

LOKALNE, NACIONALNE IN GLOBALNE PERCEPCIJE UMETNOSTNIH SVETOV SLOVENCİ V BUENOS AIRESU

KRISTINA TOPLAK

Avtorica v razmišljanju o umetniški produkciji Slovencev v Buenos Airesu izhaja predvsem iz domneve, da načini (so) delovanja posameznih akterjev v umetnostnih svetovih na različnih ravneh (lokalno, nacionalno, globalno) pričajo o spremembah identifikacij, hkrati pa spremembe identifikacij kažejo na možnost drugačnih razmerij in načinov sodelovanja v umetnostnih svetovih. Umetnostni svetovi, ki so osrednji koncept razprave, so konstrukcija, ki združuje produkcijo umetnosti, umetniške objekte in njihovo porabo. V njih se ustvarjajo, obranjajo in spreminjajo vsakokratne predstave o umetnosti.

Ključne besede: umetnostni svetovi, likovna umetnost, slovenski priseljenci, Buenos Aires, etnična identiteta.

The author's thoughts about the art production of Slovenians in Buenos Aires primarily stem from the assumption that the ways individual actors cooperate in "art worlds" at different levels (local, national, and global) imply changes in identifications and the interaction system. At the same time, changes in identifications suggest the possibility of different attitudes and manners of cooperation in art worlds. Art worlds are used here as the main theoretical concept in which images about art are created, preserved, and modified. As such, art worlds connect art production, art objects, and art consumption.

Keywords: art worlds, visual art, Slovenian immigrants, Buenos Aires, ethnic identity.

UVOD

Proces migracij in drugačni, pogosto multikulturni konteksti vselitvenih (tudi izselitvenih) okolij vplivajo na konstrukcije identitet migrantov, izoblikujejo njihov habitus in tako ali drugače učinkujejo na njihove vsakdanje dejavnosti. Izkušnja migracij in z njimi povezane spremembe (izkušnja dislokacije, morebitna marginalizacija, sprememba interakcijskega sistema, integracija v vselitveno družbo) so tako opazne v načinih življenja, socialnih povezavah oziroma interakciji posameznika z družbenim okoljem, v vlogah, ki jih posameznik zaseda v družbi, pogosto pa se izražajo tudi v kulturni produkciji, to je v predstavah, idejah in predmetih, ki jih oblikujejo ustvarjalni posamezniki.

Pri raziskovanju mogočih vplivov migracij na likovno umetnost kot del kulturne produkcije me je zanimalo, kako se posamezniki spoprijemajo z lastnimi migracijskimi izkušnjami ali izkušnjami svojih staršev in kako se to izraža v njihovem delu.¹ Ker pa umetnost niso samo umetniški predmeti ali objekti, ampak je umetnost utemeljena v ideološkem okviru produkcije in recepcije ustvarjenih del [Becker 1982], sem v ospredje postavila povezavo

¹ Besedilo je delno povzeto po doktorski disertaciji *Vpliv migracij na likovno ustvarjalnost – Slovenci v Argentini*, ki sem jo zagovarjala na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

med likovno produkcijo, produkti in porabo v konkretnih migracijskih razmerah. Domnevala sem, da imajo v tej povezavi pomembno vlogo vzroki za migracijo posameznika, migracijska politika družbe priselitve, medkulturni stiki, ki so jim priseljencu podvrženi, transnacionalne povezave, ki jih tkejo, odnosi med posamezniki in organizirano etnično skupnostjo, socialne mreže, koncepcije prostora pri posamezniku in podobno. V razmišljanju o umetniški produkciji Slovencev v Argentini sem izhajala predvsem iz domneve, da načini (so)delovanja posamičnih akterjev v umetnostnih svetovih na različnih ravneh (lokalno, nacionalno, globalno) pričajo o spremembah identifikacij² in interakcijskega sistema, hkrati pa spremembe identifikacij kažejo na možnost drugačnih razmerij in načina sodelovanja v umetnostnih svetovih, s čimer omogočajo njihovo rast. V konceptu umetnostnih svetov se prepletajo subjektivni vidiki posameznikovega delovanja (ustvarjanja) in institucionalni okviri, v katerih je umetnost utemeljena. Na oboje pa vplivajo možnosti in ovire, ki jih ponujajo oziroma sestavljajo zunanji, objektivni dejavniki, v tem primeru v večletnem okolju Argentine.

Koncept umetnostnih svetov [Becker 1982] tako zaobseže vse elemente, ki so me zanimali: posameznika kot ustvarjalca, umetniške objekte in njihovo porabo, razmerja med njimi in do določene mere tudi zunanje vplive (ekonomske, družbene, kulturne). V prispevku ne želim postavljati temeljev novi ali – bolje rečeno – drugačni teoretski osnovi za preučevanje likovne umetnosti v etnologiji in kulturni antropologiji. Na primeru sodobnih likovnih ustvarjalcev slovenskega rodu v Buenos Airesu in njihove umetniške produkcije³ bom le opozorila na potrebo po drugačnih pristopih k umetnosti.

»NEZNOSNA LAHKOST RAZISKOVANJA«

Kako se lotiti raziskovanja umetnosti kot povezave med likovno produkcijo, produkti in porabo v konkretnih migracijskih razmerah? Menda ne z zaprašenimi, izpraznjenimi koncepti, ki životarijo v etnologiji ali umetnostni zgodovini? Ugotavljam, da je bila zadrega o umetnosti, ki se ne uvršča v t. i. ljudsko umetnost, povezana tako s pomanjkanjem celovitejšega teoretskega pogleda kakor tudi s samo opredelitvijo predmeta preučevanja.

Čprav so slovenski etnologi(nje) in kulturni/e antropologi(nje) prodrli v številne pore človeške družbe, je nelagodje večine raziskovalcev slovenske kulture in načinov življenja, ko imajo opraviti z likovno umetnostjo, več kakor očitno. Nelagodno občutje je vsaj delno

² Pri tem je upoštevan razloček med identitetami in identifikacijami, kakor jih je opredelil Muršič [1997].

³ Da bi se izognila morebitnim (pogosto ideološkim) nesporazumom in kritikam, naj pojasnim, da sem v raziskavo vključila v Buenos Airesu delujoče Slovence, ne glede na čas in razlog njihove priselitve ali priselitve njihovih prednikov. Vendar se je kmalu pokazalo, da so t. i. »primorski« in »prekmurski« Slovenci (priseljenci v času do druge svetovne vojne) že zelo integrirani v argentinsko družbo in je bilo z njimi zelo težko navezati stik. Maloštevni umetniki iz te skupine, s katerimi sem opravila intervjuje, so del buenosaireskega umetnostnega sveta in se ne vključujejo v društva Slovencev.

razumljivo. Nosilci postmoderne paradigme nam že nekaj časa sporočajo »sveto resnico« o brisanju mej med visoko in množično kulturo (umetnostjo), o koncu izvirnosti/genialnosti stvaritelja umetnosti, celo o koncu umetnosti (Hegel in Danto), o umetniškem eklekticismu, kjer čas in slog nista pomembna [Jameson 1992], in pri tem poudarjajo izbris meje med umetnostjo in vsakodanjim življenjem pod geslom »mogoče je vse, vse gre«. Znanstveno ukalupljanje takšnega predmeta se tako zdi skoraj nemogoč podvig. Še več: raziskovalci/ke umetnosti se spoprijemajo z »ujetostjo« predmeta v različne disciplinarne okvire in z zgodovinsko določenim omejevanjem etnologije na preučevanje ljudske umetnosti, kar seveda ni pripomoglo k razvoju primernih analitičnih orodij za preučevanje sodobnih oblik umetnosti.⁴ Likovno obzorje [Makarovič 1977], ki velja za izhodiščni pogled na umetnost v etnologiji, tako ne zajema umetnosti, ki je ne moremo definirati kot množične, ker je kot takšne ne opredeljujejo načini njene produkcije, distribucije in percepcije. V raziskavah likovnega oziroma umetniškega snovanja in percipiranja so bili zanemarjeni pomembni vidiki, kot so vloga umetnosti v sodobnih družbenih tokovih, procesih in dogajanju, vpliv kapitala na umetnost in s tem povezana razmerja moči, vprašanja identitet, razmerja med popularno in elitno umetnostjo, estetski in uporabni vidiki umetnosti ipd.⁵ Kljub temu pa likovno obzorje tudi danes v le rahlo revidirani obliki ohranja primat osrednjega etnološkega koncepta, ki ima opraviti z umetnostjo [Baš 2004; Bogataj 2005]. Z razvojem raziskav popularne kulture in z intenzivnejšim povezovanjem raziskovalcev v mednarodnem prostoru se je med slovenskimi etnologi in kulturnimi antropologi pojavil interes tudi za sodobno umetnost,⁶ vendar v drugačnih teoretskih okvirih, kakršni so bili uveljavljeni v slovenski etnologiji.

Tudi etnologi(nje) oziroma antropologi(nje) drugod po svetu so do nedavnega čutili podobno nelagodje ob izzivih raziskovanja umetnosti. Iz kulturne antropologije se je sicer izvila poddisciplina, antropologija umetnosti,⁷ ki pa z izjemo »teorije delovanja« [Gell 1998] ni prispevala specifične antropološke teorije ali pristopov k umetnosti [več o tem Marcus in Myers 1995]. Nekdanja paradigma antropologije umetnosti je, kakor pravita antropologa George E. Marcus in Fred R. Myers, temeljila predvsem na »posredništvu nezahodnih

⁴ Tudi preučevanje umetnosti je samo še ena žrtev *Theoriefeindlichkeit*, kot je nenaklonjenost teoriji v etnologiji poimenoval Hermann Bausinger [Rihtman-Auguštin 2001].

⁵ Poglobljen pretres etnoloških vidikov likovne umetnosti, ki so bili doslej poudarjeni v etnologiji na Slovenskem, in dojemanje umetnosti v antropološki teoriji zunaj naših meja je predstavljen v drugi razpravi [Toplak 2007].

⁶ Med raziskavami sodobnejših umetnostnih pojavov zaenkrat prevladujejo študentska dela, ki so v zadnjih petih letih nastala na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Avtorji teh del so se naslonili predvsem na teorijo antropologije in sociologije umetnosti, tematsko pa so posegli v širok okvir popularne, »visoke« in avantgardne umetnosti, ki so jo skušali opredeliti v vsakokratnem družbenem kontekstu [o skupini OHO Renčelj 2003; o plakatu Kordiš 2005; o odnosu umetnosti in politike Glavič, Rus in Skale 2004; o grafatih Rus 2003].

⁷ Razmejevanje med antropološkimi poddisciplinami, ki prepoznava umetnost kot predmet raziskovanja, ni povsem jasno. Tudi vizualna antropologija posega na polje umetnosti. Tako so vizualni viri vse, kar uporablja antropolog s polja vizualne antropologije, zgodovinske in nove fotografije, oglaševanje, likovna dela, risanke. Z njimi lahko interpretira kulturne prakse, interakcije v skupini, projekcije idej družbenih odnosov in podobno.

objektov in estetike zahodnemu občinstvu« [Marcus in Myers 1995: 1], pri čemer ostaja problematično razmejevanje med *nezahodnim* in *zahodnim*. Sodobne tendence, ki sta jih poudarila v odmevnem zborniku *Traffic in Culture*, pa so antropologijo umetnosti pripeljale »domov«, saj so narekovale preučevanje umetnosti v *zahodnih* umetnostnih svetovih, tj. na evropskih in ameriških tleh [Marcus in Myers 1995]. V skladu s postmoderno paradigmo je bil tudi poziv Marcusa in Myersa po prevetritvi (*renegotiation*) razmerja med antropologijo in umetnostjo ter kritični obravnavi omenjenega posredništva. Večina preučevalcev umetnosti sicer še vedno ostaja na tradicionalnih terenih, vendar se lotevajo raziskovanja umetnosti, pomenov v umetniških delih in družbenih pojavov, povezanih z njimi (predvsem vplivov moči na kulturo in njene procese), ustvarjalcev umetnosti in institucionalnih okvirov umetnosti z drugačnim reprezentativnim in kritičnim pogledom, skozi prizmo sodobnih umetniških pojavov in dilem ter s teoretičnimi pristopi, ki so bili razviti zunaj antropologije [Mullin 1995; Steiner 1995; Myers 1995; Fillitz 2003].

»KOORDINATE«, STRUKTURA IN DINAMIKA DELOVANJA UMETNOSTNIH SVETOV V LUČI OBRAVNAVANEGA PRIMERA

Institucionalna teorija umetnosti, iz katere se je razvil koncept umetnostnih svetov, radikalno izničuje poseben status, ki ga je imela umetnost vse od renesanse dalje. Preučevanje dejavnikov produkcije demistificira ustvarjalni proces in ga naredi povsem posvetnega ter dosegljivega analitičnim prijemom. Umetnostni svet, kakor ga je opredelil Becker,⁸ je konstrukcija, ki nam pomaga razumeti umetnost kot del kulturne produkcije. Glavno vprašanje modela umetnostnih svetov je, kako je umetnost ustvarjena, producirana, distribuirana in percipirana. V umetnostnih svetovih se ustvarjajo, ohranjajo in spreminjajo vsakokratne predstave o umetnosti. Marcus in Myers jih obravnavata kot institucionalno matrico, v kateri sta umetniškim delom pripisana pomen in družbena vrednost [1995]. Umetnost je tako utemeljena v umetnostnih svetovih, ki jih sestavljajo producenti, distribucijski sistemi in občinstvo. Odnose med njimi urejajo konvencije, ki so arbitrarne in družbeno opredeljene, določajo omejitve in možnosti v umetnostnem svetu, s čimer vplivajo na umetniško delo. Razumemo jih lahko kot pravila igre, ki imajo posredniško vlogo med umetnostjo in občinstvom [Becker 1982: 28].

Becker je pri definiranju umetnosti izhajal iz tradicije simboličnega interakcionizma,⁹

⁸ Umetnostne svetove sta v okviru institucionalne teorije estetike oziroma umetnosti pred Beckerjem utemeljila Arthur Danto in George Dickie. Danto je leta 1964 v razpravi o tem, kaj dela umetniško delo umetniško, zapisal, da ga tako opredeljuje umetnostni svet, ki združuje umetniško teorijo in zgodovino umetnosti [povz. po Becker 1982: 148]. Na razvoj institucionalne teorije v šestdesetih letih so vplivala umetniška dela, npr. Warholova škatla Brillo (1964) ali Duchampova Fontana (1917), torej dela, ki so brisala meje med umetnostjo in vsakdanjimi predmeti ter spodbujala teoretike k redefiniciji estetike in umetnosti.

⁹ Interakcionizem predpostavlja interaktivno povezanost in dejavno vlogo posameznikov pri konstruiran-

saj je poudaril socialno interakcijo med posamičnimi elementi (tudi umetniškimi deli), ki konstituirajo umetnostni svet. V ospredju so razmerja med ustvarjalci, distribucijskimi mrežami, umetniškimi deli in družbo. Umetnost je tako konstituirana v umetnostnih svetovih, pogojujejo jo načini *interakcije* med sestavnimi deli umetnostnih svetov (producenti, distributerji in porabniki). V tej »interakcijski igri« v umetnostnih svetovih pa ne poteka samo *socialna konstrukcija umetnosti*, ampak ustvarjalni posamezniki (producenti) *(pre)oblikujejo tudi lastne identitete*. Če tak umetnostni svet opazujemo v sodobnem svetu multikulturnih, imigrantskih družb, kakršna je npr. argentinska, je še posebej v ospredju *etnična identiteta*. Ta je eden najvplivnejših dejavnikov za obstoj in ohranjanje lokalne ravni etnično utemeljenega umetnostnega sveta Slovencev v umetnostnem svetu likovne umetnosti v Buenos Airesu.

Teorija umetnostnih svetov sloni na primeru analize velikih sistemov (umetnostni svetovi glasbe, filma, literature in podobno), ko pa jo uporabimo v posamičnih, po obsegu manjših primerih ali pa se osredinimo na posameznike v njih, so nujne nekatere modifikacije koncepta. Tudi primerjava z Bourdieuevo teorijo *kulturnega polja* je izostrila določene pomanjkljivosti Beckerjeve teorije, predvsem z vidika delovanja in povezovanja umetnostnih svetov v kontekstu vsakokratnih družbenih razmer. Becker je tudi popolnoma zanikal pomen v umetnostnih delih, saj ga je zreduciral predvsem na to, kako prispeva k vzorcu omejitev in možnosti v umetnostnem svetu.¹⁰

Bourdieu je (podobno kot Becker) s konceptom kulturnega (umetnostnega) polja nasprotoval postavki o univerzalnosti estetike in ideologiji umetniške in kulturne avtonomije, kakor ju je utemeljil Kant. Bourdieu je s tem nasprotoval esencialističnim konceptom umetnosti in prevladujoči karizmatični viziji umetnika [Bourdieu 1993]. Podobno kakor Becker je verjel, da je umetnost produkt kombinacije dejavnikov, ne pa umetnika samega, je torej družbeno konstruirana. Oba teoretika umetnosti povezuje prepričanje, da konvencije, ideologijo in estetiko umetnostnih svetov (polj) ustvarjajo sodelujoči v nji in s tem ustvarjajo umetnostne svetove in umetnost v njih. Kakšna je torej razlika med umetnostnimi svetovi in polji? Oba koncepta sta metafori, konstrukta, ki nista medsebojno zamenljiva in enako uporabna v vseh primerih preučevanja umetnosti. Glavni elementi v Bourdieuevem polju, ki je predvsem prostorska metafora, so silnice, prostori, odnosi in akterji oziroma ljudje. Razmerja med akterji so izključno odnosi dominacije, ki temeljijo na tekmovalnosti in konfliktu. Bourdieu je s tem poudaril razmerja moči in socialno konstrukcijo idej v polju. V tem pogledu je tudi več pozornosti namenil produkciji in percepciji umetnosti. Umetnostni svetovi so po drugi strani odprti sistemi delovanja in interakcije med sestavnimi deli

ju družbene realnosti. Goffman je fizično interakcijo opredelil kot recipročno vplivanje posameznikov na medsebojne aktivnosti, ko so v neposredni medsebojni fizični bližini [Goffman 1990 [1959] : 26]. Gre za vsako recipročno vplivanje med posamezniki, ki so povezani fizično, mentalno ali čustveno.

¹⁰ Iz tega prispevka sem zaradi omejenosti prostora opustila del razprave o pomenu in likovnih delih kot sestavnem členu umetnostnih svetov. Menim, da ima preučevanje pomenov v ustvarjenih delih migrantov nedvomno pomembno vlogo pri razbiranju in razumevanju vplivov sprememb družbenega in kulturnega, navsezadnje tudi naravnega okolja na posameznika in da bi moralo biti temu namenjeno posebno besedilo.

(govorimo o organizirani dejavnosti), ki pa so po Beckerjevi konceptiji ločeni od družbe; prav tako ni jasno, kako se svetovi povezujejo s širšimi družbenimi procesi in med seboj. Polje pa to povezavo opredeljuje skoraj preveč deterministično. Čeprav je Becker obravnaval vrsto konfliktov, ki nastajajo med različnimi dejavniki v umetnostnih svetovih, je popolnoma zanemaril družbene in kulturne razlike med temi dejavniki. Kakor bomo lahko videli na primeru Slovencev v Argentini, so te razlike v migracijskih razmerah zelo pomembne. Priseljenci vstopajo v specifična in pogosto drugačna socialna in kulturna okolja, ki pa jih pozneje tudi sooblikujejo in s tem spreminjajo. Tudi vpliv etnične elite v skupnosti je imel na umetnost precejšen vpliv.

Kljub Bourdiejevimi analitičnim instrumentom, kot so habitus, polja in kapital, se zdita njegova pozicija in pristop preveč deterministična; v strogo začrtani strukturi namreč ostane malo prostora za posameznika.¹¹ Poudarki pomena razmerij moči in socialna konstrukcija idej v umetnostnem polju pa manjkajo Beckerjevim umetnostnim svetovom.

Umetnostni svet Buenos Airesa

Strnjen oris (likovnega) umetnostnega sveta Buenos Airesa nam bo pomagal razumeti delovanje obravnavanih posameznikov slovenskega rodu, ki delujejo v tem mestu, in njihovo mesto v umetnostnih svetovih na različnih ravneh (lokalni, regionalni, nacionalni, internacionalni in globalni). Primerjava z etnično determiniranim umetnostnim svetom na lokalni ravni etnične skupnosti nam bo pokazala na prednosti in ovire, ki jih tak umetnostni svet na eni strani nudi in na drugi strani vsiljuje svojim sestavnim delom.

Argentinsko kulturo in predvsem umetnost je v preteklosti močno zaznamovalo priseljevanje. Velik pritok priseljencev je omogočil razvoj raznovrstnega kulturnega življenja, ki je bilo pod močnim vplivom evropskih kulturnih tokov.¹² Večji del kulturne dejavnosti je potekal v Buenos Airesu, ki je na koncu 19. in v prvih desetletjih 20. stoletja (čas, ko sta bili na vrhuncu gospodarska rast in imigracija kot njen nasledek) posebej sodobno, arhitekturno in umetniško hitro razvijajočo se metropolo. Čeprav so v Argentino v času najmožičnejšega naseljevanja prihajali predvsem slabo izobraženi Evropejci, so imeli pri postavljanju kulturnih in umetniških institucij pomembno vlogo prav nekateri priseljenci, predvsem italijanski. Soustanovitelj Muzeja lepih umetnosti je bil npr. italijanski priseljenc Schneider [Schneider 2000: 216], industrialec italijanskega rodu Torcuato di Tella, ki je bil velik podpornik umetnosti in v petdesetih letih ustanovitelj znanstvenega in umetniškega inštituta z njegovim imenom. Številni italijanski priseljenci (in tudi drugi) so se vračali izobraževati v evropske kulturne prestolnice. Iz tega časa se je ohranilo reklo, da je »Buenos

¹¹ Grenfell in Hardy [2003] sta na primeru mladih britanskih umetnikov uporabila analitične koncepte, ki jih je razvil Bourdieu, vendar sta analizirala zgolj t. i. zunanje vire, kot so likovne ocene, zapisi v revijah, komentarji. Intervjuji s posamezniki bi gotovo dali še drug pogled na dogajanje v umetnostnem polju.

¹² Podobno, kot so imela evropska politična gibanja in stranke pomemben vpliv na priseljence v Argentini, so evropska umetniška gibanja vplivala na argentinsko umetnost. Evropski imigranti so tudi razvili eno od kulturnih ikon Argentine: tango.

Aires južnoameriški Pariz«. Prebivalci mesta (t. i. *porteños*) to radi poudarjajo še danes, ko so evropeizirani arhitekturni in življenjski stili predvsem višjih plasti vse, kar še nekoliko spominja na evropsko modno in kulturno prestolnico.¹³

Tudi danes je Buenos Aires kulturno in umetniško središče Argentine. Kljub nedavnim ekonomskim in političnim pretresom ima dobro razvito kulturno-umetniško življenje in infrastrukturo. V Buenos Airesu za umetnostno izobraževanje vzporedno delujeta tog akademski sistem (Nacionalni univerzitetni inštitut za umetnost ali IUNA, ki je najpomembnejša državna ustanova, in nekaj pedagoško usmerjenih visokošolskih ustanov) in bolj svoboden sistem zasebnih umetniških šol, med katerimi je veliko katoliških. Distribucijski sistem umetnostnega sveta Buenos Airesa sestavljajo muzeji, številne galerije in saloni, trgovci z umetninami, preprodajalci in mecen. Poleg muzejev umetnosti (Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori in drugi) delujejo številni kulturni centri, ki imajo v svojih programih tudi likovne razstave, npr. Centro Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta in Centro Cultural Borges. Kulturni centri so dostopnejši v umetnostnem svetu manj uveljavljenim ustvarjalcem, kar sta večkrat izkoristili tudi sestri Dolinar iz srednje generacije likovnih ustvarjalcev slovenskega rodu v Buenos Airesu, in tudi drugi, predvsem mlajši umetniki in umetnice. Eden pomembnejših prostorov umetniških razstav sodobne nacionalne in internacionalne umetnosti je tudi Palais de Glace, ki sicer hrani zbirke nagrajenih del iz argentinskih Nacionalnih salonov iz let 1911–1998. Prav Nacionalni salon in Salón Municipal Manuel Belgrano sta najpomembnejši razstavišči v Argentini. Vendar sta oba salona v večji meri namenjena nacionalni umetnosti in se ne moreta primerjati z mednarodno odmevnostjo in pomenom bienala v San Paulu v sosednji Braziliji.¹⁴ Namenjena sta konvencionalnim oblikam likovne umetnosti in vsakokratne žirije podpirajo že uveljavljene ustvarjalce. Med umetniškimi institucijami, ki podpirajo mlade sodobne umetnike, je treba omeniti Fundacijo Klemm¹⁵ in Fundacijo Proa v La Boci, ki organizira mednarodne razstave in podpira prvovrstne domače ustvarjalce. Pod okriljem Fundacije Klemm je večkrat razstavljal tudi Fabian Berčič, eden najperspektivnejših in v argentinskem umetnostnem svetu uveljavljen umetnik slovenskega rodu. V središču mesta in tudi v živahnih, razvijajočih se *barrios* (četrtri), kot so Palermo, Palermo Viejo, San Telmo,

¹³ Schneider opozarja, da ta povezava ne zadeva Pariza, temveč »nov kompleks regulacij in transformacij evropskih vplivov v Buenos Airesu« [2000: 47]. Evropski vplivi so namreč v Argentini kmalu dobili lokalni značaj. Evropske vrednote, ideologije in artefakti, ki so prišli z imigranti ali umetniki in študenti, so v novem okolju pridobili drugačne značilnosti in jih najdemo v novih, prej neobstoječih kontekstih [glej Schneider 2000: 46, 47]. Temu pojavu lahko sledimo tudi v umetniški ustvarjalnosti.

¹⁴ Bienale v San Paulu predstavlja skupaj z beneškim bienalom in Dokumento, ki se vsakih pet let odvija v nemškem Kasslu, v zadnjih letih pa tudi drugod po svetu, trojico najpomembnejših mednarodnih razstavnih prizorišč sodobne umetnosti.

¹⁵ Fundacija Federico Jorge Klemm s sedežem v Buenos Airesu je usmerjena predvsem v promocijo sodobne argentinske umetnosti v mednarodnem prostoru. Fundacija z bienalnimi nagradnimi natečaji (leta 2003 je bila prva nagrada vredna 7000 USD) spodbuja mlade umetnike, ki imajo globalno vizijo umetnosti.

La Boca in druge, delujejo številne zasebne umetniške galerije.¹⁶ V teh četrth je tudi največ umetniških ateljejev.

Po besedah nekaterih mojih sogovornikov deluje v velikem Buenos Airesu, ki ima okoli 14 milijonov prebivalcev, približno četrta milijona likovnih ustvarjalcev. Umetniki se med seboj povezujejo, predvsem študenti umetnosti in drugi mlajši, neveljavljeni ustvarjalci pokažejo pri tem več inovativnosti. Zaradi finančnih težav si pogosto delijo studie ali ateljeje, ki delujejo kot nekakšna mreža. Tako npr. v studiu ustvarja več mladih slikarjev, ki jih ponavadi vodi uveljavljen umetnik. Tiziana Pierri, študentka umetnosti, vidi v takšnem delovanju veliko prednosti, saj si ustvarjalci razdelijo stroške najema večje hiše, sodelujejo pri delu, izmenjujejo ideje in informacije o razstavah in natečajih. Takšen način delovanja je pri mlajši generaciji vse popularnejši (in tudi nujen), saj je sistem finančne pomoči za ustvarjalce omejen na maloštevilne štipendije, *becas*, ki jih podeljujejo zasebni ateljeji, umetniške fundacije, Nacionalni umetniški fond (Fondo Nacional de las Artes), likovna akademija, uspešni umetniki, npr. mednarodno priznani slikar Guillermo Kuitka, in drugi. Kuitkov program štipendij, ki v Buenos Airesu poteka že od leta 1991 [Forn 2001] in je namenjen le izbranim mladim ustvarjalcem, je npr. tudi Fabianu Berčiču pomagal do samostojnega umetniškega delovanja [več o tem Toplak 2007].

Več finančnih možnosti nudijo umetnikom številni nagradni natečaji, ki so nacionalnega ali lokalnega oziroma občinskega značaja. Zaradi skope državne podpore, majhne kupne moči občinstva in močne konkurence ima večina likovnih ustvarjalcev, predvsem mlajše generacije, t. i. dnevne službe (poučujejo umetnost, delajo v grafičnem oblikovanju, notranjem in industrijskem oblikovanju ipd.). Ena od distribucijskih oblik umetniških del je prosta prodaja, zato je pomemben del umetnostnega sveta Buenos Airesa tudi umetnostno tržišče, ki se je zaradi razpršenosti trgovcev z umetninami in slabih gospodarskih razmer razvijalo razmeroma počasi, v devetdesetih letih pa so ga razgibali predvsem umetnostni sejmi. Za Buenos Aires je najpomembnejši sejem sodobne umetnosti *arteBA La Feria de Arte Contemporáneo*, ki ga od leta 1991 po vzoru umetnostnih sejmov evropskih mest (Frankfurt, Bonn, Madrid) organizira Fundacija *arteBA* [Več o tem <http://www.arteba.org/in/ferias-anteriores-mas.htm>]. Asociación Argentina de Galerías de Arte (Argentinsko združenje umetnostnih galerij), ki ima sedež v Buenos Airesu, pa od leta 2001 organizira veliki umetnostni sejem *Expotrastiendas*.¹⁷ Poleg naštetih institucij, ki skrbijo za promocijo in distribucijo umetniških del na nacionalni in mednarodni ravni, deluje v predmestjih velikega Buenos Airesa še večje število manjših javnih in zasebnih galerij, umetniških združenj in ustanov, ki prirejajo razne umetnostne natečaje in razstave. Med njimi so tudi lokalni umetnostni saloni, imenovani

¹⁶ V mestu Buenos Aires (brez predmestij) je danes 28 muzejev, fundacij in drugih institucij, ki so povezane z vizualno umetnostjo [<http://www.museosargentinos.org>]. Številne galerije skrbijo za živahen pretok umetnin na državni in mednarodni ravni [<http://www.argentinaxplora.com/activida/arte/artegal.htm>].

¹⁷ V sedmih dneh sejma se je novembra 2005 predstavilo 145 nacionalnih galerij in posrednikov, ki zastopajo tako uveljavljene umetnike kot tudi novince. Sejem spremljajo okrogle mize, konference, pogovori z ustvarjalci, performansi in glasbeni nastopi.

ateneos, ki so priljubljeni med slovenskimi ustvarjalci. Namenjeni so tudi drugim kulturnim prireditvam in veliko jih ne dosega profesionalne ravni. Njihov lokalni značaj privabi temu primerno število obiskovalcev in razstavljalcev.

Pomemben del umetnostnega sveta so tudi oblikovalci konvencij, ki imajo velik vpliv na občinstvo. To so predvsem umetniški kritiki, ki se povezujejo v združenju *La Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA)*, ki deluje od leta 1972 v Buenos Airesu kot civilno, avtonomno in nepridobitno združenje. AACA ima 63 aktivnih članov in organizira okrogle mize, kolokvije, natečaje, kongrese in razstave, izdaja publikacije ter se povezuje s podobnimi mednarodnimi združenji.

Buenos Aires z umetniško ponudbo v razvejenem, organiziranem umetnostnem svetu ponuja veliko možnosti ustvarjalcem, zbirateljem, prekupčevalcem in običajnim obiskovalcem. Vendar se sodelujoči v njem spoprijemajo tudi z omejitvami, ki jih vsiljujeta kapital in politika. Kot vsak umetnostni svet je tudi argentinski oziroma buenosaireski umetnostni svet likovne umetnosti podvržen zakonitostim tržišča in vplivu državne politike; v njem prihaja do razločevanja med privilegiranimi sodelujočimi in tistimi, ki si prizadevajo, da bi se vključili vanj. Največ problemov so sodelujočim povzročile ekonomske razmere. Število ustvarjalcev je preseglo finančne in razstavne zmožnosti, njihova dela so preplavila umetniško tržišče, zato pogosto prihaja do korupcije in klientelizma v kulturi. Zaradi ponavljajočih se ekonomskih kriz, ki slabijo tudi kulturne in izobraževalne institucije, se manjša kulturni kapital občinstva, ki jo vse manj zanima umetnost. Na drugi strani so ekonomske krize precej oslabile tudi kupno moč. Veliki Buenos Aires je imel ob koncu osemdesetih let prejšnjega stoletja okoli 12 milijonov prebivalcev, od katerih je skoraj tretjina živela pod mejo revščine. Več kot milijon ljudi je živelo v barakarskih naseljih ali *villas miserias* [Schneider 2000: 232]. Tudi v današnjem Buenos Airesu se elitne četrti izmenjujejo z revnimi barakarskimi naselji, so se pa ta zelo razširila, saj je veliko Argentinecev po gospodarskem zlomu leta 2001 povsem obubožalo. Zaradi političnih pritiskov (in tudi slabih ekonomskih razmer) pa se je več uspešnih ustvarjalcev izselilo in danes ustvarjajo zunaj Argentine. Vpliv politike je bil najbolj omejujoč v času pred vojaško diktaturo in med njo (1966 oziroma 1976–1983), po demokratizaciji države pa je dobil podobno obliko, tako kakor v drugih državah z demokratično ureditvijo, kjer so aktualni problemi z nacionalizmom, relativno svobodo govora in kulturno svobodo. Umetniški ustvarjalci v Argentini pa imajo opraviti še s pravnimi ovirami za svobodno umetniško delovanje. Ob šibkem financiranju kulture je problem npr. prepoved izvoza umetniških del, ki v Argentini veljajo za nacionalno dediščino.¹⁸ To je pogosta težava ustvarjalcev, ki delujejo mednarodno in transnacionalno, med njimi je tudi več Slovencev. Kazni se ponavadi izognejo tako, da skrivajo platna in risbe v osebni prtljagi, del pred razstavo ne podpišejo ipd.

¹⁸ Po *Ley n° 15 de Derechos de Autor y Derechos Conexos, de 8 de agosto de 1994* (argentinski Zakon št. 15 o avtorskih pravicah in z njimi povezanih pravicah, ki je stopil v veljavo 8. 8. 1994) [www.informatica-juridica.com/anexos/anexo806.asp].

Globalnost umetnostnega sveta

Umetnostni svetovi niso homogeni, statični ali nespremenljivi, saj se v njih dogajajo kontinuirane in tudi revolucionarne spremembe. Spreminjajo se umetniška dela, kooperativne dejavnosti, ki producirajo in distribuirajo dela, in tudi konvencije, s katerimi ljudje usklajujejo sodelovanje. Sledimo preprosti logiki spreminjanja narave stvari: prakse in produkti se spreminjajo, ker se spreminjajo okoliščine njihovega nastanka. Umetnostni svetovi rastejo in se razlikujejo tudi glede na prostor oziroma razširjenost – lokalna, nacionalna, internacionalna in globalna raven umetnostnih svetov [Becker 1982]. V primeru migracijskih skupnosti pa bi lahko govorili tudi o umetnostnem svetu, ki temelji na transnacionalnih povezavah. Znova poudarjam, da so umetnostni svetovi le konstrukcije, ki nam pomagajo razumeti umetnost kot del kulturne produkcije. Med njimi tudi ni jasnih ločnic, temveč se medsebojno prepletajo in prekrivajo.

Umetnostni svet se vrti zaradi medsebojnega vplivanja sodelujočih dejavnikov: produkcijski načini določajo distribucijske sisteme, ki nadalje vplivajo na velikost občinstva, na razmerje moči med producenti in distributerji ter na značilnosti ustvarjenih del [več o tem Becker 1982]. Distribucijski sistemi so dinamične tvorbe, ki se spreminjajo in niso le omejitve za ustvarjalce. V današnjem času moramo kot distribucijski sistem upoštevati tudi svetovni splet, ki dosega veliko število ljudi brez uporabe formalne distribucijske mreže. Galerije na domačih straneh predstavljajo virtualne razstave, nekatere galerije in muzeji delujejo sploh samo v virtualni obliki.¹⁹ Umetniki izkoriščajo svetovni splet za lastno predstavitev, objavljajo informacije o razstavah, komunicirajo z občinstvom in prodajajo svoja dela. Svetovni splet je postal nova lokacija za promocijo ustvarjenih del, komunikacijo, izmenjavo informacij o umetnosti in svojevrsten distribucijski sistem. Hkrati pa je povezovalni dejavnik, ki pospešuje širjenje globalnih kulturnih tokov, podpira globalno umetnostno tržišče in s tem globalni umetnostni svet. Glavna podoba globalne kulture je gibanje, kar pomeni disperzijo skupin v transnacionalnem prostoru, transfer kulturnih materialov med številnimi prostorskimi lokacijami, gibanje ljudi in kultur prek meja. Arjun Appadurai je v teorijo globalnih kulturnih tokov postavil ljudi, ideje, kapital, tehnologijo in medije, vendar bi lahko dodali še umetnost, saj se tudi gibanje umetniških del in vse bolj tudi njihovih producentov ne ozira več na nacionalne meje [Appadurai 1996].

Nove možnosti se tudi argentinskim ustvarjalcem odpirajo v globaliziranem svetu umetnosti. V umetnostni svet Buenos Airesa se tako vključuje poleg domačega občinstva tudi mednarodna, predvsem regionalna publika, torej iz sosednjih držav, in tudi globalna. Umetniška dela argentinske provenience so vse bolj navzoča na vseh večjih umetnostnih dogodkih in so zanimiva za umetnostne zbiralce. Z vidika globalnih povezav pa se velika večina ustvarjalcev v Argentini, predvsem modernistov, srečuje z na videz težko premostljivo oviro. Južnoameriške umetnosti, kakršna je v Argentini, Braziliji, Venezueli, Peruju in drugod, ni mogoče zlahka sprejeti v dominantnih paradigmah globalnih umetnostnih svetov, prav

¹⁹ Seznam virtualnih muzejev in galerij je dostopen na <http://www.museumlink.com/virtual.htm>.

tako pa se še vedno ne more uveljaviti v konvencionalnih institucionalnih strukturah umetnostnih središč v ZDA in Evropi. Državam Južne Amerike je hegemonsko pripisan status držav »tretjega sveta«, umetnosti pa status nezahodne umetnosti, kar omejuje predstavitve ustvarjalnih dosežkov posameznikov iz teh držav o temah, ki so kulturno značilne. Mónica Amor, umetnostna zgodovinarica venezuelskega rodu, je kritično ovrednotila ta odnos:

Južnoameriška umetnost se kontekstualizira skoraj izključno v povezavi s kulturnimi vsebinami, hkrati pa ne v dialogu s formalnimi problemi, ki so jih raziskovali ameriški in zahodnoevropski umetniki. Zaradi te težnje je pomen prispevkov, ki so jih določene južnoameriške avantgarde in umetniki dali k umetnostni zgodovini, neprepoznan. [Amor 1998: 31]²⁰

Dodati je treba, da globalni umetnostni svet šele v zadnjem desetletju počasi, a vendarle prepozna argentinske (in druge južnoameriške) umetnike kot ustvarjalne posameznike in jih skuša postaviti v moderni umetnostni kanon. Nekateri med njimi so sami ali s pomočjo galerij postavili globalne povezave in s tem povečali zanimanje za argentinsko umetnost.

Slovenski priseljenci v Buenos Airesu in lokalni umetnostni svet

Na podoben način, kakor prehaja umetnostni svet Buenos Airesa v umetnostni svet na mednarodni ali globalni ravni, se prek posameznikov vpenjajo vanj mnogi lokalni umetnostni svetovi. Lokalni umetnostni svet določa krog sodelujočih, ki ne presega lokalne skupnosti, v našem primeru etnične skupnosti, temelječe na osebnih stikih [Becker 1982: 314]. Ustvarjalci slovenskega rodu, ki se vključujejo v umetnostni svet Buenos Airesa, sodelujejo v vseh njegovih strukturah, in to kot ustvarjalci, občinstvo, tudi kritiki ali galeristi in zbiralci, hkrati pa večina redno ali vsaj občasno sodeluje tudi v slovenski skupnosti, kjer vzdržujejo lokalni, etnično zamejen umetnostni svet.

Za skupnost Slovencev, ki se je po drugi svetovni vojni organizirala v Buenos Airesu, je značilna bogata kulturno-umetniška ustvarjalnost, ki temelji na etnični simboliki in izročilu. V splošnem so jo zaznamovali politično begunstvo, protikomunistično delovanje, katolištvo, manj pa multikulturni značaj Argentine. Etnična skupnost Slovencev je v nasprotju s siceršnjimi opisi raziskovalcev izseljenstva heterogena tvorba in je ne moremo enoznačno imenovati SPE – slovenska politična emigracija.²¹ Slovenci, ki sestavljajo skupnost, so pod vplivom etničnih vodij in v okviru etničnih kulturnih organizacij, med katerimi je še zmeraj najpomembnejša Slovenska kulturna akcija, ohranili ali – bolje rečeno – vzdrževali

²⁰ S podobnim problemom, ki bi ga v Saidovi maniri lahko imenovali »kulturalizem v umetnostnem diskurzu«, se v Sloveniji srečujejo likovni ustvarjalci, ki delujejo zunaj slovenskih državnih meja. Njihova dela so pogosto označena kot eksotična, arhaična, radikalno drugačna, kar je enako kot kakovostno neprepričljiva [Rak 1995; Brejc 1992].

²¹ Najbolje si jo lahko predstavljamo s prisposobdo koncentričnega kroga. Pri tem ljudje na njegovih zunanjih robovih le še občasno zahajajo v etnične organizacije in so posledično bolj integrirani v argentinsko družbo. Vendar to ne pomeni nujno, da se ne zavedajo svojega etničnega porekla. Tudi vsi Slovenci, ki se opredeljujejo kot pripadniki slovenske etnične skupnosti, se ne samoopredeljujejo kot politična, verska oziroma ideološka emigracija.

značilnosti slovenske identitete in jih tudi prenesli na potomce. To ne pomeni, da se do danes te značilnosti niso prav nič spremenile. Pri Slovencih, ki so v Argentino prišli po drugi svetovni vojni, je proces integracije zaradi poznanih okoliščin potekal nekoliko počasneje kakor pri Slovencih, ki so prišli v Argentino pred drugo svetovno vojno, ali pri Slovencih, ki so se sočasno, a manj organizirano, naselili drugod po svetu, npr. v Avstraliji. Slovencem v Buenos Airesu se je zaradi tega posrečilo ustvariti in tudi ohraniti umetnostni svet, ki deluje lokalno in združuje umetnike, kritike in občinstvo slovenskega rodu, njegov sestavni del pa so izključno slovenske ustanove v Buenos Airesu. Kot drugi lokalni umetnostni svetovi ima tudi etnično zamejen umetnostni svet Slovencev svojo mrežo dobaviteljev, distribucije in skupine, ki se ukvarjajo z vprašanji estetike, standardov in vrednotenja del. Ustvarjalci v tem svetu uživajo podporo lokalnega občinstva na neformalni ravni. Prek Likovnega odseka SKA, v nekaterih primerih tudi preko okrajnih domov, poteka distribucija umetniških del, razstave so v Mali dvorani v Slovenski hiši, veliko pa je samodistribucije, kar pomeni, da ustvarjalci svoja dela prodajajo brez posrednikov. Umetnostno izobraževanje je v petdesetih letih potekalo institucionalizirano, in sicer v Umetniški šoli SKA, nato pa v zasebnih tečajih, predvsem pri kiparju Francetu Ahčinu in slikarki Bari Remec [več o tem Toplak 2004, 2007]. Ni odveč pripomniti, da je bil pouk umetnosti večinoma usmerjen v slovensko oziroma evropsko umetniško tradicijo. Predvsem starejši in srednji generaciji ustvarjalcev sta bili ti obliki osnovna umetniška izobrazba, ki pa so jo pozneje nadgrajevali v argentinskih umetnostnih šolah in tečajih. Tudi občinstvo, kritiki in podporniki te umetnosti so bili večinoma Slovenci v Argentini. Med pomembnejšimi so bili umetnostni zgodovinar Marijan Marolt, pisec in slikar France Papež, vodstvo SKA, slovenski cerkveni krogi, industrialec Herman Zupan in drugi posamezniki.

Etnična identiteta pa ni edini dejavnik postavitve in ohranjanja takšnega umetnostnega sveta. Omeniti velja vsaj še politični in ekonomski dejavnik. Etnično vodstvo je že na samem začetku organiziranja skupnosti pokazalo velik interes za umetnost v funkciji možnega socializatorja. Bila je pomembna predvsem za »ozaveščanje Slovencev o narodni pripadnosti«, da bi se ohranjala etnična identiteta. Tako so strukture umetnostnega sveta uživale njihovo podporo, čeprav je to pomenilo tudi občasno cenzuro.²² Etnično vodstvo še danes ne dovoljuje sodelovanja v etničnih organizacijah posameznikom, ki niso slovenskega izvira. Posamezni umetniki so v etnično definiranim umetnostnem svetu intenzivno sodelovali tudi zaradi rednih možnosti razstavljanja in s tem tudi prodaje svojih del slovenski publikli. Slednja je vse do devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko je prišlo v Argentini do znatnega poslabšanja gospodarskih razmer, z osamosvojitvijo Slovenije pa tudi do redefinicije etnične identitete, redno kupovala in tudi zbirala dela slovenskih avtorjev. Avtorji so tudi natančno vedeli, kakšna dela so sprejemljiva. To so bile predvsem krajine in portreti. Poleg tega je likovni odsek SKA umetnikom nudil podporo pri organizaciji razstav, nekatere etnične organizacije so umetniška dela tudi odkupovale.

²² Tako je bila razstava aktov Marjana Adamiča leta 1981 v SKA sicer organizirana, vendar označena kot nesprejemljiva. Adamič ni po tem nikoli več razstavljal.

Za razumevanje delovanja in obstoja lokalnega, etnično definirane umetnostnega sveta Slovencev v Buenos Airesu je torej nujna interpretacija sprememb etnične identitete. Pri preoblikovanju identitet imajo veliko vlogo posameznikove in skupinske izkušnje (*habitus*),²³ pri pozicioniranju posameznika v umetnostnem svetu pa je pomemben tudi *kulturni kapital*,²⁴ ki je simbol in ga posameznik pridobiva s socializacijo. Kot temeljna skupinska identiteta je etnična identiteta konstruirana in izbrana, prehodna in dinamična, podvržena reinterpretaciji in rekonceptualizaciji, hkrati pa ohranja določeno mero stabilnosti. Prav etnično identiteto lahko definiramo kot pomemben indikator lokalnega, etnično pogojenega umetnostnega sveta Slovencev v Buenos Airesu. Njeno postavljanje in ohranjanje, ki je pri posamezniku elementarno vezano na skupnost, omogoča obstoj lokalnega, etnično definirane umetnostnega sveta tudi danes. Razlikovanje med skupnostmi v večetničnem okolju po klasični Barthovi koncepciji temelji na ohranjanju simboličnih ločnic med njimi, pri čemer so ločnice skupnosti bistven oz. konstitutivni element etničnosti [Barth 1969]. Slovenci v relativno ohranjenem jedru etnične skupnosti tudi prek lokalnega umetnostnega sveta ohranjajo simbolično mejo med seboj in Neslovinci. Tako kakor vsak umetnostni svet se je tudi ta s časom spreminjal, vendar se je pojmovanje njegove osnovne strukture preneslo na mlajše generacije. Njegov obstanek omogočajo ga ohranjene družbene norme in kulturni vzorci oziroma vztrajanje na »ideologiji slovenstva« v etnični skupnosti.

Kulturni kapital je pomemben dejavnik v obravnavi sprejemanja ali porabe umetnosti, tj. v obravnavi občinstva. Slednje ima pomembno vlogo pri konstituiranju umetnosti, saj se nanjo odziva in jo eventualno sprejme [Becker 1982]. Ljudje, ki so občinstvo v umetnostnem svetu, imajo različne dispozicije za sprejemanje umetnosti in glede na to ustvarjajo in pripadajo različnim vrstam publike (posvečena, občasna ali priložnostna publika). Med njimi prihaja do konfliktov zaradi različnih pogledov na estetska vprašanja, kar je povezano tudi z vrednostnim sistemom. Po Bourdieuju [1984] je splošno človekovo znanje o umetnosti povezano z okusom in družbenim razredom,²⁵ v primeru Slovencev v Buenos Airesu pa bi lahko rekla, da percepcijo umetnosti in s tem ohranjanje lokalnega umetnostnega sveta bi

²³ S *habitusom* lahko dojamemo načine življenja, kot se nam v pluralni obliki kažejo v vsakdanjosti sodobnega sveta. Ali: *ni načina življenja, temveč so samo načini človeškega obvladovanja sveta« in samo »internalizirane in eksternalizirane človeške izkušnje*, kakro meni Muršič [1995: 151].

²⁴ Bourdieu je v delu razpravi *Outline of a Sociological Theory of Art Perception* definirala tudi umetniški kapital, s katerim se meri posameznikova umetniška kompetenca. Potreben je za *dešifriranje umetniških del, ki so določeni družbi v določenem času na voljo* [1993 [1968]: 221]. Umetniškega kapitala ne obravnavam ločeno, saj ga razumem kot del kulturnega kapitala.

²⁵ Pri tem je treba opozoriti, da okus ni v vseh okoljih in obdobjih eksplicitno odvisen od družbenega razreda. Bourdieujeva študija temelji na primeru relativno homogene francoske družbe sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja z nizko socialno mobilnostjo, zato kritiki opozarjajo, da v drugih družbenih, bolj heterogenih okoljih in predvsem v današnjem času, ko so razlike med visoko in nizko kulturo skoraj povsem zabrisane, ne moremo definirati porabe ene vrste umetnosti z določenim razredom. Peterson in sodelavci so pokazali, da pripadniki višjih družbenih razredov v Združenih državah Amerike uživajo raznovrstno umetnost, in to tako visoke kot tudi popularne umetniške oblike (*kulturni omnivori*), in ohranjajo šibkejšje ločnice med seboj in drugimi socialnimi skupinami [Alexander 2003].

stveno določa predvsem okus etničnih elit oziroma nekakšen etnični razred. Podobno kakor družbene elite prek kulturnega kapitala vzdržujejo nevidne ločnice med nižjimi socialnimi razredi in seboj ter ohranjajo čezgeneracijsko razredno razločevanje, tako Slovenci v skupnosti skušajo vzdrževati etnično ločnico.

NAMESTO SKLEPA: DINAMIKA RASTI LOKALNEGA (ETNIČNEGA) UMETNOSTNEGA SVETA

Umetnostni svetovi rastejo z difuzijo organizacij in konvencij, zato lahko vse, kar omejuje njihovo rast, omejuje tudi rast svetov. Družbeno razlikovanje, spolne prakse, regionalne, etnične in nacionalne kulture predstavljajo omejitve za skupine, ki jim umetnostni svet lahko posreduje svoje produkte. Manjka jim znanje, ne poznajo konvencij, na podlagi katerih nastajajo umetniška dela, in tako ne morejo sodelovati pri njihovi produkciji [Becker 1982: 347, 348] ali sprejemanju. Tako so lokalno ali nacionalno, etnično in razredno utemeljeni pomeni in konvencije omejitve za produkcijo, distribucijo in percepcijo umetniških del. Primer Slovencev v Argentini kaže, da so sodelujoči v umetnostnem svetu na podlagi etnične diferenciacije in kulturnega razločevanja omejili rast umetnostnega sveta, čeprav so se posamični ustvarjalci in tudi del občinstva vključili v umetnostni svet Argentine na nacionalni ravni.²⁶ Ker lahko skupine in tudi občinstvo ostanejo lokalni kar nekaj časa, se lahko geografska ali etnična nedostopnost spremeni tudi v socialno nedostopnost. Slovenci v SKA še vedno ne sprejemajo Neslovencev in tudi ne nepoklicnih ustvarjalcev. Čeprav so se sorodniki, ki po rodu niso Slovenci (predvsem zakonski partnerji), lahko vključili v kulturne dejavnosti okrajnih domov, ostajajo dejavnosti v osrednjih etničnih organizacijah v glavnem rezervirane za Slovence in njihove potomce. S tem ostaja tudi umetnostni svet lokalni. Kakor je bilo večkrat poudarjeno, lokalnost v primeru umetnostnega sveta Slovencev ni samo geografska, ampak je utemeljena tudi z vidika etničnosti. Umetniki, distribucija del v okviru institucij (SKA) ali samodistribucija, kritiki (Marolt, Papež, Debeljak in drugi), občinstvo in celo konvencije (glede na kulturni kapital in habitus) so bili etnično definirani. Tudi delovanje SKA, čeprav bi ga lahko označili kot translokalno (v Argentini) in transnacionalno (povezovala je Slovence po svetu), je bilo etnično zamejeno.

Zidove lokalnih umetnostnih svetov pa rušijo razširjena produkcija, distribucija in komunikacija. Vse, kar lajša mobilnost – politične spremembe, odprte meje, tehnološki napredek, kozmopolitizacija odnosov in več denarja – omogoča tudi komunikacijo in seveda reprodukcijo umetnosti. Tako so tehnološki napredek v komunikaciji (svetovni splet), transportu in politične spremembe v Sloveniji po letu 1991 omogočili intenzivnejše transnacionalne povezave²⁷ in s tem tudi transnacionalno delovanje slovenskih likovnih ustvarjalcev. Sestri Dolinar sta ustvarili nekakšno transnacionalno kooperativno mrežo, ki

²⁶ V večji meri je to umetnostni svet Buenos Airesa.

²⁷ Repič [2005] ugotavlja, da so vedno močnejše transnacionalne povezave s Slovenijo po osamosvojitvi

jima omogoča delovanje in distribucijo ustvarjenih del čez meje nacionalnega prostora. S svojo umetnostjo in transnacionalnimi povezavami sta tako hkrati navzoči v več umetnostnih svetovih. Čeprav tudi drugi ustvarjalci slovenskega rodu delujejo transnacionalno, bi bilo morda pretirano trditi, da obstaja nekakšen slovenski transnacionalni likovni umetnostni svet.²⁸ Ločnice med umetnostnimi svetovi v določeni umetnostni zvrsti so zelo nejasne; če nekateri deli umetnostnega sveta temeljijo na transnacionalnih povezavah, še ne pomeni, da je njegov značaj transnacionalen. Šele primerjava z drugimi migracijskimi situacijami in poglobljena analiza vseh sestavnih delov (produkcije, distribucije in percepcije) v transnacionalnem kontekstu bi lahko dala zadovoljiv odgovor.

Dinamika prehajanja v umetnostnih svetovih nam skupaj s pomeni v likovnih delih lahko veliko pove o postavljenosti posameznika/ce v etničnih skupinah in med njimi in o opredeljevanju njegove/njene identitete. Dinamični medkulturni stiki vplivajo na umetniško delovanje, ga spodbujajo in plemenitijo; etnični/kulturni geto pa se kaže kot zaviralec tega delovanja, saj preprečuje rast umetnostnega sveta. Spremembe v identifikacijah akterjev in spremembe v odnosih v umetnostnih svetovih izražajo vpliv migracij oziroma življenja v imigracijskem okolju kot njihovo posledico. Etnični lokalni umetnostni svet, ki so ga ustvarili in ga vzdržujejo Slovenci in njihovi potomci, je tako posledica delovanja specifičnih dejavnikov migracijskega procesa, v katerem so se znašli kot priseljenci. Tudi takrat, ko so v skupnosti obstajali vsi dejavniki za nastanek etničnega oziroma imigrantskega umetnostnega sveta (produkcija, distribucija in recepcija so bile izključno »slovenske«), pa so se posamični ustvarjalci že aktivno vključevali v likovni umetnostni svet, kakor je deloval na nacionalni ravni Argentine. Sodelujoči v etničnem umetnostnem svetu so tako prehajali v neslovenski umetnostni svet in tam sodelovali kot ustvarjalci, občinstvo, tudi kritiki. S tem prvemu pripisujem statičnost, homogenost, zaprtost, samozadostnost, na drugi strani pa prav vpetost v druge(ga) relativizira te značilnosti. Fluidne meje med umetnostnimi svetovi potrjujejo dinamičnost njihovega delovanja in struktur.

K Beckerjevemu modelu pa le še to: koncept umetnostnih svetov je danes uporaben kot pristop²⁹ k raziskovanju umetniških praks in umetnosti, če ga povežemo s postmodernimi koncepcijami umetnosti [Jameson 1992], ki poudarjajo zunanje, družbene vplive na umetnost (kapital, politika in vera) in njeno družbeno konstrukcijo. Povezuje vse dele ustvarjalnega procesa, zato je treba vanj nujno vnesti razmislek o razmerjih moči, razredni delitvi in vlogi posameznika kot aktivnega dejavnika.³⁰

države nadomestile politično delovanje Slovencev v Argentini (povezovanje skupnosti, zavračanje komunizma in ohranjanje zgodovinskega spomina).

²⁸ Nekateri galerije v Sloveniji so se sicer specializirale za prezentacijo slovenskih ustvarjalcev po svetu oziroma so jim namenile določen galerijski prostor in čas. Med njimi sta najpomembnejši Pilonova galerija v Ajdovščini in galerija Svetovnega slovenskega kongresa v Ljubljani. Tudi med likovnimi kritiki so bili in so še danes posamezniki, ki mdr. namenjajo pozornost slovenskim ustvarjalcem, ki živijo po svetu (Sedej, Juteršek, Mislej).

²⁹ Navsezadnje gre le za enega od mnogih pristopov k razumevanju umetnosti.

³⁰ Na takšen način ga aktualizirajo in nadgrajujejo nekateri antropologi in sociologi umetnosti [npr. Marcus in Myers 1995; Sullivan 1995; Schneider 1999; Alexander 2003; Debeljak 1999].

LITERATURA IN VIRI

Alexander, Victoria D.

2003 *Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms*. Malden: Blackwell Publishing.

Amor, Mónica

1998 Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics. *Art Journal*, Winter: 29–32.

Appadurai, Arjun

1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Barth, Fredrik

1969 Introduction. V: Barth, Fredrik (ur.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Bergen in Oslo: Universitets Forlaget, 9–38.

Baš, Angelos (ur.)

2004 *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Becker, Howard S.

1982 *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Bogataj, Janez

2005 Likovno obzorje. V: Bogataj, Janez idr., *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 75–78.

Bourdieu Pierre

1984 *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

1993 *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

1993 [1968] Outline of a Sociological Theory of Art Perception. V: Johnson, Randal (ur.), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

Brejc, Tomaž

1992 Profesionalnost kot možnost preživetja. Anketa Sodobnosti: Pluralnost ali izločanje. *Sodobnost* 40 (8/9): 756–759.

Debeljak, Aleš

1999 *Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče (Zbirka Sophia).

Fillitz, Thomas

2003 The Anthropological Gaze. Contemporary art in Africa and Anthropology. *Anthropological Notebooks* 9 (1): 89–101.

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Glavič, Tina, Janez Rus in Tanja Skale

2004 Ali je umetnost orodje v rokah države? *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 44 (1): 26–30.

Goffman, Erving

1990 [1959] *The Presentation of Self in Everyday Life*. London in New York: Penguin Books.

Grenfell, Michael in Cheryl Hardy

2003 Bourdieu and the Young British Artists. *Space and Culture* 6 (1): 19–24.

Jameson, Fredric

1992 *Postmodernizem*. Ljubljana: LDS.

Kordiš, Meta

2005 »Gospodična, vi ste lepi kot plakat.« *Plakat v Ljubljani med obema svetovnima vojnama*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Makarovič, Gorazd

1977 Likovno obzorje. V: *Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja. Vprašalnice 10*. Ljubljana: Raziskovalna skupnost slovenskih etnologov, 129–140.

Marcus, George E. in Fred R. Myers (ur.)

1995 *Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Mullin, Molly H.

1995 The Patronage of Difference. Making Indian Art »Art not Ethnology«. V: Marcus, George E. in Fred R. Myers (ur.) 1995, 166–200.

Muršič, Rajko

1995 Oddaljeni pogled na preplete etnološke samorefleksije: etnološki raziskovalni programi. V: Muršič, Rajko in Mojca Ramšak, *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj*. Ljubljana: SED, 147–154.

1997 »Razkritje krinke.« O lokalno-globalno identifikacijah. *Traditiones* 26: 223–236.

Myers, Fred R.

1995 Representing Culture. The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings. V: Marcus, George E. in Fred R. Myers (ur.) 1995, 55–95.

Rak, Peter

1995 Sestri Dolinar, slikarki. Razstava v Mariboru. *Delo* 293 (19. 12.): 6.

Renčelj, Saša

2004 *OHO. Umetniška skupina OHO kot primer (mladinske) subkulture v času in prostoru*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Repič, Jaka

2005 *Migracijski procesi in konstruiranje ter oblikovanje transnacionalnih skupnosti in identifikacij med argentinskimi priseljenci v Evropi in slovenskimi priseljenci v Argentini*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Rihtman-Auguštin, Dunja

2001 *Etnologija i etnomit*. Zagreb: ABS95.

Rus, Janez

2003 Katalonskost na zidnih poslikavah. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 43 (1, 2): 52–57.

Schneider, Arnd

1999 Appropriation, Contemporary Arts and Globalisation. Some Issues for Future Research. *Ethnoscripts* 1 (1): 81–84.

2000 *Futures Lost. Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentina*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang.

Steiner, Christopher B.

1995 The Art of the Trade. On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market. V: Marcus, George E. in Fred R. Myers (ur.) 1995, 151–165.

Toplak, Kristina

2004 Umetniška šola Slovenske kulturne akcije. *Dve domovini/Two Homelands* 18: 135–143.

2007 *Vpliv migracij na likovno ustvarjalnost – Slovenci v Argentini*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

LOCAL, NATIONAL, AND GLOBAL PERCEPTIONS OF ART WORLDS. SLOVENIANS IN BUENOS AIRES

This article links two complex concepts: migration and the visual arts. Migrants not only create works that represent important documentary material about the migration process and new environments where artists settle, but also reveal individuals' intimate perception of the migration experience, estrangement, displacement, exile, and response to a new life in a (generally) multicultural environment. The author explored how individuals view their own migration experience or the experience of their parents, and how this is reflected in their work. Art is grounded in an ideological framework of production and reception of created works, or in an "art world" as defined by Howard Becker. Therefore the connection is emphasized between fine-arts production, products, and consumption in concrete migration contexts. An important role in this connection is played by individuals' motives to migrate, the migration policies in the country of immigration, the intercultural contacts that immigrants are exposed to, transnational networks, relations between individuals and an organized ethnic community, social networks, individuals' conceptions of space, and so on. The subjective aspects of individuals' creativity and the institutional frameworks in which art is defined are emphasized. Both of these are influenced by the opportunities and restrictions of external factors beyond their control – in this case, the multiethnic environment of Argentina.

*In the case of Slovenian artists in Buenos Aires, the dynamics of operation, mixing, and influence of art worlds are connected to the dynamics of identity-formation in a multicultural context. The social construction of art by Slovenians in Buenos Aires was influenced by a dynamic re-shaping of individual and collective identities, of cultural (non)integration of individuals, and thus of the ethnic community into the majority, multicultural society. Their art production was therefore influenced by migration experiences, as well by the positioning of the individual artist in art worlds. Although Slovenians in Buenos Aires were part of its art world, they managed to construct an ethnically defined world of visual arts. Namely, its members – artists, critics, institutional elements (the gallery at Slovenska hiša, the fine-arts section of the Architects' Society SCA – **Sociedad Central de Arquitectos**), and the public – were initially included only according to an ethnic criterion: they were all Slovenians. Nevertheless, the role and form of fine art*

in first and subsequent generations of Slovenian immigrants was changing accordingly because art worlds are connected with collective and individual (non)identifications. The local ethnic art world, established and maintained by Slovenians, was the result of specific factors created by a migration process in which they were included as immigrant settlers. In the framework of the community, all elements of the preservation of the ethnic or immigrant art world still persist (the production, distribution, and reception are exclusively of Slovenian origin). However, by creating intensive transnational connections (and identifications), individual artists started to operate in a transnationally defined art world. Moreover, the mobility between art worlds provides proof of their dynamic activities and structure. In this way, the local ethnic art world was, at least through individual artists, connected with a wider art world that embraced the ethnic one (the art world of Buenos Aires and, through it, an art world at a transnational and global level). The members of the ethnic art world have been passing through to non-ethnic art world(s), where they have been active as artists, as the public, and also as critics. One can therefore define the local ethnic art world as static, homogeneous, closed, and self-sufficient, while at the same time its placement (or, better, the placement of its constituent parts – i.e., artists, critics, dealers, the public, etc.) in other art world(s) makes these characteristics relative to some extent.

Dr. Kristina Toplak, asistentka
Inštitut za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU,
Novi trg 2, Ljubljana, ktoplak@zrc-sazu.si

