zaprt, tog in nezrel.² Marsikateri izraz je v določenih okoliščinah upravičen oziroma vsaj delno upravičen, vendar lahko že ob prvem pogledu ugotovimo, da trg obstaja. Je zelo majhen, število kupcev umetnosti je omejeno, njihova kupna moč prav tako, trgovci se povečini oklepajo tradicionalnih oblik galerijstva iz 20. stoletja, velika večina umetnin na trgu prihaja izpod rok slovenskih ustvarjalcev, medtem ko so ti na tujih trgih povečini slabo prepoznani.³ Vendar trg deluje, čeprav po svojih zakonitostih, ni strukturiran in zakonsko širše urejen ter ima številne lokalne posebnosti zaradi svoje velikosti in vpetosti (oziroma raje nevpetosti) v širše geografsko območje. Vsekakor pa se umetniška dela kupujejo in prodajajo v galerijah ter zunaj njih, dolgoletni obstoj določene števila galerij oziroma dolgoletna dejavnost nekaterih galeristov pa dodatno priča o prodaji. Kako intenzivna je, katera vrsta umetnosti se prodaja, po kolikšnih cenah in v kolikšnem obsegu, je seveda drugo vprašanje.

Slovenski umetnostni trg obstaja ob mednarodnem trgu umetnin in se delno vklaplja vanj. Zdi se, da značilnosti zahodnega trga umetnin ne veljajo vedno za slovenski prostor; tako je morda bolj smiselno, da značilnosti slovenskega trga primerjamo z drugimi provincialnimi trgi podobnih velikosti, na primer s trgi drugih držav nekdanje Jugoslavije. Tovrstna raziskava še

2 »Razmere na domačem trgu umetnin so torej še vedno skrb zbujujoče. Pravzaprav je še veliko huje: o kakšnem trgu umetnin pri nas sploh ne moremo govoriti. Ker ga preprosto ni. Tako rekoč nihče ne kupuje umetniških del« (Grafenauer, 2013).

3 Številni deležniki kličejo k oživitvi trga in k večji odprtosti ter trdijo, da trenutnega stanja sploh ne moremo imenovati trg (Bassin, 2016; Grafenauer, 2013; Zgonik, 2015).

ni bila izvedena in v resnici razpolagamo z zelo skromnim številom znanstvenih objav in uradnih podatkov s tega področja. Sklepamo lahko, da bi izsledki raziskave odkrili bolj jasne težnje tovrstnih tržnih okolij in povezav med njimi. Pri raziskavi zgodovine slovenskega umetnostnega trga smo si nekoliko pomagali z raziskavo srbskega umetnostnega trga iz leta 1986, ki jo je pripravil tamkajšnji Zavod za preučevanje kulturnega razvoja in vanjo vključil zgodovinski razvoj trga, pregled delovanja likovnih umetnikov in njihovih mnenj o tržišču ter izkušnje trgovcev oziroma posrednikov in zbirateljev (Indjić, 1986).

V Sloveniji opažamo manj kompleksne oblike prodaje umetnin kot v tujini. Primarni in sekundarni trg sta močno prepletena, zato težko ločeno govorimo o enem in drugem. Na primarnem trgu sta pogosti individualna prodaja, torej neposredna prodaja umetnika kupcu, in prodaja s posrednikom. Na sekundarnem trgu deluje skoraj izključno galerijska mreža, ki se pravzaprav že vključuje v prodajo s posrednikom. Galerijska mreža je razpredena po državi in formalno prevzema večino prometa na trgu umetnin. Tudi javne institucije se vključujejo na trg umetnin, vendar redko in skorajda zanemarljivo.⁴

V slovenskem prostoru je prodaja likovnih del aktivno potekala že dolgo pred formalno ustanovitvijo prodajnih galerij: ob razstavah, na sejmih, v antikvariatih in pri okvirjevalcih. Potekala je tudi v nekaterih galerijah, ki so nastale v okviru podjetij in institucij oziroma različnih pobud, ki jih je oblast dovoljevala, ter v nekaterih neformalnih zasebnih galerijah, ki pa so svoje delovanje formalizirale v začetku devetdesetih let, ko jim je novi zakon to dopuščal.

Pri opazovanju razvoja slovenske galerijske dejavnosti se bomo posvetili zasebnim prodajnim prostorom, ki se financirajo s prodajo likovnih del in povečini niso (bili) vezani na druge vire financiranja.⁵ Stanje raziskav slovenskih piscev o umetnostnem trgu je zelo skromno, saj ni avtorja (in posledično publikacije), ki bi sistematično obravnaval slovenski umetnostni trg in opazoval njegovo umeščeno v mednarodni prostor. To sicer ne pomeni, da prispevkov o slovenskem umetnostnem trgu ni, pomeni le, da so izredno redki in pogosto vključeni v obravnavo drugih, širših tem. Avtorji se v prispevkih ukvarjajo z vprašanjem slovenskega umetnostnega trga, ga razčlenjujejo in nekoliko tudi analizirajo. Določeni avtorji pri obravnavi

4 Primer je Mednarodni grafični likovni center, ki v svoji muzejski trgovini prodaja grafike. Institucije na trg vstopajo tudi ob občasnih nakupih umetniških del (Gerenčer, 2012; Nakup grafik, n. d.).

5 Ob tem ne pozabimo na galerije, ki se (so)financirajo tudi iz drugih virov, ter tiste, ki prodajajo drugo vrsto umetnosti, kot sta Center in Galerija P74 ter Galerija Fotografija.

umetnostnega sistema in kuratorskih praks opazujejo fenomene umetnostnega trga,⁶ določene informacije pa lahko najdemo tudi v kulturoloških prispevkih in prispevkih ekonomike kulture.⁷ Obravnave umetnostnega trga se občasno lotijo tudi drugi avtorji za potrebe posameznih prispevkov, kjer bodisi povzemajo tuje raziskave umetnostnega trga in jih želijo aplicirati na slovenski prostor bodisi priložnostno osvetlijo del slovenskega trga. Taki prispevki so pogosto objavljeni v osrednjih časnikih, redkeje v umetnostnozgodovinski periodiki. Tudi nekaj diplomskih, magistrskih in doktorskih nalog se ukvarja s slovenskim umetnostnim trgom.⁸ Zato smo pri raziskovanju začetkov slovenskega galerijstva večino informacij črpali iz intervjujev z različnimi tržnimi deležniki, saj za veliko pojavov nimamo pisne sledi oziroma informacij, ki bi bile javno dostopne.⁹ Zato so številni zgodovinski podatki o slovenskem galerijstvu težko preverljivi, vendar so v pričujoči pregled kljub vsemu vključeni, saj ocenjujemo, da so koristni in ponujajo uvid v stanje slovenskega galerijstva oziroma razlagajo, kako galeristi doživljajo slovenski umetnostni trg.

Kulturne politike

Delovanje umetnostnega trga je močno odvisno od okolja, ki narekuje njegove značilnosti in pravila delovanja. Zato je treba pri opazovanju trga upoštevati tudi kulturne politike, ki narekujejo odnos javnosti do kulture

6 Primera takih avtoric sta Beti Žerovc in Bojana Kunst (Kunst, 2012; Žerovc, 2010).

7 Tovrstne prispevke med drugim objavljata Andrej Srakar in Vesna Čopič (Čopič in Tomc, 1997; Srakar in Vecco, 2016).

8 Pri raziskovanju smo se naslonili na izčrpno razlago umetnostnega trga, ki jo je pripravila Sara Živkovič v diplomski nalogi Tisočeri obrazi umetnostnega trga (Živkovič, 2013). Daljši prispevek iz te naloge je bil objavljen v teoretski prilogi Presežna vrednost umetnosti v reviji *Likovne besede* iz leta 2013.

Informacije o umetnostnem trgu na Slovenskem lahko najdemo tudi v drugih zaključnih delih univerze, glej Šalamun, 2016; Bogataj, 1997; Kocjančič, 2018; Pirnat, 2004; Komič Marn, 2016; Zorko, 2016; Ažman, 2014; Ogrinc, 2016.

9 Intervjuvala sem 16 deležnikov: Milana Bajca (nekdanji direktor Ljubljanskega sejma, november 2018), Aleksandra Bassina (Mestna galerija Ljubljana, sodni izvedenec za likovno umetnost, januar 2019), Sonjo Bezenšek (Galerija Ars, oktober 2019), Arneja Brejca (Galerija Eqrna, oktober 2018), Jožeta Jenšterleja (Družba Rembrandt, marec 2019), Lilijano Kenda (Galerija Lala, Galerija Exarte, oktober 2018), Judito Krivec Dragan (Ministrstvo za kulturo, november 2018), Boštjana Pirca (Galerija Breg 22, oktober 2018), Iztoka Premrova (Galerija Labirint, december 2018), Jako Prijatelja (Carniola Antiqua, oktober 2018), Piero Ravnikar (Galerija R/Dobra vaga, junij 2017), Tatjano Sirk (Galerija Meduza, oktober 2018), Emila Šarkanja (Galerija Hest, oktober 2018), Andreja Uršiča (Galerija Ažbe, oktober 2018), Metodo Uršič (Galerija Ars, Galerija Labirint, Galerija Ažbe, november 2018) in Nado Zoran (Galerija Ars, Galerija Labirint, Galerija Kos, november 2018).

(umetnosti) in zapovedujejo delovanje kulturnih subjektov. S spreminjanjem družbenopolitičnih ureditev se spreminjajo tudi kulturne politike. Razvoj slovenskega trga umetnin je bil močno odvisen od kulturnih politik, ki so v sklopu različnih političnih sistemov omogočale oziroma onemogočale ter dovoljevale zelo omejene oblike prodaje umetnosti. Posledično lahko o formalnem začetku razvoja slovenskega zasebnega galerijstva v resnici govorimo šele v devetdesetih letih, ko je bilo ustanavljanje zasebnih galerij zakonsko mogoče.

Kulturno politiko Slovenije lahko opazujemo po štirih ločenih obdobjih: obdobje partijsko vodene kulturne politike (1945–1953), obdobje državno vodene kulturne politike (1953–1974), obdobje samoupravno vodene kulturne politike (1974–1989) in obdobje parlamentarne demokracije (od 1990 naprej) (Čopič in Tomc, 1997: 35). V prvem in drugem obdobju oblika prodaje umetnin ni bila zakonsko opredeljena. To sicer ne pomeni, da umetnostni trg in galerije takrat niso obstajali, vendar so obstajali v okviru drugačnih pravnih definicij, saj je bila v tem obdobju kultura pojmovana kot javna dobrina in ni bila koncipirana kot tržni produkt. Trgovci z umetninami so zato morali najti druge pravno-formalne oblike, v katere so posredno vključili tudi prodajo umetnin. V obdobjih samoupravno vodene kulturne politike in parlamentarne demokracije pa je kulturna politika doživela velike spremembe ob vedno večjem družbenem prisvajanju neoliberalističnih kapitalističnih vrednot. V tem času se je z retoriko kreativnih industrij začela čedalje bolj utemeljevati vrednost kulture na merljivih ekonomskih učinkih (Zorko, 2016: 28). Sprememba v dojemanju kulture se je poznala tudi na postopnem odpiranju novih prodajnih prostorov umetnosti v sedemdesetih in osemdesetih letih. Ti so bili vodeni tako s strani državnega okvira (Galerija Meduza, Galerija Ars, Galerija Labirint) kot samostojno vzpostavljenih društev ustvarjalcev (Galerija Equrna).

Do razmaha zasebnega galerijstva je prišlo v devetdesetih letih, kar je najprej omogočil jugoslovanski zvezni Zakon o privatizaciji oziroma t. i. Markovičev zakon (sprejet decembra 1989) (Kovač, 1991: 32–33). Leta 1990 je sledil nov zakon o privatizaciji, ki je še dodatno pospešil ustanavljanje zasebnih podjetij.¹⁰ Zatem je bila v devetdesetih letih sprejeta slovenska

10 »Na področju gospodarstva so se strukturni premiki v Sloveniji zgodili že konec osemdesetih let, kar je omogočila sprejeta zakonodaja na zvezni ravni. Prelomnico predstavlja tudi Zakon o spremembah in dopolnitvah zakona o podjetjih, ki je bil sprejet avgusta 1990 (Zakon o spremembah in dopolnitvah zakona o podjetjih, 1990). Slednji je med drugim določal ukinitve delavskih svetov. Pristojnosti, ki jih je imel delavski svet, so se tako prenesle na skupščino podjetja, upravni odbor in na direktorja. Spremenjeni zakon iz leta 1990 je odpravil tudi ločitev med pravico do lastnine in pravico do upravljanja lastnine (ibid.). Po novem je pravica do upravljanja izvirala zgolj iz lastninske pravice. Liberalnejša zakonodaja je omogočila ustanavljanje zasebnih podjetij, privatizacijo obstoječih podjetij ter sprožila dva procesa – nastajanje malih ter drobljenje velikih podjetij« (Lorenčič, n. d.).

kulturna zakonodaja, ki je dopuščala možnost, da kulturne dejavnosti izvaja tudi zasebni pridobitveni oziroma gospodarski sektor (Čopič in Tomc, 1997: 93). V skladu s temi zakoni se je povečalo število prodajnih oblik umetnosti, organizacij in s tem galerij, ki so umetnost postavile na trg ter tako pripomogle k vzpostavitvi nekoliko širšega umetnostnega trga.

Naloga kulturnih politik je tudi, da posredujejo na trgu in spodbudijo njegov zagon s spremembo splošnih pogojev ali z določanjem konkretnih spodbud. Te spodbude morajo sicer temeljiti na raziskovalnem programu, ki omogoča dobro načrtovanje ukrepov. V devetdesetih letih so v ta namen v veljavo stopile davčne olajšave, ki so po besedah stroke in galeristov izredno pomembne pri vzpostavitvi in delovanju umetnostnega trga. Vesna Čopič je že leta 1997 zapisala, da bi bil potreben razmislek o stimulativni davčni politiki z olajšavami prometnega davka, z nižjo davčno osnovo pri vlaganjih v kulturo, s spodbudo za opremljanje javnih prostorov z likovnimi deli, tj. z nakupnimi skladi ipd. (Čopič in Tomc, 1997: 185). Podobni pozivi vztrajajo tudi kasneje s strani tako umetnikov in trgovcev kot teoretikov in snovalcev kulturnih politik. Te olajšave so davčnim zavezancem omogočile uveljavljanje zmanjšanja davčne osnove za plačane zneske za nakup likovnih del in so bile v veljavi do leta 2006.¹¹ Galeristi se pogosto z nostalgijo spominjajo tega obdobja, ko so podjetja zaradi davčnih olajšav predvsem ob koncu leta množično kupovala umetnine. Emil Šarkanj iz Galerije Hest meni, da so bile davčne spodbude v devetdesetih letih ključne zato, da so podjetja namenila svoj denar za nakup umetnin (Šarkanj, 2018). Primer sodelovanja gospodarstva in kulture so tudi sponzorstva, ki spodbujajo delovanje kulturnih ustvarjalcev. V obdobju privatizacije v devetdesetih letih se je število tovrstnih sponzorstev povečalo, vendar ni doseglo evropsko primerljive ravni, tudi zaradi pomanjkanja ustrezne davčne politike (Čopič in Tomc, 1997: 346–347).

Slovensko galerijstvo pred letom 1990

Pričetek devetdesetih let so zaznamovale številne družbene, socialne, politične in ekonomske spremembe, ki pa se niso zgodile čez noč. Za razumevanje slovenske zasebne galerijske scene v devetdesetih letih je zato nujno

11 Olajšave so bile veljavne tudi za nakupe leposlovnih knjig in nosilcev avdio-video vsebin ter za plačane zneske za obnovo spomeniških lastnosti razglašene in v državni register vpisanega kulturnega spomenika. Z Zakonom o dohodnini, ki je bil sprejet leta 2006 (Zakon o dohodnini (ZDOH-2), 2006), pa so olajšavo za različne namene nadomestili z večjo splošno olajšavo (Merhar, 2019).

pregledati predhodno tržno dejavnost z umetninami v tem prostoru. Ta je bila v 18. in 19. stoletju vezana predvsem na naročništvo in različna umetniška društva. V prehodu v 20. stoletje pa se je prodaja pričela bolj aktivneje odvijati tudi v razstavnih prostorih, antikvariatih, na sejmih ipd. Jakopičev paviljon je primer osrednjega razstavnega prostora, ki je odigral pomembno vlogo kot prostor prodaje umetnin; organizirane so bile velike razstave na Ljubljanskem velesajmu, kjer je bil namen izključno prodaja.¹²

Tudi umetniki so aktivno skrbeli za prodajo. Primer tega je Malešev Umetniški salon za rezbarstvo, podobarstvo, pozlatarstvo, prodajo umetnin in izdelovanje umetniških reklamnih osnutkov. Okvirjevalci umetnin so dolgo opravljali tudi dejavnost galeristov. Leta 1934 je bila v tem duhu ustanovljena Galerija Kos, takrat pod imenom Podobarstvo Kos. Nekoliko kasneje, leta 1940, je bila na Gosposvetski cesti 3 ustanovljena še Galerija Obersnel.¹³

V povojnem obdobju je prostor zaznamovalo živahno kulturno dogajanje. Umetniki so ustvarjali v okolju, ki je bilo kljub takratnemu političnemu režimu dokaj odprto za spremembe. Oblast je pripisovala velik pomen likovnemu ustvarjanju, ob državno podprtem likovnem slogu socialističnega realizma pa so umetniki razvijali tudi različne modernistične smeri ter sledili dogajanju v tujini in se vanj aktivno vključevali (Mikuž, 1995). Število umetnikov je počasi naraščalo, mnogi izmed njih so se odpravljali na dodatna izpopolnjevanja v tujino, kjer so pogosto razstavljali.¹⁴ Domači prostor

12 Med raziskovanjem nismo našli podatkov o točnem številu razstav. Sklepamo, da jih je bilo v opisanem obdobju organiziranih več. Ena takih razstav (druga zaporedna na isti lokaciji) je potekala med 2. in 11. julijem 1927. Pri organizaciji sta poleg Ljubljanskega velesajma sodelovala tudi Odruženje oblikujočih umetnikov (Sekcija Ljubljana) in t. i. Razsodišče v zasedbi Rihard Jakopič, Ivan Vavpotič, Lojze Dolinar in Božidar Jakac. Rzsodišče je pregledalo vsa umetniška dela in odločalo o razstavnih možnostih umetnin na podlagi glasovanja. Prodajo je v času razstave vodil velesajmski urad. Kupci so morali 50 odstotkov pogodbene vsote plačati pri sklepu kupčije, preostalih 50 odstotkov pa pri prevzemu umetnin ob zaključku razstave. Na razstavo so bila vključena umetniška dela slikarstva, kiparstva, arhitekture, grafike ter umetne obrti, sodelovali so lahko posamezniki z neomejenim številom del, skupine, društva in klubi pa na razstavo niso bili vključeni (S. n., 1927).

13 Galerija Obersnel je po vojni po besedah Nade Zoran zaprla svoja vrata, nekoliko kasneje pa se je ponovno odprlo istoimensko podjetje, ki se je ukvarjalo z okvirjanjem in ga je po uvedbi zakona o prepovedi prodaje umetnin pod svoje okrilje vzela Mladinska knjiga. Galerija Kos je v povojnem obdobju z delovanjem nadaljevala. Leta 1950 so poimenovanju Podobarstvo Kos dodali besedo Okvirjanje. Tako so lahko nadaljevali prodajo umetnin kljub uradni prepovedi trgovanja z umetninami. Zoranova omenja, da so uradno prodajali okvirje s slikami in ne slik z okvirji. Po uvedbi novega jugoslovanskega obrtniškega zakona iz 60. let se je Galerija Kos osamosvojila ter nadaljevala svojo razstavno in prodajno dejavnost. Njena naloga v tem prostoru je zato zelo pomembna. Poleg prodaje umetnin je skozi leta razvijala svoj razstavni program in sodelovala z umetniki. V devetdesetih letih je imela deset prodajnih razstav na leto (Zoran, 2018). Današnji galeristi med drugim pripovedujejo, da je še danes v obtoku veliko umetnin, ki so jih nekoč uokvirili v Galeriji Kos (Uršič, 2018; Zoran, 2018).

14 Ob pregledu baze razstav slovenskih umetnikov, ki jo hrani Dokumentacijski center Moderne galerije, je mogoče opaziti, da je velik del slovenskih umetnikov večkrat razstavljal v

umetnikom ni nudil mednarodnemu primerljivega strukturiranega galerijskega okolja. Prodaja likovnih del se je vezala na številna javna naročila. Po informacijah galeristov so v tistem času številna podjetja gradila svoje zbirke in kupovala umetnine neposredno od umetnikov ter hkrati prek galerij in institucij. V času socializma je država vlagala v umetnost prav prek tovrstnih nakupov, številna podjetja pa so si tako oblikovala obširne umetniške zbirke. Ta podjetja niso bila le kupci umetnin, temveč tudi sponzorji umetnikov in umetniških projektov.¹⁵

Število zasebnih prodaj v tem obdobju je težko oceniti, saj so zakonske omejitve tako trgovce kot ustvarjalce silile na področje sive ekonomije, kar je povzročilo, da so likovna dela pogosto prodajali pri posrednikih in pri umetnikih v ateljejih. Brane Kovič celo omenja, da je prodaja zasebnih zbirk v določenem obdobju potekala tudi prek malih oglasov (Božeglav Japelj in Sirk, 2002: 7). Določeni prodajni prostori umetnosti so delovali v zakonskih prazninah, zato je prodaja umetnin potekala tudi v prostorih, ki formalno niso bili registrirani kot prodajne galerije.¹⁶

V povojnem obdobju je k promociji umetnikov pomembno prispevala Umetniška Zadruga (UZ), ki jo je leta 1946 ustanovilo Društvo slovenskih likovnih umetnikov (DSLJU). Delovala je do konca petdesetih let in posredno skrbela za prodajo umetniških del, saj je v svojih prostorih ponujala slikarski material in orodja, ukvarjala pa se je tudi z okvirjanjem slik in odlivanjem kipov ter jih na razstavah tudi prodajala.¹⁷ Likovna dela so prodajali tudi v

tujini. Pri tem je bila pomembna vloga Zorana Kržišnika, ki je s svojimi povezavami omogočil vstop na tuje, predvsem umetnikom Grupe 69. Pri tem je pomembno vlogo igral tudi razstaveni program Moderne galerije, predvsem Male galerije, ki je gostila razstave številnih zahodnih umetnikov (Podatkovna baza Moderne galerije v Ljubljani o razstavah (RAZ) in umetnikih (UME) 20. in 21. stoletja na Slovenskem, n. d.).

15 Nada Zoran poudarja, da sta imela kot producenta zelo pomembno vlogo pri prodaji grafičnih map podjetjem Mladinska knjiga Koprodukcija in Mednarodni grafični likovni center. Svoje zbirke so gradila tudi podjetja, kot so Krka, Gorenje, Nova ljubljanska banka, Istrabenz, Iskra, Družba BTC, Faktor banka, Zavarovalnica Triglav, Smelt, Mura idr. Nada Zoran izpostavlja, da nekatera podjetja oziroma prostori še danes prirejajo razstave, med drugim Lek in Inštitut Jožefa Štefana. Opozarja, da so poleg državnih podjetij svoje zbirke gradila tudi manjša podjetja oziroma obrtniki (Zoran, 2018).

16 Kot kaže, je bilo splošno znano, da so v starinarnicah in drugod kljub zakonski prepovedi prodajali umetniška dela, vendar jih oblast v večini primerov ni posebej preganjala in je bila do njih tolerantna. Nekateri prodajni prostori so bili celo v lasti države. Galeriji Ars in Labirint sta na primer spadali pod državno vodeno Mladinsko knjigo ter sta poleg umetnin prodajali tudi slikarsko opremo in knjige (Uršič M., 2018).

17 Alenka Gerlovič, nekdanja članica DLJU, je zapisala, da je imela zadruga prostore v Šelenburgovi ulici, nasproti Ria, kjer je zdaj poslopje Konzorcija. Prednji prostor je bila manjša galerija, zadaj pisarna, na dvorišču pa mizarska delavnica za okvirje in sobica, ki je nekaj časa služila kot pisarna društva in odbora UZ. UZ je prevzela tudi nacionalizirano livarsko delavnico na Lžanski cesti. Kupci umetnin so bili po vojni večinoma državni organi in družbenopolitične organizacije, nekoliko pozneje pa tudi javna podjetja in redko zasebniki (Gerlovič, n. d.).

prodajnem prostoru Založbe Borec, ki je lastno galerijo odprla leta 1959, in sicer v prostorih Banke Slovenije (Zoran, 2018). Ta galerija je bila zadolžena za promocijo partizanske grafike in s tem prostor, kjer so tovrstna dela prodajali. V galeriji so poleg grafike prodajali manjše oblikovalske predmete, na primer keramiko in svilene rute (Zoran, 2018).

V sedemdesetih letih so nastale galerije, ki so pomembno vplivale tudi na ustanavljanje galerij v devetdesetih letih in uvedle galerijski princip dela, ki je v dobršni meri ostal do danes. To so bile Galerija Ars (ustanovljena 1973), Galerija Labirint (ustanovljena 1974), Galerija Meduza (ustanovljena 1972) in Galerija Equrna (ustanovljena 1982), ki niso bile zasebni prodajni prostori, temveč so nastale pod okriljem (državnih) podjetij, institucij oziroma skupnosti umetnikov.¹⁸ Služile so kot mesta zbiranja umetnikov, razstavljanja, družabnih dogodkov in mednarodnega povezovanja. Predvsem v osemdesetih letih je njihovo delovanje močno zaživel; iz pogovorov z galeristi je mogoče zaznati, da se je v letih pred razpadom Jugoslavije prostor pričel odpirati, prodaja umetnin pa je potekala vedno aktivneje, kar je botrovalo nastanku novih prodajnih prostorov. V osemdesetih letih so med drugim pričeli delovati Studio Černe, Carniola Antiqua (ustanovljena 1989), Galerija Ažbe (ustanovljena 1989) ter še nekaj drugih galerij. Naštete galerije so nastajale v različnih okoliščinah in statusnih oblikah. Večina jih je bila v devetdesetih letih privatizirana in uradno registrirana kot galerije.

Slovensko galerijstvo v devetdesetih letih in prvih letih novega tisočletja

Po sprejetju zakonov leta 1989 in leta 1990, ki so omogočali ustanavljanje zasebnih podjetij, je velika večina že prej obstoječih galerij na novo formalizirala svoje poslovanje; postale so uradne prodajne galerije. S tem se je umetnostni trg začel nekoliko strukturirati, ustanovljale so se nove galerije, pričelo se je tudi organiziranje umetnostnih sejmov in posameznih dražb. V devetdesetih letih so med drugim uradno zaživele Galerija Hest (ustanovljena 1989), Galerija Lala (ustanovljena 1988), Galerija Zala (ustanovljena

¹⁸ Poleg njih so se s prodajo ukvarjale nekatere druge galerije, ki jih je financirala država, na primer Galerija Škuc. Leta 1987 je bila ustanovljena Galerija Insula, ki jo je ustanovilo Društvo likovnih umetnikov Južne Primorske. Galerija je imela med letoma 1990 in 1994 podružnico v Ljubljani, ki se je specializirala za grafično produkcijo. Tudi ta galerija ni zasebni prodajni prostor, vendar je močno vplivala na umetniško sceno na slovenski obali. Dela, ki so bila vključena na razstave, so v galeriji tudi prodajali. Nobena od zgoraj naštetih galerij ni bila uradno ustanovljena kot prodajna galerija z umetninami, saj to pravno-formalno še vedno ni bilo mogoče (Sirk, 2018; S. n., 2017).

1991), Galerija Breg 22, Galerija Kolizej/Visconti Fine Art, Galerija Ferjan, Galerija Feniks, Galerija Žula (ustanovljena 1995), Galerija Furlan, Galerija Černe, Atelje Galerija, Galerija Latobia, Galerija Rokus in druge. Trg je ostal dokaj centraliziran, saj je večina dogajanja potekala v Ljubljani. Galerijska dejavnost se je sicer razvijala tudi izven Ljubljane, s primeri, kot so Galerija Žula (Maribor, ustanovljena 1995), Galerija Artes (Nova Gorica) in Galerija Severia (Koper). Poleg izključno likovnih galerij so bili v devetdesetih letih na umetnostnem trgu dejavni galerije in antikvariati, ki so v ponudbo uvrščali dela starejših obdobij ter pohištvo, oblikovalske predmete in druge predmete z zgodovinsko vrednostjo. Primeri takih galerij in starinarnic so Galerija Ažbe, starinarnica Carniola Antiqua, Antikvariat Glavan, Antika Tizian in Galerija Solidus (numizmatika).

Galeristi v pogovorih poudarjajo, da so se galerije v devetdesetih letih odpirale in razvijale tako v Sloveniji kot v drugih državah nekdanje Jugoslavije. Vladal je val optimizma in navdušenja ob nastanku nove države, s prevzemom nove politične ureditve in ob splošnem odpiranju trga je bilo ta optimizem mogoče opaziti tako na strani ponudbe kot povpraševanja. Ljudje so ustanavljali nova podjetja in s tem pridobivali premoženje, postajali so bolj samozavestni pri kupovanju umetnin tudi z namenom investicij. Nakupi podjetij, ki so postali pomemben del trga že v času Jugoslavije, so se v devetdesetih letih nadaljevali.¹⁹

Kljub pestremu dogajanju je bilo skupno število galerij dokaj skromno. Po zapisih v Nacionalnem poročilu o kulturni politiki Slovenije iz leta 1997 (Žontar, 1997) so se v devetdesetih letih predstavniki sindikata slovenskih slikarjev v pogovoru s strokovnjaki s področja kulturne politike pritožili, da je v Ljubljani le pet ali šest profesionalnih galerij, v vsej Sloveniji pa morda petnajst.²⁰ To število je bilo v resnici nekoliko višje, saj lahko že po udeležbi na sejnih Antika ter po zapisih Društva galeristov in starinarjev Slovenije razberemo, da je bilo deležnikov na trgu občutno več. Kljub vsemu lahko ocenjujemo, da galerij, ki so prodajale likovno umetnost, ni bilo več kot trideset, ob tem, da vse galerije seveda niso imele razstavno-prodajnega programa. Pri tem ne upoštevamo le zasebnih prodajnih galerij, temveč tudi manjše lokalne galerije ter galerije, ki so bile vezane na institucije in v katerih je potekala prodaja (na primer Galerija Meduza). Arhiv Društva galeristov in starinarjev Slovenije razkriva, da je bilo leta 2000 v društvu 40

¹⁹ V Galeriji Equrna je prodaja okoli leta 1990 lepo uspevala, galerija je skrbela tudi za zbirke nekaterih podjetij in s tem posredno ustvarjala pomembne zasebne zbirke. Več o Galeriji Equrna: Kocjančič, 2018; Šalamun, 2016.

²⁰ Slikarji so se tudi pritožili, da je slovenska umetnost izolirana od (zahodnega) sveta in da pogrešajo ustrezno zunanjo kulturno politiko ter da je posledica tega odsotnost mednarodnega trga za slovensko umetnost (Čopič in Tomc, 1997: 332–333).

članov, vendar se jih veliko ni ukvarjalo s prodajanjem umetnin, temveč le s prodajo starin.

Iz pogovorov z galeristi je mogoče razbrati, da so se galerije oblikovale dokaj sporadično, brez vnaprej jasno vzpostavljenega poslovnega načrta in dolgoročne vizije. Galerije so se kljub vsemu med seboj programsko nekoliko razlikovale (in se še vedno razlikujejo); nekatere so aktivneje razvijale razstavní program, druge so se bolj osredotočale na prodajo, tretje na kulturne dogodke. Ker so galerije zapolnile poprejšnjo vrzel, so lahko uspevale in uspešno poslovale tudi brez dobro pripravljenih trženjskih načrtov. Povečini so se financirale izključno od prodaje umetnin.²¹

V devetdesetih letih je v nasprotju s časom naše raziskave veljalo prepričanje, da trg obstaja in da je zelo aktiven. Tema umetnostnega trga je bila redno zastopana tudi v medijih. Pri časniku *Delo* so se leta 1990 lotili raziskovanja umetnostnega trga ter ga problematizirali v rubriki *Likovni trg pri nas in na tujem*. V tej rubriki so objavljali članke o tujem in domačem umetnostnem trgu, rezultatih dražb, investicijah v umetnost ipd.²² Članki o dogajanju na umetnostnem trgu so bili objavljeni tudi v drugih revijah, kot na primer *Gospodarski vestnik* in *Jana* (Bassin, 2019; Pirc, 2018). Kot zelo pomemben medij o umetnostnem trgu pa lahko izpostavimo dobro zasnovano revijo *Lucas: revija za poznavalce in ljubitelje umetnin in starin*, ki je izhajala od leta 1991 do leta 1996 ter je omogočala sistematičen pregled domačega in tujega umetniškega trga. V njej so prispevke objavljali številni deležniki takratnega umetnostnega sveta. Prispevki so poleg razmer na trgu osvetljevali področje zbirateljstva, aktualnih domačih in tujih razstav ter delovanja institucij. Poleg splošnih novic je revija objavljala analize in v določeni meri napovedovala tržne trende. Na zadnjih straneh revije je bila redno objavljena rubrika *Borza*, ki je vsebovala seznam likovnih del in njihovih cen v slovenskih galerijah.²³

Ker je prodaja v devetdesetih letih uspevala, danes med galeristi velja, da so ta leta »zlata doba« galerijstva na Slovenskem. Zanimivo je, da galeristi

21 Še danes je večina teh galerij odvisna izključno od prodaje in se ne prijavlja na razpise. Med pogovori z galeristi je le Emil Šarkanj omenil, da se je Galerija Hest prijavila na razpis Evropske prestolnice kulture in v okviru tega organizirala razstavno-prodajni projekt. Drugi galeristi na podobnih razpisih niso sodelovali (Šarkanj, 2018).

22 Članki so s skupnim naslovom *Likovni trg pri nas in na tujem* izhajali v 27 nadaljevanjih od 31. 7. 1990 do 14. 9. 1990. Pripravljala sta jih Branko Sosič in Alenka Žgonik.

23 Prva številka revije je izšla februarja 1991. Poleg publicistične dejavnosti je delovala tudi na sejmskem področju in pri organiziranju dogodkov. Sodelovala je na primer na 3. mednarodnem sejmu sodobne umetnosti in antikvitet (AAF) ter v času sejma organizirala več dogodkov. Več let zapored je organizirala projekt *Mini prix Lucas*, natečaj umetniških del. Razstavljena dela z natečaja leta 1993 so bila na ogled na sejmu AAF v Ljubljani (o njem več v nadaljevanju), nato v Vili Bled, kasneje pa tudi v Ljubljani in Budimpešti (Kladnik, 1993: 16).

kot zlato dobo ocenjujejo začetno obdobje formiranja galerijstva. Optimizem in zaupanje v novi družbeno-politični sistem sta bila v tistem času očitno tako velika, da sta botrovala razmahu prodaje likovnih del, čeprav je bil galerijski sistem šele v povojih in nestrukturiran.²⁴ Značilnosti tega obdobja lahko strnemo v nekaj skupnih postavk, ki opredeljujejo tako organizacijo trga kot tudi dogajanje na njem.

Specifična (ne)strukturiranost trga

Nestrukturiranost trga in pomanjkanje deležnikov se v slovenskem prostoru kaže ravno v tem, da mnoge galerije že od pričetka niso bile in še vedno niso jasno pozicionirane na trgu. S tem imamo v mislih predvsem področje primarnega in sekundarnega trga. Mnoge izmed njih so delovale tako na primarnem kot tudi sekundarnem trgu, saj so se njihove aktivnosti zelo prepletale. Galerije so neposredno sodelovale z umetniki in prodajale njihova dela ter hkrati ponujale umetniška dela s sekundarnega trga. Le redke so se približale dejanskemu zastopništvu umetnikov, saj po zbranih podatkih z umetniki niso imele podpisanih dogovorov, niso redno odkupovale njihovih del oziroma jih niso zastopale dolgoročno. Začetno zmedo vlog posameznih deležnikov je na trgu mogoče občutiti še danes. Po besedah galeristov jih je velika večina želela bolj neposredno sodelovati z umetniki in aktivneje delovati na primarnem trgu, vendar jim tržne razmere izključno teh aktivnosti niso dopuščale. Zaradi majhnosti trga je bila sekundarna prodaja umetnin nujna za preživetje, saj je prinašala večino prihodkov. Galeristi kljub vsemu omenjajo, da je primarna prodaja v obliki razstav in nato prodaj sodobne likovne umetnosti najboljše uspevala v devetdesetih letih.

Komisijaska prodaja in odkupi del

S tem specifičnim prepletom prodajnih aktivnosti galerij s primarnega in sekundarnega trga večina umetnikov v devetdesetih letih ni imela svojega galerista, tj. zastopnika, ki bi sistematično predstavljal, odkupoval in prodal njihova dela. V devetdesetih letih je bilo trženje umetnosti prepuščeno umetnikom in njihovim družinskim članom, kupci pa so bili pogosto prijatelji in znanci umetnikov. V takih primerih prodajna vrednost umetnine ni izražala dejanske tržne vrednosti, ki temelji na aktualnem povpraševanju in ponudbi. Po današnjem mnenju galeristov so umetniki z individualno prodajo zniževali tržno vrednost svojih del in prav številčnost teh individualnih

²⁴ Več galeristov v intervjujih omenja termin »zlata doba« (Uršič A., 2018; Uršič M., 2018; Pirc, 2018; Šarkanj, 2018).

prodaj je bila eden izmed razlogov, zakaj jih galeristi niso sistematično zastopali. Večina galerij je ponujala predvsem možnost komisijske prodaje del; tak način poslovanja se je ohranil tudi kasneje, v novem tisočletju. Galeristi poudarjajo, da so občasno bolj redno sodelovali z določenimi umetniki, vendar pri raziskovanju nismo naleteli na veliko informacij o dolgotrajnem sistematičnem sodelovanju (z izjemo Galerije Equrna, Galerije Anonimus in Galerije Žula). Sistematični odkupi del niso bili mogoči tudi iz finančnih razlogov, zato so galeristi odkupovali le posamezna dela umetnikov, nihče izmed sogovornikov, ki so bili vključeni v to raziskavo, pa ni načrtno gradil svoje zbirke. Še redkeje so galeristi zastopali izbrane umetnike in jim načrtno ustvarjali trg, morebitni odkupi pa so bili bolj kot z zbirkami povezani z možnostjo nadaljnje prodaje del. Tako Šutej Adamič (2013) zaradi pomanjkanja pravega galerijskega zastopništva umetnikov slovenske galerije poimenuje kar »prodajalne umetniških« del.

Hitro naraščajoča vrednost umetnin in številčnost prodaj

Poleg splošnega optimizma, ugodnih ekonomskih razmer in nastajanja novih podjetij ter s tem posledično kopičenja sredstev so k razcvetu ponudbe, povpraševanja in prodaje na trgu umetnin znatno prispevale še druge okoliščine. Številni sogovorniki so izpostavili, da je v devetdesetih letih v tržni obtok vstopilo veliko kakovostnih umetniških del, ki so jih ljudje poprej hranili doma. Te umetnine so bile med kupci zelo zaželeni, s čimer se je njihova vrednost naglo povečevala. To je bilo povezano tudi s stanovanjsko politiko, saj so ljudje v tistem času množično odkupovali stanovanja in so za to potrebovali denar, ki ga je bilo lahko s prodajo umetnin dokaj hitro dobiti. Na drugi strani pa je bilo vedno več kupcev umetnin. To je odgovarjalo galeristom, ki so opažali nastajanje novega družbenega sloja ljudi z večjo kupno močjo, ki so bili pripravljeni plačati več denarja za dobre umetnine.²⁵ Pogled na devetdeseta leta se sicer med galeristi nekoliko razlikuje. Brejc tako navaja, da je Galeriji Equrna posel boljše tekel pred stanovanjskim zakonom iz leta 1991, t. i. Jazbinškovim zakonom (Stanovanjski zakon, 1991). V galeriji so čutili padec prodaje in padanje cen umetnin zaradi poplave umetnin na trgu (Grafenauer, 2014: 12).

Z večjim povpraševanjem so naraščale tudi cene umetnin, pri čemer so cene določenih avtorjev naraščale rekordno hitro. Pri postavljanju cen in

²⁵ Andrej Uršič slikovito razlaga, da jim je v devetdesetih letih v galeriji zmanjkovalo umetnin, saj je bilo povpraševanje po njih tako veliko (Uršič A., 2018).

Tudi Jaka Prijatelj iz Carniole Antique ponazarja živahno tržno dogajanje v tistem času, ko omenja, da so včasih iskali umetnine, saj je bilo kupcev dovolj, danes pa iščejo kupce (Prijatelj, 2018).

Emil Šarkanj iz Galerije Hest omenja, da so po njegovem mnenju ljudje v devetdesetih letih bolj sistematično kupovali umetnine. V Mariboru je poznal nekaj posameznikov, ki so vsak mesec po prejemu plače prišli v galerijo in kupili eno umetniško delo (Šarkanj, 2018).

prodaji je vladala velika nepreglednost, kar se je posledično poznalo pri oblikovanju prenapihnenih cen določenih avtorjev, ki niso odražale njihove realne tržne vrednosti.²⁶ To naj bi bilo povezano tudi z velikim številom nezabeleženih transakcij, do katerih je prišlo v zaprtih krogih galerij in drugih posrednikov. Številni posamezniki so z nakupi gradili svoje umetniške zbirke in posledično vanje vložili velike denarne zneske, ki niso odražali dejanske vrednosti zbirk. Danes so vidne posledice takšnega ravnanja, saj se je vrednost nekoč zelo dragih umetniških del drastično znižala. Nekateri avtorji, ki so bili nekoč prepoznani kot visoko cenjeni, danes tržno niso tako zanimivi oziroma sploh niso zanimivi.²⁷

Povezovanje umetnostnega trga z gospodarstvom

V devetdesetih letih so se nadaljevala tudi vlaganja različnih podjetij v umetnost. Večina galeristov je sodelovala z nekaterimi izmed njih in jim pomagala graditi zbirke. Primeri teh podjetij so Factor banka, KD Group in Petrol. Ta vlaganja v umetnost kot neformalna oblika sponzorstva so bila zelo aktualna v prvem obdobju privatizacije. Galeristi danes v intervjujih poudarjajo, da so bili odkupi podjetij zelo pomembni, vendar hkrati izpostavljajo, da večjih sponzorstev niso imeli, vsaj v formalni obliki ne. Občasno so dobili sponzorje za otvoritve razstav, za tisk zloženek in morebiti katalogov, vendar sistematične podpore niso bili nikdar deležni. Kljub vsemu je bila intenzivnost prodaj podjetjem izredno visoka. Večkratni nakupi umetnin s strani podjetij so bili nekaj običajnega.

S prebujanjem domačega likovnega trga je zaživelo tudi nekaj projektov,

26 Na žalost z izjemo rezultatov nekaterih dražb ne razpolagamo z evidencami cenitev oziroma prodaj likovnih del v devetdesetih letih. Glede na usklajenost pričevanja galeristov in drugih protagonistov lahko povzamemo, da je v tistem času dejansko prišlo do hitrega višanja cenitev in prenapihnenih cen umetnin, vendar je izredno težko ugotoviti, do kolikšnih višanj vrednosti je v resnici prihajalo. Redek primer natančno zapisanih cenitev je že omenjena rubrika *Borza* v reviji Lucas. V prvih letih njenega izhajanja je bil na zadnjih straneh revije objavljen seznam nekaterih galerij. Pod vsako galerijo je bilo naštetih približno 15 likovnih del z njihovo vrednostjo. Novembra 1992 so bile med drugim navedene naslednje umetnine:

- Maksim Gaspari, *Pojde v Rute*, olje na platno, 38 cm x 40 cm, 4.000 DEM (2.045 EUR)
- Matija Jama, *Krajina*, olje na platno, 25 cm x 47,5 cm, 12.000 DEM (6.135 EUR)
- France Slana, *Šopek*, olje na platno, 90 cm x 95 cm, 6.900 DEM (3.527 EUR)
- Jože Tisnikar, *V gostilni*, risba na papir, 60 cm x 50 cm, 450 DEM (230 EUR)
- Frane Mihelič, *Pretep kurentov*, olje na platno, 60 cm x 70 cm, 7.000 DEM (3.589 EUR)
- Jože Ciuha, *Profet s črkami*, 1985, b. serigrafija, kolaž V/XX, 62 cm x 72 cm, 1.600 DEM (818 EUR)
- Andraž Šalamun, *Brez naslova*, 1992, akril, 300 cm x 260 cm, 2.500 DEM (1.278 EUR) (S. n., 1992: 60–61).

27 Čeprav se med sogovorniki pojavljajo ista imena umetnikov, katerih tržne vrednosti so se drastično znižale, je uradni podatek o teh vrednostih težko najti. Galeristi se pogosto še vedno trudijo dotične umetnike »ohraniti« na trgu, saj je v obtoku veliko njihovih del. Zato bi bila primerna raziskava, ki bi pokazala, kateri umetniki iz devetdesetih let danes niso ohranili vrednosti, pri čemer bi bilo treba izpostaviti vse oziroma vsaj večino teh umetnikov in ne le nekaj imen.

ki so želeli aktivneje povezati umetnost z gospodarstvom. Eden takih projektov je bila ustanovitev Družbe Rembrandt – Agencije za likovno umetnost in v njenem okviru ustanovitev neprofitne Fundacije Rembrandt. Družbo je leta 1992 ustanovila marketinška agencija Kompas Design, d. d., in je imela sedež v Cekinovem gradu. Družba je bila ustanovljena z namenom razvoja likovne umetnosti, promocije posameznih umetnikov ter organiziranja razstav. Po besedah Jožeta Jenšterle, enega izmed avtorjev projekta, je družba likovna dela tudi odkupovala (Jenšterle, 2019). Velik del programa družbe, ki je delovala do leta 2000, je bilo trženje likovne umetnosti v gospodarstvu in s tem iskanje gospodarskih družb ter institucij, ki so imele interes podpirati umetnost in vlagati vanjo.²⁸

Ponudba galerij

Specifičnost slovenskega trga umetnin zaznamuje tudi poenotenost ponudbe različnih galerij, saj se isti bazen prodajalcev ukvarja z istim bazenom kupcev in isto vrsto umetnosti. In ta model galerij vztraja že od devetdesetih let, saj so bila že takrat v večini galerij na voljo podobna dela iz različnih umetniških obdobij, pri čemer se izbor večinoma prične z obdobjem slovenskega realizma. Nekatere galerije so se sicer osredotočale na sodobno produkcijo umetnosti, vendar z avtorji niso imele formalno vzpostavljenega stalnega sodelovanja v obliki konsignacije. Poenotenost ponudbe je pomenila, da je veliko galerij pravzaprav prodajalo vse in s tem nagovarjalo iste kupce ter ubiralo zelo podobne poslovne odločitve. Brane Kovič opozarja, da je prav tu vidna velika razlika med domačimi in tujimi galerijami, saj so v tujini galerije profilirane:

Specializirajo se bodisi za določeno umetniško smer, generacijsko pripadnost, stilne značilnosti ali medij bodisi za fotografijo, konceptualno umetnost, grafiko [...] Te galerije se trudijo, da umetnike, ki jih zastopajo, tudi promovirajo na vse mogoče načine. Od tega, da intenzivno iščejo kupce za dela umetnikov, ki jih zastopajo, do tega, da tiskajo kataloge, objavljajo oglase v specializiranem tisku (Pišek, 2014).

Pomanjkanje diferenciacije med galerijami je tudi povzročilo, da je slab-

²⁸ Družba je organizirala tudi predstavitve, večere in razstave slikarjev. Leta 1993 so tako priredili razstave Zmaga Jeraja, Marjana Gumilarja in Sandija Črveka. Ti umetniki so bili leta 1993 prejemniki letne štipendije, ki se je imenovala Rembrandtov cekin in jo je podeljevala fundacija. Namen teh štipendij je bilo enoletno financiranje delovanja umetnikov. Jože Jenšterle opisuje, da je šlo v primeru Družbe Rembrandt za učinkovit projekt sodelovanja gospodarstva in kulture, ki je bil deležen podpore Ministrstva za kulturo, Muzeja novejšje zgodovine, Mestne občine Ljubljana in številnih sponzorjev. Pri načrtovanju programa so sodelovali tudi z Mednarodnim grafičnim bienalom in madridsko galerijo A+A (Jenšterle, 2019).

še tržno povpraševanje vplivalo na vse galerije enako in hkrati. Šele v obdobju slabših poslovnih rezultatov so galerije pričele z iskanjem dejavnosti, s katerimi bi se razlikovale od drugih galerij in oblikovale lastno vizijo poslovanja.

Ob raziskovanju slovenskega galerijstva na prelomu tisočletja lahko sicer ugotovimo, da je nekaj galerij kljub vsemu vodilo bolj usmerjen razstavnih in prodajnih program sodobne produkcije. To so bile na primer Galerija Equrna, Galerija Meduza, Galerija Žula in Galerija Anonimus, ki jo je leta 1995 ustanovil Jaka Prijatelj z Leonom Zakrajškom na Prečni ulici v Ljubljani. Vodila je drugačen prodajno-razstavnih program, ki je vključeval sodobno likovno produkcijo slovenskih in tujih avtorjev, s katerimi je galerija tesno sodelovala in v določenem obdobju tudi ekskluzivno prodajala njihova dela. Z nekaterimi je imela celo pogodbo o mesečnem odkupu del. Povezana je bila s tujim umetniškim prostorom, saj je iz tujine prihajalo veliko njenih kupcev. Na žalost je bilo prodaj v galeriji še vedno premalo, da bi galerija lahko poslovala, zato je po petih letih delovanja zaprla svoja vrata.²⁹

Omejen krog porabnikov

Značilnost slovenskega trga umetnin je, da so kupci večinoma slovenski. Nekateri galerije sicer prodajajo umetnine tujim kupcem, vendar je njihovo število zanemarljivo. Tržna vrednost slovenske umetnosti je torej prepoznana doma, v tujini pa dela številnih avtorjev – predvsem klasičnih mojstrov – ne dosežejo vrednosti, ki bi bila primerljiva z deli drugih avtorjev. Galeristi so si povečini enotni, da slovenski umetnostni trg, tako primarni kot sekundarni, z redkimi izjemami sega do tržaške dražbene hiše Stadion in dunajskega Dorotheuma, kar je veljalo tudi za devetdeseta leta. Med sovladniki, ki so bili vključeni v raziskavo, vlada prepričanje, da tudi večino slovenskih del, prodanih v tujini, kupijo slovenski kupci. Galeristi so sicer občasno obiskovali sejme v tujini (veliko galerij, ki so bile vključene v to raziskavo, je sejem obiskalo vsaj enkrat), vendar je šlo v večini primerov za sejme v sosednjih državah (Avstrija, severna Italija), kjer so slovenska dela sicer predstavljali, vendar prodaja ni cvetela. Ob tem je treba poudariti, da so se nekateri galeristi redno udeleževali pomembnih mednarodnih sejmov. Dober in redek primer je Taja Brejc iz Galerije Equrna, ki je na sejmih spoznala veliko zbiralcev, dela slovenskih umetnikov pa je prodala tudi na sejmu v Los Angelesu in madridskem sejmu ARCO (Grafenauer, 2014: 11).³⁰

29 Ti avtorji so bili Andraž Vogrinčič, Tadej Pogačar, skupina Irwin, Petra Varl, Zora Stančič, Vadim Fiškin, Marko Jakše idr. V galeriji so razstavljali tudi nekateri tuji avtorji: Marina Abramović, Mladen Stilinić in David Byrne (Prijatelj, 2018).

30 Brejc v intervjuju, ki ga je vodila Petja Grafenauer, izpostavi, da se je položaj slovenskih galeristov na tujih sejmih po osamosvojitvi Slovenije spremenil. Postali so del »Vzhoda«,

Društvo galeristov in starinarjev Slovenije (DGISS)

Galeristi so se v devetdesetih letih začeli formalno povezovati. Leta 1995 so ustanovili Društvo galeristov in starinarjev Slovenije (DGISS), ki je bilo v državni register društev vpisano leta 1995 (uradno je bilo ustanovljeno 20. februarja 1995) (S. n., 1995). Član društva je lahko postala oseba z višjo stopnjo izobrazbe umetnostne zgodovine ali s tremi leti strokovnih izkušenj na področju umetnostne zgodovine. Izključna dejavnost osebe je morala biti registrirana dejavnost z umetninami in starinami, ob tem pa je morala imeti oseba javni prostor – galerijo –, v katerem je opravljala to dejavnost. Z društvom so galeristi dobili stanovsko telo, s pomočjo katerega so lahko organizirali dogodke in sejme, se srečevali ter posredovali predloge zakonodajnemu telesu. Prva predsednica društva je bila do leta 2011 Metoda Uršič, drugi predsednik pa Boštjan Pirc. Društvo je prenehalo delovati leta 2018.³¹

Sejmi

Razvoj sejemske dejavnosti je močno vezan na razvoj galerijske dejavnosti. To je sicer značilno tako za mednarodni kot slovenski prostor. Razvoj sejmov je spremljala vedno večja pomembnost galeristov in kuratorjev. Sejmi so zato postali priložnosti izmenjave informacij, v kateri so sodelovali tako trgovci kot stroka. V slovenskem prostoru je bila povezava med sejmsko in galerijsko dejavnostjo še bolj intenzivna zaradi tega, ker so bili pobudniki in organizatorji sejmov pogosto galeristi. Sejmi so bili periodični dogodki srečevanja galeristov in njihovih strank, v veliko manjši meri pa stične točke stroke in trga. Zato jih moramo ob pregledu galerijstva v devetdesetih letih pri nas nujno omeniti, saj se je njihova dejavnost v tem času v dobršni meri predstavila slovenskemu prostoru. Leto 1990 je tudi mejnik začetka sejmov, ki ga kot izhodišče izpostavljajo sogovorniki v raziskavi. Določene sejemske oblike so gotovo obstajale že pred tem letom (razstave na Ljubljanskem Velesejmu), vendar o redni sejmski dejavnosti zaenkrat ni podatkov.

Število sejmov je v tem prostoru zelo omejeno. Za devetdeseta leta lahko tako izstavimo organizacijo dveh sejmov: Sejma AAF in Sejma Antika. Prvi sejem umetnin *Ars Antiquitas Flora (AAF)* je bil organiziran leta 1991 na

ločnica med »Zahodom« pa je bila zelo jasno poudarjena (Grafenauer, 2014: 11).

31 Kodeks društva DGISS je mogoče najti v arhivu DGISS, ki ga hrani Boštjan Pirc iz Galerije Breg 22 (november 2018).

Gospodarskem razstavišču (GR) v Ljubljani, tedanjem Ljubljanskem sejmu.³² Sejem je bil mednarodni, saj so na njem sodelovali razstavljalci iz številnih držav, ne le nekdanje Jugoslavije. Takratni direktor Ljubljanskega sejma Milan Bajc pripoveduje, da so za organizacijo sejma skrbeli Aleksander Bassin, Brane Kovič in Lazar Vujić. Pred otvoritvijo so z namenom oglaševanja skupaj potovali po državah nekdanje Jugoslavije in vabili razstavljalce v Ljubljano. Sejem je potekal na GR v vseh razstavnih halah. Organizatorji so komercialno tržili le en del razstavišča, velik del prostora pa je bil namenjen mladim neveljavljenim avtorjem, ki so stojnico na sejmu dobili zastonj. Ob koncu sejma je bila organizirana dražba umetnin, ki jo je vodil Boštjan Pirc (kasneje lastnik Galerije Breg 22), vendar ni prinesla velikega izkupička. Sejem je bil organiziran šestkrat, kasneje pa so organizacijo opustili, saj v zadnjih letih ni bilo velikega zanimanja občinstva in posledično razstavljalcev.³³

Umetnostne sejme je med letoma 1992 in 1994 organizirala tudi Galerija Ažbe (Uršič M., 2018). Ti sejmi so se imenovali Sejem Antika in za razliko od sejmov AAF niso bili mednarodno zasnovani. Prvi Sejem Antika je bil organiziran na Cekinovem gradu, nato se je lokacija skozi leta spreminjala.³⁴ Metoda in Andrej Uršič iz Galerije Ažbe sta sejmsko dejavnost kasneje nadaljevala pod okriljem DGISS, ki je sejme organiziralo od svoje ustanovitve leta 1995. Na teh sejmih so vrsto let sodelovali slovenski galeristi in starinarji, ki so bili člani društva, in tudi tisti, ki to niso bili. Metoda Uršič se spominja, da je bilo v začetku dogajanje na sejmih pestro in veselo. Z letom 1998 so začeli izdajati sejmski katalog, v katerem so bili predstavljeni vsi razstavljalci in člani društva. Ob koncu sejma so bile nekajkrat organizirane dražbe, na katerih so s svojimi kosi sodelovali vsi razstavljalci, vendar niso imele velikega uspeha. DGISS je sejme organiziralo do leta 2011 (Uršič A., 2018).

32 Sejem AAF je bil mednarodni sejem v polnem pomenu besede. V katalogu tretjega sejma iz leta 1993 je navedenih 59 razstavljalcev iz Avstrije, Francije, Hrvaške, Italije, Madžarske, Portugalske, Slovenije, Španije, Švice in Velike Britanije. Katalog je opremljen s seznamom vseh umetnikov, predstavitev razstavljalcev in razstavnega prostora, katalogom dražbe in predstavitev podjetij za prevoz umetnin ter podjetij s slikarskimi potrebščinami. Na sejmu se je predstavila celo dražbena hiša Sotheby's in na svojem razstavnem mestu nudila brezplačne cenitve umetnin (S. n., 1993; S. n., n. d. b.).

Predstavniki dražbene hiše Sotheby's so bili z odzivom obiskovalcev sejma tako zadovoljni, da so se odločili organizirati odprte dneve Sotheby's v tedanjem Hotelu Turist v Ljubljani vsak prvi četrtek v mesecu (razen julija in avgusta), kjer naj bi brezplačno nudili informacije in ocene umetnin (Kladnik, 1993: t3, t3 16).

33 Datacije sejmov AAF: 24.–26. 5. 1991, 20.–24. 5. 1992, 30. 5.–3. 6. 1993, 30. 5.–2. 6. 1994, 7.–11. 11. 1995, 18.–21. 3. 1996 (S. n., n. d. b.; Bassin, 2019).

34 Sejem je bil v devetdesetih letih največkrat organiziran v Narodnem muzeju Slovenije. Kasneje se je selil tudi v stavbo TR3 in na Gospodarsko razstavišče ter se na koncu ponovno vrnil v Narodni muzej Slovenije (S. n., n. d. a.).

Dražbe

Tudi dražbe umetnin so bile v devetdesetih letih v veliki meri vezane na galerijsko dejavnost. Večina galerij je občasno organizirala dražbe, ki pa so bile komercialne ali dobrodelne narave.³⁵ Dražbe so bile v določeni meri vezane tudi na sejmsko dejavnost, a brez uspešnejših rezultatov. Galerijske dražbe so potekale v dokaj zaprtem krogu ljudi, čeprav so bile primarno javno dostopne. Po zbranih podatkih je bila prva komercialna dražba umetnin v devetdesetih letih organizirana ob koncu prvega mednarodnega sejma AAF na Gospodarskem razstavišču (Pirc, 2018). Po pripovedovanjih lahko sklepamo, da je bila bolj izobraževalne narave, njen namen je bila predvsem predstavitev dražbene dejavnosti slovenski javnosti. Organizacijo dražb so ponovili tudi ob koncu prihodnjih mednarodnih sejmov na GR, vendar s slabim izkupičkom. Na dražbi 3. sejma AAF so na primer prodali le pet del (I. Š., 1993: 1). Kasneje so komercialne dražbe potekale tudi ob koncu nekaterih Sejmov Antika, pri čemer so za dražbe skrbeli različni galeristi.³⁶ Šlo je torej za osamljene priložnosti, ko so se galeristi povezali med seboj, in ne za organizirane aktivnosti v dražbeni hiši. V zapisih DGISS sicer najdemo informacijo, da je *Avkcijska hiša Kolizej* leta 1998 prevzela organizacijo dražbe društva, vendar je šlo v tem primeru le za priložnostno poimenovanje Galerije Kolizej kot avkcijske hiše in ne za dejansko dražbeno hišo.

Edini konkreten poskus vzpostavitve dražbene hiše pri nas je leta 1991 izvedla Banka SKB, natančneje, SKB Aurum, specializirano bančno podjetje za promet z vrednostnimi papirji, umetninami, starinami in drugimi dragocenostmi, ki je ustanovilo dražbeno hišo *Ars Aeterna* (Bassin, 2019).³⁷

35 Delni pregled zgodovine dražb v Sloveniji je vključen v diplomsko nalogo Ivana (Janija) Pirnata z naslovom *Dražbe umetnin v Sloveniji* (Pirnat, 2004).

36 Na teh dražbah naj bi bila na voljo dela manjših zneskov. Na prvih dražbah je bilo sodelujočih dražiteljev zelo malo (Uršič M., 2018).

Iz zapisnika enega od sestankov Društva galeristov in starinarjev Slovenije (14. januar 1997) je razvidno, da je bila dražba na sejmu leta 1996 izpeljana zadnji hip, pri čemer stojnica za ocenjevanje ni bila pripravljena tako, kot je treba. Zato so na sestanku društva predlagali nekaj sprememb za prihodnje leto, vendar nimamo podatkov, ali so dražbo naslednjič resnično izvedli (S. n., 1997: 1).

37 Vito Habjan, direktor SKB Aurum, je zapisal, da je *Ars Aeterna* nacionalna avkcijska hiša, ki je namenjena umetnosti ter ljubiteljem umetnin in starin, zlata, srebra, dragega kamenja, porcelana, umetniškega stekla itd. Habjan je napovedal, da bo *Ars Aeterna* organizirala stalne avkcije in združevala poslovni ter kulturni interes. Avkcije naj bi bile tržne, vendar namenjene tudi dobrodelnim in humanitarnim akcijam. Poudaril je, da bo dražbena hiša za vse predmete izdala certifikate in zagotovila strokovne cenilce.

Ivan Nerad, takratni direktor SKB banke, je ob drugi dražbi decembra 1991 zapisal: »želimo uresničiti podjetniški koncept, ki bo omogočil našo stalno prisotnost na evropskem trgu umetnin, njegovo strokovno spremljanje in marketinško podporo nadarjenim posameznikom in slovenskim umetninam pri njihovem uveljavljanju v svetu« (S. n., 1991: 2).

Dražbena hiša je bila zasnovana po vzoru tujih dražbenih hiš ter je nastala kot rezultat poslovnega in kulturnega interesa SKB. K sodelovanju so povabili tako finančne strokovnjake kot poznavalce umetnostnega trga in pripravili pester dražbeni program. Prva dražba slikarstva, kiparstva, nakita in antikvitete je potekala 7. novembra 1991 v Cankarjevem domu. Bila je zelo obiskana, saj je dražbo v klubu Cankarjevega doma spremljalo okoli 300 ljudi. Veliko pozornosti je zbudilo najdražje ocenjeno delo tistega večera – slika Jožeta Ciuhe *Hommage à Fellini*, ki je bila ocenjena na 300.000 DEM (153.388 EUR). Dela na dražbi niso prodali in je bilo kasneje deležno ostrih kritik zaradi previsoke cene, ki jo je določil kar umetnik sam (Kladnik, 1991: 9). Po tej odmevni dražbi je decembra istega leta sledila dražba arhivskih vin v Mariboru, leta 1992 pa so načrtovali kar deset dražb. Ars Aeterna je, zanimivo, napovedala, da bo tudi kupovala avkcijske predmete in celo kreditirala kupce predmetov ter izvajala leasing. Ti nakupi naj bi bili v skladu z načrtnim ustvarjanjem likovne zbirke SKB. Izkupiček dražb naj bi razporedili v tri smeri:

za dokončanje, adaptacijo, ustanavljanje ali novogradnjo nacionalno pomembnih kulturnih in znanstvenih institucij,

za dobrodelne in humanitarne namene,

za spodbujanje likovne ustvarjalnosti.

Aleksander Bassin pravi, da je bila začetna ideja dobra in da je na prvih dveh dražbah dejansko prišlo do odkupov. Na tretji dražbi so beležili slabši rezultat, zato se je SKB Aurum kasneje odločil z dražbami zaključiti (S. n., 1991: 2; Bassin, 2019).

Med organiziranjem komercialnih dražb izstopa številčnost dražb Jake Prijatelja iz starinarnice Carniola Antiqua, ki združujejo prodajo umetnin ter starin. Dražbe organizira v sodelovanju z Antikvariatom Glavan. Nekaj komercialnih dražb je v devetdesetih letih organiziralo tudi DGISS, ki je svojo prvo uradno dražbo izven Sejma Antika organiziralo 21. marca 1997 v prostorih Trubarjevega antikvariata na Mestnem trgu 25 v Ljubljani (Uršič M., 2018). V letih 2013 in 2014 je organiziralo dražbi, ki ju je sofinanciralo Ministrstvo za kulturo z namenom spodbujanja slovenskega umetnostnega trga, vodil pa ju je Boštjan Pirc. Tudi na teh dražbah so bili prodajni rezultati slabi (Urbančič, 2013).

Galeristi omenjajo, da so vseskozi spremljali dve tuji dražbeni hiši, ki sta močno vplivali – in še vedno močno vplivata – na slovenski umetnostni trg. Gre za že omenjeni dražbeni hiši Stadion v Trstu in Dorotheum na Dunaju. Zaradi bližine slovenskega ozemlja sta na svoje dražbe redno uvrščali dela slovenskih avtorjev in privabljali slovenske kupce, kar je vplivalo tudi na povpraševanje in cene umetnin v slovenskih galerijah.

Sklep

Raziskovanje slovenskega zasebnega galerijstva v devetdesetih letih priča o tem, da se slovenska galerijska scena razvija zelo počasi. Številne galerije v veliki meri tudi danes ohranjajo enak način delovanja kot v devetdesetih letih. V novem tisočletju je nastalo tudi nekaj novih galerij, ki so beležile različne usode. Mnoge značilnosti trga, ki so se oblikovale v devetdesetih letih, vztrajajo. Slovenski trg še vedno povečini ne prestopa nacionalnih meja, s čimer se ohranja omejen krog kupcev in ponudbe. Z izrazito redkimi izjemami galerijski trg likovne umetnosti še vedno temelji na komisijski prodaji del, pri čemer so v ospredju prodaje večinoma likovna dela, ki so jih prodajali v devetdesetih letih. Posamezni poskusi galerij sicer zajemajo oziroma so zajemali prodajo sodobne likovne umetnosti (na primer Galerija Ganes Pratt, Galerija Sloart, Center in Galerija P74, Ravnikar Gallery Space),³⁸ vendar se večina galerij drži t. i. *varne sredine* in pogosto zaradi preživetvenih razlogov ohranja prodajanje najbolj komercialne umetnosti. Po finančni krizi leta 2008 se je slovenski galerijski trg skrčil in po pripovedovanju sogovornikov, ki so bili vključeni v to raziskavo, je še daleč od trga v devetdesetih letih.

Tudi raziskovanje začetnega nastajanja galerij v sedemdesetih in osemdesetih letih ter nato razcveta njihovega poslovanja v devetdesetih letih zaznamuje velika zmeda, saj se moramo v dobršni meri nasloniti na ustne vire različnih protagonistov, ki imajo vsak svoj pogled na preteklo dogajanje. O živahni *zlati dobi slovenskega galerijstva lahko povečini* slišimo iz slikovitih pripovedovanj in spominov. Ti kljub vsemu ostajajo zelo zgovorni, interpretacija takratnega dogajanja pa je med galeristi v dobršni meri poenotena. Na žalost ni zanesljivih evidenc prodaj oziroma niso javno dostopne. Le te bi namreč lahko omogočile boljši in bolj konkreten pregled tržnih aktivnosti v raziskovanem obdobju.

Literatura in drugi viri

Ažman, Miha (2014): *Naložbeni aspekt umetnin in mednarodni trgi umetnin*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Ekonomska fakulteta UL.

³⁸ Prav sodobna umetnost ostaja v prodajnem smislu v domeni galerij, ki so nekoliko drugačnega izvora oziroma vrste kot galerije, ki jih vključujemo v to raziskavo. Gre za razstavna in včasih tudi prodajna mesta, ki jih pogosto z državno podporo ustanavljajo umetniki sami oziroma skupine umetnikov. Primer takih galerijskih prostorov so že omenjeni Center in Galerij P74 ter Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti Ljubljana, GalerijaGallery.

- Bajc, Milan (2018): *Intervju z Milanom Bajcem*, nekdanjim direktor Ljubljanskega sejma, november 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Bassin, Aleksander (2016): Trg umetnosti ob njeni krizi in utopiji. *Delo* (LVIII/117): 5.
- Bassin, Aleksander (2019): *Intervju z Aleksandrom Bassinom*, januar 2019, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Bezenšek, Sonja (2019): *Intervju s Sonjo Bezenšek iz Galerije Ars*, oktober 2019, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Brejc, Arne (2018): *Intervju z Arnejem Brejcem iz Galerije Eqrna*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Bogataj, Barbara (1997): *Trženje umetnin kot razmerje med umetnikom in družbo: ne razumem ljudi, ki pravijo, da trga umetnin v Sloveniji ni!* Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Božeglav Japelj, Majda in Tatjana Sirk (2002): *Galerija Meduza, 30 let*. Koper.
- Bregar, Peter (1991): Zapolnitev vrzeli. *Lucas, revija za poznavalce in ljubitelje umetnin in starin* (I/1): 2.
- Čopič, Vesna in Gregor Tomc (1997): *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana.
- Fortič Jakopič, Tina (2019): *Splet in umetnostni trg – Pojav spleta in njegov vpliv na tržne smernice v tujini ter stanje v Sloveniji*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Gerenčer, Ivan (2012): Murine umetnine ostajajo na domačem dvorišču. *Delo*, 7. september. Dostopno na: <https://old.delo.si/kultura/dediscina/murine-umetnine-ostajajo-na-domacem-dvoriscu.html> (23. marec 2021).
- Gerlovič, Alenka (n. d.): Vzgoja likovnega občinstva je najbolj uspešna, če začnemo z vzgojo otrok. *Društvo likovnih umetnikov Ljubljana*, spletna stran. Dostopno na: <http://www.dlul-drustvo.si/o-drustvu/zgodovina/> (23. marec 2021).
- Grafenauer, Petja (2013): Trg, ki ga ni. *Mladina* 2013(44): 62–64.
- Grafenauer, Petja (2014): Taja Vidmar Brejc, prva dama slovenske galeristike, in Arne Brejc, direktor Galerije Eqrna. *Likovne besede* (99): 6–13.
- Indjić, Trivo (1986): *Tržište dela likovnih umetnosti*. Beograd: Zavod za proučevanje kulturnog razvitka.
- I. Š. (1993): Prodanih pet del. *Republika* (II/151): 1.
- Jenšterle, Jože (2019): *Intervju z Jožetom Jenšterletom*, marec 2019, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Kenda, Lilijana (2018): *Intervju z Lilijano Kenda iz Galerije Lala/Exarte*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Kladnik, Darinka (1991): Kdo naj da več? *Dnevnik* (XLI/304): 9.

- Kladnik, Darinka (1993): Zanimivi za Sotheby. *Dnevnik* (XLIII/147): 16.
- Kocjančič, Maruša (2018): *Začetki trajne delovne skupnosti samostojnih kulturnih delavcev Ljubljana – Ežurna in njen razvoj v osemdesetih letih*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Komić Marn, Renata (2016): *Strahlova zbirka v Stari Loki in njena usoda po letu 1918*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Kosec, Damjan (2018): *Intervju z Damjanom Koscem iz Galerije Sloart*, november 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Kovač, Bogomir (1991): Različni modeli privatizacije družbene lastnine. *Teorija in praksa* (XXVIII/1–2): 32–33. Dostopno na: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OM11OMTS/bf16fd46-bf24-49b6-9680-2d758dad2296/PDF> (10. marec 2019).
- Krivec Dragan, Judita (2019): *Intervju z Judito Krivec Dragan z Ministrstva za kulturo RS*, marec 2019, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Kunst, Bojana (2012): *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana.
- Lorenčič, Aleksander (n. d.): Gospodarska tranzicija v Sloveniji (1990–2004). Prehod gospodarstva iz socializma v kapitalizem. Proces lastninjenja in privatizacije. *SiStory, zgodovina Slovenije*, spletna stran. Dostopno na: www.sistory.si/hta/tranzicija/index-vpni.php?d=proces-lastninjenja-in-privatizacije.html (20. februar 2021).
- Merhar, Aleš (2019): *Odgovor Ministrstva za finance (092-6/2019/2) z dne 15. 3. 2019 na vprašanje glede zgodovine davčnih olajšav*. Osebni arhiv avtorice.
- Mikuž, Jure (1995): *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana.
- Nakup grafik*. Dostopno na: www.mglc-lj.si/nakup_grafik (23. marec 2021).
- Ogrinc, Sabina (2016): *Kritična presoja trenutne ureditve vrednotenja kulturne dediščine*. Magistrsko delo. Ljubljana: Ekonomska fakulteta UL.
- Pirc, Boštjan (2018): *Intervju z Boštjanom Pircem iz Galerije Breg 22*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Pirnat, Ivan (2004): *Dražbe umetnin v Sloveniji*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Pišek, Mojca (2014): Intervju: Brane Kovič. *Dnevnik*, 9. april 2014. Dostopno na: www.dnevnik.si/1042645572 (20. februar 2021).
- Podatkovna baza Moderne galerije v Ljubljani o razstavah (RAZ) in umetnikih (UME) 20. in 21. stoletja na Slovenskem*. Dostopno na: razume.mg-lj.si.
- Premrov, Iztok (2018): *Intervju z Iztokom Premrovom*, december 2018, telefonski pogovor. Osebni arhiv avtorice.
- Prijatelj, Jaka (2018): *Intervju z Jako Prijateljem iz starinarnice Carniola Antiqua*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.

- Ravnikar, Piera (2017): *Intervju s Piero Ravnikar iz Galerije R/DobraVaga*, junij 2017, telefonski pogovor. Osebni arhiv avtorice.
- Sedej, Ivan (1993): Rembrandtova fundacija. *Likovne besede* (1993/25): 22.
- Sirk, Tatjana (2018): *Intervju s Tatjano Sirk iz Galerije Meduza*, oktober 2018, Koper. Osebni arhiv avtorice.
- Srakar, Andrej in Marilena Vecco (2016): *Analiza zakonodaje in prakse zasebnega vlaganja v kulturo v državah Evropske unije. Končno poročilo, 28. november 2016*. Ljubljana: Inštitut za ekonomska raziskovanja. Dostopno na: www.mk.gov.si/.../mk.../2016_Zasebna_vlaganja_v_kulturo.pdf (15. marec 2021).
- S. n. (n. d. a.): *Arhiv Društva galeristov in starinarjev Slovenije*.
- S. n. (n. d. b.): *Dokumentacija mednarodnih sejmov sodobne umetnosti in antikvitet AAF*. Osebni arhiv Aleksandra Bassina.
- S. n. (1927): *Zloženka II. razstave umetnin na Ljubljanskem velesejmu (2.-11. VII. 1927)*. Osebni arhiv Aleksandra Bassina.
- S. n. (1991): *SKB Aurum d. o. o., Ars Aeterna Katalog 2. dražbe Ars Aeterna*. Osebni arhiv Aleksandra Bassina.
- S. n. (1992): Borza. *Lucas, revija za poznavalce in ljubitelje umetnin in starin* (II/6): 60-61.
- S. n. (1992): *Zloženka ob ustanovitvi Družbe Rembrandt in Fundacije Rembrandt*. Osebni arhiv Aleksandra Bassina.
- S. n. (1993): *Katalog 3. mednarodnega sejma sodobne umetnosti in antikvitet AAF*. Osebni arhiv Aleksandra Bassina.
- S. n. (1995): *Podatki o ustanovitvi in registraciji Društva galeristov in starinarjev Slovenije*. Arhiv Društva galeristov in starinarjev Slovenije.
- S. n. (1996): *Kodeks Društva galeristov in starinarjev Slovenije*. Arhiv Društva galeristov in starinarjev Slovenije.
- S. n. (1997): *Zapisnik sestanka Društva galeristov in starinarjev Slovenije z dne 14. januar 1997*. Arhiv Društva galeristov in starinarjev Slovenije.
- S. n. (2017): 30 let galerije Insula. *RTVSLO (Radio Koper)*. Dostopno na: www.rtv slo.si/radiokoper/novice/30-let-galerije-insula/427549 (20. februar 2021).
- Stanovanjski zakon*. Uradni list 18/1991. Dostopno na: <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina/1991-01-0652?sop=1991-01-0652> (23. marec 2021).
- Šalamun, Doroteja (2016): *Zasebne galerije na Slovenskem: primer Galerije Equrna*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Šarkanj, Emil (2018): *Intervju z Emilom Šarkanjem iz Galerije Hest*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.

- Šutej Adamič, Jelka (2013): Umetniški trg ni razvit. *Delo*, 15. december. Dostopno na: www.delo.si/kultura/razstave/umetniški-trg-ni-razvit.html (20. februar 2021).
- Trajna delovna skupnost samostojnih kulturnih delavcev – Equrna*. Dostopno na: www.mg-lj.si/si/razstave/1846/trajna-delovna-skupnost-samostojnih-kulturnih-delavcev-%E2%80%93-equrna/ (20. februar 2021).
- Urbančič, Vojko (2013): Dražba umetnin kot tragedija z enim dejanjem. *Delo*, 16. december 2013. Dostopno na: www.delo.si/kultura/razstave/drazba-umetnin-kot-tragedija-z-enim-dejanjem.html (10. november 2018).
- Uršič, Andrej (2018): *Intervju z Andrejem Uršičem iz Galerije Ažbe*, oktober 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Uršič, Metoda (2018): *Intervju z Metodo Uršič (Galerija Ars, Galerije Ažbe, DGISS)*, november 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Valant, Miha (2018): *Likovno razstavljanje v Ljubljani v kranjskih časopisih v nemškem jeziku (1850–1918)*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Zakon o dohodnini (ZDOH-2)*. Uradni list RS 117/06. Dostopno na: <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO4697> (23. marec 2021).
- Zakon o spremembah in dopolnitvah zakona o podjetjih*. Uradni list 46/90. Dostopno na: <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO1881> (23. marec 2021).
- Zgodovina Društva likovnih umetnikov Ljubljana*. Dostopno na: www.dlul-drustvo.si/zgodovina/ (20. februar 2021).
- Zgonik, Nadja (2015): Drage umetnine, poceni umetniki. *Dnevnik* (LXVI/285): 25.
- Zoran, Nada (2018): *Intervju z Nado Zoran (Galerija Ars, Galerija Labirint, Galerija Kos)*, november 2018, Ljubljana. Osebni arhiv avtorice.
- Zorko, Anja (2016): *Nove oblike sodelovanja med kulturo in gospodarstvom, Študija primera BIO 50*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede UL.
- Žerovc, Beti (2010): *Umetnost kuratorjev. Vloga kuratorjev v sodobni družbi*. Ljubljana.
- Živkovič, Sara (2013): *Tisočeri obrazi umetnostnega trga*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Žontar, Jože (1997): Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije. *Arhivi* (XX/1–2).

Kako država podpira trg z umetninami: Primer P74

Abstract

State Support of the Art Market: The Case of P74

The article is based on the assumption that state legislature and its enforcement is playing a key role in the Slovenian art market at the beginning of the 21st century. This assumption is substantiated with a short history of the unsuccessful attempts to establish a legal framework for the country's art market. After cataloguing these unsuccessful attempts, the author focuses on what she describes as the sole example of good practices when it comes to the state's support of the Slovenian market: opportunities for artists to participate in international art fairs. P74 Gallery, a small Slovenian non-governmental organization for visual art, is used to highlight this practice.

In 2005, the Slovenian Ministry of Culture attempted to regulate the art market through various methods, but none of the suggested methods were comprehensive enough or adopted legally. The efforts of the Ministry of Culture, which tried to include other ministries into finding solutions, were in vain. The main indicators used in the analysis is the number of galleries and artists present on international art fairs and an interview with gallery director Tadej Pogačar. These indicators are compared and contrasted with the resources that the Ministry of Culture has allocated to the art market in individual years.

Keywords: Slovenian art market, international art market, legislature, Ministry of Culture, P74 Gallery

Petja Grafenauer (1976, Ljubljana) is an art historian, researcher, curator, editor, and author. She is an Assistant Professor at the Academy of Fine Arts, University of Ljubljana and holds a PhD in the historical anthropology of art. She is a vice-president and an initiator of TIAMSA CEE and a member of the international group of art critics AICA. She specializes in local and regional art after the Second World War with an emphasis on fine art and contemporary art. Since 2012, she has been researching the intersection of economy and art. Since 2021, she has been participating in projects on the visual identity of the Non-Aligned Movement and the visual identities of protest movements. Both projects are financed by the Slovenian Research Agency (petja.grafenauer@gmail.com).

Povzetek

Predpostavka besedila je, da sta v začetku 21. stoletja državna zakonodaja in nje- no uresničevanje pomembna za umetniški trg v Sloveniji. Utemeljuje jo s kratko zgodovino neuspešnih poskusov zakonodajnega urejanja trga z umetninami v Slo- veniji. Osredotoči se na edini uspešen primer dobre prakse na področju državne podpore razvoju umetniškega trga: razpise za nastopanje na mednarodnih umet- nostnih sejmih, ki jih spremlja ob primeru manjše slovenske nevladne organizacije za vizualno umetnost, Centra in galerije P74. Šele leta 2005 je slovensko ministrstvo za kulturo poskušalo urediti umetniški trg z različnimi metodami, a nobena izmed njih ni bila celostna in zakonsko uvedena. Prizadevanja ministrstva za kulturo za sodelovanje z drugimi ministrstvi niso bila uspešna. Kot kazalce upoštevamo rast prisotnosti galerij na umetniških sejmih in številčno prisotnost umetnikov v med- narodnem svetu umetnosti ter intervju z vodjo galerije Tadejem Pogačarjem. Pri- merjamo jih z dodeljeno finančno podporo prek razpisa ministrstva za kulturo po posameznih letih.

Ključne besede: slovenski umetnostni trg, mednarodni umetnostni trg, zakonoda- ja, Ministrstvo za kulturo RS, Center in Galerija P74

Petja Grafenauer (1976, Ljubljana) je umetnostna zgodovinarica, raziskovalka, kurator- ka, urednica in piska. Je docentka na Katedri za teorijo ALUO Univerze v Ljubljani, dok- torica zgodovinske antropologije likovnega. Je podpredsednica in pobudnica TIAMSA CEE ter članica mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA. Specializirala se je za lokalno in regijsko umetnost po drugi svetovni vojni, predvsem slikarstvo in sodobno umetnost. Od leta 2012 raziskuje preseke ekonomije in umetnosti, od leta 2021 pa se posveča razis- kovalnem projektu o vizualni identiteti gibanja neuvrščenih in vizualnosti protestniških gibanj v projektih, ki ju financira ARRS (petja.grafenauer@gmail.com).

Umetnostni trg na Slovenskem

Slovenski umetnostni trg je v poznem 20. in v 21. stoletju z nekaterimi izje- mami (Čopič in Tomc, 1997; Kovač, 2006; Fortič Jakopič, 2019; Grafenauer, Ivanović in Srakar, 2019) še vedno večinoma neraziskano področje; podatki in analize manjkajo v vseh slojih njegovega delovanja. Analiza razmer na trgu umetniških del v Sloveniji je bila narejena leta 2002 in je pokazala, da umetniški trg deluje slabo. Sledila je gospodarska kriza, njej pa pandemija in nova oblast, ki namensko ruši sodobno umetnost, posebej njen kritični del, ki mu pripada tudi Center in Galerija P74.

Slovenija je leta 1991 postala samostojna država, leta 2002 pa je spre- jela krovni zakon o umetnosti in kulturi – Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo (ZUJIK), ki s popravki ureja področje kulture do danes. V drugem členu zakon pravi:

»Javni interes na področju kulture je interes za ustvarjanje, posredo- vanje in varovanje kulturnih dobrin na državni in lokalnih ravneh, ki

se uresničuje z zagotavljanjem pogojev zanje (v nadaljnjem besedilu: javni interes za kulturo).« Zagotavljanje dobrin je tako izenačeno z državnim korektivnim posegom v delovanje kapitalističnega trga, tržni mehanizmi pa so mišljeni kot nekakšen »naravni način« bivanja (ustvarjanja, posredovanja in varovanja) kulturnih dobrin (in domnevno tudi storitev). Državna skrb za dostopnost kulturnih dobrin se tako dogaja na podlagi ali v ozadju »naravne« ali »normalne« kulturne logike, ta pa naj bi bila »tržna« logika. To kaže na močno uveljavitev neoliberalnega koncepta (Breznik, 2014: 60).

Kljub temu je nesporno vsaj to, da je delo države posredovanje umetnosti in kulture občestvu. V neoliberalnem kapitalizmu¹ in nekaterih drugih sistemih, npr. danes na Kitajskem, je eden od načinov takega posredovanja umetnostni trg, kjer umetniško delo za razliko od npr. neprodajne razstave, fizično menja lastnika v zameno za plačilno sredstvo. Načini delovanja umetnostnega trga in načini prodaje se v zgodovini spreminjajo ter so v veliki meri odvisni od časa in okolja, v katerem prodaja poteka. V slovenski vse manj socialni in vse bolj neoliberalni stvarnosti si ministrstvo za kulturo prizadeva, da bi bila umetnost manj odvisna od države in bi bolj nastopala na trgu, način, kako to dosega, pa je odvisen od strankarske pripadnosti aktualnega ministra. V tem okviru stroka nima veliko besede, celo dolgoletni sodelavci in uslužbenci ministrstva, izkušeni strokovnjaki za področje, nimajo vpliva na splošne usmeritve, kaj šele na uveljavljanje drugečnega sistema na področju vizualne umetnosti, kar je razvidno iz delovanja ministrstva in dokumentacije, ki jo pripravlja, vse to pa potrjujejo tudi pričevanja posameznikov. Vizualna umetnost naj bi tako delovala na neobstoječem (umetniškem) trgu, ministrstvo za kulturo pa naj bi ji pomagalo, kadar ta ne bi deloval. Raziskave kažejo, da so tako majhni nacionalni trgi, kot je slovenski, kljub globalizaciji še vedno večinoma odvisni od domače kupne moči (Velthuis, 2013), ki pa je pri nas ni dovolj – zato ni nenavadno, da so posegi ministrstva na trg nujni.

Leta 1990 so ob osamosvojitvenem procesu v slovenskem umetnostnem prostoru stare strukture umetniškega trga razpadle (Grafenauer, 2014). Galerijsko poslovanje je sicer omogočil jugoslovanski *Zakon o privatizaciji* oziroma t. i. Markovičev zakon, ki je bil sprejet decembra 1989 (Kovač, 2020), leta 1990 pa je nastal nov slovenski *Zakon o privatizaciji*, ki je ustanavljanje

¹ Neoliberalni kapitalizem ali neoliberalizem temelji na politikah ekonomske liberalizacije, ki vključujejo privatizacijo, deregulacijo, globalizacijo, prosti trg in zmanjševanje vlaganja državnih sredstev z namenom, da bi se povečala vloga zasebnega sektorja v ekonomiji in družbi.

zasebnih podjetij (torej tudi galerij) pospešil. V tem obdobju je nastala prva slovenska kulturna zakonodaja z možnostjo, da kulturne dejavnosti izvaja tudi zasebni sektor, kar je bila edina prava novost (Čopič in Tomc, 1997: 93). Povečal se je delež prodajnih oblik umetnosti, ustanovljenih je bilo več organizacij, vključno z galerijami, ki so se začele ukvarjati s prodajo umetniških del in tako pripomogle k vzpostavitvi širšega umetnostnega trga. Sprva je bila med galerijami, ki so segale v mednarodni prostor, predvsem Galerija Equurna. Med letoma 1989 in 1994 je število galerij v Sloveniji s 111 naraslo na 175 (Mikuž in Zimšek, 1995), trend se je v naslednjih letih nadaljeval. Vendar pa to ni pomenilo tudi razvoja trga, posebej ne mednarodnega. Glede na podatke ministrstva za kulturo iz leta 2006 je bilo v Sloveniji le še do 20 uspešnih prodajnih (zasebnih) galerij, ki so letno prodale 60–200 likovnih del po ceni 1500–3000 evrov. Provizija galerije je bila v povprečju 30 odstotkov, od avtorskega honorarja pa je umetnik plačal še davek (Krivec Dragan, 2016: 2).

Leta 2005 smo potovali v smeri celovite reforme financiranja kulture. Osnova zanjo je bila koalicijska pogodba iz časa prve vlade premiera Janeza Janše (2004–2008), ki je vsebovala zavezo za sprejetje zakona o zasebnih vlaganjih v kulturo. Na državni ravni je bila ustanovljena medresorska komisija za pripravo *Zakona o spodbujanju vlaganj v kulturo*, ki jo je vodila dr. Vesna Čopič. Komisija je zakon pripravljala na podlagi študije dr. Bogomirja Kovača z naslovom *Strokovne podlage za pripravo zakona o zasebnih vlaganjih v kulturo in celovito reformo financiranja kulture*, ki jo je naročilo ministrstvo za kulturo. Študija je uporabila primere dobrih praks iz evropskih držav ter maja 2006 predlagala osnutek zakona, ki bi zajel davčne olajšave, podporne mehanizme ter partnerstvo med gospodarstvom in umetnostjo. Osnutek iz neznanih razlogov ni prišel v javno obravnavo (glej Čopič in Srakar, 2010).

Medtem ko ministrstvu za kulturo ni uspelo vzpostaviti novega, času prilagojenega kulturnega zakona in medresorskih povezav z drugimi ministri, podpora trgu z vizualno umetnostjo pa je prihajala izključno s pristojnega odseka na ministrstvu, je leta 2008 nastopila še gospodarska kriza. Po podatkih iz leta 2014 je bilo v celotni Sloveniji tako manj kot 50 prodajnih galerij, pri čemer so vključene tudi starinarнице, le približno desetim galerijam je še uspelo prodati kakšno delo sodobnega slovenskega avtorja, njihovo število se je med letoma 2009 in 2014 še prepopolovilo. Premogli smo le še približno deset pomembnejših zbirateljev, specializiranih za to področje (Krivec Dragan, 2016: 3). Po občutnem upadanju števila galerij in prodaje je bilo leta 2016 manj kot 10 kvalitetnih prodajnih galerij, pri čemer se je prodaja skoraj povsem ustavila (Krivec Dragan, 2016: 4). V času

izboljšanja gospodarskih razmer sta sledili manjša rast in vzpostavitev nekaterih novih galerij, kar pa je trajalo le do izbruha pandemije covid-19 leta 2020, ki je to dejavnost v slovenskem prostoru skoraj popolnoma zaustavil. Na slovenskem umetnostnem trgu tako že desetletja vlada skoraj popolna odsotnost regulacije, na področju trgovanja deluje siva ekonomija, trga dela za vizualne umetnike ni, zato so ti v celoti odvisni od javnih sredstev, posebej slab je položaj mladih in starejših umetnikov, porušena so vrednostna razmerja med umetninami. Slovenski trg je premajhen in premalo razvit, slovenski umetniki in producenti pa so v mednarodnem prostoru še vedno nekonkurenčni.

Kulturna politika in slovenski trg z umetninami

Kulturna politika definira, kako javne oblasti posegajo na področje kulture. Od nje je odvisno, kakšne so kulturnopolitične usmeritve, kakšna sta pravni sistem na področju kulture in kulturni program, kdo je izvajalec kulturnih programov in ali so upravljavci kulturnih institucij izključno javni ali tudi zasebni zavodi. Od tega so odvisni tudi sistemi javnega financiranja kulturnih dejavnosti ter statusi ustvarjalcev in prodajalcev (Čopič in Tomc, 1997).

S spreminjanjem družbenopolitičnih ureditev se navadno spreminjajo kulturne politike. Želje ministrstva za kulturo, kar se tiče podpore trgu z umetninami, vztrajajo na meji med neoliberalnim in socialnim ter se nagibajo v smeri prvega. Da bi do tega prišli, naj bi poskrbela zasebna vlaganja v umetnost, popularizacija kulture in njene tržne vrednosti ter splošna vzgoja družbe (Krivec Dragan, 2019). Vendar pa je izvedba konkretnih projektov že desetletja šibka zaradi pomanjkanja trajnostno naravnane strategije razvoja, pristojno ministrstvo pa poudarja, da je pri pripravi projektov in zakonov, ki se tičejo umetnostnega trga, nujno dolgoročno medresorsko sodelovanje, do katerega pa skorajda ne prihaja (Čopič in Tomc, 1997: 338–339).

Ob posvajanju neoliberalnih kapitalističnih struktur in načinov delovanja se je kot eden od njih v Sloveniji skušal razvijati trg z umetninami po zahodnem vzorcu. O formalnem začetku razvoja slovenske zasebne galeristike lahko od izbruha druge svetovne vojne množičneje govorimo šele v 90. letih, v obdobju t. i. parlamentarne demokracije (od 1990 naprej) (Čopič in Tomc, 1997), ki se morda ravno v trenutkih pisanja spreminja. Od devetdesetih let 20. stoletja in posebej v novem tisočletju se je prek retorike

kreativnih industrij vrednost kulture, celo umetnosti, pričela utemeljevati na merljivih ekonomskih učinkih (Zorko, 2016: 28). Tudi vizualna umetnost je postala del kulturne industrije, ki ustvarja kulturne dobrine in jih dobavlja potrošnikom. Kulturni proizvodi in njihova poraba so bili tako postavljeni v spekter komercialne in nekomercialne produkcije (ibid.: 30), prodaja likovne umetnosti pa je obvisela nekje na sredini med njima, saj se tudi mednarodni svet umetnosti v vmesnem času vse bolj spreminja v industrijo vizualne umetnosti (glej Schneider, 2019).

Ne skupine zunaj ne tiste znotraj vladnega sektorja niso nikdar dosegle večjih sistemskih sprememb, še posebej takšnih, ki bi presegle zgolj resor kulturnega ministrstva in pospešile delovanje umetnostnega trga s spremembo splošnih pogojev ali z določanjem konkretnih spodbud. Obstajajo številne priložnosti za pomoč trgu umetnin, Srakar in Vecco omenjata, da je danes na ravni Evropske unije 17 različnih tipov mehanizmov zasebnih vlaganj v kulturo in njihove podpore, večina katerih ni implementirana v slovensko kulturno politiko (Srakar in Vecco, 2016: 99). Realno je tako politika za razvoj umetnostnega trga pred nastopom gospodarske krize naredila malo ali skoraj nič. V obdobju krize pa je poleg poziva za udeležbo na tujih sejnih umetnin uvedla še razpisa za spodbujanje zasebnih zbirk sodobnih vizualnih umetnosti v Sloveniji in popularizacijo vizualnih umetnosti, oblikovanja in antikvitet, a se ukrepa ministrstva za kulturo nista prijela, kar naj bi kazalo na »katastrofalno stanje na področju slovenskega trga. To pomeni odsotnost resnih prodajnih galerij, pomanjkanje znanja in strategij na področju trženja« (Krivec Dragan, 2016: 2). Toda razlog je morda na strani politike. Ministrstvo za kulturo je bilo dolga leta neuspešno pri doseganju sporazuma z ministrstvom za finance o katerikoli predlagani spodbudi za razmah trga, na primer davčne olajšave kupcem, ki bi nakupe spodbudile, delež za umetnost, s katerim bi bil od vsake javne investicije del sredstev namenjen za umetnost (zakon o tem je bil sicer sprejet leta 2017, a ni v operativi) ipd. Tudi zadnji Nacionalni program za kulturo 2014–2017, ki sicer ne velja več, a novi ne obstaja, kot 3. točko na področju likovnih umetnosti izpostavi trg z likovno umetnostjo in pojasni:

Analiza stanja kaže na izjemno slab položaj ustvarjalcev na področju vizualnih umetnosti in njihovo pretirano odvisnost od javnih sredstev, zato je treba spodbuditi zasebna vlaganja v kulturo. Ukrepi predvidevajo razvoj trga umetnin in s tem povečan delež prihodkov iz zasebnih virov. Večja ekonomska neodvisnost bo pomenila boljši položaj ustvarjalcev, njihovo večjo mobilnost v domačem in mednarodnem

prostoru ter bolj kakovostno produkcijo. Ugodne spodbude v povezavi z izobraževanjem in popularizacijo bi pomenile ponovno zanimanje posameznikov in podjetij za zbiranje umetnin, sponzorstvo, mecenstvo in druge načine podpiranja umetnosti. S permanentnim izobraževanjem in popularizacijo, ki bo temeljila na načinu »prijetno s koristnim«, bo mogoče doseči višjo stopnjo zavesti o pomenu kulture, ki prispeva tudi k materialni in duhovni blaginji družbe in posameznika v njej (ReNPK, 14–17).

Želje nacionalnega programa niso bile realizirane.

Odločitev za financiranje nastopov galerij – povečini nevladnih organizacij – na umetnostnih sejmih je bila sprejeta, ker jo je lahko ministrstvo za kulturo zagotovilo samo (Krivec Dragan, 2019), kar je bilo potrebno zaradi neuspešnih poskusov, da bi težave reševali v sodelovanju z drugimi ministrstvi in vsakokratno vlado. Glede na to, da niti ena izmed poosamosvojitvenih vlad ni posodobila kulturne politike, lahko trdimo, da nobena od njih kulturi in umetnosti ni pripisovala posebnega pomena in ni zaznala ali ni želela zaznati potrebe po spremembah zakonodaje. Med državnimi spodbudami je ministrstvo za kulturo brez sodelovanja z drugimi resorji (finančnim, gospodarskim, izobraževalnim, socialnim ...) pripravljalo razpise in pozive za sofinanciranje kulturnih programov in projektov. Že pred uvedbo razpisa za nastope na mednarodnih umetnostnih sejmih so nekatere galerije lastna sredstva uporabljale tudi za ta namen. To je veljalo predvsem za Galerijo Škuc in Galerijo Gregor Podnar. Posledično so začeli na kulturnem ministrstvu leta 2005 načrtno podpirati sodelovanje sodobnih slovenskih vizualnih umetnikov na uglednih mednarodnih sejmih.

Ugotovitve, ukrepi in rezultati v Sloveniji na področju trga z likovno umetnostjo leta 2008 niso bili primerljivi z drugimi v Evropi, a je pristojno ministrstvo navajalo prve pozitivne učinke tovrstne podpore in ugotavljalo, »da je predstavitev v okviru teh dogodkov izjemno pomembna ne le za zbiratelje, temveč tudi kuratorje in same umetnike« (Krivec Dragan, 2019: 1), zato se je odločilo za samostojen poziv. Navedlo je, da izhaja

iz posebnih razmer v Sloveniji, kjer kupna moč na področju umetnin ni velika, tudi nima prave tradicije, davčne olajšave so še premalo spodbudne, organizatorji, ki uspejo priti v selekcijo, pa sami težko zmorejo zagotoviti običajno zelo visoke stroške prezentacije. Glede na to, da gre v prvi vrsti za uveljavljanje sodobnih slovenskih vizualnih umetnosti v mednarodnem prostoru, kar ministrstvo še posebej podpira, je

določena pomoč države organizatorjem iz Slovenije in avtorjem zato upravičena (ibid.).

Ministrstvo za kulturo je tako razpisalo *Namenski poziv za udeležbo na mednarodnih umetniških sejmih* in zapisalo, »kako pomembno bi bilo vzpostaviti razmere, ki bi zagotovile zahodni Evropi primerljivo sinergijo javnega in zasebnega v spodbujanju razvoja umetnosti, ter njene promocije v slovenski in mednarodni strokovni in širši javnosti« (Krivec Dragan, 2019: 1).

V pozivu, ki je bil objavljen leta 2008, so se tako galerije lahko prijavile na naslednje sejme: 39. Art Basel, Frieze Art Fair London, FIAC Pariz, Artissima Torino, Paris Photo in Art Forum Berlin s predvideno vrednostjo razpisa 90.000,00 evrov in sofinanciranjem predstavitev do 70 % celotne vrednosti in največ 18.000,00 evrov. V letu 2009 so na ministrstvu za kulturo omogočali sofinanciranje udeležbe tudi na Arco Madrid, Viennafair Dunaj, Artefiera Bologna in Art Brussels ter upali na povečanje sredstev. Pri tem so poudarili, da gre za skladanje s kulturno politiko zahodne Evrope ter podporo področju sodobnih vizualnih umetnosti (ibid.).

V obdobju 2008–2009 se je šestim slovenskim galerijam, ki jih je sofinanciralo ministrstvo, uspelo uvrstiti na enajst mednarodnih sejmov.² Na njih so večkrat predstavile od 15 do 25 umetnikov, vsaj po eno delo je bilo prodano v javno ali zasebno zbirko, oziroma je bil rezultat nastopa povabilo galerije ali umetnika na katero od mednarodnih razstavnih prireditev pozneje. Od celotne vsote za mednarodno sodelovanje v višini 200.000,00 evrov – kamor sta sodili še podpodročji udeležba pri razstavnih in festivalskih projektih v tujini in rezidenčne udeležbe – je bilo leta 2009 za sejme prav tako namenjenih 90.000 evrov, enako v letih 2010 in 2011, leta 2012 pa ni bilo posebnega razpisa, temveč je bila udeležba sofinancirana prek izvajalcev večletnih programov (Krivec Dragan, 2019). Leta 2013 so na ministrstvu za kulturo izvedli *Javni ciljni razpis za promocijo umetnin in antikvitet prek sejmov, dražb, predavanj, okroglih miz in podobno* ter sofinancirali tri izvajalce: Kino Šiška, Galerijo Glavan ter Društvo galeristov in starinarjev Slovenije. Leta 2014 so izvedli *Javni ciljni poziv za sofinanciranje razvoja zasebnega trga umetnin*, da bi sofinancirali tiste aktivnosti slovenskih galerij, ki so ciljno usmerjene v promocijo sodobnih vizualnih umetnosti z namenom prodaje del za zasebne zbirke na sejmih³ in oblikovanja zasebnih zbirk

² To so bili Arco Madrid, Artefiera Bologna, Art Brussels, Viennafair, Art Basel in Volta Basel, Frieze Art Fair London, Fiac Pariz, Artissima Torino, Paris Photo in Art Forum Berlin.

³ Ti sejmi so: Art Basel, FIAC Pariz, Frieze Art Fair London, Arco Madrid, Art Cologne Köln, Artissima Torino, Volta Basel, Liste Basel, Volta NY, Art Bussel, Art Rotterdam, Viennafair, Dunaj, New York Art Book Fair in Paris Photo.

v slovenskem prostoru. Razpisanih sredstev je bilo 110.000 evrov, torej 20.000,00 evrov več kot leta 2011.

Leta 2014 je na Arco Madrid, ViennaFair in New York Book Fair sodelovalo 17 umetnikov s sedmimi odkupljenimi deli štirih umetnikov. Ministrstvo za kulturo je sklenilo, da je v

Sloveniji stanje na področju trga in popularizacije vizualnih umetnosti porazno, razen dveh izjem, v vsej državi ne premoremo galeristov in starinarjev, ki bi za promocijo in prodajo storili kaj več, kot sedeli v svojih prostorih in čakali, da jim kdo kaj prinese ali pride kupiti. Na podlagi rezultatov letošnjega in lanskoletnega poziva sklepam, da je vse trgovanje še vedno na osnovi komisijske prodaje, brez osnovnih parametrov o vsaj relativno ustreznih cenah. Opažam osupljivo neznanje s tega področja ter neinventivnost in konformizem (tudi lumparije) večine udeležencev. Sedaj verjamem, da imamo trg, žal le sive barve. Prepričana sem, da tudi davčne olajšave ne bi spremenile razmer, zato vidim edino možnost v odpiranju v mednarodni prostor, na primer vzpostavitev podružnice katere od tujih avkcijskih hiš, morda nam najbližjega Dorotheuma iz Dunaja (mimogrede, manjša enota odlično deluje v Gradcu in Celovcu, obstaja pa tudi v Pragi). Da rešimo težave s sivim trgom, pa verjetno ne bo druge možnosti, kot sprememba statusa samozaposlenega iz vmesne kategorije »med zagotavljanjem preživetja in nagrajevanjem za dosežke v slovenski kulturi« v evropsko primerljiv in edini vzdržen in pravičen način zaposlitve. To pomeni, da bo vsakdo moral nekaj prispevati, seveda pa bo bolj prizadeven (in uspešen) nagrajen z večjimi bonitetami. Osnovni razlog, da bi umetnik prodajal svoje delo (ali usluge) pod roko, bo tako avtomatično odpadel (Krivec Dragan, 2016: 11).

Leta 2015 so na ministrstvu izvedli *Javni poziv za sofinanciranje predstavitve sodobnih vizualnih in intermedijskih umetnikov*, ki bodo Slovenijo predstavljali na mednarodnih umetniških sejmih.⁴ Dolgoročni cilj je bil povečanje mobilnosti slovenskih umetnikov v mednarodnem kulturnem prostoru, izboljšanje njihovega ekonomskega položaja in večje možnosti za uveljavljanje mladih avtorjev. Novost je bila vključitev umetnikov z intermedijskega

4 Ti sejmi so: Art Basel, FIAC Pariz, Frieze Art Fair London, Arco Madrid, Art Cologne Köln, Artissima Torino, Volta Basel, Liste Basel, Volta NY, Art Bussel, Art Rotterdam, ViennaFair Dunaj, Paris Photo, Art Market Budapest, Art Photo Budapest, New York Art Book Fair in Art Book Fair WIELS Brussel.

področja. Razpisanih sredstev je bilo le 70.000 evrov, izbrane galerije⁵ so predstavile več kot 50 umetnikov iz Slovenije, pretežno mlajših generacij, in na predstavitvah prodale 15 % del ter se dogovorile za več kot 30 gostovanj v mednarodnem prostoru v prihodnjem letu. Zaradi terminsko poznega razreza sredstev na postavki za Kulturne in kreativne industrije ter nizkega deleža za vizualne umetnosti prvotno načrtovanega razpisa je ministrstvo za kulturo prek programskega in večletnega razpisa sofinanciralo tudi izvajalce ZDSLU, Made in China (kasneje Galerija/Gallery) in Antikvariat Glavan.

Ciljni pozivi za sejme so bili izvedeni tudi v letih 2016, 2017, 2018 in 2019, pri čemer se je ministrstvo za kulturo »prilagajalo potrebam in pobudam s področja: na primer zanimiva za slovenske galeriste in umetnike sta predvsem ViennaContemporary, Art Market Budapest in nov na fotografijo fokusiran sejem Foto Basel« (Krivec Dragan, 2019: 12). Pobudam s področja pa se je vendarle prilagajalo selektivno in pogosto brez širše javne razprave, da se je že pričelo govoriti o klientelizmu posameznih nevladnih organizacij pri ministrstvu za kulturo. Zanimivo je, da so prejemniki spodbud, namenjenih razvoju trga, večinoma organizacije, ki so v večini že sofinancirane z javnimi sredstvi, predvsem pa je njihova dejavnost nepridobitna, so torej predvsem nevladne organizacije. Razlog je skorajda popoln neobstoj tržnih prodajnih galerij in njihova popolna neprisotnost v mednarodnem prostoru. V letih 2016 in 2017 so bili tako prejemniki sredstev Galerija Photon, Galerija Škuc, Foto Klub Maribor, Fotogalerija Stolp, Galerija Fotografija, Galerija/Gallery ter Center in Galerija P74.

Leta 2016 je seznam želja na ministrstvu za kulturo, kar se tiče trga z umetninami, vseboval:

vzpostavitev legalnega trga umetnin, oblikovanje stvarnih, s tujino primerljivih cen, povečanje interesa za nakup umetnin in vlaganje v kulturo nasploh, še posebej za mecenstvo, manjšo vlogo države v delovanju kulture, bistveno povečanje deleža sredstev za kulturo iz zasebnih virov, od proračunskih sredstev finančno manj odvisnega umetnika, več reda pri nakupih in prodajah umetniških del, bolj preudarno in resnično v vrhunskost usmerjeno sofinanciranje kulture iz državnega proračuna, spodbujanje razvoja sodobne umetnosti ter povečanje kakovosti bivanja širšemu krogu državljanov.

5 Te galerije so: Galerija Škuc, Galerija Photon, Center in Galerija P74, Made in China (kasneje Galerija/Gallery) in Galerija Alkatraz.

Ena od želja ministrstva je bila tudi »vzpostavitev avkcijske hiše z dražbami sodobne umetnosti in popularizacija nakupa umetnin ob pomoči javnega obveščanja 'na temo vlaganja v kulturo in sobivanja z umetninami v vsakdanjem življenju'« (Krivec Dragan, 2019: 11). Kljub temu lahko trdimo, da so bila vsa vlaganja v razvoj trga v Sloveniji od njene ustanovitve do danes stihijska, brez vizije in programa razvoja ter poleg tega precej nizka.

Center in Galerija p74

Center in Galerija P74 se imenuje po Prušnikovi ulici v Šentvidu v Ljubljani, kjer je domovala pred selitvijo v prostore Mestne občine Ljubljana, v nekdanjo občino Šiška. Leta 1997 jo je ustanovil umetnostni zgodovinar in umetnik Tadej Pogačar, in sicer kot prvo dolgotrajno umetniško vodeno galerijo (ang. *artist run space*):

Ponudba za vodenje galerije v Šentvidu je prišla povsem nepričakovano. Na Mestni občini Ljubljana se je pojavila ideja, da bi v Šentvidu, v stavbi, ki jo je upravljala gimnazija, nastal podoben kulturni center, kot je KUD Franceta Prešerna v Trnovem. Ko se je izkazalo, da bo življenjska doba nove galerije daljša, je nastala ideja, da – v duhu devetdesetih let – njen program temelji predvsem na delavnicah, ki naj bi med drugim zblížale različne generacije umetnikov. Sistematično smo spodbujali tudi najmlajše generacije ustvarjalcev; prve avtorske projekte so pri nas razstavljali Sašo Vrabič, Žiga Kariž, Miha Štrukelj, Gorazd Krnc in drugi (Šučur, 2017).

Začetki galerije so bili torej eksperimentalni in vezani na sodelovanje z mlajšo generacijo, danes pa Center in Galerija P74 deluje z bolj ali manj stalno ekipo, je eden redkih založnikov knjig umetnikov v slovenskem prostoru. Poleg Galerije Gregor Podnar, ki deluje v Berlinu, ter galerij Fotografija, Photon in Škuc je ena redkih galerij sodobne umetnosti, ki kontinuirano sodeluje na umetnostnih sejmih v Evropi in Ameriki. V Sloveniji pripravijo »okoli petnajst razstavnih projektov letno na področju likovne in intermedijske umetnosti, glasbeni program, izobraževalne programe, založniške projekte, sodelujejo na ključnih umetnostnih sejmih in sejmih knjig umetnika« (Šučur, 2017). Med letoma 1997 in 2017 so pripravili 400 razstav, predavanj, pogovorov, delavnic in koncertov, na katerih je sodelovalo več kot 800 umetnikov, kustosov, teoretikov, predavateljev in drugih strokovnjakov (ibid.).

Sredstva za mednarodno udeležbo so znatno povečala število obiskanih sejmov. Galerija P74 ni bila prva, ki se jih je pričela udeleževati, pred njo je to počela že npr. Galerija Škuc. Mednarodnega umetnostnega sejma se je P74 udeležila leta 2009 in se predstavila na Vienna Art Fair, že leto prej pa je sodelovala na mednarodnem sejmu knjig umetnika.⁶ Leta 2010 je temu pridružila še Paris Photo in VOLTA6, leta 2011 Volta New York in Art Market Budapest, Pariz je odpadel. Naslednje leto, 2012, so šli le na Volto v New York, leta 2013 pa prvič na Art Rotterdam, ki je postal stalnica, na Volto v Basel in prav tako že tradicionalno na Vienna Art Fair. Leta 2013 se je P74 predstavila na ViennaFair in ARCOmadrid in na VOLTA11 v Baslu. Glede na podatke ministrstva za kulturo je bilo med letoma 2016 in 2019 Centru in Galeriji P74 za mednarodno sejemsko dejavnost od razpoložljivih sredstev dodeljenih 60 % (2016), 85 % (2017), 28 % (2018) in 30 % (2019) vseh temu namenjenih sredstev.

Tabela: Prikaz delitve sredstev za mednarodno sejemsko dejavnost na ministrstvu za kulturo v letih 2016–2019, s poudarkom na sredstvih, dodeljenih Centru in Galeriji P74.

	Sejmi, ki se jih udeleži P74	Višina prejetih sredstev, P74 (v evrih)	Sredstva, ki so jih prejeli ostali prijavitelji (v evrih)
2016	Art Market Budapest, Art Rotterdam, ARCOmadrid, VOLTA 12, ViennaContemporary/ViennaFair, Art Book Fair NY	38.000,00	24.400,00 (4 galerije)
2017	ARCOmadrid, Art Market Budapest, NY Art Book Fair, Offprint London, Vienna Contemporary, Volta 13 Basel, NY Art Book Fair	40.000,00	6.750,00 (2 galeriji)
2018	Vienna Contemporary, Arco Madrid, Art Market Budapest, Art Rotterdam	23.400,00	60.241,00 (10 galerij)
2019	Zemjestik - Ars Electronica Linz, New York Art Book Fair, ARCO Madrid, Art Rotterdam, Vienna Contemporary	42.000,00	102.145,98 (12 galerij in posameznikov)

Vir podatkov: Krivec Dragan, 2019. Tabela: Petja Grafenauer.

Umetniki, ki jih v Centru in Galeriji P74 zastopajo na umetnostnih sejmi, pripadajo različnim generacijam; pri Centru in Galeriji P74 pravijo, da »gre

6 Knjiga umetnika je samostojno umetniško delo v obliki knjige, ki se je v šestdesetih letih 20. stoletja razvilo z drugimi sodobnimi umetniškimi praksami.

za zavestno in načrtno odločitev, saj želimo pokrivati širok spekter vrhunske ustvarjalnosti« (Pogačar, 2020). Sodelujejo na sejmih v ZDA in Evropi. Zaradi tega sodelovanja so dela slovenskih umetnikov vključena v zasebne in javne zbirke, kot so »MoMa v New Yorku, Austin Collection v Londonu, zasebne zbirke v Budimpešti, v ZDA in na Dunaju, The School of the Art Institute Chicago, ICP New York pa Metropolitan Museum in druge. Poleg prodaje so umetnice in umetniki prejeli številna povabila na pomembne mednarodne razstave« (ibid.). Na posameznem umetnostnem sejmu povprečno prodajo umetnine v vrednosti 7.500,00 evrov, najvišja cena za prodano delo je bila 45.000,00 evrov (ibid.). Menijo, da je sofinanciranje ministrstva za kulturo ključno za sodelovanje na mednarodnih sejmih in da brez njega na njih ne bi mogli sodelovati. Dodajajo, da je

podpora preskromna, saj danes v večini primerov ne pokriva niti stroškov sejemске stojnice. Višino podpore bi bilo treba dvigniti, saj so državne podpore drugih evropskih držav (vzhodnih in zahodnih) za sodelovanje na sejmih sodobne umetnosti nekajkrat večje in obsegajo tudi stroške reprezentance (ibid.).

Ob pregledu kulturne politike in ob primeru ene od galerij, ki sodeluje v programu edinega delujočega trajnega ukrepa za spodbude na mednarodnem trgu, se izkaže, da je podpora države na tem področju nujna, a povsem nezadostna, oziroma da bi država breme skrbi za vizualno umetnost rada prepustila prostemu trgu in skuša delovati v ta namen z različnimi ukrepi, ki pa so nezadostni. Primer Centra in Galerije P74 kaže, da je ukrep prinesel proliferacijo tržnih nastopov galerije in tako slovenske umetnosti v mednarodnem prostoru, a je nezadosten. Ne le, da državna politika s premajhno ali skoraj ničelno dejavnostjo pomembno vpliva na slovenski svet žive umetnosti, vpliva premalo, necelostno. Pogačar o sejemskem udejstvovanju pravi: »Za profesionalno in uspešno delovanje na sejemskem področju potrebujemo dolgoročno in sistematično politiko aktivne podpore. Ta bi omogočala strateško načrtovanje.« Tega pa kulturna politika živi kulturi ne namenja že od ustanovitve države, in to ne le na področju trga umetnin, temveč žive kulture in umetnosti nasploh, za katero vsekakor skrbi preslabo. Pri tem se nočem niti dotakniti pogroma nad njo, ki se je začel z nastopom nove vlade in novega ministra spomladi 2020 ter s kulturnimi protesti, ki so nastali kot posledica te nove (ne)kulturne (ne)politike.

Literatura

- Breznik, Maja (2014): *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno kulturno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut. Dostopno na: https://www.mirovni-institut.si/wp-content/uploads/2014/08/MI_politike_kulturni_revizionizem.pdf (19. avgust 2020).
- Čopič, Vesna in Andrej Srakar (2010): *Dispozicija za posvet: vlaganje v kulturo in nevladne organizacije*. Ljubljana: Asociacija. Dostopno na: http://nsk-slo.si/images/uploads/03_5_gradivo_dodatno_vlaganje_v_kulturo_in_NVO_ASO.pdf (19. avgust 2020).
- Čopič, Vesna in Gregor Tomc (1997): *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: FDV.
- Fortič Jakopič, Tina (2019): *Splet in umetnostni trg: pojav spleta in njegov vpliv na tržne smernice v tujini ter stanje v Sloveniji*. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL.
- Grafenauer, Petja (2014): Taja Vidmar Brejc, prva dama slovenske galeristike, in Arne Brejc, direktor Galerije Eurna. *Likovne besede: revija za likovno umetnost* 99: 6–13.
- Grafenauer, Petja, Nataša Ivanović in Andrej Srakar (2019): The Ljubljana Biennial of Graphic Arts and Its Socioeconomic Context: Capitalist vs. Socialist Art Markets. Konferenca *The Art Market and the Global South. New Perspectives and Plural Approaches*. Lizbona, Tiamsa, 21.–24. november.
- Kočica, Jiri, Jure Logar, Katarina Majerhold, Aleksander Ostan, Andrej Srakar in Matej Zavrl (2009): *Predlog zakonske vpeljave sheme deleža*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Kovač, Bogomir (1991): Različni modeli privatizacije družbene lastnine. *Teorija in praksa* XXVIII/1–2: 32–33. Ljubljana: FDV. Dostopno na: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-OM11OMTS/bf16fd46-bf24-49b6-9680-2d758dad2296/PDF> (13. avgust 2020).
- Kovač, Bogomir (2006): *Strokovne podlage za pripravo zakona o zasebnih vlaganjih v kulturo in celovito reformo financiranja kulture*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Krivec Dragan, Judita (2016): *Predlog davčnih spodbud (delovno gradivo)*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Krivec Dragan, Judita (2019): *Raziskava o trgu (delovno gradivo)*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Krivec Dragan, Judita (2019): *Spodbujanje trga na Ministrstvo za kulturo (delovno gradivo)*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Mikuž, Jure in J. Zimšek (1995): *Področje likovne dejavnosti*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- Ministrstvo za kulturo (2014): *3551. Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2014–2017 (ReNPK14–17)*. Uradni list RS 99/13.

- Pogačar, Tadej (2020): *Zasebna korespondenca po elektronski pošti*. Osebni arhiv avtorice.
- Schneider, Tim (2019): Goodbye Art World, Hello Art Industry: How the Art Market Has Transformed—Radically—Over the Past 30 Years. Today's Art Business Looks Nothing Like It Did 30 Years Ago. *Artnet*. Dostopno na: <https://news.artnet.com/market/how-the-art-world-became-the-art-industry-1710228> (19. avgust 2020).
- Srakar, Andrej in Marilena Vecco (2016): Ex-Ante Versus Ex-Post: Comparison of the Effects of the European Capital of Culture Maribor 2012 on Tourism and Employment. *Journal of Cultural Economics* 41: 197–214. Dostopno na: <https://doi.org/10.1007/s10824-017-9294-0>.
- Šučur, Maja (2017): Ob dvajsetletnici Centra in Galerije P74: Nevladniki pogrešajo partnerski dialog z mestom. *Dnevnik*, 28. februar. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042764102> (19. avgust 2020).
- Velthuis, Olav (2013): Globalization of Western Markets for Contemporary Art: Who Dominates the Cultural Capitals of Amsterdam and Berlin? *European Societies* 15: 290–308.

Vrednost umetniškega ustvarjanja in avtonomni prostori na primeru AKC Metelkova mesto

Abstract

Valuing Art and Autonomous Spaces: The Case of the Metelkova City Autonomous Cultural Zone

The article analyses the relationships between art, space, and autonomy, that autonomous zones use as the foundation for their resistance against the hegemony of capitalist production. Art and its value are dependent upon commodification and the »art market«, which are inevitably inscribed with capitalist and power codes. The article is based on semi-structured interviews with several artists from the Metelkova City autonomous zone. The author investigates their artistic activities and attempts to understand whether it is possible to escape the hegemonical way of art valorization – is it possible to valorize art on the basis of its effect on autonomous organization, solidarity, and enhancement of freedom? The symbolic value of an art work can play an important role in the preservation of space when it is integrated in broader community structures based on the principles of self-organization, autonomy, horizontality, and solidarity. As such, art is one of the main pillars of autonomous communities. Space and community give artistic engagement symbolic value and redefine the value of art. Value therefore derives from cultural and political codes of the autonomous space – the space creates a new, utopian dimension of art, and takes into account the importance of alternative, solidary organization of social and economic life.

Keywords: autonomy, solidarity, utopia, valuing art, Autonomous Cultural Zone Metelkova City

Daša Tepina holds a PhD in the Sociology of Culture. She is a teaching assistant and a researcher at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. Her research focuses on social movements, autonomy, art, communities and utopias. Currently, she is involved in a project that investigates the models and practices of cultural exchanges in the Cold War era (dasa.tepina@aluo.uni-lj.si)

Povzetek

Prispevek analizira razmerja med umetnostjo, prostorom in avtonomijo, s katerimi se skušamo v avtonomnih prostorih zoperstavljati hegemoniji kapitalistične

produkcije. Umetnost in njena vrednost sta podrejeni komodifikaciji in »trgu umetnin«, v katerega je nujno vpisan oblastni/kapitalistični kod. S preučevanjem umetniškega ustvarjanja v avtonomnih prostorih (na podlagi polstrukturiranih intervjujev z umetniki iz AKC Metelkova mesto) ugotavljamo, ali se je mogoče izogniti oblastniškemu ustvarjanju vrednosti ter vrednost umetniškega dela razumeti skozi horizont avtonomnega, svobodnega in solidarnostnega delovanja. S simbolno vrednostjo ima umetniško delo, ko je vpeto v širše skupnostne strukture, ki temeljijo na načelih samoorganizacije, avtonomije, horizontalnosti in solidarnosti, pomembno vlogo pri ohranjanju prostora, s čimer je umetnost eden temeljnih gradnikov avtonomnih skupnosti. Prostor in skupnost v njem umetniškemu ustvarjanju dodajata lastno simbolno vrednost, s čimer redefinirata umetniško vrednost samo. V vrednost je tako vpisan kulturno-politični kod avtonomnega prostora, ki novo, utopično dimenzijo umetnosti vzpostavlja skozi spekter alternativnega, solidarnostnega organiziranja družbenega in ekonomskega življenja.

Ključne besede: avtonomija, solidarnost, utopija, vrednost umetniškega ustvarjanja, AKC Metelkova mesto

Daša Tepina je doktorica sociologije kulture, asistentka za umetnostno teorijo in raziskovalka na Katedri za teorijo ALUO Univerze v Ljubljani. Njena glavna raziskovalna področja so družbena gibanja, avtonomija, umetnost, skupnosti in utopije. Trenutno sodeluje na raziskovalnem projektu, kjer se ukvarja z modeli in praksami kulturnih izmenjav v obdobju hladne vojne (dasa.tepina@aluo.uni-lj.si).

Uvod

Vrednost umetniškega ustvarjanja v avtonomnih skupnostih in prostorih smo skušali analizirati skozi razvijajoče se koncepte avtonomije, solidarnostnih praks in simbolnega kapitala avtonomije. S poglobljenimi polstrukturiranimi pogovori z umetniki, ustvarjalci in poznavalci umetniške scene iz Avtonomnega kulturnega centra Metelkova mesto¹ smo skušali zaobjeti glavne specifične pomena umetniškega delovanja v avtonomnem prostoru in vzpostavljanja njegove vrednosti. Avtonomni prostori so zelo fluidni, spreminjajoč se in organsko rastoč fenomen ter se med seboj precej razlikujejo. Prakse, nastajajoče v teh prostorih, se vzpostavljajo v dinamičnem konfliktnem odnosu z oblastmi in organsko gradijo drugačna družbena razmerja, takšna, ki se skušajo zoperstaviti splošnim družbenim dinamikam hegemonije.

¹ Polstrukturirani intervjuji so potekali z različnimi akterji iz Metelkove, ki imajo dolgoleten vpogled v njeno delovanje ter subjektiven pogled na umetniško ustvarjanje in njegovo vrednost v avtonomnih prostorih. Sogovorniki so bili spontano izbrani na podlagi izhodiščnih perspektiv (umetniške/ustvarjalske, galerijske, poznavalske). Pogovori so potekali z dvema umetnikoma, Tomažem Furlanom in Rokom Moharjem, ustvarjalcem in rokodelcem JK ter poznavalcem uličnih umetnosti SA. Tomaž Furlan je kipar in intermedijski umetnik, ki od leta 2006 ustvarja v svojem ateljeju na Metelkovi. Rok Mohar je kipar in na Metelkovi ustvarja od leta 2006. JK je ustvarjalec in rokodelec, ki aktivno deluje na Metelkovi od leta 2004. SA je poznavalec uličnih umetnosti, aktiven tudi na Metelkovi od leta 2010.

Izpostavljam vprašanja ekonomske, simbolne in družbene vrednosti ustvarjanja v avtonomnih prostorih, kaj ti pravzaprav pomenijo, kakšna so njihova načela in načini delovanja ter vpliv na razvoj posameznega ustvarjalca in kako se gradijo zametki solidarnostnih kontrakturnih praks in kontramoč.² Avtonomne prostore razumemo kot temeljne prostore za razvoj ustvarjalnosti, otočke svobode, kjer preizkušanje nemogočega ni zatirano, ampak edino možno. S prispevkom želimo odpreti širšo razpravo o umetnosti, vrednosti, avtonomiji in vlogi prostora v družbenih, ekonomskih in političnih odnosih.

Avtonomija skupnosti in prostora

Avtonomne skupnosti, ki se razvijajo v avtonomnih prostorih, so osnovane na načelih samoorganizacije, solidarnosti, vzajemne pomoči in nehierarhičnosti. Temeljijo na zoperstavljanju oblastnim strukturam hierarhičnih državnih aparatov, birokratizaciji in podrejanju kapitalističnim produkcijskim načinom upravljanja s prostorom in ljudmi, ki temeljijo na izkoriščanju.

Avtonomija je širok pojem, ki ga ne moremo zamejiti z enostavno definicijo. Gre za začasen, spreminjajoč se proces, ki temelji na boju za obstanek. Gre torej za proces, ki si ga snovalci (akterji) vsakič znova izborijo. Po Jenny Pickerill in Paulu Chattertonu (2006: 732–733) je avtonomija kontroverzen koncept, saj vseskozi niha med recipročnostjo skupnosti in egoističnim individualizmom. Alessandro Coppola in Alberto Vanolo (2014: 1156) podobno poudarjata, da avtonomija ni individualno ali kolektivno premoženje ljudi ali prostora, ampak začasen in lociran družbeni konstrukt, Stephen Shukaitis (2009: 17) pa nazorno povzame, da je avtonomna samoorganizacija zaznamovana z nehierarhičnostjo, horizontalnimi razmerji, komunikacijo in nujnostjo individualne avtonomije v odnosu do kolektivitete.

Avtonomne skupnosti in prostori se tako pogosto vzpostavljajo in gradijo z utopičnimi modeli razumevanja družbenih razmerij, ki jih vodijo v drugačen življenjski stil in način delovanja – takšen, ki želi vzpostaviti možnost za spreminjanje obstoječe družbe, včasih pa je usmerjen zgolj v odmik od nje. V takšnih skupnostih se temeljno preizprašujejo družbene vrednote

² Kontramoč je termin, ki označuje moč, grajeno od spodaj. S kontramočjo se družbeno gibanja zoperstavlja in spopadajo z nosilci oblasti. Pojavlja se v povezavi s kontrakulturo, v kateri se gradi celosten sklop alternativnih kulturnih, političnih in družbenih institucij, odstopajočih od dominantne družbe in kulture, ki igrajo pomembno vlogo pri tkanju in ustvarjanju drugačnih družbenih razmerij. Ta potem postavljajo temelje za gradnjo kontramochi.



Slika 1: Metelkovsko dvorišče. Foto: Črt Piksi.

in norme ter ugotavljajo problemi pomanjkanja skupnega in z njim povezane solidarnosti. To včasih privede do ustvarjanja skupnosti, temelječe na solidarnosti, vzajemni pomoči, načelu »naredi sam« in prestrukturiranih vrednotah. V avtonomnih prostorih se srečujejo različni posamezniki z različnimi pristopi in razumevanjem: za nekatere so avtonomni prostori prostori civilnih pobud in družbenih gibanj, za druge prostori oblikovanja skupnosti, ki temeljijo na prijateljstvu, za tretje socialni centri, kjer se ustvarjajo mreže medsebojne pomoči.

Koncept avtonomije vsebuje nujnost iskanja alternativnih oblik ekonomske in simbolne vrednosti lastne produkcije. S tem se tkejo tudi drugačni družbeni odnosi in vrednote znotraj produkcijskih in ustvarjalnih procesov. Toda kljub avtonomnim praksam ti prostori vedno delujejo v širšem družbenem okvirju: avtonomno določanje vrednosti produkcije je neposredno vezano na politike mesta, v katerem se avtonomni prostori vzpostavljajo in razvijajo. S svojim obstojem vplivajo na mesto in družbo, mestni režim pa neposredno vpliva na njihov obstoj in razvoj. Gre torej za dinamičen odnos med konfrontacijo/podrejanjem/prilagajanjem ter iskanjem drugačnih družbenih, ekonomskih in političnih razmerij, ki se vzpostavljajo z grajenjem družbene kontramoci in zoperstavljanjem politikam mesta in strukturam oblasti.

Urbanizem in avtonomno delovanje

Urbanizem in ureditev mesta tlakujeta pot bodočega razvoja mesta in širše družbene dinamike (Harvey, 1989: 3). Današnja mestna in družbena dinamika v Ljubljani je tako kot v drugih vzhodnoevropskih prestolnicah neposredno povezana z urbanizmom devetdesetih let, ko je njihov razvoj prevzel kapital. Potekali so procesi denacionalizacije in privatizacije, ki so vzpostavili pogoje za razvoj kapitalizma, s čimer se je mesto postopoma začelo popolnoma podrežati kapitalističnemu načinu produkcije in potrošnje. Mestno jedro je v času tranzicije doživljalo revitalizacijo, z urejanjem lastninskih razmerij pa se je nepremičninski trg odprl investicijam. Mestno podjetništvo in tekmovalnost med mesti sta se postopoma pretvorila v gonilni sili, ki odpirata pot razvoju ekonomije ustvarjanja dobička. Tako so pogoji, vzpostavljeni v devetdesetih letih, omogočili razcvet turistifikacije in gentrifikacije Ljubljane, ki smo ji priča danes.

Kapitalizem vsebuje širok razpon razrednih praks, povezanih s kroženjem kapitala ter reprodukcijo delovne sile, razrednih razmerij in oblastnih struktur, ki ostajajo hegemoni, urbanizem pa omogoča, da so za to vzpostavljeni osnovni pogoji (Harvey, 1989: 5–6). Tako gre pri obvladovanju prostora vedno za vpis ekonomskih razmerij v prostor. Prostor tako postane prizorišče bitk idej in iz njih izhajajočih družbenih razmerij. S kapitalističnim načinom produkcije in potrošnje se vzpostavi vse bolj zaprt družbeni kod, ki se predstavlja kot nenadomestljiv in edini mogoč model, saj s svojo *univerzalnostjo* omogoča vpijanje obstoječih protislovij, ki jih kodificira.³ Tako se znotraj kapitalizma tudi sam boj proti kapitalizmu spreminja v tržni produkt z implementacijo družbenega koda, v katerem so zapisana kapitalistična in oblastna družbena razmerja hierarhij, asimetrij in tržne tekmovalnosti. Moč odpora nastane tam, kjer se prostor trudi ohranjati in obnavljati v simboličnem zanikanju »normalnega« in odklanjanju vladajočih estetskih standardov, pri čemer gre za materialni učinek procesov destrukcije in (de)konstrukcije (Bibič, 2003: 148).

S procesi sodobnega urbanizma in gentrifikacije potekajo tudi zgodbe avtonomnih prostorov. Trendi zoperstavljanja poskusom kapitalističnega prevzema prostora in nadzora nad urbaniimi središči so se vzpostavljali s

3 Družbeno kodifikacijo v tem kontekstu razumem kot sklop družbenih kodov, ki združujejo skupne predpostavke in pričakovanja ter so v kapitalizmu združeni pod njegovimi temeljnimi načeli hierarhij, družbenih asimetrij in tekmovalnosti. Kapitalistični kod se vpisuje v družbene odnose, s čimer postopoma prehaja na vsa področja družbenega življenja. Rekodifikacija pa se nanaša na proces prepoznavanja kapitalističnega koda in njegovega spreminjanja z vpisovanjem drugačnih načel. V našem primeru gre za načela samoorganizacije, solidarnosti, vzajemne pomoči in avtonomije.

tako imenovanim avtonomističnim gibanjem in skvotiranjem v Evropi že od sedemdesetih let dalje, ko so začeli krojiti vzporedno realnost kapitalističnega urbanizma. S koncem Jugoslavije so tovrstne prakse pri nas (tudi po vzoru z Zahoda) vzniknile v zgodnjih devetdesetih letih. Iz tega obdobja najbolj izstopa zgodba zasedbe Metelkove leta 1993, ki se je simbolično odvila s preskokom zidu zapuščene jugoslovanske vojašnice. V razburkanem obdobju, v katerem sta se razvijala močno antimilitaristično gibanje in novonastajajoča kulturniško-civilna družba, je zaradi popolnoma destruktivnega odnosa oblasti prišlo do zasedbe prostora, kar je veljalo za legitimno civilno nepokorščino. Bibič (2003: 149) zasedbo opiše takole:

Zasedba severnega dela Metelkove s strani heterogene množice akterjev in simpatizerjev projekta Metelkova in Mreže za Metelkovo je bila v času rušenja prepoznana in ovrednotena kot projekt »spontaneega kreiranja drugačnega mestnega prostora«, ki bi lahko postal »paradigmatičen primer postmoderne prostorske prakse v postsocialistični Ljubljani«, vendar prva postsocialistična garnitura mestne oblasti ni bila sposobna dojeti vseh razsežnosti tega urbanega zapleta.

Umetnost, kapitalizem in avtonomni prostori

Številni teoretiki (Stallabrass, 2004; Cowen, 1998; Adorno, 1991; McAndrew, 2010) ugotavljajo, da je umetnost s kapitalizmom postala poblagovljena oziroma da je v kapitalizmu umetniški trg poblagovil umetnost (Beech, 2015: 1). V odnosu med kapitalizmom, umetnostjo in preučevanjem vpliva kapitalizma na umetnost Dave Beech v splošnem ekonomskem smislu ugotavlja, da so že v prehodu iz fevdalizma v kapitalizem umetniki ustvarjali neodvisno od potrošnika in vsak na svoj način. Za razliko od delavca, ki je prisiljen svojo delovno silo prodajati na trgu kot blago, s čimer so proizvodni odnosi popolnoma podrejeni kapitalu, se delovni odnos v umetnosti ne približa tej analizi. Beech tako ugotavlja, da lahko v splošnem ekonomskem smislu umetnost razumemo kot neke vrste anomalijo znotraj kapitalizma, ker »umetnost ni standardno kapitalistično blago, umetniki niso mezdni delavci in, tudi v primeru komercialno uspešnih, umetniki niso standardni podjetniki« (Beech, 2015: 9). Toda proučevanje umetnosti in kapitalskih tokov na umetniških trgih nam daje vedeti, da je kapitalistična ureditev sposobna vse, kar ustvarja dobiček, spremeniti v blago. Tako tudi Jean Baudrillard (2019: 108) opozarja,

da dominacija ne izhaja le iz lastništva nad proizvodnimi sredstvi, temveč predvsem iz nadzora nad simbolno vrednostjo. Skladno s tem na umetnostnem področju obstaja razredna logika, ki je ne definira več lastništvo nad produkcijskimi sredstvi, ampak obvladovanje procesa simbolizacije, zaradi česar se ta oblika proizvodnje radikalno razlikuje od materialne – to lahko v mikroskopskem preučevanju razberemo iz umetniških dražb. V samo vrednost je vpisan kod družbenega razmerja, ki ga definira produkcija, izvirajoča iz protislovij moči nosilcev kapitala in oblasti ter nemoči proizvajalca oziroma ustvarjalca družbenih dobrin. Tako ne gre le za razmerje, ki ga definira delo, ampak tudi za moč definiranja vrednosti same.

Umetnik Asger Jorn (1961: 122) pravi: »Ne blagovna vrednost ne delo ne moreta sestavljati elementarnega koncepta družbene vrednosti, ki mora temeljiti na človeku kot izvoru vrednosti.« Če vrednost izvira iz človeka, se pojavi vprašanje, kdo ima moč, da to vrednost podaja. Tako družbena moč hkrati pomeni moč odločanja o vrednosti in njenem izkoriščanju. Jorn (1961: 165) trdi, da izkoriščanje nastaja s prevzemanjem vrednosti surovine oziroma vsebine, kar jo pušča izpraznjeno kot brezvreden ovoj. Najboljši predmet izkoriščanja v družbi pa vidi ravno v človeškem hrepenenju in navdušenju ter v njunih ustvarjalnih rezultatih, torej v kulturni preteklosti. Izkoriščanje umetnosti se tako vedno sprevrže v njeno izpraznitev. Kot pojasnjuje Adorno (2010: 226–227), je umetnost področje, kjer s heteronomijo in nevtralizacijo poteka zamaskirano podrejanje vrednosti. Načelo heteronomije je načelo izmenjave, v kateri je dominacija prikrita. Trdi, da so umetnine stvari, ki niso izkrivljene s trgovanjem, dobičkom in umetnimi potrebami degradiranega človeštva, s čimer se umetnost drži pri življenju kot družbena sila odpora – razen takrat, ko se reificira in tako postane blago, čemur se v obstoječem sistemu ne more izogniti. Fleksibilnost kapitala, ki ima v sebi zapisan kod nujnosti poblagovljenja vseh družbenih dejavnosti in zadovoljevanja potreb, se je vzpostavila kot vseprisoten proces nadzora nad družbenim življenjem. Tako uspešno rekuperira tudi subkulture, kontrakulture in druge avtonomne umetniške prakse v procesih turistifikacije in gentrifikacije, v katerih se avtonomni prostori izrabljajo kot dodana vrednost mestom v tekmi za privabljanje investicij. Margit Mayer (2013: 2–3) opozarja, da se s kulturno revitalizacijo mest in ustvarjalno ekonomijo urbanih okolij mesta odpirajo turistom, globalnim investitorjem ter fluidnemu srednjemu in višjemu razredu. Politika tako izkoristi potenciale lokalnih subkultur in jih v urbano podobo vključuje kot prednosti; tako je ta kulturni milje, ki obsega tudi skvete in socialne centre, kulturni kapital ustvarjalnega mesta.

Avtonomni prostori so v tem kontekstu razpoke, otočki svobode, mesta eksperimentiranja z drugačnimi družbenimi razmerji. Kljub poskusom

pobega pa je v njih predvpisan kod kapitala, ki te odnose tako ali drugače neizbežno zaznamuje. Ti procesi potekajo predvsem s politikami mesta in gentrifikacijo; mesta avtonomne prostore izkoriščajo za lastno promocijo, jih oglašujejo in izrabljajo njihove vizualne podobe, ki jih reducirajo na komercialno privlačen del ter jim odvzamejo vsebino. S prepoznavnostjo avtonomnih prostorov v ekonomskem smislu tako največ iztržijo oblasti, ustvarjalci pa ostanejo prezrti.

Vrednost umetniškega ustvarjanja v avtonomnem prostoru

Pri analizi vrednosti umetniškega ustvarjanja v avtonomnem prostoru smo na primeru AKC Metelkova mesto preučevali, kako se posamezen ustvarjalec (intervjuvanec) umešča vanj ter kako ta prostor deluje in vpliva na razvoj umetniškega delovanja ter ustvarjanje avtonomne ekonomske, družbene in simbolne vrednosti, katere temelj je skupnost, ki organsko nastane v avtonomnem prostoru. Najprej je skupnost pomembna že pri sami definiciji umetnika. Kot pove Rok Mohar, ta močno določa umetnikovo ustvarjanje in njegovo samoidentifikacijo. Rok na Metelkovi soustvarja iz potrebe, da bi ji vrnil vsaj toliko, kot mu je dala; s svojimi deli želi prispevati k obstoju prostora in razvoju žive umetnosti. Status umetnika mu pravzaprav podeljuje skupnost, ki verjame vanj, in ni nujno povezan z družbeno podeljenim statusom umetnika. Drugi ga prepoznajo kot umetnika, kar posledično vodi v samoidentifikacijo, ki je pogoj za ohranjanje in nadaljnji razvoj umetniške aktivnosti. Avtonomni prostor mu vse to omogoča:

Ne toliko, da se z njo preživljam, ampak lahko preživim, kljub temu, da večino svoje aktivnosti usmerjam v ustvarjanje ekonomsko neizmerljive dejavnosti, brez podrejanja razpisnim pogojem, rokom razstavnih prostorov, potrebam trga. Svoje ustvarjanje usmerjam v iskanje vedno novih izzivov, najtežje mi je bilo preseči svoja prva dela. To se pretežno ne razlikuje od splošnega, družbena potrditev izhaja iz vztrajnosti pri aktivnosti in po prvem preboju iskanju novih izzivov, ki presegajo prejšnje. Kot številni drugi umetniki iščem formo izraza, ki je brezčasna. To možnost vidim pri ustvarjanju umetnosti, ki živi s prostorom in umetniškemu delu ponuja nekakšno brezčasno umestitev v širšo zgodbo razvoja avtonomnega prostora (Mohar, 2020).



Slika 2: Kip v spomin na podtaknjeno molotovko na Metelkovi. Foto: Črt Piksi.

Svojo izkušnjo podobno opiše Tomaž Furlan:

V času, ko sem prišel študirat, je v naši provinci Metelkova veljala za dvoje: na eni strani za svetovni pogrom, ki bo uničil mladino, na drugi strani pa za najvišjo možno nirvano alternativne scene. Dejstvo, da se pojaviš na Metelkovi oziroma da tu dobiš svoj prostor, je že samo po sebi *life changer*. Za nas iz province so to prostori, ki so nedojemljivi, ampak seveda izredno spoštovani; zdi se, kot da je tako rekoč nemogoče vstopiti v notranje organe (v smislu anatomije in ne birokracije) tega prostora. Če ti to uspe, si prestopil mejo: nisi več samo opazovalec, temveč ustvarjalec. [...] Ena bistvenih točk tega prostora je, da je vstopna paradigma že tvoj presežek (Furlan, 2020).

Ta skupnost je sicer precej krhka: kot pravijo sogovorniki, sta najpomembnejša skupna imenovalca vzdrževanje prostora in boj zanj: »Edini skupni imenovalcec poleg ločevanja od zunanjega je obstoj prostora« (Krawczyk, 2020), kar ima močan vpliv na posameznike in skupine, ki prostor sestavljajo ter vlagajo svoj čas in energijo v njegovo reprodukcijo in reprodukcijo aktivnosti v njem.

Veliko umetniškega ustvarjanja se tako posveča infrastrukturi, ki nastaja večinoma po načelih samoorganizacije in *naredi-sam* kulture. Iz njih izhaja, da se umetniška dela pogosto zanašajo na reciklažo in ponovno rabo. Tako

so sogovorniki, ko so skušali zaobjeti nekaj skupnih vsebinskih elementov, kot najpomembnejša stičišča avtonomne umetnosti našteji prav kritičnost, ponovno rabo in reciklažo.

Rekel bi, da je skupni imenovalec vse, kar je skozi leta nastalo na Metelkovi na zunanjem prostoru. Ta preplet povezovanja likovnega izražanja s funkcionalnostjo in bojem za prostor. Ko na zelo originalen in neprimerljiv način skozi umetnost apropriraš neke prostore (Krawczyk, 2020).

Umetniško ustvarjanje v avtonomnem prostoru je s tem eden od njegovih konstitutivnih elementov, kar lahko ugotavljamo v vlogi prostora pri gradnji drugačnih družbenih odnosov, tako ekonomskih in socialnih kot tudi simbolnih vrednosti. Umetnost že sama po sebi odstopa od klasičnih ekonomskih paradigem, v avtonomnih prostorih pa umetniško ustvarjanje še toliko bolj. Vzpostavlja lastne ekonomske pogoje onkraj tržnih odnosov, ki so v kapitalizmu predstavljeni kot edino vodilo preverjanja uspeha in smiselnosti delovanja. V avtonomnih prostorih tako težimo k iskanju drugačnih vrednosti, ki izhajajo iz skupnosti in odnosov, ki rekodificirajo ustvarjanje, v katero se vpisujejo načela samoorganizacije, solidarnosti, vzajemne pomoči in tako naprej. S tem se vzpostavlja samodefiniranje lastnega simbolnega kapitala, ki ga avtonomni prostor kot tak vzpostavlja, s čimer se trudi načenjati razredne komponente kapitalizma.

Po Bourdieuju (1998) je simbolni kapital del kulturnega kapitala, kamor spada tudi umetnost. Umetnost tako razume kot ekonomijo simbolnih dobrin, ki služijo utrjevanju dejanskega materialnega bogastva skupine ali posameznika. Kljub temu, da je sodobni umetniški trg precej bolj fluiden in neurejen ter vedno hlepi po nečem novem, svežem, se ne moremo izogniti temu, da so vrednosti neločljivo povezane z asimetrijo produkcijskih sil, v katerih je večina umetnikov spremenjena v prekarni kulturni proletariat. Ti zbirajo in pridobivajo tisto vrednost, ki jo lahko iztisnejo iz materialne in simbolne ekonomije dejansko obstoječega sveta umetnosti (Sholette, 2011: 124). Simbolna vrednost umetniškega ustvarjanja v avtonomnih prostorih se gradi na več ravneh. Iz intervjujev lahko razberemo, na katerih avtonomni prostori redefiniirajo vrednost in gradijo lasten simbolni kapital. Umetniku omogočajo drugačno soočanje z lastno pozicijo in vzpostavivijo ter iščejo alternativne ekonomske prakse, ki navznoter skušajo graditi ekonomske izmenjave, temelječe na solidarnosti, skupnosti in samoorganizaciji.

Ena bolj izstopajočih vrednosti umetniškega ustvarjanja v avtonomnih

prostorih izhaja prav iz tega, da gre za prostor – ki postane laboratorij za preizkušanje lastnega nabora umetniških znanj in omogoča neposredno izmenjavo izkušenj različnih ustvarjalcev. Tako se posameznik ves čas izpopolnjuje in prispeva s svojimi sposobnostmi (v tem procesu nastaja nejasna ter včasih zabrisana ločnica med rokodelci in umetniki). Gre za avtonomno eksperimentiranje, katerega edina zamejitev so razsežnosti lastne domišljije.

Eksperimentalen teren, odprt prostor, ki je hkrati eksperiment in izkušnja, ta dvojnost se lepo prepleta ter omogoči, da pride do izraza ustvarjalnost, ki ne najde prostora drugje (S. A., 2020).

Tako je omogočanje eksperimentalnosti temeljna simbolna vrednost prostora ter igra ključno vlogo pri njegovem ohranjanju in ustvarjanju. Svobodo za eksperimentiranje omogoča avtonomija; gre za prostor, ki služi kot laboratorij za preizkušanje metod in iskanje lastnega umetniškega potenciala; s svojim nenehnim redefiniranjem omogoča ustvarjalen izraz in prevprašuje svojo umeščenost v širši prostor. Kot je povedal eden izmed ustvarjalcev:

Na Metelkovi je lahko vsaka stvar bodoča umetnina. Imamo svoj poligon za preizkušanje in je škoda, da več časa ne posvetim temu; ker ustvarjam predvsem iz potreb, mi včasih ne ostane ravno veliko časa za razvijanje svojih idej in projektov. Meni je predvsem pomembno priznanje, da nekaj služi svojemu namenu. Zelo pomembno pa se mi zdi, da imam v tem prostoru možnost presegati miselnost, da nekaj ni mogoče, oziroma strah, da ne bo delovalo; ko mi nekaj uspe, se mi zdi, da ima sam uspeh pomembno vrednost (JK, 2020).

Citat kaže dvojnost ustvarjanja znotraj avtonomnega prostora: ta po eni strani omogoča eksperimentiranje in preseganje meja, po drugi pa ima tudi svoje zamejitve. Intervjuvanec izpostavi, da velik del ustvarjanja izhaja iz potreb, zaradi česar pogosto zmanjkuje časa za udejanjanje ustvarjalnega potenciala, ki ga prostor omogoča. Fenomen, v katerem čas teče drugače, prostor pa se organsko dopolnjuje glede na potrebe in težave, ki mu v določenem obdobju pretijo, povzroča, da so umetniška dela, ki nastajajo na metelkovskem dvorišču, pogosto do določene mere konservativna. Tomaž Furlan pojasni, da se želi umetnik s svojim delom nekako umestiti v okolje, zato se prilagaja že obstoječemu.

Ko delam za Metelkovo, mi je pomembno, da se delo vizualno vključi v okolje, da se vsebinsko vključi v njegove glavne vsebinske pozicije. To je pravzaprav precej konservativna pozicija in opazil sem, da se to res dogaja. Ko pa ustvarjam nekaj, kar ne bo postavljeno na Metelkovi, razmišljam, kako bom prestopil konvencionalne pozicije v galerijskem aparatu in poskusil lansirati nekaj, kar referenčno ne sodi tja ... Naša patina na Metelkovi pa še zmeraj ohranja pozicijo, ki smo ji včasih rekli alternativa (Furlan, 2020).

Rekodifikacija tako v sebi nosi tudi zapiranje v avtonomni »milje«, katerega samovzpostavitev vsebuje tudi precej izstopajočih izzivov, ki pogosto ostanejo nerešljiva protislovja prostora samega. Ta so vezana predvsem na vprašanja vključevalnosti, notranjih hierarhij, zaprtosti in omejenega dostopa do razstavnih prostorov, ki utegnejo prinesiti občutke spregledanosti, nepodprtosti, izključenosti iz določenih procesov in podobno. Lahko rečemo, da je ustvarjanje v avtonomnih prostorih hkrati omejujoče in osvobajajoče.

Ta protislovja pa so tudi čar avtonomnih prostorov, saj umetnosti dodajajo nekaj, česar drugje ni. V umetniška dela se vpisujejo tako načela delovanja prostora kot vse frustracije, ki izhajajo iz njega. Notranja nasprotja se izražajo tudi pri materialni prezentaciji prostora, ki je neposredno vezana na aktivno participacijo vseh vpetih v proces, ki izhaja predvsem iz samoorganizacije in *naredi-sam* kulture. Tako lahko vsakdo neposredno posega v proces nastajanja dela, predvsem pa ga lahko pozneje ohranja ali preoblikuje.

Metelkova k odnosu do umetnosti doda haptičnost in umetnost prezentira kot nekaj, česar se lahko dotaknemo, ne kot nekaj, kar je skladiščeno za sloji varnostnih zidov institucij (Furlan, 2020).

Pomembna specifika je tudi v odmiku od klasičnih ekonomskih načel oziroma v iskanju drugačnih vrednosti, ki niso nujno monetarizirane in iščejo poti onkraj poblagovljenja. Umetniško ustvarjanje v avtonomnih prostorih skuša pogosto delovati po načelih solidarnostnih ekonomij, ki se ne ravna po klasičnih kapitalističnih načelih tržne ekonomije. Akterji vrednost iščejo v naboru solidarnostnih praks, v katerih se vrednost določa glede na ekonomske zmožnosti vpletenih, in vzajemne pomoči, ki je temelj za gradnjo drugačnih odnosov med ustvarjalcem in potrošnikom. Ta namreč s participacijo ter financiranjem umetniških del in kulturnih dogodkov hkrati aktivno podpira ohranjanje prostora in njegovo reprodukcijo.

Ta prostor je dobra platforma za ekonomsko reprodukcijo, odskočna deska, kjer se lahko marsikaj samofinancira prek umetnosti: obnovitvena dela, delo na Metelkovi, dražbe del, umetniški sejmi ipd. Dražbe posegajo v ekonomski vidik, izhajajo iz kolektivnosti in se vanjo vračajo. Menjalna simbolna vrednost se s tem vrača (SA, 2020).

Sogovorniki so izpostavili, da sta ekonomsko gledano zelo pomembni tudi brezplačna raba avtonomnega prostora in simbolna vključitev vanj. To ustvarja nekakšen dolg, ki zahteva, da se posameznik vključuje v skupnostne aktivnosti in solidarnostne prakse za ohranjanje in vzdrževanje prostora. Vključitev v avtonomni prostor torej s sabo prinese občutek dolga do skupnosti.

Čutimo dolg, vlagamo čas in kapacitete za skupnostne dogodke – na primer dražbe. To dolžnost čutim zaradi zgodovine, vedno ko pišem o sebi, govorim v okvirih Metelkove (Krawczyk, 2020).

Ceno prostora metelkovski umetniki torej prepoznajo v ponotranjenem dolgu do prostora, s čimer se razvije aktivna participacija pri njegovem vzpostavljanju in ohranjanju. Participacija ni in ne more biti vsiljena, saj avtonomni prostori nimajo mehanizmov, ki bi to sploh omogočali. To se izraža tudi v umetniških delih, saj se v ustvarjanje začnejo vpisovati drugačni kodi. »Avtonomni prostori so postavili sistem udeležbe v njihovih procesih, ki omogoča delo in ubiranje alternativne poti« (Krawczyk, 2020).

Recipročen odnos med pridobljenim prostorom in ponotranjenim dolgom nas popelje k ekonomiji daru, konceptu, ki ga je proučeval in populariziral Marcel Mauss (1996). Mauss odkriva osnovne razlike med tržno menjavo in darovanjem ter vplivi, ki jih imata na razvoj družb. Ekonomija daru, kjer dar ni ovrednoten in ne predpostavlja zapovedanega recipročnega povračila, je pomembna družbena institucija, ki izhaja iz potreb po povezovanju različnih skupnosti in posameznikov znotraj njih. Skupnosti, ki temeljijo na darovanju, izhajajo iz menjave med ljudmi in ne iz menjave stvari kot v tržnih ekonomijah, s čimer se vzpostavljajo koherentnejši, neodtujenjeni in kvalitetnejši skupnostni odnosi tako znotraj skupnosti kot navzven z drugimi družbenimi entitetami.

Toda ker so odnosi v urbanih avtonomnih prostorih kljub temu pogosto vezani na tržno ekonomijo, se pojavljajo tudi negativni učinki teh organskih procesov, saj ekonomske vrednosti umetniških del v avtonomnem prostoru pogosto izenačujemo z njihovo uporabno vrednostjo, s čimer ustvarjalce

podcenimo in dajemo prosto pot občutkom razvrednotenja. Te skušajo akterji nadomeščati z drugimi simbolnimi vrednostmi – priznanjem, širšo prepoznavnostjo zaradi obiskanosti prostora in podobno. Če tovrstno simbolno pripoznanje ni zadostno prisotno, prostor hitro podleže kapitalističnim razmerjem, kjer je proizvajalec odvisen od cen, ki jih postavlja trg povpraševanja in ponudbe. Zato Metelkova ni prostor, ki bi umetnikom omogočal trženje – temu se skuša spretno izogniti z vzpostavljanjem simbolnih vrednosti (priznanja, pripadnost skupnosti, brezplačna raba prostora, njegovo soustvarjanje, možnost prezentacije in povezave z umetniškim in galerijskim okoljem), ki nadomeščajo ekonomsko vrednost.

Ekonomsko gledano bi lahko rekel, da je ta prostor totalen karierni *buster*, da brez njega ne moreš ustvariti kvalitetne umetniške produkcije – to je seveda zelo ozek pogled in seveda tudi ni res; ta prostor se je razvil, da je odličen pomočnik pri ustvarjanju ljudem, ki se jim uspe vključiti vanj (Furlan, 2020).

Pri teh procesih igra pomembno vlogo metelkova galerija Alkatraz, tj. galerijski prostor, vpet v širše kulturniško področje in nevladni sektor v neposredni okolici AKC Metelkova (Metelkova 6, MSUM, Škuc, Forum Ljubljana ipd.). Gre za specifičen prostor, ki omogoča razstavljanje metelkovskim umetnikom⁴ in hkrati do določene mere postavlja temelje ustvarjanja metelkovske simbolne vrednosti, s čimer deloma sovпада s postopki v širši galerijski sceni.

Vrednost galerijskega prostora v avtonomnem prostoru je, da umetnike ekonomsko podpremo (plačujemo čim višje razstavnine) in jih zacementiramo na umetniški sceni; da imamo moč prinašati in dajati potrditev ter referenčnost. Z vabljenjem k razstavljanju in navdušenjem nad umetnikom ga promoviramo tudi v drugih krogih (Krawczyk, 2020).

Avtonomni prostor prav tako omogoča umetnikovo lastno promocijo, nekateri imajo odprte ateljeje, delavnice za zainteresirane, sodelujejo v Urbanih likovnih projektih⁵ in podobno. V skupnostnih zadevah pa se

4 Vsako leto enega izmed metelkovskih umetnikov predstavijo s pregledno razstavo in katalogom, pomagajo pri organizaciji benefit dražb, vodijo Urbane likovne projekte, ki so namenjeni skoraj izključno metelkovskim umetnikom, in tako dalje.

5 Urbani likovni projekti, imenovani tudi Celostna umetnina Metelkova mesto, so program

poleg dograjevanja prostora umetnine najpogosteje namenjajo za manjše samoorganizirane dražbe, na katerih jih umetniki ponujajo za prostovoljne prispevke, izkupiček pa gre v skupnostno blagajno, ki omogoča vzdrževanje celotnega območja AKC Metelkova mesto.

Za konec dodajmo tisto najočitnejšo in najpogosteje omenjano vrednost umetnosti v avtonomnih prostorih: umetnost ščiti avtonomne prostore. Že zasedba in ohranjanje Metelkove sta utemeljena na umetniških delih, ki so se vzpostavljala kot neke vrste barikade oziroma braniki proti rušenju in evikciji. Toda ta zaščita se v primeru Metelkove dogaja z nevtralizacijo in pod pogoji oblastnega koda, ki se vpiše v avtonomni prostor, v katerem oblast prepozna korist. Kot pravi Adorno (2010: 228): družbena cena estetske avtonomije je njena nevtralizacija. V obratnem primeru, kot se je v Ljubljani izkazalo pri zasedeni Avtonomni tovarni Rog,⁶ pa so tovrstne prakse zatrte. Rogovska avtonomna umetnost, od spektakularnega Blujevega grafita do ostalih umetniških del in instalacij, ni uspela zaščititi avtonomije nepodredljive avtonomne skupnosti Roga. Pri tem je vredno izpostaviti opazko, kako priznanega umetnika, čigar megalomansko delo zaznamuje osrednjo stavbo Roga, oblasti in institucije kulturne industrije v takšnih primerih popolnoma prezrejo. »Blujev mural kombinira zelo jasno sporočilo brez kompromisnosti, z zelo lepo formo. Tega oblast noče prepoznati, umetniški trg pa tudi ne, ker tega ne more komodificirati« (SA, 2020).

Vidimo, da sta za oblast pomembni kodifikacija simbolne vrednosti in nevtralizacija umetniškega dela. Boj za avtonomijo je hkrati boj proti oblasti. Vloga avtonomne umetnosti v skupnosti je sicer proti oblastnim mehanizmom še vedno precej nemočna in pogosto krhka. Nasilna izpraznitev Roga, ko je občina z varnostno službo brutalno in samovoljno izgnala ustvarjalce in delavce avtonomne tovarne, je jasno pokazala, da oblast brez neposrednih koristi skuša zatreti vse, česar ji s procesi rekuperacije ne uspe pokoriti in podrediti. Gre za oblastni odziv zatiranja glasov avtonomne samoorganizirane skupnosti in njenih ustvarjalnih, samoorganiziranih potencialov.

Avtonomni prostori so zanimivi kot laboratorij za preizkušanje, kaj umetniško ustvarjanje sploh je in kaj ga definira. Omogoča izumljanje oblik ustvarjanja, ki niso vnaprej pogojene z družbenim konsenzom oziroma splošno

KUD Mreže v sodelovanju z različnimi metelkovskimi umetniki, ki poteka od leta 2004. Osredinja se na prenove in umetniške posege v javnih prostorih na Metelkovi in v njeni bližnji okolici. Doslej so izvedli več kot 120 projektov, od majhnih intervencij s kratkotrajnimi instalacijami do večjih skulptur, instalacij in muralov. Glej kudmreza.org.

6 Avtonomna tovarna Rog je zasedeno industrijsko področje nekdanje zapuščene tovarne koles Rog v Ljubljani. Področje se je samoorganizirano razvijalo in vzpostavljalo med letoma 2006 in 2021, ko so ga mestne oblasti čez noč izpraznile. Glej spletno stran Avtonomne tovarne Rog, dostopno na: <https://atrog.org/>, ter 270. številko *Časopisa za kritiko znanosti* (Avtonomna tovarna Rog, 2017).



Slika 3: Rušenje Avtonomne tovarne Rog, 2021. Foto: Črt Piksi.



Slika 4: Rušenje Avtonomne tovarne Rog, 2021. Foto: Črt Piksi.

sprejetimi smernicami v umetnosti. Toda brez simbolnega prevrednotenja prostor umetniku le deloma omogoča ustvarjanje onkraj podrejenosti kapitalističnim odnosom. V avtonomnem prostoru se vrednost primarno določa v okvirih organske skupnosti, ki nastaja v njem. Avtonomni prostori redefinirajo umetnost in njeno simbolno vrednost, s čimer postanejo privlačen prostor za njeno razvijanje. Oblasti z zatiranjem tovrstnih praks tako temeljno posegajo v razvoj umetniškega ustvarjanja, ki avtonomijo nujno potrebuje.

Avtonomni prostori, umetnost in realizacija utopij

Adorno (2002: 225–226) pravi, da umetnost postane družbena šele z avtonomijo in odporom proti družbi. Z avtonomijo odpira območje zamišljene svobode in drugačnosti, sebe pa izkristalizira za edinstveno, saj se že z lastnim obstojem, ki se ne podreja normam »družbene uporabnosti«, zoperstavi družbi. Podobno trdi Beckett, ki pravi, da umetnost ni bila avtonomna že s svojo svobodo, temveč šele s svojo zahtevo po tem, da bi bila svet »zase« in ne zrcalo sveta (Belting, 2010: 12). Temu se približa tudi Rancière (2010: 117), ki trdi, da pri avtonomiji ne gre za avtonomijo ustvarjanja, ampak za avtonomijo izkušnje. Umetnina je del avtonomnega sensorija, če ni delo umetnosti. In tu se pojavi prevpraševanje pojma svobode, saj ta brez prostora za lasten izraz sploh ne more obstajati.

Umetnost tako prestopa meje institucionalnosti s procesi dekodificiranja oblastnih razmerij. Utopične paradigme se skozi umetniške procese začno prelivati v realnost; umetnost se dotakne utopij in jih za trenutek oživi. To pa iz umetnosti ustvarja prebojno in živo tvorbo, ki postane življenje in ne njegov dopolnilni del. Tako je nujno prepoznati, da so za razvoj umetnosti otopki svobode, kakršni so avtonomni prostori, nujni za njen obstoj.

V avtonomnih prostorih umetniško ustvarjanje materializira utopične razsežnosti tako umetnosti kot takšnega prostora. Med seboj se oplajata in sta drug drugemu elementarna pogoja za obstoj. Avtonomni prostori omogočajo nadaljevanje in nadgrajevanje ustvarjalnih potencialov, s čimer spreminjajo prostor. Avtonomija in ustvarjalnost sta tisto živo organsko tkivo prostora, ki prostor definira in mu daje temeljno avtonomno simbolno vrednost. Ta pa vpliva na širši razvoj in dinamiko mest, v katerih se avtonomni prostori nahajajo.

Literatura

- Adorno, Theodor (2010): *Aesthetic Theory*. London in New York: Continuum.
- Beech, Dave (2015): *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Leiden in Boston: Brill.
- Belting, Hans (2010): Absolutna umetnost kot utopija, *Likovne besede* 92: 12–21.
- Bibič, Bratko (2003): *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Baudrillard, Jean (2019): *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. London in New York: Verso.
- Bourdieu, Pierre (1998): *The Essence of Neoliberalism*. Dostopno na: <http://monde-diplo.com/1998/12/08bourdieu> (10. december 2020).
- Coppola, Alessandro in Alberto Vanolo (2014), Normalising Autonomous Spaces: Ongoing Transformations in Christiania, Copenhagen. *Urban Studies* 52(6): 1152–1168.
- Harvey, David (1989): From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler* 71(1): 3–17.
- Jorn, Asger (1961): *Value and Economy: Critique of Political Economy and the Exploitation of the Unique*. Dostopno na: https://monoskop.org/images/5/54/Jorn_Asger_Value_and_Economy_Critique_of_Political_Economy_and_the_Exploitation_of_the_Unique_1962.pdf (15. december 2020).
- Mayer, Mergit (2013): Preface. V *Squatting in Europe: radical spaces, urban struggles*, Squatting Europe Collective (ur.), 1–11. Wievenhoe, New York, Port Watson: Minor Compositiones.
- Mauss, Marcel (1996): *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Pickerill, Jenny in Paul Chatterton (2006): Notes Towards Autonomous Geographies: Creation, Resistance and Self-Management as Survival Tactics. *Progress in Human Geography* 30(6): 730–746.
- Rancière, Jacques (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London, New York: Continuum.
- Sholette, Gregory (2011): *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London in New York: Pluto Press.
- Shukaitis, Stephen (2009): *Imaginal Machines: Autonomy and Self-Organization in the Revolution of Everyday Life*. London, NYC, Port Watson: Minor compositions.
- Tepina, Daša (2020): *Pogovor s SA, raziskovalcem in poznavalcem uličnih umetnosti dejavnim na AKC MM*, osebni arhiv.

Tepina, Daša (2020): *Pogovor s Tomažem Furlanom, umetnikom iz AKC MM*, osebni arhiv.

Tepina, Daša (2020): *Pogovor z Rokom Moharjem, umetnikom iz AKC MM*, osebni arhiv.

Tepina, Daša (2020): *Pogovor z JK, ustvarjalcem iz AKC MM*, osebni arhiv.

Tepina, Daša (2020): *Pogovor s Sebastianom Krawczykimi iz KUD Mreže in Galerije Alkatraz*, osebni arhiv.

Ekonomija kot medij umetnosti

Zapestne ure, sol, jabolka in kape, led, tortice, čevlji, I-pod, Wii, tablete, očala, avto, dežnik, stoli, majice ali žvečilni gumi, pištola, Sprite in spodnje perilo, kamen, hamburger, tiskalnik, žoge, jajca, kljuka, sveče, klarinet, lopar, lopata, raketa, vilica, šali, notesnik, zadrge, zvočnik, tablete, med, vezalke, parfum, tuš kabine, les, smetana, lepilo, čevačiči, pametni telefoni, omare, prstan, škatle, škatle, leče, robci, blazine, hlače, robot, posteljnina, parfum, mačke, psi in hrčki, golf palice, gin, gin-tonic, losos, umetniški multipli.

»Consumption is a system of meaning, like language.« (Jean Baudrillard)

Made in China so: Viktor Bernik, Vasja Cenčič, Marko Damiš, Dražen Dragojevič, Žiga Kariž, Jara Vogrič

(Foto: kdo kdo?)

MADE IN CHINA

Mag. Viktor Bernik je vizualni umetnik. Študiral je slikarstvo na ALUO, kjer je opravil magisterij in kasneje pridobil naziv docenta. Njegova umetniška praksa je izrazito heterogena in medijsko raznorodna, ena izmed stalnic je raziskovanje razmerja med umetnostjo in (družbeno) realnostjo. Leta 2012 je zasnoval in od takrat vodi umetniško platformo za produkcijo, promocijo in distribucijo umetnosti Made in China. Od leta 2016 skupaj z Žigo Karižem in Jaro Vogrič vodi artist-run space za umetnost v Ljubljani, GalerijaGallery.



Money and
language have
something in
common: they are
nothing and yet they
move everything.

MIU
IN
CHINA
Good
All
Servizi

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

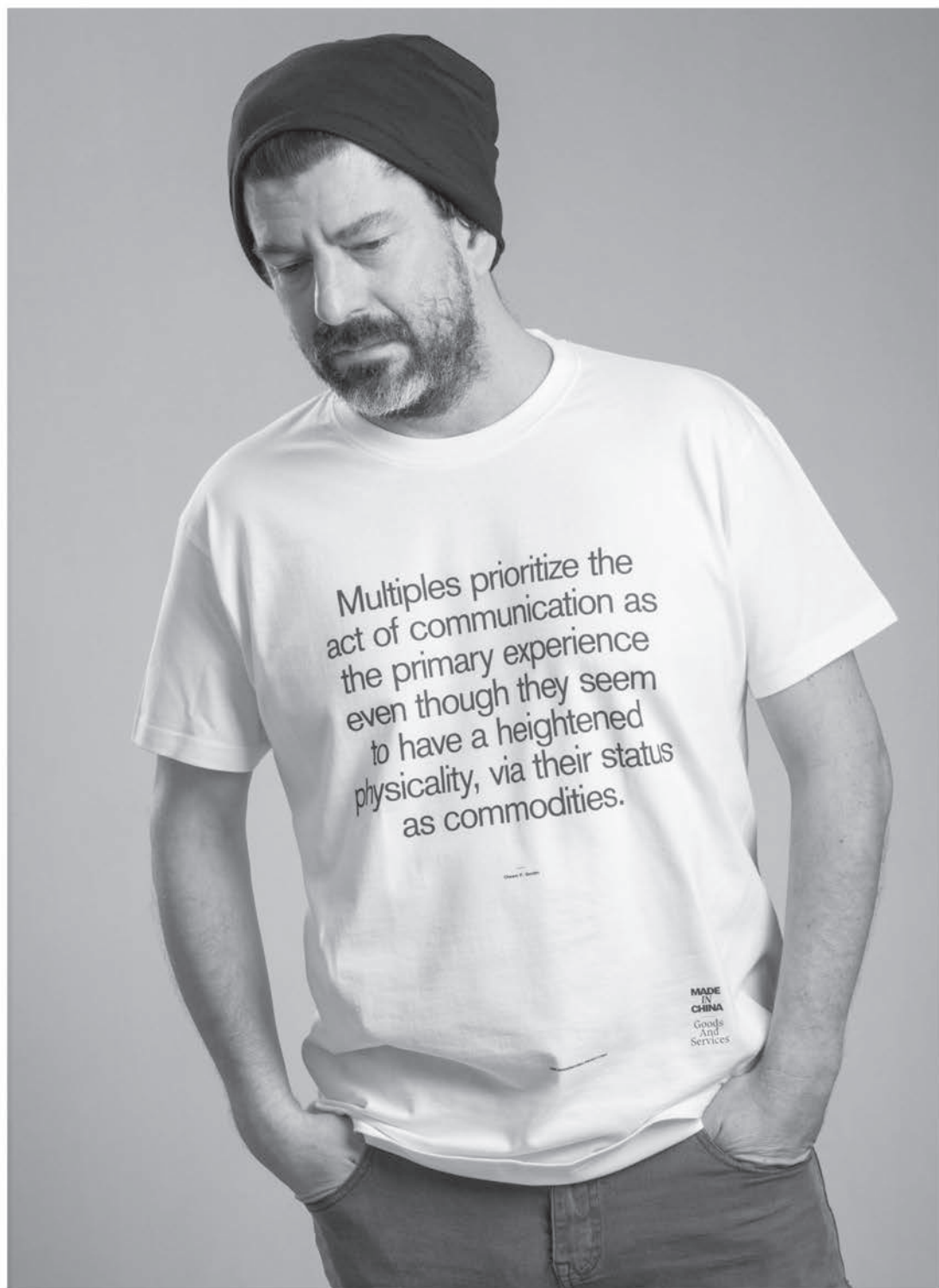
madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Multiples prioritize the
act of communication as
the primary experience
even though they seem
to have a heightened
physicality, via their status
as commodities.

MADE
IN
CHINA
Project
Info

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com

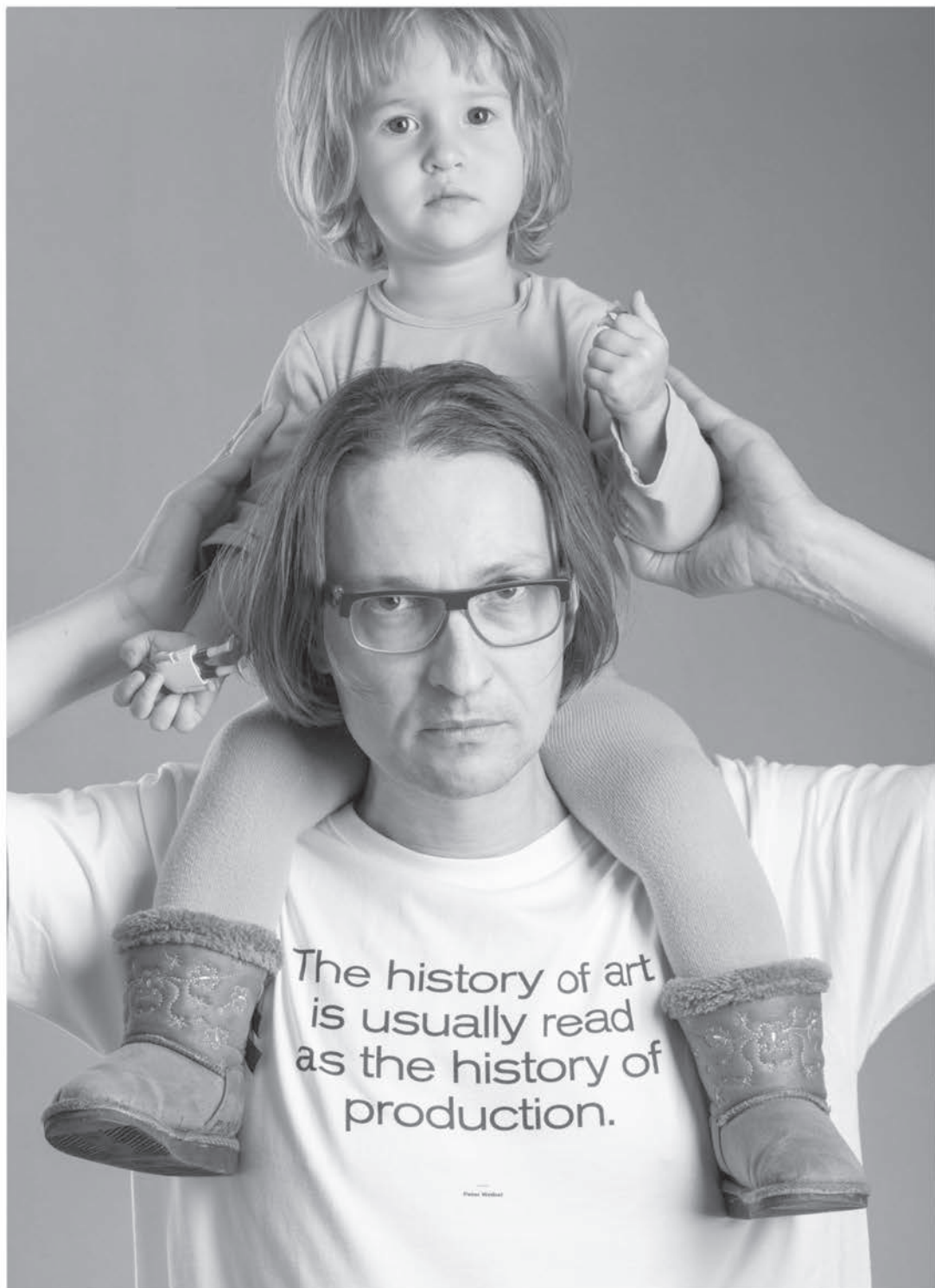


The commodity-form, and the value-relation of the products of labour within which it appears, have absolutely no connection with the physical nature of the commodity and the material relations arising out of this. It is nothing but the definite social relation between men themselves which assumes here, for them, the fantastic form of a relation between things. In order, therefore, to find an analogy we must take flight into the misty realm of religion. There the products of the human brain appear as autonomous figures endowed with a life of their own, which enter into relations both with each other and with the human race. So it is in the world of commodities with the products of men's hands. I call this the fetishism which attaches itself to the products of labour as soon as they are produced as commodities, and is therefore inseparable from the production of commodities.

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



The history of art
is usually read
as the history of
production.

— Peter Winkler

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Piero Manzoni produced ninety cans of Artist's Shit.

The Merda d'artista... was the perfect metaphor for the bodied and disembodied nature of artistic labour: the work of art as fully incorporated raw material, and its violent expulsion as commodity.

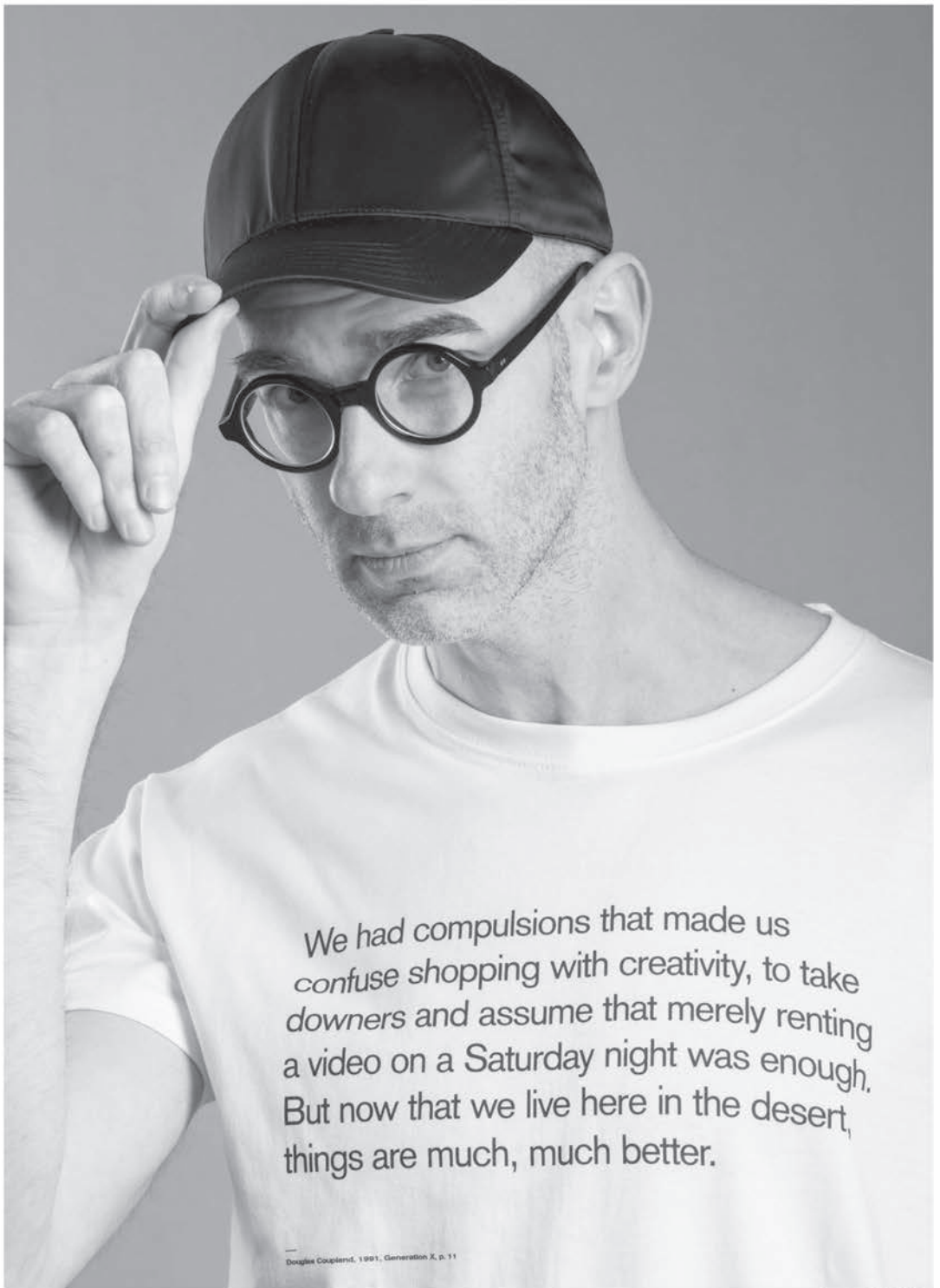
"Manzoni understood the creative act as part of the cycle of consumption: as a constant reprocessing, packaging, marketing, consuming, reprocessing, packaging, marketing, consuming ad infinitum."

—
John Thayer

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



We had compulsions that made us
*confuse shopping with creativity, to take
downers and assume that merely renting
a video on a Saturday night was enough.*
But now that we live here in the desert,
things are much, much better.

Douglas Coupland, 1991, Generation X, p. 11

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



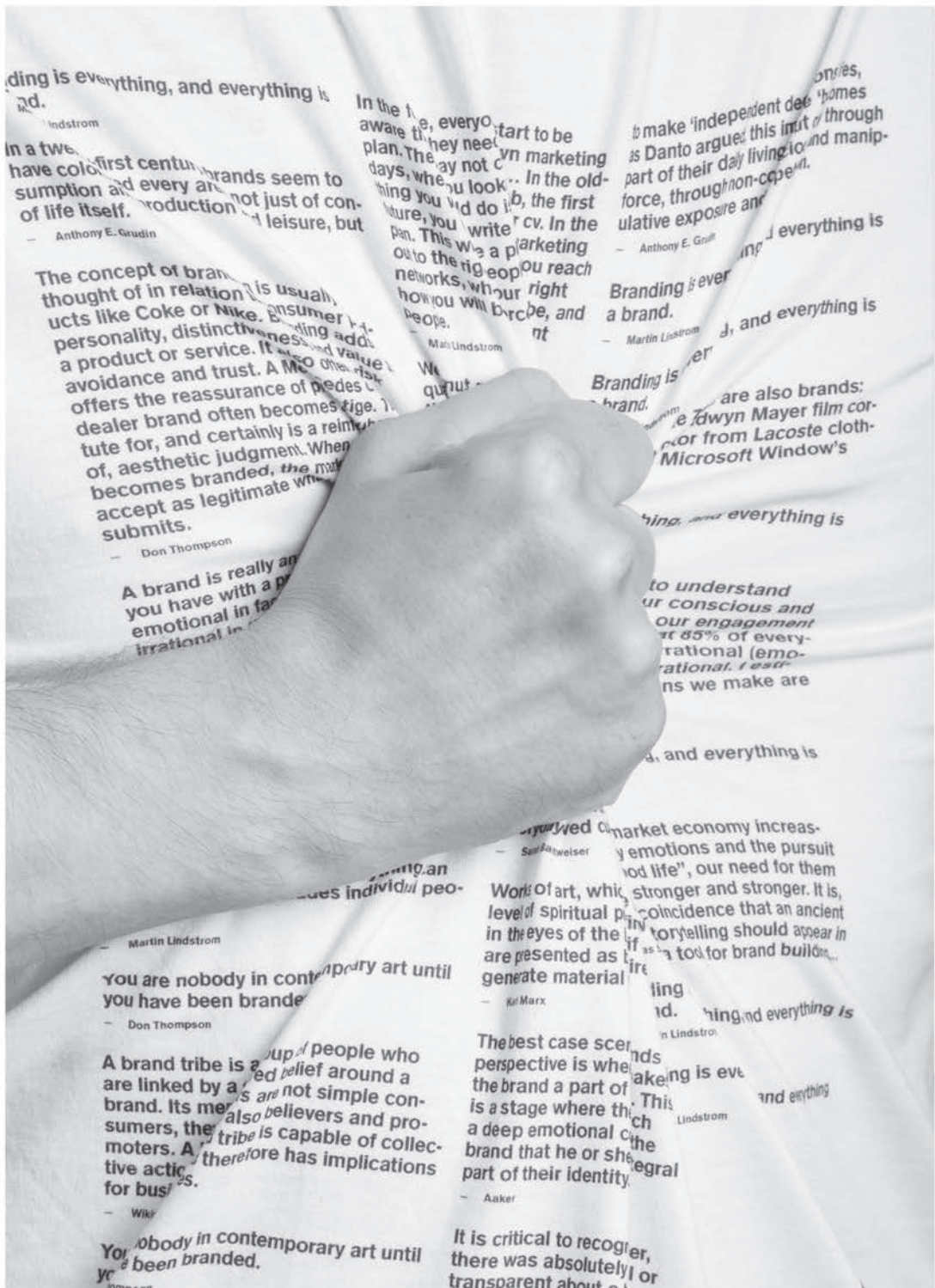
We had compulsions that made us
confuse shopping with creativity, to take
downers and assume that merely renting
a video on a Saturday night was enough.
But now that we live here in the desert,
things are much, much better.

Juglee Coupland, 1991, Generation X, p. 11

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

MADE IN CHINA

madeinchina.projectinfo@gmail.com

In times in which financial institutions and even whole political entities may just dissolve into fluffy glitter, investment in art seems somehow more real. Moreover, as an alternative currency, art seems to fulfill what ether and bitcoin have hitherto only promised. Rather than money issued by a nation and administrated by central banks, art is a networked, decentralized, widespread system of value. It gains stability because it calibrates credit or disgrace across competing institutions or cliques. There are markets, collectors, museums, publications, and the academy asynchronously registering (or mostly failing to do so) exhibitions, scandals, likes, and prices. As with cryptocurrencies, there is no central institution to guarantee value; instead there is a jumble of sponsors, censors, bloggers, developers, producers, hipsters, handlers, patrons, privateers, collectors, and way more confusing characters. Value arises from gossip-cum-spin and insider information. Fraudsters and con artists mix helter-skelter with pontificating professors, anxious gallerists, and couch-surfing students. This informal ecology is eminently hackable, but since everyone does it, it sometimes evens out—even though at highly manipulated levels.

—
Lino Stoyart

**MADE
IN
CHINA**

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

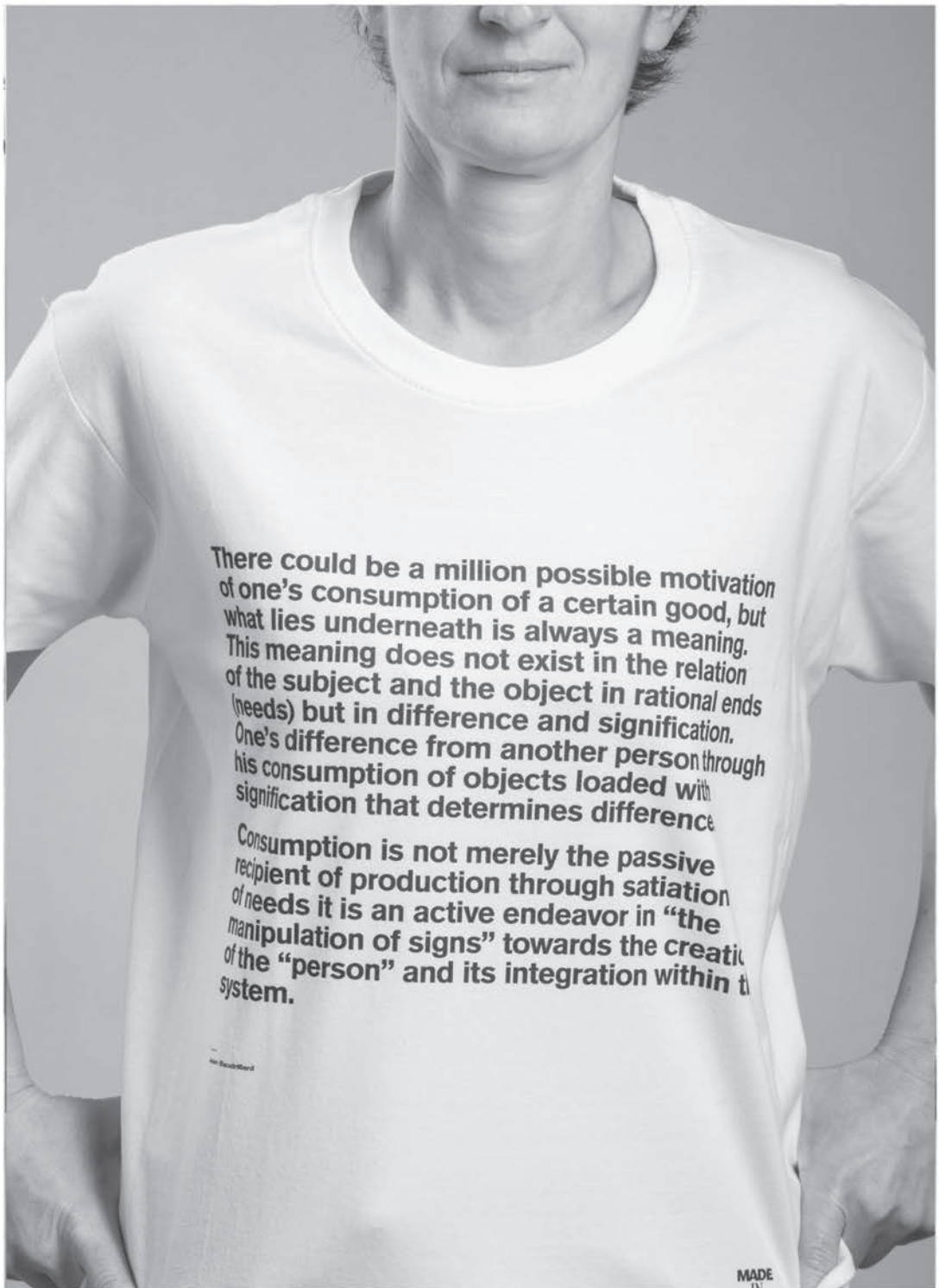
madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



There could be a million possible motivations of one's consumption of a certain good, but what lies underneath is always a meaning. This meaning does not exist in the relation of the subject and the object in rational ends (needs) but in difference and signification. One's difference from another person through his consumption of objects loaded with signification that determines difference.

Consumption is not merely the passive recipient of production through satiation of needs it is an active endeavor in "the manipulation of signs" towards the creation of the "person" and its integration within the system.

the BackBoard

MADE
IN

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

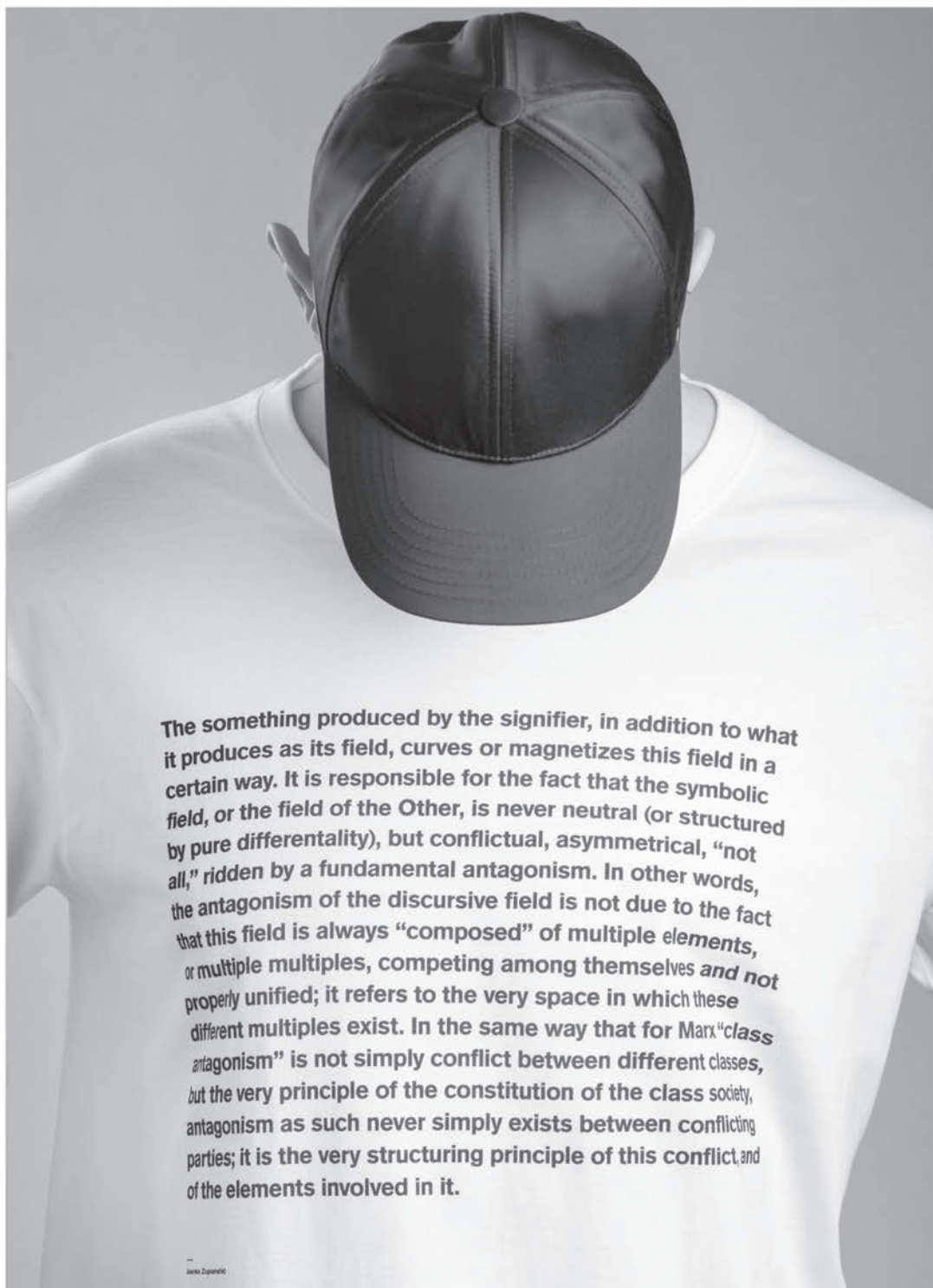
madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



The something produced by the signifier, in addition to what it produces as its field, curves or magnetizes this field in a certain way. It is responsible for the fact that the symbolic field, or the field of the Other, is never neutral (or structured by pure differentality), but conflictual, asymmetrical, "not all," ridden by a fundamental antagonism. In other words, the antagonism of the discursive field is not due to the fact that this field is always "composed" of multiple elements, or multiple multiples, competing among themselves *and not* properly unified; it refers to the very space in which these different multiples exist. In the same way that for Marx "class antagonism" is not simply conflict between different classes, but the very principle of the constitution of the class society, antagonism as such never simply exists between conflicting parties; it is the very structuring principle of this conflict, and of the elements involved in it.

—
Janko Zupančič

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com

multiple [muhl-tuh-puh]

— A number that contains another number an integral number of times without a remainder: 12 is a multiple of 3.

A multiple of a number is obtained by multiplying a number by a non-zero whole number (positive integer).

For example, $a \times b = c$; c is a multiple of a and b "the multiple is a confused hybrid," and "the works possess a common characteristic other than the term itself."

— Botany. (of a fruit) collective.

"multiple birth"; "multiple ownership"; "made multiple copies of the speech"; "his multiple achievements in public life"; "her multiple personalities"; "a pineapple is a multiple fruit"

- noun: 1. a quantity containing another quantity a number of times without a remainder 2. a shop with branches in many places, especially one selling a specific type of product.

— One of a set of the same thing;

Origin: [Cf. F. multiple, and E. quadruple, and multiply.]

My Swiss Army knife has multiple blades.

MADE
IN
CHINA
Good
And
Service

Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com



Cena: 45 EUR

**MADE
IN
CHINA**

madeinchina.projectinfo@gmail.com

Alternativna marginalija

Miha Zadnikar je kulturni in družbeni aktivist, radijski delavec, predavatelj, kolumnist, esejist, koncertni organizator, sociolog glasbe in alternativni teoretik. V preteklosti tudi novinar in urednik. Od leta 1999 intendant koncertnega cikla Defonija, na Radiu Študent pripravlja »Idealno godbo«, član programskega odbora mednarodnega festivala Jazz Cerklno.

Miha Zadnikar is a cultural and social activist, radio presenter, lecturer, columnist, essayist, concert organiser, sociologist of music and alternative theorist. In the past he worked as journalist and editor. Since 1999, he has been the intendant of the Defonija concert series, he has been preparing »Idealna Godba« emission on Radio Študent, he is a member of the programme committee of the international Jazz Cerklno festival.

Zgodovina marksizma nas uči — in premalokrat izuči — da najprej obstoji ponudba (blaga; storitev), šele posledično pride do povpraševanja. Ne da bi se hoteli na tem mestu spustiti do naslednje, kritične faze, v kateri začno delovati bolj ali manj zapletena družbena (produkcijska) razmerja in kjer se porodi tržna vrednost, moramo takoj dodati, da se ponudba pojavi tako historično kakor »vsebinsko«, predvsem pa zanjo, za samo njeno pojavnost nikakor ni značilno ali obvezujoče, da bi bila ovita v meglo oziroma v »sivo območje« ekonomske špekulacije. Sam »kulturni kapital« (Bourdieu) ponudbe, tako rekoč njena »začetna« presežna vrednost, je namreč precej obširnejša, kakor to lahko objame poznejše morebitno povpraševanje na trgu. Za naš namen je poučno, da si ogledamo, kako je s tem kapitalom na področjih »žive« kulture in umetnosti, kajti pri njiju se kristalno jasno pokaže, česa vse ju oropa trg, ko naposled pride do povpraševanja.

Za kontrakulturo kot alternativo je — prav podobno kot za kontraekonomijo — značilno, da deluje izrazito samosvoje, podtalno, z raznimi sredstvi in pripomočki zunajdržavnih, dogovornih in nehierarhičnih dejavnosti, pri čemer se nikakor ne zmanjša njen kulturni potencial: Kolikor sta kontrakultura in alternativa naperjeni »proti« ustaljenim in uveljavljenim vzorcem

večinskih predstav o tem, kako naj bi deloval kulturni aparat, po navadi zapovedan z (meščanskimi) političnimi smernicami in temu primerno ideološko navlako, toliko izrazitejši je njen segment, ki ga tržna ekonomska misel ne more in ne zna zapopasti. Kontrakulturni, alternativni program ima namreč že v uvodni fazi, ko se predstavi kot ponudba, izrazito močno orodje, spričo katerega je vselej pred kapitalsko logiko. Druga faza, povpraševanje, takšnega kulturnega podjetja sicer niti ne razveseli niti ne obdara, saj zanj ni zagotovljen nikakršen uveljavljen ali prikladen tržni *topos*, ostanek pa je kljub temu kapitalsko tako mogočen, da se zanj spočetka zdi, kakor da je tržna vrednost »na sebi«: kontrakultura, alternativa imata namreč izrazito ambicijo po izumljanju novih in novih produkcijskih načinov. Številne med njimi trg ne more prepoznati kot ključne za samo vrednotenje kulturnega ali umetnostnega produkta, pa čeprav bi s tem lahko dodatno profitiral. Toda za *svoboden trg* namreč ne velja le imanentna ugotovitev, da je izrazito nefleksibilen in nesvoboden, pač pa kot tak ne more biti niti vizionarski, sicer bi *novum* na področju produkcijskih načinov lahko zaznal kot enkratno »kupoprodajno« prednost. In kakor je trg nesvoboden, tako tudi samega povpraševanja ne more diktirati pravočasno. Nov produkcijski način, ki je v zadoščenje snovalcem in porabništvu, se na trgu (morda) pojavi šele »za nazaj«; sprotno zapažanje trga bi bilo seveda preambiciozno, predvsem pa je trg osredotočen na sam produkt in ne na način, kako pride-mo do njega oziroma kako je produciran.

Alternativna kultura kot poseben segment kontrakulture je (bila) v slovenskem prostoru unikum in avtohtona. Njene izvire gre iskati v osrčju tukajšnje socialne (in nacionalne) revolucije, torej v temeljnih točkah Osvobodilne fronte, pri čemer jo ustrezno utemelji slavna IV. temeljna točka: Na Kocbekov predlog naj bi namreč »*Osvobodilna fronta z aktivizacijo slovenskih množic preoblikovala slovenski narodni značaj in ustvarila nov lik aktivnega slovenstva*«. Alternativne in gverilske naloge zelo natančno opredeli tudi zapažanje Toneta Tomšiča. Kakor beremo v njegovih zapiskih iz poletja 1941, ko je bil organizacijski sekretar CK KPS, je »*tehniko [...] treba modernizirati. Sovražnik se poslužuje najmodernejših sredstev v borbi proti narodu. Partija se mora smelo in širokopotezno posluževati moderne tehnike, da bo kos vodilni vlogi v današnji osvobodilni vojni slovenskega naroda.*« Navsezadnje je seme za alternativno kulturo posejano v samem položaju in razprostranjenih dejavnostih partizanske umetnosti, tehnike in kulturnega udejstvovanja, tako v ilegali, kakor na terenu. Razmerij med avantgardo, meščansko kulturo in socialističnim realizmom pozneje, v petdesetih, ne moremo več razumeti brez počasnega, a zelo vztrajnega pojavljanja alternativnih postopkov, ki zanje ni nenavadno, da so povezani predvsem z *uprizoritvijo*, tako v ožjem,

scenskem, kakor v širšem pomenu — kot uprizoritev revolucijske »nove skupnosti«, »nove družbe«: Oder 57, Perspektive, Eksperimentalno gledališče Glej, Gledališče Pupilije Ferkeverk, Pekarna ... obenem pa gibanje OHO, Radio Študent, študentski tisk (Tribuna, Katedra) in nasledki globalnega revolucionarnega leta 1968. Na Slovenskem se slednji kažejo zlasti kot »kulturniška« emancipacija od »preveč spolitizirane« Zveze študentov Jugoslavije, svojo posebno vrednost pa izdatno materializirajo pred letom 1974, ko se študentska pobuda še lahko krepí brez patronata Zveze socialistične mladine.

Po mnenju nekaterih protagonistk, protagonistov, se alternativna kultura dezintegrira že leta 1986, manj strogo motrenje »scene« pa ji ponudi čas še do obdobja 1994-1996, ko zakonske spremembe na področju dejavnosti uvedejo društva in zasebne zavode kot možne subjekte v javnem interesu. Sočasno financiranje, ki ga na področju žive kulture in umetnosti poznamo z Zavodom za odprto družbo (Soros), nikakor ne odpomore drastičnim spremembam, ki jih zapažamo zlasti skoz površna ravnanja nekdanje ZSMS, torej »levega liberalizma«: tudi številne organizacije nekdanj alternativnega modela se namreč nonšalantno in brez razmisleka o tem, kaj naj bi bil smisel in namen alternative, privatizirajo. Alternativna »scena« se z ene strani preda ideologiji mladinskih in študentskih dejavnosti, z druge pa postane partikularna, zaide v svet žanrskih označb, »navadnih« subkultur, partikularnosti in identitarnih politik. Velikokrat se tudi zazdi, da se zadovolji z glasbo in začne celo koketirati z glasbeno industrijo. S tem naredi obrat tistega, s čimer je delovala alternativa v obdobju »družbe kulture« in se odpove *transpodročnosti*, ki je bila v kulturni politiki temelj od partizanskega gibanja do novih družbenih (mirno lahko rečemo tudi: političnih) gibanj in ki jo vsekakor vidimo tudi kot enega izmed modelov, kako rešiti kulturno politiko danes: »nevladništvo« se pri tem slepo prilagaja vzorcem oblastne ideologije, ohranja liberalni žargon, predvsem pa je docela pozabilo na možnost, da se kultura lahko organizira radikalno drugače. Model financiranja, ki je od leta 1974 poleg republiških in občinskih možnosti za subvencije (katerih nasledke kljub precejšnjim težavam in pastem lahko zapažamo in za zdaj uživamo še danes) poznal še druge poti — ZSMS je bila že ena izmed njih.

Tomaž Mastnak že leta 1987 v pomembnem članku »Totalitarizem od spodaj« piše o kompleksnosti očiščevalne obsesije znotraj »nove« civilne družbe (govor je o času transformacije novih družbenih gibanj oziroma alternativne civilne družbe v nacionalno civilno družbo — zmerom bolj »opozicijsko«, čedalje manj pluralno in čedalje bolj ciljno usmerjeno, oblastizeljno). Z »novo« civilno družbo se rodi protikomunistična prevlada

»disidentov« in »razumnikov«; takrat delujejo (še) kot »totalitarizem od spodaj«. Slovenija je »eksemplaričen primer, ki jasno kaže, kako se lahko neuspešna represija države nad 'alternativno sceno' oziroma civilno družbo preseli v represijo 'nove' civilne družbe nad 'alternativci' novih družbenih gibanj«:

»Pobudniki in nosilci teh akcij so bili najprej in predvsem občani oziroma krajan: nastopali so bodisi kot anonimna 'moral majority', kot organizirana socialna patologija, ki se boji aidsa, zahteva nočni mir, preganja scanje po vogalih, ne prenaša ljudi z nekonfekcijskim videzom in nestandardiziranim obnašanjem, ipd.; nadalje kot hujskaški vox populi (npr. v pismih bralcev); in seveda kot samoupravno organizirane 'množice' v skupnostih stanovalcev, krajevnih skupnostih, lokalnih 'družbeno-političnih' telesih — kot organizirana socialistična zavest ali narodova vest. Aktivisti tega prostorskega čiščenja so bile tudi delovne organizacije, njihovi samoupravni organi ali kar delavci, pa lastniki, upravitelji ali ustanovitelji prostorov, itd. Niti enega prostora alternativne scene ni odvzela država. Likvidacija socialnih prostorov drugačnosti je bila uspeh spontanih akcij najnižjih organov ljudske oblasti, v katerih je država že podružbljena.«

Zgled za unikatno in dovolj utečeno delovanje alternativne kulture na Slovenskem kaže nedvomno izbrskati v obdobju tam tik pred pojavom punka, pri čemer velja njegov še tako revolucionaren prispevek brati *cum grano salis*, s teoretskim zadržkom, zlasti zato, ker je bil v zadnjem času pogostoma preveč izrazito zlorabljen za podeljevanje vrednot pri »osamosvajanju« republike. Atributi alternative so precej zgodnejši. Tako je imel, vzemimo, ŠKD Forum že v šestdesetih bolj ali manj zgrajene temelje za financiranje »prostočasne dejavnosti« v Študentskem naselju Rožna dolina in uporabna orodja, kako preseči predvidljive, suhoparne in regresivne monokulturne pretenzije. Bolj ko se bližamo osemdesetim, večja je vsebinska ponudba, večja je tudi zgoščena neformalna ambicija, da »scena«, ki je vsekakor sposobna teoretizirati svoje lastne procese in pri tem podati izvirne uvide, skozi feminizem, gejevsko in lezbično gibanje, mirovništvo in antimilitarizem preseže gol »pluralizem« in tik pred nacionalistično evforijo že lahko ponudi vse tisto, čemur pravimo nova družbena gibanja, ki doživijo v kandidaturi med »prvimi demokratičnimi volitvami« neverjetno hud poraz. Izvirni teoretski in emancipacijski prispevki, ki se okrepijo v zgodnjih osemdesetih, imajo svoj pendant v najbrž najmočnejši iznajdbi unikatnega produkcijskega načina, ki ga lahko

spremljamo skoz video, vizualizacije, močno sekcijsko dejavnost ŠKD Forum oziroma v njegovem klubskem vrvenju, ki že od konca sedemdesetih pozna tudi *diskoteko* v Warholovem pomenu dejavnosti pri The Factory (torej ne le »disko«, ne samo »zvok in luč«, pač pa širok spekter organiziranih in spontanih uprizoritev, vizualizacij in mavrico izvernih podtalnih prispevkov). Video pri FV 112/15 je bil, kakor se pokazalo že kmalu, nedvomno na ravni »zahodne« produkcije, ki pa ji za podobne podvige ni bilo treba iznajdevati kakih posebnih produkcijskih načinov, saj je imela skoz industrijsko ponudbo svojega časa v glavnem zagotovljen ves dostop in tehnične zmožnosti.

Ker ni naš namen, da bi se tukaj spuščali v nadrobnosti družbeno-politične in kontrakturne dejavnosti na »sceni«, zainteresirana bralka in bralca napotimo — poleg Mastnaka v omenjenem članku in na več drugih mestih — k vsaj še trem besedilom na temo. V pričujoči publikaciji je kolegica Barbara Borčič priobčila izvrstno študijo »Kjer se srečata umetniška in teoretska praksa. Primerjalni pogled«. Za arhivsko dokumentirano poglobitev v zgodnje pretenzije alternativne kulture priporočamo besedilo »Alter zore« Nevena Korda, ki ga je najti v katalogu k razstavi *FV, alternativa osemdesetih*, oskrbljeni v MGLC leta 2008. Instrukтивен in izčrpen pa je tudi prispevek Žiga Vodovnika »Demokratizacija in nova družbena gibanja« (*Teorija in praksa*, letnik 51, 2-3/2014), v katerem — prav kakor pri Barbari Borčič ali Nevenu Korda — najdemo tudi obilje virov in literature za nadaljnje poglobljanje v gradivo. Dodati velja, da je vzporedno dovolj produktivno branje Edvarda Kardelja, torej misleca, čigar teoretski prispevek k »notranjemu« pluralizmu je »scena« obenem presejala, ga kritično vrednotila, marsikdaj samopašno spregledala, vsekakor pa je precej ključen za utemeljitev »družbe kulture« kot jugoslovanskega *pendanta* sočasnemu razpiranju pri zahodnoevropskih socialnih demokracijah. V slavnem pasusu iz *Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja* (1977), dela, o katerem marsikdo ve vse ali ga zavrača, čeprav ga ni nikdar prebral, avtor, denimo, priporoča, naj »ideologija in politika dobita v družbi podobno mesto in vlogo kakor znanost in kultura«.

V vrtincu liberalno/iliberalnih demokracij, pred pogrezom v novi totalitarizem se v lokalnem kontekstu ta hip oprijemljemo prenekaterih alternativ. Simptomatično je, da pri tem obstoji prepreka, spričo katere ne moremo ali ne znamo črpati iz svoje lastne zgodovine. Zdi se, kakor da inercija ne dopusti obujanja — v stihijem protikomunizmu smo že trideset let in več oropani za socialno revolucijo. Toda grobo prekinjena socialna revolucija pomeni tudi in predvsem velike težave za območje družbenih (produkcijskih) razmerij, kar nas napoti k tezi, da je prav manko socialne revolucionarnosti »usoden« za samo stanje nerešljive postsocialistične enigme in

porast postsocialističnih posebnosti, kakor jih živimo in opazujemo danes. Vsakršna revolucionarnost je namreč zožena kvečjemu na političnofilozofske razprave, še politična teorija se je ogiblje, tako izvzeta je namreč iz občega miselnega obzorja. A saj niti z reformami ne kaže kaj dosti spodbudneje. Prav postopki avtohtone prakse alternativne kulture, se zdi, bi lahko odpomogli vsaj na ožjem polju kulture, pri čemer obvelja bojazen, da najbrž — če parafraziramo izjavo hrvaškega umetnika Tomislava Gotovca iz šestdesetih let — sploh »ne gre več za boj kot tak, temveč kaže iskati nova polja boja«. V godlji »nacionalne« ideološke kulturne vojne, ohole diskurzivne prevlade »nevladništva«, fetišizacije kulture in spontanega zatekanja k liberalnemu žargonu bi transpodročna alternativa, kakršna je bila v razdobju dinamične socialne revolucije očitno sposobna izumljati svoje lastne produkcijske načine in se pri tem še dovolj smelo nagniti h kontraekonomskim rešitvam, prišla še kako prav. Navsezadnje bi bile kulturne delavke in delavci primorani se začneti ukvarjati z razrednimi vprašanji. Dezintegracija alternativne kulture in nenadna opustitev revolucionarne prakse z lokalnimi procesi od leta 1988 naprej nam, navsezadnje, lahko ponudita, recimo, tudi nič kaj spodbuden odgovor na vprašanje, kako to, da se je »scena« v razmerju do žive kulture in umetnosti intenzivno ukvarjala tudi s tehniko in tehnologijo, v AKC Metelkova pa že spočetka (1993) zapazimo izrazito nagnjenje k bolj klasičnim, že dobro znanim umetnostnim praktikam. V istem nizu velja brati tudi izrazito razdrobljenost in defetizem v tistih segmentih »kulturno-kreativnega sektorja«, ki nikakor ne more zapopasti momenta in se ne aktivira pri iskanju alternativ. Slednje ni enostavno, je pa brez dvoma nujno, če se v že tako ali tako žalobni prihodnosti nočemo zadovoljiti s predvidljivo in (liberalno) uglajeno novo kulturno politiko.



***ALMEN
ECHO***

Alpenecho: uvod

Drage bralke in bralci, dobrodošli v tematskem bloku *Alpenecho*, v katerem analitično in kritično, pa tudi prostoimprovizacijsko uglasujemo in razglašujemo slovensko narodnozabavno glasbo (NZG). V alpskih odmevih NZG¹ se že od zgodnjih petdesetih let prejšnjega stoletja, ko so z zvočnotehnično in glasbenostilsko modernizacijo partikularnih ljudskih glasbenih idiomov začeli oberkrajnerski »Avseniki«, akumulira simbolni in afektiven repozitorij nacionalnih, etničnih, razrednih in nasploh kulturnopolitičnih identifikacij in bojev. Če že ne vse to, pa NZG odmeva v ozadju marsikaterega družbenega dogodka, nedeljskega kosila, spontanega žura ali vsakdanjega življenja v državi, ki se želi tako simbolno kot geografsko umestiti na t. i. sončno stran Alp.

Hote ali nehote, poznate jo, a vendar, kaj je slovenska NZG? Sodoben »ljudski« glasbeni izraz ali neobvladljiva prikazen nacionalističnih in drugih stereotipov, zvočni značaj nacionalne kulture ali glasbena materializacija razrednih razmerij, frivolna zabava ali potencirani tradicionalizem, upor elitnemu okusu ali rompompom, treš ali metafizika kulturne dediščine na pravi strani večnosti? Kot je na pogrebu Slavka Avsenika poudaril predsednik države Borut Pahor, je Avsenik odšel direktno v nebesa, kamor so ga po odločitvi vlade Mira Cerarja spremljale vojaške časti.

Že ta skromen nabor vrednotnih pozicij kaže, da je slovenska (klasična in sodobna) NZG, tako kot marsikateri drugi folk-pop, še posebej na postjugoslovanskem območju, predmet raznovrstnih (političnih, ekonomskih, kulturnih, nacionalnih, razrednih) investicij in nasprotujočih si recepcij, ki so jih ponavadi deležni zgolj skrajni, neljudski glasbeni pojavi. Zato je težko reči, da je slovenska NZG zgolj izoliran domačijski pojav ruralnega okolja, ki mu največjo vrednost pripisuje »uradna« kulturna zgodovina slovenstva, kakor se pogosto kaže z liberalne kulturne pozicije. Slovenska NZG, v tem spet ni nobena izjema, je reteritorializirana glasbena oblika v deteritorializiranem

¹ *Alpenecho* je med drugim tudi naslov nemške različice komada *Klic z gora* Kvinteta Avsenik, ki je v originalu izšel na njihovem drugem studijskem albumu iz leta 1960.

okolju popularne glasbe; je tisti del popularnokulturnega – in identitetnega – buma po drugi svetovni vojni, ki je zmožen delovati tako po tržnih zakonitostih kulturne industrije kot nacionalističnih zakonitostih državne politike.

Če je slovenska NZG v Jugoslaviji zavzemala strukturno mesto regionalne kulturne diverzitete južnoslovanskih narodov, sproščeno filtriranje nacionalnih in drugih »ljudskih« afektov, domnevno pod *nadzorom* socialističnih kulturnih politik na skupnem ekonomskem temelju, pa predvsem od osemdesetih velja za pritajeno zvočno ozadje nacionalističnega pumpanja in novega tradicionalizma na poudarjeno dobo predvsem dvočetrtinskega ritma polke. A povratne zanke, ki so »pozaugale« nacionalni sentiment, niso preprosto nastajale na vaških veselicah, pač pa predvsem v političnih in kulturniških središčih. Neuradne himne novoskomponiranih narodnih teženj navsezadnje ni prispeval klasičen NZG ansambel, ampak samomilijonski Agropop, ki je z afirmacijo domačijskega šraufencigerskega humorja in s turbo-folk-pop-rockom nakazal predvsem razvoj slovenske popularne kulture in zabavne industrije, v kateri se z marsikom drugim zelo dobro znajdejo tudi izvajalci NZG. Z vzpostavitvijo medijske in zabavne industrije je tudi slovenska NZG dobila svoje mesto, ne da bi za to morala skrbeti uradna kulturna politika.

Ob vsem tem je zanimivo, da slovenska NZG še ni bila predmet znanstvene raziskave. Kot v pričujočem *Alpenechu* zapiše Peter Stančič, je razlog verjetno v tem, da se raziskovalke in raziskovalci osredotočajo zlasti na njim ljube glasbene žanre. Zato smo na Centru za proučevanje kulture in religije FDV zagnali raziskovalni projekt *Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete*, v katerem se lotevamo obsežne kulturološke raziskave sodobne in tudi tradicionalne slovenske narodnozabavne glasbe. Cilj raziskave je kulturološko mapiranje tega precej razširjenega glasbenega žanra, predvsem njegovega simbolnega imaginarija, vrednotnih in ideoloških orientacij, spolnih in seksualnih reprezentacij, estetskih in afektivnih lastnosti, razrednih specifik, praks poslušnosti in recepcij v domačem in izseljenskem okolju, medijske prisotnosti, medijske analize zvočnosti in kulturne zgodovine harmonike, vloge v kulturnih politikah in turističnih strategijah, vloge v lokalni, regionalni in nacionalni zgodovini ... Dovršene ali nedovršene izsledke pa bomo tudi v prihodnje objavljali v *Alpenechu*, posebnem tematskem bloku ČKZ.

Do kod seže Alpeecho? V pričujočem naboru vse od geneze slovenske NZG (Peter Stankovič) in njene spolne reprezentacije (Jasmina Šepetavc) do postjugoslovanskega folkaškega pospeševanja in razrednega umeščanja slovenske NZG v okolje balkanskega turbo-folk-popa (Jernej Kaluža). Od Vardara do Triglava, od turbofolka do folk-popa, od mesta do vasi, od treša do zvezd – in nazaj.

Pregled razvoja slovenske narodnozabavne glasbe

Abstract

An Overview of Slovenian Folk-Pop Music Development

Slovenian folk-pop music is perceived as one of the most important signifiers of Slovenian tradition. In truth, the genre is relatively contemporary and strongly connected to various processes of cultural and social modernization. The author analyzes the development of Slovenian folk-pop music and its relation to cultural, political, and media contexts. His analysis shows that the genre has moved closer to Anglo-American pop music in both music and content during the last few decades.

Keywords: Slovenian folk-pop music, tradition, Avsenik brothers, turbo-folk, modernization

Peter Stanković (1970) is a Full Professor at the Department of Cultural Studies, University of Ljubljana, Slovenia. He is a coordinator of the Cultural Studies PhD programme and an associate editor of the Teorija in praksa journal. He is also a member of Ekran's editorial board. As a researcher, he has published several articles and books on film, popular culture, music, ethnic identities, sport, food cultures etc. (peter.stankovic@fdv.uni-lj.si).

Povzetek

Kljub temu, da slovenska narodnozabavna glasba velja za enega najpomembnejših označevalcev tradicije, gre za razmeroma sodoben žanr, ki je močno povezan z različnimi procesi družbene in kulturne modernizacije. Avtor v besedilu predstavi razvoj slovenske narodnozabavne glasbe ter njegove povezave z različnimi kulturnimi, političnimi in navsezadnje medijskimi konteksti, pri čemer ugotavlja, da se ta žanr v zadnjih desetletjih vedno bolj odločno spogleduje z različnimi glasbenimi in vsebinskimi značilnostmi angloameriškega popa.

Gljučne besede: slovenska narodnozabavna glasba, tradicija, brata Avsenik, turbo-folk, modernizacija

Dr. Peter Stanković (1970) je redni profesor za področje kulturologije na Fakulteti za družbene vede UL, kjer je med drugim skrbnik doktorskega študija kulturologije ter član uredništva revije Teorija in praksa. Je tudi član uredniškega sveta revije Ekran. Kot razis-

kovalec je objavil vrsto znanstvenih člankov in monografij s področij filma, popularne kulture, glasbe, etničnih identitet, športa, kultur prehranjevanja ipd. (peter.stankovic@fdv.uni-lj.si).

Uvod

Slovenska narodnozabavna glasba je kljub temu, da je v Sloveniji eden najpomembnejših označevalcev tradicije, razmeroma nov glasbeni žanr. Pojavila se je namreč šele na začetku petdesetih let 20. stoletja, ko sta brata Vilko in Slavko Avsenik lokalni (gorenjski) glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo inštrumentov in udarnejšim polka ritmom (glej Sivec, 1999: 34–39). Se je pa narodnozabavna glasba hitro prijela: že v nekaj letih je postala slovenski popularni standard, kar je do določene mere še vedno, čeprav se je njen družbeni status v preteklih desetletjih pogosto spreminjal.

Glede na izjemno priljubljenost slovenske narodnozabavne glasbe zadnjih približno sedemdesetih let je nenavadno, da o tem žanru ni bila opravljena niti ena resna raziskava (prim. Bibič, 2014: 13). Razlog je verjetno v tem, da se v Sloveniji raziskovalci¹ pri analizah osredotočajo zlasti na različne njim samim ljube glasbene žanre, v prvi vrsti na progresivno in alternativno glasbo (glej Stanković, 2014). S tem ni nič narobe, je pa kljub temu težko spregledati, da imamo posledično v Sloveniji različne robne glasbene žanre razmeroma dobro raziskane, o *mainstream* žanrih, ki jih posluša večina Slovencev in ki posledično najbolj vplivajo na slovenski vsakdan, pa ne vemo veliko.

V raziskavi *Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete* bomo torej poskusili ta primanjkljaj korigirati in se spoprijeti s slovensko narodnozabavno glasbo, pri čemer bo naše raziskovalno izhodišče v prvi vrsti kulturološko: zanimalo nas bo, kakšen je simbolni register slovenske narodnozabavne glasbe ter kako ta vpliva na konstrukcijo različnih popularnih in političnih identitet v slovenskem okolju.

Takšna raziskovalna usmeritev je pomembna iz vsaj dveh razlogov. Prvega smo že omenili: gre za preprosto dejstvo, da je narodnozabavna glasba na Slovenskem precej priljubljena, zaradi česar lahko domnevamo, da njene vsebine in pomenske asociacije močno vplivajo na posameznike iz tega prostora; oziroma, povedano z drugimi besedami: če želimo družboslovci razumeti sodobno slovensko družbo, moramo razumeti tudi (če že ne najprej) pomenske okvire, ki posameznike usmerjajo pri njihovih vsakdanjih praksah in odločitvah. Drugi razlog je povezan z razvojem slovenske narodnozabavne

¹ Splošni izrazi, ki so v besedilu uporabljeni v moški spolni slovnični obliki, so mišljeni kot nevtralni za moške in ženske.

glasbe. Kljub svoji relativni statičnosti se ta namreč razvija in spreminja. Ta podrobnost je za nas pomembna, ker lahko pomeni, da popularne predstave, ki jih imamo o tem žanru (»goveja« glasba za nizko izobražene ljudi s podeželja), danes morda ne držijo več, predvsem pa da o slovenski narodnozabavni glasbi morda ni dobro govoriti preveč počez, saj se lahko v tem okviru skrivajo zelo različni vsebinski poudarki, pomenske reference in ideološke povezave.

Slovenska narodnozabavna klasika

Popularna glasba je pojem, ki ga je posledično težko opredeliti. Eden najbolj znanih raziskovalcev popularne glasbe Richard Middleton je zapisal, da bi bilo verjetno še najlažje, če bi sledili vzoru znamenite opredelitve ljudskih pesmi kot »vseh pesmi, ki obstajajo, saj še nikoli nisem slišal, da bi jih prepevali konji« (Middleton v Shuker, 1997: 6). Strogo gledano je namreč vsa glasba popularna, saj je vsaka skladba popularna vsaj pri kom (Shuker, 1997: 6). Težava s tako široko definicijo pojma je, da nima nikakršne analitične vrednosti. Shuker v tem smislu predlaga, da popularno glasbo opredelimo bolj specifično, pri čemer moramo upoštevati vsaj dve ravni. Prva je muzikološka: popularna glasba je mešanica različnih glasbenih tradicij, slogov in vplivov, ki jih povezuje močna ritmična komponenta in pretežno (vendar ne izključno) opiranje na električno ojačitev. Druga raven pa je socioekonomska: popularna glasba je zgolj tista glasba v nakazanem muzikološkem okviru, ki je narejena za množični, pretežno mladinski trg (Shuker, 1997: 10).

Ker je Slovenija na globalni kulturni periferiji oziroma polperiferiji (odvisno od definicije), je treba pri razpravi o slovenski popularni glasbi upoštevati tudi prostorski vidik. V popularni glasbi je namreč nekaj zelo izrazitih glasbenih središč (v prvi vrsti Združene države Amerike in Velika Britanija),² od koder prihaja večina najuspešnejših izvajalcev, na periferijah in polperiferijah pa jim zgolj bolj ali manj ustvarjalno sledimo. Ključno pri tem je, da popularna glasba (kot tudi popularna kultura nasploh) na periferijo in polperiferijo ne prihaja kar počez. Raziskave so pokazale, da jo prevzemajo zlasti višji sloji, ki imajo, prvič, dovolj denarja za medije, s pomočjo katerih jo je mogoče konzumirati (nekoč so to bili zlasti radijski sprejemniki in gramofoni, danes pa gre v prvi vrsti za računalnike in pametne telefone), in drugič, dovolj kulturnega kapitala, da jo lahko razumejo oziroma smiselno vključijo v svoje simbolne registre. Revnejši in slabše izobraženi sloji na drugi

² V zadnjem času pa se vsaj v azijskem kontekstu na to mesto prebijata tudi Japonska in Južna Koreja.

strani konzumirajo pretežno tradicionalno ali zgolj na površini modernizirano tradicionalno kulturo (Tunstall v Negus, 2009: 174). Vse to omenjamo tudi zato, ker bi slovensko narodnozabavno glasbo precej težko razumeli kot popularno glasbo v ožjem smislu definicije, kot jo je podal Roy Shuker (slovenska narodnozabavna glasba se ne opira nujno na električno ojačitev in ni pretežno usmerjena na mladinski trg). Od popularne glasbe se razlikuje tudi po svojem izrazitem zvočnem in vsebinskem tradicionalizmu (prim. Galič, 2012), tako da je verjetno primernejše, če jo prištejemo med zgoraj omenjene, zgolj na površini modernizirane tradicionalne glasbene žanre.

Da gre za zgolj na površini modernizirano glasbo, ki jo konzumirajo v prvi vrsti nižji in slabše izobraženi sloji, potrjuje raziskava o kulturnih okusih, ki jo je izvedla Breda Luthar. Rezultati so namreč pokazali, da narodnozabavno glasbo cenijo predvsem pripadniki t. i. domačijskega in pasivnega domačijskega tipa kulturnih okusov, za katera je značilna nizka umeščenost v družbeni, razredni in statusni hierarhiji (Luthar, 2012: 24–29). Za posameznike teh dveh tipov je poleg tega značilno, da so razmeroma slabo izobraženi, starejši, politično desno orientirani, prihajajo pretežno iz ruralnega okolja in se redko kulturno udeležujejo. Posamezniki, ki se po drugi strani v hierarhiji okusov umeščajo višje, še posebej pa tisti, ki so na samem vrhu (elita A v klasifikaciji kulturnih tipov, kot jo je definirala Breda Luthar), temu nasprotno do narodnozabavne glasbe izkazujejo izrazito distanco (Luthar, 2012: 23).

Kljub temu moramo biti pazljivi in se izogibati prehitrim splošitvam. Če ne drugega, se tudi zgolj na površini modernizirani glasbeni žanri razvijajo, zato bomo v nadaljevanju poskusili izpostaviti ključne mejnike tovrstnega razvoja na primeru slovenske narodnozabavne glasbe.

Slovenska narodnozabavna glasba izhaja iz slovenske ljudske glasbe. Tu so imeli posebno vlogo ljudski godci: amaterski glasbeniki, ki so igrali različne inštrumente (najpogosteje violino),³ s katerimi so v prostem času oziroma ob posebnih priložnostih (plesih, praznovanjih, pomembnih življenjskih dogodkih ipd.) zabavali občinstvo (glej Godec, geslo na Wikipediji). Pomemben premik se je zgodil konec 19. stoletja, ko se je na področju današnje Slovenije pojavila harmonika (prvi patentirani inštrument s tem imenom je leta 1822 v Berlinu izdelal Christian Friedrich Ludwig Buschmann (glej Accordion History, geslo na Wikipediji), pri čemer se je v naših krajih udomačila predvsem t. i. diatonična harmonika (po domače: *frajtonarca*). Gre namreč za zelo ekspresiven in hkrati nadvse praktičen inštrument, ki je omogočal, da so se začeli glasbeno udeleževati tudi posamezniki brez

³ Razširjene so bile tudi piščali, viole, kontrabasi ipd. V Beli krajini in nekaterih drugih obmejnih krajih so bile še posebej priljubljene tamburice (glej Rauch, 2016: 92).

posebnih glasbenih predznanj. Bratko Bibič v svoji knjigi *Harmonika za butalce* razlaga, da gre tu zlasti za različne organološke in konstrukcijske lastnosti harmonike, v prvi vrsti za zaprt sistem (po)vezav več tonov v posamične akordične *clustre*, ki so urejeni glede na temeljni harmonsko-tonalni dispozitiv t-d-sd, in temu komplementarne enotonske melodične linije (Bibič, 2014: 35). Pomembna je tudi podrobnost, da je harmonika razmeroma glasen inštrument, tako da je lahko godec z njo nadomestil ansamble ljudskih godcev z drugimi glasbili. V tem pogledu je bil harmonikar celo neke vrste prototip orkestra ali glasbene skupine v eni osebi (*one-man band*) (Bibič, 2014), pri čemer pa moramo nemudoma poudariti, da prehod na harmoniko ni bil povsem preprost ali linearen proces. Mnogi so ji namreč zaradi njene preprostosti nasprotovali, v elitnih krogih resne glasbe pa je sploh nikoli niso sprejeli.⁴ V mestih je posledično ostala zlasti glasbilo ulice in plesnih lokalov (Bibič, 2014: 30), na podeželju pa se je še dolgo soočala z obsodbami prakticirajočih glasbenikov in čuvarjev tradicionalnih glasbenih idiomov (*ibid.*).

Ne glede na ta nasprotovanja pa se je harmonika v slovenski ljudski glasbi temeljito zasidrala. Zgovorna ponazoritev so prizori veselice v drugem slovenskem igranem celovečernem filmu *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), kjer je harmonika v središču pozornosti. Ne povsem nepomembna podrobnost je tudi dejstvo, da je bila harmonika osrednji glasbeni inštrument slovenskih partizanov – očitno je bila takrat že tako razširjena, da se je tudi partizansko glasbeno življenje vrtelo predvsem okoli nje. Bratko Bibič v tej povezavi opozarja, da je bila harmonika celo eden najpomembnejših elementov partizanske ikonografije in sonografije (Bibič, 2014: 144). Kljub temu pa je treba poudariti, da se harmonika ni prijela v vseh slovenskih pokrajinah. Pomurje je na primer zgodovinsko vezano na posebno melodiko madžarske ljudske glasbe, ki je diatonična harmonika s svojimi vgrajenimi durovskimi lestvicami ne more ujeti. Tamkajšnji glasbeniki si torej s tem inštrumentom niso mogli pomagati, tako da so ostali pri citrah in drugih pri njih uveljavljenih inštrumentih.

Za prehod iz ljudske glasbe v to, kar danes imenujemo slovenska narodnozabavna glasba, sta najzaslužnejša brata Slavko in Vilko Avsenik, ki sta, kot že omenjeno, na začetku petdesetih let 20. stoletja lokalni glasbeni idiom posodobila z novo kombinacijo inštrumentov in udarnejšim polka ritmom. Avtor večine njunih skladb je bil Slavko, glasbeni samouk iz Begunj na Gorenjskem, ki je z igranjem diatonične harmonike na različnih veseli-

4 Izjema je bilo zgolj razmeroma kratko obdobje sredi 19. stoletja, ko se je v meščanskih domovih uveljavila kot inštrument za ženske. To je trajalo nekaj desetletij, potem pa je množična proizvodnja harmoniko pocenila in s tem približala nižjim slojem, zaradi česar je v meščanskih krogih hitro izgubila svojo privlačnost (glej Bibič, 2014: 36–40).

cah in podobnih prireditvah najprej zgolj dopolnjeval svoj redni zaslužek (kot mladenič je treniral za smučarskega skakalca, potem pa sta z ženo za nekaj časa prevzela domačo gostilno in se končno preselila v Ljubljano, kjer je Slavko delal kot pletilec v tovarni nogavic Tonosa). Ljudi, ki so ga poslušali, sta prevzela zlasti njegov naravni talent⁵ in inovativen način igranja.⁶ Leta 1953 se je Slavko udeležil avdicije na Radiu Ljubljana. Po uspešno prestanem preskusu je začel nastopati v redni tedenski oddaji, namenjeni domači glasbi, Četrtek večer. Najprej je igral harmoniko kot solist, potem pa sta se mu pridružila še kitarist Lev Ponikvar in basist Jože Kelbl. Ko mu je začelo zmanjkovati skladb, je začel pisati nove, pri čemer je kmalu spoznal, da ima za skladanje veliko talenta. Nedolgo zatem je v zasedbo vključil še brata Vilka Ovsenika,⁷ ki je bil šolan glasbenik in je v tem času igral klarinet v Adamičevem Plesnem orkestru RTV Ljubljana. Novo skupino sta brata poimenovala Gorenjski kvartet, v njej pa sta poleg Slavka na harmoniki in Vilka na klarinetu sodelovala še Franc Košir na trobenti in Franci Ogrizek na baritonu. Skladbe je pisal Slavko, Vilko pa jih je aranžiral, kar je ostala praksa vseh 37 let delovanja ansambla. Leta 1955 se je zasedbi na Slavkovo pobudo pridružil kitarist Lev Ponikvar.⁸ Tako je nastal Gorenjski kvintet, ki je v tujini nastopal pod imenom Oberkrainer Quintett (podatki povzeti po Jercog, 2017; glej Ansambel bratov Avsenik, geslo na Wikipediji; Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

Skladbe, ki jih je kvintet najprej predstavljal kar v živo na Radiu Ljubljana, so med poslušalci zbudile veliko navdušenja. Še posebej uspešna je bila *Na Golici* iz leta 1955,⁹ ki je ostala tako priljubljena, da jo imajo mnogi za neuradno slovensko himno. Ansambel je požel veliko uspeha tudi v tujini, v

5 Slavkova žena Brigita je kasneje povedala, da je znal Slavko skladbe, ki jih je slišal po radiu, takoj ponoviti na klavirju. To jo je tako prevzelo, da se je nemudoma odpovedala lastnim glasbenim ambicijam (pred tem se je nekaj let učila igrati klavir) (Jercog, 2017: 28).

6 Slavko Avsenik je kasneje povedal, da je bila njegova inovacija pri igranju harmonike zlasti v tem, da je začel iz svoje harmonike izvabljeti tudi različne ritmične in harmonske poudarke. Ti so bili namreč pred tem običajno domena drugih spremljevalnih inštrumentov (Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

7 Razlika med priimkoma obeh bratov izhaja iz spremenjenega načina zapisa priimka v času prve svetovne vojne: medtem ko je Vilko kasneje na očetovo željo svoj priimek spremenil v izvorno obliko, Ovsenik, je Slavko ostal pri Avsenik (ker mu je priimek, zapisan na ta način, zvenel lepše) (glej *Vilko Ovsenik*, geslo na Wikipediji).

8 Kitarista je Slavko dodal, da bi zasedba lahko igrala tudi takrat še vedno aktualne šlagerje (Slavko Avsenik v Zorman, 2013).

9 Skladbo je Gorenjski kvartet (takrat torej še brez kitare) prvič posnel že leta 1954 na RTV Ljubljana, vendar ta različica med občinstvom ni zelo znana. Veliko uspešnejša je bila izvedba iz leta 1955, ki jo je kvintet posnel v Celovcu in ki se od prve razlikuje po dodanima kitari in odmevu. Na nemškem trgu so skladbo predvajali z naslovom *Trompeten-Echo*. O njeni izjemni priljubljenosti priča tudi podrobnost, da je do danes doživela že več kot 600 predelav (glej *Na Golici*, geslo na Wikipediji).

prvi vrsti v Avstriji in Nemčiji. Povedna je denimo podrobnost, da je nemški ARD skladbo *Na Golici* leta 2003 razglasil za najpogosteje predvajano inštrumentalno skladbo na svetu. Zelo priljubljene so bile tudi skladbe *Tam kjer murke cveto*, *Na mostu*, *Večer na Robleku*, *Slovenija, od kod lepote tvoje* in *Planica, Planica*. Zaradi nastopov v tujini pod nemškim imenom je ansambel doživel celo vrsto ostrih kritik (Slavko Avsenik v Zorman, 2013), ki pa so danes že zdavnaj pozabljene. Izjemen uspeh bratov Avsenik je spodbudil nastanek številnih drugih podobnih zasedb. Med najpomembnejšimi so bile Ansambel Lojzeta Slaka, Beneški fantje, Štirje kovači, Veseli planšarji in Ansambel Franca Miheliča. Narodnozabavna glasba je vse od takrat ostala ena najprepoznavnejših značilnosti slovenske glasbene krajine, čeprav se je bolj izobražen in urban del populacije začel od nje kmalu distancirati. Razlog za to je bila verjetno zlasti poudarjeno rustikalna estetika, ki so jo gojili narodnozabavni ansambli, zaradi česar je ta zvrst glasbe postopoma postala sinonim za vase zagledan tradicionalizem in kulturno nazadnjaštvo. V tej povezavi se je za narodnozabavno glasbo začela uporabljati slabšalna oznaka »goveja glasba«. Naziv povezuje dva pomenska sklica: na eni strani vsaj navidezno neinteligentnost goveda, na drugi pa podrobnost, da se je narodnozabavna glasba dolgo vrtela zlasti v času nedeljskih kosil, ki se v Sloveniji po pravilu začenjajo z govejo juho.

Je pa treba biti pri omenjanju tradicionalizma slovenske narodnozabavne glasbe natančen. Gre za zanimivo in povedno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba slovenske tradicije ne uprizarja kar počez. Tradicija, okoli katere se vrtijo njeni različni vizualni in besedilni označevalci, je namreč tradicija bolj ali manj ene same slovenske regije: Gorenjske. Glasbeniki tako ne glede na to, od kod prihajajo, preigravajo pretežno glasbene konvencije, ki sta jih iz gorenjske ljudske glasbe razvila Slavko in Vilko Avsenik, oblečeni so v gorenjske narodne noše (oziroma v njihove izpeljave),¹⁰ opevajo lepote slovenske pokrajine, kot jih predstavljajo idilične podobe Gorenjske ipd. (prim. Galič, 2012).¹¹

Razlogi za to, da slovenski narodnozabavni glasbeniki, tudi ko prihajajo iz

¹⁰ V povezavi z začetki rabe gorenjske narodne noše je sicer zanimiva informacija, ki jo je Vilko Avsenik posredoval raziskovalcu slovenske narodnozabavne glasbe Ivanu Sivcu, namreč da so Avseniki začeli v domači narodni noši nastopati iz povsem praktičnih razlogov. Najprej naj bi namreč nastopali v temnih svečanih oblekah (kar je bila navada, ki so jo tisti člani kvarteta, ki so prej igrali v Adamičevem Plesnem orkestru, prinesli iz jazza oziroma resne glasbe), potem pa se je izkazalo, da te obleke za igranje na veselicah niso primerne, saj se hitro zmečkajo. Narodne noše so, nasprotno, trpežne, tako da je začela zasedba za nastope v živo kmalu uporabljati kar to oblačilo (Ivan Sivec v Zorman, 2013).

¹¹ Omembe vredna izjema so zgolj Beneški fantje, ki so nastopali oblečeni v narodne noše iz Benečije, prepevali v primorskem narečju, vizualni material snemali v svoji domači pokrajini ipd.

regij, ki so geografsko in kulturno precej oddaljene od Gorenjske, uprizarjajo zlasti gorenjsko tradicijo, so različni. Na praktični ravni gre za prepričanje, da je gorenjska noša pač najbolj zanesljiva izbira, saj občinstvo pričakuje, da bodo glasbeniki oblečeni na ta način (Galič, 2012). Takšno razmišljanje verjetno izhaja iz tega, da sta Slavko in Vilko Avsenik svoj izjemno vpliven narodnozabavni standard oblikovala prav iz gorenjskega glasbenega in kulturnega idioma, čeprav vendarle ni jasno, zakaj ne bi mogli glasbeniki iz drugih regij narediti nekaj podobnega iz lastnih lokalnih glasbenih in kulturnih tradicij. Ker se to ni zgodilo, lahko sklepamo, da so v igri drugi razlogi. Razmišljati bi bilo na primer mogoče (glej Stanković, 2004), da je standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije. Tu gre za podrobnost, da je bila Gorenjska od vseh slovenskih regij s svojo prepoznavno naravno in kulturno krajino od drugih delov bivše Jugoslavije najbolj oddaljena, tako da so se Slovenci, ko so začeli poudarjati svojo drugačnost oziroma iskati utemeljitve za osamosvojitvev, pričeli identificirati zlasti s to regijo. Ne povsem nepomembna je tudi sorodnost gorenjske kulture in naravne krajine z alpskimi državami oziroma regijami (Avstrija, Švica, severna Italija in alpski del Francije), ki so bile v času socialistične Jugoslavije v pomembni meri razumljene kot aspirativni ideal. In končno, v nekdanji skupni državi se je Slovenija v športu uveljavila šele z uspehi svojih alpskih smučarjev, tako da se je slovenska nacionalna identiteta v desetletjih pred osamosvojitvijo tudi zato razvijala zlasti v tesni navezi z različnimi označevalci Gorenjske.

Še ena možna interpretacija standardizacije gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi (ki pa ne izključuje zgoraj omenjenih) je povezana s posebno vlogo gorá, v prvi vrsti Triglava, v slovenskem nacionalnem imaginariju. O tem je podrobno pisal Boštjan Šaver (2005), ki je pokazal, kako se je slovenska nacionalna identiteta v 19. stoletju v pomembni meri oblikovala ravno skozi procese realnega (boj za planinske kočee) in simbolnega (opredelitev slovenstva z različnimi gorskimi označevalci) prisvajanja slovenskih gorá, zaradi česar je slovenska nacionalna mitologija vse do danes ostala prežeta z gorsko simboliko. Med bolj znanimi izrazi posebnega statusa slovenskih gorá v slovenskem nacionalnem imaginariju je dejstvo, da sta bila oba slovenska celovečerna igrana filma, ki sta bila posneta pred drugo svetovno vojno (*V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravninar, 1931) in *Triglavske Strmine* (Ferdo Delak, 1932)), postavljena ravno v to okolje, in to na način, ki gore – in Gorenjsko – izrazito mitologizira. Tudi s tega zornega kota lahko torej vidimo, da raba gorenjske ikonografije v slovenski narodnozabavni glasbi ni naključna: ker Gorenjska na številnih ravneh označuje slovenskost kot celoto, prevzemanje gorenjskih označevalcev na-

rodnozabavnim glasbenikom, tudi ko ne prihajajo iz Gorenjske, omogoča, da se predstavljajo kot nosilci slovenske tradicije.

Je pa treba v povezavi z vprašanjem uprizarjanja tradicije pri slovenski narodnozabavni glasbi poudariti še pomembno podrobnost, da slovenska narodnozabavna glasba kljub temu, da črpa iz tradicije in da v Sloveniji danes to tradicijo tudi predstavlja, v resnici ni tradicionalna glasba. To bi sicer iz do zdaj povedanega že moralo biti jasno, vendar ne bo nič narobe, če to poudarimo še enkrat. Razlogi za to trditev so trije. Prvi je povsem načelen in se nanaša na dejstvo, da je ta glasbena zvrst nastala že globoko v modernem obdobju (petdeseta leta 20. stoletja), tako da lahko v praksi pomeni zgolj že omenjeno uprizarjanje tradicije in ne tradicije same. Drugi razlog je povezan s prav tako že omenjeno podrobnostjo, da je Slavko Avsenik s svojimi inovacijami slovensko oziroma, natančneje, gorenjsko ljudsko glasbo posodobil, tako da narodnozabavne glasbe tudi v tem pogledu ne moremo razumeti drugače kot zgolj neke vrste interpretacijo tradicije. In končno, tretjič, slovenska narodnozabavna glasba je nastala v tesni povezavi z izrazito modernimi (in ne tradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije (Avsenikovi nastopi na Radiu Ljubljana, snemanje plošč v sodobnih studiih, predvajanje posnete glasbe na radiu, mednarodne turneje, nastopi na velikih odrih z električnim ojačanjem inštrumentov ipd.). Na te povezave je opozoril tudi Rajko Muršič (1999: 228–229), ki je na osnovi povedanega in primerjave glasbenega življenja v vasi Trate in mestu Maribor postavil pod vprašaj uveljavljeno predstavo, da je narodnozabavna glasba pretežno podeželski žanr (Muršič, 1999: 229–230). To opozorilo ni povsem neutemeljeno, toda če na ta žanr pogledamo dovolj široko ter v enačbo pritegnemo še njegovo pretežno rustikalno estetiko in pretežno ruralno občinstvo, tako daleč verjetno vendarle ne moremo iti.¹² Ne glede na to pa moramo biti pri obravnavanih relacijah natančni in se zavedati, da slovenska narodnozabavna glasba kljub temu, da se sklicuje na slovensko tradicijo in da navsezadnje iz nje veliko črpa, ni slovenska tradicionalna oziroma ljudska glasba: gre za sodoben žanr, ki tradicijo zgolj uprizarja, o čemer priča ena od njegovih osrednjih značilnosti, in sicer idealiziranje te tradicije. Hočemo reči: življenje v preteklosti oziroma na vasi ni bilo (in še vedno ni) neokrnljena romantika, kar lahko vidimo tudi v podrobnosti, da so prave slovenske ljudske skladbe pogosto otožne. Ker slovenska narodnozabavna glasba ta

12 Še posebej, ker je treba pri omenjeni primerjavi Trat in Maribora upoštevati posredujoč dejavnik (spremenljivko) opazne odsotnosti urbane kulture v Mariboru. Razlog za to posebnost je zgodovinski: Maribor je bil do konca prve svetovne vojne pretežno nemško mesto (po popisu iz leta 1900 je 82,3 % mariborskih gospodinjev govorilo nemško, 17,3 % pa slovensko), po izselitvi oziroma izgonu Nemcev po obeh svetovnih vojnah pa se je v njem naselilo slovensko prebivalstvo pretežno s podeželja.

vidik pretežno spregleduje in preteklost oziroma podeželje idealizira, ni tradicionalna glasba, ampak značilno nostalgichen obrat k tradiciji v obdobju socialistične (in kasneje postsocialistične) modernizacije, ko je ta tradicija v resnici začela izginjati. Slovensko narodnozabavno glasbo bi lahko v tem smislu morda še najustrezneje razumeli kot nostalgično, in to ne le v tistem očitnem pomenu tega pojma, tj. kot hrepenečega oziranja v preteklost, temveč v drugem pomenu, ko nostalgija pomeni tudi olepševanje preteklosti (za natančnejšo analizo različnih vidikov nostalgije glej Velikonja, 2008: 24–27; v povezavi z vprašanjem olepševanja preteklosti je sicer morda še najnazornejša definicija Herba Caena, ki je nostalgijo opredelil s preprosto formulo: »spomin minus bolečina« (Caen v Velikonja, 2008: 25)).

Sodobna slovenska narodnozabavna glasba

Do prvih večjih sprememb je začelo prihajati v prvih letih po osamosvojitvi Slovenije. Tu so še posebej pomembno vlogo odigrale številne zasebne televizijske in radijske postaje, ki so se začele pojavljati v pogojih porajajočega se prostega trga. Če je namreč vladajoča kulturna politika v obdobju socializma narodnozabavno glasbo v skladu s svojimi razsvetlenskimi ambicijami na radiu in televiziji držala vsaj nekoliko ob strani,¹³ so se novonastale zasebne radijske in televizijske postaje v devetdesetih letih 20. stoletja v boju za občinstvo začele obračati tudi ali celo predvsem k tej glasbeni zvrsti. Njihova predpostavka je očitno bila, da za narodnozabavno glasbo v Sloveniji kljub njenemu razmeroma nizkemu kulturnemu statusu vlada veliko zanimanje. Praksa je pokazala, da takšno razmišljanje ni bilo napačno, pri čemer pa ne smemo spregledati, da so omenjene zasebne radijske in televizijske postaje tovrstno zanimanje vsaj do določene mere šele proizvedle: najprej z bogato ponudbo narodnozabavnih skladb, potem pa tudi s tem, da so glasbenikom prvič v zgodovini te glasbene zvrsti ponudile dostopno platformo za naslavljanje razmeroma širokega kroga potencialnih poslušalcev. To je še posebej pomembno, saj je v takšnih okoliščinah igranje narodnozabavne glasbe postalo komercialno obetaven posel, kar je med drugim prispevalo k nastanku cele vrste novih skupin in ansamblov. Od radijskih postaj te vrste je brez dvoma najpomembnejši *Radio Veseljak*, ki je začel

13 O tem med drugim priča podrobnost, da je bila ta zvrst glasbe od treh nacionalnih radijskih postaj prisotna zgolj na eni (RTV Ljubljana 1), pa še to vsaj do določene mere na pobudo poslušalcev (najbolj znamenito v oddaji *Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo*, ki je bila na sporedu v času nedeljskega kosila in v kateri so poslušalci s svojimi glasbenimi čestitkami v celoti krojili glasbeni program).

oddajati leta 1996. Med televizijskimi postajami lahko omenimo specializirane glasbene kanale *TV Golica*, *TV Petelin* in *TV Veseljak*, pri čemer ni nepomembno, da so narodnozabavno glasbo začele v svoj program umeščati tudi številne lokalne televizijske postaje (*RTS Maribor*, *TV Celje*, *VTV* in druge).

Leta 2007 se je k narodnozabavni glasbi obrnila tudi slovenska nacionalna televizija. Ne želimo trditi, da ta glasbena zvrst pred tem na TV Slovenija sploh ni bila prisotna. Za začetek velja poudariti, da je nacionalka prve oddaje z narodnozabavno glasbo pripravljala že med letoma 1966 in 1969. Šlo je za oddajo *Po domače*, ki se je po letu 1969 preimenovala v *Po domače z ansamblom ...* (pri čemer se je ime ansambla v naslovu spreminjalo glede na nastopajočo skupino).¹⁴ Ti dve oddaji sta bili na sporedu ob nedeljah okoli poldneva, se pravi ravno v času tradicionalnega slovenskega nedeljskega kosila z govejo juho. Leta 1978 je sledila oddaja *Domači ansambli*. Na sporedu je bila ob sobotah in kasneje nedeljah popoldne, pripravljali pa so jo vse do leta 1993, ko je TV Slovenija spet zagnala oddajo *Po domače*. Ta je bila na sporedu vsako nedeljsko popoldne, in to vse do marca 2000. Sledila je oddaja *Vsakdanjik in praznik*, ki jo je vodila priljubljena domača glasbenica Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah zgodaj popoldne, ponavljali pa so jo ob ponedeljkih in petkih. Leta 2005 je namesto nje prišla v produkcijo oddaja *Pri Jožovcu z Natalijo*, ki jo je spet vodila Natalija Verboten. Na sporedu je bila ob nedeljah nekaj čez eno popoldne, oddajali pa so jo kar iz znamenite Avsenikove gostilne *Pr' Jožovc* v Begunjah. Ta produkcija je tekla do januarja 2007.

Ne glede na vztrajno prisotnost oddaj z narodnozabavno glasbo na TV Slovenija¹⁵ moramo poudariti, da je šlo zlasti za razmeroma neatraktivne termine (v prvi vrsti zgodnje nedeljske popoldneve), kar je pomenilo, da ta glasbena zvrst na nacionalni televiziji ni bila privilegirana. Resnično pomemben premik se je zgodil šele marca 2007, ko je nacionalna televizija svojo novo oddajo z narodnozabavno glasbo, *Na zdravje!*, umestila v najprestižnejši (*prime time*) gledalski termin: petek zvečer¹⁶ na TV Slovenija 1 (s ponovitvijo v nedeljo ob eni uri popoldne). Ta premik je imel v praksi pomembne simbolne (in realne) posledice: če je umeščanje narodnozabavne glasbe v različne dnevne termine pomenilo, da TV Slovenija slovensko narodnozabavno glasbo razume kot zgolj eno od različnih glasbenih zvrsti, ki zanimajo poslušalce, jo je njena umestitev v nacionalni televizijski *prime time* postavila za nič manj kot splošni slovenski glasbeni in kulturni standard. Po-

14 Za podatke o oddajah se zahvaljujemo Janu Skrušnyju, arhivarju na RTV Slovenija.

15 Poleg naštetih lahko vsaj na hitro omenimo še nekaj manjših, ki so bile na sporedu različna krajša obdobja: *Videomeh* (med letoma 1988 in 1993), *Venček narodnozabavnih* (od maja do avgusta 2001) in *10 domačih* (od junija 2015 do decembra 2018).

16 Ob pol devetih.

vedno je tudi, da je bila oddaja *Na zdravje!* dolga leta med najuspešnejšimi produkcijami RTV Slovenija in da je bil prenos pričakovanja novega leta na nacionalni televiziji večkrat organiziran kar v njenem okviru (glej Uredništvo RTV, 2013). Leta 2012 je RTV Slovenija oddajo *Na zdravje!* ukinila in kmalu zatem začela namesto nje v istem terminu predvajati oddajo *Slovenski pozdrav* – z bolj ali manj identičnim poudarkom na narodnozabavni glasbi.

Pri razpravi o teh premikih moramo upoštevati tudi politične kontekste. Gre za pomembno podrobnost, da je narodnozabavna glasba v slovenski nacionalni televizijski *prime time* prišla šele v obdobju vlade Janeza Janše oziroma kmalu zatem, ko je nov direktor RTV Slovenija postal njen podpornik Jože Možina. Ali je tu šlo za politično oportuno dobrikanje bolj tradicionalistično usmerjenemu delu slovenske populacije, ki je stabilna volilna baza Janševe stranke SDS, težko sodimo, je pa ne glede na morebitne motive dejstvo, da se je nacionalna televizija v tistem času z umestitvijo narodnozabavne glasbe v *prime time* in s hkratnim odrivanjem drugih glasbenih zvrsti, v prvi vrsti tistih bolj urbanih,¹⁷ kulturno precej tradicionalizirala.

Ne glede na povečano prisotnost slovenske narodnozabavne glasbe v različnih medijih vse od slovenske osamosvojitve naprej do izrazitejših slogovnih premikov v tem glasbenem žanru vsaj nekaj časa še ni prišlo. Izjema je bila zgolj povečana pozornost, ki so jo začeli glasbeniki zaradi večjega pomena videospotov in televizijskih predvajanj posvečati videzu. V devetdesetih letih 20. stoletja se je tako močno povečalo število narodnozabavnih zasedb (sploh tistih mlajših), ki so nastopale v bolj sproščenih – če že ne izrazito *seksi* – različicah narodnih noš oziroma glasbenih uniform. Glasba nekaterih skupin se je začela približevati različnim značilnostim mainstreama popa, kar je brez dvoma eden od dejavnikov, ki so prispevali k postopni ponovni popularizaciji slovenske narodnozabavne glasbe tudi med tistimi deli občinstva, ki so se pred tem od tega žanra izrazito distancirali (na primer med mladimi, glej Stanković, 2015: 650). Še ena omemba vredna novost v devetdesetih letih je bil pojav prve narodnozabavne dekleške skupine (*girl group*). Gre za ansambel Vesele Štajerke, ki je nastal leta 1994. V kontekstu povedanega je zgovorno, da so tudi Vesele Štajerke narodne noše, v katerih so nastopale na začetku svoje glasbene kariere, hitro zamenjale s sodobnejšimi oblačili. Njihov prepoznavni znak so zlasti mini krila, se pa na tej ravni držijo vsaj enega narodnozabavnega standarda: uniformiranosti (dekleta so vedno oblečena identično).

Prvo večjo slogovno transformacijo je slovenska narodnozabavna glasba

17 Konec leta 2004 je RTV Slovenija ukinila oddajo *Videospotnice*, konec leta 2006 *Sobotno noč* in konec leta 2007 še oddajo *Brane Rončel izza odra* (ta oddaja je bila posvečena jazz glasbi). Leta 2018 je ukinila še *Aritmijo*, oddajo, ki je predstavljala sodobno alternativo glasbo.

doživela šele nekoliko kasneje, sredi prvega desetletja 21. stoletja, ko se je pojavil slovenski *turbofolk*. Ključni predstavniki tega žanra so bili Atomik Harmonik, ki so slovensko narodnozabavno glasbo pod očitnim vplivom srbskega turbofolka povezali z nekaterimi značilnostmi *EDM-a*¹⁸ (v prvi vrsti je tu šlo za uporabo ritem mašin in poudarjenega *four on the floor* ritma (*dance beata*)). Prvi večji uspeh so Atomik Harmonik zabeležili na festivalu Melodije morja in sonca leta 2004, na katerem je njihova skladba *Brizgalna brizga* zasedla prvo mesto. Priljubljenim Atomik Harmonik so kmalu sledile še druge podobne in prav tako uspešne zasedbe (med najpomembnejšimi sta bili Turbo Angels in Skater). Glede na veliko odmevnost domačih turbofolk skupin lahko zaključimo, da je ta žanr slovensko narodnozabavno glasbo v veliki meri revitaliziral oziroma poskrbel, da se je začela vsaj do določene mere uveljavljati tudi med deli prej do tega žanra zelo zadržane urbane populacije.

Tu je sicer treba nemudoma poudariti, da Atomik Harmonik strogo gledano niso bili prvi »turbofolkerji«. Pomemben predhodnik tega žanra je bila namreč skupina *Agropop*, ki je že v osemdesetih letih z ironičnim povezovanjem pop glasbe in slovenske nacionalistične mitologije doživela izjemen uspeh (zdi se, da so poslušalci ironično komponento spregledali in Agropop razumeli kot resno pop skupino, ki gradi na posebnostih slovenske kulture). Po odličnih odzivih se je Agropop še bolj usmeril v smer »domovinskega popa«, kot so to zvrst glasbe poimenovali nekateri kritiki. Njihovo skladbo iz leta 1987 *Samo milijon nas je* je mogoče razumeti celo kot neuradni *soundtrack* slovenskega nacionalizma osemdesetih let. Med pomembnejšimi predhodniki slovenskega turbofolka je bila tudi pop skupina Čuki, ki je s skladbo *Ferrari polka* že leta 2001 nakazala celo vrsto slogovnih konvencij, ki so kmalu zatem postale standard v novem žanru. Še pred njimi so slogovne konvencije narodnozabavne glasbe s popom zelo uspešno (vsaj v komercialnem smislu) povezali skupina Lačni Franz s skladbo *Naša Lidija je pri vojakih* iz leta 1984, Ansambel Henček s skladbo *Polka, valček, rock & roll* iz leta 1985 in Marjan Smode s skladbo *Jožica, kje si bla* iz leta 1986.¹⁹

Med razlogi za izjemen – pa čeprav razmeroma kratkotrajen – uspeh slovenskega turbofolka je bila tudi podrobnost, da predstavniki te glasbene struje narodnozabavnega standarda niso posodobili zgolj v glasbenem smislu. Osvežili so namreč tudi vsebinske okvire: če se je slovenska narodnozabavna glasba vrtela zlasti okoli izražanja ljubezni do domače pokrajine

18 Electronic dance music.

19 *Jožica, kje si bla* je izšla na Smodetovem istoimenskem albumu. O uspešnosti albuma pove vse dejstvo, da je bil prodan v 127.000 izvodih, kar je bil takrat slovenski absolutni rekord. Pri tem je zanimivo, da je bila skladba tako uspešna kljub temu, da je na RTV Ljubljana niso hoteli vrteti (zaradi domnevno vulgarnega besedila) (glej *Jožica, kje si bla*, geslo na Wikipediji; Ir. K., 2018).

(oziroma domovine), matere, sladkega vinca in prikupnega dekleta (ali fanta), se je turbofolk osredotočil zgolj na slednje, pri čemer ni nepomembno, da so v tem novem glasbenem slogu abstraktno ljubezensko hrepenje, ki je bilo značilno za narodnozabavno glasbo, zamenjali razmeroma eksplicitni erotični motivi (da se tovrstna posodobitev od narodnozabavnega standarda ni oddaljila preveč, je zagotavljala zlasti ikonografija, saj je bil v turbofolku erotični spektakel artikuliran skoraj izključno v povezavi z dominantnimi slovenskimi označevalci rustikalne idile (seniki, gasilci, travniki, vaške gostilne, kisko mleko ipd.)). Glede na to, da so bili v narodnozabavni glasbi predmet ljubezenskega hrepenja poleg dekleta (ali fanta) tudi – če že ne predvsem – domovina, domačija, mati in pijača,²⁰ bi bilo vključevanje bolj eksplicitno erotičnih motivov, ki je bilo značilno za slovenski turbofolk, mogoče razumeti celo kot pomemben korak v smeri depatologizacije libidinalne organizacije slovenskih kulturnih vzorcev (da lirski subjekt namesto po predstavniku nasprotnega spola hrepeni po domačiji, materi ali pijači, verjetno ni povsem v redu). Vendar pa ta vsaj potencialno progresiven element ni bil realiziran, saj so izvajalci erotične vsebine zasnovali na način kar najbolj predvidljive reprodukcije patriarhalnih konstruktov in seksističnih klišejev. Konkretno gre tu za podrobnost, da je bila v slovenskem turbofolku erotizirana zgolj ženska, pri čemer je njena erotizacija v praksi pomenila navadno objektivizacijo (glej Stanković, 2007).

Po nekaj letih je slovenski turbofolk izzvenel. Med razlogi za to je bila verjetno tudi odsotnost kontinuitete velikih hitov, o čemer priča dejstvo, da ne Atomik Harmonik ne katera koli druga slovenska turbofolk skupina niso zmogli napisati skladbe, ki bi se po priljubljenosti vsaj od daleč približala že omenjeni uspešnici *Brizgalna brizga*. Kljub temu pa to izzvenevanje ni pomenilo enoznačnega vračanja slovenske narodnozabavne glasbene kulture v objem starejših slogovnih konvencij. Nekaj sodobnejših elementov je ostalo (med najizrazitejšimi so posodobljene oblačilne konvencije: od turbofolka naprej so med slovenskimi narodnozabavnimi glasbeniki običajne tudi kavbojke, superge, sončna očala, bele srajce, seksi kratka krila ipd.), predvsem pa se je glasba številnih, v prvi vrsti mlajših ansamblov začela

20 Ker o tem še ni potekala nobena sistematična razprava, lahko o motiviki slovenske narodnozabavne glasbe govorimo zgolj po občutku. Toda že hiter pogled na različne zbirke najbolj priljubljenih skladb žanra, ki so verjetno indikativne za to glasbeno zvrst nasploh, nam pokaže, da med skladbami v resnici prevladujejo zlasti omenjeni motivi. Na priljubljeni zgoščenki *Zlati izbor slovenske narodnozabavne glasbe – Različni izvajalci* (Založba Nika, 2014) je tako od 24 skladb 9 skladb posvečenih ljubezni, 2 Sloveniji, 5 domačiji oziroma domačim krajem, 2 staršem, 3 pijači oziroma pijačevanju, ena pa govori o sreči nasploh. Iz povedanega je poleg širine motivov mogoče razbrati tudi razmeroma visoko pogostost ljubezenske tematike, pri čemer pa moramo opozoriti na za nas pomembno podrobnost, da se okoli tega motiva vrtijo zlasti sodobnejše skladbe, medtem ko so v narodnozabavni »klasiki« bolj izraziti ostali omenjeni motivi.

še odločneje spogledovati z različnimi prvinami sodobnega popa. Ključen predstavnik te nove struje je že razmeroma dolgo skupina Modrijani, ki se na različne elemente popa sklicuje tako na glasbeni kot tudi ikonografski ravni. Pomembna prelomnica pri kombiniranju narodnozabavnih standardov z bolj sodobnimi popularnoglasbenimi trendi je bil nastop Ansambla Roka Žlindre in skupine Kalamari na tekmovanju za pesem Evrovizije leta 2010. Tu so namreč glasbeniki slovensko narodnozabavno glasbo povezali z rockom, čeprav se zdi, da pri tem niso bili pretirano uspešni (o tem pričata tako razmeroma slaba uvrstitev skladbe na tekmovanju²¹ kot tudi dejstvo, da Roku Žlindri in njegovim v tej smeri ni sledila nobena pomembnejša skupina). Nekateri avtorji v tej povezavi opozarjajo, da je ena od posledic prevzemanja elementov Zahodnega popa (in včasih rocka) izginevanje tradicionalnega slovenskega melosa iz narodnozabavne glasbe. Za slovensko ljudsko glasbo, iz katere sta izhajala tudi Slavko in Vilko Avsenik, je bila namreč značilna poudarjeno durovska melodika z velikimi skoki med toni (na primer iz prime na seksto ipd.). To je bila izrazita posebnost slovenske oziroma, natančneje, gorenjske ali celo alpske glasbene kulture, danes pa so pod vplivom popa prevladale preprostejše, bolj linearne in navsezadnje pevsko manj zahtevne melodije z ostrimi ritmi (intervju Ožbalt).

Pregled zgodovine oziroma razvoja slovenske narodnozabavne glasbe kaže, da gre za glasbeni žanr, ki kljub temu, da v slovenskem okolju predstavlja enega najpomembnejših označevalcev tradicije, sploh ni tako zelo tradicionalen. Nastal je kot srečanje zelo partikularnega (gorenjskega) tradicionalnega glasbenega in kulturnega idioma s sodobno popularno glasbo (najprej v obliki jazza) ter procesi kulturne, ekonomske in družbene modernizacije, predvsem pa se je v desetletjih od nastanka intenzivno spreminjal, in to praviloma v skladu s tipično modernimi (in ne tradicionalnimi) tržnimi zakonitostmi. V zadnjem desetletju ali dveh opažamo izrazito približevanje glasbenim in vsebinskim prvinam sodobnega angloameriškega popa. Ta proces ni neobičajen, kljub temu pa je mogoče pričakovati, da bo iz njega izšla cela vrsta novih hibridnih glasbenih oblik, ki bodo še vsaj nekaj časa močno zaznamovale slovensko kulturno krajino.

Literatura in drugi viri

Accordion History, geslo na Wikipediji Dostopno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Accordion#History> (31. maj 2021).

²¹ Ansambel Žlindra & Kalamari je nastopil v 2. polfinalu. Tu je s skladbo *Narodnozabavni rock* zasedel predzadnje mesto in se ni uvrstil v finale.

- Ansambel bratov Avsenik*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: https://sl.wikipedia.org/wiki/Ansambel_bratov_Avsenik (31. maj 2021).
- Bibič, Bratko (2014): *Harmonika za butalce*. Ljubljana: Beletrina.
- Galič, Jože (2012): Narodnozabavna glasba – je res »goveja«? *Slovenski glasbenoinformacijski center (SIGIC)*, 9. marec. Dostopno na: <http://www.sigic.si/narodnozabavna-glasba-je-res-goveja.html> (31. maj 2021).
- Godec*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Godec> (31. maj 2021).
- Ir. K. (2018): Marijan Smode: Moral bi se ločiti že prej. *Ž24.SI*, 10. avgust. Dostopno na: <https://www.zurnal24.si/magazin/vip/marijan-smode-moral-bi-se-lociti-ze-prej-314103> (31. maj 2021).
- Jercog, Aleksi (2017): *Slavko Avsenik: Življenje za glasbo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jožica, kje si bla*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: https://sl.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEica,_kje_si_bla (31. maj 2021).
- Luthar, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: Simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave XXVIII(71)*: 13–37.
- Muršič, Rajko (1999): The Rock Scene in the Village of Trate and the Ethnopop Show "Marjanca" in the Town of Maribor: On the Complexity of Musical Identifications. V *Urban Symbolism and Rites: Proceedings of the International Symposium Organised by the IUAES Commission on Urban Anthropology*, B. Jezernik (ur.), 221–232. Ljubljana: FF, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Na Golici*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: https://sl.wikipedia.org/wiki/Na_Golici (31. maj 2021).
- Negus, Keith (2009): *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge in Oxford: Polity Press in Blackwell Publishing Ltd.
- Ožbalt, Andrej*, učitelj klavirja in korepetitor na Waldorfski šoli v Ljubljani. Intervju 14. januarja 2020 opravil Peter Stanković.
- Rauch, Tomaž (2016): Slovenska ljudska glasba: takšna in drugačna. *Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik, FF UL*. Dostopno na: https://centerslo.si/wp-content/uploads/2016/06/52_Rauch.pdf (31. maj 2021).
- Shuker, Roy (1997): *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Sivec, Ivan (1999): *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*. Mengeš: ICO.
- Stanković, Peter (2004): Sport, Nationalism and the Shifting Meanings of Soccer in Slovenia. *European Journal of Cultural Studies* 7(2) 237–253.

- Stankovič, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci: Nova narodnozabavna glasba je odkrila seksualnost. Je to dobro ali slabo? *Dnevnikov objektiv*, 7. julij, str. 25.
- Stankovič, Peter (2014): When Alternative Ends Up as Mainstream: Slovene Popular Music as Cultural Heritage. *International Journal of Heritage Studies* 20(3): 297–315.
- Stankovič, Peter (2015): Rustic Obsessions: The Role of Slovenian Folk Pop in the Slovenian National Imaginary. *International Journal of Cultural Studies* 18(6): 645–660.
- Šaver, Boštjan (2005): *Nazaj v planinski raj. Alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: FDV.
- Uredništvo RTV (2013): Na zdravje! se poslavlja. *MMC RTV*, 17. maj. Dostopno na: <https://www.rtv slo.si/sporocila-za-javnost/na-zdravje-se-poslavlja/308924> (31. maj 2021).
- Velikonja, Mitja (2008): *Titostalgija: Študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Vilko Ovsenik*, geslo na Wikipediji. Dostopno na: https://sl.wikipedia.org/wiki/Vilko_Ovsenik (31. maj 2021).
- Zorman, Anže (2013): Rojstvo narodnozabavne glasbe iz duha bratov Avsenik, radijska oddaja. *Glasbeno drobovje na Radiu Študent*, 25. december. Dostopno na: https://radiostudent.si/glasba/glasbeno-drobovje/rojstvo-narodnozabavne-glasbe-iz-duha-bratov-avszenik?fbclid=IwAR2B8MZBSdUPt_UFrNOzNHPxsP_JSfjyOyMF7X7oktN08B2ehW4V7IYd8Wo (31. maj 2021).

Jasmina Šepetavc

Spolni in seksualni konstrukti v narodnozabavni glasbi, prvič

Abstract

Gender and Sexual Constructs in Folk-Pop Music, take one

The article focuses on gender and sexual constructs in the proverbially Slovenian genre of folk-pop music. The author analyzes the ways notions of gender, gender relations and sexuality are connected to constructions of national identity, and in what contexts they appear in the images, texts, and symbols of the folk-pop genre. The analysis relies on the lyrics of selected folk-pop songs, but also touches on their music videos where relevant.

Keywords: gender, sexuality, folk-pop music, nationalism

Jasmina Šepetavc is a postdoctoral researcher at the Centre for Cultural and Religious Studies (Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana) and a film critic. She is currently employed as a researcher with the project Slovenian Folk-Pop Music as Politics: Perceptions, Receptions, and Identities

Povzetek

V članku se posvetimo izbranim konstrukcijam spola in seksualnosti v pregovorno slovenskem žanru narodnozabavne glasbe. Zanima nas, kako so pojmovanja spolov, odnosov med spoli in seksualnosti zvezana z nacionalno identiteto, ter v kakšnih kontekstih se specifična pojmovanja pojavljajo v podobah, besedilih in simbolih narodnozabavnega žanra. Pri analizi se opiramo na besedila in – kjer so relevantni – videospote izbranih narodnozabavnih pesmi.

Ključne besede: spol, seksualnost, narodnozabavna glasba, nacionalizem

Jasmina Šepetavc je postdoktorska raziskovalka na Centru za proučevanje kulture in religije (Fakulteta za družbene vede, Ljubljana) in filmska kritičarka. Trenutno je zaposlena pri projektu Slovenska narodnozabavna glasba kot politika: percepcije, recepcije in identitete.

Uvod

Pregovorno slovenski žanr narodnozabavne glasbe ustvarja zvočno kuliso slovenskega vsakdana. V kolikor ne bi koronski čas preprečeval manjšega preizkusa in bi naključne mimoidoče vprašali, če znajo zamrmrati kakšno narodnozabavno vižo, bi verjetno velika večina znala posnemati vsaj melodijo Avsenikove *Na golic*. Lahko bi tudi stavili, da bi se kohorta prebivalstva, rojena v osemdesetih letih ali prej, na pobudo spomnila tudi pesmi, ki ne opeva lepote slovenske pokrajine, temveč govori o nečem, kar je tej pokrajini simbolično blizu – slovenski ženski, ki se v tem specifičnem primeru upira preveč zagretemu moškemu. Gre za popevko *Srčna napaka* Ansambla Frajkinclarji, ki je izšla leta 1998 – torej še preden je slovenski turbofolk slovenska lica obarval z bolj eksplicitno (hetero)seksualno podobo – in pod neuradnim imenom *Ne boš ti meni zizike majal!* v hipu postala zlati repertoar gasilskih veselic in domačih žurov. Pri moškem, ki se je s traktorjem pripeljal k mestnemu zdravniku po pomoč, ker ima »tako srčno napako«, da ima »vse ljub'ce rad« in ženski, ki mu žuga, da on njej že ne bo majal zizik niti dajal dol hlačic, začenjamo našo pot po izbranih konstrukcijah spola in seksualnosti, kot jih ponuja slovenska narodnozabavna glasba. Pri tem se opiramo na besedila izbranih pesmi, tam, kjer obstajajo, pa tudi na videospote, ki zgodbe o vlogah moških in žensk, ljubezni, dvorjenju in seksu vizualizirajo na specifične načine.¹ Na tem mestu velja opomniti, da žanr narodnozabavne glasbe še zdaleč ni homogena celota, pa tudi konstrukcije spolov in seksualnosti, ki jih najdemo v žanru, niso enoznačne in presegajo dolžino enega članka. Tokrat vzamemo pod drobnogled le nekatere pogoste trope, povezane s spolom in seksualnostjo, ki jih najdemo v žanru, mnoge druge pomembne teme (denimo reprezentacijo spolov v slovenskem turbofolku) pa puščamo ob strani za prihodnje članke o ženskah, moških in drugih v narodnozabavni glasbi.

1 Še kratka opomba o izboru pesmi: tega smo določili s pomočjo pregleda narodnozabavnih seznamov, ki jih najdemo na YouTube kanalu (npr. Samo slovenska glasba, Slovenski narodnozabavni mix, Domači mix, Pivski mix, Slovenska polka in valček ipd.), pri čemer smo se kot snežna kepa kotalili po hriboviti internetni pokrajini žanra – sledili smo aktivnim YT kanalom, ki so posvečeni kuriranju narodnozabavne glasbe, posameznim ustvarjalcem in tematikam. Prav tako smo prečesali narodnozabavno založništvo, kjer smo našli denimo izbor pesmi različnih narodnozabavnih ansamblov, ki ga je pod imenom *Mama, hvala!* leta 2017 izdala založba Nika. Večina v članku uporabljenih pesmi je – sodeč po podatkih, ki so dostopni na spletu – nastala med osemdesetimi leti 20. stoletja (npr. *Pri naši mami; Mama prihajam domov, Tudi ti nekoč boš mamica postala*) in danes. Na tem mestu ni prostora za analizo celotnega vzorca, zato smo naredili jagodni izbor, ki nakaže nekatere specifične pojmovanje spola in seksualnosti v narodnozabavni glasbi.

Ljubeče matere in nergaške žene

Za slovensko ljudsko kulturo in njeno modernizirano različico, ki so jo v 50. letih 20. stoletja najprej izumili Avseniki, je po Stankoviću (2007) bolj kot seksualno poželenje po nasprotnem (nikoli istem) spolu značilno deerotizirano hrepenenje po domačiji, domovini, vinu in materi. Tudi naš pregled polja podobno pokaže, da se pri analizi spolnih vlog v žanru pred vsemi drugimi velja najprej ustaviti pri liku matere.

Če kopljemo onkraj narodnozabavne glasbe, kmalu ugotovimo, da so pojmi domačije, domovine, matere in navsezadnje hrane/pijače pomembno povezani in izrazito spolno zaznamovani. Kot piše Nira Yuval-Davis v knjigi *Gender and Nation* (2008), so predvsem ženske tiste, ki v nacionalnem imaginarij nosijo »'breme reprezentacije', saj so, tako osebno kot kolektivno, konstruirane kot simbolične nosilke identitete in časti kolektiva« (2008: 57). Pri tem avtorica opozori, da je tista, ki uteleša in simbolizira (nacionalno) kolektivnost, njene zmage in poraze, največkrat ravno figura matere; pomislimo npr. na Mater Rusijo ali Mater Indijo. Če se vrnemo na sončno stran Alp, najdemo v svoji zgodovini lik Cankarjeve ponižane matere oz. figuro, ki presega literarno polje in jo poznamo pod imenom »slovenska mati«. Mati je tako hočeš–nočeš hkrati konkretna ženska in simbol, največkrat zvezana z reprodukcijo naroda in njegove kulture, z domom in domačimi aktivnostmi (kuhanjem, hranjenjem, gospodinjenjem) ter narodnimi vrednotami in čustvovanjem.

Hrepenenje po domu, kjer je mati, ki ga najdemo v narodnozabavnih vižah, gradi na narativu, ki ga srečamo v širši kulturi, literaturi, filmu in glasbi, v katerem se mati brezkompromisno nemalokrat žrtvuje za svoje otroke. Slovenska mati je tako v popularni kulturi vsaj od Cankarjeve matere, ki je sinu prinesla kavo, pa jo je ta zavrnil, ali je v svoji skromni kmečki opravi obstala zatajena na Dunaju, dobila svoje mesto v nacionalnem čustvovanju, povezana s posebno mešanico ljubezni, melanholije in slabe vesti. Tako ni nič nenavadnega, da se je lik slovenske matere pojavil tudi v teoriji, ko je Slavoj Žižek v osemdesetih letih 20. stoletja pisal o libidinalnem ustroju, značilnem za oblikovanje in reprodukcijo slovenske nacionalne identitete:

Lik »slovenske matere« ni nadjazovski lik, ki bi služil kot opora »patološkega Narcisa« in subjektu nalagal uživanje in brezobziren boj za socialni »uspeh«, marveč je specifična podoba simbolnega Zakona, ki subjekt »notranje zadolži«, mu naloži simbolno Poslanstvo, Mandat; specifično »materinska« črta te točke simbolne identifikacije pa je, da

kot simbolni Mandat nalaga »mazohistično« žrtvovanje: sam socialni uspeh v »tujem svetu« je dojet kot izdaja domačije, ne pa kot izpolnitev Mandata, nastopi kot pozaba »nemega trpljenja« Matere – fantazmatski scenarij »izpolnitve materinskega poslanstva« je nasprotno subjekt, ki se sredi tujega sveta »zave dolga domačiji«, zavrne »tuyo učenost« in se vrne k svojim »koreninam« (1987: 157).

In res, mati domovina in konkretna mati, vedno locirana doma, se v pesmih narodnozabavnih ansamblov pojavljata pogosto, sta vir veselja in tradicije ter hrepenenja in žalosti, sploh takrat, ko je sin odšel od doma na tuje. Vzemimo za primer denimo pesem Ansambla Lojzeta Slaka, *Mama, prihajam domov* (1985).² Pripovedovalec strmi v nebo in se sprašuje, kako je doma: *Z neba strmijo zvezde, k meni gledajo / Povejte, zvezde ve, kaj mati delajo*. Materi piše pismo, v katerem ji sporoča veselo novico:

Mama, prihajam domov / in jočem od sreče. / Misli hite k tebi domov,
/ pod stari domači krov /.../ Z neba strmijo zvezde, kako mi je hudo,
/ povejte mamic, njen fant se vrnil bo. / V tujino me je zvalil obetov
sladki čar, / zapustil doma več ne bom nikdar.

Pripovedovalec se torej sredi tujine »zave dolga domačiji« in materi, ki je simbolno sidrišče te domovine in domačije, ter obljubi, da slovenske zemlje ne bo zapustil nikoli več. Podobno občutenje v modernizirani preobleki najdemo v pesmi *Moje slovensko srce* (2021) Ansambla Modrijani. Videospot se dogaja v Berlinu, kjer mladi moški dela v nekem biroju. Tam se sramežljivo spogleduje s svojo sodelavko: ko pride v pisarno, ga na mizi čaka kolač, ki ga je spekla njegova simpatija. Moški se sladkarije, predvsem zato, ker predstavlja potencialno romanco, razveseli, a ko zagrizne vanjo, se mu obraz skremži. Nato poskuša doma ob materini pomoči preko Skypa speči potico – neuspešno, saj taka kot mamina ni nobena –, resignirano obsedi ter gleda fotografije svoje družine in markantnih slovenskih podob – Gorenjske, Triglava in Pirana. Medtem Modrijani pejejo: *Rodila me slovenska je mati, / vzgojila, več mi mogla ni dati. / Nikoli sinko moj ne pozabi, / tvoj te dom zmeraj vabi, / tukaj čakamo te*. K sreči mladeničeva mati pride v Berlin in postreže s potico (ta sicer ni njena, ampak zaradi sponzorstva Pečjakova), on pa nato naslednji dan pusti kos potice na sodelavkini mizi. Medtem iz besedila pes-

2 Na tem mestu velja opomniti, da je bilo mnogo tekstopisk v narodnozabavni glasbi žensk. V tem primeru legendarna Fanika Požek. Tako bi bilo napačno sklepati, da so ženske – kot piske in/ali izvajalke – na račun svojega spola izvzete iz ustvarjanja reprezentacij spola in seksualnosti v narodnozabavni glasbi.

mi izvemo, da je kot mladenič odšel v tujino, a ga njegovo slovensko srce vse bolj skeli: *Mati vedno prav je imela, / mi najboljše želela, / da ostal bi doma.* Mladenič bo tako slej ko prej odšel iz velemesta domov, kjer je, pravi pesem, najlepše, tudi zato, ker je tam njegova mati, domovina in srce, njegovi pisarniški simpatiji pa bo ostal spomin na Pečjakovo potico.

Mati simbolično ohranja tradicijo in kulturo zato, ker v kulturni imaginaciji ostane na mestu, kot nekakšen fosiliziran ostanek otroštva ali nespremenjeno in tradicionalno sidrišče, ki spodbuja nostalgično (in velikokrat netočno) spominjanje na stare »boljše« čase. Poglejmo pesem *Pri naši mami* (Ansambel Mihe Dolžana, 1985), ki poetično opiše dom s pomočjo senzoričnih zaznav. Če so Proustovega pripovedovalca k nehotnemu spominjanju spodbudile magdalenice, sta slovenska multisenzorična zaznava in z njo izzvan spomin povezana s šarkljem/potico, vinom in začimbami z vrta:

Pri naši mami še vse po starem teče /.../ Pri njej v pečici se zmeraj šarkelj peče /.../ Pri naši mami diši po rožmarinu, / omara stara po sivki vsa dehti, / v njeni kleti je vonj po starem vinu /.../ Ta naša mama kaduljo pa pehtran goji /.../ Pri nas doma je naša mama na sredi sveta.
/ Pri nas doma je veselje doma.

Pesmi, posvečene idealiziranim materam, poticam in slovenski pokrajini, ki se v narodnozabavnih videospotih in besedilih pesmi kažejo skozi vsakodnevno hrepenenje po domačem okusu, vonju in vizualni kulisi, so del vsakdanjega »banalnega nacionalizma« (Billig, 2010), izrazov pripadanja kolektivu, ki jih redkokdaj zares reflektiramo. Podobno gre trditi za narodnozabavno glasbo samo, ki je tekom sedmih desetletij – od iznajdbe do danes – postala zvočna krajina slovenstva, če jo aktivno poslušamo ali ne. Narodnozabavne glasbe namreč ne moremo reducirati na veseljaško poplesavanje na gasilskih veselicah ali goreče sprejeme uspešnih športnikov, ampak je tudi spremljava nedeljskih kosil, vožnje z lokalnim avtobusom ali televizijskih popoldnevov ob likanju. Rečeno drugače, slovenske narodnozabavne glasbe ne gre zamejiti na posebne dogodke, na mehurčke nacionalnih ritualov, temveč je tekom desetletij postala del slovenskega nacionalnega tkiva, s katerim se onkraj raziskovanja ne ukvarjamo veliko, a kljub temu igra pomembno vlogo v konstrukcijah slovenske nacionalne »zamišljene skupnosti« (Anderson, 2006) ter utelešenju simbolov in občutij v rutinske navade (Billig, 2010: 42). Nacionalne konstrukcije se križajo z drugimi dispozicijami – razredom, spolom, raso itd. – in se medsebojno oplajajo (Edensor, 2002: 88), posledice teh oplajanj pa so nemalokrat videne kot logičen del življenja.

Poglejmo nekatere od teh nepreizpraševanih nacionalnih konstrukcij v odnosu do spola, kot se kaže v narodnozabavni glasbi. Ena od teh naturaliziranih predpostavk je denimo slovenska nuklearna družina, ki se v videospotih največkrat veselo sprehaja po slovenskem podeželju, in z njo povezana usoda materinstva, ki preveva kulturni imaginarij žanra. Vesele Štajerke v pesmi *Rada bi bila mamica* (2014) svojo željo po materinstvu do neke mere zamejijo, ko jo individualizirajo v pripovedovalki:

V meni je droben glas, / ki šepeta, prihaja čas, / ko sonce ni dovolj toplo, / za srečo manjka še nekdo. / V meni klic oglašča se, / da sta pre-malo srci dve. / Neskončno rada bi bila kmalu mamica.

Medtem pa Ansambel bratov Avsenik v *Tudi ti nekoč boš mamica postala*³ nagovori širšo žensko populacijo, katere poslanstvo, se zdi, je roditi otroke in ustvariti topel dom:

Tudi ti nekoč boš mamica postala, / tudi ti nekoč ob zibelki boš stala. / In v objemu treh boš srčno si želela, / da ostali skupaj bi, / v domačem krogu srečni vsi, / saj trenutki sreče vsi / prekratki so kot v pravljici.

Tako bi lahko trdili, da vsaj del slovenske narodnozabavne glasbe v svojih podobah uveljavlja heteronormativno matrico (Butler, 2001) – normativno podobo heteroseksualne zveze, ki sčasoma preraste v nuklearno družino, v kateri mati prevzame breme gospodinjstva (to v pesmih ni nikoli prikazano kot delo, temveč izraz »naravne« materine ljubezni). Del matrice pa je tudi poslanstvo materinstva, s katerim se ženska dvigne na mesto simbolnega. Čeravno opisani vzorec nedvomno najdemo v ljubezenskih pesmih dvorjenja, pa se zdi, da se slovenska heteroseksualna ekonomija parov poznih let nekoliko zakomplicira. Do zdaj smo govorili o materah, ki so poetično prikazane kot tople skrbnice spolno zaznamovanega doma, vendar o povezavah nacionalnih in spolnih konstruktov ne moremo govoriti brez moških, opozarja Yuval-Davis (2008). A proučevanje starševstva v slovenski narodnozabavni glasbi z izbrisom očetov od nas nemalokrat zahteva ravno to. Če velik del narodnozabavne glasbe obvladujejo mladi moški, ki osvajajo dekleta in poskušajo z njimi plesati celo noč (o tem malo pozneje), moški v srednjih letih iz zgodb skorajda izginejo oz. postanejo bolj ali manj

3 Točnega datuma izida ne najdemo, a glede na to, da je izvajalec pesmi Alfi Nipič, ki je v ansamblu sodeloval med leti 1974 in 1991, lahko pesem verjetno postavimo nekje v drugo polovico sedemdesetih ali osemdeseta leta.

nepomembni. Poglejmo eno od izjem, *Naš ata je glavni* (Ansambel Frajkinc-larji, 2011), v kateri naslovni ata v vaški gostilni praznuje rojstni dan. Ata je v besedilu pesmi »ta glavni«, »vriska« in »pije«, dokler ne pride čas, ko mora domov: *Strah zdaj zagradi ga, ve kaj čaka ga doma. / Na vratih se oglasi zdravo, pa ga rajngla trofi v glavo*. Mati, ki je v odnosu do otrok konstruirana kot samožrtvujoča ljubeča figura, je v relaciji do ostarelega moža (v širši kulturi klišejsko okarakteriziranega kot »dobrega pivca« in podrejene »copate«) nemalokrat in stereotipno prikazana kot »zmajevka«: nergaška žena, ki mu ne pusti živeti (oz. mu ne dovoli, da bi se v miru zapiljal v gostilni). Figura zahtevne in težaške žene najde svoje mesto tudi v slovenskem humorju, ki v kontekstu narodnozabavne animacije gostov med pesmimi (na koncertih ali v narodnozabavnih TV-oddajah) velikokrat temelji na humorističnem preigravanju nacionalnih in spolnih stereotipov, na primer v pesmi Mame Manke⁴ (alter ega igralca in komika Saše Đukića) *Ne rabiš psa, če imaš kuzlo pr' hiš* (2017), kjer je kuzla kakopak Mama Manka sama, ki laja in grize »za dva«. Četudi je Mama Manka osnovana na satiričnem in ekscesivnem utelešenju stereotipa slovenske kmečke »mamke«, je drugi del interpretacije lika na plečih gledalcev, ki jo nemalokrat vzamejo resno. Kot zaključni eden od komentatorjev pod videom, je pesem: »Resnica o ženskah«.

Device na travnikih

Ko se lotimo proučevanja slovenske libidinalne ekonomije v narodnozabavnem kontekstu, nas zbode dejstvo, da so bile nacionalne konstrukcije spolov v slovenskem reprezentativnem žanru – z redkimi izjemami – skorajda neproučevane. Če se ozremo na jug nekdanje države, najdemo več relevantnih analiz spola in seksualnosti v še enem nacionalnem žanru, srbskem turbofolku: Grujić (2009) denimo analizira konstrukcijo »spodobne« ženske v nacionalnem kontekstu turbofolka; Kronja (2004) pokaže, kako je bil turbofolk ideološko orodje mačistične vojaške oblasti, v kateri so imele ženske predvsem vlogo statusnega simbola; Jelača (2014) ženskam

4 Mama Manka je lik, ki ga je Đukić ustvaril že leta 1988, v naslednjih desetletjih pa je njegov alterego zaslovel predvsem kot humoristka v okviru narodnozabavnih televizijskih oddaj, veselic, videospotov in filmov. Na njeni spletni strani (<https://mamamanka.weebly.com/>) najdemo opis lika: »Mama Manka je ženica pri šestdesetih, s Krpanovim značajem, njena je zadnja beseda. Govori dolensko narečje, je navihana, rahlo cinična, ne preveč žaljiva, dobrodušna, pametna ... Je zaščitniška do svoje družine, čeprav ima vedno kaj povedati čez moža Korla. [...] Rada ga cukne, še raje pa poje vse, kar vidi pred sabo. V cerkev ravno ne hodi, ker se ji zdi to potratno, zato pa ne manjka na nobeni vaški veselici.« Mama Manka opravlja funkcijo humoristke in voditeljice v narodnozabavnih oddajah, na katerih nemalokrat izvaja tudi svoje originalne pesmi.

v turbofolku, predvsem liku *sponzoruse*, ki performira podrejenost, da pridobi ekonomsko korist, pripíše več aktivnosti in moči; serija esejev *Queer as Turbofolk* (Evrovicious, 2014) pa osvetli podton na videz heteroseksualnega in patriarhalnega žanra, v katerem najdemo dobršno mero spolne in seksualne subverzije. Ker se je slovenska narodnozabavna glasba zvočno, geografsko in vrednotno konstituirala tudi v opoziciji do »Balkana« (glej npr. Stanković, 2021), je na mestu hitra opazka o njihovih razlikah. Če v sodobnem srbskem turbofolku najdemo vrsto žensk, ki sicer performirajo normativno feminilnost, a so hkrati aktivne, jezne in dominantne, je v narodnozabavni glasbi manj žensk, ki bi bile subjekti in ne objekti seksualnih izbir, verjetno tudi zato, ker večino narodnozabavne glasbe (za razliko od turbofolka) izvajajo moški. Za podobo slovenske idilične romantike nemalokrat odkrijemo tudi dobro mero seksizma, zapakiranega v vizualno in tekstualno plat narodnozabavne glasbe na »šaljivo« poreden način, ki je predstavljen kot »nedolžna zabava«.

Nena Močnik v enem od redkih esejev, ki naslavljajo seksualnost in spol v narodnozabavni glasbi, zapiše, da narodnozabavni žanr tako na tekstualni kot tudi na kontekstualni ravni »tvori in reflektira prostran imaginarij vrednot nekega naroda« (Močnik, 2009). Avtorica se osredotoči na vračanje vasovanja,⁵ kot se pojavlja v skladbah mlajših narodnozabavnih ansamblov, in ga razume »v okviru kontriranja [...] slečeni seksualnosti« (ibid.). Ljubez en je mogoče res navihana in poredna, a hkrati – za razliko od slovenskega turbofolka – ostaja diskretna ter zvezana s tradicionalnimi vzorci obnašanja in nacionalno konstrukcijo kmetstva kot neizprijenega (ibid.). V tem vzorcu, zvezanim s tradicijo katoliške doktrine, devištvo, poroka in reprodukcija še vedno igrajo pomembno vlogo, na kar kaže vrsta romantičnih narodnozabavnih pesmi, ki opevajo poročni dan, otroke in poln dom.

Vendar hkrati ločnica med narodnozabavno diskretno seksualnostjo in seksualno emancipacijo slovenske različice turbofolka (Stanković, 2007) ni vedno jasna. Vsaj od devetdesetih naprej v narodnozabavni glasbi najdemo napeve, ki se seksualnosti lotijo veliko bolj neposredno: besedila, ki metaforično nagovarjajo dekleta k plesanju skozi noč ali opisujejo fante, ki plezajo po lojtrah v dekliške sobe, seveda ostajajo del repertoarja, a hkrati se v še vedno pogosto vaški scenografiji pojavi tudi neposredno izražanje seksualnosti, ki je bila prej zavita v tančico metaforike in skrivnostne intime. Vprašanje je tako, kakšne seksualne fantazije najdemo v slovenski narodnozabavni glasbi?

Na tem mestu je vredno citirati Stankovićevo pripombo o pomenu scenografije ob analizi enega od narodnozabavnih videospotov v knjigi *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*:

5 SSKJ glagol vasovati opredeli takole: »v kmečkem okolju biti ponoči na obisku pri dekletu: vasoval je pod oknom in dobil nagelj / fantje so cele noči vasovali pri dekletih / hoditi, iti vasovat«.

Vprašanje scenografije je sicer pomembno tudi na povsem načelni ravni. Jacques Lacan je postavil prepričljivo tezo, da je scenografija ena od najbolj pomembnih elementov naših fantazij – v resnici celo njihovo strukturno jedro. Fantazije se namreč ne vrtijo okoli doseganja ciljev temveč okoli *izražanja želje*. Fantazija v tem smislu ne pomeni pridobivanja stvari, za katere si predstavljamo, da nam bodo nudile užitek, ampak predstavljanje *scen*, ki nam v povezavi s temi stvarmi nakazujejo možnost užitka (glej Lapsley in Westlake, 2006: 91–93 v Stanković, 2021: 84).

Če analiziramo narative in scenografijo narodnozabavnih viž, ugotovimo, da se veliko seksualnih scen dogodi na travniku. Ruralna vizualna kulisa je sicer tradicionalna značilnost žanra, a bolj zanimivo je, da so v besedilih in podobah, ki jih analiziramo na tem mestu, ženske (velikokrat poimenovane deklice ali klicane z ljubkovalnimi imeni, kar daje vtis mladosti in neizkušeniosti), ki čakajo v travi, dokler ne pride mimo fant, po navadi tam s specifičnim namenom. In v patriarhalnih fantazijah izbranega vzorca pesmi niti niso ravno izbirčne. Poglejmo pesem *Ob blejskem jezeru* (1998, Frajkinclarji):

Živela je ena deklica, / je ob Blejskem jezeru na sprehod šla. / Usedla se je v senčico, / pričela misliti si je tako: / Hmm ... jaz bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici, / jaz bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici. / Al mimo pride fantič mlad, / usedel se je v senčni hlad, / pričela meniti sta se in končno mladi fant izjavil je: / ti bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici, / ti bi morda rada enkrat cingulingulingu u tej hladni senčici.

Isti ansambel cingulingulinga v travi še večkrat, npr. v (priredbi ljudske) pesmi *Glih sredi travnika: Glih sredi travnika, sem jo vprašal, če mi da, / al' ona reče mi, da me rada ima*. Ko jo protagonist »doli položi v travi« in se priporoči za drugo rundo, se ženska kar naenkrat preobrazi v seksualno delavko (netipična podoba v narodnozabavni glasbi) in zahteva več denarja, nakar jo protagonist odbije z besedami: *Zgini baba preč, ne maram te nič več, / za toti cingulingu je še to preveč!* Nikoli ne izvemo, kako bi isto srečanje opisala ženska. Še dva primera ruralne travniške scenografije odkrijemo v paraboli o izgubi devištva, prvega v ljudski pesmi *Spominčica*, ki jo je priredilo več narodnozabavnih ansamblov, na primer Vaški fantje iz Ključarovec. Tu se opis procesa poslužuje cvetlične metaforike: *Položil sem jo tja na mehki mah, / privzdignil krilce sem ji prav na lah, / na njenih grudih sem slonel / in kradel*

malo ji spominčico. Drugi primer je prigoda »lepe mlade Nežike« (Ansambel Jožeta Škoberneta – *Naivna Nežika*, 2012), ki je pasla ovčice in je bila za ljubezen »malo še premlada«: *Pa privriska čez goro / s harmoniko mlad Francel, / jo poprime za roko, / da bi vzel ji krancel. / Tega dati ti ne smem, / so mi rekli mati. / Saj nedolžnost naj bi bla samo za Boga.*

Francel je bil seveda zvit in je naivni Nežiki natrosil nekaj laži, tako da: *Se takoj je strinjala, hlačice dol dala;* kaj pomeni jodlanje v refrenu pesmi, pa si verjetno lahko predstavljamo. Če pustimo ob strani motečo fantazijo o premladih dekletih in njihovih malih »spominčicah«, postane jasno, da seksualnost vsaj v delu slovenske narodnozabavne glasbe ni toliko deseksualizirana, kot se zdi na prvi pogled. Še več: mestoma je že kar animalistično osvobodjena (ko Bog ne gleda), a težava je nemara ta, da so ženske večkrat predstavljene kot objekti, ki čakajo na kogarkoli, so v seksualnost prisiljene na »mehke« načine – preko zvijač, obljub in laganja – ali pa se morajo preveč zagretili moških, ki ne znajo sprejeti besede ne, stalno otepati (Ne boš ti meni ...!). Kot se fanti npr. otepa dekleta v *Murnovi podoknici* (Ansambel Murni, 2020). Če se pesem začne kot variacija na temo plezanja lojtre: *Odpiri mi dekleta, odpiri. / Odpiri mi kamro zvečer. / Pa nč se predolg ne obiri, ker hud je moj srčen nemir,* se nadaljuje bolj problematično (vse to ob »navihanem« in »humornem« nastopu mladega ansambla). Preden gre mladenič k dekletu vasovat, si gre v gostilno nabirat poguma, in njegova pesem dobi drugačen prizvok: *Hiter ofn baba, drgač jih boš fasala. / Pjebi držte lojtro, da se slučajni ne popela. / Hitr ofn baba, drgač js šajbe bom pobil. / Daj klobaso kuhat, pa šmarncu bom pil.*

In vino veritas? Brez skrbi, dekletu se ne zgodi nič, zapre polkna, on pa gre jezen »kot gad« domov spat. Vprašanje, ki se ob tovrstnih podobah pojavi, je, ali imamo opravka z zvestim in nereflektiranim udejanjanjem patriarhalnega odnosa ali pa gre za »humorni« performans, ki se distancira in ironizira kulturne klišeje? Zagata je velika: če podobe nasmejanih moških, ki v opisanih primerih performirajo zamišljeni kmečki živelj iz preteklosti, vzamemo resno, nas bo kmalu kdo obtožil duhamornega feminističnega nerazumevanja šale, hkrati pa je treba podobe in besedila, ki jih sodeč po zadnjem merjenju v raziskavi Slovensko javno mnenje (2021, pred izidom) redno poslušata skoraj polovica slovenskega prebivalstva, resno vzeti v raziskovalski precep. Ali libidinalna ekonomija in spolna dihotomija, ki jo najdemo tudi v tem slovenskem žanru, ni toliko nedolžna, kot se rada predstavlja, ravno zato, ker je njen seksizem prikrit pod krinko »zdravorazumskega«, vsakdanjega humorja? Ker se predstavlja kot malo (a ne preveč) poredna zabava? Ker se zdi, da je zasledovanje in vneto odklanjanje seksa del igre,

ki je konsenzualna, in del slovenske heteronormativne matrice, ki se kaže za tako naravno, kot so naravne Alpe, ki se dvigajo nad zeleno domovino?

V žanru lahko odkrijemo tudi primere izrazitega seksizma, ki ne potrebuje veliko interpretacije, npr. slovensko priredbo svetovnega hita *Despacito*, *Dej na hitro* (Ansambel Petan, 2017). Člani ansambla se v svojem studiu pripravljajo, da posnamejo pesem, na steni pa visi koledar z ženskami v kopalkah, ki ga začnejo listati in se v šoku primejo za glavo, besedilo pesmi pa pravi: *Prva ima obline take, da te vse mine*, druga je manekensko »lušna«, a ima »soli v glavi premal«, tretja je svetlolaska v predpasniku in s piščancem v roki (fantazija dobre gospodinje) ter »ima, kar moški želi«, ko pride pozno domov »ne teži« in mu reče »daj na hitro« ko mu je do sprostitev po napornem dnevu. Ker pesem ponovno ni povedana iz njene perspektive, ne vemo, kaj je njena motivacija za vztrajanje v razmerju, niti ne, kaj poreče na njegova opozorila: *Nikol ne reč, da ti zamuja, / moje gume so ispravna stvarca* ali »resnicoljubnost«: *Sej bi reku ti, da si najlepša, sam sej veš, da nisi. / Ne vem, zakaj bi lagal ti*. Potem so tu še moški, ki radi priznajo, da imajo tako »srčno napako«, da imajo radi vse ljub'ce (Frajkinclarji) ali *Jaz imam preveč ljubezni, / da je ne bi podelil. / Malo eni, malo drugi, / takšen sem, od kar sem živ* (Kerlci – *Dve muhi na en mah*, 2019). Stanković v analizi zadnje pesmi, a bržkone to velja za vse tri opisane primere, sklene:

Sporočilo je, da imajo dekleta takšne »navihance« rade, kar je v resnici zgolj tipično moška – patriarhalna – fantazija. Tudi iz tega vidika se zdi skladba poravnana s patriarhalno ideologijo, tako da lahko sklenemo, da na ravni pomenov izraža zlasti dvoje: prvič, radikalni individualizem, kjer človeka zanimajo zgolj lastne koristi in užitki, ter patriarhalno ideologijo, po kateri je ženska reducirana na objekt zagotavljanja teh užitkov (Stanković 2021: 73).

Poleg izrazitih patriarhalnih fantazij pa v narodnozabavnih besedilih in podobah najdemo tudi nekaj »ironičnega posmeha«, za katerega sicer ne moremo trditi, da se kdaj ne nagiba k stereotipnemu, a vseeno odpre razpoke slovenske spolne dihotomije, predvsem z opozarjanjem na spodletele poskuse performiranja slovenskega »kerlca«. Tako Klobasekov Pepi v pesmi *Mici v avtu skače* (2015) obžaluje, da ga je tekom seksualnega srečanja na cedilu pustil njegov »pimpi nagajiv«: *Ko je misla da bom začel, / moj pimpi bil je uvel / Mici v avtu skače, / ne špara svoje frače. / A mene je zapustil / moj pimpi nagajiv*. Ansambel Fehtarji ženskam ob dnevu žena podarijo kratki igrani film *Za dame ob dnevu žena* (2021), ki preigrava vse do sedaj opisane spolne

stereotipe: moški v gostilni zdolgočasno sedijo za individualnimi mizami s svojimi partnerkami. Kmalu si vsak od njih zmisli izgovor, da pobegne v možato utopijo šanka, kjer pijani protagonisti skupaj v pesmi bentijo nad »resnično žensko naturo«:

Dekleta pa taka, prav vse ste enaka. / S poštirkanjo fejest frizuro, pod njo pa skrivate pokvarjeno naturo. /.../ Aj aj aj aj, prepozno boš to spoznala, / da s šminko, frizuro in nežno roko ti mene ne boš goljufala. /.../ Ne kuhaš, ne šivaš, nerada pomivaš /.../ Bi rada plesala, se s fanti igrala, ponoči domov hodila. / Nekoč pa bogatega moža dobila.

Če smo prej omenili, da so slovenske ženske včasih prikazane kot nergaške žene, ki ne pustijo moškim, da se zabavajo v miru, se tudi v tem primeru ideja ponovi, le da se za hip zazdi, da imajo mlade ženske nekaj več moči. Ko moški obležijo, se dekleta zabavajo naprej sama veliko bolj veselo, kot so se s svojimi partnerji, najbolj glasen od njih pa se ob prihodu odločne žene izkaže za (uganili ste!) podrejeno »copato«.

Če vasovalci v opisanih primerih sanjarijo o travnikih polnih voljnih devic, hlačkicah, ki padajo na ukaz, in oprsijih, ki se majejo, ostane še vprašanje: Kaj želi ženska? Očitno gasilca. Pri tem verjetno pride na misel najprej ponarodela *Brizgalna brizga* (2004) ansambla Atomik harmonik, a tudi Navihanke v pesmi *Gasilec* (2018) sentimentu pritrtdijo: *Je pravi korenjak, po srcu veseljak. / Ko me pogleda, v meni ogenj zagori in le on ga lahko pogasi.* Če gasilec ni na voljo, bo tudi šofer dober: *Ena vzela bi direktorja z veliko plačo / druga dala bi vse, da tajkun bi bil njen mož, / meni pa od vseh se zdi šofer največji mačo* (Vesele Štajerke – *Vzela bom šoferja*, 2011). Včasih niti ni pomembno, da moški zna ali dela karkoli drugega, kot da je seksualno spreten:

Moj Pepi kakšne šole nikdar ni naredil, /.../ tobak pa šnops je žical, / sam enkrat se živi. /.../ A zvečer, ko k meni pride, / talenta boljšga ni. / Moj Pepi ni kirurg, / pa dobro operira. / Mehanik tudi ni. / Pa z njo dobro šmira. / Moj Pepi je talent./ Da tazga daleč ni (Ansambel Roka Žlindre – *Moj Pepi*, 2010).

Pri izbiri gasilca, ki je verjetno eden bolj pogostih simbolov (slovenske) »mačo« moškosti, ali šoferja, je na delu razredna dinamika žanra (o kateri kdaj drugič) in spretno privabljanje dela populacije, ki je predpostavljeno aktivno poslušalstvo narodnozabavne glasbe, hkrati pa te izbire in njihova obrazložitev kažejo, kako je ženska želja v okviru žanra večkrat uokvirjena

kot iskanje »pravih«, odločnih, delavnih, močnih (mogoče celo patriarhalnih?) moških. Ko sanjarjenja o mačo gasilcih sopostavimo s pesmimi, kjer se pevke hudujejo nad sramežljivimi in »pasivni« fanti, dobimo pravo sliko delovanja slovenskega spolnega binarizma: Navihanke v pesmi *Sramežljivi fant* (2019) tako osvajajo in spodbujajo precej nespretnega fanta, da jih povabi na ples; podobno bi Vesele Štajerke (2011, *Ljubček moj, srček moj*) želele plesati, pa je fant, ki ga imajo v mislih, preveč sramežljiv, Slovenke pa pojejo:

Če si za ples, povej, / da stvar premakne se naprej. / Če si tak frajer, le zakaj pred mano zmanjka ti idej. /.../ Če nočeš plesat, me na pir povabi, malo se nasmej, / pa bo z mano vse ok (Če si za ples, 2021).

Zaključek

Pričujoči sestavek je prvi zapis raziskovanja relacij med nacionalnimi, spolnimi in seksualnimi konstrukcijami, kot se kažejo v simbolnem imaginariju žanra narodnozabavne glasbe. Čeravno se ta na prvi pogled zdi deseksualiziran, vsaj od devetdesetih let prejšnjega stoletja poleg pesmi o romantični ljubezni, hrepenečih poklonov domu in veseljaških polk o radostih vsakdana v svoja besedila in vizualno podobo vnaša bolj eksplicitno seksualno motiviko, ki vrhunec bržkone doživi z nastopom slovenskega turbofolka, ki se ga bomo podrobneje lotili v enem od naslednjih člankov. Pregled izbranih primerov nam pokaže, da vsaj del narodnozabavnega žanra ženskam (in moškimi) nemalokrat določa relativno skromen nabor vlog in relacij (matere, device, nergaške žene, gasilci, kmečki vasovalci, »copate«, pivci ipd.), ki reproducirajo prežvečene stereotipe odnosov med spoli in seksualnosti. Temeljito proučevanje konstitucije slovenske ženskosti in moškosti je še pred nami, kot tudi izziv vprašanja ali (in na kakšne načine) je sodobna narodnozabavna glasba kritična do lastne tradicije in slovenskih kulturnih stereotipov oz. kako se je žanr v svoji sedemdesetletni zgodovini spreminjal. Zdi se, da je ravno polje seksualnosti v žanru mesto upora tradicionalnim konceptom spodobnosti in kot tako nosi potencial bolj subverzivnih politik. Čeravno analiza primerov pokaže, da sodobne inkarnacije žanra (pre)večkrat ostajajo zveste patriarhalnim vzorcem, pa se bomo v naslednjih člankih ukvarjali predvsem z vprašanjem, če, kje in na kakšne načine narodnozabavna glasba te vzorce razgrajuje.

Literatura

- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London in New York: Verso.
- Billig, Michael (2010): *Banal Nationalism*. London in Thousand Oaks: Sage.
- Butler, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- Edensor, Tim (2002): *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford in New York: Berg.
- Evrovicious (2014): *Queer as Turbofolk*. Dostopno na: <https://balkanist.net/queer-as-turbofolk-part-i-eastern-europe-is-homophobic/> (1. 5. 2021).
- Grujić, Marija (2009): *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia*. Budimpešta: Central European University.
- Jelača, Dijana (2014): Feminine Libidinal Entrepreneurship: Towards a Reparative Reading of the Sponzoruša in Turbo Folk. *Feminist Media Studies* 15(1): 36–52.
- Kronja, Ivana (2004): Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle. *The Anthropology of East Europe Review* 22(1): 103–114.
- Močnik, Nena (2009): Od glasbe, ki zabava narod, do (fiktivnih) podob novodobnega vasovalstva. *Muska* (1–2). Dostopno na: <https://novamuska.org/arhiv/single.php?def=clanek&let=2009&rev=1/2&pid=284> (27. 4. 2021).
- Slovensko javno mnenje (2021, pred izidom). Dostopno na: <https://www.cjm.si/sjm/>.
- Stanković, Peter (2007): Pašniki, seniki, domačije, kozolci. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/255888> (25. 3. 2021).
- Stanković, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*. Ljubljana: FDV.
- Yuval-Davis, Nira (2008): *Gender and Nation*. London, Thousand Oaks: Sage.
- Žižek, Slavoj (1987): *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost.

Narodnozabavna glasba – slovenski (anti)turbofolk ruralnega srednjega razreda?

Abstract

Folk-pop Music – The Slovenian (Anti)Turbo-Folk of the Rural Middle Class?

The article places Slovenian folk-pop music in the broader context of folk-pop genres of the Western Balkans. In this context, the Alpine and exclusively Slovene character of this genre is perceived as a symptom of a distancing from the Balkans, which is a ubiquitous theme in the Balkans. This calls for a theoretical reflection that would abandon the practice of focusing on exposing the differences to the (Balkan) Other: a comparison between (Balkan) turbo-folk and Slovene folk-pop music.

This analysis shows that both genres share a similar position within the cultural and class contradictions characteristic for the transition to post-socialist countries that emerged in the territory of former Yugoslavia. Both genres also deal with modernization, but the complete transition on the rural-urban and regional-global axes is only represented in turbo-folk. Folk-pop music, on the other hand, largely doesn't deal with themes related to urban life.

This difference is also manifested in the sonic characteristics of the two genres: turbo-folk is a hybrid genre that combines traditional musical conventions with global trends in popular music, while Slovene folk-pop music is more conservative, traditional, and uniform. This difference can be explained through the lens of class analysis: the imaginary of turbo-folk corresponds to the disappearance of the middle class, while the imaginary of folk-pop music is the imaginary of the rural middle class.

Keywords: Slovenian folk-pop music, turbo-folk, transition, neoliberalism, Balkan

Jernej Kaluža holds a PhD in philosophy and is employed as a researcher at the Social Communication Research Centre at the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana, Slovenia. His professional research is focused on media, journalism and culture studies, critical theory and (post)structuralism.

Povzetek

Članek slovensko narodnozabavno glasbo postavi v kontekst folk-pop žanrov zahodnega Balkana. Gorenjsko-alpski in izključno slovenski značaj te glasbe je v tem kontekstu pojmovan kot na Balkanu vseprisoten simptom distanciranja od Balkana, kar kliče po teoretski refleksiji, ki bi opustila prakso izpostavljanja razlike do (balkanske) drugosti, zaradi česar je slovenska narodnozabavna glasba sopostavljena turbofolku. V analizi se izkaže, da je obema žanroma skupna sorodna pozicioniranost znotraj kulturnih in razrednih protislovij, ki prečijo tranzicijo v postsocialističnih državah, nastalih na področju nekdanje Jugoslavije. Oba žanra zaznamuje tudi prezentacija modernizacije, vendar pa je dovršena tranzicija iz vaškega v urbano okolje, tranzicija iz regionalnega v globalno, povsem prisotna samo v turbofolku, medtem ko se v slovenski narodnozabavni glasbi pojavi določena zapora, zaradi katere se v njej imaginarij mestne urbanosti nikoli ne vzpostavi. Ta razlika se manifestira tudi na ravni zvoka, saj turbofolk funkcionira kot žanrski hibrid, ki tradicionalne glasbene kode povezuje z globalnimi trendi popularne glasbe, medtem ko narodnozabavna glasba tudi v tem kontekstu ostaja bolj konservativna, tradicionalna in uniformirana. Pojavnost te razlike je v članku eksplicirana skozi razredno analizo, ki pokaže, da imaginarij turbofolka ustreza izginjanju srednjega razreda, medtem ko se imaginarij slovenske narodnozabavne glasbe izkaže kot imaginarij ruralnega srednjega razreda.

Ključne besede: narodnozabavna glasba, turbofolk, tranzicija, neoliberalizem, Balkan

Jernej Kaluža je doktor filozofije, zaposlen kot raziskovalec na Centru za raziskovanje družbenega komuniciranja na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Njegova raziskovalna zanimanja so usmerjena na področja medijskih, novinarskih in kulturnih študij, kritične teorije in (post)strukturalizma.

Uvod

Pričujoče besedilo je mogoče razumeti kot zagovor teze, ki morda zveni kot slaba »velikosrbska« provokacija. Ta teza trdi, da je sodobno slovensko narodnozabavno glasbo plodno obravnavati v kontekstu turbofolka, če slednjega razumemo v nekoliko razširjenem smislu, torej kot »folk-pop« žanr, ki zaznamuje polpreteklo zgodovino zahodnega Balkana (proces razpadanja Jugoslavije v osemdesetih, tranzicijo v devetdesetih letih, uveljavljanje neoliberalizma in poskuse približevanja Evropi v prvem desetletju novega tisočletja) in za katerega so značilni poudarjen regionalizem, sodobna adaptacija ljudskih tradicij, afirmacija vrednot večinskega prebivalstva in zavračanje s strani visoke in urbane kulture. Tovrstna perspektiva se mora že v izhodišču soočiti z očitno težavo, da se namreč – z izjemo kratkega obdobja razcveta slovenskega turbofolka, ki ga najbolje reprezentira popularnost skupin, kot sta Atomik Harmonik in Turbo Angels (glej Stanković, 2007) – slovenska narodnozabavna glasba vseskozi eksplicitno distancira od skupnega balkanskega imaginarija.

Kot opozarja Peter Stanković, narodnozabavna glasba že vse od svojih začetkov, ki jih je mogoče povezati z uspehi Avsenikov v petdesetih letih 20. stoletja, stavi na srednjeevropski alpski značaj »gorenjskega glasbenega in kulturnega idioma« (Stanković, 2021: 17): njeni izvajalci so pogosto oblečeni v gorenjske narodne noše, opevajo lepote slovenske (gorenjske) pokrajine in kot glavni inštrument uporabljajo diatonično harmoniko, ki je zaradi vgrajenih durovskih lestvic neprimerna za izvajanje zvrsti ljudske glasbe iz nekaterih drugih slovenskih regij. Razlogov za redukcijo slovenskega kulturnega imaginarija predvsem na gorenjskega je sicer več, za razumevanje polpretekle zgodovine pa je ključno, »da je standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije« (Stanković, 2021: 5), saj »je bila Gorenjska od vseh slovenskih regij s svojo prepoznavno naravno in kulturno krajino od drugih delov nekdanje Jugoslavije najbolj oddaljena, tako da so se Slovenci, ko so začeli poudarjati svojo drugačnost oziroma iskati utemeljitve za osamosvojitve, pričeli identificirati zlasti s to regijo« (Stanković, 2021:18). V tem kontekstu ne preseneča popolna odsotnost reprezentacije »kultur drugih narodov iz bivše Jugoslavije« v slovenski narodnozabavni glasbi (Stanković, 2021: 135).

Teza, da je slovensko narodnozabavno glasbo mogoče postavljati v kontekst drugih Balkanskih žanrov, za katere je značilen poudarjen regionalizem (glej Archer, 2012), je skratka v zavestnem nasprotju s samoprezentacijo narodnozabavne glasbe kot izrazito nebalkanske. Problematična se zdi tudi z vidika muzikološke in etnografske klasifikacije, ki bi narodnozabavni glasbi sorodne zvrsti in izvore najbrž iskala predvsem v srednjeevropski glasbeni tradiciji. Teh spoznanj ne želim zanikati: sodobna slovenska narodnozabavna glasba je namreč *nedvomno drugačna* od turbofolka, pri čemer pa moramo upoštevati, da tovrsten performans nacionalne in kulturne distinktivnosti preči številne popularne glasbene žanre v državah, ki so v postsocialističnem obdobju nastale na ozemlju nekdanje Jugoslavije (glej tudi Bobnič, Majsova in Šepetavc, pred izidom). Rečeno drugače: bolj kot se akterji v imaginariju slovenske narodnozabavne glasbe skušajo distancirati od Jugoslavije (kot politične tujosti) in Balkana (kot kulturne tujosti), kar je osnova ideološkega binarizma sodobne slovenske identitete, bolj se ujemajo v značilno balkanski narcisizem majhnih razlik (glej Velikonja, 2014: 62–66).

Ravno pretirano distanciranje od Balkana in poskus izbrisa spomina na socialistično Jugoslavijo, značilna tudi za širšo slovensko popkulturo, predstavljata značilno balkanski vzorec. Balkan v tem smislu ni zgolj mejna regija med Evropo in neciviliziranim jugo(vzhodom), temveč tudi regija meje, ki sta jo močno zaznamovala »mi proti njim« struktura razmišljanja ter obču-

tek, da se tisti pravi Balkan (oziroma necivilizirana tujost), kot je trdil Slavoj Žižek, začne nekoliko južneje: za avstrijski nacionalizem na Karavankah, za slovenski nacionalizem na Kolpi, za hrvaški nacionalizem je ključna meja med zahodnim krščanstvom in vzhodnjaškim (srbskim) pravoslavljem, medtem ko je za srbski nacionalizem ultimativna meja, ki ločuje pravoslavje od muslimanske fundamentalistične grožnje, ki prihaja iz Bosne, Albanije in Turčije (Žižek v Šentevska, 2013: 62).

Tovrstni kulturni ekskluzivizem se uteleša na številnih področjih, eno najznačilnejših oblik pa nemara prevzame ravno v popkulturi, kjer prav turbofolk predstavlja barbarski vdor zunanosti v ustaljeni red in evropsko civilizacijo, ki jo reprezentirajo legitimnejši glasbeni žanri (glej Archer, 2012; Karamanić in Uverdorben, 2019). Turbofolk v tem kontekstu predstavlja »onesnaženost« z barbarskostjo in »konceptualno kategorijo, ki združuje konotacije banalnosti, tujosti, nasilja in kiča« (Šentevska, 2013: 63). Zanimivo je tudi, da se številni izvajalci turbofolka s samim izrazom, ki ga je iznašel Rambo Amadeus kot ironično oznako za lastno ustvarjanje, ne poistovetijo, saj ga dojemajo kot žaljivko. Tudi na teoretski ravni velja, da izraz turbofolk »kritičnemu aparatu zagotavlja pripravljeno strategijo distanciranja« (Šentevska, 2013: 63). Tako podobno kot v Sloveniji tudi na Hrvaškem prevladuje zavračanje »jugofolka in srbsko-bizantinskega kiča – zvokov, ki so obravnavani kot žalitev pristne hrvaške Mittleeuropa in mediteranske kulturne dediščine« (Baker v Karamanić in Unverdorben, 2019: 161), medtem ko je v Srbiji, kjer je geografsko ločnico z Balkanom težko vzpostaviti, turbofolk pogosto dojet kot drugost v kulturnem smislu, ki »evropsko in urbano srbsko kulturo« napada kot njej zunanja nevarnost (kot »Teheranizacija, tehnodžihad in muslimansko kričanje«) ali kot njen notranji uničevalec (»popkulturni nadomestek Miloševićeve nacionalistične propagandne mašinerije«) (Karamanić in Unverdorben, 2019: 161).

Teza, da je slovensko narodnozabavno glasbo kljub njeni kulturni distinktivnosti vredno primerjati z njenim sorodnikom turbofolkom, skratka nasprotuje njenemu imaginariju, ki skuša – kako balkansko! – zabrisati vsako povezavo z Balkanom in vsako tovrstno primerjavo vnaprej označiti za neprimerno. Ravno alpski in srednjeevropski značaj slovenske narodnozabavne glasbe, ki naj bi se bistveno razlikoval od orientalističnega značaja turbofolka, namreč v kontekstu razpada Jugoslavije in vzpostavljanja post-socialističnih nacionalnih entitet na Balkanu opravlja analogno funkcijo kot orientalizem v turbofolku: poudarja notranje razlike, regionalni tradicionalizem in vez s predsocijalistično družbeno ureditvijo. Zato v tem kontekstu predlagam, da namesto ponotranjanja prakse distanciranja od »barbarskega« Balkana sledimo argumentaciji, ki jo v tekstu »*Mi, barbari*« (kjer sicer analizira situacijo v (Berlusconijevi) Italiji (in njenem odnosu do priseljen-

cev)) ponudi Pier Aldo Rovatti. Ta trdi, da se največje barbarstvo skriva v distanciranju od barbarstva, ter zato predlaga spremembo perspektive: »[k]aj pa, če bi veljalo nasprotno, in bi barbari prihajali od znotraj? Kaj pa, če bi bili barbari mi sami?« (Rovatti, 2011: 31; glej tudi Muršič, 2018).

Namen primerjanja narodnozabavne glasbe in turbofolka torej ni prazno provociranje, temveč poskus tovrstne spremembe perspektive, ki barbarstva ne išče v kulturni drugosti, temveč v jedru samoumevnega kulturnega konsenza, iz katerega perspektiva izhaja. Poleg tega je umestitev narodnozabavne glasbe v širši kontekst balkanskih žanrov folk-pop koristna zato, ker so bili slednji deležni veliko bolj obširne, raznolike in poglobljene znanstvene obravnave, zaradi česar je mogoče določena spoznanja iz tega segmenta znanstvene literature preslikati tudi na področje preučevanja slovenske narodnozabavne glasbe. Obenem je mogoče iz podobnosti in razlik v obeh žanrih sklepati na razlike in podobnosti v regionalnih okoljih, v katerih žanra uspevata, ter posledično dogajanje v slovenski popkulturi smiselno umestiti v širši regionalni, postsocialistični kulturni kontekst.

Zgodovinska genealogija in tranzicijska vloga folk-popa na Balkanu

Izvori slovenske narodnozabavne glasbe se umeščajo ne samo v precej drugačen kulturni kontekst, temveč tudi v drugo obdobje kot izvori turbofolka, saj se narodnozabavna glasba pojavi z vzponom Avsenikov v petdesetih letih, pri čemer ključno vlogo odigra institucionalna podpora RTV Ljubljana, saj so Avseniki redno nastopali v popularni radijski oddaji *Četrtek večer* (glej Bobnič, Majsova in Šepetavc, pred izidom, Stanković 2021: 15). Narodnozabavna glasba je tako v časih, ko je radio v ruralnih gospodinjstvih središnji medij, večinskemu (kmečkemu) prebivalstvu glavna medijska vsebina, ki korespondira z njegovim vsakdanom, kot sorazmerno neproblematično pa jo je pojmoval tudi socialistični režim, pri čemer je gotovo pomembno, da narodnozabavna glasba takrat še ni imela spontano konservativno-desnega ideološkega prizvoka, ki ji ga pogosto pripisujemo danes, k čemur je gotovo pripomoglo tudi dejstvo, da je bila harmonika osrednji glasbeni inštrument slovenskih partizanov (Bibič v Stanković, 2021: 14). Na drugi strani je izvore turbofolka mogoče iskati pozneje, namreč v novokomponirani ljudski glasbi, ki se pojavi v šestdesetih, še izraziteje pa v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, in ima analogno funkcijo kot slovenska narodnozabavna glasba predvsem zato, ker ni preprosto »tradicionalna glasba« ali »ljudska

glasba«, temveč njena moderna adaptacija. Skupna značilnost obeh žanrov je tudi naslonitev na regionalno glasbeno tradicijo, saj novokomponirana ljudska glasba adaptira lokalne melodične kode romske, srbske, bosanske in makedonske ljudske glasbe (Čvoro, 2014: 11), pri čemer se poslužuje tradicionalnih inštrumentov, kot so harmonika, violina in darbuka (Karamanić in Unverdorben, 2019: 158).

Kljub očitni analogiji med slovensko narodnozabavno glasbo in novokomponirano ljudsko glasbo obstaja v oči bijoča razlika, ki ključno zaznamuje uso- do obeh žanrov: novokomponirana ljudska glasba je namreč glasbeni hibrid, pri katerem je ključna kombinacija moderniziranih ljudskih zvokov in elemen- tov sočasne globalne popglasbe. Tudi v nadaljnjem razvoju turbofolk pono- tranji pop zvoke diska, repa in eurodancea v devetdesetih, EDM-a v prvem desetletju tega tisočletja in trapa ter reggaetóna v drugem desetletju, zaradi česar nekateri govorijo o preoblikovanju turbofolka v trepfolk, turbotón ipd. (glej Farmer, 2019; Dumnić Vilotijević, 2020). Na drugi strani slovenska narod- nozabavna glasba, četudi je njen nastanek povezan »z izrazito modernimi (in ne tradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije« (Stanković, 2021: 19; Muršič, 1999: 229), ni nikoli zavzela tovrstnega hibridnega forma- ta ponotranjanja globalnih glasbenih trendov. Četudi ne moremo povsem zanikati njenega spreminjanja skozi zgodovinska obdobja, narodnozabavna glasba ostaja vseskozi veliko bolj konservativna in toga, kar se tiče eksperi- mentiranja in morebitnega odstopanja od ustaljene generične uniformnos- ti.¹ Stanković sicer v sodobni narodnozabavni glasbi opaza nekoliko več odpr- tosti (opustitev narodnih noš, vključevanje rock elementov ipd.), na podlagi česar sklepa, da je v njej »mogoče opaziti celo vrsto označevalcev sodobnos- ti«, vendar kljub temu zaključuje, da je svet narodnozabavne glasbe še ved- no »strukturiran zlasti okoli bolj ali manj tradicionalnih vrednot in simbolnih koordinat« (Stanković, 2021: 128).

Razlika na ravni zvokov pa ustreza tudi razliki na ravni imaginarijev obeh glasbenih žanrov. Zvočna hibridnost novokomponirane ljudske glasbe, ki kombinira lokalno tradicijo in globalne trende, ustreza glavnemu narativu o prehodu iz ruralnega v urbano okolje, ki se vleče od hita Miroslava Ilića *Voleo sam Devojku iz Grada* iz leta 1972 do Cobyjeve popevke *Biseri iz blata* iz leta 2018 – obe skladbi revnemu (a idiličnemu) podežlju kot kontrast po- stavljata brezimno urbano metropolo, ki reprezentira obljubo individualne- ga uspeha in prizorišče moralne korupcije (glej Čvoro, 2014: 9). Poleg tega turbofolk pogosto stavi na kontrast med balkansko domačijskostjo in mo- dernizirano globalno sodobnostjo, ki jo zaznamujejo odtujenost, hladnost

¹ Še ena razlika je, da v novokomponirani ljudski glasbi uniforme niso tako pogoste kot v slovenski narodnozabavni glasbi.

in krut boj za preživetje. Na drugi strani slovenska narodnozabavna glasba ne vzpostavi tovrstnega kontrasta med ruralnim in urbanim, temveč ostaja zavezana zgolj eni strani te dihotomije, torej izključno ruralnemu imaginariju. Podobno kot zavrača globalizacijo in modernizacijo, ki ju simbolizirajo urbane prestolnice, zavrača tudi odstopanje od ustaljenih vzorcev na ravni zvoka in imaginarija. Čeprav tudi v tem kontekstu Stanković v sodobni narodnozabavni glasbi opazi določene izjeme – denimo pojavljanje krajine manjših regionalnih mest, kar bi lahko nakazovalo na »neke vrste materializacijo [...] omenjene hibridne tradicionalno moderne kulture« (Stanković, 2021: 145) –, lahko zaključimo, da v slovenski narodnozabavni glasbi (za razliko od turbofolka) ni simbolnega mesta za pravo in povsem urbanizirano metropolo, temveč kvečjemu zgolj za urejeno srednjerazredno predmestje.

Oba glasbena žanra sta med poslušalstvom v socialistični Jugoslaviji naletela na dober odziv in pridobila celo kulturni status, četudi sta bila v medijih do konca osemdesetih let deloma podreprezentirana. K temu je gotovo pripomogel ambivalenten odnos socialistične oblasti do tovrstnega formata »folk-pop« glasbe: »na eni strani se je folklor – zaradi svoje popularne in populistične narave ter vpetosti v obstoječe kulturne prakse – zdela idealna forma kulturne propagande«, vendar je po drugi strani njena umeščenost v kulturno tradicijo predstavljala problem, »saj je bila dojeta kot ostanek predvojnne Jugoslavije, zaostalosti, primitivizma ter celo potencialnega izraza nacionalizma« (Čvoro, 2014: 39). Predvsem vznik slednjega je oblast v multikulturni Jugoslaviji, utemeljeni na idealu bratstva in enotnosti, želela načrtno preprečiti, kar je posebej razvidno iz panjugoslovskega imaginarija turbofolka, kakršnega denimo v skladbi *Jugoslovenka* prezentira Lepa Brena. Kljub temu pa je bilo tovrstno ideološko krpanje neuspešno, saj je črpanje iz regionalnih ljudskih folklor že v osnovi povzročalo, da so modernizirani folk žanri izpostavljali kulturne in regionalne razlike.

Te so ključno vlogo odigrale tudi pri javnih razpravah o »davku na šund« v sedemdesetih letih in o »orientalizaciji« v osemdesetih, ki so zaznamovale imanentno konfliktnost novokomponirane ljudske glasbe v jugoslovskega režimu. Ta je prišla do polnega izraza v na videz skrajni, v resnici pa precej mehki transformaciji od panjugoslovskega Lepe Brene k velikosrbski ideologiji Cece, ki se zgodi na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta in jo simbolno dovrši poroka med Ceco in vojnim zločincem Arkanom leta 1995 (Čvoro, 2014: 63), kar je predstavljalo širšo simbolno združitev turbofolka, Miloševićevega režima in srbskega nacionalizma. V najzloglasnejši dobi turbofolka sta se porajajoči individualistični neoliberalizem in narcisizem, kot ga izraža hit *Ne može nam niko ništa* Mitarja Mirića iz leta 1989 (Čvoro, 2014: 70), združila z idealom kapitalistične svobode in hitrosti (po-

slušaj skladbo *Dvesta na sat* Ivana Gavrilovića ali skladbo *Nikom' nije lepše nego nama* Viki Miljković iz leta 1994) in fatalistično čutnostjo ter vojno norijo (poslušaj Cecino pesem *Kad bi bio ranjen* iz leta 1996). Turbofolk je torej ena najznačilnejših manifestacij divjih in mračnih devetdesetih na Balkanu ter predstavlja kulturno plat Miloševićevega postmodernega, permisivnega nacionalizma, v katerem naj bi bilo (sledeč Žižku) dovoljeno vse (razen izživati vladarja) (Čvoro, 2014: 4, 65). Za nekatere presenetljivo, za druge pričakovano pa turbofolk ni doživel zatona skupaj z Miloševićevim režimom, saj se mu je uspelo učinkovito prilagoditi tudi na neoliberalno realnost v novem tisočletju.

Četudi politična zgodovina slovenske narodnozabavne glasbe ni tako razburljiva kot zgodovina turbofolka, se zdi, da ta pri formaciji slovenskega nacionalizma v osemdesetih in devetdesetih letih igra analogno vlogo. V tem času se namreč tudi v Sloveniji pojavi prostor za popkulturo z izrazito regionalnim in provincialnim značajem, kar se najzornoje kaže v znamenitem oglasu *Slovenija, moja dežela!* iz leta 1985. »Gorenjskost« narodnozabavne glasbe se je tako odlično skladala z osamosvojitvenim imaginarijem, ker je najustrezneje reprezentirala slovensko specifiko znotraj Jugoslavije ter ideal približevanja alpski Srednji Evropi, ki je bila dojeta kot »aspirativni ideal« (Stanković, 2021: 18).

Morda se v tem kontekstu zdi presenetljivo, da se z izjemo Agropopa – katerega himno »Samo milijon nas še živi« je mogoče razumeti kot »neuradni soundtrack slovenskega nacionalizma« (Stanković, 2021: 25) – iz slovenske narodnozabavne glasbe ne razvije njen »turbo« odvod. Za to zgodovinsko dejstvo ni enostavne razlage, gotovo pa k njemu prispeva pojav t. i. »goveje« pop glasbe (Don Juan, Rendez-Vous, Čudežna polja), ki zasede analogno strukturno mesto ter je v Sloveniji v osemdesetih in devetdesetih izredno popularna. Prav tako slovenski kulturni prostor tega časa ne zaznamuje tako ostro nasprotovanje med domačijsko-folk kulturo in urbano rockersko kulturo kot v Srbiji (glej Muršič, 1999). Tudi zato morda lahko poprock glasba – kot jo izvajajo Čuki, Šank Rock in Pop Design – funkcionira kot legitimen del zvočne kulise slovenskega nacionalizma (kakor v zadnjem času niso nič nenavadnega koncerti, ki kombinirajo poprock in narodnozabavno glasbo). Pregovorna enotnost osemdesetih let se v Sloveniji skratka kaže tudi v zlivanju in sobivanju različnih kulturnih kodov, kot je jasno razvidno iz znamenitega protesta ob aferi JBTZ leta 1988, kjer se ob priredbi Pankrtov *Kranjski Janez* del urbane kulture povsem zlije s provincialno kulturo (ter se skupaj z njo zoperstavi socialistični Jugoslaviji).²

² Kako je bila sprejeta omenjena skladba in kakšno je bilo vzdušje na protestu na Kongresnem trgu leta 1988, je jasno razvidno iz videa Nevena Korde *Poletje 1, 2 / Summer 1, 2*,

Četudi je vloga narodnozabavne in »goveje« pop glasbe za ideološko utemeljevanje novonastalega režima v Sloveniji do določene mere analogna turbofolku v Srbiji, je bila ta – najbrž predvsem zato, ker se je Slovenija izognila vojnam in je bil posledično slovenski nacionalizem dojet kot manj problematičen – deležna manjše kritične pozornosti. V obeh primerih sicer ne moremo govoriti o kakršnikoli režimski glasbi, saj je zanimivo, da tako daljnosežne politične implikacije pripisujejo žanroma, ki sta po vsebini skoraj povsem apolitična – najpogosteje namreč obravnavata ljubezensko tematiko in svojo popularnost črpata iz aplikabilnosti na vsakdanjost, kar se kaže tudi v popularnosti »funkcionalnih pesmi«, ki naslavljajo življenjske dogodke in prelomnice, kot so rojstvo otroka, poroka, rojstni dan, odhod ali prihod iz vojske, izseljenska izkušnja itd. (Čvoro, 2014: 41). Toda to navidezno protislovje ne sme presenetiti, saj je morda največji politični potencial žanrov folk-pop – v skladu s tezo, da ideologija najbolje deluje takrat, ko je njeno delovanje skrito – ravno v njihovi eksplicitni apolitičnosti, banalnosti in vsakdanjosti, ki so predpogoj popularnosti, zaradi katere je politična apropiacija določenega glasbenega žanra sploh smiselna.

Razredna analiza narodnozabavne glasbe in turbofolka

Pri preučevanju glasbenih žanrov, predvsem ko jih razumemo kot sestavni del mladinskih subkultur, je razredna perspektiva močno prisotna: že birminghamska šola kulturnih študij v šestdesetih letih izhaja iz zanimanja za »avtentično delavsko kulturo«, vendar kmalu razpozna, da jo vse pogosteje nadomešča »neavtentična, umetna *popularna kultura*, ki izdatno pomaga [...], da se ljudje prostovoljno sprijaznijo z nepravilnostjo v družbi« (Stanković, 1998: 801). To spoznanje se zdi posebej prikladno tudi za analizo turbofolka in narodnozabavne glasbe: oba žanra sta namreč v osnovi dojeta kot »ljudska« in »popularna«, vendar obenem različna od »popa«, kot ga ustvarja kulturna industrija, pri čemer kot glavni distinkciji običajno omenjamo avtentičnost in podtalnost obeh žanrov, ki se pogosto prej kot prek mainstream medijev reproducirata »na ulici« – s svojo umeščenostjo v vsakdan, barsko kulturo, skupnostne dogodke itd. Analogno, kot v članku o uličnem rapu ugotavlja Simon Reynolds, gre tudi v primeru turbofolka in narodnozabavne glasbe za žanra, ki sta za množice, vendar tudi nekako izstopata iz množične kulture; žanra, ki sta »populistična, vendar tudi antipop« in ki svoj glej posebej sekvenco od 19:30 do 20:55.

»populizem napajata iz formata tribalistične enotnosti, ki se zoperstavlja homogeni in dolgočasni [*uninvolving*] pop kulturi« (Reynolds, 2011: 241).

Drugi ključni element, zaradi katerega se zdi razredna perspektiva uporabna pri preučevanju narodnozabavne glasbe in turbofolka, izhaja iz Gramscijeve zastavitve, ki razredno razliko razume kot kulturno razliko, ki se odraža v dihotomiji med visoko in nizko kulturo ter v razrednem izključevanju kot elitističnem zavračanju okusa množic. Kot obširno analizira Uroš Čvoro, vznik turbofolka iz novokomponirane ljudske glasbe v osemdesetih letih ključno zaznamuje tovrstni kulturni spor; ta se kaže v »demarkacijskih linijah«, ki potekajo med 1) urbanim, kozmopolitskim rockerskim, punkerskim in new wave občinstvom, 2) občinstvom novokomponirane ljudske glasbe in turbofolka ter 3) vmesnim, »mainstream« občinstvom, ki konzumira predvsem pop glasbo (Čvoro, 2014: 16). Te ločnice ustrezajo razlikam v »sociokulturnih identitetah med 'folk' občinstvom, ki načeloma prihaja iz družin nižjega delavskega razreda z omejeno izobrazbo, in občinstvom rocka/punka/new wava, ki je bilo dojeto kot kulturno sofisticirani srednji razred« (Čvoro, 2014: 16) – medtem ko »mainstream« občinstvu ni mogoče pripisati jasne razredne pripadnosti.

Zanimivo je, da analogno trojno strukturo delitve občinstev – alternativna/urbana/visoka kultura na eni in domačijska kultura na drugi strani (ter v sredini občinstvo, ki pristaja na popularno kulturo) – v slovenskem kontekstu vzpostavi tudi Breda Luthar (2012) v članku *Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji*, kar dokazuje strukturno sorodnost med različnimi popkulturnimi krajinami v postsocialističnih državah zahodnega Balkana. Avtorica ugotavlja, da »narodnozabavno glasbo cenijo predvsem pripadniki t. i. domačijskega in pasivnega domačijskega tipa kulturnih okusov, za katera je značilna nizka umeščenost na družbeni, razredni in statusni hierarhiji« (Stanković, 2021: 12; Luthar, 2012: 24–29). Podobno kot v Srbiji tudi v Sloveniji

družbene meje, ki se kažejo skozi kulturne distinkcije, [...] ne potekajo med visoko legitimno kulturo na eni strani in množično popularno kulturo na drugi, temveč osrednja kulturna distinkcija, ki ima funkcijo družbenih meja, poteka znotraj popularne kulture kot delitev med domačijsko komercialno kulturo, komercialno kulturo in »visoko« ali urbano popularno kulturo (Luthar, 2012: 30).

Pri analizi razmerja med kulturnimi in razrednimi razlikami se moramo zavedati, kot v osemdesetih v kontekstu slovenskega punka zapiše Rastko Močnik (1985: 62), da »množice niso razlaščene le neposredno 'eko-

nomsko', pač pa da so tudi ideološko razlašcene – odvzeta jim je 'kultura' ali 'omika' kot sposobnost, da na progresivnem zgodovinskem izročilu vzpostavijo svojo lastno ideološko (razredno) platformo«. V skladu s tem razumevanjem nekateri celo menijo, da je del kritike turbofolka mogoče razumeti kot »kulturni rasizem« ali kot način delegitimacije političnih teženj delavskega razreda (Dimitrijević v Čvoro, 2014: 18). V viziji hierarhično organizirane nacionalne kulture, v kateri »mora vse spadati na svoje mesto«, turbofolk izpade kot estetska provokacija, saj meša tradicionalno in moderno ter simbolizira prodor ruralne kulture v urbano okolje ter zlivanje delavskega razreda in buržoazije. V nasprotju s tem kulturni konservativci in elitisti stavijo na to, da se različni kulturni žanri ne bi smeli mešati med seboj: »narodna folklor mora ostati folklor tako kot morajo tudi kmeti ostati tam [na vasi], kamor spadajo« (Karamanić in Unverdorben, 2019: 163).

Četudi je reprodukcija enostranskega kulturnega rasizma neproduktivna, pa progresivna politična drža, ki želi afirmirati aspiracije delavskega razreda, ne more staviti na povsem nasprotno strategijo – in enostavno ter povsem nekritično zgolj afirmirati narodnozabavne glasbe in turbofolka kot pristnih izrazov kulture delavskega razreda. V tem kontekstu morda ni naključje, da so začeli v osemdesetih letih popkulturo obravnavati onkraj dihotomije med »pristno kulturo delavskega razreda« in povampirjeno kapitalistično množično kulturo. Kot pravi Stuart Hall (1988: 59), ko skuša razložiti uveljavljanje neoliberalne ideologije, ki stavi na individualni uspeh, se je treba otresti ideje, da obstaja esenca ideologije delavskega razreda, saj »popularna ideologija ni dosledna«, zaradi česar »popularna zavest leži na presečišču fragmentiranih in nasprotujočih si diskurzov«. Vzpon turbofolka, ki časovno sovpade z vzponom neoliberalizma, tako povsem ponotranji ideološka nasprotja svojega časa in imaginarij, v katerem je nemogoče razločevati med pristnim izrazom delavskih množic in njihovo najprepričljivejšo ideološko manipulacijo.

Turbofolk namreč prikazuje socialno in geografsko tranzicijo: iz vasi v mesto, iz revščine do bogastva – čim prej in s čim manj truda, tem bolje. Tovrsten ideološki imaginarij, ki v grobem ustreza neoliberalni ideologiji – ta se namreč napaja iz obljube načelne možnosti socialne mobilnosti in radikalnega uspeha posameznika (glej Kaluža, 2018) –, se izkaže kot izredno prožen in prilagodljiv, saj odgovarja tako imaginariju nižjih slojev (ki si želijo socialne mobilnosti) kot imaginariju višjih slojev (saj potrjuje njihove vrednote) ter lahko funkcionira tako v Jugoslaviji osemdesetih let kot v različnih postsocialističnih kontekstih. Tovrsten imaginarij ostaja stalnica skozi več kot tridesetletno zgodovino turbofolka, saj nanj pristajajo vsa glavna imena iz različnih obdobj – od Lepe Brene, Cece in Seke Aleksić do Cobyja –, ki v

lastni samoprezentaciji poudarjajo, da izhajajo iz revnih ruralnih okolij ter da jim je s pomočjo glasbe uspelo uresničiti svoje »ameriške sanje«. Uspeh Lepe Brene naj bi tako v osemdesetih predstavljal »kulturno podobo ljudske imaginacije socializma« in »močan simbol socialne mobilnosti, ki je naslovil strahove pretežno delavske populacije« (Čvoro, 2014: 29).

Tovrsten eskapizem v »jugoslovanske sanje« (v kombinaciji z načrtno uporabo skupne jugoslovanske simbolike) je takratni režim sicer podpiral, četudi ga je ta notranje spodjedal (Čvoro, 2014: 48), zato ne preseneča, da se je še bolj učvrstil v tranzicijskih devetdesetih in pozneje. V različnih manifestacijah je eskapizem deloval kot podpora nacionalnemu populizmu, fatalizmu in avanturizmu vojne, pa tudi novi japijevski mentaliteti razreda »hitro in na novo obogatelih«, ki se v različnih variacijah pojavi v postsocialističnih družbah devetdesetih let. Zaradi svoje bipolarnosti, ki je sestavljena iz elementov imaginarija izbrane elite in družbenega dna, naj bi tako turbofolk na specifičen način reprezentiral izginotje srednjega razreda, ki smo mu priča v neoliberalni tranziciji (Karamanić in Unverdorben, 2019: 163), ter njegovo razbitje na nižji srednji razred na eni in tranzicijski *neuveau riche* (nova »buržoazija« brez buržoazne kulture in okusa) na drugi strani.

Na tej točki se pokažejo vse glavne razlike v razredni analizi turbofolka in slovenske narodnozabavne glasbe: 1) Pri narodnozabavni glasbi namreč ne moremo govoriti o prezentaciji socialne tranzicije, kar nasploh ustreza dejstvu, da gre za glasbo, prilagojeno okolju, torej Sloveniji kot državi, v kateri prevladuje ideologija ruralnega srednjega razreda (nizek Ginijev količnik in malo velikih mest). Razlogi, zakaj se v pretežno srednjerazredni slovenski družbi ni v polni meri razvil turbofolk, so v tem kontekstu podobni razlogom, zakaj se v njej ni razvil slovenski gangsta rap, ki je sicer močno prisoten drugod po Balkanu. 2) Slovenska narodnozabavna glasba v nasprotju s turbofolkom ne prezentira tranzicije iz vasi v mesto. Prej kot model posnemanja je tovrsten pobeg iz ruralnega okolja predmet obžalovanja in obsojanja. Idealiziranje »rodne vasi« in »domačih« manjših mest se sklada z vrednotami večinskega ruralnega srednjega razreda. Stanković sicer tudi v slovenski narodnozabavni glasbi opazi določene elemente »aspirativnega razreda«, ki kaže težnje »nekaterih segmentov nižjega razreda po družbeni promociji« (Stanković, 2021: 128), vendar se ti ne kažejo v podobi idealiziranja individualnega uspeha (v velemestu) kot pri turbofolku, temveč prej v težnji po ohranjanju srednjerazredne domačijske urejenosti, ki naj bi pripeljala k idealu kolektivnega udejanjanja »balkanske Švice«. 3) Uresničitev sanj v narodnozabavni glasbi ne predstavlja pobeg iz matičnega okolja (in družbenega razreda), temveč veliko bolj statična ohranitev obstoječe skupnosti in obramba njenih vrednot pred zunanjimi vplivi. 4)

Srednjerazredni značaj narodnozabavne glasbe se kaže tudi v njeni estetski sredinskosti, neekscesnosti in togosti, kar so lastnosti, ki jih turbofolku, ki svoj bipolarni značaj kaže tudi na ravni skrajnosti zoperstavljenih afektov, ne bi mogli pripisati. 5) Ne nazadnje, narodnozabavna glasba ostaja na srednjerazredni vasi (in v manjših mestih) ujeta tudi na ravni zvoka, saj ne vključuje zvokov sodobnih globalnih glasbenih trendov. V zadnjih letih se sicer v narodnozabavni glasbi uveljavlja vključevanje EDM-podlag in kitarških vložkov, vsekakor pa si je nemogoče zamišljati narodnozabavno glasbo, ki bi ponotranjila sočasen globalni pop – predvsem tisti njegov del, ki izhaja iz črnske kulture, kot se dogaja v sodobnem turbofolku in trapfolku s privzajanjem zvokov in estetike r'n'b-ja, rapa in trapa (glej Dumnić Vilotijević, 2020).

Sklep

Serijski razlik in analogij med narodnozabavno glasbo in turbofolkom nas pripelje do nekaj sklepov. Oba žanra je mogoče pojmovati pod skupnim označevalcem folk-pop glasbe, ki se razvija na področju nekdanje Jugoslavije, za katero sta značilna mešanje tradicionalnih in modernih elementov ter specifična pozicioniranost znotraj ideoloških in razrednih protislovij, ki prečijo tranzicijo v postsocialističnih državah, nastalih na področju nekdanje Jugoslavije. Oba žanra zaznamujeta tudi tranzicija iz vaškega v urbano okolje in tranzicija iz regionalnega v globalno, kar se izraža tako v zvoku kot na ravni imaginarija, vendar pa je ta tranzicija povsem prisotna samo v turbofolku, medtem ko se v slovenski narodnozabavni glasbi pojavi določena zapora, zaradi katere se imaginarij mestne urbanosti v njej nikoli ne vzpostavi.

Na drugi strani je iz razlik med žanroma mogoče sklepati na razlike med družbeno-političnimi konteksti, v katerih sta se razvila. Morda bi lahko sklepali (vendar bi za to potrebovali bolj poglobljeno analizo), da narodnozabavna glasba gradi na svoji sredinskosti in neskrainosti, ker je Slovenija država, v kateri je nosilec »vladajoče ideologije« ruralni srednji razred. Kot pokaže Stanković, so v narodnozabavni glasbi bolj ali manj odsotne reference na subkulture, nekonvencionalne življenjske sloge, neheteroseksualno spolnost in droge: »Ob poslušanju sodobne slovenske narodnozabavne glasbe (in gledanju videospotov) se tako zdi, da vsi ljudje živijo na en sam način, si delijo iste vrednote in navade, se oblačijo bolj ali manj enako in podobno« (Stanković, 2021: 136). Na drugi strani je turbofolk izrazito bipolaren, nesredinski žanr, v katerem je kljub slogovni kodificiranosti in vztrajajočim

(spolnim in razrednim) stereotipom tako zvočno kot vsebinsko možna večja svoboda.

Našteta serija razlik tudi razloži, zakaj slovenski narodnozabavni glasbi ni uspelo proizvesti nobene spremljajoče subkulture: ne gre namreč za glasbo, ki izraža razlikovanje ali upiranje normam ali ustaljenemu družbenemu konsenzu, kot je ustaljen vzorec pri glasbenih zvrsteh subkultur, temveč za glasbo, ki norme in konsenz radikalno potrjuje. Narodnozabavne glasbe nihče ne posluša kot najstniški performativ upora očetu, temveč pogosto, ravno obratno, kot izraz medgeneracijske kontinuitete in sledenja estetskim vrednotam staršev. Na drugi strani je mogoče turbofolk devetdesetih razumeti kot subkulturni upor yugo rocku, kar se kaže tudi v namernem estetskem provociranju. Prav tako ta žanr s subkulturnimi glasbenimi zvrstmi deli določeno afiniteto do prezentacije tematik drog in kriminala, zaradi česar ne preseneča, da je s turbofolkom neposredno povezan tudi pojav »avtohtone srbske subkulture« tako imenovanih »dizelašev« (Čvoro, 2014: 68), zname-nite po specifični estetiki (bulerji, kavbojke, »šuškave« trenirke) in udeležbi v nelegalnih dejavnostih.

Poudariti moramo, da dizelaštvo pogosteje kot način samoidentifikacije deluje kot stereotipizacija z gledišča tistih, ki tovrsten življenjski slog zavračajo (v Sloveniji podobno strukturno vlogo odigra stereotip »čefurja« (glej Šabec, 2016)). Sledeč tezi o binarnosti turbofolka (ki prezentira prehod iz vasi v mesto in družbeno vzpenjanje iz družbenega dna do elite), tudi dizelaška subkultura ustreza kulturi hitro obogatelih, ki ji stereotipno pripisujemo »neokusen način izkazovanja svojega bogastva«. Zanimivo je sicer, da ta subkultura, ki sicer simbolizira mračna devetdeseta leta, v zadnjem desetletju doživlja ponoven razmah, ki ga zaznamujeta značilno milenijska ironična prisvojitve retro elementov in njihova postavitve v povsem nov kontekst. Če na dizelaštvo gledamo širše, zunaj izključno srbskega kulturnega prostora, bi ga lahko razumeli kot del širšega vzorca subkulturnih trendov na Balkanu, kjer cenijo vrednote, povezane z imaginarijem »zakona ulice«, ki deluje kot parafraza neoliberalnega trga. Tudi empirične raziskave kažejo, da vrednotni sistem mnogih mladih na Balkanu temelji na »preživetveni ideologiji [*survivalism*]«, ki ceni ekonomsko blaginjo, zakon močnejšega in konzumerizem ter kaže »laissez-faire« odnos do korupcije in informalizma (glej Draško, 2019). Gre tudi za imaginarij, ki ne daje posebne poudarka na vrednote poštenosti, skromnosti in pripadnosti povprečju (kot slovenska narodnozabavna glasba), temveč prej ceni radikalen uspeh, ki je povezan s pobegom iz primarne skupnosti (družine, domačega kraja), pri čemer je vprašanje legitimnosti in legalnosti tega uspeha povsem zanemareno, zaradi česar se »dizelaštvo« zlahka združi z imaginarijem gangsta rapa in trapa.

Vsaj z vidika zaskrbljenih staršev, ki jih skrbi za estetski in družbeni red, se slovenska narodnozabavna glasba kaže kot manj problematična in »varnejša« od sodobnega turbofolka. Gre namreč za glasbo, ki se staplja s prevladujočo ruralno podobo sodobnega slovenskega nacionalnega imaginarija. Prav tako velja, da je bila narodnozabavna glasba – četudi jo pogosto spontano povezujemo s politično desnico – redko diskreditirana zaradi svojih problematičnih političnih konsekvenc, medtem ko je bil turbofolk označen za »nacionalistični disko« in »nacionalistično subkulturo« (Diefenbach v Karamanić in Unverdorben, 2019: 162), »hardcore etnično glasbo« in »porno nacionalizem« (Monroe v *ibid.*), »kič patriotizem« (Dragičević in Šešić v *ibid.*), »novo komponirano vojno kulturo« (Kronja v *ibid.*) ali celo kot »turbofašizem«, ki je bil konstitutivni del srbskega neofašizma (Papić v *ibid.*). Vsaka izmed naštetih oznak je v specifičnem kontekstu srbskih devetdesetih let najbrž do določene mere upravičena, vendar pa je kljub temu vredno poudariti, da glasbeni žanr sam po sebi ne more biti imanentno fašističen, temveč lahko le – v različnih družbenih in zgodovinskih kontekstih ter znotraj širših ideoloških formacij – soprispeva k določenemu družbenemu dogajanju, tudi morebitni fašizaciji.

In v tem kontekstu menim, da je v trenutni zgodovinski situaciji – vsaj če govorimo o slovenskem političnem kontekstu – narodnozabavna glasba veliko bolj politično problematična od turbofolka. Ta namreč v svojih sodobnih variacijah pogosto kaže celo določeno mero liberalne odprtosti, predvsem pa mora v marketinških poskusih širjenja po celotnem balkanskem tržišču zopet (podobno kot Lepa Brena v osemdesetih) staviti na univerzalizem in skupen balkanski imaginarij, zaradi česar v njem nekateri odkrivajo celo zametke progresivne jugofuturistične ideološke formacije (Dumnić Vilotijević, 2020). Res je sicer, da v turbofolku še vedno ostaja zakoreninjenih veliko patriarhalnih vzorcev, seksizma in fatalizma, ki so zaznamovali vojne norosti na Balkanu v devetdesetih letih, vendar pa je v njem mogoče najti tudi prezentacijo kompleksnih čustev, seksualnosti, drugih ras in tematiko LGBT. Na drugi strani je na videz manj skrajna ruralna sredinskost slovenske narodnozabavne glasbe pravzaprav bolj izključevalna, saj v svojem imaginariju ne trpi odklonov v obliki drog, neheteronormativnih spolnih praks ali elementov katerekoli »južnjaške« (balkanske, arabske, črnske itd.) kulture. S stališča sedanjosti je sicer težko presoditi, kako daljnosežne bodo posledice trenutnega političnega dogajanja v Sloveniji, ki ga tudi širše spremlja nevarnost zdrsa v specifičen »sredinski fašizem«, kot sta ga opredelila Wilhelm Reich in Theodor W. Adorno.

Literatura

- Archer, Rory (2012): Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans. *Southeastern Europe* (36): 178–207.
- Bobnič, Robert, Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc (pred izidom): *What is the Affect of a Merry Genre? The Sonic Organization of Slovenian Folk-Pop as a (Non) Balkan Sound*.
- Čvoro, Uroš (2014): *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham in Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Draško, Gazela Pudar (ur.) (2019): *Political Culture in Southeast Europe: Navigating between Democratic and Authoritarian Beliefs and Practices*. Friedrich Ebert Stiftung. Dostopno na: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/sarajevo/15414.pdf> (3. maj 2021).
- Dumnič Vilotijevič, Marija (2020): The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music. *Arts* 9 (2): 70.
- Farmer, Samantha (2019): Turbotón: Negotiating Musical Transnationalism and Authenticity in Turbofolk. V *Old Beats, New Verses: 21 Newly Composed Essays on Turbofolk*. Dostopno na: <https://scalar.usc.edu/works/turbofolk/turbotn-negotiating-musical-transnationalism-and-authenticity-in-turbofolk> (3. maj 2021).
- Kaluža, Jernej (2018): Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film* 5(2): 23–41.
- Karamanić, Slobodan in Manuela Unverdorben (2019): Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle. V *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, E. Mazierska in Z. Győri (ur.), 155–170. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart (1988): The Toad in the Garden: Thatcherism among the Theorists. V *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson in L. Grossberg (ur.), 35–74. Basingstoke: Macmillan Education.
- Luthar, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: Simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave* XXVIII(71): 13–37.
- Močnik, Rastko (1985): Razum zmaguje. V *Punk pod Slovenci*, N. Malečkar in T. Mastnjak (ur.), 61–82. Ljubljana: Krt.
- Muršič, Rajko (1999): The Rock Scene in the Village of Trate and the Ethnopop Show 'Marjanca' in the Town of Maribor: On the Complexity of Musical Identifications. V *Urban Symbolism and Rites: Proceedings of the International Symposium Organised by the IUAES Commission on Urban Anthropology*, B. Jezernik (ur.), 221–232. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta.

- Muršič, Rajko (2018): Exotic Anthropological Perspectives and Yugoslav Popular Music. V *Sounds of Attraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*, R. Muršič in M. Kozorog (ur.), 55–69. Ljubljana: Znanstvena založba FF.
- Reynolds, Simon (2011): *Bring the noise: 20 Years of Writing about Hip-Hop and Hip-Rock*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Rovatti, Pier Aldo (2011): Mi, barbari: razmišljanja o italijanski anomaliji. *Phainomena* 20(76/77/78): 31–35.
- Stanković, Peter (1998): Rave subkultura in zagonetna devetdeseta. *Teorija in praksa* 35(6): 800–815.
- Stanković, Peter (2007): Slovenski turbofolk: Pašniki, seniki, domačije, kozolci. *Dnevnikov objektiv*, 7 julij. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/255888/vec-vsebin/255888> (3. maj 2021).
- Stanković, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede
- Šabec, Ksenija (2007): Kdo je čefur za kranjskega Janeza: stereotipi in kulturne razlike v sodobnem evropskem kontekstu. V *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: Zbornik predavanj*, 102–116. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Šentevska, Irena (2013): 'Anything but Turban-folk': the 'Oriental Controversy' and Identity Makeovers in the Balkans. V *Us and Them: Symbolic Divisions in the Western Balkan Societies*, I. Spasić in P. Cvetičanin (ur.), 51–70. Belgrade: Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe, The Institute for Philosophy and Social Theory of the University of Belgrade.
- Velikonja, Mitja (2014): New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia. V *Post-Yugoslavia: New Cultural and Political Perspectives*, D. Abazović in M. Velikonja (ur.), 57–96. London: Palgrave Macmillan.

Spletni viri

Korda, Neven (b. d.): Poletje 1, 2 / Summer 1, 2. DIVA (digitalni video arhiv). Dostopno na: http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=1186&fbclid=IwAR31bVCYqiLn1VdBbRyrOjxu-g9N3_Rp99lOO4MdQwjIngPfcWNkcbeXr7E (3. maj 2021).

RASNI KAPITALIZEM. INTERSEKCIONALNOST SPOLNOSTI, BOJEV IN MEJNIH TELES

(let. XLVIII, št. 281)

Avtorice in avtorji številke večinoma prihajajo iz tujine, v svojih raznolikih prispevkih pa se ukvarjajo s prav tako raznolikimi vprašanji, na primer: Kako rasa konstruira ekonomske odnose? Kakšne so še danes posledice kolonializma? Kakšno vlogo pri oblikovanju realnosti igra (kolektivni) spomin? Kako se razmerja dominacije konstruirajo okoli spola? Kakšno vlogo lahko pri rušenju teh razmerij igra umetnost?

VESOLJSKA DOBA 50 LET PO APPOLU

(let. XLVII, št. 277)

Tematska številka je nastala ob 50. obletnici prvih človekovih korakov na Luni. Avtorice in avtorji v besedilih, intervjujih in skozi vizualni esej razpravljajo o tem, kakšen je danes pomen tega dogodka. Objavljena je tudi zmagovalna kratka zgodba prvega literarnega natečaja ČKZ.

NASILJE NAD LGBT-MLADINO IN ODRASLIMI

(let. XLVII, št. 275)

Avtorji in avtorice se v tematskem bloku posvečajo različnim vidikom in posledicam nasilja nad populacijo LGBT ter razmišljajo o mogočih taktikah boja proti njemu. V rubriki Članke predstavljamo prispevke o uveljavljanju intersekcionalne analize pri raziskovanju diskriminacije, o načinih spopadanja s stigmo ter politološko analizo o alternativah predstavniki demokraciji.

OKOLJSKI BOJI

(let. XLVII, št. 279)

Obsežna tematska številka se perečega problema okoljskega uničenja loteva iz gibanjske perspektive. Avtorji so večina pripadniki mlajše generacije, trenutno aktivni v okoljskih mobilizacijah, pišejo pa o teoretskih zagatah, predlogih zelenih politik in pobudah, znotraj katerih delujejo. Posebna sekcija je posvečena vodam, številko pa krasi tudi izvirno likovno delo.

STRAH KOT OROŽJE / BOJ Z NEUMNOSTJO IN NOVI FEMINIZMI

(let. XLVIII, št. 280)

Številka vsebuje dva bloka. V prvem se avtorji ukvarjajo s pojavi radikalizacije in ekstremnega nasilja: pojava poskušajo opredeliti ter razumeti njune izvore, mobilizacijsko moč in način delovanja. V drugem bloku pa avtorji izpostavljajo mizogine prakse vsakdanjega govora in življenja, jih analizirajo in postavljajo v kontekst feminističnih razumevanj.

MEJNI REŽIMI

(let. XLVII, št. 278)

Migracije so tema, ki ji v ČKZ posvečamo posebno pozornost. V tokratni številki jih avtorji in avtorice obravnavajo z vidika mejnih režimov in njihovega spreminjanja – eden vodilnih konceptov je zato eksternalizacija meja. Številka prinaša tudi intervju z Andrejem Grubačičem in krajši tematski blok o stavbi akademskega kolegija.

inštitut časopis za kritiko znanosti

SAMOODLOČBA

(let. XLVII, št. 276)

Tematska številka o samoodločbi problematizira ujetost tega koncepta v kapitalistično in evropsko moderno, po drugi strani pa nakazuje potencial koncepta, če ga postavimo v altermoderno matriko.

ODPRTA ZNANOST

(let. XLIX, št. 282)

Številka se ukvarja s konceptom odprte znanosti, s posebnim poudarkom na raziskovalnih podatkih. Avtorji in avtorice predstavijo glavne dileme odprtosti in nekatera temeljna načela delovanja v odprti znanosti, ukvarjajo se s statusom občanske/skupnostne znanosti, z vrednotenjem znanstvenega dela, analizirajo nepošteno prakse in vprašljive revijalne politike, nekateri pa se sprašujejo tudi o epistemoloških predpostavkah moderne znanosti. Številka je nastala v sodelovanju z Arhivom družboslovnih podatkov.





SPREMLJAJTE NAS:

www.ckz.si

FB: www.facebook.com/CKZrevija

TW: www.twitter.com/CKZ_revija

NAROČITE SE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI

PRIDRUŽITE SE NAŠIM ZVESTIM BRALCEM IN SE NAROČITE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI. LETNA NAROČNINA JE 30 EVROV, ZA ŠTUDENTE IN BREZPOSELNE PA 20 EVROV. NAROČNINA VELJA OD DATUMA PLAČILA, ZA NASLEDNJE TRI ŠTEVILKE.

Vsak novi naročnik prejme darilo: eno od zadnjih osmih številk (našteti na prejšnji strani) po lastni izbiri.

Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo je uveljavljena družboslovna in humanistična znanstvena revija. Zavezani smo kritični misli in transdisciplinarnosti, osvobajajočim epistemologijam in odpiranju akademskega prostora. Govorimo o tistem, o čemer se ne govori. Brcamo proti toku in izumljamo nove sloge plavanja – že od leta 1973.

Svoje naročilo nam sporočite na elektronska naslova narocnine@ckz.si ali ckzrevija@gmail.com.



NAPOVEDUJEMO:

ZGODOVINA MED POLITIKO IN KRITIKO (let. XLIX, št. 284)

