

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 neuvrščeni, 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 kanon, 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 sejmih ...), 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