

KRISTINA
TOPLAK

»*Buenas artes*«

USTVARJALNOST
SLOVENCEV IN
NJIHOVIH POTOMCEV
V BUENOS AIRESU



MIGRACIJE 16

Kristina Toplak »BUENAS ARTES«
USTVARJALNOST SLOVENCEV
IN NJIHOVIH POTOMCEV V BUENOS AIRESU

© 2008, Založba ZRC, ZRC SAZU

Urednik zbirke Jernej Mlekuž
Recenzenta Janez Bogotaj in Peter Krečič
Jezikovni pregled Irena Destovnik
Oblikovanje Milojka Žalik Huzjan

Izdajatelj Inštitut za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU
Za izdajatelja Marina Lukšič Hacin

Založila Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika Oto Luthar
Glavni urednik Vojislav Likar
Tisk Collegium Graphicum d. o. o., Ljubljana
Naklada 360

Reprodukcije na ovitku Marjan Grum, 1991, *Eslovenia Libre*; Fabián Berčić, 2004 /2005, *Sv. Luciji (Srečni svet)*; Adriana Omahna, 1996, *En otro tiempo*; Ivan Bukovec, 1983, *Življenje*; Andrejka Dolinar, 1986, *Drevesa*.
Fotografirala Kristina Toplak.

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610502814>.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljani

314.745.3-054.72(82 =163.6)

TOPLAK, Kristina

Buenas artes : ustvarjalnost Slovencev in njihovih potomcev v Buenos Airesu/ Kristina Toplak. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. · (Migracije/ Založba ZRC, ZRC SAZU ; 16)

ISBN 978-961-254-084-5

241094656

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega pisnega dovoljenja lastnikov avtorskih pravic (copyrighta).

»BUENAS ARTES«

USTVARJALNOST SLOVENCEV
IN NJIHOVIH POTOMCEV
V BUENOS AIRESU

Kristina Toplak

LJUBLJANA 2008

»Ne pretvarjam se, da si zaradi svojega načina razmišljanja lahko privoščim zaključek, da vse človeštvo razmišlja na tak način. Vendar verjamem za vsakega raziskovalca in vsakega pisca, da njegov oziroma njen način razmišljanja odpira nove poglede na človeštvo.«

(Claude Lévi-Strauss, 2006 [1978])

VSEBINA

Seznam slikovnih prilog	7
Predgovor	9
UVOD.....	11
Redosled knjige.....	16
Potek raziskave na paleti metodoloških zagat in rešitev	17
MIGRACIJE, USTVARJALNOST in UMETNOSTNI SVETOVI.	
TEMELJNI POJMI IN OPREDELITVE	23
Logika migracij	23
Disciplinarnost interdisciplinarnega predmeta: migracije kot kulturalna izkušnja.....	26
Teoretski pristopi k ustvarjalnosti.....	30
Ustvarjalnost v primežu postmoderne fluidnosti	37
Od ustvarjalnosti k umetnostni ustvarjalnosti in migracijam	40
Umetnostni svetovi.....	44
ZGODOVINA POLITIČNEGA, DRUŽBENEGA IN KULTURNEGA DOGAJANJA V ARGENTINI.....	51
Uvod.....	51
Argentina skozi zgodovino	51
Kulturna produkcija v Buenos Airesu v luči priseljevanja, imigracijske politike in evropskih vplivov	56
Pod vplivom Evrope	59
Samostojni razvoj in domača realnost	62
Iz procesa »obrnjenih vlog« v novo upanje	64
(LIKOVNI)UMETNOSTNI SVET BUENOS AIRESA.....	69
UMETNOSTNI USTVARJALCI MED SLOVENCIM V ARGENTINI: MED INSTITUCIONALNIM DELOVANJEM IN SAMOSTOJNOSTJO	75
Zamišljanje skupnosti in posameznik ali čemu kritični glasovi	75

Historično, kulturno in socialno ozadje naseljevanja in organiziranja Slovencev	78
Odnos povojnih naseljencev do Argentine ali kam so šli vsi Slovenci?	85
Slovenska kulturna akcija in kulturna produkcija Slovencev v Buenos Airesu .	87
SKA v politiki oziroma politika v SKA	90
K »transnacionalnemu povezovanju«	91
Korakanje na mestu.....	93
Likovna dejavnost v okviru SKA: institucionalizirana ustvarjalnost?	94
Ustvarjalnost Slovencev v Avstraliji: Primerjava med migracijskimi primeri...	101
USTVARJALNI SVET POSAMEZNIKOV	107
Uvod	107
»Umetniška šola SKA je bila smisel mojega življenja.«	
Ivan, slikar, rezbar, kipar	108
Marjan, kipar, slikar	119
»Dinamična sem vedno bila, nemirna, iščem novo, raziskujem ...«	
Andrejka, slikarka	124
»Ustvarjanje se začne kot potreba in potem rata kot način življenja.«	
Adriana, slikarka	133
»Igrača z besedo govori o otroštvi, o tem, kaj boš postal, kaj si v sebi, o tvoji esenci.«	
Fabián, vizualni ustvarjalec	141
SLIKOVNE PRILOGE	151
PREPLET MIGRACIJ IN UMETNIŠKE USTVARJALNOSTI V LUČI OBRAVNAVANIH PRIMEROV; TEORIJA ŠESTIH P	169
MED LOKALNIMI (ETNIČNIMI), NACIONALNIMI IN GLOBALNIMI UMETNOSTNIMI SVETOVİ.....	179
“BUENAS ARTES”: CREATIVITY OF SLOVENIANS AND THEIR DESCENDANTS IN BUENOS AIRES (SUMMARY).....	189
“BUENAS ARTES”. LAS ARTES VISUALES ENTRE LOS ESLOVENOS Y SUS DESCENDIENTES EN BUENOS AIRES (RESUMEN)	195
VIRI IN LITERATURA	201
IMENSKO KAZALO	215

SEZNAM SLIKOVNIH PRILOG*

1. Recoleta, v ozadju Centro Cultural Recoleta, 2005.....	152
2. Muzej moderne umetnosti Buenos Aires, 2005	152
3. Slovenska hiša na ulici Ramon Falcon, 2004	153
4. Učenci Umetniške šole SKA, okoli leta 1956 (fotografijo je posredoval Ivan Bukovec)	153
5. Na Andrejkini razstavi v Slovenski hiši, 2005	154
6. Ivan Bukovec, La Cumbre v Córdoba, 1978, olje	154
7. Ivan Bukovec, Zadnji pohod, ni datirano, olje.....	155
8. Ivan Bukovec, Rojevanje, 2005, olje	155
9. Ivan Bukovec, Življenje, 1983, akril.....	156
10. Marjan Grum, Železne figurice	156
11. Fasadne filete Museo Conventillo	157
- Slovenija.....	157
- Argentina	157
12. Marjan Grum, Homenaje al Cartonero (Poklon kartonarju), 2005, mešana tehnika	157
13. Marjan Grum, Eslovenia Libre (Svobodna Slovenija), 1991, mešana tehnika	158
14. Andrejka Dolinar, Drevesa, 1986, akril.....	159
15. Andrejka Dolinar, Tango, 2003/04, akril.....	160
16. Mural na steni ob Slomškovem domu v predmestju Ramos Mejía, Buenos Aires, 2005	160
17. Pogled v Andrejkin atelje, 2005	161
18. Andrejka Dolinar, Kočevski rog, 1996, grafika.....	161
19. Adriana Omahna, Narobe, 1999, olje	162
20. Adriana Omahna, En otro tiempo (V drugem času), 1996, mešana tehnika	162
21. Adriana Omahna, nagelj, iz serije Tekoči memoari, 2001–2003, objekt	163
22. Adriana Omahna, delo v nastajanju, 2005, mešana tehnika	164
23. Fabián Berčić, Hamlet, iz serije Igrače, 2000, objekt	164
24. Fabián Berčić, Sveto srce, iz serije Srečni svet, 2004, poliestrska smola, igralni mehanizem.....	165

* Vse fotografije: Kristina Toplak, razen če ni navedeno drugače.

25. Fabián Berčič, Sv. Luciji, iz serije Srečni svet, 2004/05, poliestrska smola	165
26. Fabián Berčič, Križev pot, 2002/04, poliestrska smola (iz arhiva avtorja)	166
27. Struktura umetnostnega sveta Buenos Airesa v primerjavi s strukturo lokalnega (etničnega) umetnostnega sveta	167
28. Shema povezav posameznikov v umetnostnih svetovih	168

PREDGOVOR

»Lahko slikar predstavlja deželo? Ne, ampak svetloba dežele je predstavljena v vseh delih slikarjev in njihovih imenih.«

(Tomás Eloy Martínez, 2001)

Med študijem etnologije in kulturne antropologije sem ugotavljala, da bom težko izbrala samo eno ali v najboljšem primeru nekaj tem iz širnega univerzuma možnosti, ki jih ponuja humanistika. Na koncu je tema dobesedno našla mene. Verjamem, da nam splet naključij kroji življenje, vendar so to naključja, ki jim stopamo naproti. Naše ali odločitve drugih poskrbijo za nadaljnji razvoj dogodkov in samo takšnim in ne drugačnim odločitvam moram pripisati, da sem v svojem kratkem življenju raziskovalke na področju migracij spoznala toliko novega, vznemirljivega, navdihujočega, a tudi tragičnega in pogum jemajočega.

Pred odhodom v Argentino sem veliko razmišljala o lastnih pričakovanjih in strahovih, povezanih z omenjenim terenom. Večinoma sem srečevala povojne begunce in beležila spomine na za marsikoga travmatične povojne dogodke. Vedela sem, da bodo na tehtnici moja prepričanja, a so me kljub temu presenetila nekatera stanja, pogovori in odgovori. Še danes mi je žal za vsa negativna čustva, ki so jih moja vprašanja izzvala. Vendar brez vprašanj in ljudi, ki so nanje odgovarjali, pričujočega dela najbrž ne bi bilo. Vsem sogovornikom v Avstraliji in Argentini zato iskrena hvala. Veliko sem dolžna tudi Mojci, Igorju, Roku, Majdi, Ivanu, Adriani, Nataši in drugim prijateljem, ki so to postali v zadnjih letih.

Ob nastajanju pričujočega besedila sem ob vseh vzpodbudah družine, prijateljev, obeh mentorjev, sodelavcev in vseh drugih oseb, ki so mi kakorkoli prisluhnile, našla veliko navdiha v leposlovju, ki sem ga v zadnjih nekaj letih »kradoma« (pred samo seboj) brala. V tistem času se me je najbolj dotaknila Dubravka Ugrešić s svojo knjigo *Ministrstvo za bolečino*. Kljub opozorilu, da gre za izmišljene zgodbo, osebe in situacije, se mi je ob branju zmeraj znova vsiljevala primerjava z zgodbami, ki sem jih sama zabeležila med Slovenci po svetu. Spoznala sem, da so z odhodi povezana občutenja veselja, strahu ali bolečine in nato iskanje miru, brezčasni. Senta, hvala.

Knjiga, ki jo po teh uvodnih besedah nameravate le prelistati ali pa celo prebrati, je plod podiplomskega študija etnologije in kulturne antropologije in raziskovalnega dela na Inštitutu za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU. Zagotovo je brez finančne podpore programa mladih raziskovalcev Javne agencije za raziskovalno dejavnost ne bi bilo. Posebna zahvala gre moji sestri Cirili, ki me je neutrudno

Kristina Toplak: »Buenas Artes«. Ustvarjalnost Slovencev in njihovih potomcev v Buenos Airesu

poslušala in mi svetovala v trenutkih zadreg in dilem, ter očetu in mami, ki sta me brezpogojno podpirala pri mojih življenjskih podvigih.

Julij 2008

UVOD

»The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.«

Marcel Duchamp

To je knjiga o ustvarjalnosti in ustvarjalcih vizualne umetnosti, ki so hkrati migranti. Natančneje: imigranti slovenskega porekla s stalnim prebivališčem v Argentini in slovenskim potnim listom. Lahko bi jim preprosto rekla tudi izseljenci ali argentinski Slovenci ali slovenski Argentinci, odvisno od razumevanja posameznikovih identifikacijskih samoopredelitev. Je tudi knjiga o iskanju, ustvarjanju in doživljanju posameznikov, ki so se prostovoljno ali neprostovoljno »znašli« v izseljenstvu, emigraciji, diaspori, migracijskem procesu ali procesu transnacionalnih migracij.

Različna poimenovanja nakazujejo na večplastnost procesa migracij in krepijo prevladujoče mnenje o izrednem vplivu migracij na družbeno dogajanje, še posebno v zadnjih dveh stoletjih. Posameznike in skupine ljudi so pognali od doma tokovi globalnega kapitalizma, vojne, lakota ali naravne katastrofe. Množične selitve so nadalje vplivale na družbenopolitične, ekonomske in kulturne razmere tako v okolju vselitve kot tudi izselitve. Del migracijskih tokov so bili pogosto tudi umetniki, ki so se v svojih delih odzivali tudi na pojave v tako imenovani dobi migracij (Castles in Miller 1998). Med njimi je bilo tudi veliko slikarjev, kiparjev, grafikov, fotografov in drugih vizualnih ustvarjalcev, ki so na različne načine upodobili »prizore« migracijskega procesa, kot so ga doživljali sami ali kot so ga doživljali drugi. Tako so ustvarili dela, ki so na eni strani pomembno dokumentarno gradivo¹ o samem migracijskem procesu in tudi novih okoljih, kamor so se migranti (umetniki) naseljevali, na drugi strani pa pričajo o posameznikovem intimnem doživljanju

¹ Zgleden primer zbranega dokumentarnega in nadaljnjemu raziskovanju namenjenega gradiva je interaktivna, virtualna umetniška galerija The Art and Migration, ki so jo sodelavci Centra za migracijske študije v Ulstru (American Folk Park Omagh) ob sodelovanju Association of European Migration Institutions (Združenja evropskih migracijskih institucij) vzpostavili leta 2000 (glej <http://aem.qub.ac.uk/index2.html#>). – Med slovenskim, nekoliko starejšim dokumentarnim gradivom naj omenim svojevrstno vizualno pričevanje, ki sta ga ob srečanju z »ameriškim načinom življenja« in s Slovenci v ZDA ustvarila Ivan Vavpotič in Božidar Jakac. Ivan Vavpotič je v ilustracije »prevedel« opise Amerike in Američanov izpod peresa duhovnika Jurija Trunka (delo *Amerika in Amerikanci* iz leta 1912). Čeprav Vavpotič ni imel lastne migracijske izkušnje, je na pronicljiv, duhovit in tudi kritičen način upodobil ameriško zgodovino, način življenja in prisotnost Slovencev v Ameriki (glej tudi Drnovšek 1998). Božidar Jakac pa je doživljanje svojega več kot dvoletnega (1929–1931) bivanja v Združenih državah Amerike ob pisnih zabeležil tudi v skoraj dvesto risbah in pastelih (Jakac 1932; Drnovšek 2006).

migracijske izkušnje, odtujenosti, razseljenosti, eksilu, odzivih na (pogosto) večkulturno okolje, življenjskih spremembah in drugem.

Podobno kot literarni ustvarjalci tudi vizualni umetniki – sicer z drugimi sredstvi (z barvo, s črto, ploskvijo) – izražajo lastne izkušnje, čustva, predstave in razmišljanja o svetu, v katerem prebivajo, svetu, ki so ga zapustili ali se vanj vselili. Vizualni umetniki so v svojih delih opozorili predvsem na posameznika in ga naredili vidnega v sicer brezosebne migracijskem procesu. V zadnjih turbulentnih desetletjih, ko prevladujejo prisilne in ilegalne migracije, pa so vizualni umetniki vse bolj politično in družbeno angažirani tudi na polju migracij. Mobilnost današnjega sveta je tako pogosteje ujeta v različne izrazne oblike sodobne umetnosti in pomaga razumeti predvsem človeške dimenzije migracij in razseljenosti. Tovrstna dela so tako družbenokritična kot osebnoizpovedna.

Preselitev največkrat pomeni zamenjavo kulturnega okolja; v tem procesu je posameznikova identiteta podvržena določenim spremembam. Identitetni premiki in spremembe, na primer etnične identite, vplivajo tudi na ustvarjalnost. Ustvarjena dela migrantov so tako pogosto označena kot večkulturna in imajo lahko hibridne značilnosti. Kot takšna so lahko tudi nerazumljena in dojeta kot »tuja« ter posledično marginalizirana v okoljih, iz katerih so migranti izšli, na drugi strani pa cenjena v okoljih, kamor so se vselili. Umetnostni zgodovinarji in kritiki že nekaj časa opozarjajo, da daljša odsotnost ustvarjalca/ke iz nekega umetnostnega kroga ali okolja povzroči, da publika in kritiki nanj/nanjo pozabijo. Zato po mnenju Irene Mislej v Sloveniji prevladuje »deformirano prepričanje, da s trenutkom, ko umetniki prestopijo mejo slovenstva, začnejo usodno in neizogibno nazadovati« (Mislej 2003: 107). Tudi Tomaž Brejc piše o odtujevanju v tujini delujočih ustvarjalcev (Brejc 1992, 2003). Za to navaja dva razloga: prvič, ustvarjalci v slovenskih umetnostnih krogih in medijih niso fizično prisotni in na svoje delo ne opozarjajo z javnimi predstavitvami, in drugič, o ustvarjalcih ne vemo dovolj; raziskav in gradiva o ustvarjalnih posameznikih v emigraciji je zelo malo.

Poglejmo primer umetnika slovenskega porekla, Stanislava Rapotca (1911–1997), ki se je leta 1949 naselil v Avstraliji. Rapotec se je že kmalu po naselitvi v Avstraliji integriral v avstralsko družbo. Na javnih nastopih ni izpostavljajal svojega etničnega porekla, vendar je ohranil vsaj omejene stike s člani slovenske skupnosti. Čeprav samouk, je na petem kontinentu pridobil laskav naslov utemeljitelja smeri abstraktnega ekspresionizma. Njegova platna hrani ena najpomembnejših avstralskih javnih galerij, Umetnostna galerija New South Wales v Sydneyu.² Umeščen je tudi v pregled avstralske nacionalne umetnosti.³ Če naštetu primerjamo z gradivom, ki je o ustvarjalcu na voljo v Sloveniji – ena sama resna študija o Rapotčevem delu (glej Mislej 1999a; primerjaj Mislej 1990, 1998, 2005), »suhljat« katalog ob edini

² Rapotčeva dela so na ogled tudi na spletnem naslovu <http://collection.artgallery.nsw.gov.au/collection/advancedSearch.page.do> (pod geslom Stanislaus Rapotec).

³ Rapotec je predstavljen v pregledih avstralske nacionalne umetnosti *Australian Art in the Art Gallery of New South Wales* in *Encyclopedia of Australian Art* (Volume 2).

omembe vredni Rapotčevi razstavi v Sloveniji leta 1991, nekaj obrobnihi zapisov v slovenskem časopisju in brez omembe v pregledih slovenske umetnosti – lahko sklepamo, da ostaja pretežno neznan ne samo širši, ampak tudi »pознаvalski« strokovni publiki.

Čeprav ignorantski odnos slovenske strokovne in laične javnosti do vizualne umetnosti Slovencev po svetu ni primarni predmet pričujoče knjige, me je prav omenjeni odnos vzpodbudil k razmišljanju o vplivih, ki so jim v procesu migracij podvrženi ustvarjalci in posredno njihova dela. Zanimale so me predvsem mogoče povezave med migracijami in ustvarjalnostjo. Na podlagi dosedanjih razprav o migracijah in umetnosti oziroma ustvarjalnosti lahko poudarim naslednje pojavnosti prepleta med koncepti: razseljenost in eksil sta postali »modni« temi v umetnosti, ustvarjena dela so postala pomembnejši vir v raziskovanju migracijskih procesov, raziskovalce pa vedno bolj zanimajo tudi življenja umetnikov – migrantov. Predvsem raziskovalci humanističnih ved so v migracijskih študijah začeli poudarjati pomen kvalitativnih, vizualnih, literarnih in drugih virov (Boyle, Halfacree in Robinson 1998; King, Connell in White 1995). Vir in predmet migracijskih študij tako postajajo umetniška dela, v historični, umetnostnozgodovinski, sociološki in kulturološki perspektivi pa tudi življenje ustvarjalcev – migrantov. V omenjenih študijah so poudarjeni vzroki odhoda ustvarjalcev, splošne družbenopolitične razmere v njihovem starem in novem okolju, življenje in delo ustvarjalcev, razseljenost, njihovo občutenje marginaliziranosti, razmerja, ki so jih vzpostavili do umetnostnih krogov, in odnos med posameznikom in etnično skupnostjo ter večinsko družbo (Czaplicka 1996; Tolsby 2005; Galland 2001; Bachner 2005; Mislej 1999a, 2002b; Wiles 2001; Moriarty 2003).

Posamezniki so tudi v pričujoči knjigi pomembno izhodišče razmišljanja. Tak pristop in samo srž zgodbe nakazujem že s citatom na začetku poglavja. Seveda gre za enega vidnejših umetnikov – migrantov, Marcela Duchampa, ki je med drugim živel v New Yorku, Buenos Airesu in Parizu. Ustvarjalnost je razumel kot rezultat sodelovanja ustvarjalca in gledalca, saj oba prispevata h končnemu rezultatu: umetniškemu delu. Na Duchampovo razmišljanje se navezuje tudi osrednja predpostavka pričujoče knjige. Umetniška dela nastajajo v ustvarjalnem procesu, ki mu pravimo umetnostna ustvarjalnost, ki, v nasprotju z dolgo veljavnimi prepričanji, ni le sposobnost nadarjenih posameznikov; ustvarjalnost ne nastane iz nič in ni brez konca; torej ni nekaj, kar izvira samo iz človekove notranjosti in česar ne moremo zadovoljivo pojasniti. Na posameznikovo zmožnost ustvarjanja vpliva tako splet osebnostnih kot tudi naravnih, družbenih in kulturnih dejavnikov. Med naštetimi dejavniki sta tudi fizični in družbeni prostor; sprememba prostora lahko povzroči spremembo v ustvarjalnem procesu. Kaj občuti posameznik, ko je prisiljen spremeniti naravno, družbeno in kulturno okolje in kako se to odraža v njegovem razmišljanju in ustvarjanju? Kaj pa novo okolje? Ali vpliva na ustvarjalnost vzpodbudno ali zaviralno? Še pomembneje: kaj v tem okolju vpliva na posameznikovo ustvarjalnost?

Namen pričujočega dela, ki temelji na empiričnem gradivu, zbranim med slovenskimi vizualnimi ustvarjalci v Argentini in delno Avstraliji, je razgrniti paleto mogočih vplivov migracijskega procesa na ustvarjalnost. Oblik ustvarjalnosti je več, zato sem se osredotočila na vizualno oziroma umetniško ustvarjalnost in v ospredje postavila pet zgodb ustvarjalcev slovenskega rodu, ki živijo in delajo v Buenos Airesu. V knjigi me predsem zanima, kako se posamezniki soočajo z lastnimi migracijskimi izkušnjami ali izkušnjami svojih staršev in kako se to odraža v njihovem ustvarjalnem delu. Glavna predpostavka tega dela je, da je umetnost družbeno konstruirana. Utemeljena je v ideološkem okviru produkcije in recepcije ustvarjenih del oziroma umetnostnih svetovih⁴ (Becker 1982). V ospredje razprave sem tako postavila povezavo med vizualno produkcijo, produkti in potrošnjo v konkretnih migracijskih razmerah. Domnevam lahko, da imajo v tej povezavi vzroki za migracijo, migracijska politika družbe priselitve, medkulturni stiki, ki so jim imigranti izpostavljeni, transnacionalne povezave,⁵ ki jih vzpostavljajo, odnosi med posamezniki in organizirano etnično skupnostjo, socialne mreže,⁶ koncepcije prostora pri posamezniku in podobno, pomembno vlogo. Poudarila sem subjektivne vidike posameznikovega ustvarjanja in institucionalne okvire, v katerih je umetnost utemeljena. Na oboje pa vplivajo možnosti in ovire, ki jih ponujajo oziroma sestavljajo zunanji, objektivni dejavniki, v tem primeru v večetničnem argentinskem okolju. Koncept umetnostnih svetov je skupaj s teorijo šestih P (Makarovič 2003) ključni pristop k razumevanju procesa ustvarjalnosti, v tem primeru v migracijskem kontekstu.

Zanimata me tudi pomen in vloga vizualne umetnosti pri vzpostavljanju in ohranjanju identitete posameznikov (ustvarjalcev in odjemalcev umetnosti). Izhajala sem iz simbolne analize in interpretativnega konteksta. Med drugim bom obravnavala razmerja med lokalnim in globalnim, kar je povezano tudi s koncepcijo izvirne (slovenske) in priselivitvene (argentinske, avstralske oziroma večkulturne) družbe oziroma okolja in njihovega vpliva na posameznika. Poleg ustvarjalnosti, načinov dela, umetniških praks in pojmovanja umetnosti so me zanimali tudi medkulturni stiki, do katerih je prihajalo na relaciji priseljenc – družbeno okolje, povezovanje umetnosti in identitet ter v okviru argentinsko-slovenske »skupnosti« mogoča izraba umetnosti v politične namene. Vendar pa v pričujoči študiji

⁴ Angleški izraz *artworld* prevajam v pridevniški obliki 'umetnostni svet', za razloček od 'sveta umetnosti', kot so ga prevedli prevajalci Dantojeve knjige *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*.

⁵ Povezave med ljudmi, ki se gibljejo v družbenem polju, ki presega geografske, politične in kulturne meje. Intenzivneje so te povezave vzpostavljene v svetu, kjer so razvita transportna sredstva in moderni komunikacijski sistemi skrajšali družbeno distanco med izvornimi in vselitvenimi družbami. Tako transnacionalni migranti redno prehajajo med dvema ali več državami, imajo več domov in domovin ter so vpeti v več različnih družbenih sredin (Vertovec 1999; Glick Schiler, Basch in Blanc-Szanton 1992).

⁶ Teorija socialnih mrež je v migracijskih študijah izredno uporabna. Razvila se je iz raziskovanja socialne strukture, začetki njene formulacije pa segajo v petdeseta leta 20. stoletja. Barnes je mrežo opredelil kot »niz točk, ki so med seboj povezane z linijami. Točke so ljudje, včasih tudi skupine, linije pa ponazarjajo, kateri ljudje so med seboj v interakciji. Vsekakor lahko celotno družbeno življenje vidimo v perspektivi mrež« (Barnes 1954, v Repič 2005).

nima primarnega pomena skupnost, temveč posameznik in njegova individualna izkušnja; na eni strani likovni ustvarjalci kot nepripadniki etnične skupnosti, na drugi pa posamezniki, ki se identificirajo kot pripadniki etnične skupnosti. Oboji izkazujejo svojo (ne)pripadnost skupnosti tudi skozi svoje umetniško delovanje in konkretna dela.

Kot del družbeno konstruirane realnosti je umetnost odvisna od družbeno-zgodovinskih razmerij, ti pa so med temeljnimi raziskovalnimi področji v etnologiji in kulturni antropologiji. Migracije so tudi kulturna izkušnja, znotraj katere se izoblikuje umetniška ustvarjalnost, zato je temeljnega pomena etnološki oziroma kulturnoantropološki pristop preučevanja omenjenega vpliva. Slovenski etnologi in kulturni antropologi se z umetnostjo ali s širše koncipirano umetniško ustvarjalnostjo doslej niso veliko ukvarjali, sploh pa ne v povezavi z migracijami, zato je bilo preučevanje povezave med obema procesoma toliko večji izziv. Hkrati pa je izziv predstavljalo preseganje uveljavljenih etnoloških koncepcij umetnosti, ki ne zadoščajo za razumevanje sodobnih umetnostnih pojavov.⁷

Gre za sistematično, interdisciplinarno obdelavo umetniške ustvarjalnosti, umetnostnih svetov in umetnostne produkcije Slovencev v izseljenstvu, predvsem pa celovitejšo analizo in znanstveno podprto vrednotenje ustvarjalnosti, predvsem likovne,⁸ ki je nastajala med Slovenci v Argentini. S tem namenom sem izbrala naslov »Buenas Artes«, igro besed med Bellas Artes (v prostem prevodu lepe umetnosti) in Buenos Aires, mestom, v katerem so se življenske zgodbe posameznikov po preselitvi nadaljevale, za mlajše ustvarjalce pa začele. Monografija med drugim prinaša vedenje o nekaterih doslej neznanih, v argentinskem in avstralskem (tudi širšem) kulturnem prostoru uveljavljenih avtorjih, poudarja večplastnost medkulturnega stika v migracijskih razmerah skozi optiko umetniške dejavnosti in relativizira podobo zaprte, neintegrirane, identifikacijsko nedotaknjene slovenske skupnosti, tako imenovanega »argentinskega čudeža« (T. Kermauner).

⁷ Analiza omenjenih koncepcij je podrobneje predstavljena v doktorski disertaciji (glej Toplak 2007).

⁸ Vzporedno izrazu vizualno je v knjigi uporabljen tudi izraz likovno. Vizualna (umetnost) ustvarjalnost zajema vse oblike umetnosti, ki temeljijo na vizualnem dojetju, in je razumljena kot vključujoč in deskriptiven izraz za različne sodobne umetniške prakse in oblike. Likovna (umetnost) ustvarjalnost pa se nanaša na tako imenovane 'lepe umetnosti' (*beaux arts*): slikarstvo, kiparstvo, grafiko. Pri obravnavi konkretnih empiričnih primerov uporabljam izraz likovna ustvarjalnost, saj sem zajela ustvarjalce omenjenih zvrsti, pri teoretičnih in bolj splošnih primerih pa uporabljam širši izraz vizualna ustvarjalnost. Še pojasnilo. Namesto izraza (likovna) umetnost uporabljam izraz (umetniška oziroma likovna) ustvarjalnost. Odločitev za takšno rabo temelji na pomenu tega izraza, ki ga razumem širše kot umetnost. Ustvarjalnost kot delovanje zajema umetniško ustvarjalnost, na drugi strani pa je tudi manj vrednostno obremenjena kot umetnost. Z etnološkega in s kulturnoantropološkega vidika je ustvarjalnost v slovenskem znanstvenem prostoru še zelo malo raziskana, tako s knjigo vsaj delno zapolnjujem to vrzel in hkrati odpiram tematska in metodološka izhodišča ter načrtujem nekatere smernice za nadaljnje delo na tem področju.

REDOSLED KNJIGE

Besedilo monografije temelji na treh obsežnih terenskih raziskavah, ki so šest mesecev potekale v Avstraliji in Argentini, predvsem med tam po drugi svetovni vojni naseljenimi Slovenci. Delo je razdeljeno na štiri vsebinske sklope. Uvodni, teoretsko-analitski del zajema pojasnila o poteku raziskave, bralca uvede v ozadje prepleta migracij in ustvarjalnosti ter ga seznanja s temeljnimi uporabljenimi pojmi. Drugi – empirični del je najobširnejši. Vključuje analizo migracijske situacije s poudarkom na družbi in kulturi države priselitve, t. j. Argentine, in mesto Slovencev v njej. Vanj so zajeti historični pregled razvoja umetnosti na argentinskih tleh, naselitev Slovencev v Argentini in organizacija njihovega življenja s poudarkom na odnosu posameznik – skupnost; temu sledijo posamezne življenjske pripovedi.

V argentinski likovni umetnosti sem nakazala pomembnejše trenutke njenega razvoja in poudarila nekatere vplivne tokove ter ustvarjalce, pomembne za njeno razumevanje in posledično tudi razumevanje ustvarjanja slovenskih umetnikov. Takšen umetnostnozgodovinski pregled je bistven iz dveh razlogov: spoznamo umetnostni razvoj in tradicije, ki so jim bili pripadniki postmigracijske generacije skozi socializacijski proces neposredno izpostavljeni (izobraževanje na akademijah, ki so tudi v Argentini tradicionalne), tako imenovana migracijska generacija pa jih je poskušala zavriniti, se jim izogniti ali pa se ob njih oplajati. Razkrije pa se nam tudi organiziranost formalnega umetnostnega sveta Buenos Airesa skozi čas. Sledi ji analiza konkretnega primera, torej slovenskih naseljencev v Argentini, s poudarkom na likovnih ustvarjalcih. Ker je likovna ustvarjalnost Slovencev v Argentini potekala na dveh različnih ravneh – institucionalni oziroma organizirani in individualni oziroma neorganizirani – sem posebno pozornost posvetila prvi, to je organizirani, ki je potekala v okviru Slovenske kulturne akcije (SKA). Ker v nadaljevanju sledimo petim zgodbam posameznih ustvarjalcev, je opredelitev vloge SKA pri posameznikovem umeščanju v umetnostni svet bistvenega pomena.

Osrednji del monografije so življenjske zgodbe petih likovnih ustvarjalcev, ki skozi pripovedi o življenju in delu razgaljajo specifičnosti likovnega delovanja in ustvarjanja v večkulturnem argentinskem okolju. V tem delu je tudi kronološki pregled ustvarjalnih posameznikov in institucionalizirane dejavnosti med Slovenci v Argentini. Monografija vključuje tudi pregledne razdelke, ki s historične perspektive predstavljajo medvojne naseljence v Argentini in njihovo umetniško delovanje. Poglavje o razlikah in podobnostih organiziranega likovnega delovanja med Slovenci v Avstraliji in Argentini in posebnostih oblikovanja umetnostnih svetov pa ima komparativni pomen.

V tretjem, zadnjem delu knjige sem v poglavju o migracijskem in ustvarjalnem procesu postavila v ospredje obravnavo posameznika in teoretska izhodišča poskušala dopolniti v luči obravnavanih primerov. Tudi na umetnostne svetove sem gledala skozi obravnavano empirično prizmo; sledi ji sintetični oris sestavnih delov umetnostnega sveta, ki mu pripadajo obravnavani posamezniki. Sledimo

podrobnejšemu vpogledu v strukturo, nastanek in spremembe umetnostnih svetov. Ta del tako prinaša nekatere temeljne ugotovitve: (umetniška) ustvarjalnost Slovencev v Argentini je nastajala in še danes nastaja pod vplivom socialnih, kulturnih, političnih in ideoloških dejavnikov; njihov vpliv je močno odvisen od posameznikovega identifikacijskega položaja; likovni ustvarjalci so zaradi izobraževalnih in ekonomskih razlogov bolj naklonjeni integraciji v družbo priselitve in podvrženi (globalnim) kulturnim vplivom.

POTEK RAZISKAVE NA PALETI METODOLOŠKIH ZAGAT IN REŠITEV

Večino gradiva sem zbrala v Argentini in Avstraliji, manjši del pa tudi v Sloveniji. Terensko raziskovalno delo sem izvedla v treh fazah: najprej konec leta 2002 v sondažni obliki v Avstraliji, nato pa v dveh delih konec leta 2004 in 2005 v Argentini. V Sloveniji sem med letoma 2002 in 2006 intervjuvala v Sloveniji naseljene povratne migrante ali potomce Slovencev. Izhodišče raziskave so bili posamezniki in njihove partikularne zgodbe. Na eni strani sem se želela izogniti pastem obravnave večjega števila ljudi in zahajanju v posploševanje, na drugi strani pa je tak pristop narekoval sam predmet raziskave – ustvarjalnost kot delovanje posameznika.

Terensko raziskavo sem novembra 2002 začela v Avstraliji.⁹ Intervjuvala sem šestnajst ustvarjalcev slovenskega rodu različnih starosti in izobrazbe, dokumentirala njihova dela, posnela nekaj pogovorov s kritiki, poznavalci in z odjemalci umetnosti, si ogledala razstavo ustvarjalca slovenskega porekla ter obiskala nekaj drugih razstav in galerij sodobne umetnosti.¹⁰ Intuitivno sem povezala vse konstitutivne elemente likovnega umetnostnega sveta, vendar je bilo v Avstraliji zbrano gradivo fragmentarne narave in mi je rabilo kot uvod v raziskovanje likovne ustvarjalnosti v migracijskem kontekstu. Opravljena raziskava v Avstraliji in pogovori z raziskovalci migracijskih tematik, ki sem jih srečevala na domačih in tujih znanstvenih srečanjih, so me prav kmalu vzpodbudili k razmišljanju o primerjavi s kakšnim drugim migracijskim primerom. Raziskavo sem posledično usmerila na Slovence v Argentini, v knjigi zbrano gradivo iz Avstralije pa uporabila predvsem pri primerjavi institucionaliziranih oblik umetniškega delovanja in del posameznih ustvarjalcev na obeh koncih sveta. Primerjava se je zdela smiselna, saj gre pri obeh skupnostih za številčnejšo povojno in čezoceansko naselitev v večinoma urbane, večkulturne in večetnične centre, najpomembneje pa je, da je v obeh skupnostih več umetniških ustvarjalcev. Pomembne razlike med obema skupnostma pa sem

⁹ Takrat še nisem bila zaposlena na Inštitutu za slovensko izseljenstvo, zato je bilo potovanje mišljeno kot uvod v migracijske študije, z metodološkega vidika pa seznanjanje z ljudmi in s tematiko, neke vrste sondažna raziskava.

¹⁰ V mestih Sydney, Melbourne, Adelaide in Perth, dva intervjuja pa sem posnela v manjših podeželskih krajih Albury in Bright.

identificirala v načinu organiziranja in povezovanja na političnem, družbenem in kulturnem področju.

V Argentini sem začela raziskovati leta 2004. Raziskava je potekala v dveh delih, novembra in decembra 2004 in od novembra 2005 do srede januarja 2006, skupaj skoraj pet mesecev. Večino intervjujev in pogovorov sem posnela leta 2004, in sicer v Buenos Airesu,¹¹ Barilocheju in Córdobi. Med prvim bivanjem na terenu sem si ogledala tudi nekaj drugih predelov Argentine, predvsem na zahodu države, kjer so ponavadi slikali slovenski ustvarjalci. Argentinska narava je pogost motiv likovnih del, zato me je zanimala izvirna motivika, predvsem pa barvna paleta, ki je drugačna kot v srednjeevropskem prostoru. Ob drugem bivanju na terenu sem se osredotočila na Buenos Aires, kjer sem ponovila nekaj prejšnjih intervjujev in posnela nove. V obeh fazah sem z imigranti slovenskega rodu in njihovimi potomci opravila približno trideset poglobljenih intervjujev.

V raziskavi sem se osredotočila predvsem na povojno¹² slovensko naselitev, na individualne umetnike in posameznike, ki so kakorkoli povezani z likovno umetnostjo, in publiko. Orisala sem tudi argentinsko umetniško sceno, v katero so vpeti ustvarjalni posamezniki, in institucionalizirane oblike likovnega ustvarjanja (galerije, šole, tečaje, salone), v katerih so sodelovali posamezni ustvarjalci. V Buenos Airesu sem se pogovarjala tudi z argentinskimi likovnimi kritiki, umetnostnim zgodovinarjem slovenskega rodu, nekaj argentinskimi slikarji, s slovenskim novinarjem in kulturnimi delavci slovenskega rodu, z družinskimi člani ustvarjalcev, s študenti lektorata za slovenski jezik na Filozofski fakulteti Univerze Buenos Aires, z obiskovalci razstav in nekaterimi udeleženci slovenskih etničnih prireditev v Argentini.

Izhodišče za problematizacijo vplivov migracij na ustvarjalnost je vse na terenu zbrano gradivo: večinoma gre za življenjske pripovedi in dokumentirana ustvarjena dela, pisno in slikovno gradivo, v manjšem številu tudi arhivske podatke. S pomočjo prostih pogovorov, nestrukturiranih in polstrukturiranih intervjujev sem prišla do podatkov, ki so mi pomagali pri konstrukciji socialne mreže med ustvarjalci, galeristi, kritiki in publiko oziroma konstitutivnimi člani umetnostnih svetov. S pomočjo njihovih medsebojnih povezav sem definirala umetnostne svetove, katerih del so slovenski ustvarjalci v Argentini. Življenjske pripovedi ustvarjalcev so mi rabile za razumevanje subjektivnih migracijskih izkušenj, konstrukcij identifikacij

¹¹ Že kmalu po prihodu v Buenos Aires sem spoznala, da raziskovalce občasno spremlja tudi sreča. Prva dva tedna v Buenos Airesu sem namenila sondažni raziskavi, raziskovanju mesta in iskanju sogovornikov, pri čemer so mi ti dobesedno »padli« pred diktafon. Vodja likovnega odseka Slovenske kulturne akcije in eden mojih prvih (takrat še elektronskih) stikov s terenom mi je sporočila, da bo tisti konec tedna (16. oktobra) v osrednji slovenski ustanovi v Buenos Airesu, v Slovenski hiši, velika prireditev ob petdesetletnici Slovenske kulturne akcije, ki jo bo spremljala velika pregledna likovna razstava slovenskih ustvarjalcev. Večino razstavljavcev sem spoznala na proslavi in se dogovorila za intervjuje.

¹² V raziskavo sem želela vključiti slovenske ustvarjalce obeh priselitvenih valov v Argentini, torej med obema svetovnimi vojnami in po drugi svetovni vojni, vendar sem med potomci Slovencev, ki so prišli v Argentino v prvem množičnem valu, doslej identificirala le enega kiparja v Buenos Airesu in dva multimedijska umetnika v Mendози.

in ustvarjalnosti. Iz pripovedi se je dalo razbrati razloge za določeno posameznikovo umeščanje znotraj umetnostnih svetov (zakaj so (so)delovali na tak način in ne drugačen, kolikšna je bila njihova moč odločanja, kako velik manevrski prostor so si izborili). Dokumentirana umetniška in druga ustvarjena dela so bila vir za preučevanje konstrukcije identifikacij, hkrati pa so bila obravnavana kot sestavni del umetnostnih svetov. Tehniko opazovanja z udeležbo sem uporabila ob različnih prireditvah v slovenski skupnosti, raznih zasebnih praznovanjih, obiskih argentinskih muzejev, galerij in predvsem razstav. V naštetih primerih sem bila del publike kot enega od delov umetnostnega sveta. Čeprav sem v knjigi poglobljeno predstavila le pet posameznih pripovedi, so mi preostale zbrane individualne pripovedi pomagale pri objektivnejšem orisu likovnega umetnostnega sveta v Buenos Airesu, medsebojnih socialnih povezav, konstrukcij identifikacij skozi interakcijo in delovanja etnične skupnosti.

Raziskovalci slovenskih migracij v Argentini so doslej največkrat obravnavali kolektivne aktivnosti vsakdanjega življenja znotraj slovenske skupnosti. Ker so me zanimale specifične individualne situacije in z njimi povezana preučevana tematika, sem za bivanje med terenskim delom namenoma izbrala »nevtralno« lokacijo (pri lektorici slovenskega jezika v centru mesta). S tem sem se odrekla »etnografskemu bivanju« na terenu, na primer pri slovenski družini v katerem od »slovenskih« naselij. Izhajala sem iz izkušnje terena v Avstraliji, kjer se je bivanje med Slovenci pokazalo kot manj produktivno. Sodelovanje z lektorico in obisk lektorata v Buenos Airesu sta mi omogočila stik s sogovorniki, ki niso aktivno vključeni v življenje skupnosti oziroma le redko navežejo stik z organiziranimi oblikami družbenega življenja. Večinoma živijo zunaj strnjjenih predmestnih (slovenskih) naselij, predvsem v mestu.¹³ Lektorat slovenskega jezika je neke vrste povezovalni dejavnik med različnimi generacijami Slovencev in njihovih potomcev. Ne glede na ideološke razlike ga obiskujejo pripadniki medvojnega in povojnega naselitvenega vala in njihovi potomci, torej tako imenovani staro- in novonaseljenci.¹⁴

Intervjuje in pogovore sem večinoma opravila na domovih sogovornikov, nekaj tudi v galerijah in kavarnah, pri čemer se je bivanje v mestu tudi z logističnega vidika (razpršenost bivališč sogovornikov, velike razdalje, gost promet) izkazalo kot dobra izbira. Nenazadnje se je pozneje pokazalo, da so odnosi med nekaterimi ustvarjalci precej konfliktne narave in bi moje bivanje pri enem ali drugem povzročilo nepotrebne zaplete. V primeru likovnih ustvarjalcev se je pojavil zanimiv metodološki izziv. V večini intervjujev so sogovorniki govorili o sebi in mi pokazali

¹³ Veliki Buenos Aires se deli na Capital Federal oziroma centralni del mesta, ki je tudi zvezna prestolnica, in na predmestja v Provinci Buenos Aires. Capital Federal in predmestja so razdeljena na četrti. V predmestjih še zmeraj živi večina Slovencev in njihovih potomcev, čeprav se potomci selijo bliže četrtim Capital Federala.

¹⁴ Staro- in novonaseljenci sta emski kategoriji. Slovenci ju uporabljajo v vsakdanjem govoru, da ločijo med obema skupinama, torej medvojnimi in povojnimi priseljenci. Takšno poimenovanje hkrati poudarja časovno ločnico in naselitev. Je vključujoča kategorija, saj označuje vse priseljence nekega obdobja.

svoja dela, atelje in pogosto odprli tudi osebni arhiv, vendar sem jih težko pripravila do tega, da so o svojem življenju povedali več od tega, kar je bilo doslej v njihovih življenjepisih že objavljeno v raznih katalogih, intervjujih ali člankih. Opazila sem, da imajo predvsem tisti likovni umetniki, ki so že večkrat razstavljali in bili intervjuvani, železni repertoar tako imenovanih »javnih osebnih informacij«, ki so mi jih v razgovoru najprej povedali; šele čez nekaj časa sem lahko prodrla pod »plašč javne podobe«. Zmeraj pa mi tudi ni uspelo. Poleg že naštetih zagat in ovir, ki so se znašle na moji raziskovalni poti, se je tik pred njenim koncem, torej med redakcijo knjige, ki je pred vami, pojavila še ena ovira. Na videz nepremagljiva, ki spada v kategorijo pogum jemajočih. Eden od sogovornikov je namreč zavrnil avtorizacijo svoje pripovedi in me postavil pred težko odločitev: ali primer popolnoma izločiti, kar bi bilo podobno, kot če bi porušila enega od podpornih stebrov hiše; pri tem se stavba ne bi porušila, bi se pa pošteno zamajala. Alternativa temu je bila predelava osebne pripovedi v biografsko podprto zgodbo, ki pa sledi strukturi življenjske pripovedi. Odločila sem se za slednje. Kot bomo videli v nadaljevanju, so družbeni odnosi med ustvarjalnimi posamezniki in skupino, ki predstavlja ekonomsko, socialno, identitetno in emocionalno »sidrišče«, lahko zelo kompleksni in občutljivi. Nasprotovanje objavi v trenutku sprostitev izrečenih besed je zato razumljivo.

Že po prvi terenski raziskavi je postalo jasno, da vseh ustvarjalnih posameznikov med Slovenci v Argentini ne bom mogla podrobneje obravnavati, saj jih je bilo preveč. So tudi preveč stilno, izobrazbeno, identifikacijsko različni, da bi jih lahko vključila v skupne kategorije; razlikuje pa se tudi način njihove vključenosti v svet likovne umetnosti. Ker sem se hotela na vsak način izogniti posploševanju in homogenizaciji, sem poglobljenemu analitskemu pristopu dala prednost pred preglednim. Ker vplive migracij opazujem skozi spremembe socialnih odnosov med akterji v umetnostnem svetu in njihovimi identifikacijami, sem izbrala po dva predstavnika migracijske (Ivan Bukovec in Marjan Grum) in postmigracijske generacije (Andrejka Dolinar in Adriana Omahna), ki so povezani s slovensko skupnostjo, ter petega kot mlajšega ustvarjalca, tudi postmigranta, ki ni vzpostavil tesnejših vezi s skupnostjo (Fabián Berčić). Na razmerje med spoloma nisem posebej pazila, saj ne gre za iskanje tipičnih primerov. Izobrazbena raven posameznikov in njihova umetniška afirmacija v kulturnih krogih sta zelo različni. Ivan kot učenec umetniške šole Slovenske kulturne akcije deluje prvenstveno v okviru slovenske skupnosti (predvsem s samostojnimi razstavami). Andrejka, profesorica umetnosti in samostojna slikarka, je izbrala srednjo pot in kot ustvarjalka, predvsem pa kot organizatorica razstav, aktivno deluje znotraj skupnosti, razstavlja in uveljavlja pa se v večji meri zunaj nje. Marjan, ki je končal umetniško šolo v Morónu, le občasno sodeluje in razstavlja med Slovenci, saj ima samostojno galerijo. Adriana je profesorica in je diplomirala iz lepih umetnosti na osrednji argentinski univerzi. Kot ustvarjalka se uveljavlja v argentinskih krogih, kot članica SKA pa občasno

razstavlja tudi v skupnosti. Fabián je brez formalne izobrazbe in deluje izključno v argentinskih umetnostnih krogih.

Naj ob koncu uvodnega dela dodam še nekaj o raziskovalnih pristopih. Terensko delo in zbrano gradivo sta narekovala kvalitativno usmerjeno raziskavo, v kateri sem povezala nekatere epistemološke in metodološke pristope iz etnologije in kulturne antropologije, sociologije, psihologije in umetnostne zgodovine. Kombinirala sem tekstualno (hermenevtično) analizo osebnih izjav, umetniških kritik in likovnih del¹⁵ in podrobne intervjuje ter tako združila narativni material in opazovana dejstva. Odločila sem se za nekoliko prilagojen interpretativni pristop: detajlno branje ali interpretacijo »teksta« z namenom odkrivanja njegovega pomena. Tekst je lahko vse, kar nosi pomen: knjiga, film, slika, pogovor, oglasna deska ali interakcija med dvema osebamama. V mojem primeru so bili tekst slike, pogovori in tudi socialne interakcije. Pomemben način analize gradiva je upoštevanje dveh ključnih razsežnosti vsakega sporočila: teksta in konteksta oziroma sporočilnosti in okoliščin sporočanja. Kontekst večinoma lahko označimo s tem, kar je zunaj teksta: družba, zgodovinske okoliščine, vplivi posameznikov, ekonomske, politične in kulturne razmere, itd. K temu dodajam analizo interakcije med sestavnimi deli umetnostnega sveta (producenti, distributerji, konzumenti, ustvarjeni predmeti). Bolj kot sami teksti me zanima način njihovega ustvarjanja. Zato tudi govorim o likovni oziroma umetniški ustvarjalnosti, ki je razumljena širše kot likovna umetnost. Ne zanimajo me samo produkti te ustvarjalnosti (ustvarjena dela), ampak tudi interakcija, ki je posledica ali vzrok ustvarjalnosti. V ospredju so socialni odnosi in posledično mreže, ki vzpodbujajo ustvarjalnost, in obratno: v ospredju so ustvarjalnost in ustvarjena dela, ki vzpodbujajo socialne odnose med posamezniki. Zanimala me je dinamika omenjenih odnosov.

Pri izbiri analiziranih primerov sta me vodila oba splošna načina opazovanja: emski in etški.¹⁶ Po prvem gre za ustvarjalce, ki jih kot umetnike percipira družba (slovenska skupnost oziroma širše argentinski umetniški krogi), po etški kategorizaciji pa mora umetnik oziroma umetnost javno komunicirati (Alexander 2003: 5). S tem se povezuje tudi pristop k temi skozi koncept umetnostnih svetov. Tako v raziskavo nisem vključila ustvarjalcev, ki se z umetnostjo ukvarjajo občasno in le za osebno rabo, torej njihova ustvarjalnost ni izpostavljena javni presoji.¹⁷ Delo

¹⁵ V umetnostni zgodovini je to formalna analiza likovnega dela.

¹⁶ Na mišljenje in vedenje lahko gledamo na dva načina: skozi kategorije, ki jih uporabljajo sogovorniki – stališče tistega, ki ga opazujemo, in s kategorijami, ki so v uporabi v znanosti – razlaga opazovalca. Gre za način opazovanja, ki vodi do celovitejšega znanja o nekem pojavu ali procesu. V antropologiji so uveljavljeni specifični epistemološki principi, ki vključujejo ločitev mišljenjskih in vedenjskih procesov ter ločene emske (izkustvu bližje; stališče domačinov) in etške (bolj splošen, zunanji, teoretski vidik) poglede na te procese. Prvič je takšno razdelitev iz razlikovanja med fonemskim in fonetskim formuliral ameriški lingvist Kenneth Pike. Clifford Geertz pa se je opredelil za razdelitev med »izkustvu bližnjim« in »izkustvu oddaljenim« (Marcus in Fischer 1986: 181).

¹⁷ Becker takšne ustvarjalce imenuje tudi primitivni ali naivni umetniki in jih ločuje od amaterskih slikarjev. Naivni umetniki so zanj tisti, ki nimajo nobene zveze z umetnostnim svetom,

ljubitelskih ustvarjalcev je z vidika formalne analize in pomenov, ki jih izpričuje, morda bolj pričevalno in tudi lažje berljivo (v smislu iskanja vizualno izraženih znakov osebne in etnične identifikacije), predvsem zaradi realističnega načina upodabljanja motivike, na drugi strani pa je analitsko manj zanimivo. Vendar je likovno delo le eden od členov v umetnostnem svetu in njegova analiza le eden od vidikov, ki me zanimajo. Dodaten razlog, da ljubiteljskih ustvarjalcev nisem vključila, je v tem, da so njihove kooperativne mreže manj razvejane in večina ne sodeluje v umetnostnih svetovih.

Ker delo temelji na posameznikih in njihovem subjektivnem vrednotenju realnosti, se je pojavilo vprašanje veljavnosti znanja. Pripovedi sem – kjer je to bilo mogoče – sproti preverjala z objektivnimi ali drugimi subjektivnimi podatki oziroma pripovedmi. Pri opisu kvalitativnih podatkov v empiričnem delu knjige sem do določene mere sledila Geertzovemu (1973) 'gostobesednemu opisu' (*thick description*). Tak opis naj bi raziskovalcu omogočil čim verodostojnejše podajanje lastnih opažanj in interpretacij, saj se moramo zavedati, da so etnografska poročila le raziskovalčeve interpretacije oziroma pripovedi (Clifford in Marcus 1986).

ne poznajo njegovega delovanja in sestavnih členov, nimajo nikakršne umetniške izobrazbe, pa vendar vzpostavljajo lastne kooperativne mreže (Becker 1982: 258–260).

MIGRACIJE, USTVARJALNOST IN UMETNOSTNI SVETOVI. TEMELJNI POJMI IN OPREDELITVE

LOGIKA MIGRACIJ

Migracije so bile najpogosteje v geografskem smislu opredeljene kot gibanje ljudi v fizičnem prostoru. Obsegajo tako emigracijo, izselitev iz določenega okolja, kot tudi imigracijo, vselitev v novo okolje. Vendar pa migracije pomenijo hkrati spreminjanje prostorskega in socialnega okolja. V migracijskem procesu je že sama sprememba prostora hkrati tudi družbena sprememba, saj je prostor družbena kategorija (Lukšič-Hacin 1995: 49; glej tudi Kučan 1998). Migracije v splošnem določata prostorska in časovna dimenzija. Glede na prostor ločimo notranje in mednarodne migracije, glede na časovno komponento pa migracije delimo na začasne in permanentne. Ker so migracije dinamičen proces, so tipi medsebojno prehodni, kar pomeni, da se začasne migracije lahko spremenijo v permanentne, in obratno. Tako je tudi težko odgovoriti na vprašanje, kako dolgo mora biti oseba zunaj kraja bivanja, da postane migrant. Za nekatere raziskovalce je migrant oseba, ki ostane zunaj kraja bivanja eno leto (Klinar 1976), za druge več kot eno leto ali pa tudi manj (več o tem glej Mesić 2002: 242–243). Zgodovina migracijskih tokov je zelo pestra, tudi tipologija migracij je bogata in več je teoretskih pristopov (glej Klinar 1976; Castles in Miller 1998; Boyle idr. 1998; Brettell in Hollifield 2000; Hoerder 2002; Mesić 2002). Za sodobne migracijske tokove pa je značilno, da so tesno povezani z razvojem transportnih in komunikacijskih sredstev in tehnologije ter da imajo globalne razsežnosti.

Migracije so (poleg že zgoraj omenjenih tipov) v grobem razdeljene na organizirane in neorganizirane, prostovoljne in prisilne, ekonomske, politične, konservativne, inovacijske, posebna kategorija pa je »beg možganov«.¹⁸ Da bi zajeli različne migracijske strategije, raziskovalci še vedno uporabljajo tipologijo, vendar tudi priznavajo, da tipologije dajejo statično in homogeno sliko v resnici dinamičnega procesa (Brettell 2000: 101–102). Tipov migracij bi lahko bilo ravno toliko, kot je posameznih vzrokov za odhod.

Mednarodne in trajne oblike migracij največkrat povzročijo večje spremembe v človekovem življenju. Z vidika posameznika gre za socialne in kulturne spremembe, ki so posledica zapustitve enega konteksta in vstopa v drugega. Emigracija in

¹⁸ Za podrobnejšo tipologijo migracij glej Mesić 2002.

imigracija, dve dejanji enega procesa, vplivata na socialne odnose med spoloma, med sorodstvom in ljudmi podobnega kulturnega ali etničnega ozadja. Pristop k raziskovanju migracij z mikroravnini je značilen predvsem za sodobno antropologijo, v okviru katere se je razvila domneva, da so migranti sami odločujoči 'dejavniki' (*agents*) v svojem ravnanju in se znotraj omejitev migracijske strukture sami interpretirajo in konstruirajo.¹⁹ Na končni rezultat migracije vplivajo njihove socialne, kulturne in 's spolom določene' (*gendered*) lokacije (Brettell in Hollifield 2000: 4).

Mnoge teorije migracij, izhajajoče iz humanistike, med njimi tudi sodobne, opredeljujejo posameznika kot pasivni objekt v igri svetovnega kapitala in politike. Vendar so že po eni od prvih socioloških definicij migracije definirane kot »relativno trajen odhod posameznikov ali skupin z ene geografsko opredeljene lokacije na drugo, kot posledica predhodnega procesa **odločanja posameznika, zasnovanega na hierarhično določenem zbiru vrednot in želja**, pri čemer odhod pomeni tudi spremembo interakcijskega sistema migranta« (Mangalam 1968, v Mesic 2002: 247; moj poudarek). V ospredju sta tako posameznikova odločitev za migracijo in sprememba interakcijskega sistema kot posledica interakcijskega premika in ne zgolj prehoda v drug fizični prostor. Sprememba interakcijskega sistema pomeni zamenjavo socialnega sistema in kulture, porajajo se novi odnosi, potrebe, vrednote, itd. (Lukšič-Hacin 1995: 50). Migracije so tako politični, ekonomski in tudi družbeni ter kulturni proces. Iz omenjene definicije pa lahko sklepamo tudi o naravi njihovega vpliva na posameznikovo ustvarjalnost.

Pomemben vidik migracijskega procesa so vsekakor medkulturni stiki, do katerih prihaja v migracijskih, praviloma kulturno raznolikih družbah. Izraz medkulturni stik je pravzaprav metafora, saj gre za model interakcij in vzajemnih odzivov med posamezniki in skupinami (Barth 1969; Muršič 2000). Naštete stike označujejo heterogenost, dinamičnost, fluidnost in hibridnost, kar je povezano z razumevanjem kulturnih pojavov kot dinamičnih, spreminjajočih se v družbenem in zgodovinskem toku, nepovezanih, nehomogenih, nestabilnih in individualno pogojenih.²⁰

Ustavimo se še nekoliko pri konceptu kulture, ki ga danes ne moremo več razumeti statično in substancialno (Muršič 2000: 234). Kritika kulturnemu konstruktumu očita holizem, lokalizem, generalizacijo, totalizacijo, koherenco, homogenost, primoradializem, ahistoričnost, objektivizem, razlikovanje, itd. Kritike koncepta

¹⁹ Tudi slovenski etnologi in kulturni antropologi se v preučevanju migracij vse pogosteje osredotočajo na posameznike (glej Čebulj Sajko 1994, 2000; Repič 2005; Mlekuž 2003, 2004; Brumen 2004; Pezdir 2004).

²⁰ Do premika v dojetju kulture so privedla spoznanja o konstrukciji družbene realnosti (Berger in Luckmann), o začasni, izpogajani družbi. Ta so se začela oblikovati v poznih šestdesetih let 20. stoletja. Gre za vpliv sodobnih metodoloških premikov k postmoderni pluralnosti in usmerjenost k interpretativnim vidikom antropoloških raziskav. Koncept kulture je tako izgubil svoj prvotni pomen v današnjem svetu spremenljivih socialnih identitet in praks. Kot nekdanj vseobsegajoče osišče antropologije je postal glavna tarča kritik zaradi številnih nepremišljenih (danes spornih) konceptualizacij.

niso nove, nova je le trditev, da je konstrukt kulture tako izpraznjen, da ga je treba nadomestiti, ne samo rehabilitirati (Brightman 1995: 510). Zato se Kuper zavzema, da ta »hiperreferenčni izraz« (1999: ix) raje opustimo in govorimo o znanju, veri, umetnosti, tehnologiji, tradiciji ali celo ideologiji (čeprav ti izrazi niso nič manj obremenjeni).²¹ Na drugi strani pa se »kulturi« tudi še nismo pripravljene odreči. Predlagana nadomestila, kot so »habitus«, »diskurz« ali »hegemonija«, niso prepoznana kot nadomestila. Za izločitev pojma iz strokovnega besednjaka bodo očitno potrebni bolj tehtni argumenti oziroma boljša teoretska alternativa (Muršič 2002: 8). Zdi se, kot da smo na tem področju v nekakšni prehodni, tranzicijski fazi, ko stari izraz še ni dovolj izpraznjen, nek novi pa tudi še ni zrel za rabo.

Kritika koncepta kulture je tako prinesla nova spoznanja o samem konceptu (kultura je fluidna, kontekstualna, improvizirana, izmišljena, sinkretična, po Cliffordu Geertzu jo lahko razumemo kot mrežo pomenov, in še bi lahko naštevali), s tem pa tudi zavedanje kompleksnosti preučevanja in obravnave ter nove pristope.²² Po Keesingu potrebujemo takšen koncept kulture, ki bo ustrezno opisal tako moderne kompleksne načine življenja kot tudi male skupnosti, tako preteklost kot sedanjost. Tak pogled na kulturno naj problematizira produkcijo in reprodukcijo kulturnih oblik, kar pomeni, da moramo preiskovati načine, kako je simbolna produkcija povezana z oblastjo in interesi ter preiskovati t. i. politično ekonomijo znanja. Bolj kritična kulturna teorija bi morala upoštevati stališče, da obstajajo tako mnoge poddominantne in delno podrejene tradicije kot tudi prevladujoče sile dominantne tradicije in ne bi smela ničesar predpostavljati o zaprtih mejah, znotraj katerih kulturni pomeni vse obvladajo (Keesing 1993). V migracijskih situacijah so tovrstne predpostavke še bolj relevantne. V značilnih imigracijskih, multikulturnih družbah, kot sta na primer argentinska in avstralska, živijo različne skupine ljudi v nekakšnem medkulturnem prepletu. Med njimi prihaja tudi do konfliktov, pri čemer razlikovanje med skupnostmi v večkulturnem okolju temelji prav na ohranjanju njihovih simboličnih meja. Med skupinami prihaja tudi do živahnega prehajanja kulturnih oblik, vzorcev, znakov, simbolov, tradicij, itd. Kot bomo videli na primeru Slovencev v Buenos Airesu, so bili proces prehajanja oziroma medkulturni stiki in kulturna produkcija v določenih obdobjih podrejene ideološkimi dejavniki ter s tem nadzorovani in usmerjeni. Zato je problematizacija kulturne produkcije in samega procesa ustvarjalnosti nujna.

²¹ Kuperja je do tega sklepa pripeljala kritična refleksija političnega zlorabljanja pojma kulture med apartheidom.

²² Kritike tako marsikaj odkrivajo, vendar pa tudi veliko zakrivajo. Brightman (do neke mere tudi Kuper) poudarja, da gre za poskus pridobitve in izvajanje avtoritete pri definiranju in karakteriziranju kulture. Vendar pa je treba opustiti starejše, preživele koncepte kulture, saj se z njimi nikakor ne moremo lotevati pojavov sodobne popularne kulture, po Muršiču najznčilnejšega in najvitalnejšega dela sodobne kulture (2002: 6). Že njeno neizogibno širjenje onkraj kakršnihkoli meja in ločnic je absolutno nezdržljivo s koncepcijo kulture kot homogene, lokalizirane, diskretne »entitete«. Zavzamemo pa lahko tudi to pozicijo: kulture ni, so le načini človeškega obvladovanja sveta (Muršič 1995: 151).

DISCIPLINARNOST INTERDISCIPLINARNEGA PREDMETA: MIGRACIJE KOT KULTURNA IZKUŠNJA

Za migracijske študije (v smislu širšega korpusa znanj o migracijah) je značilno, da združujejo različne epistemološke in metodološke pristope. Temeljna vprašanja v študijah migracij so: kdo migrira, zakaj in kaj se z njimi dogaja po tem. Ravni in enote analize so različne glede na discipline, ki se ukvarjajo z migracijami: ekonomija, geografija, politologija, zgodovina, antropologija, sociologija, itd. Z enoto analize sta mišljena predmet analize, bodisi posameznik, gospodinjstvo, narod ali država, in pristop, ki je lahko na mikro-, makro- ali srednji ravni (Brettell 2003). Etnološki in kulturnoantropološki pristop je v primerjavi z drugimi omenjenimi disciplinarnimi pristopi celostno naravnan in vključuje oba konca migracijskega procesa: izvorno, izselitveno okolje, kjer so v ospredju vzroki odhoda, na drugi strani pa tako imenovana migracijska situacija, kjer je poglobitveno vprašanje, kaj se z migrantom oziroma migrantu dogaja v priselitvenem okolju. Antropologova pozornost je usmerjena tudi v povezave in stike med migranti in izvornim okoljem. Zakaj pravzaprav pri raziskovanju poudarjati eno od disciplin omenjenega interdisciplinarno opredeljenega predmeta? Obravnava ustvarjalnosti v pričujoči knjigi primarno zadeva posameznika in vprašanje kulturnih sprememb v migracijskem procesu. Prav etnološki in antropološki pristopi k migracijam dopuščajo obravnavo na mikroravni, terenska raziskava kot neločljivi del teh pristopov pa je podlaga za kontekst, v katerem potekajo procesi identifikacije, integracije in kulturnih sprememb, ki lahko vplivajo na likovno ustvarjalnost.

V antropologiji so v svetovnem merilu najbolj znani trije analitični pristopi, ki povezujejo izvorno (emigrantsko) in vselitveno (imigrantsko) okolje²³ in določajo vlogo posameznika v migracijskem procesu. Prvi med njimi temelji na razlikah med izvornim in vselitvenim okoljem (Brettell 2000: 102) in je bolj znan pod imenom *push-pull approach* oziroma 'pristop dejavnikov privlačenja in odbijanja'.²⁴ Naslednji pristop je historično-strukturalni, pri katerem je pozornost z motivacij in s prilagajanja posameznih migrantov preusmerjena k procesom na makroravni, ki oblikujejo in vzdržujejo gibanje populacije. Tudi pri problematizaciji vplivov migracij na likovno ustvarjalnost se ne morem izogniti makroravni analize. Kot pravi Caroline Brettell, nas mora zanimati tudi »strukturalni in historični kontekst, v katerem delujejo posamezniki, skupaj z odločitvami, ki jih sprejemajo v odnosu do migracij« (2003: 2). Posamezniki, ki so se po koncu druge svetovne vojne izselili v Argentino in delno tudi Avstralijo, so bili večinoma razseljene osebe oziroma

²³ Kot sem nakazala že zgoraj, je izraz okolje širše opredeljen in združuje naravno, družbeno in kulturno pomenskost. Migrant s selitvijo hkrati zamenja družbeno, kulturno in tudi naravno okolje, prevsem pri migracijah na druge kontinente.

²⁴ Dejavniki odbijanja v izvornem okolju so lahko revščina, lakota, bolezni, vojne, naravne nesreče, politična nestabilnost, itd., dejavniki privlačenja v vselitvenem okolju pa večje možnosti ekonomskega razvoja (možnosti za delo, pridobitev zemlje, možnost študija, ustvarjanja), politična stabilnost, mir, itd.

begunci. Razlog odhoda iz države in s tem njihov status ter odločitev, da se ne vrnejo, so bili posledica širših družbenopolitičnih dogodkov, kot so vojna, povojna sprememba oblasti v Jugoslaviji in iz tega nastala politična razmerja. Odločitev za Argentino moramo obravnavati v luči zgodovinskih in političnih odnosov v svetu in Argentini. Vsakdanjik posameznikov so pozneje v Argentini, ne glede na neintegracijski značaj skupnosti Slovencev, pomembno sooblikovale tudi družbenopolitične razmere v državi vselitve in prav tako politične spremembe v Vzhodni Evropi, predvsem osamosvojitve Slovenije.

Nasprotno od makropristopa, ki migrantov ni opredeljeval kot aktivne, ampak kot pasivne dejavnike, s katerimi manipulira svetovni kapitalistični sistem, je pristop, ki temelji na konceptu transnacionalizma,²⁵ definiran kot družbeni proces, kjer se migranti gibljejo v družbenem polju, ki prehaja geografske, politične in kulturne meje. Transnacionalizem oziroma transnacionalnost je kot teoretični konstrukt o imigrantovem življenju in identiteti uporaben za študij populacijskega gibanja v svetu, kjer so razvita transportna sredstva in moderni komunikacijski sistemi skrajšali družbeno distanco med izvornimi in vselitvenimi družbami. Ker so lahko migracije tudi nekončan proces (v nasprotju s teorijo migracijskega kroga emigracija – imigracija – remigracija (Lukšič-Hacin 2002, 179)), vrnitev v izvorno okolje ali vzdrževanje stikov z njim pomeni le eno od možnosti v migrantovem življenju. Ta lahko zaradi različnih razlogov ponovno emigrira ali pa celo živi med izvornim in priselitvenim okoljem (ali katerim drugim) kot tako imenovani transmigrant (več o tem glej Glick Schiller, Basch in Blanc-Szanton 1992). Sodobni ustvarjalci na področju likovne in glasbene umetnosti, plesa in širše popularne kulture so danes najbolj tipični transnacionalni migranti. Prilagojeni so globalnemu umetnostnemu svetu; povsem suvereno lahko ustvarjajo in živijo na različnih lokacijah po svetu.

V analizi življenjskih zgodb priseljenih posameznikov in analizi širšega družbenega dogajanja v vselitvenem okolju sem opozorila tudi na tako imenovane etnične enklave (Brettell 2000), imigrantske etnične skupnosti (Klinar 1976) oziroma izseljenske naselbine (Ravnik 1982). Imigrantske oziroma priseljske etnične skupnosti so bolj ali manj trdno sidrišče organiziranega delovanja in temelj socialnih, ekonomskih, političnih in kulturnih povezav, predvsem pa ustvarjajo etnični prostor med priseljsko populacijo. Pri tem so mreže socialnih odnosov pomembna analitična kategorija, še posebno tiste mreže v transnacionalni paradigmi, ki presegajo meje nacionalnih držav, saj »osebe v izvornih in vselitvenih družbah sodelujejo v eni družbeni enoti« (Glick Schiller 1999: 99, v Brettell 2003: 7). Brettellova navaja, da se je večina antropoloških raziskav etničnih skupnosti (enkav) ukvarjala z razvojem etnične ekonomije v urbanih središčih (Brettell 2000). V primeru povojne priseljske skupnosti Slovencev v Argentini pa težko

²⁵ V tem kontekstu uporabljam izraz transnacionalizem, saj gre za citat iz tuje antropološke literature. Pri njegovi rabi se, v nasprotju z omenjeno literaturo, strinjam z Jako Repičem, ki meni, da je transnacionalnost bolj smiseln in pomensko nevtralen analitični koncept, saj implicira nacionalnost kot družbeno kategorijo. Nasprotno pa transnacionalizem implicira nacionalizem kot ideologijo nacionalnih držav (Repič 2005: 40).

govorimo o ekonomskih vidikih socialnih mrež. Ekonomsko pogojene mreže so nastale, vendar so za večino posameznikov v etnični skupnosti povsem drugotnega pomena.²⁶ Slovenci se povezujejo in konstruirajo socialne mreže v prvi vrsti na podlagi etnične pripadnosti, namesto ekonomskih nanje vplivajo predvsem ideološki in kulturni dejavniki. Stiki se tako vzdržujejo med pripadniki istega krajevnega doma, politične stranke (SDS ali NSi) ali Cerkve, gledališke ali glasbene skupine, med različnimi kulturnimi ustvarjalci in skupinami. Seveda se te navidezne mreže med seboj stikajo in prekrivajo.

Preučevanje priseljskih skupnosti je v etnologiji in antropologiji najpogosteje osredotočeno na konstrukcijo etničnosti in identifikacij, ki so dinamični koncepti (o razumevanju etničnosti glej več Brettell 2000; Repič 2002; Šumi 2000; Hutchinson in Smith 1996). Antropološke študije, ki jih navaja eden novejših pregledov teoretizacij migracij, etničnosti in identitet (Brettell 2000), presegajo sociološke razlage odnosov med priseljenci in vselitveno družbo. Ti odnosi so bili najpogosteje opredeljeni skozi vseobsegajoče procese asimilacije, integracije, akulturacije, amalgamacije, kulturnega pluralizma in multikulturalizma. Prav preučevanje formiranja in sprememb identitet skozi kulturno produkcijo (obleko, glasbene žanre, hrano, produkte popularne kulture, umetnost, religijo in podobno) je etnologom in antropologom omogočilo, da so ovrgli enosmerne teorije asimilacije, dodali procesu adaptacije (v smislu strategij prilagajanja novemu okolju ali družbi) agencijo²⁷ in fluidnost ter utrdili teorijo o kulturni konstrukciji etničnosti (Brettell 2000: 118). Tudi primeri slovenskih likovnih ustvarjalcev v Argentini (in tudi Avstraliji) postavljajo pod vprašaj dosedanje domneve o kulturni in etnični homogenosti slovenske emigrantske skupnosti. Likovni ustvarjalci so s svojim aktivnim vključevanjem v kulturne kroge širše družbe utrjevali medkulturne stike in prispevali k integraciji posameznikov in skupnosti slovenskega porekla v argentinsko družbo. Na podlagi njihovih življenjskih pripovedi lahko posebej omenim dinamiko in konstrukcije identifikacij v nasprotju s statično razumljenim ohranjanjem identitet. Slednje ugotovitve se navezujejo na ugotovitve raziskovalcev, ki pri postmigracijskih generacijah opažajo formiranje izbirne etničnosti oziroma prosto preklapljanje med identitetami (Raj 2003). Poleg tega likovna produkcija ustvarjalcev slovenskega porekla v Argentini (in Avstraliji) narekuje redefiniranje vloge likovne produkcije med migranti, ki je bila doslej obravnavana kot manj pomembna med kulturnimi dejavnostmi in tudi nepomembna za obstoj skupnosti. Narekuje pa tudi redefiniranje pomena posameznih ustvarjalcev in njihovega dela v etnični skupnosti in izselitvenem (slovenskem) in vselitvenem (argentinskem/avstralskem) družbenem in kulturnem okolju.

²⁶ Nekatera uspešna podjetja slovenskih priseljencev, kot je na primer podjetje kartonske embalaže Hermana Zupana ali tovarna vrat in oken Oblak, in nekateri manjši trgovci zaposlujejo po etničnem ključu, to je tudi Slovenci in njihove potomce, vendar tega ne moremo primerjati z etnično ekonomijo drugih skupin (Kitajcev ali Italijanov).

²⁷ 'Agencija' (*agency*) zajema zmožnost namerne dejavnosti in samostojnega odločanja posameznikov (Rapport in Overing 2003: 1).

Potreba po razumevanju sodobnih migracijskih vzorcev in procesov, ki so sicer prikazani v statističnih podatkih, odseva v močnem kulturnem značaju migracij²⁸ in nakazuje kulturne vplive, ki jih lahko imajo migracije na migrante in lokacije, s katerih in na katere migrirajo. Izkušnja migracij se kaže v skoraj vseh sodobnih »kultura« in je izražena v umetnosti, medijih in morda najbolj celovito v vsakdanji praksi (Boyle, Halfacree in Robinson 1998: 5). Kulturna perspektiva se združuje s psihološkimi vidiki sprejemanja migracij. V razpravah, kjer migracije vključujejo družbeno ali kulturno spremembo v življenju migranta (Boyle, Halfacree in Robinson 1998: 34, 37), gre za behavioristično perspektivo, ki pokaže svojo uporabnost v raziskavah vpliva migracij na posameznikove življenjske okoliščine. Problem kulturne spremembe je še posebno relevanten v razpravah o etničnih manjšinah v migracijskem kontekstu (Bottomley 1992, v Boyle, Halfacree in Robinson 1998: 37). Dejanje selitve je lahko za migranta pozitivna in/ali zelo stresna, negativna izkušnja. Selitev je lahko stresna, saj je pogosto povezana z odhodom iz domačega, družinskega okolja in s specifičnimi okoliščinami ter vzroki za migracijo. Pogosto sledi vznemirljiva izkušnja naselitve v kulturno zelo različno okolje.²⁹ Na drugi strani lahko migracije obravnavamo kot kulturni dogodek, pri čemer razlikujemo migracije, ki so vznemirljive in izziv, in migracije, ki povzročajo izkoreninjenost in so žalosten dogodek (Boyle, Halfacree in Robinson 1998). Slednje naj bi bilo značilno predvsem za prisilne migracije, ki sem jih doslej samo omenila, so pa za pričujočo razpravo pravzaprav zelo pomembne, saj se je večina mojih sogovornikov iz migracijske generacije v Argentini označila za politične izseljence. Politične migracije so redko prostovoljne, saj je za njimi vedno družbeni pritisk. Ne bom razpravljala o tem, ali so Slovenci, ki so po koncu druge svetovne vojne zapustili ozemlje takratne skupne države, imeli možnost izbire ali ne. Prisilni, politični vzrok odhoda, kot ga sami opredeljujejo, je v večini primerov močno vplival na posameznikovo izseljenško izkušnjo, organizacijo kolektivnega življenja, odnos do preteklosti, neposredne okolice in »daljne domovine«. Skupaj z osebnimi dispozicijami je močno vplival na življenja posameznikov in s tem tudi na njihove potomce.

Če migracije obravnavamo kot kulturno izkušnjo, ne samo kot prostorski ali temporalni dogodek, se njihov pomen za vse vpletene v proces poveča. Pomembnost kulturnih vidikov migracij je mogoče zaznati v fragmentih, ki so ujeti v novinarskih fotografijah, novicah, televizijskih dokumentarjih, imigrantskih statistikah (Boyle, Halfacree in Robinson 1998: 37). Kot sem omenila že v enem od uvodnih poglavij, migracij ni vse več samo v realističnem kontekstu, ampak tudi v fikciji in umetnosti. King, Connel in White (1995) so na podlagi študije literarnih virov

²⁸ K spoznanju, da so migracije kulturna izkušnja, je največ prispevalo raziskovalno delo znotraj antropologije, saj je osrednje vprašanje, ki si ga zastavljajo antropologi pri preučevanju migracij, prav vpliv migracij na kulturo, natančneje: kako migracije povzročajo kulturno spremembo in vplivajo na etnično identiteto? (Brettell in Hollifield 2000: 3).

²⁹ Jurij Zalokar, ki je izhajal tudi iz lastne migrantske izkušnje, je v svojih opisnih in tudi analitskih tekstih s področja psihiatrije definiriral več patoloških pojavov, povezanih z migracijsko izkušnjo (glej Zalokar 1991, 1994).

v migracijskih raziskavah ocenili, da so v tovrstnih raziskavah vse bolj relevantni tudi umetniški viri podatkov. Čeprav pri nas migracije kot kulturna izkušnja v znanstvenih in strokovnih raziskavah le počasi pridobivajo vidnejše mesto, so migracijske vsebine že nekaj časa prisotne v literaturi, likovni umetnosti, predvsem fotografiji, filmu, tudi gledaliških igrach in na splošno v popularni kulturi.³⁰ Vendar nam ti umetniški viri sami po sebi malo povedo o njihovih ustvarjalcih. Ob razbiranju pomena v omenjenih delih moramo upoštevati osebno izkušnjo ustvarjalca, ki jo oblikujejo nekateri bolj objektivni dejavniki, predvsem pa moramo odvezati vozle ustvarjalnega procesa.

TEORETSKI PRISTOPI K USTVARJALNOSTI

Pričujoče podpoglavje je interdisciplinarno zasnovano, saj v njem združujem definiranje ustvarjalnosti, kot ga lahko zasledimo v antropologiji, psihologiji, delno filozofiji in umetnosti zgodovini. Za to obstaja povsem preprost razlog: ker ima v pričujoči študiji osrednjo vlogo ustvarjalnost, sem ji namenila več pozornosti, ob tem pa sem se morala soočiti z neobstojem domače in s skromnostjo tuje etnološke/antropološke literature o ustvarjalnosti. Čeprav je ustvarjalnost vse pogosteje razumljena kot ključni generator ekonomskega napredka in socialne blaginje ter jo lahko obravnavamo kot človekovo sposobnost za premagovanje ovir vsakdanjega življenja (nenazadnje omogoča kulturno produkcijo), je bila pri slovenskih etnologih in kulturnih antropologih povsem prezrta.³¹ V prvem delu pričujočega poglavja obravnavam znanstvene poglede na ustvarjalnost z vidika socialne antropologije in psihologije. Nekaj misli je namenjenih umetnostni ustvarjalnosti, konec pa pregledu postmodernih koncepcij ustvarjalnosti v umetnostni zgodovini in filozofiji umetnosti.

Anton Trstenjak je v petdesetih letih prejšnjega stoletja zapisal, da je umetniška ustvarjalnost znanstveniku nedostopna, ker mu manjka neposredna izkušnja umetniškega doživetja, na drugi strani pa je nedostopna tudi samemu umetniku,

³⁰ Za literaturo je bil izdan obsežen pregled *Slovenska izseljenska književnost* (Žitnik in Glušič 1999), v kateri so zbrani ustvarjalci, ki delujejo v izseljenstvu in mnogi med njimi posegajo po motivih iz lastne izseljenske izkušnje. V slovenskem likovnem prostoru je bilo v zadnjih letih več razstav, kjer so se samostojno ali skupinsko predstavili izseljenski umetniki, ki v delih posredno ali neposredno izpovedujejo lastno migracijsko izkušnjo. Med njimi naj omenim le nekatere: Mirijam Fabijan, Franca Petriča (oba sta v začetku devetdesetih let razstavljala v ljubljanski galeriji Equurna), Marka Kobala, Davida Vrtačnika, Ejti Štih, Cecilijo Grbec in druge. Glasbeniki (Magnifico, raperji, kot so na primer Jose in Murat ter Trkaj) v besedilih pesmi poudarjajo predvsem odnos do priseljencev in problem njihove marginaliziranosti. Filmski ustvarjalci so v zadnjih desetih letih v Sloveniji prispevali odmevne filme z migracijsko tematiko: *Outsider*, *Kajmak* in *marmelada* ter *Rezervni deli*, iz sveta gledaliških predstav pa moram poudariti vsaj *Smoletov vrt* Mete Hočevar in *Trieste–Alessandria EMBARKED* (Štorja od lešandrink) Nede R. Bric.

³¹ Različne pristope slovenskih etnologov in kulturnih antropologov k umetnosti, v stroki povsem prezrto ustvarjalnost in razvoj antropologije umetnosti drugod po svetu sem podrobneje obravnavala v doktorski disertaciji, zato glej Toplak 2007.

saj v trenutku, ko ta med ustvarjanjem začne razglablјati o umetniškem doživljanju in ga analizirati, neha biti umetnik in se postavi v vlogo znanstvenika – analitika (Trstenjak 1953). Sodeč po tem je ustvarjalnost znanstveno neulovljiva in lahko nanjo kar pozabimo. Ali je prav zato tako malo študij o človekovi ustvarjalnosti in so inspiracija, navdih in genialnost skrivnostne uganke »življenja, vesolja in sploh vsega«, če se nekoliko poigram z besedami Douglasa Adamsa. Odgovor je ne.

Temeljna dela o ustvarjalnosti in s tem dokaz o znanstveni »ulovljivosti« koncepta so na Slovenskem prispevali prav slovenski psihologi, med njimi Anton Trstenjak (1953, 1981), Vid Pečjak (1987) in Jan Makarovič (1996, 2003), tudi Janez Mayer (1991) in Norbert Jaušovec (1985). Le Jan Makarovič pa je presegel ozke okvire psihološke stroke in se ustvarjalnosti lotil z vidika »antropologije kot najširše znanosti o človeku, ki skuša zajeti človeka v vseh njegovih manifestacijah« (2003: 43).³² Tuja literatura je disciplinarno pestrejša. Razvile so se razne poddiscipline, kot so psihologija ustvarjalnosti (Runko in Pritzker 1999), antropologija ustvarjalnosti, ki je institucionalno sicer še v »povojih«,³³ in sociologija ustvarjalnosti (Miller 2000; Domingues 2000). V likovni kritiki je ustvarjalnost obravnavana le s praktičnimi primeri in brez teoretskega premisleka.

Po mnenju antropologov je koncept ustvarjalnosti v tako imenovanih zahodnih družbah združen s konceptom modernosti. Intenziven interes za oblike ustvarjalnosti je povezan z ekonomskimi spremembami, s čemer je inovaciji kot inherentni posledici ustvarjalnega procesa pripisana visoka vrednost v produkciji novih komoditet (Ingold in Hallam 2007: 16). Ustvarjalnost je komponenta vsakdanjega življenja, kar je še posebej očitno, če se osredotočimo na opazovanje in analizo procesov transformacije, konstrukcije in rekonstrukcije. Povezujemo jo z materialnim (izraža se v ustvarjanju predmetov), kaže pa se v družbenih odnosih. Henri Lefebvre je za opis dejavnosti, ki »producirajo človekov svet«, uporabil termin *praxis* ali 'družbena praksa' (Lefebvre 2002: 232). V klasifikacijo dejavnosti je vključil tudi kategorijo ustvarjalnih praks, kar pomeni prakse, ki ustvarijo materialna dela in prakse, ki ustvarijo **prakse**, to je tiste, ki spreminjajo človeške odnose (skupaj z etično dimenzijo).

Ideja o ustvarjalnosti kot edinstveni človekove sposobnosti se je pojavila med začetkom in sredo 20. stoletja. Rabo koncepta ustvarjalnosti pa lahko izpeljemo iz filozofskih del zgodnjega 20. stoletja. Po Ingoldu in Hallamovi gre za dve konceptiji. Na eni strani lahko ustvarjalnost razumemo kot produkcijo novosti skozi rekombinacijo že obstoječih elementov, na drugi pa kot proces rasti, nastajanja in

³² Makarovič antropologijo razume v splošnem, širšem pomenu besede, ki zajema biološko/fizično, socialno, kulturno antropologijo, čeprav daje večji poudarek prvi (2003: 43).

³³ Eden prvih dostopnih zbornikov, ki povezujejo antropologijo in ustvarjalnost, je izšel leta 1993 (Lavie, Narayan in Rosaldo 1993), sredi leta 2007 pa je izšel sodoben pregledni zbornik petnajstih člankov s področja antropologije ustvarjalnosti, ki sta ga uredila Elizabeth Hallam in Tim Ingold. Slednji združuje izbrane prispevke, ki so bili predstavljeni na konferenci American Anthropological Association na temo ustvarjalnosti. Nobeden od avtorjev ne utemeljuje antropologije ustvarjalnosti kot posebne veje znotraj antropologije.

spreminjanja (Ingold in Hallam 2007: 16) Obe konceptiji ustvarjalnosti, torej kot rastočega pojava in producirane novosti, sta sočasno obstajali v zgodovini evropskih idej, vendar je sčasoma prevladala slednja.

Ustvarjalnost so v srednjem veku razumeli kot nekaj čudežnega, pri čemer je bilo čudežno umeščeno med znanim in neznanim (Ingold in Hallam 2007). Šlo je za razumevanje novosti in nepričakovanega. Z vzponom monoteističnih religij je bila vsa ustvarjalnost pripisana kreatorju, bogu. Tako se ni dvomilo v njeno moralno moč, dokler je bila ta pripisana božanski inspiraciji. Z renesanso je prišlo do premika od razumevanja relationalnega telesa, ki je odprto, heterogeno in del generativnega procesa, k individualiziranemu telesu s stabilnimi mejami in z nespremenljivo obliko. Kristeller trdi, da je bil razsvetljenski koncept umetniškega genija mogoče le zato, ker je bil bog kot dejavnik ustvarjalnosti umaknjen (Kristeller 1983, v Demian in Wastell 2007: 123). Vendar dojemanje ustvarjalnosti tudi danes še ni povsem osamosvojeno referenčnega okvira božanskega. Premik v renesansi je posledično vplival na spremenjeno koncipiranje pomena ustvarjanja: od formulacije, kjer je ustvarjanje del neprekinjenega procesa, k formulaciji, ki posega od končanega izdelka nazaj k sposobnosti izdelek narediti. Ta sposobnost je bila v 18. stoletju bolj približana individualnemu delovanju in vgrajenim človeškim sposobnostim, iz česar je sledilo: karkoli je definirano kot resnično ustvarjalno, mora biti izvirno, ne pa izpeljano ali kopirano. Ustvarjati je tako pomenilo »orkestrirati diskontinuiteto«, ne pa sodelovati v venomer nastajajočem procesu (Ingold in Hallam 2007: 18, 19).

Pridevnik ustvarjalen je po *Oxford English Dictionary* vstopil v konvencionalni angleški jezik šele v 17. stoletju. Taylor meni, da se je to zgodilo vzporedno z razvojem določenih koncepcij osebnosti, ki so poudarjale tako idejo individualne različnosti oziroma individuacije kot obveznost njenega izražanja (Taylor 1989, v Hirsch in Macdonald 2007: 185, 186). Distinkcija med individualno odgovornostjo in sposobnostjo ustvarjanja možnosti na eni in dojetjem življenja kot dela božjega načrta na drugi strani je bila še bolj poudarjena. Osebno kopičenje bogastva in uspeha je postalo evidentna družbena vrednota, nedoseganje uspeha oziroma neizkoriščanje priložnosti zanj pa je postalo nesprejemljivo. Eric Hirsch in Sharon Macdonald (2007: 186) v zvezi s tem posebej omenita Lockovo teorijo osebne identitete iz leta 1689. Gre za koncepcijo identitete, ki je del družbe »podvigov«, označene z novimi oblikami poslovanja, prava, lastnine in trgovine, ki so se oblikovale v Lockovem času. Ustvarjalni ljudje so bili obravnavani kot tisti, ki so prevzeli individualno odgovornost in realizirali imanentni potencial.

Izražanje take ideje ustvarjalnosti je bilo med romantiko poznega 18. stoletja posledično preneseno na področje umetnosti in literature (ibid.). Nato so idejo ustvarjalnosti v umetnosti in literaturi povezali z idejo domišljije – kot mentalno dejavnost, zmožno ustvarjalnih dejanj, ki so potrjevala individualno razločevanje in osebno identiteto. Romantiki so razločevali med reproduktivno domišljijo, ki nas samo opominja na že znano in izkušeno, in ustvarjalno domišljijo, ki lahko

producira nekaj novega in prej neobstoječega. Slednja je po mnenju Hirscha in Macdonaldove vplivala na poznejše filozofske in tudi druge razprave, močno označila diskurz o ustvarjalnosti in še danes ostaja predmet diskusij (ibid.). Sodobne antropološke študije o ustvarjalnosti tako postavljajo v ospredje proces denaturalizacije ustvarjalnosti (glej Hallam in Ingold 2007) in s tem njeno odvisnost od objektivnih, družbenih dejavnikov. Ideja ustvarjalnosti se je s konceptom ustvarjalne evolucije razširila tudi v znanost zgodnjega 20. stoletja in nato širše v družbo. Tako danes razpravljamo o ustvarjalnem računovodstvu, ustvarjalnem gospodarstvu, razvijanju ustvarjalnega okolja in ustvarjalne družbe.

Koncept ustvarjalnosti je postal konvencionalen oziroma je prešel v splošno rabo med industrijsko revolucijo, vendar se je takrat nanašal le na individualne umetniške stvaritve. Konec 20. in v začetku 21. stoletja pa smo priča eksploziji zanimanja za ustvarjalnost, tako v njenem definiranju kot tudi prikazovanju. Delno je to povezano s tako imenovanim »koncem zgodovine« – zmago neoliberalne vizije sveta, ki je zamajala stara prepričanja o Zahodu in Vzhodu, kapitalizmu in komunizmu, družbi in posamezniku – in z uveljavitvijo svetovnega nazora, ki poudarja prevlado posameznika. V današnjem negotovem, razsrediščnem svetu, ko človekova identiteta ni nekaj stabilnega, ampak so ljudje »v iskanju« lastnih identitet, je ustvarjalnost – predvsem družbena ustvarjalnost, ki se izraža v človekovih medsebojnih odnosih – še kako pomembna (glej Domingues 2000). Ključni vidik te ustvarjalnostne eksplozije ali kot pravi Thomas Hyland Eriksen, »kulta ustvarjalnosti« (v Hirsh in Macdonald 2007: 187) je, da je ustvarjalnost pričakovana in celo zahtevana. Pri tem pa ni popolnoma jasno, kaj ustvarjalnost sploh je.

V filozofiji se osrednja vprašanja pri definiranju ustvarjalnosti dotikajo predvsem novosti (Kako nov in izviren mora biti produkt, da izpričuje ustvarjalnost?), vrednosti (Ali je vse, kar je novo, rezultat ustvarjalnosti ali mora imeti tudi neko vrednost?) in agencije oziroma delovanja (Ali je namen prvi pogoj ustvarjalnosti?) (Hirsh in Macdonald 2007: 187). Hastrupova (2007) je v razmišljanju o ustvarjalnosti kot posebni obliki človekovega delovanja v nasprotju z drugimi filozofskimi razpravami poudarila družbeno naravo ustvarjalnosti in performativno naravo družbenega. To vsekakor vpliva na preoblikovanje zgornjih konvencionalnih vprašanj. Razmišljanje Hastrupove v povezavi s časom in z novostjo je bolj usmerjeno v poudarjanje pričakovanja kot pa namena. Pri tem je namen pokazatelj individualnega delovanja, pričakovanje pa inherentna značilnost vseh družbenih dejanj, saj človek deluje v pričakovanju prihodnjih dogodkov. Vendar to ne pomeni, da je ustvarjalnost redka ali značilna samo za nekatere družbe. Hastrupova (sledoč Batesonovem delu *Steps to an Ecology of Mind*) obravnava družbeno kot inherentno fleksibilno, ki zato vsebuje nezavezujoč potencial za spremembe. Ker imajo vse družbe omenjeni potencial, torej vse družbe manifestirajo ustvarjalnost (Hastrup 2007). Njena analiza pokaže, kako antropologi uporabljajo in razumejo ustvarjalnost in z njo povezane pojme, pokaže pa tudi, da lahko vse družbe razumemo kot ustvarjalne. Vendar pa se postavlja vprašanje, ali določene kulturne koncepcije

osebnosti, delovanja in časovnosti vodijo do točno določenega dojemanja ustvarjalnosti. Obstaja namreč čezkulturalna variabilnost razumevanja dogodkov. Ti so lahko razumljeni kot dokaz človekove dejavnosti in ustvarjalnosti ali le kot rezultat časovnega poteka dogodkov. Čeprav sta novost in usmerjenost v prihodnost sestavna dela zahodnega razumevanja ustvarjalnosti, se ljudje ne odrekujejo tradiciji. Ustvarjalna dejanja morajo tako biti dojeta kot del večje celote, ne pa ločena od družbenega. Kot poudarjata antropologinji Melissa Demian in Sari Wastell, ljudje stremijo k vključevanju starih, tradicionalnih kontekstov v ozadje novih bodisi političnih ali umetniških oblik, z namenom njihove legitimacije (Demian in Wastell 2007: 123).

Ustvarjalnost je lahko razumljena kot del tradicije, celo do te mere, da je dojeta bolj kot del tradicije, ne pa, da je tradicije osvobojena. Gre za koncepcijo, po kateri umetnik pravzaprav predstavlja tradicijo (Hirsh in Macdonald 2007: 189). Kot bomo videli pozneje, primeri slovenskih likovnih ustvarjalcev v Argentini potrjujejo domnevo o tradiciji kot podlagi za ustvarjalno delovanje. Ustvarjalci črpajo iz že obstoječega korpusa idej in predstav, ki izhajajo iz različnih kulturnih kontekstov in jih na nov, inovativen, domiselni način postavljajo v drugačne performativne ali vizualne oblike. Tradicije izhajajo iz konvencij, a jih ne smemo razumeti kot omejujoče, saj omogočajo razvoj s tem, ko dopuščajo, da se same spreminjajo. Felicia Hughes-Freeland meni, da s tem, ko v enačbo pripeljemo tradicijo, dajemo ustvarjalnosti kolektiven pomen (2007: 209). Po splošnem prepričanju pa je ustvarjalni posameznik tisti, ki je pripravljen in sposoben prekiniti družbeno vsiljene konvencije. Ampak niti najbolj ustvarjalen posameznik ne more uiti temu, kar Jonathan Friedman imenuje »železna kletka« družbenih omejitev, saj mora biti njegova/njena nekonformnost smiselna znotraj širšega univerzuma pomenov in v skladu s komunikacijskimi konvencijami (v Ingold in Hallam 2007: 6).

V psihologiji je definiranje ustvarjalnosti v prvi vrsti povezano s kognitivnimi procesi, kot so vedenje, mišljenje, prepoznavanje, pomnjenje ali ugibanje, vendar vključuje tudi dejavnike, kot so motivacija, osebne lastnosti in čustva (Cropley 1999). Mayer razume ustvarjalni proces kot celovito aktivacijo človekove osebnosti, ki transcendirajo obstoječe strukture stanj in procesov v sebi ali okolju s tem, da ustvarja nove elemente in strukture ter presega že ustvarjeno (1991: 19, 21). Tako je temeljni kriterij ustvarjalnosti izvirnost, njena pojavnost oblika pa novost. Nastajanje novega v naravi temelji na povezovanju starega, tako da govorimo o vzniku novih iz že obstoječih oblik. V kulturi podoben proces poteka načrtno in zavestno. Inovacija nastane znotraj kulturno pogojenih možnosti in na že obstoječem primeru (Lavie, Narayan in Rosaldo 1993).

Problematiziranje izvirnosti oziroma originala je bilo vse do postmodernizma osrednje osišče v razpravah o ustvarjalnosti in likovni umetnosti.³⁴ Najpogosteje je bila v ospredju relativnost originalnosti. Originalnost v absolutnem smislu ne obstaja, saj jo kot takšno težko dokažemo. Originalnost določa kontekst, v katerem

³⁴ Glej tudi zgornjo razpravo o zgodovinskem razvoju razumevanja koncepta ustvarjalnosti.

je nekaj obveljalo kot prvič narejeno (Schneider 2003: 221). Kot sem že poudarila, produkti človeške ustvarjalnosti ne vzniknejo iz nič, ampak nastajajo iz že znanih oblik, le način njihovega sestavljanja ali povezovanja je nov, izviren. Ustvarjena dela pogosto temeljijo na tradicionalnih oblikah, ki so bodisi spremenjene ali uporabljene na nov način. Tako je tudi v umetnosti. Howard Becker meni, da si je celo nemogoče predstavljati umetnost, ki bi bila popolnoma neodvisna od tega, kar se je na polju umetnosti že zgodilo, pojavilo, razvilo. Pri umetniškem delu ne moremo spregledati, kako je podobno drugim sorodnim delom in kako je hkrati različno. Vsako umetniško delo uporablja sredstva in materiale, ki jih uporablja katerokoli drugo sorodno delo, vendar vsako delo prispeva k razvoju znotraj žanra in prav v tem je njegova novost (Becker 1995). Prav izvirnost kot lastnost ustvarjalnega (čeprav le v načinu sestavljanja že obstoječega) onemogoča, da bi ustvarjalnost redukcijsko definirali kot samo še eno prakso potrošnje (Demian and Wastell 2007: 119, 122).

Ustvarjalni element v umetnosti (kot tudi v življenju) leži v skrajni novosti koncepcije, ne v njeni poznejši izvedbi. Ingold govori o kombinatoričnem pogledu na ustvarjalnost kot neskončnem izvajanju novosti, ki se pojavijo prvič skozi prerazporeditev elementov (2007: 46). Ideja ustvarjalnosti kot procesu rekombinacije že obstoječih elementov je prisotna ne le v biologiji in psihologiji, ampak tudi drugih akademskih diskurzih, nenazadnje v antropologiji. Hughes-Freeland kot primer iz antropologije navaja Lévi-Straussovo idejo o ustvarjalnosti kot brikolažu. Ta je za zmeraj usmerjena v novo zbiranje miselnih struktur iz koščkov in delov starih (2007: 207). Tudi umetnikova inovacija je neločljiva od napredka njegovega dela. Če slika sliko, ta ni v celoti ustvarjena pred začetkom slikanja. V tem se po Ingoldu slikanje razlikuje od sestavljanja slikovnih sestavljank (2007: 47). Pri slednjih je rezultat že znan, treba je samo prerazporediti koščke glede na sliko. Ustvarjanje slike pa je proces, v katerem ideja dozoreva. Umetniško delo tako vsebuje proces razmišljanja bolj kot pa nevezano misel, zavestnost bolj kot pa koncepcijo, samo življenje bolj kot pa način življenja (Bergson v Ingold 2007: 47, 49).

Pri raziskovanju umetniške ustvarjalnosti je velik poudarek na naravi produkta ustvarjalnosti, to je umetniškem delu, ki je ali fizični predmet ali performativna oblika. Narava umetniškega dela je v predstavitvi in interpretaciji vsebine. Kot pravi Stephanie Dudek, sledeč Radfordu, sta med delom in objektom, ki to delo predstavlja, avtorjeva tehnična spretnost in percepcijska interpretacija (v Dudek 1999: 102). Tudi moderna umetnost posreduje določeno sporočilo, čeprav pogosto presega ali nasprotuje pomenu, ki je pripisan javno prepoznanim oblikam. Umetnik izumlja, posreduje podobe, reorganizira in na splošno izkorišča javno prepoznano obliko, tako da ta lahko prevzema nase večpomenskost, ki je bolj ali manj znotraj okvira ustvarjalčevega izhodiščnega namena. V umetnosti 20. stoletja sta novost in integriteta umetniškega dela njegova nova »lepot« (Dudek 1999: 102). Posameznik si ob doživljanju dela postavlja vprašanja o samem sebi, drugih in družbi, sam pripisuje in razbira pomene. Gledalec umetniška dela »razbira«

v okviru lastnih zmožnosti dojemanja. Raziskovalci na področju semiotike tako zavračajo pripisovanje umetniških del subjektivnim mentalnim stanjem in hedonistično teorijo estetike. Če hočemo razumeti razvoj umetnosti in njen pomen, ju je treba obravnavati v konstantnem dialektičnem odnosu z razvojem drugih domen kulture (Dudek 1999: 102).

Zanimivo je, kako vprašanje izvora ustvarjalnosti obravnava psihologija. Zgodnje študije so zagovarjale, da sta ustvarjalnost in ustvarjeno delo posledica nenadnega izbruha navdiha, podedovanega od prednikov, ali delo genija (Dacey 1999). Ideje za »velika umetniška dela« naj bi izvirale zgolj iz ustvarjalcev in to domnevo so vzpodbujali ustvarjalci sami. Tako dojemanje ustvarjalnosti, kot smo videli v prvem delu poglavja, je bilo bližje antičnim in srednjeveškim percepcijam ustvarjalnosti kot božjega daru in renesančnim dojemanjem genialnega ustvarjalca. Dacey (1999) meni, da je biopsihološka teorija ustvarjalnosti, ki povezuje biološke, psihološke in sociološke dejavnike, v 20. stoletju te domneve presegla.

Pogled na ustvarjalnost kot družbeni fenomen vključuje družbena pravila, družbenokulturno vrednotenje in v primeru tehnične ustvarjalnosti tudi organizacijsko okolje. Pod drobnogled bom vzela le prvi dve, saj se neposredno nanašata na umetniško ustvarjalnost in njeno družbeno konstrukcijo. V procesu socializacije posameznik spozna razpon in meje družbeno sprejemljivega obnašanja. Ustvarjalni ljudje v določenem pogledu kljubujejo družbenim pravilom, saj ponavadi njihove stvaritve in delo kot novosti odstopajo od uveljavljenih oblik ali načinov dela. Tako je ustvarjalnost mogoče razumeti tudi kot neuspešno prilagajanje družbenim normam. Cropley piše o 'nasprotovanju' (iz angl. besede *contrarianism*) (1999: 518). Tako ravnanje je lahko sankcionirano tako, da družba produkte ustvarjalnosti zavrne, ustvarjalca pa označi za ekscentrika, nemoralnega, celo psihično motenega. S takim odnosom se pogosto srečujejo predstavniki vsakokratnih avantgardnih gibanj.

Družba lahko na drugi strani vzpodbuja ustvarjalnost tako, da posamezniku omogoča ustvarjalno delo v institucionalnih okvirih, kot so šole, galerije, delavnice, kjer lahko kršijo družbena pravila, ne da bi bili za to sankcionirani. Nekateri posamezniki spodbujajo ustvarjalnost pri drugih, čeprav sami niso kreativni (Cropley 1999: 518). Prepoznavanje ustvarjalnega dela kot takšnega in ne kot deviacije *per se* ponuja priložnost za preizkušanje meja sprejemljivega. Spodbujevalci ustvarjalnosti, kot so na primer učitelji, mentorji, družinski člani, strokovnjaki na določenem področju, nenazadnje oblast, prispevajo k ustvarjalnemu procesu tako, da posamezniku nudijo družbeno okolje z dovolj priznanja in vzpodbude.³⁵ Njihovo odrekanje pa po drugi strani vzpostavlja nadzor nad ustvarjalnim posameznikom.

Umetnost, znanost in druga polja ustvarjalnosti so sami po sebi podsistemi: estetski/profesionalni in družbeni (Cropley 1999: 518). Produkt ustvarjalnosti (na primer umetniško delo) je treba posredovati drugim ljudem (publiki), da zaživi

³⁵ Vpliv družbe na ustvarjalnega posameznika lahko utemeljimo skozi teorijo štirih oziroma šestih P (glej Richards 1999; Makarovič 2003), ki jo obravnavam v nadaljevanju.

kot novost ali umetniško delo. Samo posredovanje pa ni dovolj; ključno je, da publika delo sprejme ali vsaj tolerira. Psihologi so ta proces sprejemanja definirali kot družbenokulturno vrednotenje produkta (Cropley 1999: 518), ki je zadnja faza v ustvarjalnem procesu. Tako kot brez družbenokulturnega vrednotenja ne moremo govoriti o ustvarjalnosti, ampak le o »produkciji raznolikosti« (Cropley 1999: 519), tako ne moremo govoriti o umetniških delih brez njihove afirmacije znotraj umetnostnih svetov (Becker 1982). S tem smo se približali institucionalni teoriji umetnosti, ki umetnost opredeljuje kot rezultat dinamičnih interakcij med akterji v umetnostnem svetu.

USTVARJALNOST V PRIMEŽU POSTMODERNE³⁶ FLUIDNOSTI

V začetku 21. stoletja se je v razpravi o konceptih, kot so ustvarjalnost, migracije, identitete ali kultura, nemogoče izogniti postmoderni paradigmi.³⁷ Kot pravi Muršič (1999: 12), smo v tako imenovani postmoderni preobrat zavestno ali nezavedno vključeni vsi. Živimo v globalnem, razsrediščnem svetu, z nešteto mimobežnimi tokovi (Appaduari). Priča smo napovedim o koncu smisla, religije, zgodovine (Fukuyama) in umetnosti (Hegel in Danto), smo del razprav o koncu velikih zgodb in spodbujanju partikularnosti (Abu-Lughod). Vprašanje je le, ali te »pridobitve« nekritično povzamemo ali za učinkovito akumulacijo znanja najdemo srednjo pot in ob uporabnem (po Muršiču) racionalnem jedru postmoderne preobrata upoštevamo tudi stare, uveljavljene postavke.

Nekaj koncepcij ustvarjalnosti, ki so bile oblikovane v postmoderni maniri, sem obravnavala že v prejšnjem poglavju, vendar »primimo« ustvarjalnost še bolj »postmodernistično«. Postmoderne koncepte oziroma dekonstrukcijo kot enega temeljnih metodoloških principov postmodernizma lahko dojemamo tudi kot kritiko pozitivizma v modernističnem diskurzu. V primeru ustvarjalnosti sta bila v ospredju kritika oziroma ponovni razmislek o vlogi ustvarjalnosti. Za postmodernizem je značilna velika pluralnost konceptov in idej (v znanosti, arhitekturi,

³⁶ Postmoderna je oznaka za obdobje, po Jamesonu (1992) imenovano tudi »obdobje poznega kapitalizma«, hkrati pa pridevnik postmoderno označuje tudi znanstveni pristop, za katerega je značilen paradigmatični preobrat v primerjavi z modernizmom. Postmodernizem kot umetnostno obdobje ali smer, ki označuje le segment zgodovinskega obdobja postmoderne, narekuje umetnostni slog (z vodilom »možno je vse, vse gre«), katerega bistveni elementi so: prelom s hierarhičnim ločevanjem med visoko in popularno kulturo, izbris meje med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, slogovni eklekticizem. Estetska produkcija se je integrirala v blagovno produkcijo. Bistven je način, na katerega se sestavlja stvari, značilne oblike so parodija, pastiš (kolaž, sestavljanje), montaža (Jameson 1992).

³⁷ Postmoderno paradigmo označuje absolutna relativnost vseh oblik znanja, zavračanje generalizacij, refleksivnost raziskav in raziskovalcev, dekonstrukcija, pomembno zavedanje odvisnosti znanja od moči. Čeprav se zdi, da so prav postmoderni pogledi na družbo in kulturo v splošnem povzročili (morda bolje rečeno, poglobili) razhajanja med etnologijo in kulturno antropologijo na Slovenskem, to ne drži. Med disciplinama oziroma »tipoma raziskovalnega dela« (Lévi-Strauss 1989), kot sta povezana na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo, ne vidim ne vsebinske ne metodološke razlike.

umetnosti), zato obstajajo znotraj korpusa postmodernih teorij različni pogledi na avtorja (ustvarjalca) in posledično koncept ustvarjalnosti. Nekateri postmodernisti so oba koncepta zavrnila (celo »eliminirala«) in govorijo o postustvarjalnosti, drugi pozivajo k njuni redefiniciji. Poglejmo podrobneje.

Tvorci modernističnih teorij 19. in 20. stoletja so ustvarjalnost tesno povezovali z naravnim izvorom originalnosti. Vir literarne, slikarske, glasbene in drugih ustvarjalnih produkcij so iskali v primarni osebni izkušnji. Originalnost ustvarjenega so modernisti pripisovali avtorju in njegovemu neizmernemu geniju. Moderno umetnost so šteli za originalno in kritično, kot del procesa spreminjanja družbe v temeljne, izvirne resnice o človeški naravi (Brown 1999: 424). Brown tudi meni, da je bila modernistična, humanistična vizija ustvarjalnosti mogoča, dokler je subjekt veljal za avtonomno bitje, katerega izkušnja je do neke mere preseгла jezikovne operacije (Brown 1999: 424). Vendar je na tem mestu treba podčrtati strukturalizem kot modernistični projekt, ki je postavil pod vprašaj subjektovo identiteto oziroma ga je »zmrvil«, če uporabim opredelitev Gillesa Deleuza (1995 [1968]: 62).

Po formulacijah modernistov naj bi bil torej subjekt avtonomen, obstajal naj bi zunaj jezika (diskurza). Na podlagi argumentov strukturalne lingvistike (o vseobsegajočem in samoreferenčnem značaju jezika) so intelektualci Lévi-Strauss, Barthes in Foucault v šestdesetih letih 20. stoletja trdili, da subjekt ni avtonomno bitje, ampak izhaja iz pozicije, ki je vedno že vpisana v jezik. Barthes je celo zavrgel idejo ustvarjalnosti kot čiste izraznosti in že konec šestdesetih let izzivalno razglasil »smrt avtorja« in s tem rojstvo bralca (Barthes 1995 [1968]). Ali v primeru drugih umetniških zvrsti gledalca, skratka konzumenta, ki soustvarja pomene ustvarjenih del. Foucault na primer v svojih zgodnjih razmišljanjih obravnava avtorja le kot koncept, ki se je pod vplivom specifičnih zgodovinskih okoliščin pojavil na Zahodu, in namesto o avtorju govori o »avtorski funkciji«. Avtorska funkcija je »značilna za način bivanja, pretoka in delovanja določenih diskurzov znotraj družbe« in se spreminja skozi čas (Foucault 1995 [1969]: 30). Avtor zanj ni bitje, ki je zmožno producirati izvirne ideje, ampak koncept, ki se je razvil iz tendence pripisovanja človeških psiholoških značilnosti določenim jezikovnim operacijam.

S kritiko avtonomije subjekta je tako prišlo do revizije vloge ustvarjalnosti v estetski praksi. Nahajamo se v polju postustvarjalnosti (Brown 1999). Ustvarjalnost je bila v modernistični teoriji intimno povezana z originalnostjo, t. i. kritično sposobnostjo umetnika, da vidike osebne izkušnje prevede v skupni jezik. Subjekt je z izgubo zunanjega in nadrejenega položaja v odnosu do jezika prikrajšan tudi za koncept originalnosti kot izraza notranje izkušnje. Tako ni več obravnavan kot nekdo, ki je sposoben produkcije izvernih pomenov, ampak je razumljen samo kot prostor, skozi katerega jezik »govori«. Originalnost oziroma izvirnost je razumljena kot modernistična fikcija in postavljena pod vprašaj. Metodo kritike modernističnega koncepta ustvarjalnosti kot čiste izraznosti Brown opisuje kot »preobrnitev odnosa med terminoma izvirnost in ponavljanje, pri čemer ima

slednji prednost« (1999: 425). Reprodukcijske izvirnikov (v fotografiji,³⁸ slikarstvu, kiparstvu) so brisale vizualno razliko med izvirnikom in kopijo ter nakazovale, da razlika lahko obstaja le v konceptualnem, ne pa v materialnem smislu. Tako ekstremne oblike umetniške prakse so opisane kot apropiacija.³⁹ Omenjena dela so bila prepoznana kot umetniška, ker ustvarjalec (na primer fotograf) ni zaobšel širšega konteksta umetnostne zgodovine. Kar pomeni, da so elementi v umetniškem delu in način njihovega prikaza izvirali iz formalnih umetniških konvencij, sprejetih v umetnostnem svetu. Vsako tako imenovano originalno delo je temeljilo na znanju iz preteklih praks, slonelo je na védenju o obstoječih umetniških delih. Kot v postmodernističnem pojmovanju vsak tekst indicira drug tekst, tako za vsako podobo leži druga podoba (Brown 1999). Tako se nam produkt ustvarjalnega procesa (umetniško delo) kaže kot rezultat kolektivnega dela, še več: sama ustvarjalnost je razumljena kot kolektivna dejavnost.

Postmodernisti so vpeljali trditev, da je manipulacija obstoječih informacij ali oblik že samo po sebi ustvarjalno dejanje. Gre za prakso tako imenovanega kolaža ali montaže, brikolaža po Lévi-Straussu, tudi pastiža (Jameson 1992), ki pa je zgolj nova konfiguracija informacij. Težava, ki se tukaj pojavi, je tendenca uporabnika oziroma publike, da v določenem ustvarjalnem delu pripisuje kakršnokoli enotnost enotnemu subjektu ali avtorju. Na drugi strani pa percepcija te enotnosti potrjuje enotnost publike. Kako v tem primeru rešiti problem avtonomije ustvarjalnega subjekta, dela ali percipirajočega subjekta? Vrnimo se ponovno k procesu apropiacije, kjer gre za združitev stilov, podob ali del iz različnih kontekstov. Z njimi se oblikujejo novi konteksti, pri čemer dobijo ti združeni elementi nov pomen v odnosu do drugih elementov v kolažu ali montaži. Hkrati je v njih zaznati sledove pomenov iz prejšnjih kontekstov, zato nove konfiguracije – kolaža, montaže – ne moremo zamenjati za čisto izražanje. Njegova enotnost je stalno odložena, predstavljena skozi indikacijo drugih kontekstov (Brown 1999: 426). Za kolažem ne moremo razpoznati niti avtonomnega subjekta. Konfiguraciji ne moremo pripisati enega samega pomena in je ne predstaviti kot dokaza enotne zavesti, ki jo je ustvarila. Postmodernisti so, sledeč delu Gillesa Deleuza in Felixa Guattarija, postmoderni subjekt označili tudi s terminom shizofren (več o tem glej Jameson 1999).

Namen redefinicije subjekta je v ohranitvi konceptov originalnosti in ustvarjalnosti. Subjekt je redefiniran tako kot kulturno bitje, ki je konstruirano skozi jezikovne operacije, kot tudi naravno bitje, katerega izkušnje presegajo jezik. Zdi se, da postmoderne koncepcije ustvarjalnosti ali subjektivnosti nastajajo le kot

³⁸ Brown kot primer navaja serijo fotografij, ki jih je v poznih sedemdesetih letih naredila Sherrie Levine; preprosto je fotografirala dela znanih sodobnih fotografov, kot so Edward Weston, Walker Evans in Eliot Porter (Brown 1999: 425).

³⁹ 'Apropriacija' (*appropriation*), tudi 'prisvojitve, prilastitev', je strategija sposojanja podob, stilov ali celotnih del iz različnih kulturnih in zgodovinskih kontekstov z namenom integriranja v nove konfiguracije. Tam izgubijo izvirno reprezentacijsko vlogo, vendar obdržijo večji del svoje izvirne stilistične identitete (o prisvajanju in globalnih umetniških praksah glej Schneider 2003).

nasprotja modernim koncepcijam, nimajo pa namena podati rešitev. Čeprav so postmodernisti modernistični koncept ustvarjalnosti močno diskreditirali, kot alternativo niso podali nobene temeljne teorije ustvarjalnosti. Pomembna je le ugotovitev, da moramo koncept, kot je ustvarjalnost, vedno znova obravnavati v kontekstu vsake posamezne situacije.

Postmoderne teorije so imele pomembno vlogo tudi v sociologiji umetnosti in kulturnih študijah, kjer so se uveljavile predvsem v študijah publike in recepcije umetnosti (Alexander 2003: 13), torej pri razumevanju vloge družbe pri konstrukciji umetnosti oziroma umetnosti znotraj tako imenovanih ideoloških okvirov. V postmoderni ali kritični antropologiji umetnosti pa je po Marcusu in Myersu (1995: 1) prišlo do bolj zapletene spremembe v odnosu med disciplino in njenim predmetom – umetnostjo. Odnos naj bi temeljil na spoznanju, da je antropologija tesno povezana s subjektom, katerega razglaša za predmet raziskave: z umetnostnimi svetovi. Umetniki pri svojem delu posegajo po etnografskih metodah raziskovanja in se vse bolj približujejo antropološkemu načinu dela. Diskurzivne prakse, ki sta jih umetnost in antropologija uporabljali za konstrukcijo razlik, sprememb ali »Drugega«, so se v postmoderni destabilizirale (Marcus in Myers 1995).

Definiranje ustvarjalnosti tako vključuje številne paradokse (povzeto po Cropley 1999: 524):

- ustvarjalnost ni nekaj vsakdanjega, vendar jo lahko odkrijemo pri vsakem;
- za definiranje ustvarjalnosti je potrebna novost kot njen edini bistveni element, vendar je samo z njo ne moremo definirati;
- za ustvarjalno produkcijo ni potrebno samo temeljito znanje, temveč tudi potreba po osvoboditvi od omejitev, ki jih ta povzroča;
- ustvarjalnost pomeni nastanek nečesa novega, vendar jo lahko preučujemo tudi brez reference na predmete kot produkte ustvarjalnosti;
- ustvarjalnost lahko pomeni odstopanje od družbenih norm, vendar na način, ki ga družba še sprejme;
- ustvarjalnost zahteva kombinacijo nasprotujočih si osebnostnih značilnosti;
- v ustvarjalnost lahko vodijo povsem nasprotujoče si motivacije.

OD USTVARJALNOSTI K UMETNOSTNI USTVARJALNOSTI IN MIGRACIJAM

Ustvarjalnost je tista človekova sposobnost, ki jo hkrati dojemamo kot družbeno izolirano, samoumevno, nedoumljivo, skoraj nadrealno, in kot znanstveno definirano, družbeno utemeljeno in v tesni povezavi z drugimi družbenimi procesi. Ustvarjalnost je bila v umetnosti najbolj pogosto povezana z izvirnostjo, estetiko, intuicijo ali navdihom, glede na kontekst obravnave procesa ustvarjalnosti. Tukaj nas zanimata specifični vrsti ustvarjalnosti, kulturna in znotraj nje umetniška ustvarjalnost. Kultura, ta nekdaj vseobsegajoč, danes pa kritiziran, izpraznjen,

vendar pa ne dokončno zavržen koncept (glej prejšnje poglavje) je v razpravi o ustvarjalnosti razumljen na dva načina. Kultura je **zbir pomenov** in hkrati **produkcija kulturnih artefaktov**, saj ustvarjalci producirajo kulturno pogojena dela. Druga koncepcija je vključena v prvo.

Ustvarjalnost je v splošnem razumljena kot:

- prizadevanje, kako združiti čim več čim bolj različnih elementov v čim bolj enovito in preprosto miselno celoto (Makarovič 2003: 33) ali kot

- produkcija relevantne in učinkovite novosti (Cropley 1999: 512).

Bistvo ustvarjalnosti je tudi v umetnosti preseganja že ustvarjenega. Pri tem gre za simbolizacijo izvirnih, novih zamisli in odkrivanje njihove realizacije v umetniških stvaritvah, modelih, načrtih, izdelkih, itd. (Mayer 1991: 14, 17).

Umetnostna ustvarjalnost se največkrat nanaša na likovno ustvarjanje, torej slikarstvo, kiparstvo in grafično oblikovanje.⁴⁰ Likovna umetnost je najpogosteje definirana kot nekaj višjega, estetsko ovrednotenega, materialnega. Pravzaprav so to največkrat umetniška dela, v nasprotju s širše pojmovanim likovnim oblikovanjem. V izrazu likovna ustvarjalnost pa sta zajeta umetnost in tudi oblikovanje, proces samega kreiranja, likovna dela in posameznik kot ustvarjalec ter tudi percepcija in s tem publika, ki je soustvarjalec, saj daje ustvarjenemu legitimnost. Odločitev za rabo pojma ustvarjalnost, kot sem pojasnila že v uvodu, tako izvira iz pomena izraza, ki je širši kot umetnost in je tudi vrednostno manj obremenjen, saj je bila umetnost vse do postmodernega preobrata utemeljena skozi estetiko in je bila (po danes preseženi delitvi)⁴¹ del »visoke« kulture. Menim, da je pojem umetnost (kot tudi kultura, rasa, identiteta in še kakšen teh vseobsegajočih, homogenizirajočih in reificiranih izrazov) sam po sebi izključujoč za vse sodobne, estetsko neoznačene forme. Vendar ga podobno kot kulturo (glej Muršič 2002: 6; glej prejšnje poglavje) brez boljše teoretske alternative ne moremo zavreči. Zato se mu tudi ne odpovedujem in ga uporabljam vzporedno z umetnostno ustvarjalnostjo.

Umetnost je bila vse do začetka 20. stoletja predvsem stvar estetskega doživljanja. Učinkovitost umetnostne ustvarjalnosti je določala stopnja estetske privlačnosti. Opredelitev estetike⁴² in z njo umetnosti je bila relativno neproblematična vse do pojava revolucionarnih umetnostnih smeri v prvih treh desetletjih istega

⁴⁰ Sodobna umetnost je dojeta širše, saj zajema poleg naštetih, danes tradicionalnih vrst umetnosti, še performans, bodyart, multimedijo, razne eksperimentalne oblike. Izhajajoč iz empiričnega gradiva sem se omejila le na zgoraj naštete oblike, vendar v teoretičnih razmišljanjih posegam tudi širše.

⁴¹ Preseganje delitve na različne »ravni« je posledica spoznanja, da je kultura (z njo tudi umetnost) družbeno konstruirana.

⁴² Estetika (iz grške besede *aisthesis*, ki pomeni ‚percepcija‘ in ‚zaznavo‘) je bila kot filozofska disciplina v preteklosti enačena zlasti s filozofijo umetnosti. Tradicionalna filozofska estetika se je omejevala le na obravnavo lepih umetnosti v okviru »visoke kulture«, sodobna, nova estetika pa vključuje tako vsakdanje življenje kot tudi množično in popularno kulturo. Odnos etnologov in antropologov do estetike je dvojen. Nekateri jo dojemajo kot vsekulturno kategorijo in je predmet njihovega preučevanja, drugi jo kot predmet raziskovanja popolnoma zavračajo in podobno kot Becker preučujejo le njeno formulacijo v okviru raziskovane skupine (Becker 1982; Gell 1992; glej tudi razpravo v Ingold 1996).

stoletja, kot so kubizem, dadaizem, konstruktivizem in surrealizem. Ves nadaljnji razvoj umetnosti je prinesel povsem novo konceptualizacijo estetike, dokler se ji kot vodilni usmeritvi pri kreaciji in interpretaciji umetnosti postmodernizem v osemdesetih letih ni povsem odrekel (Dudek 1999: 101). Prevladalo je mnenje, da je umetnost družbeno definirana (Danto 2006; Becker 1982; Alexander 2003; Marcus in Myers 1995), prav tako tudi ustvarjalnost (Hallam in Ingold 2007). S pojavom tako imenovane »nove estetike« konec 20. stoletja je najpomembnejši kriterij presoje umetniških del postal njihov pomen, to sta novost del in njihova sposobnost nuditi novo percepcijo realnosti. Pomen pa je tudi osrednji koncept hermenevitičnega pristopa in etnološkega/antropološkega preučevanja⁴³ umetnosti in se navezuje predvsem na umetniško delo kot predmet oziroma produkt umetnostne ustvarjalnosti.

Za pričujočo razpravo je izhodiščna ugotovitev, da ustvarjalnost oblikujejo modeli socialnega obstoja. Po Ingoldu in Hallamovi k ustvarjalnosti lažje pristopamo, če jo razumemo kot družbeno vsajeno in kulturno razpršeno kot pa jasno definirano dejanje ali omejen produkt. S tem so povezani termini, kot sta fluidnost in pretočnost (2007: 20).

Tudi pri migracijah se srečujemo s podobnimi koncepcijami. V sedanjem zgodovinskem trenutku nam teoretiki zatrjujejo, da sta razseljenost in nomadski način življenja postali pravilo in ne izjema. Zaradi možnosti, ki nam jih ponuja razvoj transporta in komunikacij, naj bi bili vsi mobilni in vsi migranti. Popularnim, še bolj pa kritičnim predstavam o omenjenem dogajanju lahko sledimo v delih različnih migrantskih umetnikov, ki so v zadnjih nekaj letih sodelovali na tematsko usmerjenih razstavah ali znanstvenih simpozijih na temo migracij.⁴⁴ Skupno jim je problematiziranje prisilnih migracij moderne dobe, transnacionalizma in diasporične umetnostne produkcije. Vedno bolj aktualna je razprava o pozicioniranju transnacionalnih umetnikov, ki predstavljajo nacionalne države na mednarodnih

⁴³ Tudi sociologi umetnosti se, kot je v svojem preglednem delu *Sociologija umetnosti* pokazala Victoria Alexander, najpogosteje zatekajo k interpretativnemu pristopu razumevanja umetnosti (2003). Zanima jih, kako pomen nastane in se ohranja v družbenem sistemu, kulturno ozadje ustvarjalcev in način njegovega vpliva na njihove odločitve. Do odgovorov, podobno kot etnologi in kulturni antropologi, poskušajo priti s pogovori z ljudmi, poglobljenimi intervjuji ali z opazovanjem z udeležbo, ena od metod pa je tudi natančna analiza elementov kulture (Alexander 2003: 10; Bachner 2005).

⁴⁴ Naj omenim le pomembnejše med temi dogodki: v sodelovanju z UNHCR – Agencijo Združenih narodov za begunce je bila leta 2002 v Pragi organizirana velika razstava slik in fotografij *Fuite et Exil dans l'art* (Beg in eksil v umetnosti). Drugi umetnostni bienale v Johannesburgu z naslovom *Trade Routes: History and Geography*, kjer so se na spremljevalni konferenci o transnacionalizmu zbrali umetniki iz triinšestdesetih držav sveta (Becker 1999). V to skupino sodi britanska razstava *Strangers to Ourselves* iz leta 2003 (Bachner 2005). Omeniti pa velja še razstavo in istoimensko knjigo *Ethiopian Passages: Contemporary Art from Diaspora* avtorice Elizabeth Harney. Celotna razstava je prikazana tudi na svetovnem spletu in si jo je mogoče ogledati na videu (*Ethiopian Passages* <http://www.nmfa.si.edu/exhibits/passages/enter.html>). Zajema teme, kot so migrantstvo, meje spomina, eksil, ljudje diaspore.

umetniških razstavah.⁴⁵ Ustvarjalci tako obravnavajo in povezujejo migracije, identitete, razseljenost in eksil.

Te in še druge podobne razprave kažejo, kako so udeleženci v umetnostnih svetovih (umetniki, galeristi, kritiki, kuratorji in nenazadnje publika) prevzeti nad podobami razseljenosti in eksila. Hkrati pa nam govorijo o številu umetnikov, ki se z omenjenimi temami ukvarjajo. Tudi analiza prispevkov, objavljenih v zadnjih desetih letih v osrednji ameriški umetnostni reviji *Art Journal*, je pokazala, da so z migracijami povezane teme vse bolj aktualne, tako med ustvarjalci kot tudi umetnostnimi kritiki, kuratorji in tudi zgodovinarji, ki njihovo delo spremljajo in raziskujejo. Za sodelujoče v umetnostnih svetovih (ustvarjalce, filozofe, kritike, raziskovalce umetnosti) postajajo vizualne podobe različnih vrst migracij, eksila in razseljenosti torej vse bolj pomemben in privlačen predmet obravnave.⁴⁶

Z migracijami pridemo tudi do problema konstrukcij koncepta ustvarjalnosti v povezavi s čezkulturno dinamiko, kar, kot je opozorila Elizabeth Cory-Pearce (2007), postavlja pod vprašaj stabilnost kategorij »mi« in »drugi«. Relevantno je vprašanje, kje v svetu zgodovinskih medsebojnih povezav in migracij je umeščena ustvarjalnost. Kot družbeni proces, v katerem so osebe dejavne, je ustvarjalnost sočasno oblikovana, pripovedovana in reflektirana v diskurzu. Ko se pojavlja v aktualni družbeni dejavnosti, je pogosto tudi označena in uokvirjena. Pri tem odnosi moči in avtoritete določajo, kaj je in kaj ni ustvarjalno. Posebej se to odraža pri primerjavi ustvarjalnosti s tradicijo in z lokalnimi političnimi diskurzi. Tako so

⁴⁵ Tako je na primer ukrajinski umetnik Taras Polataiko, ki sicer živi v Kanadi, leta 2002 predstavljal Ukrajino na 25. bienalu v Sao Paulu. Polataiko deluje tako na kanadski kot ukrajinski umetnostni sceni, kar je nedvomno pripomoglo k temu, da je bil izbran kot ukrajinski umetnik (Zakydalsky 2002). V Sloveniji je podoben primer Tobias Putrih, ki živi v New Yorku in je v Slovenijo predstavljal na zadnjem beneškem bienalu.

⁴⁶ Kar pa ne morem trditi za etnološke in antropološke raziskave ustvarjalnosti ali širše kulturne produkcije migrantov, saj jih praktično ni. To lahko pripišem relativno pozni afirmaciji etnoloških in antropoloških študij migracij v slovenski in tudi svetovni raziskovalni sferi (v primerjavi z demografskimi, ekonomskimi, sociološkimi in drugimi vsebinami). Resno raziskovanje migracij se je v antropologiji (na tako imenovanem Zahodu) začelo šele z naraščanjem študij ruralnega prebivalstva in razvojem urbane antropologije. Šele v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je znatno povečalo število etnografskih študij migracijskih skupin in migracije so, kot trdi Caroline Brettell, postale osrednja tema antropološkega raziskovanja (2003: x). V slovenski etnologiji in kulturni antropologiji so migracijske študije v primerjavi z drugimi etnološkimi in kulturnoantropološkimi temami še vedno v razvoju. Antropolog Božo Škerlj je s študijo *Nekaj akulturacijskih pojavov med ameriškim Slovenci* iz leta 1957 relativno zgodaj začrtal smer raziskovanja migracij, vendar je to delo ostalo osamljeno. Do osemdesetih let prejšnjega stoletja lahko govorimo le o fragmentarnih poskusih, ki so bili omejeni na slovensko izseljevanje (Slavec 1981; Bogovič in Cajnko 1981; Sulič 1981). Pri tem je pomembno poudariti, da je ocena omejena na dosežke v okviru Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete in od tam izhajajoče raziskovalce. Šele v zadnjem desetletju lahko v etnologiji in kulturni antropologiji govorimo o povečanem številu migracijskih študij (glej Čebulj-Sajko 1994, 2000; Mlekuž 2003, 2004; Brumen 2004; Pezdir 2004; Repič 2005; Toplak 2007). Nekoliko, a ne pretirano boljše bero antropoloških raziskav migracij lahko najdemo na drugih institucijah v slovenskem prostoru, kljub temu pa (še) niso napredovale v osrednjo temo etnološkega in kulturnoantropološkega raziskovanja.

izvori ustvarjalnosti praktično umeščeni v družbene, politične in verske institucije in v dispozicije moči ter avtoritete (Ingold in Hallam 2007: 20, 21).

Proces migracij in drugačni, pogosto multikulturni konteksti vselitvenih (tudi izselitvenih) okolij vplivajo na konstrukcije identifikacij migrantov in preko njih tudi na njihove vsakdanje dejavnosti. Migracije in z njimi povezane spremembe (izkušnja dislokacije, morebitna marginalizacija, na drugi strani pa tudi svoboda in nove kulturne perspektive) vplivajo na spremembe kulturne identitete posameznika ali skupine.⁴⁷ Doživljanje sprememb se lahko odraža v kulturni produkciji (v literaturi, slikah, na fotografijah, v filmih in drugem), odraža pa se tudi v odločanju posameznika za sodelovanje v različnih družbeno in kulturno definiranih strukturah, kamor sodijo tudi umetnostni svetovi. V nadaljevanju knjige bomo sledili pozicioniranju posameznika v njih v odvisnosti od zgoraj omenjenih sprememb kot posledic migracij.

UMETNOSTNI SVETOV

V raziskavi o ustvarjalnosti v migracijskih razmerah sem pri razumevanju dejavnikov vpliva uporabila dva pristopa. Pristop umetnostnih svetov (Becker 1982) je sociološki in neposredno povezan z umetnostjo, pristop šestih P (Makarovič 2003) pa izhaja iz psihologije in se na ustvarjalnost nanaša širše. Prvega zato prištevam med temeljne koncepte.

Kaj pravzaprav so umetnostni svetovi? V medijskem diskurzu, vsakdanjem govoru in pogosto tudi besednjaku likovne kritike so umetnostni svetovi definirani kot figurativne, abstraktne predstave okolja, v katerem deluje določen ustvarjalec. V sociološki teoriji, natančneje v okviru institucionalne teorije estetike oziroma umetnosti pa so umetnostni svetovi definirani kot konstrukti, ki nam pomagajo razumeti umetnost. Na razvoj institucionalne teorije estetike so v šestdesetih letih vplivala umetniška dela, kot je na primer Warholova Brillo škatla iz leta 1964 ali že leta 1917 Duchampova Fontana, torej dela, ki so brisala meje med umetnostjo in vsakdanjimi predmeti ter vzpodbujala teoretike k redefiniciji estetike in umetnosti. Arthur 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 (Danto 2006; glej tudi Becker 1982: 148).

Na podlagi institucionalne teorije in sociologije poklica ter perspektive kulturne produkcije je Howard Becker v svojem temeljnem delu *Umetnostni svetovi* (Art Worlds) koncept razdelal bolj podrobno in razvil organizacijsko sociološko teorijo umetnosti. Umetnost je obravnaval kot delo, ki ga naredijo ljudje in ga morajo drugi ljudje sprejeti (1982: 4), pri čemer so ga bolj zanimali odnosi ali vzorci sodelovanja med ljudmi, ki so to delo naredili (in sprejeli), kot pa delo samo ali »umetniki«.

⁴⁷ Identiteto moramo razumeti kot proces v spreminjajočem se, fluktuirajočem, hibridnem smislu; kot taka se implicitno povezuje z ustvarjalnostjo.

kot izdelovalce definira družba. Umetnost je definiral kot kolektivno dejavnost in se osredotočil na oblike socialne organizacije in mreže kooperacij (Becker 1982). Ključno vprašanje omenjenega modela je, kako je umetnost ustvarjena, producirana, distribuirana in percipirana. V ospredju so torej odnosi med ustvarjalci, distribucijskimi mrežami, umetniškimi deli in družbo.

V umetnostnih svetovih zasnovanje ideje in njena uresničitev predstavljata produkcijo, distribucijo pa upredmetena ideja, ki mora doseči publiko. Na koncu mora publika to delo tudi sprejeti. Sprejme ali zavrne jo s pomočjo estetskega sistema, ki pomaga ljudem pri razumevanju umetniških del. Umetniška dejavnost je odvisna tako od javnega reda in stabilnosti kot tudi družbenih norm, pri čemer je najpomembnejše priznavanje zasebne lastnine. Opraviti imamo s popreproščeno razlago, vendar se moramo zavedati, da na umetnost vpliva vsak vidik ustvarjalnega procesa in distribucije. Po Beckerju omejitve, ki so posledica omenjenih vplivov, ustvarjalca ne ovirajo ali mu preprečujejo dela. Ljudje znotraj produkcijskega sistema pač delajo v okviru omenjenega sistema omejitev (Becker 1982).

Umetnost je tako konstituirana v umetnostnih svetovih, pogojujejo pa jo načini interakcije med sestavnimi deli umetnostnih svetov (producenti, distributerji in konzumenti). V omenjeni »interakcijski igri« znotraj umetnostnih svetov pa ne poteka samo **socialna konstrukcija umetnosti**,⁴⁸ temveč ustvarjalni posamezniki (producenti) (pre)oblikujejo tudi lastne identitete.⁴⁹ Če tak umetnostni svet opazujemo v sodobnem svetu multikulturnih, imigrantskih družb, kot je na primer argentinska, so še posebej v ospredju **etnične identitete**. Pri preoblikovanju identitet imajo veliko vlogo posameznikove in skupinske izkušnje (Bourdieu je vpeljal koncept **habitusa**),⁵⁰ pri pozicioniranju posameznika v umetnostnem svetu pa je

⁴⁸ Po Marcusu in Myersu (1995) sta umetniškimi delom v institucionalni matrici pripisana pomen in družbena vrednost.

⁴⁹ Becker je producente razdelil glede na stopnjo vključenosti v umetnostni svet in glede na odnose, ki jih vzpostavljajo z drugimi sestavnimi deli tega sveta. Tako loči integrirane profesionalce, »odpadnike«, ljudske umetnike in naivne umetnike.

⁵⁰ Habitus lahko razumemo kot subjektiven, a ne individualen sistem internaliziranih struktur, shem percepcij, konceptov in dejanj, skupnih vsem pripadnikom iste skupine ali razreda (Bourdieu 1993). Opisan je kot »občutek za igro«, praktični čut, ki usmerja akterja, delovalca (agenta) k delovanju in reakciji v specifičnih položajih na način, ki ni vedno preišljen in ki ni preprosto vprašanje zavestnega uboganja pravil. Gre za zbir dispozicij, ki generirajo prakse in percepcije. Dispozicije, ki jih predstavlja habitus, trajajo (skozi agentovo življenje), se spreminjajo, saj lahko generirajo prakse na več in različnih poljih aktivnosti. So strukturirane strukture v tem, da neizbežno vključujejo objektivna družbena stanja njihovega »vpisovanja«. Habitus agentov iz istega razreda je lahko podoben in lahko govorimo o razrednem habitusu. Navsezadnje so dispozicije habitusa strukturirajoče strukture, saj so sposobne generirati prakse, prilagocene specifičnim položajem. Habitus lahko razumemo kot način delovanja in govorjenja ter tudi način videnja, mišljenja in kategoriziranja. Prav tako nam z »momentom nedoločnosti«, ki zagotavlja človeškemu dejavniku zmožnost spreminjanja, potrjuje, da je vse kulturno nenehna improvizacija in inovacija (Muršič 1995). – S habitusom lahko dojamemo **načine življenja**, kot se nam v pluralni obliki kažejo v vsakdanjosti sodobnega sveta. Ali, kot meni Muršič, »ni načina življenja, temveč so samo načini človeškega obvladovanja sveta« in so samo »internalizirane in ekternalizirane človeške izkušnje« (1995: 151).

pomemben tudi **kulturni kapital**, ki je simbol in ga posameznik pridobiva v procesu socializacije.

Publika ima pomembno vlogo pri konstituiranju umetnosti,⁵¹ saj se nanjo odziva in jo eventualno sprejme (Becker 1982). Razlikuje se po vpetosti v umetnostni svet in je različno usposobljena za razbiranje in razumevanje pomena umetnosti ter s tem za pozicioniranje v umetnostnem svetu. Ljudje, ki v umetnostnem svetu predstavljajo publiko, imajo različne dispozicije za percepcijo umetnosti in glede na to pripadajo različnim vrstam publike (posvečena, občasna ali priložnostna). Med njimi prihaja do konfliktov zaradi različnih pogledov na estetska vprašanja. Po Bourdieuju (1984) je splošno človekovo znanje o umetnosti povezano z okusom in družbenim razredom. Družbene elite preko kulturnega kapitala vzdržujejo nevidne ločnice med nižjimi socialnimi razredi in seboj ter ohranjajo čezgeneracijsko razredno razločevanje. Dispozicije in pozicije publike v umetnostnem svetu so odvisne od oblike in količine pridobljenega kapitala (ekonomskega, socialnega in kulturnega)⁵² (Bourdieu 1984). Kulturni in socialni kapital se kažeta in delujeta skozi uveljavljen vrednostni sistem. Kulturni kapital temelji na okusu, vendar ni v vseh okoljih in obdobjih izrecno odvisen od družbenega razreda.⁵³ Ljudje si pridobijo kulturni kapital predvsem z izobraževanjem in s sodelovanjem v kulturnih dejavnostih (Bourdieu 1984). Lahko pa ga tudi »izgubijo«, ko se preselijo, zamenjajo vero ali zanemarijo kulturne prakse, kot pravi Klamer (2004). Vendar ljudje s preselitvijo izgubijo samo del kulturnega kapitala, saj ga v ustreznih razmerah zmeraj znova pridobivajo.

Umetnostni svet, kot ga je opredelil Becker, je torej konstrukcija, ki nam rabi za razumevanje umetnosti kot dela kulturne produkcije. Pri definiranju umetnosti Becker med drugim izhaja iz tradicije simboličnega interakcionizma,⁵⁴ saj poudarja socialno interakcijo med posameznimi elementi (tudi umetniškimi deli),

⁵¹ Da je pomen publike v današnji potrošniško usmerjeni družbi vse bolj relevanten, je razvidno tudi iz študijskih programov na različnih univerzah ali strokovnih seminarjev kulturnega managementa in kulturnih študij, kjer so študije občinstva njihov sestavni del.

⁵² Bourdieu je v delu *A Sociological Theory of Art Perception* definiral tudi umetniški kapital, s katerim se meri posameznikova umetniška usposobljenost. 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.

⁵³ Bourdieujeva študija temelji na primeru relativno homogene francoske družbe sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja z nizko socialno mobilnostjo. Njegovi 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 pogojevati konzuma ene vrste umetnosti z določenim razredom. Peterson in sodelavci so demonstrirali, da pripadniki višjih družbenih razredov v Združenih državah Amerike uživajo raznovrstno umetnost, tako visoke kot tudi popularne umetniške oblike (*kulturni omnivori*), in ohranjajo šibkejšje ločnice med seboj in drugimi socialnimi skupinami (v Alexander 2003).

⁵⁴ Interakcionizem predpostavlja interaktivno povezanost in aktivno vlogo posameznikov pri konstruiranju 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 kakorkoli povezani (fizično, mentalno, čustveno ...). Tako posameznik na podlagi interakcij z drugimi ljudmi konstruira svojo identiteto.

ki konstituirajo umetnostni svet. Za pričujočo razpravo je predvsem pomembna izpeljava, da si ljudje skozi interakcije ustvarjajo predstave o sebi in drugem, kar je pomemben del njihove identitete. V večetničnem imigracijskem okolju prihaja do preoblikovanja predvsem etnične identitete. Kot temeljna skupinska identiteta je etnična identiteta konstruirana in izbrana, prehodna in dinamična, podvržena reinterpretaciji in rekonceptualizaciji, hkrati pa ohranja določeno mero stabilnosti. Vzpostavljane etnične identitete in njeno ohranjanje je pri posamezniku elementarno povezano s skupnostjo. Vendar je skupnost kot entiteta posameznikov »simbolni sistem, katerega pomen se pri vsakem posamezniku razlikuje glede na individualna razmerja s skupnostjo« (Repič 2002: 221–222).

Ostane nam le še, da koncept umetnostnih svetov primerjamo s sorodnima konceptoma **polje** (Bourdieu 1993) in **delovanje** (Gell 2006) ter skozi to optiko presodimo njegovo uporabnost. Ugotovimo lahko, da Becker delovanja in povezovanja umetnostnih svetov ni presojal v kontekstu vsakokratnih družbenih razmer. V umetnostnih delih je popolnoma zanikal pomen, ki ga je zreduciral predvsem na to, kako prispeva k vzorcu omejitev in možnosti v umetnostnem svetu. Institucionalna teorija umetnosti, iz katere se je razvil koncept umetnostnih svetov, pa nenazadnje radikalno izničuje poseben status, ki ga je imela umetnost vse od renesanse. Tako ni več jasno, kaj jo pravzaprav loči od produkcije preostalih predmetov vsakdanje potrošnje. Preučevanje dejavnikov produkcije vsekakor demistificira ustvarjalni proces in ga naredi povsem posvetnega ter dosegljivega analitičnim prijemom, vendar menim, da pomena v ustvarjenih umetniških delih v analizi specifičnih, na primer lokalnih umetnostnih svetov, ne smemo zanemariti. Preučevanje pomenov v ustvarjenih delih migrantov pa ima pomembno vlogo predvsem pri razbiranju vplivov sprememb družbenega in kulturnega ter nenazadnje tudi naravnega okolja na posameznika. To bodo v nadaljevanju pokazali tudi preučevani primeri. Teorija umetnostnih svetov sloni na primeru analize velikih sistemov (umetnostni svetovi glasbe, filma, literature in podobno), ko pa jo uporabimo v posameznih lokalnih primerih ali se osredotočimo na posameznike v njih, pa so nujne nekatere modifikacije koncepta. Becker s konceptom umetnostnih svetov po mnenju Marcusa in Myersa (1995: 2) prav tako ni prispeval angažirane oblike kulturne kritike, ampak je oblikoval splošno sociološko teorijo, ki temelji na objektivnosti in nevtralnosti. Sodobne tendence v antropologiji umetnosti stremijo k dekonstrukciji takšnih **oddaljenih pogledov** in poudarjajo vse večjo prepletenost discipline s sodobno umetnostjo, na kar so opozorili avtorji zbornika *Contemporary art and anthropology*⁵⁵ (Schneider in Wright 2006).

Pierre Bourdieu (podobno kot Becker) s konceptom kulturnega (umetnostnega) polja, ki predstavlja kot analitično orodje soroden, a vendar drugačen pristop k umetnosti, nasprotuje postavki o univerzalnosti estetike in ideologiji umetniške in kulturne avtonomije, ki ju je utemeljil Kant. Bourdieujev analitični model s kon-

⁵⁵ Prepletenosti (in razhajanja) se kažejo tudi v tem, da umetniki pri pripravi svojih projektov posegajo po antropoloških metodah, predvsem v obliki terenskega dela (glej Foster 2003).

ceptom habitusa ponovno vpelje koncept akterja (v nasprotju s strukturalizmom, ki ga je izključil iz družbene analize), pri tem pa ne zapade v romantizacijo umetnika kot ustvarjalca. S konceptom polja je zasidral akterjevo dejavnost v objektivnih družbenih odnosih. Bourdieu tako nasprotuje esencialističnim konceptom umetnosti in prevladujoči karizmatični viziji umetnika (Bourdieu 1993). Tako kot Becker verjame, da je umetnost produkt kombinacije dejavnikov, ne pa umetnika samega, da je torej družbeno konstruirana. Oba teoretika umetnosti sta prepričana, da konvencije, ideologijo in estetiko umetnostnih svetov (polj) ustvarjajo tisti, ki v njih sodelujejo in s tem v njih ustvarjajo umetnostne svetove in umetnost. Temu se je na videz približal tudi Alfred Gell, ki se je zavzel za antropološki pristop k umetnosti, torej preučevanje socialnih odnosov oziroma socialnega konteksta, v katerem so umetniška dela producirana, kjer krožijo in so sprejeta, konzumirana⁵⁶ (1998: 3). Navidezna podobnost med pristopi se kmalu razblini, saj je Gella predvsem zanimalo, kako umetniška dela posredujejo socialno delovanje, zanimal ga je način, na katerega gledalci (publika) na podlagi umetniških del sklepajo o ustvarjalcih ali razstavljalcih omenjenih del. Pomen takšnih objektov v družbenem življenju je v tem, da gledalcu omogočijo uvid v mišljenje drugih⁵⁷ (Gell 1998: 16 in dalje).

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 oziroma likovne ustvarjalnosti. Glavni elementi v Bourdieujevem polju, ki je predvsem prostorska metafora, so silnice, prostori, odnosi in akterji oziroma ljudje. Odnosi med akterji so izključno odnosi dominacije, ki temeljijo na tekmovalnosti in konfliktu. Bourdieu je s tem poudaril razmerja moči in socialno konstrukcijo idej znotraj polja. 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 (govorimo o organizirani dejavnosti), ki pa so po Beckerjevi koncepciji 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 omenjenimi dejavniki. Kot bomo lahko videli na primeru Slovencev v Argentini, so te razlike v migracijskih razmerah še kako pomembne. Priseljenci vstopajo v specifične in pogosto drugačne socialne in kulturne sredine, ki pa jih pozneje tudi sooblikujejo in s tem spreminjajo. Kljub Bourdieujevim analitičnim instrumentom, kot so habitus, polja

⁵⁶ V zbirki Koda je leta 2006 izšel slovenski prevod njegovega dela z naslovom *Umetnost in delovanje: Antropološka teorija*, vendar sem tukaj uporabljala predvsem izvirnik.

⁵⁷ Pri Gellu sta ključna termina analize 'delovalec' (*agent*) in 'sprejemnik' (*patient*) (Gell 1998, 2006). Vsak družbeni kontekst, v katerem umetniško delo posreduje družbeno delovanje, pa ustvari 'umetnostni niz' (*nexus*). Gell je razvil dokaj zapleten terminološki sistem, vendar se je z njim »spopadel« na klasičnem antropološkem terenu, umetnosti nezahodnih družb. S tem ne bi bilo nič narobe, če ne bi svojih dognanj vztrajno apliciral na sodobne zahodne družbe, ne da bi v njih analiziral družbeno vlogo umetnosti. S tem je poudaril že preseženo univerzalnost umetniških kategorij.

in kapital, pa se zdita njegova pozicija in pristop preveč deterministična; znotraj strogo začrtane strukture ostane malo prostora za posameznika.⁵⁸ Bourdiejevi poudarki pomena razmerij moči in socialna konstrukcija idej znotraj umetnostnega polja pa Beckerjevim umetnostnim svetovom manjkajo.

Beckerjev koncept umetnostnih svetov je danes uporaben kot pristop⁵⁹ k raziskovanju umetniških praks in umetnosti, če ga povežemo s postmodernimi konceptijami umetnosti, 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.⁶⁰

⁵⁸ Grenfell in Hardy (2003) sta na primeru mladih britanskih umetnikov uporabila analitične koncepte, ki jih je razvil Bourdieu, vendar sta analizirala zgolj tako imenovane zunanje vire, kot so likovne ocene, zapisi v revijah, komentarji. Intervjuji s posamezniki bi gotovo dali še drug pogled na dogajanje v umetnostnem polju.

⁵⁹ Navsezadnje gre le za enega od pristopov k razumevanju umetnosti, ki se je uveljavil pred pristopom kulturne produkcije.

⁶⁰ Na tak način ga aktualizirajo in nadgrajujejo nekateri antropologi in sociologi umetnosti (glej Marcus in Myers 1995; Sullivan 1995; Schneider 1999; Alexander 2003; Debeljak 1999; Glavič, Rus in Skale 2004).

ZGODOVINA POLITIČNEGA, DRUŽBENEGA IN KULTURNEGA DOGAJANJA V ARGENTINI

UVOD

Politično, ekonomsko in v nekoliko večji meri kulturnozgodovinsko dogajanje v Argentini predstavljam predvsem kot podlago za razumevanje razvoja argentinske umetnosti ter ustvarjalnega dela tam živečih Slovencev in njihovih potomcev. Slovenci v Argentini niso živeli izolirano od večinske družbe. Čeprav so se zaradi bojazni pred asimilacijo upirali zunanjim kulturnim vplivom, kar so na več mestih poudarjali posamezni etnični voditelji (*Zbornik* 1998; *Zbornik SKA* 2004) in kar so ugotavljali tudi raziskovalci življenja Slovencev v Argentini (Jenšterle 1995; Žigon 2001; Sjekloča 2004a), se stikom v vsakdanjem življenju niso mogli in tudi niso želeli povsem izogniti. Predvsem likovni ustvarjalci so bili v bolj ali manj stalni interakciji z drugimi sodelujočimi v umetnostnih svetovih. Ob tem so v argentinskem naravnem in kulturnem okolju iskali možnosti in spodbude za delo. Vse to je vplivalo tudi na oblikovanje njihovih identitet. Na Slovence so tako kot na vse druge prebivalce Argentine vplivali gospodarski vzponi in predvsem padci, politična vrenja, militarizem, kot posledica vsega naštetega pa hude socialne krize in pomanjkanje denarja za zdravstvo, izobraževanje in kulturo. Poglejmo najprej nekaj pomembnejših elementov sodobne argentinske zgodovine, z večjim poudarkom na dogajanju po drugi svetovni vojni, saj so vanj vpeti posamezniki iz pričujoče raziskave.

ARGENTINA SKOZI ZGODOVINO⁶¹

Argentina je kot samostojna država nastala po letu 1810 z osamosvojitvijo izpod španske kolonialne oblasti. Boji za osamosvojitve so v prvi četrtini devetnajstega stoletja potekali v vsej Južni Ameriki, ko je Argentina odigrala pomembno vlogo pri osamosvajanju drugih južnoameriških držav. Kot osamosvojitelj se je takrat proslavil predvsem General José de San Martín, še danes največji argentinski nacionalni junak. Nadaljnja argentinska politična zgodovina je bila do srede 19.

⁶¹ Podajam le kratek, splošen pregled, pomemben za nadaljnjo razumevanje razvoja umetniške dejavnosti (za podrobnejši prikaz družbenopolitičnega dogajanja glej Lewis 2002; za obdobje po drugi svetovni vojni pa predvsem Schneider 2000).

stoletja zaznamovana s političnimi boji za oblast zaradi različnih vizij o državni ureditvi (centralistični ali federalistični). Z oblikovanjem argentinske ustave leta 1853 je prevladal centralizem,⁶² vendar se je politična nestabilnost nadaljevala skoraj do konca 19. stoletja. Na oblasti so se izmenjevali generali in diktatorji ter demokratično izvoljeni predsedniki, ki so bili pogosto nekdanji generali, kot na primer Urquiza, Mitre in Roca (Lewis 2002). Na drugi strani je centralistična oblast pospešila gospodarski razvoj države, saj je omogočila tuja vlaganja, porast trgovine in pospešeno imigracijo.

V obdobju med letoma 1880 in 1929 je Argentina doživela največji gospodarski razcvet. Argentinsko gospodarstvo je v tem obdobju slonelo na izvozu hrane, predvsem žita in govejega mesa, in volne ter kož. Življenjski standard je bil višji kot v nekaterih predelih Evrope, zato je bila država priljubljena cilj evropskih emigrantov. Argentinska oblast je tudi na različne načine vabila evropske priseljence, ker je potrebovala delovno silo in prebivalstvo za naselitev osrednjih in zahodnih predelov dežele. Pol stoletja razvoja in gospodarske rasti je omogočila relativna politična stabilnost. Leta 1916 je konservativno oblast, ki je Argentinini vladala od leta 1880, porazila Partido Radical (Radikalna stranka), ki jo je vodil Hipólito Yrigoyen. V tem času je politično moč pridobil srednji razred (zlasti generacija, sestavljena večinoma iz italijanskih imigrantov).

H gospodarskemu vzponu Argentine so v tem obdobju pripomogli prav številni evropski priseljenci. Na obalo reke Plata je med letoma 1871 in 1930 prispelo več kot šest milijonov ljudi, predvsem Evropejcev, več kot polovica za stalno (Schneider 2000: 64). Med njimi je bilo že večje število Slovencev iz takratne Primorske pod Italijo in iz Prekmurja. Leta 1914 je bilo 1/3 vsega prebivalstva in skoraj 3/4 delavskega razreda v Buenos Airesu rojenih zunaj Argentine⁶³ (Lewis 2002: 21). Množično priseljevanje je močno vplivalo tudi na spremembo socialne in etnične strukture prebivalstva. Čeprav je bilo današnje argentinsko ozemlje v predkolonialnem obdobju poseljeno z indijanskimi ljudstvi (približno dvajset večjih skupin), je argentinska družba zaradi kolonializma in predvsem poznejšega priseljevanja evropskega belopoltega prebivalstva stereotipno percipirana kot bela, imigrantska družba. Oblasti in naseljenci so avtohtono prebivalstvo zaradi vse večjih potreb po zemlji preganjali in pobijali. Argentinska vojska je leta 1879 pod poveljstvom generala Roce začela tako imenovano *campaña del desierto*, 'prisvajanje Patagonije', kjer so živela indijanska plemena. Po ocenah argentinskega nacionalnega statističnega urada živi danes v Argentinini približno 100.000 potomcev avtohtonih prebivalcev, večinoma odrinjenih na rob argentinske družbe.⁶⁴ Tudi nekdanja močna

⁶² Argentina je danes razdeljena na zvezno prestolnico ali Capital Federal, kar pomeni mesto Buenos Aires, in 23 provinc, južnoatlantske otoke in argentinski del Antarktike.

⁶³ Poznejši valovi priseljencev so bili manj množični. Približno štirideset odstotkov današnjih prebivalcev Argentine je po poreklu Italijanov, štirideset odstotkov potomcev Špancev, preostali so potomci drugih, predvsem evropskih narodov (Schneider 2000).

⁶⁴ Potomci Mapuche, Quechua in Guarani danes živijo v severnem in severovzhodnem delu Argentine, kjer so v mestih najrevnejši sloj prebivalstva.

afro-argentinska populacija (v poznem kolonialnem obdobju je bilo 20–30 odstotkov prebivalcev Buenos Airesa afriškega porekla) je zaradi visoke umrljivosti, mešanih porok in rasističnega odnosa skoraj izginila iz argentinske družbe⁶⁵ (več glej Schneider 2000: 227).

Obdobje gospodarske rasti in množičnega priseljevanja sta prekinila svetovna gospodarska kriza in vojaški udar leta 1930.⁶⁶ V tridesetih letih je vojaški oblasti uspelo ponovno stabilizirati gospodarstvo, vendar je desetletje minilo v znamenju politične nestabilnosti. V tem času se je v Argentini okrepilo desničarsko nacionalistično gibanje, ki se je zgledovalo po sočasnih evropskih političnih tokovih (fašizem v Italiji in Španiji). Leta 1943 je vojska ponovno izvedla udar, ki je napovedoval poznejše velike politične spremembe in vzpon Juana Dominga Peróna na oblast. Med drugo svetovno vojno je Argentina ohranjala nevtralnost in šele marca 1945 napovedala vojno Nemčiji⁶⁷ (Sjekloča 2004a: 52).

Politično dogajanje povojnega obdobja je zaznamoval zlasti Perónov vzpon in leta 1946 popoln prevzem oblasti. Perón in njegovi nasledniki so razvili ideologijo, imenovano peronizem, ki je bila zmes nacionalizma, socialnega katolicizma, vojaške avtoritarnosti in sindikalnega korporativizma. Pogosto so zunanji opazovalci peronizem povezovali ali celo enačili s fašizmom, vendar Schneider meni, da peronizem ni bil totalitarni politični sistem, saj ne gre za avtoritarni populizem in tudi ne varianto fašizma (2000: 90, 91). Perónova velika moč je temeljila na nenavadni zvezi med Cerkvijo, vojsko in sindikati. Med značilnostmi nove oblasti so bili gigantski uradni propagandni stroj, sentimentalni slog političnega diskurza, razvoj nove delavske politike, neposredno socialno angažiranje Peróna in njegove karizmatične žene Eve, obvezno versko izobraževanje in omejitve birokracije ter tudi vojaških in policijskih sil (Pacheco 1996: 288).

Med letoma 1946 in 1948 je Argentina spet dosegla visoko, a kratkotrajno gospodarsko rast, ki jo je vzpodbujal izvoz hrane v Evropo. Perón je gospodarski razvoj s poljedelstva in živinoreje preusmeril na industrijo, kar je povzročilo povpraševanje po delovni sili. Številni prebivalci so se s podeželja selili v mesta in tudi za potencialne imigrante iz razrušene Evrope je bila Argentina ponovno zelo privlačna. Socialno-ekonomske in demografske spremembe v deželi so okoli glavnega mesta povzročile nastanek nove industrijske in proizvodne cone, ki so

⁶⁵ Vpliv afro-argentinskega prebivalstva je ostal v glasbi in plesu, predvsem tangu in plesnem ritmu *murga*.

⁶⁶ Uspeh prevrata je omogočilo več dejavnikov: povečana politična moč vojske, rastoči konservativizem večjega dela prebivalstva, moč zveze živinorejcev, napredujoči fašizem, naraščajoči vpliv korporacij. Nastala je tako imenovana »konservativna republika«, znana tudi pod imenom *década infame* (neslavno desetletje⁶), ki jo je omogočila volilna prevara in so jo podpirale močne oborožene sile in druge državne organizacije, ki so nadzirale ekonomijo. Na drugi strani so se delavci začeli organizirati v sindikate, vendar niso predstavljali dovolj močne opozicije.

⁶⁷ Pred tem je simpatizirala z Nemčijo in hkrati izvažala hrano zavezniškim silam. Pod močnimi pritiski nekaterih zavezniških sil se je argentinska oblast zavezala, da ne bo sprejemala nacističnih beguncev, vendar je po vojni v Argentino tudi legalno imigriralo večje število nacistov.

jo poselile množice tovarniških delavcev. Perónova volilna baza je bil urbani in preko migracij urbanizirani delavski razred.

Zanimal me je predvsem odnos Perónove vlade do imigracije, saj naj bi prav peronistična vlada odigrala ključno vlogo pri povojni naselitvi Slovencev v Argentini. Literatura o povojni naselitvi Slovencev v Argentini vsaj glede političnih beguncev iz Evrope prinaša v glavnem pozitivno podobo imigracijske politike peronistične vlade. Argentina naj bi sprejemala vse priseljence (begunce), ne glede na njihovo starost, zdravstveno stanje in podobno, vendar je bila njena uradna politika selektivna. Kljub uradni propagandi o harmonično doseženem 'talilnem loncu ras' (*crisol de las rasas*) je imela Direkcija za migracije (Dirección General de Migraciones) jasno agendo. Kot državna institucija, neke vrste »varuh domačega prebivalstva«, je priseljence izbirala po vladnih merilih; nezaželenim priseljencem, ki bi lahko ogrozili notranjo stabilnost, je prepovedala vstop, bolnim in invalidom, ki bi bili lahko v breme državi ali socialnim institucijam, pa ni dovolila vstopa. Iskala je najboljše priseljence, mlade, pripravljene delati, tehnike, izkušene delavce, znanstvenike, industrijalce, ipd. (Schneider 2000: 95).

Argentinska imigracijska politika je bila v tem času naklonjena priseljevanju predvsem »tradicionalnih« imigrantskih skupin, to je Špancev in Italijanov. V prvih letih po drugi svetovni vojni je Argentina sklenila sporazume z Italijo in s Španijo; ti so vsebovali določila za urejanje emigracije iz obeh držav. Zaradi industrializacije in pretirane urbanizacije, ki ju je vzpodbujala Perónova oblast, in posledično zapuščenja podeželja je argentinsko gospodarstvo kmalu začelo pešati. Veliko Italijanov in tudi Špancev se je vrnilo v Evropo, večina novih emigrantov pa je znova prišla iz omenjenih dveh držav.⁶⁸

V desetletju 1947 do 1957 je tako v Argentini ostalo 610.000 Evropejcev, več kot polovica je bilo Italijanov (Schneider 2000: 94). V primeru slovenskih (in tudi številnih nemških) beguncev je šlo za politični dogovor ali interes, ki ni bil povezan z uradno politiko priseljevanja. Slovenci so dovoljenja za priselitev dobili pod pogojem, da bodo politično neaktivni in da med njimi ne bo oseb levičarskih prepričanj. Pravzaprav so morali biti tako kot preostali politični pribežniki »protikomunistično usmerjeni«. Perónova vlada je močno nasprotovala vsem levičarsko usmerjenim gibanjem in društvom in je njihovo delovanje prepovedovala. Takrat so nehala delovati jugoslovanska in z njimi tudi slovenska društva medvojnih priseljencev, ki so podpirala komunistično Jugoslavijo. Sjekloča meni, da je Argentina sprejela politične ubežnike iz Evrope iz dveh razlogov: zaradi simpatiziranja peronizma s fašizmom in ker so begunci prinesli oziroma po skritih poteh v Argentino spravili večje količine zlata, ki ga je po(g)rabila peronistična stranka (Sjekloča 2004a: 165, 170).

Kakšen je bil odnos Slovencev do peronizma? Peronizem je bil za trdno jedro slovenskih etničnih voditeljev, kljub podpori argentinskih cerkvenih dostojanstve-

⁶⁸ V obdobju do vojaške diktature leta 1976 so se v Argentino priselili tudi mnogi priseljenci iz sosednjih držav, Bolivije, Paragvaja, Čila in Brazilije (Sjekloča 2004a: 168).

nikov, premalo naklonjen Katoliški cerkvi. Perón je na primer po poskusu vojaškega udara vernih generalov ukazal sežgati vse cerkve v središču Buenos Airesa (Žigon 2001: 66). Čeprav so Slovenci prišli v Argentino s Perónovim dovoljenjem, niso v ničemer hoteli sodelovati z vlado. Kot pravi slovenski priseljenec, profesor Jože Rant, je odstranitev Peróna zanje pomenila zmago katoliške ideje (v Žigon 2001: 69).

Perónov režim je leta 1955 strmoglavila vojska. Perón je zbežal v Španijo, delovanje stranke peronistov pa je bilo v Argentini prepovedano. Vojska je nato še nekajkrat odstavila demokratično izvoljene predsednike, ki so jih podpirali peronisti. Konec šestdesetih let so v Argentini začela delovati ilegalna levčarska gibanja, ki so z atentati in ugrabitvami pritiskala na vojaško oblast. Leta 1973 se je Perónu uspelo ponovno vzpeti na oblast, a je po enem letu umrl. Oblast je prevzela njegova žena Isabela, vendar je leta 1976 general Videla ponovno izvedel vojaški udar. Začelo se je najbolj krvavo in umazano obdobje argentinske zgodovine, v katerem je vojska s pomočjo paravojaških skupin, plačancev, profesionalnih morilcev in odredov smrti ugrabila, mučila in pobila več tisoč ljudi. Okoli dvajset tisoč upornikov, med njimi je bilo veliko ljudi, ki niso imeli nobenega stika z gverilo, je izginilo brez sledu.⁶⁹ Med njimi je bilo tudi nekaj Argentinec slovenskega rodu. Da bi si pridobila naklonjenost in hkrati odvrnila pozornost javnosti od notranjih problemov, se je vojaška oblast leta 1982 zaradi Falklandskih otokov (v Argentini Islas Malvinas) zapletla še v vojno z Veliko Britanijo. Poraz v tej vojni je prinesel tudi konec vojaške diktature.

V ekonomskem pogledu je vojaška diktatorska oblast vpeljala neoliberalno tržno politiko, pri tem razprodala državno premoženje, deindustrializirala gospodarstvo in »pridelala« štirideset milijard ameriških dolarjev zunanjega dolga (Schneider 2000: 53). Na volitvah leta 1983 je zmagal radikalec Raul Alfonsín, ki pa ni bil kos gospodarskim težavam in ni ustregel javnosti, ki je zahtevala sojenje storilcem zločinov med vojaško diktaturo. Maloštevilne obsojene storilce je poznejši predsednik Carlos Menem (na oblasti med letoma 1989 in 1999) celo pomilostil,⁷⁰ zato različne civilnodružbene skupine še danes zahtevajo kazen za vojake in druge vpletene v »umazano vojno«. Pod Menemovo oblastjo je Argentina živela v lažni ekonomski stabilnosti (predvsem zaradi vezave nacionalne valute pesa na ameriški dolar) in se soočala s privatizacijo državnega premoženja, korupcijo in predsednikovi avtoritarnimi težnjami. Tokrat se vojska ni vmešavala v domačo politiko.⁷¹ Na naslednjih volitvah, leta 1999, je zmagal nekdanji župan Buenos Airesa Fernando de la Rúa. Po kratkih dveh letih vladanja se je njegova oblast začela rušiti zaradi

⁶⁹ V imenu 'izginulih' (*desaparecidos*) otrok še danes na Plaza de Mayo pred vladno palačo tiho protestira skupina mater, po trgu imenovana *Madres de la Plaza de Mayo*.

⁷⁰ Predsednik države in nacionalni kongres Argentine (Congreso Nacional) sta voljena, tako kot tudi provincialne oblasti. Predsednik ima velika pooblastila in lahko sprejema odločitve tudi brez privolitve kongresa.

⁷¹ Morda tudi zato, ker se je začela bolj zavzeto vključevati v mednarodne misije. Argentinski vojaki so sredi devetdesetih let med drugim sodelovali tudi v mirovni misiji na Balkanu.

volilnega škandala, slabega gospodarskega stanja, ki je bilo posledica nekonkurenčnosti in velikega zunanjega dolga, povišanja davkov, odprave reform in drugih težav. Gospodarska kriza je dosegla višek po državnem finančnem zlomu leta 2001. Po množičnih protestih in uporih prebivalcev, ki so izgubili službe in mnogi tudi vse prihranke, je de la Rúa decembra 2001 odstopil. Pod naslednjo vlado je prišlo do velike devalvacije pesa in Argentina se je znašla v veliki politični, ekonomski in socialni negotovosti. Najbolj so spremembe prizadele srednji družbeni razred, ki se je zaradi tega zelo skrčil. Šele z levo politično orientiranim predsednikom in peronistom Nestorjem Kirchnerjem, izvoljenim leta 2003, so se razmere stabilizirale in se začele izboljševati.⁷² Vlada je izposlovala odpis dela zunanjega dolga (velik delež odplačila je prispevala Venezuela), naraščali so izvoz in tuja vlaganja, ustalil se je tudi tečaj pesa. Po podatkih Združenih narodov je bila brezposelnost leta 2005 še vedno okoli 14-odstotna (Green 2005).

KULTURNA PRODUKCIJA V BUENOS AIRESU V LUČI PRISELJEVANJA, IMIGRACIJSKE POLITIKE IN EVROPSKIH VPLIVOV

Za argentinsko kulturno zgodovino je značilna soodvisnost od političnih in ekonomskih dejavnikov. Zgodovinska pomembnost političnih »akterjev« je vidna na vsakem koraku: največ javnih spomenikov je posvečeno vojaškim poveljnikom in političnim voditeljem, po njih so poimenovane tudi številne mestne ulice in nekatere pomembne kulturne institucije, kot na primer Teatro General San Martín ali Centro Cultural San Martín. Vsakokratni vojaški udari, diktatorske vlade in ekonomske krize so omejevali kulturno produkcijo, zaradi nestabilnih političnih in ekonomskih razmer pa je veliko ustvarjalcev zapustilo državo. Vendar kontinuiteta ustvarjanja nikoli ni bila prekinjena. Moderna in zgodnja postmoderna umetnost, ki sta pogosto predstavljali nasprotje zgoraj omenjeni politični idolatriji v javnem prostoru, sta se razvijali kot kritičen odziv na aktualne družbenopolitične dogodke.

Argentinsko kulturo in predvsem umetnost je najbolj zaznamovala imigracija. Velik pritok imigrantov je omogočil razvoj raznolikega kulturnega življenja, ki je bilo pod močnim vplivom evropskih kulturnih tokov.⁷³ Večji del kulturne dejavnosti je potekal v Buenos Airesu, ki je na koncu 19. in v prvih desetletjih 20. stoletja (med največjo gospodarsko rastjo) poosebljal moderno, arhitekturno in umetniško hitro

⁷² Med mojim prvim bivanjem v Argentini (nov./dec. 2004) so bile razmere slabe: ljudje so bili zelo zaskrbljeni zaradi poraznega finančnega stanja, socialnih razmer in posledično nizke stopnje varnosti. Veliko jih je izgubilo službo ali pa so delali za mizerne dohodke, bili so ob vse ali vsaj večino svojih prihrankov. Več mojih sogovornikov je bilo žrtev (velikokrat brutalnih) ropov, zato so si dodatno zaščitili bivališča. Vendar so se razmere že naslednje leto vsaj v Buenos Airesu začele izboljševati. Izboljšale so se varnostne razmere, ljudje so si finančno nekoliko opomogli, večina je našla vsaj začasno zaposlitev.

⁷³ 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.

razvijajočo se metropolo. Bil je tudi kozmopolitsko mesto; privlačil je tuje obiskovalce, predvsem evropske umetnike, igralce, glasbenike, operne pevce, arhitekta in druge.⁷⁴ V tem času je prišlo do pomembnejšega razvoja v umetnosti – prestopa v moderno – lahko pa tudi že govorimo o prisotnosti slovenskih ustvarjalcev.⁷⁵ Nekateri sintetični pregledi likovne umetnosti v Argentini opozarjajo na problem razlik med likovno produkcijo v glavnem mestu Buenos Airesu in produkcijo, ki je nastajala v drugih delih države (Pacheco 1996: 284; Brughetti 1991). Umetniki, ki so začeli svojo ustvarjalno pot v mestih, kot so Córdoba, Mendoza, La Plata in Tucumán, so pogosto iskali možnosti nadaljnjega razvoja v političnem, ekonomskem in kulturnem središču države. Tudi za likovno produkcijo Slovencev in njihovih potomcev v Argentini je bil Buenos Aires središče umetniške ustvarjalnosti. Razlogov je več: v Buenos Airesu živi več Slovencev in njihovih potomcev kot kjerkoli drugje v Argentini, v njem je sedež osrednje organizacije Zedinjene Slovenije in tudi SKA, ki povezuje ustvarjalce in najpogosteje organizira razstave. V Buenos Airesu je delovalo in še deluje največje število ustvarjalcev, v njem so bile organizirane najpomembnejše razstave, tam je delovala tudi slovenska umetniška šola. Maloštevilni slovenski ustvarjalci v Barilocheju, Córdoba ali Mendози so se občasno povezovali s SKA, večinoma so delovali v lokalnih argentinskih umetniških krogih.

V Buenos Airesu so bile že na prelomu stoletja ustanovljene pomembne kulturne in umetniške institucije, saj je bila tedanja oblast naklonjena razvoju izobraževanja in kulture pod evropskimi vplivi. Leta 1908 je bil ustanovljen osrednji gledališki in operni »hram« Teatro Colón, ki je prvo sezono začel z Verdijevo Aido. Muzej lepih umetnosti (Museo Nacional de Bellas Artes), ki hrani pomembno zbirko argentinskih historičnih del, evropsko pinakoteko, dela impresionistov in avantgardnih gibanj 20. stoletja, so odprli leta 1896. Nacionalni salon lepih umetnosti je začel delovati leta 1911.

Z naraščajočim številom prebivalstva je prišlo tudi do infrastrukturne in urbanizacijske preobrazbe Buenos Airesa. Leta 1913 so mestne oblasti odprle 'podzemno železnico' (*subte*), ki je tako najstarejša podzemna železnica v Južni Ameriki, v tridesetih letih so se ozke kolonialne ulice umaknile širokim avenijam, kot so Santa Fe, Córdoba in Corrientes. Buenos Aires je postal moderna metropola po vzoru evropskih mest in si s časom pridobil status enega dominantnejših južnoameriških ekonomskih, političnih in kulturnih urbanih središč.

Z nenehnim dotokom novih priseljencev je nujno prihajalo do trka modernih in tradicionalnih družbenih oblik, različnih kultur in načinov življenja. Kulturne in socialne razlike so kot posledica priseljevanja pomembno oblikovale odnos argentinske družbe do priseljencev. Schneider (2000) piše, da se je modernizaciji

⁷⁴ Leta 1929 se je v Buenos Airesu zadrževal tudi eden glavnih protagonistov moderne arhitekture Le Corbusier. Ohranjena je njegova skica, ki primerja Buenos Aires in glavno metropolo Severne Amerike, New York. Schneider piše, da je bila primerjava Buenos Airesa z New Yorkom pri imigrantih, ki niso bili del evropskih kulturnih elit, pogostejša kot primerjava Buenos Airesa s Parizom (Schneider 2000).

⁷⁵ Viktor Sulčič je prispel leta 1924, Sergej Hočvar pa leta 1927.

države in predvsem vplivu, ki ga je v času največjega gospodarskega razcveta in imigracije pridobil srednji razred (in posebej generacija, ki so jo sestavljali večinoma italijanski imigranti), že v začetku uprla stara, kreolska elita. Sestavljali so jo potomci prvih španskih in zgodnjih evropskih priseljencev, ki so poleg najboljše zemlje, na kateri so gojili živino in pridelovali žito, v mestih obvladovali trgovino, kapital, državno politiko in kulturo. Bili so izobraženi, imeli so sredstva za pogosta potovanja v evropske prestolnice, kamor so pošiljali svoje otroke na študij. Pripadniki elite so zato, da bi obdržali družbeni in politični primat in ohranili svoj način življenja, začeli obravnavati priseljence kot nižji, delavski sloj in zavračali evropeizacijo države. Odklanjanje priseljencev se je kazalo v obliki nestrpnosti, rasizma, kulturne in verske diskriminacije. Hkrati so stare elite začele poudarjati nekatere tradicionalne značilnosti kreolske kulture, kot so bili vzreja živine, življenje *gauchev*,⁷⁶ njihove pesmi in melos ter kulinarika. Predvsem romantiziranje življenja *gauchev* je bilo pogosto preneseno v literaturo in umetnost. Vsi naštetih simboli so postali pomemben konstitutivni element argentinske nacionalne zavesti in identitete⁷⁷ (Schneider 2000).

V manjši meri se je odklonilen odnos do priseljencev ohranil vse do današnjega časa, vendar pa argentinska družba ni razvila rasističnega in diskriminacijskega odnosa v takšni meri, kot se je razvil, tudi s podporo uradne imigracijske politike, v nekaterih drugih, tradicionalnih imigrantskih državah. Avstralska vlada je na primer že kmalu po drugi svetovni vojni vzpostavila trdo asimilacijsko politiko do priseljencev z namenom, da oblikuje monokulturno državo in enotno narodnostno identiteto. Asimilacijska politika je trajala vse do sedemdesetih let in je povzročila veliko težav tudi slovenskim priselencem (glej Čebulj Sajko 2000; Mikola 2005). Tudi v ZDA so oblasti s politiko »talilnega lonca« želele doseči enotno, amerikanizirano družbo. Vendar je tudi v ZDA v sedemdesetih letih 20. stoletja v javnih razpravah zmeraj bolj izstopal koncept multikulturalizma (kulturnega pluralizma), katerega temeljno izhodišče je, da se priseljenkim in avtohtonim etničnim manjšinam zagotovi možnosti za neodvisno kulturno življenje (glej Lukšič-Hacin 1999). V Argentini je prav nerestriktivna imigracijska politika, poleg ekonomskih in političnih razmer, pomembno vplivala na večetnično sobivanje. Vzpodbujanje evropske imigracije ima Argentina zapisano tudi v ustavi. Gre za 25. člen argentinske ustave, ki govori o vzpodbujanju evropske imigracije in je vse od sprejetja prve ustave leta 1853 ostal nespremenjen (Ustava Argentine 1853). To lahko razumemo tudi kot legitimacijo diskriminatornega odnosa do neevropske oziroma nove

⁷⁶ *Gauchi* so argentinski živinorejci, ki jih pisci radi primerjajo s severnoameriškimi kavboji.

⁷⁷ V sodobnem času so ti simboli oživljeni v nekaterih umetniških oblikah. Leta 2004 je bila v galeriji Tono Rojo v Buenos Airesu odprta razstava umetniških interpretacij ljudskega čaščenja legende o *Gauchito Gilu*, ki jo je popestril folklorni nastop sodobnih *gauchev*. Legenda o *Gauchito Gilu*, s pravim imenom Antonio Gil Nuñez, je v drugi polovici 19. stoletja nastala v provinci Corrientes in govori o življenju mladega *gaucha*, o ljubezni, vojni in čudežnem ozdravljenju. – Z Debeljakovim prevodom Hernandezovega epa *Martín Fierro* so Slovenci v Argentini prenesli podobo legendarnega *gaucha* v sodobni čas in tudi v Slovenijo.

imigracije (predvsem iz sosednjih držav in drugih držav Južne Amerike ter Azije). Zvezna vlada po ustavi tudi ne more prepovedati, omejiti ali obdavčiti tujcev, ki vstopijo na argentinski teritorij z namenom, da bodo »obdelovali zemljo, razvijali industrijo in uvajali ter poučevali **umetnost** in znanost« (Ustava Argentine 1994, moj poudarek). Čeprav so se vodilni argentinski politiki med največjim priseljevanjem zavzemali za asimilacijo oziroma za 'mešanje ras' (*crisol de las rasas*) in s tem nastanek novega argentinskega naroda evropskega izvora, dejansko do tega ni prišlo. Priseljenci so ohranjali svojo etnično identiteto skozi jezik in društvene oblike življenja ter krepili druge vezi družbene solidarnosti znotraj etnične skupine⁷⁸ (Schneider 2000). Sodobna argentinska družba je tako multikulturalna,⁷⁹ pluralna imigrantska družba, v kateri posamezniki ohranjajo regionalno ali lokalno in tudi etnično (narodnostno) identiteto ob sočasnih širših procesih socializacije v argentinsko družbo (ibid.).

Čeprav so v Argentino med največjim naseljevanjem prihajali predvsem slabo izobraženi Evropejci, so pri vzpostavljanju kulturnih in umetniških institucij odigrali pomembno vlogo prav nekateri priseljenci, predvsem italijanski. Soustanovitelj Muzeja lepih umetnosti je bil na primer italijanski priseljenec (Schneider 2000: 216). Industrialec italijanskega porekla Torcuato di Tella je bil velik podpornik umetnosti in v petdesetih letih ustanovitelj znanstvenega in umetniškega inštituta z istim imenom. Podporniki umetnosti, ustvarjalci in izobražena publika italijanskega porekla so v veliki meri sooblikovali umetnostni svet Buenos Airesa. Veliko italijanskih priseljencev (in tudi drugih) se je vračalo v evropske kulturne prestolnice na izobraževanje. Pri tem jih je podpirala država, ki je bila naklonjena kulturnemu razvoju. Iz tega časa se je ohranilo reklo, da je »Buenos Aires južno-ameriški Pariz«. Prebivalci mesta (tako imenovani *porteños*) to radi poudarjajo še danes, ko so evropeizirani arhitekturni in življenjski stili predvsem višjih slojev vse, kar še nekoliko spominja na evropsko modno in kulturno prestolnico.⁸⁰

POD VPLIVOM EVROPE

Sodobna umetniška scena, ki jo je zaznamoval radikalni razvoj moderne umetnosti, se je v Buenos Airesu razvila zaradi ugodnih ekonomskih pogojev. V zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja so bile, poleg že zgoraj omenjenih umetniških institucij (Muzej lepih umetnosti, Nacionalni salon lepih umetnost), vzpostavljene tudi institucionalne

⁷⁸ Povojna argentinska oblast je priseljske skupine strogo omejevala le s političnega vidika: odločno je prepovedala kakršnokoli komunistično delovanje.

⁷⁹ Vendar argentinska migracijska politika ni politika multikulturalizma.

⁸⁰ Schneider opozarja, da ta povezava ne zadeva Pariza, ampak »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 s študenti, so v novem okolju pridobili drugačne značilnosti in jih najdemo v novih, prej neobstoječih kontekstih (glej Schneider 2000: 46, 47).

podlage za umetniško izobraževanje. Sociedad Estímulo de Bellas Artes (Družba za spodbujanje lepih umetnosti) je konec sedemdesetih let 19. stoletja ustanovila ateljeje za risanje, slikarstvo in kiparstvo, ki so bili leta 1905 nacionalizirani. Takrat je kot uradni študijski center z močnimi akademskimi (predvsem italijanskimi) koreninami (Pacheco 1996: 284) in po vzoru evropskih akademij začela delovati Nacionalna akademija lepih umetnosti (Academia Nacional de Bellas Artes).

Razvoj večjega števila galerij je v tistem času povzročil nastanek dinamičnega umetniškega trga, na katerem so prevladovala španska, francoska in v nekoliko manjšem številu italijanska umetniška dela 19. stoletja. Nenazadnje je sistem štipendij, ki so jih podeljevali Nacionalni kongres (Congreso Nacional) in provincialne oblasti, omogočal številnim mladim umetnikom študij v Evropi. Evropska umetnost je na razvoj argentinske umetnosti vplivala preko priseljencev, ki so kot izoblikovani umetniki uvajali novosti. Veliko argentinskih umetnikov (predvsem italijanskega rodu) se je v prvih desetletjih 20. stoletja izobraževalo v evropskih umetnostnih centrih, ne samo v Parizu, ampak tudi Londonu, Firencah, Rimu, celo nekaterih nemških mestih. Številni evropski umetniki pa so v Buenos Aires prihajali ustvarjat.

V takšnem umetniškem okviru je bila leta 1910 prelomni trenutek mednarodna razstava ob stoletnici neodvisnosti Argentine. Sodelovalo je 12 držav, med katerimi se je z največ deli (260) predstavila Španija. Španska umetnost je bila tudi najbolj popularna med kritiki in publiko in je temu primerno vplivala na argentinske umetnike, kar lahko razumemo kot posledico takratnih družbenih razmerij. Umetnost v Argentini se je v tem času razvila v dve smeri: modernisti so delali v slogu, ki je postavljaj pod vprašaj standardne tehnike in kombiniral postimpresionistične značilnosti s predfauvističnimi elementi, na drugi strani pa so umetniki s tradicionalnim pristopom uporabljali postimpresionistične metode na konsenzualen način. V osrčju umetniške polemike je bil problem nacionalne identitete. Rešitev so našli v anekdotičnem, literarnem žanru umetnosti z malo estetske vrednosti. Pacheco poudarja, da se je vzporedno z omenjenim tipom žanrskega slikarstva razvila lokalna različica 'domorodizma' (*Indigenism*), ki se je izpopolnjeval s španskimi slikovnimi tradicijami (Pacheco 1996: 284).

Dvajseta leta so bila obdobje evforije, čas, v katerem se je opredelila modernost. To je bilo obdobje cvetočega gospodarstva in politične stabilnosti. Dvajseta in trideseta leta so bila tudi zlata leta argentinskega tanga, z zvezdo Carlosom Gardelom na čelu. V Argentini in drugih južnoameriških državah smo priča dinamični umetniški aktivnosti. Gibanja, kot so ekspresionizem, dadaizem in kubizem so v kozmopolitskih umetniških centrih Južne Amerike dobila nove, inovativne oblike. Ključni dogodek v takratni Argentini je bila razstava Emilia Pettorutija (1892–1971) v eni od galerij na ulici Florida, kjer so bile tedaj najpomembnejše galerije. Pettoruti je razstavil svoja kubistična dela, nastala na podlagi njegove evropske izkušnje (Salas 2001: 6). Z razstavo je sprožil pozitivne reakcije v maloštevilnem avantgardnem tisku, po drugi strani pa so bolj konservativni kritiki ironično in

odklonilno pisali o futurističnih in kubističnih tendencah v Pettorutijevih delih (ibid.). Leto 1924 je bilo v argentinski umetnosti prelomno iz več razlogov: poleg Pettorutija so se iz Evrope v Buenos Aires vrnil tudi Alejandro Xul Solar, umetnica Norah Borges ter njen brat, pisatelj Jorge Luis Borges. Istega leta je bil ustanovljen prvi odprti salon (Salón Libre), ki je bil, kot pove že ime, odprt za vse. Delovati je pričelo Združenje prijateljev umetnosti (Asociación Amigos del Arte), izšel je vplivni časopis *Martín Fierro*.

V dvajsetih letih je začelo izhajati tudi večje število časopisov, kjer so objavljali likovni kritiki, odpirali so nove razstavne prostore, Argentinci pa so začeli razstavljeti v tujini. Umetniki so v tem desetletju v svojih delih raziskovali široko paleto stilnih in teoretičnih možnosti. Na trgu so prevladovala dela španskega slikarstva s preloma stoletja in slike argentinskega slikarja Fernanda Faderja (1882–1935). Njegove krajine in figurativne kompozicije so bile bistvo argentinskega impresionizma, s čemer je Fader utelešal umetniški ideal zgornjega in srednjega razreda (Pacheco 1996: 285). V tem času so delovale še nekatere pedagoško usmerjene šole, med njimi Nacionalna šola lepih umetnosti in Nacionalna umetniška šola (Escuela Nacional de Bellas Artes in Escuela Nacional del Arte).

Sočasno so delovali umetniki z drugačno umetniško vizijo, ki so upodabljali socialne teme in razvili bolj ekspresionističen stil. Z bolj osebnimi stili so se uveljavljali tudi umetniki zunaj Buenos Airesa. Ustvarjalci so pri vključevanju svoje umetnosti v lokalno sceno uporabili strategije evropske avantgarde, ki so jih spoznali v tujini. Stike z mednarodno avantgardo so vzdrževali preko umetniških revij in raziskovalnih potovanj. Tovrstna uveljavitev v kulturnem okolju Buenos Airesa je na drugi strani pomenila konfrontacijo s tradicionalnimi umetniškimi izrazi.

Dela nekaterih umetnikov iz tega obdobja (na primer Pettorutija, Xul Solarja in kiparja Manesa)⁸¹ kažejo, kako so vsrkali in si prilagodili evropska kubizem in surrealizem (Pacheco 1996: 287). Na različne načine so spojili znanje in izkušnje iz tujine z elementi, ki so jih črpali iz argentinske literarne, umetnostne in vizualne kulture. Xul Solar je na primer v svetu utopije in sanj spojil tarot, astrologijo, židovsko kabalo in misticizem.⁸² Sredi dvajsetih let sta v Argentino prišla tudi Sergej Hočevar in Viktor Sulčič. Slednji je kot arhitekt sodeloval pri nastanku načrtov za takrat zelo odmeven projekt – prenovo velike tržnice v Buenos Airesu (Mercado de Abasto). Njeni snovalci so sledili takratnim trendom, zato je tržnica nastala po vzoru Les Hallea, najvidnejšega primerka železno-steklene konstrukcije v Evropi (*Arhitekt ...* 1989).

Trideseta leta so bila obdobje velike tranzicije v zgodovini argentinske umetnosti. Večina takrat aktivnih umetnikov je študirala v Parizu. V nasprotju z agresivno modernostjo generacije v dvajsetih letih je umetnost v tridesetih doživela velike

⁸¹ Slovenski ustvarjalci v Argentini so v sedemdesetih in osemdesetih letih pri spajanju evropske/slovenske in argentinske tradicije iskali vzore pri učencih naštetih umetnikov.

⁸² V interpretaciji Julia Sáncheza (<http://www.argentinaxplora.com/activida/arte/artearg.htm>).

spremembe: maloštevilna nova umetniška generacija je vpeljala lastne kriterije. Šlo je za kombinacijo različnih pristopov in slogov. Avantgardno izražanje umetnikov, kot je na primer Pettoruti, je zamenjal eklektični umetniški besednjak. Le skupina umetnikov, imenovana Grupo de París (Pariška skupina), je izoblikovala relativno koheziven izraz. Med njimi so bili pomembnejši Raquel Forner, Horacio Butler, Antonio Berni, Lino Spilimbergo in drugi. V umetnosti večine naštetih umetnikov lahko razberemo reference na italijansko stensko slikarstvo 15. stoletja in Chiricovo *pittura metafisica*, kot tudi zanimanje za surrealizem in humanitarne vsebine, povezane z vsakdanjim življenjem v Argentini in tudi z dogodki med špansko državljansko in drugo svetovno vojno⁸³ (Pacheco 1996: 287). Iz Grupo de París se je najbolj uveljavil Antonio Berni (1905–1981), ki tudi sicer velja za enega najbolj znanih argentinskih ustvarjalcev. S svojimi deli o marginaliziranih ljudeh in socialni neenakosti se je uveljavil tudi na mednarodnih trgih.

SAMOSTOJNI RAZVOJ IN DOMAČA REALNOST

V štiridesetih letih so v argentinski umetnosti potekali zapleteni procesi. Na umetniški sceni so prevladovali različni nefigurativni pristopi, ki so zasenčili delo figuri zvestih umetnikov. Figuraliki so nadaljevali tradicije prejšnjih obdobij ali pa so jih nadgrajevali. Abstraktna umetnost v svojih različicah vse od štiridesetih let zaseda osrednje mesto v argentinski umetnosti. Za pričujočo razpravo je konec štiridesetih let pomemben predvsem zato, ker že lahko govorimo o prisotnosti slovenskih ustvarjalcev povojnega naselitvenega vala v Buenos Airesu, kot so Bara Remec,⁸⁴ France Ahčin⁸⁵ in Milan Volovšek,⁸⁶ sami že profilirani, v Evropi izobraženi ustvarjalci.

⁸³ Berni, Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino in drugi so omenjene teme upodobili v obliki *murala* tudi v javnem prostoru v samem srcu Buenos Airesa. Leta 1945 so poslikali prostor, kjer je danes elitni nakupovalni center Galerías Pacífico. Poslikani zidovi so bili leta 1992 restavrirani in so eden od osrednjih kulturnih spomenikov.

⁸⁴ Slikarka Bara Remec (rojena leta 1910 v Ljubljani, umrla leta 1991 v Buenos Airesu) je slikarstvo študirala v Zagrebu. Že pred prihodom v Argentino je imela v Ljubljani nekaj odmevnih razstav. Med povojnimi naseljenci je prva razstavljala, skupinsko leta 1949 v Estimulo de Bellas Artes, samostojno pa leta 1950 v galeriji Antu. Bara Remec je že v petdesetih letih začela izmenično živeti v Buenos Airesu in Barilocheju, kjer je pustila svoj pečat predvsem v slovenskem planinskem društvu. Prvo desetletje življenja v Argentini je aktivno razstavljala v argentinskih umetniških krogih. Argentinski kritik Cordova Iturburu jo je po načinu dela in vplivu novega okolja v njenih delih primerjal z Gertrudis Chale, prav tako evropsko priseljenko v Argentini. Remčeva se je, podobno kot Chalejeva, zaradi pregnanstva in občutka izgubljenosti močno identificirala z južnoameriškim kontinentom in predvsem njegovim prvotnim prebivalstvom (več glej Mislej 1991).

⁸⁵ Kipar France Ahčin (rojen leta 1919 v Domžalah, umrl leta 1989 v Buenos Airesu) je bil v Ljubljani učenec Franceta Kralja, pozneje je diplomiral na likovni akademiji v Firencah. Razstavljal je v Rimu, v številnih galerijah v Argentini in Sloveniji. Učil je v Umetniški šoli SKA in na svojem domu v Palomarju. V Argentini je opremil več cerkva, izdelal nekaj spomenikov za slovensko skupnost in likovno opremil slovenski prevod epa *Martín Fierro*. Njegova dela so shranjena v Domžalah.

⁸⁶ Slikar Milan Volovšek (rojen leta 1922 v Mariboru, umrl leta 2007 v Buenos Airesu) je po drugi

Na političnem področju je napetost povečal novi državni prevrat leta 1943, ki so ga podpirale pronacistične skupine znotraj vojske in pozneje oblast novega predsednika Juana Dominga Peróna. Konzervativna perónistična oblast je nasprotovala abstraktni umetnosti. Perónov šolski minister Oscar Ivanissevich je ob odprtju Salón National leta 1948 izjavil, da je abstraktna umetnost za degenerirane:

Izražajte lepoto! To je zelo preprosto! Izražanje lepote je zavračanje grdega, abnormalnega in perverznega! Perverzno očesa, idej, srca in duše! ... norost kubizma, futurizma, fauvizma in surrealizma je plod tistih predrznih, abnormalnih ljudi, ki hočejo za vsako ceno pritegniti pozornost! (Pacheco 1996: 288).

Hkrati je skupina mladih umetnikov v Buenos Airesu v ospredje postavila *arte concreto* ('konkretno umetnost'). Leta 1944 je izšla prva (in edina) številka revije *Arturo*, ki je po ulicah Buenos Airesa razglašala začetek novega umetniškega obdobja. Mladi ustvarjalci revije so oznanjali: »Niti ekspresija, niti reprezentacija, ne simbolizem. Invencija.« Invencija je bila ključna beseda, ki je označevala odmik od romantične ideje ustvarjalnosti in njenih konotacij subjektivnosti in intuicije kot bistva umetniške dejavnosti. Na konkretno umetnost v Argentini je vplivala kombinacija evropskih virov, od konstruktivizma, Bauhauusa, Kazimirja Maleviča, Pietta Mondriana, Maxa Billa do Lászla Moholy-Nagya in Georgesa Vantongerloa. Nanjo je vplival tudi Joaquín Torres-García, ki je deloval v urugvajskem Montevideu. Kljub omenjenim vplivom so buenosaireški umetniki hitro ubrali lastno umetniško pot in razvili nove pristope k formalnim problemom (Pacheco 1996: 288). Konkretna umetnost je skozi univerzalni jezik (črto in ploskev) in s pomočjo eksaktne znanstvene metode presešla subjektivni značaj reprezentativnega slikarstva tistega časa, naj je bilo ekspresionistično, surrealistično ali kubistično. To je bil prvi primer v zgodovini argentinske umetnosti, da avantgardno gibanje ni bilo »uvoženo« iz Evrope, ampak se je razvilo v Argentini. Forn poudarja, da nobeden od članov gibanja pred njegovim nastankom ni bil v Evropi (2001a: 9). Sredi štiridesetih let je tako nastalo več umetniških skupin. Prva med njimi je bila skupina Madí (Gyula Kósice, Rod Rothfus in Carmelo Arden Quin, pozneje so se jim pridružili še drugi), ki je prvič razstavljala leta 1946. V manifestu so umetniki skupine Madí zapisali, da sta temelj njihovega slikarstva »barva in dvodimenzionalna oblika. Okvir je obrezan in nepravilen, površine so ploske, ukrivljene ali konkavne. Ploskve so artikulirane z linearnimi, ponavljajočimi ali premikajočimi se gibi« (Pacheco 1996: 290).

Umetniki skupine Madí so potrdili pomembnost domišljije v svojem delu,

svetovni vojni kratek čas študiral v Bologni, leta 1948 pa se je v Argentini že vključil v argentinske likovne kroge. Kmalu po prihodu je tudi začel samostojno razstavljal. V šestdesetih letih je v službi ameriške multinacionalke potoval po svetu in slikal. Po vrnitvi v Argentino je le še priložnostno razstavljal, nekajkrat tudi v okviru SKA. Kot umetnik se je bolj približal argentinski modernistični govorici (več glej Mislej 2001).

s čimer so ga osvobodili strogih parametrov mednarodne konkretne umetnosti (razvite v Evropi v dvajsetih letih 20. stoletja), ki jo je sprva zanimala nadzorovana organizacija, tako v umetniškem delu kot v ustvarjalnem procesu. Tomás Maldonado je skupaj z Alfredom Hlito, Raúlom Lozzo, Manuelom Espinosa in Lidy Prati leta 1945 ustanovil Asociación Arte Concreto Invención. Skupaj so izdali manifest z naslovom »Ne iskati, ne najti: ustvarjati.« Raúl Lozza je leta 1947 ustanovil skupino Perceptismo, ki je zaokrožila bogato ponudbo tistega časa (ibid.).

Estetske ideje omenjenih treh skupin »konkretnih« umetnikov pridobijo celo večji pomen, če jih primerjamo s težnjami kulturne politike peronistične dobe. V svojih manifestih so umetniki konkretne umetnosti stalno poudarjali idejo kolektivne umetnosti s socialnim sporočilom. Umetnost je bila zanje sredstvo za izgradnjo novega svetovnega reda. V tem obdobju, torej konec štiridesetih let 20. stoletja, so v Buenos Airesu že bivali Bara Remec, France Ahčin in Milan Volovšek. Bara Remec je že kmalu po prihodu razstavljala svoja dela, ki so bila pod vplivom evropske slikarske tradicije, Volovšek se je že leta 1948 priključil krogu grafika in muralista Luisa Seoane.

Kot alternativa konkretni umetnosti so v začetku petdesetih let umetniki kot Sarah Grilo in Miguel Ocampo delali v bolj svobodnem abstraktnem načinu. Leta 1956 so odprli Muzej moderne umetnosti (Museo de Arte Moderno), osrednja galerijska »promenada« tega časa pa je bila na ulici Florida z galerijami Witcomb, Galeria de Arte Antu, Van Riel in drugimi. Do radikalnega preloma s konkretno umetnostjo je prišlo šele proti koncu petdesetih let z vzponom umetnikov, povezanih s kompleksnim mednarodnim gibanjem – informalizmom. Argentinski informalizem so vpeljala dela Luisa Alberta Wellsa, Maria Pucciarellija in Alberta Greca (Pacheco 1996: 293). Značilnost informalizma v argentinskem kontekstu je nasilje, tako v teoretični podlagi kot tudi v sami metodi ustvarjanja, in sicer kot odsev podobe naroda (z zgodovino in vsakdanjim življenjem), obarvane z nasiljem. Umetnost ustvarjalcev skupine Otra Figuración (Druga figuracija) lahko primerjamo z mednarodnimi gibanji, kot so CoBrA in informalizem. Otra Figuración, ki je začela delovati v šestdesetih letih, je iskala rešitve za ponovno postavitev figure v umetniški diskurz.

IZ PROCESA »OBRNJENIH VLOG« V NOVO UPANJE

Z upadanjem ekonomske moči se je od šestdesetih let spreminjalo tudi kulturno življenje argentinske prestolnice. V tem času je v Argentini prišlo do pojava, ki ga je Schneider (2000) definiriral kot »obrnjene vloge«. Argentino, pojem imigrantske države z visokim življenjskim standardom in razvitim kulturnim življenjem, je začelo lastno prebivalstvo zapuščati in je gospodarsko nazadovala. Veliko izobraženih, visoko kvalificiranih in ustvarjalnih ljudi je med zadnjo diktaturo in po njej emigriralo. Potomci Italijanov, ki so prihajali v Argentino vse od začetka

velikih migracijskih valov (od srede 19. stoletja), so se izseljevali v ZDA, predvsem pa v Italijo, ki je v tem času po gospodarski moči že preseгла Argentino⁸⁷ (ibid.). »Obrat« je bilo mogoče zaznati tudi na kulturnem področju. Eden od Schneiderjevih sogovornikov v raziskavi o Italijanih v Argentini je ob opisu razmer v Buenos Airesu na začetku stoletja takole povzel sodobne spremembe:

To je bilo na začetku stoletja, ko je bila Argentina zelo bogata. V tem času so zemlja in živina prinašali bogastvo, tako da smo lahko uvažali kulturo. In zdaj, odkar smo postali zelo revni, prihajajo iz Evrope in iščejo umetniška dela, knjige, slike in kipe iz tega obdobja. Celo pohištvo odnašajo! Pohištvo v premožnih hišah je bilo francosko in angleško, umetniška dela pa italijanska (Schneider 2000: 216).

Če so v začetku 20. stoletja umetniki prihajali v Buenos Aires in prinašali s seboj umetnost po evropskih vzorih, so v drugi polovici stoletja argentinski ustvarjalci, predvsem tisti inovativni, iskali potrditve v Evropi ali Severni Ameriki. Vendar je v Argentini v šestdesetih letih še vedno delovalo veliko domačih umetnikov in gostovalo veliko tujih umetniških osebnosti. Kulturna ponudba Buenos Airesa je bila po mnenju Andreja Rota še zmeraj primerljiva z newyorško, pariško ali kulturno ponudbo kakšne druge metropole (Rot 1994: 148). Šestdeseta in sedemdeseta leta so bila tudi obdobje latinskoameriškega literarnega razcveta. Borgesu, Cortázarju, Sabatu in drugim so prevodi njihovih literarnih del prinesli mednarodno priznanje.

V začetku šestdesetih let je bila argentinska umetnost radikalna, kot je bil radikalen takratni politični položaj v državi. Vojaški režim generala Onganía, ki je prevzel oblast leta 1966, je predstavljal zadnje vzdihljaje peronizma in gradil kolektivno zavest Argentinecev kot borcev za preživetje. Strast, seksualnost, boj, formalna in kreativna svoboda so nekateri od elementov, ki so prežemali tedanjo umetnost (Pacheco 1996). Uveljavili so se tudi nekateri provokativni lokalni umetniki. Sočasno smo v argentinski umetnosti pričali o razvoju geometrične abstrakcije. Kinetično umetnost sta vpeljala dva dogodka: leta 1958 odprtje slavnega Instituto Torcuato de Tella⁸⁸ z deli Marte Minujín, Delie Cancela, Dalile Puzgovio in Pabla Mesejeana ter leta 1966 na Beneškem bienalu triumf Julia LeParca. Šestdeseta leta so prinesla bogato bero tako izjemnih umetnikov kot tudi umetniških slogov in gibanj. V tem obdobju se je v Argentini razvil tudi pop art s slikarjem Nicolásom Garcio Uriburu, ki se je med drugim navdihoval z neosurrealizmom, neodadaizmom, s politično umetnostjo in z zgodnjim konceptualizmom. Nekateri umetniki so v svojih delih razvijali radikalne eksperimente, številni drugi pa so opustili eksperimentalno umetnost in se vrnili k tradicionalnim konceptom slikarstva ali

⁸⁷ Naslednji val izseljevanja iz Argentine je sledil v devetdesetih letih, zadnji pa po finančnem zlomu leta 2001. Oba sta zajela tudi večje število potomcev Slovencev v Argentini.

⁸⁸ Namen inštituta Torcuato di Tella je bil raziskovanje umetnosti (glasbe, gledališča in likovne umetnosti), organizacija razstav in podpiranje umetnikov z natečaji in s štipendijami.

celo nehali ustvarjati, v nekaterih primerih za več let. Slednji pojav je Pacheco poimenoval »kolektivni samomor« generacije umetnikov (1996: 294).

V zgodnjih sedemdesetih je tako nastala praznina, ki so jo umetniki, povezani v Centro de Arte y Comunicaciones (CAYC), poskušali zapolniti z razvijanjem novih umetniških eksperimentov. Znotraj te povezave je delovala skupina Grupo de los Trece (Skupina trinajstih), ki je združevala več uveljavljenih ustvarjalcev. Obe skupini sta v svoje vrste spustili le redke umetnike in sta bili zaradi tega med mlajšimi ustvarjalci označeni kot konservativni in elitistični.

Umetniki so se v tem času odzivali na realni družbenopolitični položaj v državi. Juan Carlos Distéfano je z rabo poliestrske smole v delih ponazarjal kolektivno usodo Argentine. Njegove podobe so postale priče dogodkov, ki jih sicer nihče ne bi opazil. Tudi drugi ustvarjalci so v svojih delih pripovedovali o razklani skupnosti. Skozi materiale so poskušali razkriti »skrivnost naroda brez upanja«. Sedemdeseta leta so prinesla razvoj različnih pristopov k realizmu, kar je bilo povezano s ponovnim Perónovim predsedovanjem in z vojaško diktaturo leta 1976. Nastalo je tako imenovano realistično gibanje, v katerega so se vključili Ricardo Garabito, Mildred Burton, Antonio Seguí in drugi (Pacheco 1996).

V zgodnjih osemdesetih se je med falklandsko vojno (1982) in z vrnitvijo k demokraciji v Buenos Airesu razvila postmoderna umetnost. Slikarji, kot sta Alfredo Prior in Guillermo Kuitka,⁸⁹ so v ozračju konceptualizma in mednarodnih poudarkov na neofiguralki iskali lastne rešitve umetniških problemov. Prior in Kuitka sta skupaj z Duiliom Pierrijem tudi najpomembnejša neoekspresionistična ustvarjalca osemdesetih let. Sočasno pa so se povzpeli umetniki, ki se niso navezovali na nobenega od -izmov. Rastoča hermetičnost naštetih umetnikov je bila v grobem nasprotju z javno naravo aktivnosti, prireditev in delovanja (postdiktatorskih) odporniških maršev v letih 1984 in 1985, kjer so ljudje protestirali proti političnim in predvsem rigoroznim gospodarskim vladnim ukrepom.

Buenos Aires v poznih osemdesetih letih 20. stoletja kljub multikulturnemu pečatu, ki so mu ga dajale številne priseljske skupine, ni bil več živahna priseljska metropola. Veliki Buenos Aires je imel konec osemdesetih let okoli 12 milijonov prebivalcev, od katerih je skoraj 1/3 živela pod mejo revščine. Več kot milijon ljudi je živelo v 'barakarskih naseljih' ali *villas miserias* (Schneider 2000: 232). Turbulentna osemdeseta leta (s Falklandsko vojno, koncem diktature leta 1983, z ogorčenjem nad zločini brez sodbe in razsutim gospodarstvom) pa so

⁸⁹ Slikar Guillermo Kuitka (rojen leta 1961 v Buenos Airesu) je osrednja osebnost argentinske umetnosti konca 20. stoletja. Umetnost je začel študirati leta 1970 in je pri trinajstih letih prvič razstavljal v Galeriji Lirloy v Buenos Airesu. Mednarodno se je uveljavil še pred dopolnjenim tridesetim letom. Udeležil se je bienala v São Paulu, kasselske Documente ter razstavljal v Evropi in ZDA (Forn 2001b). Kritiki ga prištevajo v skupino La nueva imagen (Nova podoba), katere pripadniki so naklonjeni neoekspresionizmu osemdesetih let. Kuitka je leta 1991 razstavljal v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku, v zadnjih letih pa redno razstavlja v Evropi, Latinski Ameriki in ZDA. Od leta 1991 vodi program štipendij za mlade umetnike v Buenos Airesu. Živi v Argentini, v svetu pa ga predstavlja newyorška galerija Sperone Westwater (Hounie 2005).

prinesla razmah argentinskega filma, ki je začel pridobivati mednarodno veljavo. Tudi popularna kultura si je vse bolj utirala pot v javno sfero.

Današnji Buenos Aires ni bistveno drugačen od tistega iz prejšnjih dveh desetletij. Nekoč sofisticiran, evropeiziran kulturni in umetniški center zmeraj bolj postaja podoben drugim južnoameriškim megapolisom.⁹⁰ Elitne četrti se izmenjujejo z revnimi barakarskimi naselji, ki so se zelo razširila, saj so številni Argentinci po gospodarskem zlomu leta 2001 povsem obubožali. V zadnjem desetletju se je povečalo priseljevanje iz sosednjih držav, predvsem Bolivije, in azijskih držav, vendar Buenos Aires še zmeraj nosi predvsem evropski pečat. Velike socialne razlike so vidne predvsem med središčem Buenos Airesa s poslovnim centrom in z elitnimi četrtmi ter predmestji, predvsem tistimi na jugu in zahodu Velikega Buenos Airesa, kjer živijo pripadniki nižjih slojev. Centralizacija kulturne dejavnosti je očitna, saj so vse pomembnejše kulturne institucije v centru glavnega mesta. Vendar so prav centralizacija in tudi velike razdalje ter naraščajoče varnostne težave pospešile razvoj lokalnih kulturnih in predvsem umetniških dejavnosti in institucij.

Sodobna argentinska umetnost je v devetdesetih letih ostajala v procesu samoraziskovanja. Umetniki so ustvarjali v ozračju krhkega ravnovesja med narodno in mednarodno umetniško sfero. Umetnost je po Pachecu nastajala v negotovi atmosferi, v nervoznem pričakovanju, kaj bo prinesla prihodnost (1996: 299). Drugi kritiki o sodobni argentinski umetnosti pišejo z več optimizma. Če so na eni strani sodobni argentinski ustvarjalci razdvojeni med spomini na militaristično preteklost, spremembami, ki so posledica prehoda k krhki demokraciji, eksilom, razseljenostjo in negotovo prihodnostjo, se nova generacija ustvarjalcev vse bolj neobremenjeno uveljavlja tudi v mednarodnem prostoru, ob pomoči različnih institucij in fundacij, ki podpirajo sodobno umetnost (De Santis 2001; Martínez 2001). Tako imenovani *emergentes*,⁹¹ ki jim je namenjeno vse več prostora tudi v galerijah in na umetniških sejmih, nadaljujejo z novo estetiko na postmoderen način. Konceptualna umetnost, video instalacije, objekti, digitalna umetnost in cyber-eksperimenti ter podobno pa vendarle ne dosegajo evropske ali ameriške umetnosti konca 20. in začetka 21. stoletja.⁹²

⁹⁰ Argentina ima danes skoraj 40 milijonov prebivalcev, samo v Velikem Buenos Airesu jih živi 14 milijonov.

⁹¹ Izhaja iz glagola *emerger* 'pojavit se', 'priti na površino'. Beseda označuje mlade, neuveljavljene umetnike.

⁹² Argentinska sodobna umetnost tudi cenovno ne dosega vrtoglavih višin kot na primer nekateri ameriški ali evropski avtorji. Dela trenutno najbolj mednarodno uveljavljenega slikarja med Argentinci, Guillerma Kuitke, na mednarodnem umetniškem trgu ne presegajo vsote nekaj 100.000 USD (Hounie 2005). Tudi najboljša argentinska modernistična dela, na primer Antonia Bernija, so bila sredi devetdesetih let na prodaj za 150.000 oziroma 500.000 USD. Dela ameriških modernistov medtem dosegajo ceno več milijonov USD.

(LIKOVNI) UMETNOSTNI SVET BUENOS AIRESA

Vse, kar sem orisala v prejšnjem poglavju: historični, družbeni in kulturni razvoj velemesta, je pripomoglo k oblikovanju umetnostnega sveta likovne umetnosti, to je slikarstva, kiparstva, grafike in »novih« umetniških oblik. Strnjen oris (likovnega) umetnostnega sveta Buenos Airesa – producentov oziroma ustvarjalcev, distribucije umetniških del, publike in kritike, nam bo pomagal razumeti delovanje obravnavanih posameznikov slovenskega rodu, ki ustvarjajo v tem mestu, in njihovo umeščanje v umetnostne svetove na različnih ravneh - lokalni, regionalni, nacionalni, internacionalni in globalni.

Buenos Aires ima kljub vsem ekonomskim in političnim pretresom danes dobro razvito kulturno življenje in infrastrukturo. V Buenos Airesu v umetnostnem izobraževanju vzporedno delujeta rigiden akademski sistem (IUNA kot najpomembnejša državna ustanova in še nekaj pedagoško usmerjenih visokošolskih institucij) in bolj svoboden sistem zasebnih umetniških šol. Poleg muzejev umetnosti (Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Museo de Bellas Arte de la Boca, Museo Xul Solar, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori in drugih) delujejo številni kulturni centri, ki v svoje programe vključujejo likovne razstave, na primer Centro Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta (deluje od leta 1980 dalje) in Centro Cultural Borges. Leta 2001 je odprla vrata MALBA oziroma Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, ki hrani zbirko argentinskega multimilijonarja Constantinija in dela številnih argentinskih sodobnih ustvarjalcev in ustvarjalcev iz drugih držav Latinske Amerike. Ena pomembnejših lokacij umetniških razstav sodobne nacionalne in internacionalne umetnosti je Palais de Glace, ki sicer hrani zbirke nagrajenih del argentinskih Nacionalnih Salonov iz obdobja 1911–1998. Prav Nacionalni salon, ki pokriva osem umetniških »disciplin«: slikarstvo, kiparstvo, risanje, grafiko, fotografijo, tekstilno umetnost, keramiko in nove umetniške oblike, in Salón Municipal Manuel Belgrano sta najpomembnejša razstavna prostora v Argentini. Vendar sta oba salona v večji meri namenjena nacionalni umetnosti in se ne moreta primerjati z mednarodno odmevnostjo in s pomenom bienala v São Paulu v sosednji Braziliji.⁹³ Kljub nacionalnemu pomenu sta oba salona namenjena

⁹³ Bienale v São Paulu spada skupaj z beneškim bienalom in Dokumento, ki je vsakih pet let v nemškem Kasslu, v zadnjih letih pa tudi drugod po svetu, v trojico najpomembnejših mednarodnih razstavnih prizorišč sodobne umetnosti.

bolj konvencionalnim oblikam likovne umetnosti, vsakokratne žirije pa podpirajo že uveljavljene ustvarjalce.

Sredi devetdesetih let sta nastali dve pomembni umetniški fundaciji, Fundacija Proa v La Boci, ki organizira mednarodne razstave in podpira prvovrstne domače ustvarjalce, in Fundacija Klemm,⁹⁴ ki podpira mlade sodobne umetnike, med njimi tudi Fabiána, mladega ustvarjalca slovenskega rodu. Številne druge galerije skrbijo za živahen pretok umetnin na nacionalni in tudi mednarodni ravni (več o njih glej Galerije). Manjše umetniške galerije v centru mesta so se konec devetdesetih let začele seliti tudi v živahne, razvijajoče se *barrios* ('četrti'), kot so Palermo, Palermo Viejo, San Telmo, La Boca in druge.⁹⁵ V naštetih četrtih je tudi največ umetniških ateljejev. V Palermu je imela nekaj časa manjšo umetniško galerijo tudi Lučka Potočnik, rojena slovenskim staršem v Buenos Airesu. Po njenih besedah in tudi po mnenju nekaterih mojih drugih sogovornikov deluje v Buenos Airesu okrog četrtilijona likovnih ustvarjalcev, vendar tega podatka nisem mogla preveriti.

Umetniki se med seboj povezujejo, ustvarjajo mreže, predvsem mlajši ustvarjalci si zaradi finančnih težav pogosto delijo studije ali ateljeje. V enega takšnih ateljejev oziroma delavnic je vključena tudi študentka slikarstva Tiziana Pierri, hči potomke Slovencev in znanega argentinskega slikarja. Atelje, kjer dela Tiziana, deluje kot neke vrste mreža. V njem ustvarja dvajset mladih slikarjev, ki jih vodi slikar Sergio Bazan, nekdanji učenec Guillerma Kuitke. Slikarji si delijo stroške najema večnadstropne hiše v centru mesta, sodelujejo pri delu in si izmenjujejo ideje in informacije o razstavah ter natečajih.

Sistem finančne pomoči za ustvarjalce je omejen na maloštevilne 'štipendije', *becas*, ki jih podeljujejo zasebni ateljeji, umetniške fundacije, Nacionalni umetniški fond (Fondo Nacional de las Artes), likovna akademija, uspešni umetniki, kot je recimo Guillermo Kuitka ter drugi, in na pokojnine za uveljavljene umetnike, ki jih večinoma podeljuje država. Veliko več je nagradnih natečajev nacionalnega ali lokalnega oziroma občinskega značaja. Zaradi skope državne podpore in močne konkurence ima večina likovnih ustvarjalcev predvsem mlajše generacije poleg likovnega ustvarjanja tako imenovane »dnevne« službe. Med njimi so najpogostejše poučevanje, največkrat povezano z umetnostjo, sledijo dela, ki niso neposredno povezana z umetnostjo, so pa kljub temu ustvarjalna, na primer grafično, notranje in industrijsko oblikovanje. Umetniki pa pogosto opravljajo tudi povsem neustvarjalna dela, kot je fizično delo v tovarnah.

Argentinski umetnostni trg se je zaradi razpršenosti trgovcev z umetninami in slabih gospodarskih razmer razvijal počasi. V devetdesetih letih pa so ga razgibali predvsem umetnostni sejmi. Za Buenos Aires je najpomembnejši sejem sodobne

⁹⁴ Fundacija Federico Jorge Klemm s sedežem v Buenos Airesu je bila ustanovljena leta 1995 in je usmerjena predvsem v promocijo sodobne argentinske umetnosti v mednarodnem prostoru. Fundacija z bienalnimi nagradnimi natečaji vzpodbuja mlade umetnike, ki imajo globalno vizijo umetnosti.

⁹⁵ V mestu Buenos Aires (brez predmestij) je danes 28 muzejev, fundacij in drugih institucij, povezanih z vizualno umetnostjo (<http://www.museosargentinos.org>).

umetnosti arteBA La Feria de Arte Contemporáneo, ki je prvič potekal leta 1991. Organizira ga Fundacija arteBA, ki je želela ustvariti sejem po vzoru umetnostnih sejmov evropskih mest Frankfurt, Bonn in Madrid. Sejem z mednarodno udeležbo uživa popolno podporo mesta in je doslej potekal v umetnostnih institucijah, kot so Centro Cultural Recoleta in Museo de Bellas Artes ter Palais de Glace. Zadnjih nekaj let pa se arteBA zaradi obsega ponudbe odvija kar na razstavišču La Rural. Čeprav se likovni ustvarjalci pritožujejo nad vedno manjšim zanimanjem argentinske publike za umetnost, omenjeni sejem še vedno pritegne med 80.000 in 120.000 obiskovalcev⁹⁶ in s prodajo del močno spodbuja argentinski umetnostni trg.⁹⁷ Finančni zlom leta 2001 po podatkih organizatorjev ni bistveno vplival na uspeh sejma. Vendar je bilo po zlomu med obiskovalci več tujcev kot Argentinec, saj so jih pritegnile nižane cene umetnin. Tudi skupna prodaja na sejmju se ni drastično znižala. Sejem arteBA se je z začetkom 21. stoletja spremenil iz nacionalnega v regionalni sejem, saj je prvič gostil tudi galerije Mercosurja.⁹⁸

ArteBA pa ni edini umetnostni sejem v Buenos Airesu. Asociación Argentina de Galerías de Arte (Argentinsko združenje umetnostnih galerij), ki ima sedež v Buenos Airesu, od leta 2001 organizira veliki umetnostni sejem Expotrastiendas. V sedmih sejmskih dneh se je novembra 2005 predstavilo 145 nacionalnih galerij in posrednikov, ki zastopajo tako uveljavljene umetnike kot tudi novince. Sejem, ki poteka v Centro de Exposiciones de la Ciudad Buenos Aires (Razstavni center mesta Buenos Aires), spremljajo okrogle mize, konference, pogovori z ustvarjalci, performansi in glasbeni nastopi.

Umetnostni svet Buenos Airesa pomembno sooblikujejo tudi mediji. Časopis *Arte al Día International* skupaj z mestnimi oblastmi in časnikom *La Nación* v juliju in avgustu organizira noč galerij oziroma Arte al Día Gallery Nights. Projekt poteka od leta 2000, vanj pa je vključenih več kot petdeset galerij, ki so na določen dan v juliju ali avgustu odprti tudi ponoči. Obiskovalci lahko z brezplačnim mestnim avtobusom obišejo prav vse sodelujoče galerije. Zaradi velikih razdalj in števila galerij se noč galerij odvija vedno v drugi mestni četrti. Več sogovornikov med Slovenci in njihovimi potomci mi je zatrnilo, da se radi udeležijo omenjenega dogodka, predvsem zaradi zanimivega koncepta, še bolj pa možnosti nočnega obiska. Kot večina Argentinec so namreč v službi do poznih popoldanskih ur.

Med pomembnejšimi revijami oziroma časopisi, namenjenimi umetnosti, so v Buenos Airesu že omenjena revija *Arte al Día*, *Ñ* in umetniška priloga španskega časopisa *El País*, ki izhaja ob sobotah. *Arte al Día* poleg splošnih kulturnih informacij

⁹⁶ Za primerjavo: Artbrussels, osrednji belgijski umetnostni sejem, ki ima že petindvajsetletno tradicijo, pritegne letno okoli 30.000 obiskovalcev, razstavlja pa 150 galerij (www.artbrussels.be). Sejem sodobne umetnosti v Kölnu ART.FAIR 21 deluje pet let in običajno pritegne več kot 23.000 obiskovalcev (www.art-fair.de/). Pri tem imajo Belgija 10.300.000, Nemčija 82 milijonov in Argentina 40 milijonov prebivalcev.

⁹⁷ Leta 1999 so na sejmju prodali za več kot pet milijonov USD umetniških del (www.arteba.org).

⁹⁸ Glej <http://www.arteba.org/in/ferias-anteriores-mas.htm>.

pokriva področje vizualne umetnosti (galerijska dejavnost, intervjuji z umetniki, likovne kritike) in izhaja tudi v elektronski obliki.⁹⁹ *Ñ* je priloga osrednjega argentinskega dnevnika *Clarín*. Izhaja ob sobotah in prinaša bolj splošne informacije o kulturi in umetnosti.

Poleg naštetih institucij, ki skrbijo za promocijo in distribucijo umetniških del na nacionalni in internacionalni ravni, deluje v predmestjih Velikega Buenos Airesa še večje število manjših javnih in zasebnih galerij ter umetniških združenj in institucij, ki organizirajo razne umetnostne natečaje in razstave. Med njimi so tudi lokalni umetnostni saloni, imenovani *ateneos*, ki so priljubljeni med slovenskimi ustvarjalci. Ti saloni so namenjeni tudi drugim kulturnim prireditvam in veliko jih ne dosega profesionalne ravni. Njihov lokalni značaj privabi temu primerno število obiskovalcev in razstavljalcev.

Argentinski kritiki se povezujejo v združenju La Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), ki od leta 1972 v Buenos Airesu deluje kot civilno, avtonomno in neprofitno združenje. AACA ima 63 aktivnih članov in organizira okrogle mize, kolokvije, natečaje, kongrese in razstave, izdaja publikacije ter se povezuje s podobnimi mednarodnimi združenji. Ob prelomu stoletja so se angažirali tudi regionalno s programom Tretje tisočletje in Mercosur: kritika in argentinska umetnost v regionalni identiteti (Arteuna www.arteuna.com).

Buenos Aires s svojo umetniško ponudbo v razvejanem, organiziranem umetnostnem svetu nudi veliko možnosti ustvarjalcem, zbirateljem, prekupčevalcem in običajnim obiskovalcem. Vendar se sodelujoči v njem soočajo tudi z omejitvami, ki jih vsiljujeta kapital in politika. Kot vsak umetnostni svet je tudi argentinski oziroma buenosaireški podvržen zakonitostim trga in vplivu državne politike; v njem prihaja do razločevanja med privilegiranimi sodelujočimi in tistimi, ki si prizadevajo vključiti vanj. Največ problemov so sodelujočim povzročile ekonomske razmere. Število ustvarjalcev je preseglo finančne ter razstavne zmožnosti in njihova dela so preplavila umetniški trg. Zaradi ponavljajočih se ekonomskih kriz, ki slabijo tudi kulturne in izobraževalne institucije, se manjša kulturni kapital publike, ki jo vse manj zanima umetnost. Na drugi strani so ekonomske krize precej oslabile kupno moč prebivalstva. Zaradi ekonomskih razmer in političnih pritiskov pa je več prodornih ustvarjalcev emigriralo in danes ustvarjajo zunaj Argentine. Umetniški ustvarjalci se soočajo tudi s pravnimi ovirami za svobodno umetniško delovanje. Ob šibkem financiranju kulture je problem prepoved izvoza umetniških del, ki v Argentini veljajo za nacionalno dediščino.¹⁰⁰ S tem se najpogosteje soočajo ustvarjalci, ki delujejo »transnacionalno«, med njimi je tudi več Slovencev.¹⁰¹

Nove možnosti se argentinskim ustvarjalcem odpirajo tudi s tem, ko lokalni

⁹⁹ *Arte al Día* (www.arteldia.com.ar).

¹⁰⁰ 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).

¹⁰¹ Po pripovedovanju se kazni ustvarjalci ponavadi izognejo s skrivanjem platen in risb v osebni prtljagi, del pred razstavo ne signirajo in podobno.

oziroma nacionalno zamejen umetnostni svet prerašča v regionalnega (kot posledica ekonomskega in političnega povezovanja). Vse več priložnosti zanje je tudi v globaliziranem svetu umetnosti. Z vidika globalnih povezav pa se velika večina ustvarjalcev v Argentini, predvsem modernistov, sooča še z eno oviro. Južnoameriška umetnost, kot je umetnost Argentine, Brazilije, Venezuele, Peruja in drugih, ni zlahka sprejemljiva za dominantne paradigme v globalnih umetnostnih svetovih in še vedno ne more prodreti v konvencionalne institucionalne strukture v umetnostnih centrih v ZDA in Evropi. Državam Južne Amerike se hegemonsko pripisuje status držav »tretjega sveta«, umetnosti pa status nezahodne umetnosti, kar reducira predstavljanje ustvarjalnih dosežkov posameznikov iz naštetih držav na kulturno pogojene teme. Mónica Amor, umetnostna zgodovinarica venezuelskega porekla, je ta odnos kritično ovrednotila:

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).

Kot primer Amorjeva navaja spregledane argentinske abstraktne ustvarjalce iz štiridesetih let (Grupo Madí, Arte Concreto-Invención in Perceptismo). 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 poskuša umestiti znotraj modernega umetnostnega kanona.¹⁰² Nekateri med njimi so sami ali s pomočjo galerij vzpostavili globalne socialne oziroma umetniške povezave, s tem povečali zanimanje za argentinsko umetnost in tudi razširili meje umetnostnega sveta.

Umetnostni svet Buenos Airesa se nam kaže kot razvejana in dinamična tvorba, v kateri se povezujejo ustvarjalci, kritiki, distributerji in publika. Njegov večkulturni, hibridni značaj se kaže v mešanici stilov, galerijah, ki podpirajo etnično umetnost (predvsem umetnost avtohtonih prebivalcev) in umetnost, ki iz nje črpa, nenazadnje pa tudi v etnično pisani množici ustvarjalcev in publike. V umetnostni svet Buenos Airesa se vključujejo tudi priseljenci slovenskega porekla in njihovi potomci. Njihovo vključevanje pa je bilo pogosto odvisno od razvoja organizirane skupnosti, občutenja kolektivne pripadnosti etnični skupnosti in nenazadnje subjektivnih ustvarjalnih aspiracij. Z naslednjimi poglavji se bomo podali na lokalno raven družbenega in kulturnega življenja, na raven etnične skupnosti in posameznika.

¹⁰² S podobnim problemom, ki bi ga lahko imenovali »hegemonizem umetnostnega diskurza«, se v Sloveniji srečujejo slovenski likovni ustvarjalci, ki delujejo zunaj slovenskih državnih meja.

UMETNOSTNI USTVARJALCI MED SLOVENCIV ARGENTINI: MED INSTITUCIONALNIM DELOVANJEM IN SAMOSTOJNOSTJO

ZAMIŠLJANJE SKUPNOSTI IN POSAMEZNIK ALI ČEMU KRITIČNI GLASOVI

Slovenci v Argentini so ponavadi »znanstveno vkalupljeni« v dve ločeni skupnosti.¹⁰³ Ena je medvojna ali tudi predvojna skupnost emigrantov, večinoma iz Primorske, druga je tako imenovana »slovenska politična emigracija«¹⁰⁴ (Žigon 1998, 2001). Opredeljeni sta glede na čas naselitve, torej med obema vojnama in po drugi svetovni vojni. Ker med njima zaradi ideoloških razlik praviloma ni bilo pomembnejšega sodelovanja, sta različni tudi po dejavnostnih centrih, okoli katerih sta nastali. Medvojna skupnost se je oblikovala okoli kulturno-prosvetnih in predvsem solidarnostno naravnanih ustanov, družbeno življenje pa je potekalo znotraj društev. Povojna skupnost se je oblikovala predvsem okoli političnih, verskih in kulturnih centrov, pri čemer so razvili tudi šolski sistem, ki obsega osnovno in srednjo šolo. Da sta skupnosti vsaj dve, izhaja iz samoopredelitev Slovencev v Argentini. Čeprav prihaja med pripadniki obeh skupin do vse pogostejših stikov (predvsem med potomci priseljencev) in je tudi sodelovanja na institucionalni ravni več, se razločevanje zaradi že omenjenih dejavnikov ohranja. Obe skupnosti sta notranje heterogeni in se delita vsaj na organiziran del (gospodarske, kulturne, izobraževalne institucije) in posameznike, ki se z organiziranim delom skupnosti ne identificirajo.

Preden pa me pisanje zanese v »modrovanje« o skupnosti, želim pojasniti, kako pravzaprav razumem omenjeni koncept. Ker je predmet pričujoče razprave ustvarjalnost posameznikov, ki so prišli v Argentino po drugi svetovni vojni oziroma so potomci omenjenega vala priseljencev, se moje nadaljnje razmišljanje navezuje predvsem nanje. Skupnost Slovencev v Buenos Airesu je zamišljena skupnost. Izhajam iz Andersonove predpostavke o narodu kot zamišljeni politični skupnosti, ki je zamišljena kot notranje omejena in suverena: »Nedvomno je narod **zamišljen**, saj niti pripadniki najmanjšega naroda nikdar ne spoznajo vseh svojih sočlanov, ne

¹⁰³ Čeprav lahko pri naseljevanju Slovencev v Argentino določimo tri valove naseljevanja, so opredeljeni kot tvorci skupnosti le potomci drugega, tako imenovanega medvojnega vala (med obema svetovnjima vojnama), ki se umešča med leti 1920 in 1939 (Sjekloča 2004a), in tretjega, povojnega naseljitvenega vala med letoma 1947 in 1960.

¹⁰⁴ Sama se izogibam omenjenemu redukcijskemu poimenovanju skupine slovenskih povojnih naseljencev in njihovih potomcev.

srečajo vseh, niti ne slišijo zanje – in vendar vsak med njimi v mislih nosi predstavo o povezanosti v skupnost« (Anderson 2003: 14, originalni poudarek). Anderson je predstavo o povezanosti utemeljil na komunikacijskih formah (tisk, literatura, itd.), drugi dejavnik določanja pa je preraščanje neposrednega medčloveškega stika. A ni samo narod zamišljena skupnost, zamišljene so vse skupnosti, večje od prvotnih vaških skupnosti, vendar tudi za te ni povsem gotovo, da niso zamišljene. Po Andersonu skupnosti ne razlikujemo po njihovi pristnosti, ampak po načinu, kako so zamišljene (2003: 15).

Slovenci v Argentini se zamišljajo kot etnična (narodna) skupnost, kot enakovreden, a zaradi zgodovinskih okoliščin ločen del neke večje zamišljene skupnosti – slovenskega naroda. V to zamišljanje vključujejo prednike, zgodovino slovenstva, potomce, slovensko krajino ..., hkrati pa si z izključevanjem drugih ljudi, na primer Argentinec ali drugih priseljenih etničnih skupin, zamišljajo meje svoje skupnosti. Zamišljajo si skupnost Slovencev v Argentini, zamišljajo se kot pripadniki slovenskega naroda, hkrati pa se vse več Slovencev v Argentini zamišlja kot del argentinskega naroda. Ali kot pravi Vogrinc:

Ne le, da so vse skupnostne identitete relacijske identitete, katerih smisel in obstoj sta samo v nanosu na drugačne identitete (kristjan v razmerju do poganca ... moški v razmerju do ženske ...),¹⁰⁵ zlasti tudi nihče ni član samo ene zamišljene skupnosti, pač pa se zamišljanja nalagajo ena na drugo, se med seboj ignorirajo ali izrivajo, zlepljajo ali razdružujejo (Vogrinc 2003).

Tako kot Anderson ne trdi, da so zamišljene skupnosti izključno rezultat komunikacijskih praks, tako moram tudi za obravnavano skupnost zapisati, da je zamišljena na podlagi **določenih** komunikacijskih praks: tiskanih medijev, kot so *Svobodna Slovenija*, *Meddobje*, *Glas SKA*, *Duhovno življenje*, in literarnih del. Sem prištevam tudi razstave in prireditve, kjer prav tako prihaja do posredne komunikacije, kakor tudi sodobne komunikacijske oblike, kot sta radio in televizija, vse bolj pa tudi internet. Skupnost Slovencev pa je zamišljena tudi na podlagi skupne izkušnje begunstva; ta izkušnja se prenaša tudi na potomce.

Organizirana skupnost Slovencev v Argentini je v preteklosti močno vplivala na posameznika, predvsem na migracijsko generacijo. Večina povojnih naseljencev je vsaj poskušala vzpostaviti stik s slovenskimi priseljenjskimi organizacijami, čeprav se je pozneje od njih odmaknila. Veliko jih je obiskovalo prireditve ali pa so celo aktivno sodelovali v njihovih pripravah, otroke so vpisali v slovenske šole, sledili so etničnemu tisku. Več posameznikov je stik z organizacijami poiskalo šele na starost. Postmigracijske generacije so do organizirane skupnosti Slovencev razvile še bolj zapleten odnos, ki je zajemal vse od aktivnega in pasivnega sodelovanja, delnega vključevanja, podpiranja ali simpatiziranja, do toleriranja, zavračanja in popolnega ignoriranja. Lojalnost posameznikov do skupnosti zagotavlja občutek, da tej sku-

¹⁰⁵ Slovenec v razmerju do Argentinca.

pnosti pripadajo, lojalnost pa omogoča njen obstoj. Vendar so za obstoj skupin in zagotavljanje kontinuitete skupinske identifikacije pomembni tudi simboli, miti, legende, govornice, rituali in ceremonije (Lukšič-Hacin 1999: 42, 43).

Predvsem rituale in ceremonije skušajo slovenski etnični vodje vztrajno ohranjati. Odnos med posameznikom in skupnostjo se je namreč vzpostavil že s socializacijo v družini, nato se je nadgrajeval v šoli. Osnovne in srednje šole imajo za organizirano slovensko skupnost velik politično-socializacijski pomen. Učencem posredujejo vsebine, ki naj bi utrjevale njihovo versko vzgojo, vplivale na konstruiranje slovenske etnične identitete, lojalnost skupnosti in sooblikovale zgodovinski spomin. Če povežem Althusserjevo (1980) paradigmo ideoloških aparatov države z ugotovitvijo, da je slovenska povojna skupnost razvila organiziranost, ki jo lahko primerjamo z državno organiziranostjo (Žigon 2001; primerjaj tudi Rot 1992: 225) z vsemi pripadajočimi podsistemi (razen represivnih), iz tega sledi, da so šole v omenjeni skupnosti pravzaprav njeni osrednji ideološki aparati. Ideologija potrebuje za svoj obstoj posameznike, ki prepoznajo sicer prikrite, (ideološko) vsiljene samoumevnosti kot lastne oziroma »v sebi odkrijejo klic dolžnosti kot svojo lastno avtonomno in svobodno odločitev« (Muršič 2000: 349). Posameznik je tako pogosto pasivna žrtev interpelacije nekoga drugega (skupine, družbe), saj ta interpelacija ni prepoznana kot takšna, hkrati pa je posameznik aktivni dejavnik, ki sprejme to »prevaro« nase, jo ponotranji. Pri tem imajo pomembno vlogo prav rituali in njihov simbolizem, saj prenašajo avtoritativna sporočila družbe, sodelovanje v njih pa pospešuje poznejše verovanje (Althusser 1980). V slovenski šoli v Argentini so ritualna dejanja dvigovanje in pozdrav slovenski zastavi ter petje himne, širše v skupnosti pa poklon spominu na mrtve domobrance, sodelovanje na junijskih spominskih dnevih, romanje k romarskim cerkvam v Lourdes in Luján, kjer Slovenci v procesijah sodelujejo oblečeni v slovenske »narodne« noše. Vendar v vsaki skupini, skupnosti, družbi obstajajo posamezniki, ki se ne odzovejo klicu oziroma prepoznajo »prevaro« in zato v ritualih ne sodelujejo. Tako so tudi med Slovenci povojnega naselitvenega vala posamezniki, ki razbijajo predstavo o homogenosti tako imenovane »slovenske politične emigracije«.

V obsežni literaturi, ki povečuje dosežke slovenske skupnosti v Argentini na področju ohranjanja nacionalne zavesti in predvsem jezika, (p)opisuje institucionalizirane oblike njenega ohranjanja in podaja splošno pozitivno sliko kulturne dejavnosti, ki jo je razvila omenjena skupnost, se je redke kritične glasove tako imenovanih pripadnikov skupnosti ponavadi zamolčalo ali obravnavalo le obrobno. Gre za izkušnje predvsem mladih (in nekaterih danes odraslih) oseb, ki so bile zaradi svoje nekonvencionalne drže in obnašanja odrinjene na rob skupnosti in stigmatizirane. Omeniti je treba predvsem negativne izkušnje, ki so jih imele te osebe z zgoraj omenjenimi institucionaliziranimi oblikami socializacije. Pri tem mislim predvsem na pritiske, ki so jih čutile, da za vsako ceno ohranjajo slovensko nacionalno zavest, da morajo doma in v etničnih organizacijah govoriti slovensko, travme, ki so jih kot otroci zaradi neznanja španščine doživljali ob vstopu v šolo,

pritiske, ki so izhajali iz načel katoliške morale in konzervativnega svetovnega nazora, vztrajanje na etnični endogamiji in podobno. Družbeni pritiski so pri nekaterih posameznikih, kot bomo videli v nadaljevanju, pomembno vplivali na njihovo ustvarjanje.

V nadaljevanju orisujem zgodovinske okoliščine naseljevanja Slovencev in dogajanje na področju likovne ustvarjalnosti med Slovenci v Argentini. Čas, ki ga oris zajema, je čas sprejemanja enega realnega sveta in iskanje drugega, ne da bi se človek – priseljenc po njem lahko dejansko ozrl, ga ugledal, saj gre za svet preteklosti. Podčrtala sem nekatere ključne osebe in institucije ter način vključevanja ustvarjalcev v argentinski in argentinsko-slovenski družbeni in kulturni *millieu* posameznega časovnega obdobja. Naselitev in politično delovanje Slovencev v Argentini ter vprašanje etnične identitete so namerno skopo orisani, saj je bilo o tem napisanih več monografskih študij (glej na primer Genorio 1991; Žigon 1998, 2001; Sjekloča 2004a; Repič 2005). Več pozornosti sem posvetila razvoju in delovanju Slovenske kulturne akcije (SKA) kot osrednje kulturne ustanove povojnih priseljencev. SKA je razvijala tudi umetniško dejavnost in jo organizacijsko še vedno podpira. S svojo družbeno in kulturno dejavnostjo je SKA vplivala na razvoj ustvarjalnosti, z distribucijsko vlogo pa je del umetnostnega sveta, v katerega se vključujejo nekateri obravnavani ustvarjalci.

HISTORIČNO, KULTURNO IN SOCIALNO OZADJE NASELJEVANJA IN ORGANIZIRANJA SLOVENCEV

Prvi v literaturi omenjeni slovenski naseljenci v Argentini so bili člani okoli petdeset družin, ki so se leta 1878 na pobudo argentinske vlade naselile v Formosi in nekaterih drugih južnih provincah. Omenjene družine so bile iz različnih krajev današnje Primorske. Do izbruha prve svetovne vojne se je neorganizirano in posamično naselilo še nekaj slovenskih družin in posameznikov.¹⁰⁶ O množičnem naseljevanju Slovencev v Argentini pa lahko govorimo šele po letu 1920, ko se je pred revščino in fašizmom s slovenskega etničnega ozemlja, predvsem vzhodnih delov Italije in zahodnega dela Slovenije, v Argentino priselilo večje število Slovencev. K odločitvi za preselitev v Argentino je nekaj prispevalo tudi omejevanje priseljevanja, ki so ga oblasti v ZDA uvedle po letu 1923.¹⁰⁷ Slovenci so se v tem času večinoma naselili v Buenos Airesu in okolici ter tudi v Rosariu, Córdobi in provincah Chaco in Rio Negro. Argentina je v tem času še veljala za priljubljeni cilj evropskih emigrantov. V tridesetih letih 20. stoletja je zaradi posledic svetovne gospodarske krize in politične nestabilnosti v Argentini začelo število evropskih

¹⁰⁶ Med njimi je bil tudi Janez Benigar (1883–1950), raziskovalec in pisec študij o Araukancih, s katerimi je preživel svoje »izseljensko življenje« v Argentini.

¹⁰⁷ Po nekaterih ocenah se je do začetka druge svetovne vojne v Argentino preselilo okrog 26.000 Slovencev, med njimi veliko Primorcev (Mislej 1999b). Prihajali so tudi iz drugih predelov slovenskega ozemlja, predvsem iz revnega Prekmurja in Bele krajine (Sjekloča 2004a).

priseljencev, med njimi tudi slovenskih, upadati. Med drugo svetovno vojno pa se je naseljevanje v Argentino v splošnem ustavilo. Slovenci so v Argentino začeli znova prihajati po vojni.

Med Slovenci, ki so se v Argentini naselili med obema vojnoma, so prevladovali slabo izobraženi kmetje in delavci, malo je bilo izobražencev. Politično so bili levičarsko usmerjeni, zagovarjali so priključitev Primorske Jugoslaviji, po koncu druge svetovne vojne pa so podprli nastanek komunistične Jugoslavije, hkrati pa so bili lojalni argentinski oblasti. Slovenci so ustanovili kulturno-prosvetna in solidarnostno usmerjena društva, med katerimi so bila najpomembnejša Ljudski oder, Slovensko prosvetno društvo, Sokolsko društvo La Paternal in Naš dom.¹⁰⁸ Izdajali so razne periodične publikacije, med njimi revijo *Duhovno življenje*, ki so jo po drugi svetovni vojni prevzeli povojni naseljenci, in časnika *Slovenski tednik* in *Novi list*, pozneje združena v *Slovenski list* (Žigon 1998). Po drugi svetovni vojni so se vsa društva združila v Slovenski ljudski dom, ki ga je peronistična oblast zaradi levičarskega političnega delovanja leta 1949 zaprla. Leta 1957 je bilo ustanovljeno društvo Zarja, ki pa ni moglo zapolniti vrzeli v kulturnem in prosvetnem delovanju staronaseljencev. Poskus ponovnega organiziranja je bila leta 1974 ustanovitev Slovenskega podpornega društva Triglav (Žigon 1998: 42), ki je bilo pravzaprav Slovensko jugoslovansko društvo Triglav (Asociación Mutual Esloveno Yugoslava ali AMEY). Kot je navedeno v raznih zloženkah, je društvo v osemdesetih letih organiziralo več skupinskih likovnih razstav del umetnikov slovenskega, hrvaškega, srbskega, španskega in tudi avstrijskega porekla. Po razpadu Jugoslavije so društvo prevzeli Slovenci. Drugi člani nekdanjega skupnega društva, med katerimi je bilo tudi več Slovencev, pa so se večinoma pridružili Jugoslovanskemu društvu (Sociedad Mutual Yugoslava »Nas Dom«), ki deluje v Argentini že od leta 1878.¹⁰⁹ Društvo ima dve lokaciji, dvorano v Doc Sud (odprto leta 1939) in sedež v centru La Boce. Tudi to društvo podpira svoje ustvarjalne člane z organiziranjem razstav in s promocijo umetniških del.

Potomci slovenskih Primorcev in nekateri povojni naseljenci se zbirajo tudi v Fundación Adriatica, ki združuje potomce Furlanov, pripadnikov narodov nekdanje Jugoslavije, Argentine, Italijane in druge. Člani obeh društev, pripadniki narodov nekdanje Jugoslavije, so se znašli v nekakšnem »nacionalnem vakuumu«, vsaj kar zadeva povezave z državo izvora. Države, ki so ji pripadali, ni več na političnem zemljevidu sveta, njene pravne naslednice pa večinoma ne želijo vzpostaviti uradnih stikov s skupino, ki zagovarja politično nekorektna stališča – ponovno vzpostavitev Jugoslavije v stanje pred razpadom. Stikov med Slovenci, ki se zbirajo v omenjenih dveh društvih, in preostalimi Slovenci v Argentini tako rekoč ni.

Vrnimo se k delovanju medvojnih slovenskih društev, s katerimi je bil tesno

¹⁰⁸ Društva so nudila predvsem socialno pomoč, organizirala kulturno dejavnost, družabno življenje, športne aktivnosti, popoldanske šolske tečaje in dvakrat poskusila ustanoviti šoli, ki pa nista dolgo delovali (Sjekloča 2004a: 108).

¹⁰⁹ Pod imenom Avstro-ogrsko podporno društvo je bilo ustanovljeno na pobudo pomorskega kapitana Santosa Lovrovicha (Banko in Mouzakis 2003).

povezan arhitekt in slikar Viktor Sulčič.¹¹⁰ Sulčič velja za eno najpomembnejših osebnosti v kulturnem življenju slovenskih priseljencev v Argentini. Leta 1930 se je pridružil novoustanovljenemu slovenskemu društvu Sokol La Paternal in je do konca življenja deloval v slovenski skupnosti. S svojim kulturnim udejstvovanjem, z arhitekturnimi nasveti in tudi finančno je pomagal graditi socialno in kulturno sfero slovenske medvojne skupnosti v Argentini. Bil je tudi eden redkih ljudi, ki je vzdrževal tesne stike s Slovenci, ki so prišli v Argentino po drugi svetovni vojni, zlasti z osrednjo osebnostjo te skupnosti, Tineto Debeljakom.

Sulčič v pričujočem pregledu likovnih ustvarjalcev ni pomemben le zaradi svojega arhitekturnega dela, ampak predvsem zaradi slikarstva, ki se mu je bolj posvetil po drugi svetovni vojni. Imel je nekaj uspešnih razstav v Argentini in sosednjem Čilu, razstavljal pa je tudi med svojim prvim obiskom v domovini, in sicer leta 1956 v Beogradu. Sulčič je po vrnitvi v Argentino izdajal lastna literarna dela in ilustriral dela drugih literarnih ustvarjalcev. V njegovih pesmih lahko zaznamo naklonjenost domači Primorski. Ob različnih priložnostih je razstavljal tudi risbe in akvarele.¹¹¹

Druga za pričujočo zgodbo pomembna oseba iz prvega naseljenškega vala je Sergej Hočevar ali Sergio Sergi.¹¹² Hočevar je bil popolnoma integriran v argentinsko družbo in ni nikoli javno poudarjal svojega slovenskega porekla. Tudi s slovensko skupnostjo v Mendozi ni imel stika. Slovenci v Mendozi trdijo, da se je Hočevar predstavljal kot Italijan in je argentinsko državljanstvo prevzel že po treh letih bivanja v Argentini (Rode 2002). Vendar zapis v razstavnem katalogu *Asuntos de familia* (Družinske stvari) ne dopušča dvoma, da je bil *de ascendencia eslovena*, 'slovenskega porekla' (Hočevar 2001). Hočevar je svojo dejavnost omejil

¹¹⁰ Arhitekt in slikar Viktor Sulčič (rojen leta 1895 v Svetem Križu, umrl leta 1973 v Buenos Airesu) je po končani tržaški obrtni šoli v Firencah doštudiral arhitekturo. V začetku dvajsetih let 20. stoletja je nekaj časa v Trstu iskal delo, nato pa jeseni 1924 na pobudo prijatelja Migonija odpotoval v Argentino. V Buenos Airesu je kot risar začel delati v nekem projektivnem biroju. Skupaj z Migonijem in pozneje z drugimi sodelavci, s katerimi je tudi ustanovil podjetje Delpini, Sulcic, Bes – Ingenieros, arquitectos, je sodeloval na nekaterih najpomembnejših arhitekturnih natečajih tistega časa, na primer na natečaju za Hipotekarno banko, ki pa zaradi političnih sprememb ni bila nikoli zgrajena. Po nekaj uspešnih arhitekturnih natečajih je Sulčič skupaj s sodelavci izdelal načrte za dve arhitekturni ikoni Buenos Airesa: Mercado de Abasto (tržnica), ki je bila dokončana leta 1934, in nogometni stadion Boca Juniors (več glej *Arhitekt ...* 1989).

¹¹¹ Njegov osebni arhiv in nekatera dela so po njegovi smrti prenesli v Slovenijo.

¹¹² Grafik Sergej Hočevar ali Sergio Sergi (rojen leta 1896 v Trstu, umrl leta 1973 v Mendozi) je grafiko študiral na Kraljevem grafičnem inštitutu na Dunaju. Po prvi svetovni vojni se je vrnil v Trst in začel grafično ustvarjati. Sodeloval je na Beneškem bienalu in drugih pomembnih mednarodnih razstavah ter delal kot glavni državni restavrator za primorsko regijo. Leta 1927 je odšel v Argentino. Svoje življenje v Santa Féju in nato v Mendozi je posvetil poučevanju in grafiki. V letih 1931–1932 je predstavljal Argentino na dveh mednarodnih grafičnih razstavah International Exhibitions of Lithographers and Xilógraphers v Chicagu. Iz začetnega obdobja v Mendozi, kjer je delal kot profesor risanja in slikanja na Nacionalni akademiji lepih umetnosti, je pomembno njegovo prijateljstvo s pisateljem Juliom Cortázarjem (več o znanstvu s Cortázarjem glej Correas 2004). Po njegovi smrti sta bili veliki razstavi njegovih del v Santa Féju in Mendozi.

na argentinsko kulturno in socialno sfero, ki pa Slovence nista zanimali. Čeprav je bilo o njegovem delu in tudi prijateljstvu s Cortázarjem veliko napisanega, je ostal Slovincem v Argentini dokaj neznan in ga »odkrivajo« šele v zadnjih letih (Rode 2002; TD 2003).

Sulčič in Hočevnar sta edina slovenska ustvarjalca medvojnega obdobja v Argentini, katerih življenje in delo je bilo raziskano. Domnevam lahko, da je v staronaseljski sredini delovalo še več likovnih ustvarjalcev, vendar nam ostajajo neznani predvsem zaradi neugotovljivosti porekla, saj je veliko Slovencev v dvajsetih in tridesetih letih prišlo v Argentino z italijanskimi ali jugoslovanskimi potnimi listinami. Hitro so se tudi integrirali v širšo družbo, pogosto brez stikov z drugimi Slovenci, k čemur je »pripomogla« ukinitvev slovenskih društev v petdesetih letih. Tudi v postmigracijski generaciji medvojnega priseljskega vala nam je znanih le nekaj likovnih ustvarjalcev. Med njimi sta sinova Sergeja Hočevnarja, Sergio in Fernando Hocevar,¹¹³ in kipar ter oblikovalec Carlos E. Fabian¹¹⁴.

Po drugi svetovni vojni je prišlo v Argentino manj Slovencev kot med obema vojnama, vendar so temu valu naseljencev doslej posvečali več pozornosti tako uradna slovenska (jugoslovanska) politika kot tudi slovenska javnost in raziskovalci.¹¹⁵ Vzrok za tolikšno zanimanje moramo vsekakor iskati v razlogu za njihovo emigracijo: v begunstvo jih je vodilo ideološko nasprotovanje. Strokovno javnost je poleg njihovega političnega delovanja zanimala tudi visoka stopnja organiziranosti in prizadevanje pričujoče skupine Slovencev za ohranjanje narodne identitete po naselitvi v Argentini. Vse omenjene značilnosti so pomembne tudi za razpravo o likovni ustvarjalnosti in so strukturni temelj umetnostnega sveta Slovencev v Argentini.

Prihod slovenskih povojnih priseljencev v Argentino je posledica zgodovinsko pogojenega ideološkega razkola, ki je povzročil različno politično in vojaško opredeljevanje Slovencev med drugo svetovno vojno. Tako je v zadnjih dnevih druge

¹¹³ Sergio Hocevar (rojen leta 1937 v Santa Féju) je končal Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza (Akademija lepih umetnosti v Mendози). V šestdesetih in sedemdesetih je več let študiral v ZDA in potoval po Italiji, Mehiki in Peruju. Prva leta se je posvečal aktu, nato pa fantazijskim krajinam; med njegovimi potovanji je nastala serija risb o antičnem Dedalu. Za svoje delo je tako na lokalni kot nacionalni ravni prejel nekaj vidnejših nagrad za grafiko in risbo. Živi v Mendози. – Fernando Hocevar (rojen leta 1944 v Mendози) je arhitekt, vendar pa zadnjih deset let ustvarja na področju digitalne umetnosti, za katero je prejel več nacionalnih in mednarodnih nagrad v New Yorku in Tokiu. Velja za enega najbolj mednarodno prepoznavnih argentinskih umetnikov digitalne tehnike (več glej Hocevar 2001).

¹¹⁴ Kipar in oblikovalec Carlos E. Fabian (rojen leta 1929 v Buenos Airesu), potomec Slovenca in Hrvatice, je s trinajstimi leti začel delati kot vajenec v rezbarski delavnici Italijana Antonia Viganu. Opravil je tečaje risanja, slikanja in perspektive na nekdanji Politehniko Norbert Piñero in bil učenec ter sodelavec kiparja Abelarda Renzija. Samostojno je leta 1977 razstavljal v galeriji Prisma, večkrat skupinsko v manjših galerijah in sodeloval na več umetniških salonih v različnih občinah Buenos Airesa. Večkrat je razstavljal v nekdanjem Slovensko jugoslovanskem društvu Triglav in Jugoslovanskem društvu v La Boci. (Njegovo ime in naslov mi je posredoval Rudolf Štekar, potomec staronaseljencev, član Jugoslovanskega kluba v La Boci in društva Fundación Adriatica.)

¹¹⁵ O tej skupini priseljencev je ohranjenega veliko gradiva, o političnem in kulturnem delovanju pa so veliko pisali tudi sami priseljenci.

svetovne vojne, ko se je nemška vojska pospešeno umikala z okupiranih območij, približno 20.000 do 30.000 Slovencev zbežalo iz tedanje Jugoslavije (Švent 1995: 43). Skupaj z domobransko vojsko se je umikalo tudi številčno civilno prebivalstvo. Begunci so verjeli, da bežijo le za krajši čas, dokler se razmere doma ne uredijo in se bodo lahko kmalu vrnili.

Slovenci, ki so se po drugi svetovni vojni naselili v Argentini, sami sebe označujejo kot begunce pred komunizmom, zdomce, kot politično, versko, pa tudi ideološko emigracijo. Med njimi je bilo veliko kmetov in obrtnikov, pa tudi duhovnikov in izobražencev iz katoliških vrst (Švent 1995: 46). Večinoma so bili verni ljudje, ki so podpirali predvojno ljudsko stranko in nasprotovali komunizmu. Corsellis poroča, da so kot begunci že v avstrijskih in italijanskih taboriščih sodelovali pri organizaciji bogoslužja, pouka na osnovni ter srednješolski ravni, organizirali kulturne dejavnosti in se povezali z okoliškim prebivalstvom (Corsellis 1996). To so nadaljevali tudi po prihodu v Argentino. Pri organiziranju preselitve beguncev v Argentino (in tudi drugam po svetu) je imela pomembno vlogo duhovščina, ki je preko Mihe Kreka in Socialnega odbora v Argentini navezala stik z argentinsko oblastjo. Duhovniku Janezu Hladniku, staronaseljencu z dobrimi političnimi zvezami, ki so segle vse do takratnega predsednika Argentine Peróna, je uspelo pridobiti 10.000 dovoljenj za naselitev Slovencev, in to brez starostnih ali drugih omejitev (Švent 1995: 48; Corsellis 1996). Prva večja skupina Slovencev je prišla v Argentino junija 1947, zadnja leta 1951, posamezniki so prihajali še do leta 1955. Skupaj je tako prišlo med 5.282 in 5.500 oziroma 5.800 Slovencev (Anon. 1951: 231; Rant 1956: 217).

Prva postaja ob prihodu v Argentino je bilo zbirališče oziroma prehodni dom za priseljence Hotel de Inmigrantes zraven imigracijskega urada v buenosaireškem pristanišču. Večina Slovencev je ostala v Buenos Airesu, manjši del se je naselil v njegovi okolici in tudi v Barilocheju, Córdoba, Mendoza in drugih mestih, kjer so se organizirali in povezali v manjše skupnosti. Kmalu po prihodu so prvi naseljenci v Buenos Airesu ustanovili Klub slovenskih beguncev, leta 1948 pa Društvo Slovencev s sedežem na ulici Victor Martinez 50. Prvi predsednik je bil Miloš Stare, eden prvih povojnih naseljencev v Argentini in ustanovitelj časopisa *Svobodna Slovenija*. Temeljni namen društva je bil naseljencem nuditi gospodarsko in moralno oporo, jim pomagati pri naselitvi, jih povezovati in tudi »gojiti verske, kulturne in nacionalne vrednote« (Žbornik 1998: 26). Vsi naseljenci niso bili člani Društva Slovencev, saj je to imelo leta 1949 le 1.250 članov, v naslednjih letih pa je številka nihala med 1.150 in 1.200 člani (Žbornik 1998).

Sfere delovanja skupnosti so bile politika, vera in kultura. Poosebljali so jih tedanji voditelji skupnosti: Miloš Stare, Anton Orehar in Ruda Jurčec. Politično delovanje Slovencev, ki so predstavljali neformalno vodstvo skupnosti, lahko bi jih imenovali tudi etnični vodje, je bilo izrazito protikomunistično usmerjeno. Upanje, da se komunisti ne bodo dolgo obdržali na oblasti, jim je narekovalo oblikovanje skupnosti, ki se bo kmalu vrnila v Slovenijo. Vzpodbujali so učenje slovenskega

jezika, bogoslužje, pa tudi vojaške vaje (Sjekloča 2004a). Tako so sledili željam številnih posameznikov, ki so si želeli vrnitve.

Društvo Slovencev je bilo do srede petdesetih let osrednji in edini povezovalni organ slovenske skupnosti v glavnem mestu Argentine. Slovenci pa so se zaradi razpršene naselitve in oddaljenosti od društva, ki je imelo sedež v središču mesta, začeli kmalu povezovati na lokalni ravni. Osnovani so krajevne domove; prvi je bil postavljen že leta 1956 v predmestju San Justo. Vodstvo Društva Slovencev si je prizadevalo za centralizacijo delovanja in je sprva nasprotovalo graditvi okrajnih domov. Predvsem so se bali, da bo lokalno organiziranje razcepilo skupnost in da bo Društvo Slovencev izgubilo nadzor nad ljudmi. Vendar so člani društvenega odbora kmalu spoznali, da bodo s podporo okrajnim domovom lažje uresničevali svojo politiko med Slovenci (Žigon 2001).

Slovenci so v šestdesetih letih nadaljevali z ustanavljanjem okrajnih domov, s prostovoljnimi delom jih je tako nastalo sedem. Društvo Slovencev se je leta 1959 preimenovalo v Zedinjeno Slovenijo (ZS) s sedežem v Slovenski hiši na ulici Ramón Falcón v centru mesta. Ko je ZS leta 1962 prevzela koordinacijsko vlogo med slovenskimi organizacijami, so okrajni domovi postali relativno samostojni, ZS pa je dobila značaj matične organizacije in vse pristojnosti pri razvoju in izvajanju šolskega sistema in socialnega dela (Žigon 2001: 76). Pod okrilje ZS so prišle tudi nekatere slovenske organizacije zunaj Buenos Airesa, Slovensko planinsko društvo Bariloche in Društvo Slovencev v Mendoza.

Delovanje organizacij slovenske skupnosti v Argentini je hierarhično urejeno, z ZS kot osrednjo organizacijo in Medorganizacijskim svetom¹¹⁶ kot koordinacijskim organom, okrajnimi domovi in posameznimi dejavnostmi (pevske zbori, srednješolski tečaj, politične stranke, serijske publikacije) pod njima. Medorganizacijski svet, ki ga sestavljajo predstavniki vseh vanj vključenih organizacij, predstavlja vse slovenske povojne priseljence v Argentini, čeprav njegove predstavniške vloge vsi priseljenci ne sprejemajo, saj se ne štejejo za člane organizirane skupnosti Slovencev.

Osrednja organizacija je že od začetka veliko pozornosti namenjala razvoju šolstva, ohranjanju slovenskega jezika, vere in spomina na begunstvo, predvsem pa povojne poboje tistih, ki jim ni uspelo pobegniti. V ta namen še vedno organizirajo vsakoletne prireditve, med katerimi sta najpomembnejši Slovenski dan in spominska proslava za pobitimi domobranci. Slovenski dan je namenjen druženju Slovencev in njihovih potomcev, političnim govorom in folklornim aktivnostim.¹¹⁷ Spominu na begunstvo in povojne poboje so namenjene spominske proslave v mesecu juniju; te so začeli leta 1948 prirejati že prvi naseljenci.

Skupnost Slovencev je razvila tudi kompleksen šolski sistem, ki zajema osnovne šole in srednješolski tečaj. Osnovne šole so se leta 1966 razvile iz tečajev, ki so jih že

¹¹⁶ Žigon v študiji o »slovenski politični emigraciji« v Argentini podrobneje obravnava vlogo Medorganizacijskega sveta, ki je neke vrste vrhovno in usklajevalno telo, preko katerega so se prenašale tudi moralne in ideološke smernice delovanja (2001: 85).

¹¹⁷ Petdeseti Slovenski dan je bil leta 2005 simbolično organiziran v Slovenski vasi v buenosaireskem predmestju Lanús.

kmalu po naselitvi ustanovili slovenski duhovniki. Namen slovenskih tečajev je bil v prvi vrsti verski pouk v slovenščini, temu so dodali nalogo »vzbujati in ohranjati v otrocih narodno zavest« (Zbornik 1998: 578). V šolah so otroke učili slovenski jezik, seznanjali so jih z zgodovino in geografijo Slovenije, peli so slovenske pesmi, verouk je potekal v slovenščini. Nad učnimi načrti je bdel vsakokratni odbor Zedinjene Slovenije, ki je skrbel, da so vsebine ustrezale krščanskemu svetovnemu nazoru in protikomunistični ideologiji.¹¹⁸ Učitelji še vedno delajo kot prostovoljci: v prvih desetletjih delovanja šol so bili večinoma iz vrst kulturnih delavcev in duhovniških vrst, danes uči vse več poklicnih učiteljev, ki so sicer zaposleni v argentinskih šolah. Slovenci so organizirali tudi strokovna izpopolnjevanja učiteljev, kar so po letu 1994 prevzele institucije v Sloveniji. V skupnosti Slovencev v Argentini je v času od naselitve do danes delovalo 24 osnovnih šol. V osemdesetih letih so Slovenci ustanovili še tečaje za špansko govoreče otroke, pozneje imenovani »ABC po slovensko«, in tudi tečaje slovenščine za odrasle.

Srednješolski tečaj ravnatelja Marka Bajuka v Buenos Airesu poteka v Slovenski hiši. Razvil se je iz prvotnih krožkov in tečajev za srednješolce. Namen tečaja je bil »doseči rast srednješolcev iz slovenskih korenin, v zvestobi do svojega rodu in skupne preteklosti, v razvoju osebnih darov in talentov in v skladu s svojim končnim smotrom, ki je Bog« (Zbornik 1998: 604). Učni načrt za pet letnikov je v letu 1997 obsegal slovensko slovnico, slovstvo, verouk, zgodovino, zemljepis, petje ter predmeta Svetovni nazori in Živa beseda (različno po letnikih). Šola tudi vzpodbuja sodelovanje dijakov pri prireditvah okrajnih domov. Srednješolci ob koncu šolskega leta izdajo zbornik *Rast* in po končanem petem letniku obiščejo Slovenijo. Srednješolski tečaj Marka Bajuka deluje pod okriljem osrednje organizacije skupnosti Slovencev in ima podružnice v Slovenski vasi v Lanúsu (v Baragovem misijonu, kjer so v poučevanje vključeni tudi tamkajšnji duhovniki) in Barilocheju. Srednješolski tečaj je še v Mendozi, vendar deluje neodvisno od tečaja v Buenos Airesu. Študij v slovenskem jeziku je nekaj časa potekal tudi na dveh visokošolskih ustanovah. To sta bili Ljubljanska teološka fakulteta v begunstvu, ki je nekaj časa delovala na jugu Velikega Buenos Airesa, druga pa je bila Ukrajinska katoliška univerza sv. Klementa v Rimu, ki je imela podružnico v Buenos Airesu. Slovenski odsek te univerze so v Slovenski hiši odprli leta 1967 in je deloval do leta 1972. Vodil ga je dr. Tine Debeljak (Zbornik 1998: 619).

¹¹⁸ V slovenske šole v Argentini so po letu 1991 začeli prihajati učbeniki in leposlovje iz Slovenije. Ti niso smeli vsebovati vsebin, ki bi nasprotovale v skupnosti uveljavljenim zgodovinskim »resnicam«. Po besedah nekaterih sogovornikov je nad šolskimi berili vedno izvedena neuradna cenzura, določene knjige pa tudi širše obveljajo za »nezaželene«, med njimi tudi nekatera Cankarjeva dela.

ODNOS POVOJNIH NASELJENCEV DO ARGENTINE ALI KAM SO ŠLI VSI SLOVENCİ?

Povezovanje in organiziranje Slovencev, ki so se naselili v Argentini po drugi svetovni vojni, ter etnično in v večji meri tudi idejno homogenizacijo skupnosti je omogočilo več dejavnikov. Pomembno vlogo so imele okoliščine naselitve (časovne in prostorske), idejna povezanost pred naselitvijo (protikomunizem, katolicizem in nacionalizem) in izobrazena osrednja skupina, ki je organizirala skupnost. Ohranjanje etničnih simbolov in razvijanje kulturne dejavnosti sta omogočali tudi zmerna argentinska imigracijska politika in multikulturna argentinska družba. Povezanost in homogenost skupnosti Slovencev ter ideološka enotnost so se ohranjale, dokler je politično vodstvo skupnosti uspešno propagiralo nevarnost »zunanjih sovražnikov«: komunizma in jugoslovanske oblasti. Da pa bi se skupnost ohranila v začrtanih okvirih, predvsem pa obranila pred asimilacijo, tudi preveliko povezovanje z argentinsko družbo ni bilo zaželeno. Vendar se temu povezovanju tudi tako dobro organizirana skupnost ni mogla povsem izogniti. Zato lahko le s pridržkom pritrdim označbi skupnosti kot geta, ki je temeljil na endogamiji, veroizpovedi in ideologiji (Lukšič-Hacin 1995: 183). Raznovrstno kulturno delovanje novonaseljencev, ki je bilo do konca šestdesetih let usmerjeno tudi v stike z argentinsko družbo, pojav in postopno povečevanje števila etnično mešanih zakonov ter ideološka nehomogenost skupine relativizirajo trditev o getoiziranosti skupnosti. Novonaseljenci se tudi niso naselili strnjeno na enem mestu, kar je značilno za getoizirane skupnosti, ampak so oblikovali več naselij, v katerih je nastala društvena infrastruktura.¹¹⁹ Veliko posameznikov, ki se štejejo za del skupnosti, se je naselilo povsem zunaj omenjenih naselij. Slovenska povojna skupnost v Argentini prav tako znotraj skupnosti ni vzpostavila ekonomske in socialne samozadostnosti, kot ju lahko opazimo pri nekaterih drugih etničnih skupinah (kitajski, italijanski in drugih). Slovenci so se zaposlovali v argentinskih podjetjih, delavnicah in tudi državnih službah, zasebno pa so vzdrževali vsaj minimalne stike z argentinsko okolico.

Kakšen je bil torej odnos novonaseljencev do Argentine? Lahko ga opazujemo na dveh ravneh: na ravni skupnosti in na ravni posameznika. Uradno držo organizirane skupnosti Slovencev do argentinskih oblasti bi lahko označila kot strpno in kooperativno. Upoštevali so zapovedi oblasti, ki je prepovedala protijugoslovansko propagando in predvsem na političnih manigestacijah izrabljanje argentinskih nacionalnih simbolov v politične namene. Na deklarativni ravni je skupnost podpirala vsakokratno argentinsko oblast. Med vojaško diktaturo 1976–1983 so predstavniki skupnosti podali tudi solidarnostno izjavo političnemu režimu generala Videle, vendar naj bi v tem le sledili zgledu drugih etničnih skupin. Hoteli so artikulirati takšno podporo, ki bi »izzvenela kot boj proti komunizmu«,

¹¹⁹ Le Villa Eslovena oziroma Slovenska vas je relativno homogeno naselje, kjer so se Slovenci naselili najbolj strjeno v vsem Velikem Buenos Airesu. Leta 1975 je v neposrednem sosedstvu živelo 529 oseb slovenskega porekla (več o tem glej v poglavju o posameznih ustvarjalcih).

ne pa tudi kot podpora režimskim zatiralnim metodam (Žbornik 1998: 220). Vendar je v istem zborniku v poglavju o dogajanju v Argentini v času obstoja Zedinjene Slovenije objavljena tudi bolj radikalno opredeljena »podpora«. Avtor/ji zapisa jasno izražajo naklonjenost vojaški diktaturi in krutim režimskim metodam.¹²⁰ Predstavniki skupnosti Slovencev so neposredno politično povezavo z argentinsko vlado vzpostavili šele med osamosvajanjem Slovenije, ko so pri oblasteh poskušali doseči priznanje samostojne slovenske države (Žbornik 1998: 292).

Odnos posameznikov do Argentine je na eni strani pozitiven, na drugi pa jo dojemajo kot deželo, kjer je »vse narobe«. Sogovorniki so večkrat izrazili naklonjenost in hvaležnost do Argentine, ki jih je kot begunce sprejela brez večjih zahtev. Vendar je večina med njimi imela vsaj v prvih letih po naselitvi težave s sprejemanjem drugačnega okolja. Menili so, da so bili Argentinci »kulturno manj razviti, leni, umazani«, nekaterim se je iz higienskih razlogov upiralo obredno pitje čaja mate.¹²¹ Argentinsko družbo, navade in kulturo so ocenjevali z vidika lastnih navad in vrednot. Filozof Vinko Brumen je bil zelo kritičen do takšnega odnosa. V enem svojih prvih spisov v Argentini je zapisal: »Ko presojamu druge, ne moremo vzeti svojih šeg in navad za nekaj popolnega in jemati ceno vsemu, kar je drugačno. Lep je nageľ pa tudi vrtnica je lepa« (Brumen 1992: 21).

Kljub stereotipu o argentinski družbi kot o beli, imigrantski družbi, so Slovenci razvili tudi evropocentrični odnos do lokalnega prebivalstva kot posledico večvrednostnega kompleksa bele, homogene, evropske priseljske skupine, v primerjavi z večinskim, heterogenim prebivalstvom. Takšen odnos je bil zgrajen na vrednotah, kot so delavnost, trud, žrtvovanje in varčevanje, in je bil značilen tudi za druge evropske priseljence (Banko in Mouzakis 2003); prenašali so ga tudi na svoje potomce. Žigon je ugotavljal, da je superioren odnos do različnosti večinske družbe povzročil še večjo introvertiranost skupnosti Slovencev (2001: 161), kar se je odražalo tudi v kulturni produkciji. Čeprav se je s časom odnos do Argentine pri večini spremenil in jo sprejemajo kot svojo domovino, jo še zmeraj velikokrat primerjajo z evropskimi državami, predvsem pa s Slovenijo. Kritičen odnos do Argentine je bil v preteklosti in je tudi danes povezan z nostalgичnim odnosom do Slovenije kot »domovine« prednikov in z ekonomskim ter s političnim stanjem v Argentini. Primerjave s Slovenijo so dobile realno podlago šele z njeno osamo-

¹²⁰ Kar je bilo za veliko Argentinev in večino mednarodne javnosti pogumen boj ljudstva proti diktaturi in za demokracijo, so nekateri Slovenci v Argentini razumeli le kot boj komunistov za oblast. V zapisu lahko sledimo diskreditaciji žrtev, 'izginulih' (*desaparecidos*) in institucije mater in babic, ki se v imenu izginulih otrok še danes zbirajo na Majskem trgu sredi Buenos Airesa (*Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*) (Žbornik 1998: 704). Čeprav je zbornik kronologija organizirane skupnosti in je tudi omenjeni zapis izraz stališč članov skupnosti, niso vsi njeni pripadniki podpirali diktatorskega režima. Sogovorniki so me opozorili, da je več Slovencev pomagalo upornikom, nekaj pa se jih je aktivno vključilo v upor. – V Argentini obdobje zadnje vojaške diktature še zmeraj buri duhove. V javnosti so se pojavile obtožbe o sodelovanju z režimom nekaterih uglednih javnih oseb, med njimi tudi aktualnega slovenskega veleposlanika.

¹²¹ Večkrat sem slišala, da Argentinec imenujejo *cabecitas negras* ('črne glavice').

svojitvijo in s potovanji Slovencev iz Argentine v Evropo, kar je pri marsikomu povzročilo razočaranje in spremembo v odnosu do države, v kateri živi.

Stike z večinsko družbo je etnično vodstvo dopuščalo le zunaj uradnih slovenskih institucij in organizacij. Šele po osamosvojitvi Slovenije in potem, ko se je v delovanje društev vključila mlajša, postmigracijska generacija, v kateri so že bili, sicer redki, etnično mešani zakonski pari, so smeli tudi Neslovenci vstopiti v slovenske organizacije. Vsi se s tem omejevanjem niso strinjali. Brumen je v svojih spisih o »zdomstvu«¹²² trezno in brez patetike pozival k iskanju pravega odnosa do narodnosti, nasprotoval politiziranju skupnosti (predvsem kulturnih dejavnosti) in podrejanju skupnosti politiki, se upiral »kulturni zatohlosti in fanatizmu«¹²³ ter vztrajno zagovarjal odprtost do novega in drugačnega (Brumen 1992). Zavzemal se je za sintezo »starih«¹²⁴ danosti in novih kulturnih pridobitev ter zavračal grobo asimilacijo v prid kulturne integracije v novo okolje. V spisu *K našemu kulturnemu položaju*, prvič objavljenem leta 1964, je Brumen zapisal, da so kot priseljenci dolžni sprejemati novo okolje, ljudi in državo, od katere so sprejeli »zavetje, neki red, možnosti dela in preživljanja«¹²⁵ (1992: 32).

Uradni stiki med slovensko skupnostjo in drugimi etničnimi skupnostmi v Argentini so bili do devetdesetih let maloštevilni. Vodstvo skupnosti se je distanciralo od jugoslovanskega veleposlaništva in ni imelo stikov s predstavniki narodov Jugoslavije.¹²² Tovrstne stike posameznih članov skupnosti je tudi obsojalo. Tako so konec osemdesetih let, ko so stiki med argentinskimi Slovenci in matično državo postali pogostejši, posamezni predstavniki skupnosti, predvsem pa člani SKA, izrazili veliko nezadovoljstvo nad kiparjem Francetom Ahčinom, ki je leta 1989 s pomočjo jugoslovanske ambasade v Argentini razstavljal v Ljubljani in Domžalah. Njegovo ravnanje so kritizirali še po petnajstih letih. Slovenska skupnost se je zaradi že omenjenega sodelovanja na področju visokega šolstva še najtesneje povezala z ukrajinsko skupnostjo. Vsaj nekaj stikov pa je bilo med študenti, zbranimi v okviru FEDECE (Federación de estudiantes democráticos exilados del Este y Centro Europeo), študentske federacije (političnih) emigrantov iz Vzhodne in Srednje Evrope. V njej so sodelovali poljski, madžarski, slovenski, hrvaški, estonski, latvijski, slovaški in ukrajinski študenti (Žigon 2001).

SLOVENSKA KULTURNA AKCIJA¹²³ IN KULTURNA PRODUKCIJA SLOVENCEV V BUENOS AIRESU

Kulturno produkcijo oziroma kulturno dejavnost in znotraj nje umetnostno ustvarjalnost Slovencev v Buenos Airesu je treba presojudati skozi razvoj in vlogo

¹²² Ohlapne vezi, predvsem na kulturnem področju, so bile v Argentini vzpostavljene le s hrvaško skupnostjo (*Žbornik SKA* 1994).

¹²³ Pri interpretaciji delovanja in vloge SKA sem lastna opažanja primerjala z zapisi Andreja Rota (1994, 1995), ki je SKA opisal in vrednotil kot notranji akter, saj je bil tajnik in pozneje nekaj let tudi predsednik pričujoče organizacije.

osrednje kulturne institucije – Slovenske kulturne akcije (SKA). Kulturni dejavnosti so v skupnosti Slovencev v prvih dveh letih po naselitvi namenjali le nujno pozornost. V ospredju je bil razvoj pomembnejših področij, kot so bili naselitev in razvoj gospodarstva ter izobraževanja. Čeprav je imelo Društvo Slovencev vse od ustanovitve kulturnega referenta, je v okviru društva v prvih letih potekalo le nekaj kulturnih dejavnosti, odprli so knjižnico in organizirali spominske proslave (*Žbornik* 1998). Že od leta 1950 pa lahko sledimo pogostejšim poročilom o izdajanju publikacij in dejavnosti pevcev, pevskih zborov, gledališč ter tudi umetnikov. Med slednjimi so omenjeni kipar France Ahčin ter slikarja Bara Remec, ena od osrednjih osebnosti umetniškega delovanja Slovencev v Argentini, in Marijan Koritnik¹²⁴ (*Žbornik* 1998: 52).

Čeprav je Društvo Slovencev v prvi polovici petdesetih let razvijalo kulturno dejavnost v okviru svojega kulturnega odseka, so nekateri kulturni ustvarjalci menili, da je kulturi še vedno namenjeno premalo pozornosti. Tako so leta 1954 ustanovili »vzporedno« kulturno organizacijo in jo poimenovali Slovenska kulturna akcija (SKA). SKA je v skupnosti Slovencev pravzaprav nastala kot posledica spora o pomenu kulturne dejavnosti. Med njenimi ustanovitelji so bili lazarist Lado Lenček, esejist Ruda Jurčec (tudi prvi predsednik), kipar France Ahčin, umetnostni zgodovinar Marijan Marolt,¹²⁵ teolog in filozof Ignacij Lenček, slavist Alojzij Geržinič, gledališčnika Nikolaj Jeločnik in Marjan Wilenpart, dirigent Julij Savelli, pisatelja Jože Krivec in France Glavač (Rot 1994: 14). Med prvimi, ki so se pridružili SKA, so bili vidnejši intelektualci ter umetnostni in znanstveni ustvarjalci, tudi zunaj Argentine. Med slednjimi sta bila tudi kipar France Gorše iz ZDA in slikar Ted Kramolc iz Kanade.

SKA je bila ustanovljena kot kulturna matica, ki naj bi povezovala vse »zdomske« kulturne ustvarjalce, in sicer z namenom, da bi bila kulturna dejavnost Slovencev ločena od političnih in verskih dejavnikov (Rot 1994) in da bi prišlo do decentralizacije kulturnega delovanja pod vodstvom DS (*Žbornik* 1998: 75). SKA je v začetku svojega delovanja požela precej nasprotovanj in kritik. V DS so ji očitali, da bo kot nova, vzporedna kulturna organizacija ogrozila enotnost slovenske skupnosti in s tem pospešila asimilacijo Slovencev. Člani DS so nasprotovali delitvi

¹²⁴ Slikar Marijan Koritnik (rojen leta 1923 v Grobelnem, umrl leta 1953 v Buenos Airesu) je študiral v Goršetovi šoli v Ljubljani, po koncu druge svetovne vojne v Bologni, šolanje pa je nato nadaljeval v Argentini. V Argentini je med drugim poslikal cerkev v Sampachu v Córdoba, sodeloval na razstavah Estimulo de Bellas Artes in naslikal nekaj reprodukcij brezijanske Marije za slovenske cerkve. SKA je organizirala posthumno razstavo njegovih risb in slik (več glej Marolt 1956).

¹²⁵ Umetnostni zgodovinar in pravnik Marijan Marolt (rojen leta 1902 na Vrhniki, umrl leta 1972 v Buenos Airesu) je umetnostno zgodovino študiral na Univerzi v Ljubljani skupaj s Stankom Vurnikom, z Rajkom Ložarjem in drugimi. Po vojni je bil Marolt ravnatelj v begunski gimnaziji v Senegaliji in Barletti, nato je emigriral v Buenos Aires. Med drugim je urejal bilten *Glas SKA*, vodil likovni, pozneje tudi zgodovinski odsek SKA in bil tam tudi tajnik. Na ukrajinski univerzi v Buenos Airesu je več let predaval na slovenskem oddelku. Na raznih kulturnih večerih SKA je predaval o slovenski in svetovni umetnosti. Izdal je nekaj publikacij, med drugim leta 1959 *Slovensko likovno umetnost v zamejstvu* (več glej Kores 2002 in Rot 1993).

oblasti in nadzora nad skupnostjo Slovencev ter očitali ustanoviteljem SKA, da omalovažujejo dotedanjo kulturno dejavnost in produkcijo. Nekateri so nastanek SKA razumeli celo kot napad na slovenske kulturne delavce v Argentini (Rot 1994; *Žbornik* 1998). Vendar so se strasti in nasprotovanja umirila že v prvem desetletju delovanja SKA in organizacija je bila sprejeta kot enakopraven del organizirane priseljenske skupnosti.

Namen SKA je bil, kot trdi Andrej Rot, omogočiti nadaljevanje katoliške kulturne tradicije. Poskusila je premakniti slovensko kulturno dejavnost iz provincialnih okvirov in jo ločiti od politike. SKA je poskušala doseči neodvisnost tako od verskega kot političnega vodstva v skupnosti, vendar so se vanjo stekala tako kulturna kot tudi politična prizadevanja (Rot 1994). SKA sprva ni bila članica Medorganizacijskega sveta Slovencev, ker je hotela ohraniti neodvisnost in ker je vključevala člane, ki so živeli zunaj Argentine. Danes ima predstavnika v tem svetu (Žigon 2001: 86).

Eden temeljnih namenov SKA je bil, da »zajame čim širši krog znanstvenih in kulturnih delavcev ter da pri čim več Slovencih vzbudi zanimanje za visoke kulturne, umetniške in znanstvene stvaritve« (Rot 1994: 16). V ta namen so v SKA ustanovili revijo *Meddobje*, kjer objavljajo leposlovne prispevke, prevode, razprave, eseje, umetniško prilogo in kritike. SKA v svoji založbi objavlja tudi revijo znanstvenih razprav *Vrednote*. Še danes izhaja tudi informativni list *Glas SKA*. V Buenos Airesu je SKA organizirala kulturne večere in umetnostne razstave ter izdajala izvirna slovenska v zamejstvu in izseljenstvu nastala knjižna dela. Meceni slovenskih ustvarjalcev v Buenos Airesu so bili večinoma iz cerkvenih krogov in tudi redki premožnejši posamezniki. Slovenski duhovniki so podpirali predvsem izdajanje literature. Po Rotovi oceni predstavlja knjižna produkcija SKA eno četrtno celotne slovensko-argentinske knjižne produkcije (1994: 68). Pri knjižni in revijalni dejavnosti so pomembno vlogo odigrali tudi likovni umetniki, ki so skrbeli za opremo publikacij (France Gorše, France Ahčin, Bara Remec, Milan Volovšek, Ivan Bukovec, Marjanica Savinšek, ki je živela v Franciji, in drugi).

SKA je bila po vzoru Slovenske akademije znanosti in umetnosti razdeljena na odseke: filozofski, literarni, likovni, ki ga je prvi vodil kipar France Ahčin, znanstveni, zgodovinski, gledališki, teološki, glasbeni odsek in odsek za družbene vede. Notranja struktura SKA je ostala do danes enaka. Vodi jo predsednik, ki mu pomaga odbor predstavnikov odsekov. Vodstvo odloča o dejavnostih, članstvu, povezavah z drugimi institucijami in politiki SKA.

Članstvo SKA je razdeljeno na delovne ali ustvarjalne člane in publiko. Vendar so le prvi dejanski člani SKA, publika je konzument njihove produkcije. Pogoji za članstvo v SKA so bili v preteklosti zelo strogi. Postopek za sprejem dveh v ZDA živečih ustvarjalcev, Jožeta Vodlana in Mira Zupančiča, v likovni odsek je na primer trajal nekaj let. Dogovarjanja in presoje so potekale med Marijanom Maroltom, Francetom Goršetom in Tinetom Debeljakom (Rot 1994: 29). V SKA so se lahko včlanili Slovenci, katoličani, predvsem pa nekomunisti. O vstopu članov je odločal

Odbor SKA, ki je kandidata ob pozitivni oceni povabil k včlanitvi. SKA nekaterih ustvarjalcev ni spustila v svoje vrste, nekateri niso hoteli pristopiti, nekaterih pa ni dovolj dobro poznala ali pa niso bili prave politične opredelitve (Rot 1994). V petdesetih letih delovanja (1954–2004) je imela SKA na vseh področjih delovanja 193 članov (*Zbornik SKA* 2004).

SKA V POLITIKI OZIROMA POLITIKA V SKA

Konec šestdesetih let je v SKA prišlo do idejnega in ideološkega razkola, ki je razdelil ustvarjalne člane in povzročil odhod nekaterih vidnejših oseb, med njimi njenega ustanovitelja Rude Jurčeca. V tem obdobju po Rotovem mnenju ni bilo več vprašanje, ali politizacija SKA, temveč kakšna politizacija (1994: 42). Glavne polemike so zadevale odnos do Slovenije,¹²⁶ do razhajanja pa je prihajalo tudi v opredelitvah identitete skupnosti kot verske ali političnonazorske. Jurčec in njegovi somišljeniki so menili, da SKA mora politično delovati in mora biti organizacija slovenskih protikomunističnih kulturnih delavcev in podpornikov v zdomstvu (v Rot 1994: 43). Nasproti Jurčecu so stali zagovorniki predvsem kulturno delujoče, dialoške, kompromisne, slovenske in ne nujno separatistične usmeritve skupnosti. Odborniki SKA so na koncu izglasovali drugo opcijo.

Posredno je razkol vplival na (ne)integracijo Slovencev v večinsko družbo. Po odhodu Jurčeca in somišljenikov je vodenje SKA za celo desetletje prevzel pisatelj in esejist Tine Debeljak, urednika publikacij SKA pa sta postala France Papež in Nikolaj Jeločnik. Ti so delovanje SKA usmerili stran od spornih političnih zadev in tudi stran od argentinskih kulturnih krogov. Rot meni, da se je »emigracija ... do sedemdesetih let vključevala v veliki svet, najbrž bolj kot Slovenci v domovini, in je bila izjemno dejavna« (1994: 61). Z letom 1969 se je to bistveno spremenilo. Vsa sodobnost v kulturnem delovanju Slovencev se je ustavila; zgodovina se je na videz ustavila leta 1945. Zavladata je tradicija (Rot 1994). Večina ustvarjalcev migracijske generacije, ki je prej aktivno delovala na obeh straneh, v argentinski kulturni sferi in znotraj skupnosti, se je zdaj usmerila predvsem v skupnost. Med njimi je bila tudi slikarka Bara Remec. Šele postmigracijska generacija, torej njihovi otroci, so se spet povezovali z argentinsko večinsko družbo. Pri SKA so se v tem času vse bolj soočali s pomanjkanjem mlajših kadrov, hkrati pa odklanjali napredne in razmišljajoče študente in mladino. V sedemdesetih letih je bila pri Slovenskem katoliškem akademskem društvu (SKAD) aktivna skupina študentov, katere delovanje je bilo nato onemogočeno in zatrto. Skupina si je prizadevala »razširiti delovanje ustanove, pritegniti različne strani k sodelovanju, ne glede na spore, pritegniti sinove sprtih voditeljev« (Rot 1994: 68–69). Organizacija študentov, ki je takrat štela od

¹²⁶ Čeprav sta Slovenija in emigracija, kot pravi Rot, živeli kot »popolnoma odtujeni« (1994: 36), je bilo s Slovenijo kar nekaj stikov, predvsem so jih imeli »kulturniki« Debeljak, Simčič, Marolt, Papež, tudi Jurčec ter še nekateri drugi.

100 do 150 ljudi, je izvedla seminar o slovenski polpretekli zgodovini, po njem pa se je bila prisiljena ukiniti. Vodilna skupina SKAD je začela izdajati list *Druga vrsta*; SKA je ponudila sodelovanje kot mladinski odsek.¹²⁷ Vendar v SKA o pobudi nikoli niso razpravljali. Z mlajšo generacijo je prišlo do postopnega sodelovanja šele v osemdesetih letih.

Za Debeljakom je vodenje SKA leta 1979 prevzel Lado Lenček. Na začetku osemdesetih let je SKA poleg upada ustvarjalne dejavnosti (v času pred tem so umrli nekateri vidnejši člani: Marjan Marolt, Ruda Jurčec, France Dolinar, Karl Mauser, Karel Vladimir Truhlar) prizadela še ekonomska kriza. S pomočjo mlajših ustvarjalcev je SKA to krizo omilila. Leta 1984 je postal tajnik, pozneje tudi predsednik SKA, Andrej Rot, predstavnik v Argentini rojene generacije, šele sredi devetdesetih let pa so pri SKA razstavljale prve slikarke, rojene v Argentini. Sredi osemdesetih let je bilo v SKA nekaj razprav »okrog umetniških in političnih kvalifikacij morebitnih sodelavcev SKA« (Rot 1994: 64). Tako so v SKA leta 1985 začeli razpravljati o umetniški kakovosti kiparja in slikarja Marjana Gruma, ki je živel povsem odmaknjeno od skupnosti in je vzdrževal stike s staronaseljenci. To so bili najbrž razlogi, da ga niso povabili k razstavljanju. Pri SKA je razstavljal šele po štirih letih. Na drugi strani pa je bila SKA že na poti k odpiranju in leta 1994 so odborniki SKA podprli prav Gruma, da je kot prvi član SKA razstavljal v Sloveniji. Druga polovica osemdesetih let je bil na splošno čas obiskov in stikov z domovino. Leta 1986 je prišlo do uradnega stika med Slovensko izseljensko matico in SKA.¹²⁸ Rot trdi, da je v tem obdobju odpiranja skupnosti SKA ohranjala neodvisen položaj znotraj politične emigracije (1994: 64). Z osamosvojitvijo Slovenije pa je prišlo pri SKA do nove politizacije, ki je bila odmev na razmere v Sloveniji. Pri slovenskih ustvarjalcih v Argentini je »začetno tipanje v novo stvarnost ... pokazalo meje ustvarjanja« (Rot 1994: 69, 70). SKA naj bi v tem času začela »razvijati kritičnopovezovalni vseslovenski pristop« (Detela 2004: 37), poleg tega so začeli v *Meddobju* objavljati prispevke s splošnimi argentinskimi motivi in podobnimi zapisi z drugih celin.

K »TRANSNACIONALNEMU POVEZOVANJU«

SKA se je že kmalu po ustanovitvi povezala tudi s slovenskimi povojnimi begunci, somišljeniki v drugih državah, plodno je bilo tudi njeno sodelovanje s slovenskimi zamejci. Združevala je Slovence, ki so živeli v Argentini, ZDA, Kanadi, Avstriji, Italiji, Franciji, Avstraliji, na Japonskem, v Venezueli, Paragvaju, Vatikanu, Indiji, Belgiji, Nemčiji, Braziliji in Sloveniji.¹²⁹ Večino članov iz Slovenije je SKA pridobila

¹²⁷ V *Drugi vrsti* so objavljali mladi pisci, ki so v SKA naleteli na nerazumevanje. Med njimi je bil tudi Marjan Adamič. Urednik *Druge vrste* je bil Andrej Rot.

¹²⁸ Med prireditvami SKA leta 1991 sta tudi predavanje predsednika SIM dr. Janeza Bogataja in pogovor s Spomenko Hribar in Alenko Puhar (*Žbornik SKA* 1994).

¹²⁹ SKA je imela leta 2004 (seznam vključuje tudi umrle člane) 193 članov, od tega 83 zunaj Ar-

po letu 1991. Povezovanje med člani je potekalo predvsem preko tiska, dejavnosti, ki je bila najmanj odvisna od razkropljenosti ustvarjalcev po svetu (revije *Meddobje*, *Glas SKA*, *Vrednote* in druge publikacije). Vendar je prihajalo tudi do neposredne interakcije med člani, saj je SKA vabila svoje člane iz drugih držav na predavanja. Uspešno so se z razstavami v Buenos Airesu, New Yorku, Clevelandu in še kje povezovali tudi likovni ustvarjalci. V Clevelandu so leta 1959 razstavljali učenci Umetniške šole SKA iz Buenos Airesa, v Buenos Airesu so se na več razstavah predstavili France Gorše, Jože Vodlan in Miro Zupančič, ki so živeli v ZDA, Ted Kramolc iz Kanade, Aleksa Ivanc in Marijanica Savinšek iz Francije (*Žbornik SKA* 1994). V newyorški galeriji LOK so leta 1964 poleg »domačih« Goršeta, Vodlana, Marinke Burger, Župančiča, Huga Velkerja in arhitekta Kregarja razstavljali še Bara Remec, Ivan Bukovec, Aleksa Ivanc, Ted Kramolc in Marijanca Savinšek (Vecerin 1964). Vendar so likovna dela ponavadi na razstavo le poslali, samo ob redkih priložnostih so se odprtja tudi udeležili. Sami si poti niso mogli plačati, SKA pa zato ni imela predvidenih finančnih sredstev.

Do osamosvojitve Slovenije je povezovanje med člani SKA potekalo večinoma zunaj meja Slovenije. To zgodnje mednarodno sodelovanje, kot ga je opredelil Rot (1994: 28), je pravzaprav zgodnje »transnacionalno povezovanje« Slovencev, če ga razumemo v najpreprostejšem smislu mnogovrstnih vezi in interakcij, ki povezujejo ljudi onkraj meja nacionalnih držav (Vertovec 1999: 447).¹³⁰ Člani SKA so se povezali v določeno obliko družbene mreže in oblikovali maloštevilno skupnost posameznikov, ki so živeli v različnih državah. Preko SKA so njeni člani sodelovali v različnih družbenih aktivnostih, ki so sočasno potekale v različnih državah. Hkrati so ustvarjalni člani zunaj Argentine posredovali sicer nedosegljive informacije. Tako so preko SKA nastajale in se ohranjale pomembne socialne povezave, konstruirala se je zamišljena skupnost (Anderson 2003), kar je vplivalo na proces konstruiranja identifikacij. Večina članov SKA se ni nikoli srečala, a je bila SKA dovolj močan dejavnik, da so se njeni posamezni člani sestajali v Evropi ali Ameriki.¹³¹ Stiki so se v devetdesetih letih zaradi osamosvojitve in vedno hitrejših komunikacij in transporta razširili tudi v Slovenijo, druge pa okrepili.

gentine; 21 članov med omenjenimi 83 živi v Sloveniji oziroma med Slovenijo in Argentino ali drugimi državami (*Žbornik SKA* 2004).

¹³⁰ Ker je bilo povezovanje zgolj kulturno, ne pa tudi ekonomsko ali politično, izraz transnacionalno povezovanje navajam v narekovajih.

¹³¹ Med aktivnimi člani SKA je bil tudi Lev Detela z Dunaja, ki je povezovanje s SKA opisal takole: »Slovenska kulturna akcija se nama [z ženo Mileno Merlak] je na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja ponujala v razgibani dinamiki, prepojeni z močno optimistično energijo, ... /... Emigracija na Dunaju je bila zame in za mojo ženo v prvih letih dokaj moreča. V nasprotju z argentinsko tesno povezano slovensko skupnostjo sva bila ... nekakšna osamelca v tujejezičnem morju ... Kmalu so naju presenetili obiski nekaterih vodilnih članov SKA« (Detela 2004: 34). Detela se je že v šestdesetih letih večkrat srečal z Rafkom Vodebom, Zorkom Simčičem in drugimi kulturnimi delavci SKA.

KORAKANJE NA MESTU

Program SKA je bil usmerjen v povezovanje ustvarjalcev na kulturnem, umetniškem, znanstvenem in družboslovnem področju ter je vzpodbujal njihovo povezovanje z občinstvom. Splošni in prvotni koncept SKA je zajemal tudi povezovanje z argentinsko publiko, ki bi ji ustvarjalci SKA nudili vse vrste »kulturnih užitkov« (Rot 1994: 28). Vsaj v prvem obdobju po naselitvi so se Slovenci predvsem s svojo likovno in z glasbeno produkcijo uveljavljali v širši argentinski družbi.¹³² Leta 1965 je SKA na enega od kulturnih večerov povabila hrvaške priseljence v Argentini, kar je bil eden redkih poskusov povezovanja med povojnimi slovenskimi priseljenci in katero od skupin jugoslovanskih narodov oziroma etničnih skupin v Argentini nasploh. Toda SKA je »nastala v emigraciji za emigracijo in zamejstvo, niti ne za najširši krog, ampak predvsem za izobražence«¹³³ (Rot 1994: 8). Kulturno povezovanje z večinsko družbo je bilo konec šestdesetih let prekinjeno, saj so širitev kulturnega delovanja zamejili s temelji ohranjanja skupnosti Slovencev v Argentini: političnost, emigranstvo in »slovenstvo« (Rot 1994).

Večino dejavnosti v skupnosti Slovencev, ki so se naselili po vojni, je mogoče opredeliti kot sad idealizma in zavesti (slovenske, verske ali politične). Ta idealizem pa je mogoče enačiti s konkretnimi političnimi interesi, ki so temeljili na treh načelih oziroma poslanstvih omenjene skupnosti: pričevanje o medvojni in povojni usodi domobranstva, nujnosti demokratizacije Slovenije in slovenstvu (Žigon 2001). Zato je bilo v ospredju ohranjanje pridobljenih in uveljavljenih družbenih, etničnih, verskih in političnih norm, ne pa razvijanje skupnosti v sožitju z družbo priselitve oziroma za integracijo vanjo.

Ustanovitelji SKA so poudarjali, da ustvarjajo za vse slovenstvo in želijo visoko umetnost približati ljudstvu. Ta širokopoteznost je ostala le na deklarativni ravni, saj je imela SKA od začetka ekskluzivno članstvo, produkcijo in tudi program, ki se je izvajal na osrednjem prizorišču v Slovenski hiši. Tudi njena publika je bila sestavljena iz aktivnih članov, njihovih družinskih članov, prijateljev in zainteresiranih posameznikov iz vrst tako imenovane politične emigracije oziroma novonaseljencev v Argentini. V skupnosti Slovencev je zaradi različnega kulturnega kapitala ljudi tako prihajalo do večjega »kulturnega razločevanja«: elitna kultura SKA nasproti »društveni« v okrajnih domovih. Na eni strani so bili člani in podporniki SKA, ki so razvijali »visoko kulturo«, zaradi česar je SKA dobila status elitistične institucije, na drugi strani je bila socialno in izobrazbeno raznolika skupnost, ki je razvedrilo

¹³² France Ahčin in Bara Remec sta v petdesetih letih razstavljala v vidnejših argentinskih galerijah in sodelovala na nagradnih natečajih, Debeljak je leta 1954 prevedel ep *Martin Fierro*, ki pa je izšel šele leta 1970. Kvartet Fink je javno nastopal na radiu, televiziji in v raznih glasbenih središčih (Rot 1994: 28).

¹³³ Da je bila SKA namenjena le »kulturno izobraženim ljudem« in da »ni imela namena propagirati svoje dejavnosti širši publiko« so mi zatrjevali tudi nekateri sogovorniki, ki so bili ali so še dejavni člani SKA. Prva postmigracijska generacija, rojena v Argentini, s SKA ni imela stika. Le redki so vedeli za njeno delovanje, splošna zavest o njenem obstoju in ljudeh, ki so jo vodili, je bila pri tej generaciji dolgo šibka.

iskala v lahkotnejših kulturnih vsebinah in športnih aktivnostih okrajnih domov v sosesčini. Ker je SKA vse razstave, večino predavanj, koncertov in drugih dejavnosti izvajala v Slovenski hiši, ki je v mestu, je bila tudi fizično oddaljena od širše publike. Tudi potomcev Slovencev, rojenih in izobraženih v Argentini, produkcija SKA s svojima v času ujetima vsebino in formo ni pritegnila v večjem številu. Razločevanje med »mi« in »drugi« je bilo tako vzpostavljeno na treh ravneh: znotraj same skupnosti novonaseljenih Slovencev, na intraetnični ravni oziroma med staronaseljenimi in novonaseljenimi Slovenci v Argentini ter na medetnični ravni, to je med Slovenci in večinsko argentinsko družbo.

LIKOVNA DEJAVNOST V OKVIRU SKA: INSTITUCIONALIZIRANA USTVARJALNOST?

SKA je že od ustanovitve vzpodbujala umetniške zvrsti, pomembne za ohranjanje slovenske etnične identitete: besedno in gledališko umetnost kot tudi petje, vsaj na začetku delovanja pa tudi likovno umetnost. Likovni odsek so v prvih letih sestavljali France Ahčin, Bara Remec, Milan Volovšek in umetnostni zgodovinar Marijan Marolt, zunaj Argentine pa še France Gorše in Ted Kramolc. Prva prireditelj SKA je bila prav likovna razstava, ki sta jo pripravila Bara Remec in France Ahčin. Slike, večinoma slovenske krajine, so zbrali iz zasebnih umetnostnih zbirk izseljencev in jih v okviru prvega umetniškega večera SKA, organiziranega le dva meseca po njeni ustanovitvi, razstavili na njenem sedežu na naslovu Montevideo 850. Veliko del na razstavi je bilo iz zbirke Zore Božič, žene kulturnega in političnega delavca Rude Jurčeca.¹³⁴ Med motivi sta prevladovali impresionistična in domačijsko navdahnjena krajina in ženska figura. Po Maroltovi oceni si je razstavo ogledalo okoli 200 ljudi, ki so »s tiho pobožnostjo« gledali slike (Marolt 1955: 135). Prva sta med novonaseljenci razstavljala prav Bara Remec in France Ahčin, večkrat tudi v različnih buenosaireških galerijah, Bara Remec tudi v Mar del Plati. Kakšen pomen je imela likovna umetnost v prvih letih delovanja SKA, je razvidno tudi iz teženj članov likovnega odseka po ustanovitvi umetniške šole, ki kot skupni projekt več umetnikov predstavlja edinstven primer institucionalizacije pouka likovne umetnosti v slovenskem izseljenstvu. Sočasno z ustanovitvijo umetniške šole so odborniki SKA poskušali ustanoviti podobno šolo na gledališkem področju, vendar niso uspeli.

Že pred ustanovitvijo umetniške šole je bil likovni odsek SKA zelo aktiven. V okviru umetniških večerov, ki jih je sprva mesečno, pozneje pa manj pogosto orga-

¹³⁴ Drugi mož Božičeve, Milan Langus, je zbirko (29 del) leta 1996 podaril Republiki Sloveniji in je od leta 2000 shranjena v Narodni galeriji pod imenom Božič-Langusova zbirka. Zbiratelj in prvotni lastnik pa je bil Ruda Jurčec. Nastanek zbirke in njena pot v Argentino sta le delno jasni (več o tem glej Smrekar 1999). Sicer je bilo v zbirki več del Mateja Sternena, Gojmirja Antona Kosa, Riharda Jakopiča, po dve deli Franceta Pavlovca, Franceta Kralja in drugih (Smrekar 1999).

nizirala SKA, so člani likovnega odseka postavili nekaj slikarskih razstav starejših in tudi sodobnih slovenskih umetnikov, tudi zgoraj omenjeno razstavo slovenske krajine. Bilo je več razstav slovenske izseljenske grafike, v *Glasu SKA* so poročali o dejavnosti ustvarjalnih članov v Argentini in po svetu, izvajali so predavanja na temo slovenske in svetovne umetnosti, aktivno so sodelovali pri organizaciji prodajnih akcij likovnih del izseljenskih umetnikov in izpeljavi umetniških loterij. Zadnji dve dejavnosti sta imeli poleg kulturnega tudi ekonomskopolitični pomen. SKA je namreč tako zbirala denar za svoje dejavnosti, na drugi strani pa s pomočjo umetnosti poskušala vplivati na kulturno in etnično zavest Slovencev. Pod nedvoumnim naslovom V vsako slovensko hišo – slovenska umetnina je bil leta 1955 v *Glasu SKA* objavljeno naslednje besedilo: »Kakor križ in brezijanska slika v stanovanju slovenskega človeka zgovorno pričata o njegovi veri, tako naj bi njegovo kulturno stopnjo predstavljala poleg kvalitetne knjige kaka izvorna likovna umetnina slovenskega slikarja ali kiparja« (*Glas SKA* 1955a). V naslednjih nekaj številkah *Glasu* lahko zasledimo še več podobnih objav, kjer so umetniška dela propagirana kot trajna vrednota, naložba ali prispevek k rasti slovenske kulture.

Med letoma 1954 in 1957 je likovni odsek SKA organiziral tri umetniške loterije, ob katerih je vsakič potekala obsežna propagandna akcija. Svoja dela so prispevali slovenski umetniki iz Argentine, Kanade, Italije in ZDA, sodelovali pa so tudi učenci umetniške šole SKA. Tretjo in tudi zadnjo loterijo so razširili še zunaj Argentine in srečke prodajali v ZDA, Kanadi, Italiji, Avstriji, itd. Iz številnih reklam, objavljenih v *Glasu SKA*, lahko razberemo, da je bila loterijska srečka leta 1956 vredna 10 pesov oziroma polovico ameriškega dolarja, likovna dela pa tudi 1.000 pesov. Ob koncu tretje loterije je Marijan Marolt v *Glasu SKA* zapisal, da sam način popularizacije umetnosti ni najprimernejši, v nadaljevanju pa ostro skritiziral nezainteresirano in »razvajeno« slovensko publiko, ki ne razume sodobne umetnosti. V svoji agitaciji je nato segel vse do Plečnika in impresionistov.¹³⁵

V slovenskem izseljenstvu je delovalo izredno malo umetniških šol, še posebno, če jih primerjamo s številom jezikovnih šol in folklornih ter gledaliških skupin, ustanovljenih z namenom razvijanja oziroma predvsem ohranjanja slovenske jezikovne, plesne in gledališke dejavnosti. Doslej so bili evidentirani le trije primeri, ki bi jim lahko rekli umetniška šola in so jih vodili slovenski umetniki. Prvo takšno šolo je leta 1931 v Clevelandu ustanovil slikar samouk Gregor Perušek (v ZDA Harvey Pruscheck). Imenovala se je Jugoslovanska šola moderne umetnosti¹³⁶ (Žugel 1987; Mislej 2002a). Drugi primer je zasebna umetniška šola akademskega kiparja Franceta Goršeta, ki jo je prav tako v Clevelandu odprl 21. marca 1955. Gorše je v

¹³⁵ »Zbiraj slovenske sodobne umetnine! Nikoli te ne bodo utrujale. Stanovanje, drugače še tako skromno, ti poživljajo, da vedno hrepeniš domov. Tako ti bo kot ljubljanskemu meščanu, ko je Plečnik tam ustvarjal. Prvi dan je bil ljubljanski meščan malodušen, za Plečnikovim pogrebom je jokal. Občutil boš nekaj podobnega: Bara, Gorše, Kramole ne smejo umreti, pa tudi vsi drugi ne!« (Marolt 1957).

¹³⁶ Po drugih podatkih je vodil le likovno šolo za otroke in mladino (Mislej 2001: 90).

dveh oddelkih poučeval figuralno risanje in modeliranje (*Glas SKA* 1955c). Tretja je bila Umetniška šola SKA.¹³⁷

Člani SKA so umetniško šolo ustanovili leta 1955. Vodili so jo slikarja Bara Remec in Milan Volovšek, kipar France Ahčin in umetnostni zgodovinar Marjan Marolt. Bara Remec in Milan Volovšek sta poučevala likovno umetnost že pred odhodom v Argentino. Sedež umetniške šole je bil v isti stavbi kot pisarna SKA, na ulici Alvarado številka 350 v Ramos Mejii.¹³⁸ Šola z umetniškim poslanstvom je bila namenjena mladim slovenskim slikarjem in kiparjem v Buenos Airesu in okolici. Sprva se je prijavilo osem učencev, pouk pa je potekal v popoldanskem in večernem času, saj so bili vsi udeleženci tudi zaposleni. Dva sta bila uradnika, po en mehanik, urar, tehnični risar, rezbar in vajenec v rezbarski delavnici (Vombergar 1994: 110). Število učencev se je gibalo med šest in osem. Nenehno so vabili nove, nadarjene učence. Nekateri so šolanje prekinili zaradi pomanjkanja časa, saj so poleg šole (in službe) študirali tudi na argentinskih univerzah.

Učenje v umetniški šoli je potekalo v skromnih razmerah, barve in platna so si velikokrat pripravljali kar sami. Jure Vombergar piše, da je žaklje iz platna ali jute napel na slepe okvirje, pripravil podlago na bazi mizarskega kleja iz ribjih kosti in cinkove beline, barve pa zmešal iz barvnega mineralnega prahu in lanenega olja (Vombergar 1994). Ker šola ni imela ustreznega prostora, so veliko delali na prostem, primanjkovalo pa jim je tudi pripomočkov za učenje. Ahčin je pri Odboru SKA zaprosil za pomoč pri nakupu okostnjaka, ki ga je potreboval za predavanja iz anatomije. Po začetni zagnanosti pa je vse ostalo le pri obljubah (M. M. 1957).

Marsikomu je bila Umetniška šola SKA prvi stik z umetnostjo. »V SKA so prirejali kulturne večere, na katere sem redno zahajal. Predvsem so me zanimale likovne prireditve in občudoval sem naše likovne ustvarjalce. Za pravo umetnost sem zvedel šele tu v Argentini. Dobil sem knjigo o slovenskem slikarstvu, nato knjigo *Slovenski impresionisti*.«¹³⁹ Jure Vombergar je vabilo v umetniško šolo bral kot petnajstletni fant, ki je pravkar prišel z očetom v Argentino (Vombergar 1994: 108). Ker španskega jezika ni znal dovolj, da bi obiskoval argentinsko šolo, je začel delati v rezbarski delavnici, kjer se je navdušil za rezbarstvo in kiparstvo.

Šola je temeljila na individualnem pouku, ta pa na domači tradiciji, saj so ustanovitelji menili, da ne živijo »v kakšnem svetovnem umetnostnem središču, ki bi moglo slovensko umetnost oplajati« (*Glas SKA* 1955b). Kakšne so bile ambicije ustanoviteljev šole, lahko razberemo iz pozdravnega govora Marijana Marolta na prvi šolski dan, ko je povedal, da se tako kot ustvarjalni član v Clevelandu, kipar France Gorše, »tudi buenosaireški slovenski umetniki žrtvujejo, da posredujejo

¹³⁷ Poglavlje temelji predvsem na poročilih in člankih o dejavnostih šole, ki so jih člani SKA in udeleženci šole objavljali v glasilu SKA – *Glas Slovenske kulturne akcije*, ter na osebnem pričevanju učencev te šole (o umetniški šoli glej še Toplak 2004).

¹³⁸ Slovenski podjetnik Godec je v Ramos Mejii najel veliko hišo z vrtom, v kateri je imela SKA svojo pisarno. Godec je oddajal v tej hiši sobe tudi drugim podnajemnikom; v njej je delovala tudi restavracija Ilirija (*Žbornik* 1998).

¹³⁹ Ivan Bukovec v pismu avtorici.

kot učitelji slovensko umetnost mlajšim močem in nadaljujejo v tujini slavljeno tradicijo prav te slovenske umetnosti. Res je tukaj [v Argentini, op. av.] za tehnično izpopolnitev umetniško nadarjenih ljudi precej priložnosti, toda **slovenske umetnike more vzgojiti samo slovenska akademija**, kar hoče ta šola postati¹⁴⁰ (*Glas SKA* 1955b; originalni poudarki).

Cilj pobudnikov za ustanovitev šole je torej bil, da bi šola sčasoma prerasla v umetniško akademijo, ki bi v tujini nadaljevala tradicijo slovenske umetnosti. Vsekakor niso nameravali vzgojiti »le peščice amaterjev, najsi amaterjev z boljšim okusom« (M. M. 1957). Čeprav je ideja o poimenovanju šole »umetniška akademija« dala Bara Remec, se to ime ni dolgo obdržalo. Med Slovenci je dobilo negativen prizvok, ker je bilo povezano z novim okoljem, ki ga Slovenci (še) niso bili pripravljeni sprejeti.¹⁴¹ Že v dvajsetih letih 20. stoletja so v vsej Južni Ameriki pomembnejše od tradicionalnih akademij postale neodvisne skupine umetnikov, ki so izzvale konzervativizem na političnem in umetniškem področju in podprle neodvisen ameriški modernizem razstav in delavnic. Od akademizma neodvisno delovanje je pomenilo drugačen razvoj delovnih metod in vrednotenja umetnosti (za razloček od Evrope), zato so si Slovenci v Argentini prizadevali vzpostaviti pravo umetniško šolo, ki bi bila akademija po vzoru evropskih šol, ne pa **»neorganizirana in svobodna«** kot v Argentini. Tako so se »vrnili k častitljivemu izrazu »šola«, ki pomeni resno šolanje, četudi nižje, pa z enakim pomembnim poudarkom najvišje šolstvo« (M. M. 1957: 1). Iz omenjenih smernic, ciljev in nenazadnje poimenovanja šole je razviden superioren odnos likovnih ustvarjalcev, učiteljev in kulturnih delavcev do novega okolja, v katerem so se znašli, in njihova navezanost na evropsko umetniško tradicijo.

Učenci so med šolanjem pripravljali skupne in samostojne razstave, opremljali in ilustrirali razne publikacije, izdelovali gledališko scenografijo in podobno. Vendar so nekateri člani SKA nasprotovali odločitvi, naj dijaki umetniške šole opremljajo knjige, ki jih je izdajala SKA. Marolt piše tudi o pomanjkanju denarja zaradi nepripravljenosti publike za nakup umetnin, o pesimizmu nekaterih članov SKA, odkritem nasprotovanju šoli in delu učencev, predvsem pri že omenjenem likovnem opremljanju knjig, sporih med profesorji in podobnem (Marolt 1961). Po vseh zapletih je profesor France Ahčin v petem semestru šolo zapustil, tudi Milan Volovšek je napovedal odhod v Córdoba, na koncu pa zapustil Argentino. Bara

¹⁴⁰ Tudi predsednik SKA, Ruda Jurčec, je napovedoval šoli uspeh, saj je primerjal skromne razmere, v katerih bo šola delovala, s skromnimi razmerami, iz katerih je zrasel slovenski impresionizem, »ki je danes takšen ponos slovenstvu!« (*Glas SKA* 1955b).

¹⁴¹ Marolt je to pojasnjeval tako: »... v tej deželi ima ta naziv dvomljiv prizvok: tu imajo akademije za krojenje perila ter moških in ženskih oblek, glasbene akademije, kjer se učijo otroci prvič na klavirsko tipko udarjati, in akademije *de dibujo*, kjer prerisujejo karikature iz dnevnikov in ničvrednih revij.« V zanosu je celo izjavil, »da bo gotovo tudi bolj častno biti učenec Bare Remec kot pa neke buenosaireške akademije« (M. M. 1957). Maroltovo zagnanost pri tej razpravi vsaj delno pojasnjuje podatek, da je bil leta 1938 član Odbora za ustanovitev umetnostne akademije v Ljubljani. Načrte je pozneje prekinila vojna. Svojo ambicijo je vsaj deloma uresničil z ustanovitvijo Umetniške šole SKA.

Remec je praktični pouk do konca izpeljala sama. Tako je Umetniška šola SKA vzgojila le eno generacijo učencev in pozneje dela nikoli ni nadaljevala.

Začetna pričakovanja o uspehu šole so bila velika, zato učitelji učencev niso vzpodbujali k sočasnemu izobraževanju na argentinskih likovnih šolah. Tudi v tem so sledili politiki skupnosti. Pričakovanja pa so bila previsoka. Od učencev umetniške šole SKA se je samo Ivan Bukovec aktivno posvetil slikarstvu in redno tudi razstavljal, dva nekdanja učenca sta se s slikanjem ponovno začela ukvarjati šele po upokojitvi. Drugi so se posvetili svojim poklicem (med njimi so trije postali arhitekti, eden pa profesor umetnostne zgodovine) in niso bili umetniško aktivni.

Pobudo za ponovno delovanje šole so dali nekdanji učenci, vendar je bilo v širši skupnosti zanjo premalo interesa. Najti je mogoče več razlogov. Ljudje so si v prvih letih delovanja SKA in v času njenih aktivnih pobud za promocijo slovenske umetnosti (loterije, prodajne akcije, propaganda v glasilih SKA) napolnili stanovanja in hiše z likovnimi deli slovenskih umetnikov. Hkrati pa niso razumeli in sprejemali sodobne umetnosti, kot se je pogosto razburjal Marijan Marolt. Marolt je z vračanjem v preteklost in zatekanjem h klasikom slovenske umetnosti poskušal vplivati na zavest ljudi in jih hkrati izobraževati. Večkrat je ob tem analiziral slovensko publiko, ki se je udeleževala razstav ali loterij. Pri večini Slovencev je bilo dojemanje umetnosti omejeno na realistično slikarstvo predvojnega obdobja ali impresioniste, s poudarjeno nacionalno konotacijo.¹⁴² Zanimala jih je predvsem slovenska krajina, pozneje pa tudi argentinska. To potrjujejo številni Maroltovi kritični zapisi o odklonilnem odnosu slovenske izseljenske publike do sodobnosti in sodobne umetnosti, ki jih je objavljala v raznih časopisih v Argentini.

Razlogi za prenehanje delovanja umetniške šole in manjše zanimanje etničnega vodstva za razvoj likovne umetnosti so lahko v tem, da ustvarjalci niso bili »ujeti« v slovensko motiviko in s tem niso prispevali k eksplicitnemu ohranjanju etnične identitete (v primerjavi z literati). Umetniki in njihovi učenci so sčasoma prerasli tradicijo in, če uporabim cankarijansko izrazoslovje, so se »slikovito« slikajoči dijaki pod vplivom umetniških trendov umetnostnega sveta Buenos Airesa prelevili v ekspresivne slikarje, povzeli so bolj idealistične snovi, abstraktna umetnost jim ni bila več tuja. Poleg tega so se vključevali v argentinske umetniške kroge (Remec, Ahčin, Volovšek, tudi nekateri učenci Umetniške šole SKA). So vodilni ljudje SKA in tudi vodilni v širši povojni slovenski skupnosti v umetnosti videli le učinkovito orodje za politično propagando in dvigovanje slovenske etnične zavesti? To najverjetneje je tako; ko so se umetniki sčasoma preusmerili k motivom iz novega okolja, k sodobnim umetniškim izrazom in začeli slediti smernicam v argentinski umetnosti, je umetnost kot orodje za »etnično« socializacijo postala nezanimiva. V skupnosti so ji temu primerno namenjali šibko finančno in moralno podporo.

¹⁴² Prvo likovno razstavo v SKA na temo slovenske pokrajine so ljudje več kot občudovali, za prvo likovno razstavo umetniške šole je predsednik SKA Ruda Jurčec dejal, da »diha iz vseh del duh, ki je slovenski in da je to res razstava del slovenske umetnosti«, pri kateri je viden naslon na slovenski impresionizem (Ik. 1956: 2–3).

Po umetniški šoli sta predvsem Ahčin in Remčeva v okviru SKA samostojno in skupinsko razstavljala. Ahčin je nekaj časa poučeval risanje, tudi Bara Remec je imela nekaj učencev. Marijan Marolt se je posvetil predvsem pisanju likovnih kritik in je bil nekakšen neformalni likovni kritik slovenske skupnosti. V šestdesetih letih se je ukvarjal predvsem z abstraktno umetnostjo, ki pa ji ni bil naklonjen. V ocenah del slovenskih ustvarjalcev v Argentini, ki jih je objavljajal pred, ob ali po določeni razstavi v *Meddobju*, *Svobodni Sloveniji* in *Glasi SKA*, je stalno razglabljal o predmetni in nepredmetni umetnosti in se posredno izrekel proti slednji.¹⁴³ Likovne ocene so po Maroltovi smrti pisali še France Papež, v manjši meri pa tudi Tine Debeljak in Darko Šušteršič.

Vse do konca osemdesetih let so likovno produkcijo v okviru SKA predstavljala predvsem dela Remčeve, Ahčina, Volovška in Bukovca. Leta 1981 so v SKA pripravili razstavo del Marjana Adamiča,¹⁴⁴ vendar so bila ta, predvsem akti, po besedah ene od sogovornic za slovensko publiko popolnoma nesprejemljiva. Adamič je po tem dogodku opustil likovno dejavnost. Šele v osemdesetih letih so večinoma pod okriljem likovnega odseka SKA začeli aktivneje delovati drugi mlajši umetniki.¹⁴⁵

Danes je likovni odsek najbolj vitalen odsek SKA. Povezuje največ članov mlajše generacije in redno organizira ter sofinancira samostojne in skupinske razstave. Umetniki še zmeraj objavljajo reprodukcije svojih del v reviji *Meddobje*, o razstavah pa poroča *Glas Slovenske kulturne akcije*. Samostojne likovne razstave članov SKA so dvakrat letno v priložnostni galeriji, ki ji sicer pravijo Mala dvorana Slovenske hiše.¹⁴⁶ O vsakem novem članu likovnega odseka SKA odloča njen

¹⁴³ Marolt v teh zapisih o umetnosti ni odkrito obsodil abstraktnega umetniškega izraza, ampak je svojo nenaklonjenost izražal s povzdigovanjem realističnih in neoimpresionističnih del.

¹⁴⁴ Slikar Marjan Adamič (rojen leta 1955 v Buenos Airesu) je obiskoval šolo v Slovenski vasi in srednjo šolo v Misijonskem zavodu. Končal je akademijo za likovno umetnost na Instituto superior de Bellas Artes. Imel je nekaj skupinskih in samostojnih razstav. Ustvarjal je tudi literarno in objavljajal v nekaterih publikacijah slovenske skupnosti, kot so bile *Mladinska vez*, *Druga vrsta*, *Glas* in *Meddobje* (več glej Rot 1993).

¹⁴⁵ Med prvimi sta bili sestri Andrejka in Marjetka Dolinar, v začetku devetdesetih let so začele v okviru SKA razstavljeti Adriana Omahna, Matilda Močnik, Veronika Šparhagl, Helena Klemenc in Zalka Arnšek, sledile so najmlajše ustvarjalke Cecilija Grbec, Irena Žužek in Karla Škvarca. Zunaj SKA sta v Buenos Airesu v osemdesetih letih delovala dva ustvarjalca starejše generacije, Marjan Grum in Branko Zavrtanik. Branko Zavrtanik se je SKA pridružil pred nekaj leti. Njegova družina je bila že od naselitve veliko bolj povezana s staronaseljenci, predvsem Prekmurci, in argentinskim okoljem, stikov s »slovensko politično emigracijo« niso vzdrževali. Šele po smrti staršev je, kot pravi sam, začutil potrebo, da bi se aktivno vključil v delovanje SKA in prišel v stik s slovenskim jezikom. Med mlajšo generacijo je še nekaj umetnikov, ki delujejo zunaj organizirane skupnosti. Med njimi je večina neprofesionalnih ustvarjalcev, ki so jih v zadnjih letih povabili k razstavljanju v okviru SKA, ne pa tudi k včlanitvi, na primer Lučka Voršič, Vladimir Voršič, Ljudmila Drobnič Rebozov in drugi. – V argentinskih umetnostnih krogih sta se med profesionalnimi ustvarjalci uveljavila Cezare Velčić in Fabián Berčić, ki z organizirano skupnostjo Slovencev praktično nimata stikov. Več potomcev Slovencev je šele sredi študija umetnosti, med njimi tudi Tiziana Pierri. Tukaj navajam imena tistih, s katerimi sem se pogovarjala. Domnevamo lahko, da je v skupini, ki ne ohranja stikov z organizirano skupnostjo, še več ustvarjalnih posameznikov.

¹⁴⁶ Prostor ni pravilno osvetljen in tudi po velikosti ne ustreza razstavam. Ustvarjalci pogosto sami

odbor, ki na predlog vodje odseka k članstvu povabi nove umetnike.¹⁴⁷ Pogoji za včlanitev v Likovni odsek SKA so samostojna razstava in kontinuirana likovna produkcija ter seveda splošni pogoji, ki sem jih že omenila (slovensko poreklo, nekomunistično delovanje).

SKA in njeno neprekinjeno več kot petdesetletno delovanje sta izjemnega pomena za kulturno življenje Slovencev v Argentini in tudi drugod po svetu. Znotraj skupnosti Slovencev je v primerjavi z drugimi kulturnimi institucijami pomenila vrhunsko kulturno produkcijo. Vzpodbujala je razvoj različnih kulturnih, znanstvenih in umetniških dejavnosti, marsikomu je sodelovanje v SKA omogočilo zagon umetniškega ustvarjanja. Ustvarjalci so kolektivno prispevali k slovenski kulturni dediščini. Toda SKA je kljub začetni liberalni drži in zanosnim načrtom, ki so zajemali povezovanje vseh ustvarjalcev in publike, povezovanje z argentinsko kulturno srenjo, nepolitično kulturno dejavnost in podobno, že v drugem desetletju delovanja zavzela rigidno stališče do kulturnega delovanja v širšem smislu. Primerjava z drugimi skupinami Slovencev po svetu kaže, da nobena ni uspela ustanoviti podobno organizirane in produktivne organizacije, kot je SKA, saj nobena od njih ni bila tako politično in ideološko povezana kot skupina Slovencev v Argentini. Hkrati pa primerjava pokaže tudi slabosti njenega delovanja.

Po osamosvojitvi Slovenije, ko je bilo mogoče primerjati kulturno produkcijo (in tudi znanstveno) Slovencev v Argentini in vzporedno nastajajočo v Sloveniji, sta se izrisala dejansko stanje in perspektiva SKA. Slovenski ustvarjalci iz Argentine so s svojevrstnim ponosom pokazali svojo produkcijo izvornemu okolju, ki pa jo je sprejelo mlačno ali kritično. Ob razstavi sester Dolinar v Ljubljani leta 1995 je Peter Rak zapisal, da je likovna in nasploh umetnostna tvornost velikega dela slovenskega izseljenstva »v določeni meri produkt specifičnega okolja dokaj koherentne narodnostne skupnosti, ki sicer deloma sprejema pobude novega okolja in novih umetniških pristopov, vendar ostaja ob negovanju svojega narodnostnega izročila dokaj konservativna« (Rak 1995).

SKA danes nima več predznaka elitne institucije, kar je posledica njene zmanjšane vloge v skupnosti Slovencev. Številni aktivni člani so se v devetdesetih letih preselili v Slovenijo, nekaj jih je umrlo, drugi pa se sprašujejo »o smiselnosti životarjenja SKA« (Rode 2004). Ker je v njenih odsekih aktivnih vse manj članov in se njenih prireditve udeležuje vse manj ljudi, so v zadnjih letih nekateri odborniki SKA sprožili pobudo o decentralizaciji, kar pomeni, da bi prireditve in dejavnosti SKA preselili v okrajne domove in jih dejansko približali ljudem. Več

poskrbijo za primerno osvetlitev slik z reflektorji. SKA sicer poskrbi za oglase na radiu in v publikacijah, ki izhajajo v skupnosti. Vsak ustvarjalec ponavadi povabi svoj krog prijateljev, sorodnikov in znancev, SKA pa obvesti svoje člane. Razstave v okviru SKA so pogosto tudi prodajne, vendar SKA ne pobira odstotkov od prodaje kot običajne galerije. Umetnik po dogovoru sam prispeva delež od prodaje v sklad SKA, iz katerega potem financirajo skupinske ali gostujoče razstave.

¹⁴⁷ Članstva po mojih informacijah še nihče ni zavrnil. A nekateri mlajši ustvarjalci članstva v SKA ne dojemajo kot priznanja. Pogosto so do njega indiferentni.

članov SKA pa se s to pobudo ne strinja, z argumentom, da bo »prava kultura« razvrednotena.¹⁴⁸

Analiza kulturnega produkcije in predvsem umetniškega delovanja znotraj skupnosti Slovencev, opredelitev vloge SKA in nekaterih posameznih oseb v skupnosti ter primerjava z umetnostnim svetom Buenos Airesa nas je na koncu privedla do sklepa, da je skupnost Slovencev ustvarila pogoje za obstoj lokalnega, etnično definiranega umetnostnega sveta. Definiramo lahko vse potrebne sestavne dele za njegovo delovanje: ustvarjalce, institucije, ki so skrbele za promocijo in distribucijo del, kritike in filozofe, ki so oblikovali konvencije za presojo ustvarjenih del, ter publiko (primerjaj s strukturo umetnostnega sveta Buenos Airesa med slikovnimi prilogami). Deli opisanega umetnostnega sveta oziroma ljudje, ki ustvarjajo, sestavljajo institucije in presojujejo ustvarjeno, imajo pomembno skupno značilnost: so izključno slovenskega porekla. Poudarjeno inštitucionalno organizirano delovanje, ki ga je podpirala velika skupina priseljenih Slovencev, je tako vplivalo na nastanek lokalnega umetnostnega sveta, hkrati pa je vplivalo na ustvarjalne posameznike, saj jim je postavljalo ovire in omogočalo ustvarjanje. Natančnejšo predstavo o razsežnostih lokalnega, etničnega umetnostnega sveta si bomo lahko ustvarili šele z naslednjo primerjavo med različnima migracijskima primeroma in z analizo življenja in dela posameznih ustvarjalcev.

USTVARJANJE SLOVENCEV V AVSTRALIJI: PRIMERJAVA MED MIGRACIJSKIMI PRIMERI

Zakaj sem za primerjavo izbrala prav Avstralijo? Med migracijskima primeroma, torej med slovenskimi priseljenci v Argentini in Avstraliji, so tako podobnosti kot razlike. Pri obeh gre za naselitev večjega števila Slovencev po drugi svetovni vojni v značilni imigrantski, čezoceanski deželi, z drugačno podnebno klimo od srednjeevropske ter z določenimi kulturnimi in družbenimi posebnostmi.¹⁴⁹ Za obe priselitveni okolji je značilna etnična in kulturna raznolikost. Med Slovenci, ki so šli v Avstralijo, je bilo prisilnih oziroma političnih emigrantov manj kot v Argentini. Obe skupini slovenskih naseljencev sta ustanovili etnične organizacije in razvili kulturno dejavnost, vendar sta se skupini razlikovali predvsem v izobrazbeni in

¹⁴⁸ Zavzemanje kulturne elite za lasten obstoj spominja na odpor do poskusov decentralizacije delovanja Društva Slovencev v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja.

¹⁴⁹ Po neuradnih ocenah naj bi v Avstraliji živelo okoli 25.000 Slovencev (Prešern 1990). Lojze Košorok prišteva k tej številki še potomce, rojene v Avstraliji, in navaja število več kot 40.000 ljudi (Košorok 1997). Naselili so se v vseh večjih obalnih mestih, manjše skupine in posamezniki pa so razpršeni tudi po notranjosti kontinenta. Odhajanje Slovencev v Avstralijo sega že v čas pred drugo svetovno vojno (Čebulj Sajko 1992: 39–50), vendar so šele spremenjene politične in ekonomske razmere po drugi svetovni vojni povzročile množično odhajanje na najmanjšo celino. V letih 1947–1950 se je v Avstraliji naselil del slovenske politične emigracije, po letu 1950 pa so začeli prihajati tudi ekonomski priseljenci. V sedemdesetih letih je priseljevanje v Avstralijo postopoma usahnilo.

socialni strukturi, delno tudi v številu priseljencev. Zato je razlika opazna tudi v političnem delovanju in organiziranju. Pomemben dejavnik pri definiranju razlik pa je specifičnost migracijske politike vselitvenih držav in njun vpliv na integracijo priseljencev v večinsko družbo. Poglejmo, kako se je vse naštetu odražalo v oblikovanju umetnostnih svetov in razvoju ustvarjalnosti posameznikov.

Večina Slovencev je v Avstralijo prišla kot razseljene osebe, begunci, pozneje kot običajni priseljenci in njihovi družinski člani (Čebulj-Sajko 2000). Med njimi je bilo veliko preprostih, mladih ljudi s podeželja in zelo malo izobražencev. Že kmalu po naselitvi so v večjih obalnih mestih ustanovili organizirane skupnosti, predvsem v okviru društev in ob pomoči tam delujočih slovenskih duhovnikov. Vendar so se na splošno organizirali nekoliko pozneje kot Slovenci v Argentini, tudi manj množično, centralizirano in kompleksno. Eno prvih slovenskih društev na avstralskih tleh je bilo Slovensko društvo Melbourne (SDM), ustanovljeno leta 1954.¹⁵⁰ Slovenci se v Avstraliji niso naseljevali strnjeno, prav tako niso oblikovali strnjenih etničnih naselij. Čebulj-Sajko ugotavlja, da so se že v migracijski generaciji sklepali etnično mešani zakoni predvsem s Hrvati in z Avstralci, v postmigracijskih generacijah pa so mešani zakoni nekaj povsem običajnega (2000: 64). Za Slovence v Avstraliji je tako značilno, da so svojo kulturo ohranjali doma, v okviru organiziranega društvenega delovanja in v etničnih cerkvah. Kot organizirana skupnost so se povezovali z drugimi etničnimi skupinami v Avstraliji in delovali predvsem na kulturnem področju. Skrbiš (1999) ugotavlja, da avstralsko-slovenska skupnost nima nobenega političnega vpliva ne v Avstraliji ne v Sloveniji, drugače kakor argentinski Slovenci, ki so se po letu 1991 začeli vključevati v slovensko politiko.

Avstralska uradna politika priseljevanja je pomembno vplivala na način življenja priseljencev. Kot vsi Nebritanci so se Slovenci v prvem povojnem obdobju soočili s politiko popolne asimilacije, ki je temeljila na predvojnih rasističnih in velikobritanskih težnjah po ohranitvi etnično homogene »avstralske rase« (Čebulj-Sajko 2000: 17). Britanska identiteta avstralske populacije se je začela počasi spreminjati in po kratkem prehodnem, t. i. integracijskem obdobju, se je po letu 1972 začel razvijati avstralski multikulturalizem, »s katerim je bila uradno potrjena etnična homogenost avstralske družbe« (več o tem glej Čebulj-Sajko 2000). S tem so bili omogočeni enakopravni družbeni odnosi med etnijami. Vlada je med drugim tudi finančno podprla ohranjanje kulturne dediščine in jezikov priseljencev (Čebulj-Sajko 2000: 58), kar je vplivalo na delovanje individualnih in skupinskih oziroma društvenih dejavnosti. V primerjavi z avstralsko uradna politika priseljevanja v Argentini ni bila asimilacijska in tako tudi ni imela večjega vpliva na delovanje povojnih slovenskih naseljencev v Argentini.

Slovenci v Avstraliji so v primerjavi z argentinskimi Slovenci ustanovili manjše število organizacij, njihova aktivnost pa se je usmerila bolj na športno, glasbeno-folklorno in literarno področje. Razloge za to lahko iščemo v socialni in izobrazbeni

¹⁵⁰ V Melbournu so bila ustanovljena štiri slovenska društva, SDM je največje. Slovenci so društva ustanovili še v Perthu, Adelaidi, Sydneyu, Canberri, Geelongu, Wollongongu in drugje.

strukturi naseljencev, ideološki heterogenosti¹⁵¹ in samem priselitvenem okolju. S slednjim se povezuje Skrbiševa ugotovitev o splošnem avstralskem nagnjenju k folklori kot eni od prevladujočih oblik etničnega samoidentificiranja in samoizražanja (1995: 64). Z vidika likovne ustvarjalnosti in njene promocije izstopajo predvsem delovanje Slovenskega društva Melbourne (SDM) in delovanje Slovensko-avstralskega literarnoumetniškega krožka ali kratko SALUK, v zadnjih letih pa delovanje Inštituta za slovenske študije države Victoria (Institute for Slovenian Studies of Victoria) in Slovensko-avstralskega inštituta (Slovene-Australian Institute).

Člani SDM so od leta 1977 do konca osemdesetih let pripravljali letno likovno razstavo, kjer so predstavili slovenske ustvarjalce avstralske države Victoria. Že kmalu pa so k sodelovanju povabili pripadnike drugih etničnih skupnosti v Avstraliji, leta 1981 pripadnike etnične skupnosti iz Šri Lanke, leto pozneje pa pripadnike poljske skupnosti. V naslednjih letih so nekajkrat organizirali likovne razstave z lokalnimi avstralskimi umetniki (v sodelovanju z občino, kjer je sedež društva) in nizozemsko etnično skupnostjo. Večina razstav je bila tudi prodajnih. Samostojno organizirane razstave so proti koncu osemdesetih let usahnille, od leta 1989 so bile le še del Slovenskih festivalov ob športnih tekmovanjih, folklornih prireditvah in plesu.¹⁵² SALUK s sedežem v Sydneyu je v glavnem združeval književne ustvarjalce, vendar so njegovi člani v reviji *Svobodni razgovori* večkrat pisali tudi o slovenski likovni ustvarjalnosti in njenih ustvarjalcih v Avstraliji.¹⁵³

Kljub obetavnemu delovanju nekaterih organizacij in posameznikov, predvsem od druge polovice sedemdesetih do konca osemdesetih let, likovna ustvarjalnost in razstave niso imele vidnejšega mesta v širši kulturni produkciji Slovencev v Avstraliji. Zakaj? Obdobje največje promocije likovne ustvarjalnosti z razstavami je sovpadlo z začetki multikulturno usmerjene uradne avstralske politike do priseljencev. Tako so avstralski Slovenci na eni strani z likovnimi deli želeli navzven pokazati lasten kulturni potencial, na drugi pa so bile razstave kot možnost predstavitve umetniških del in druženja ob odprtih priložnost za ohranjanje etnične pripadnosti. Vendar je z upadanjem zanimanja za etnične prireditve, predvsem med mladimi, potreba po manifestaciji kulturnega potenciala čez kakšno desetletje pričela upadati. Umetniki so imeli druge možnosti in vire za razstave; intenzivneje so se povezovali z avstralskimi likovnimi združenji. Poleg tega so Slovenci že imeli

¹⁵¹ Slovenska etnična skupnost v Avstraliji je razdrobljena in zelo heterogena. Njene člane vežejo le ohlapne medsebojne vezi. Skrbiš celo meni, da Slovenci v Avstraliji niti ne tvorijo skupnosti v sociološkem pomenu (1996).

¹⁵² Likovne razstave so bile v tem času tudi del kulturne prireditve Slovenski dnevi v Melbourne. Bogato desetletje in pol institucionalnega likovnega delovanja sta sklenili razstavi v okviru štiridesete (1994) in petdesete (2004) obletnice obstoja SDM. Manjše število razstav je bilo tudi v okviru verskih centrov v Sydneyu in Melbourne. Največja pregledna razstava (in edina v takem obsegu) je bila leta 1983 v Slovenskem verskem središču Svetega Rafaela v Merrylandsu v Sydneyu. Predstavili so se različni ustvarjalci slovenskega rodu iz vse Avstralije, med njimi tudi najbolj uveljavljeni slovenski slikar v Avstraliji, Stanislav Rapotec.

¹⁵³ Posamezne zapise o razstavah in likovnih ustvarjalcih lahko najdemo še v verskem mesečniku *Misli*, glasilu avstralskih Slovencev *Vestnik*, *Glasu Slovenije* in drugih.

»polne hiše slovenskih del«, kot se je izrazila slikarka Draga Gelt, kar je okrnilo prodajo in distribucijo del po etničnem ključu.¹⁵⁴

Likovna ustvarjalnost med Slovenci v Avstraliji tudi ni imela stalne, centralizirane, institucionalne podpore, kot jo je argentinskim Slovencem nudila na primer SKA. Vse organizirano kulturno delovanje med Slovenci v Avstraliji je potekalo na ravni društev, verskih centrov in posameznikov ter je bilo le delno (in še to razpršeno) koordinirano na zvezni ravni oziroma preko povezovalnih koordinacijskih teles.¹⁵⁵ Povezovanje skupnosti z večinsko avstralsko družbo je omogočalo uveljavljanje posameznih ustvarjalcev, hkrati pa je slabilo likovno dejavnost na organizirani ravni znotraj skupnosti.

S prodorom novih medijev, predvsem interneta, imajo slovenski umetniki v Avstraliji ponovno možnost promocije preko institucij, ki temeljijo na etnični povezavi. Z začetkom delovanja spletnih strani Thezaurus leta 1999 so likovni ustvarjalci dobili stalni razstaveni prostor, v tem primeru virtualni. Spletni portal Thezaurus, ki ga podpirata Institute for Slovenian Studies of Victoria s sedežem v Melbournu (tam spletne strani tudi nastajajo) in Ministrstvo za zunanje zadeve Republike Slovenije, poleg spletne revije, arhiva, spletne učilnice, foruma in antologije sodobne slovenske literature vsebuje tudi virtualno likovno galerijo Galeria Sloveniana. Glavni cilj snovalcev spletne galerije je predstavitev in dokumentiranje del sodobnih umetnikov slovenskega porekla. Kot pravijo, želijo vzpostaviti novi kulturni prostor in s tem razširiti meje kulturnega življenja zunaj Slovenije. Galerija je vsebinsko usmerjena v raziskovanje skupnih značilnosti slovenske umetnosti v Avstraliji, še neuveljavljenim in razvijajočim se ustvarjalcem pa omogoča predstavitev njihovih del globalni skupnosti, hkrati pa vzpodbuja raziskovanje slovenske identitete skozi umetnost (Galeria Sloveniana www.thezaurus.com). Delovanje spletne galerije je osredotočeno na promocijo osebnih umetniških izrazov, pri tem pa podpira družbeno interakcijo in skrbi za umetniško dediščino za prihodnje generacije. Pomembni vidiki delovanja spletne galerije so njena usmerjenost v prihodnost, vzpodbujanje etničnega povezovanja (povezovanja med Slovenci v Avstraliji), promocija intrakulturnih povezav in komunikacije ter iskanje stika s tako imenovano »izgubljeno generacijo«, torej potomci slovenskih priseljencev, ki z organizirano skupnostjo nimajo stikov. Med cilji galerije in spletnega portala Thezaurus je vzpostavitev kulturnih povezav med Slovenijo in Avstralijo, kar je tudi glavni namen leta 2000 v Sydneyu ustanovljenega Slovensko-avstralskega instituta. Njegove spletne strani delujejo od leta 2002 in so namenjene izmenjavi med Slovenijo in Avstralijo predvsem na področju umetnosti, kulture, turizma, trgovine in izobraževanja.¹⁵⁶ Inštitut ni izrecno usmerjen v etnično povezovanje,

¹⁵⁴ V intervjuju z avtorico novembra 2002.

¹⁵⁵ To funkcijo so opravljali Zveza slovenskih društev v Avstraliji s sedežem v Canberri (ustanovljena leta 1971), Svetovni slovenski kongres – Avstralska slovenska konferenca (od leta 1990) in delno tudi SALUK.

¹⁵⁶ Idejni vodja Inštituta je Nick Vickers, spletne strani pa oblikujeta Anita Lever in Melita Jazbec.

vendar s svojim delovanjem poskuša informirati predvsem drugo in tretjo generacijo avstralskih Slovencev o dogajanju v Sloveniji in obvešča o gostovanjih slovenskih kulturnih ustvarjalcev v Avstraliji. Zaradi osebnega interesa vodje inštituta Nicka Vickersa, ki je kritik, kurator in vodja Sir Herman Black Gallery na Univerzi v Sydneyu, avstralsko-slovenski inštitut posveča umetnosti nekoliko več pozornosti. Doslej je organiziral nekaj razstav del likovnih ustvarjalcev iz Slovenije v avstralskih galerijah in pomagal avstralskim umetnikom razstavljati v Sloveniji.

Likovni ustvarjalci med Slovenci v Avstraliji so večinoma neodvisno od etnične skupnosti sodelovali v avstralskem likovnem umetnostnem svetu. Med migracijsko generacijo so večinoma neprofesionalni umetniki oziroma samouki, ki so začeli likovno ustvarjati po prihodu v Avstralijo.¹⁵⁷ Večina se je vključevala v lokalne umetniške (interesne) skupine, kot so tečaji, šole, združenja in društva slikarjev lokalnih občin, in podobno. Bolj ali manj redno so svoja dela razstavljali v okviru slovenske skupnosti, vendar so bile te razstave le majhen del njihovega siceršnjega delovanja. Nekateri med njimi so se popolnoma vključili v avstralski umetnostni svet na nacionalni ali internacionalni ravni.¹⁵⁸ Nasprotno pa likovni ustvarjalci postmigracijskih generacij, ki so večinoma akademsko izobraženi, izredno uspešno delujejo zunaj okvirov etnične skupnosti, torej v nacionalnih in internacionalnih umetnostnih svetovih. Med njimi so mladi in inovativni ustvarjalci: Nataša Škof, ki je svoje barvne, z naravo in arheologijo zaznamovane kompozicije večkrat razstavljala tudi v Sloveniji, Daniel Leš, ki je s svojimi religioznimi deli prodril v širše avstralske umetnostne kroge, ali Anton Veenstra, ki je povezal kulturno dediščino slovenskih prednikov in sodobno tekstilno umetnost.

Način delovanja postmigracijskih generacij pa ni povezan samo s skopo organizacijsko podporo etnične skupnosti, ki v zadnjih dveh desetletjih ni več podpirala distribucije in konzuma umetniških del. Na način njihovega delovanja je pomembno vplivalo tudi občutenje etnične pripadnosti. Mikola (2005) za potomce Slovencev v Avstraliji ugotavlja, da je njihova etničnost izbirna in prostovoljna. Podlaga izbirnosti je avstralska multikulturalna politika¹⁵⁹ in evropski izvor Slovencev (v nasprotju z novimi, diskriminiranimi priseljenci iz Azije). Subjektivna narava izbire pri pripadnikih postmigracijskih generacij je nenazadnje posledica popuščanja moči in manjše notranje koherence etnične skupine. Čeprav v primeru potomcev Slovencev, torej pripadnikov tako imenovane druge generacije, še ne moremo govoriti o popolni izbirni etničnosti, ker je ta kolektivni fenomen in zato

¹⁵⁷ Tudi Stanislav Rapotec, ki velja za najuspešnejšega in najbolj priznanega umetnika slovenskega rodu v Avstraliji, je bil samouk. Le kipar Milan Vojsk (1922–1997), ki je prišel v Avstralijo v petdesetih letih, je bil umetniško izobražen v Sloveniji (za posredovanje te informacije se zahvaljujem dr. Irene Mislej).

¹⁵⁸ Med njimi najbolj izstopata Stanislav Rapotec in Ron Gomboc. Slednji je v okolici Perthu odprl samostojno umetniško galerijo, ki je poleg razstavnega tudi ustvarjalni in kulturni prostor. Gomboc pogosto gosti tuje ustvarjalce, predvsem iz azijskih in evropskih držav ter je podpornik mladih, neveljavljenih umetnikov.

¹⁵⁹ Avstralska politika multikulturalizma prav s tem, ko poudarja in dopušča raznolikost, državljane Avstralije hitro in učinkovito homogenizira (Mikola 2005: 109).

predvideva obstoj skupnosti, so potomci Slovencev v Avstraliji v prvi vrsti Avstralci in šele potem Slovenci oziroma »so Avstralci in ne Slovenci« (Mikola 2005: 110).

Kaj je torej mogoče sklepati na podlagi pričujoče primerjave? V primerjavi z avstralskim se argentinski primer kaže kot dobro organiziran in kulturno povezan. Osrednja kulturna institucija Slovencev v Argentini, SKA, je omogočila oblikovanje lokalnega, etničnega umetnostnega sveta in možnost ustvarjanja. Hkrati je bila tudi generator kulturnega izključevanja in zaviralec napredka. Strah pred neizbežno politizacijo (kulturna avtonomija je mogoča samo v utopičnih družbah!) in strah pred vplivi multikulturnega okolja večinske družbe ter nenazadnje generacijske razlike so povzročili stagnacijo kulturnega razvoja. Določena stopnja integracije v argentinski umetnostni svet je bila dosežena že v petdesetih in šestdesetih letih, nato pa jo je ustavilo zapiranje pred večinsko družbo. Z vidika likovne umetnosti je SKA v preteklosti njeno sočasno delovanje in povezovanje z večinsko družbo pomagalo napredovati. V argentinskem multikulturnem okolju je prihajalo do oplajanja idej. Bistvena razlika med SKA in kulturno dejavnostjo društev v Avstraliji je prav v tem. SKA nadaljuje z vzdrževanjem *statusa quo* glede argentinske publike in tudi ustvarjalcev.¹⁶⁰ Kot takšna doslej ni omogočila rasti lokalnega, etničnega umetnostnega sveta in s tem ni bistveno prispevala k razvoju ustvarjalnosti posameznikov. Razvila ni nobenih sodobnih oblik promocije likovne umetnosti, kot se je to zgodilo v avstralskem primeru, in le počasi z vztrajnim prepričevanjem nekaterih posameznikov odpira prostor sodobnim in neprofesionalnim umetniškim ustvarjalcem ter ustvarjalcem, ki niso slovenskega porekla.

¹⁶⁰ Po pripovedovanju enega od članov SKA so odborniki SKA aprila 2006 razpravljali o včlanitvi argentinske slikarke Andree Quadri Brula, ki je poročena s Slovincem in že več let aktivno deluje v Slomškovem domu v Ramos Mejii. Razprava je bila takrat preložena na poznejše seje, kar je po prepričanju sogovornika pomenilo odlog do nadaljnjega. Vendar je Andrea Quadri Brula maja 2008 kot prva ustvarjalka, ki ni slovenskega porekla, razstavljala v Slovenski hiši. Razstava je z integracijskega vidika pomembna v treh točkah: predsednica SKA Katica Cukjati je ustvarjalko predstavila v dveh jezikih – slovenskem in španskem, razstava je bila odprta v tednu, ko se Slovenci v Argentini spominjajo padlih domobrancev, to je v tednu domobranske spominske proslave, o razstavi pa je poročala *Svobodna Slovenija* (10. julija 2008).

USTVARJALNI SVET POSAMEZNIKOV

UVOD

Doslej sem obravnavala predvsem zgodovinske življenjske okoliščine Slovencev v Argentini in njihovo organizirano delovanje. Čas je, da se posvetimo posameznikom in njihovim partikularnim migracijskim izkušnjam. Migracije, prostovoljne ali prisilne, morda slednje še bolj, so pogosto povezane s kompleksnimi občutki izgubljenosti, 'razseljenosti' (*displacement*) in razdvojenosti. Neredko pa vzbujajo tudi občutke zadovoljstva in izpolnjenosti, saj lahko migracija posamezniku prinese tudi družbeno, kulturno ali idejno osvoboditev. Najbolj transparentno se doživljanje migracij in izkušnje posameznika kažejo skozi posameznikovo življenjsko pripoved. Posameznik jo gradi okoli pomembnih dogodkov, kamor spadajo tudi migracije. Osebne pripovedi lahko vsebujejo veliko podatkov o vzorcih, strukturah, kulturi in vlogi posameznika v migracijskem procesu. Prav tako iz njih lahko razberemo, kako na posameznika vpliva migracijski proces. Z drugimi besedami, mikroanalitsko perspektivo posameznega agenta, ki jo razberemo iz biografske pripovedi, povežemo z makroanalitsko perspektivo ekonomskih in političnih struktur (Brettel 2003: 24) in dobimo celovitejši vpogled v preučevano tematiko.

Pri uporabi osebnih pripovedi kot analitičnega orodja se pojavi vprašanje razmerja med partikularnim in splošnim. Težko bi opisala individualnost partikularnega drugega brez predstavitvene informacije o splošnem etnografskem in zgodovinskem kontekstu, ki dasta vsaki izbrani osebi njeno partikularnost, kot pravi Thomas Schweizer. Nekaterim generalizacijam se ne moremo izogniti, sicer ne moremo poudariti razlike med tem partikularnim in splošnim (Schweizer 2000: 60). Bolj »trdo« stališče je zavzela Lila Abu-Lughod v projektu pisanja »etnografij partikularnega«. V razpravi, v kateri kritizira koncept kulture, kritizira tudi generalizacije. Vendar pa osredotočiti se na partikularno ne pomeni dati prednost mikroravnini pred makroravnijo. Abu-Lughod pravi, da

zavzemanje za posameznosti posameznikovega življenja ne pomeni, da zane-marimo sile in dinamike, ki niso lokalno umeščene. Prav nasprotno, posledice širših in dolgoročnih procesov se samo manifestirajo lokalno in specifično, so proizvod dejavnosti posameznikov, ki živijo svoja partikularna življenja in so vpisane v njihova telesa in njihove besede (Abu-Lughod 1991: 150).

Analiza petih življenjskih zgodb likovnih ustvarjalcev Ivana, Marjana, Andrejke, Adriane in Fabiána mi je skupaj z objektivnimi podatki na eni strani omogočila konstrukcijo umetnostnih svetov, v katere so bili ali so še vključeni ti posamezniki. Iz zgodb lahko razberemo posameznikove odločitve za sodelovanje v določenem umetnostnem svetu, mesto posameznika v njem, naravo interakcije z drugimi sodelujočimi in tudi, kako posamezniki s pomočjo te interakcije konstruirajo identitete. Na drugi strani pa nam zgodbe razkrivajo perspektive njihove ustvarjalnosti. Skozi pet pripovedi lahko sledimo subjektivnemu dojetanju političnega, kulturnega in družbenega dogajanja v Argentini in tamkajšnji povojni slovenski skupnosti, hkrati pa se nam izrisuje posameznikova posredna ali neposredna migracijska izkušnja. Vse omenjeno je kontekst posameznikovega ustvarjalnega delovanja. Vendar posamezniki v pripovedih le interpretirajo svoje življenje in objektivne dogodke. V življenju »igrajo« različne vloge: so otroci, starši, delavci, ustvarjalci, galeristi, učitelji, življenjski sopotniki in igrajo etnično opredeljene vloge. Čeprav so te vloge v pripovedih orisane ločeno, so dejansko tesno prepletene. Osebna pripoved in poklicna-umetniška pripoved sta na videz dve vsebini posameznikove neločljive pripovedi.

Pripovedi si sledijo po starosti od najstarejšega k najmlajšemu. Notranje so urejene po načelu kronološko nizajočih se preverljivih objektivnih dogodkov (rojstvo, šolanje, zaposlitev, ustvarjalno delo, itd.). V terminologiji biografskih teoretikov bi lahko govorila tudi o kronologiji objektivnih življenjskih dogodkov (Chamberlayne, Rustin in Wengraf 2002). Osebnim zgodbam sem dodala izseke iz intervjujev, ocen kritikov in drugih pisnih virov, ki so pripovedi dopolnili in obogatili.

Sogovorniki so podali življenjsko pripoved, ki so jo nato dopolnjevali v pogovoru o umetnosti. Zato je bilo treba zapis zgodb do določene mere urediti. V prvem delu pripovedi sogovorniki spregovorijo v prvi osebi, v nadaljevanju pa sledijo moje interpretacije. Zgodbe so skrajšane, vendar vsebujejo vse elemente, o katerih so posamezniki govorili. Za razumevanje odločitev posameznikov in njihovega umeščanja v umetnostne svetove sem na koncu vsake pripovedi podala kratko analizo likovne motivike, identifikacij posameznika in poudarila morebitne dejavnike, ki so se v življenjski zgodbi pokazali kot ključni za definiranje ustvarjalnosti. Citati sogovornikov so brez posegov lektorske roke in so bolj ali manj v pogovornem jeziku. Prevodi iz španskega jezika so moji.¹⁶¹

»UMETNIŠKA ŠOLA SKA JE BILA SMISEL MOJEGA ŽIVLJENJA.«

IVAN, SLIKAR, REZBAR, KIPAR

Ivana sem prvič srečala na proslavi ob petdesetletnici Slovenske kulturne akcije novembra 2004 v Slovenski hiši sredi Buenos Airesa. Njegova dela so bila del pregledne razstave ustvarjalcev, članov SKA, prišel pa je tudi kot nekdanji dolgoletni

¹⁶¹ Razen prevoda vabila v Fabiánovi pripovedi.

vodja likovnega odseka pri isti organizaciji. Da je kritični opazovalec dogajanja in izredno produktiven ustvarjalec, sem ugotavljala takrat in na vseh naslednjih srečanjih, »uradno« na intervjujih, »neuradno« pa med pogovori na izletu, ob kosilih, pri njem doma tako v Argentini kot tudi Sloveniji. Na njegovo željo sem mu pred prvim intervjujem novembra 2004 sporočila okvirna vprašanja in teme. Rekel je, da ne zaupa več svojemu spominu in bi se rad pripravil. Pogovarjala sva se v dnevni sobi družinske hiše v mirni četrti predmestja Juan Suárez.

Ivan se je rodil leta 1932 v kraju Brezovica, danes Trnovec, blizu Sv. Katarine. Kmalu po prihodu v Argentino se je kot sedemnajstleten fant vključil v dejavnosti institucij slovenske skupnosti. Njegova življenjska pripoved je tako preplet aktivnega, nepretrganega ustvarjanja na likovnem področju in delovanja v SKA ob stalni podpori njegove žene. Svojo pripoved je tistega dopoldneva začel takole:

Pred menoj sta se rodila brat A., ki živi sedaj v Argentini, in sestra, ki je umrla še pred mojim rojstvom. Ko me je mama pričakovala v šestem mesecu, je umrl oče za pljučnico. Mama se je, vdova, preživljala z delom v okolici. (...) V šolo sem hodil pri Sv. Katarini.

Med vojno je brat šel k dobrovskim domobrancem. Vprašal sem ga kasneje v Argentini, zakaj se je za to odločil; je odgovoril, da partizani ne samo, da se borijo proti okupatorju, ampak pobijajo tudi Slovence, in zato je šel. Naslednji dan so že prišli partizani k nam, iskali brata in grozili. Z mama sva odšla iz domače vasi v Škofjo Loko, za eno leto. (...)

Po koncu vojne smo se umaknili, mislili smo: »Za en teden.« Proti Avstriji smo potovali z domobranci. Nastanili so nas v Vetrinjskem taborišču. Gledal sem vračanje domobrancev. Sledila je odločitev enega od sosedovih fantov in mojega brata, da ostaneta pri svojih družinah v pomoč. Dva od sosedovih pa sta se odločila za vrnitev z drugimi in sta bila umorjena. (...) Moje aktivnosti so bile v tem taborišču paša konj, plavanje, šola. Nadaljeval sem šole v taboriščih, najprej osnovna, potem obrtna.

Leta 1946 smo bili odpeljani v taborišče v Lienz. Ljudje so delali v taborišču, zunaj njega, razvijali kulturno življenje. Nadaljeval sem šole ter delal najprej v mizarški delavnici, nato v rezbarski delavnici pri poklicnem rezbarju: izdelovali smo križe in druge nabožne lesene reliefe ali kipce, jelenčke, dekorativne plošče ali krožnike, ... Delali smo tudi platnice za albume za slike, platnice z rezbarijo: rože, Blejski otok ... Vlivali tudi jaslice. Delal sem prvič modele iz gipsa. Modele smo dali vlit v aluminij. Kupovali so jih Slovenci in nekaj teh modelov sem prinesel tudi v Argentino. Sem se udeleževal tudi v mladinskem domu, kjer smo počeli različne stvari. Ogledal sem si prvo likovno razstavo v Spittalu, razstavo slik Božidarja Kramolca, in od takrat naprej je moje zanimanje za vse, kar je z likovnim ustvarjanjem.

Leta 1949 je sledil odhod v Italijo za par mesecev in iz Genove v Argentino. Zakaj Argentina? Nekaj oseb se je vrnilo v Slovenijo, nekaj se jih je zaposlilo v Avstriji ... delali so v gozdovih ... Prihajale so razne delegacije iz raznih držav, Kanada, Severna Amerika, Avstralija je pozneje prišla na vrsto. V Severno Ameriko je lahko šel, če si poznal koga. Karl Mauser, recimo. Kanadčani so

izbirali mlade fante in dekleta. Vse drugi pa kam? Argentina pa je rabila ljudi, kamor so se že prej selili Italijani, Španjolci itd. Naš general Perón, ki je bil učencem Mussolinija, je čustvoval z begunci ali ne, ne vem, je v glavnem dal možnost, da se naselimo množično v Argentino. Ni gledal ne na starost ne na zdravje ... Iz Avstrije nas je prišlo okoli 5.000 ... Mi smo bili med zadnjimi ... z ladjo Holbruck. Februarja 1949 smo prišli v Buenos Aires in se nastanili v hotelu za priseljence, Hotel de los Inmigrantes.

Ob prihodu smo dobili vsak 10 dolarjev, poleg hrane in stanovanja, in smo lahko sprejemali obiske. Obiskali so nas predhodniki, ob nedeljah smo z njimi šli k slovenski maši. Znanci iz našega okraja – sovaščani – so nas vzeli k sebi v enosobno stanovanje, kjer nas je eno leto živelo 6 ljudi. Soba velika 3 x 3 metre. Začeli smo delati in si prislužili toliko, da smo šli na razprodajo zemljišč in zaarali parcelo, ki smo jo potem plačevali na mesečne obroke, in obenem začeli z gradnjo hiše. Najprej eno sobo, kamor smo se preselili. Ob nedeljah smo se srečevali z znanci pri slovenski maši v mestu in si pripovedovali o naših »napredkih«. Po letu '51 so se začele že prve maše po okrajih, tako v San Martínu, kamor spadamo mi. Tu sem začel sodelovati pri pevskem zboru, spoznal Maroltovega Primoža in Andreja, poznejšega zeta Marjana Marolta.

Primož me je kmalu povabil na dom na kosilo in tako sem začel moje poznanstvo z Marijanom Maroltom, ki je meni veliko pomenil v življenju ... kot mentor, profesor, vodja likovnega odseka, kateremu sem nudil stalno pomoč pri pripravah likovnih razstav, vse od leta '56 naprej. (...)

Že od malega so me zanimale barve. Francoska učiteljica, ki je hodila na dopust v naše kraje, se je kdaj pa kdaj ustavila pri nas in mi dajala naloge z dekorativnimi motivi, sama mi je narisala v sredi kakšen motiv. Bilo mi je zelo všeč. Rad sem gledal gostilničarjevo hčerkico, ki je delala dekorativne predmete v gipsu in jih potem barvala. Življenje me je zaneslo v Avstrijo, tam so v taborišču v šoli odkrili moje lastnosti in me dali v rezbarsko delavnico. Tukaj mi je znova usoda pomagala, da sem prišel v stik z Marijanom Maroltom, ki me je pritegnil v umetniško šolo ... Mene pa je vse to zelo privlačevalo in mi postajalo čedalje bolj življenjska potreba. (...)

Delal sem najprej v tovarni za zavore, pozneje v mizarski delavnici za pohištvo kot rezbar. Delal sem skupaj s starejšim možem Italijanom Paganijem, ki je bil mojster v razbarstvu. Doma sem začel kopirati razne slike z oljem na platno.

1954 so ustanovili Slovensko kulturno akcijo: hodil sem redno na kulturne večere in bral vse, kar se je kje izdalo med nami. (...) Mene je zanimalo vse v zvezi s Slovenijo. Pri drugih stvareh nisem sodeloval, zaradi umetniške šole, kar je trajalo skozi pet let, potem pa družina in slikarstvo. Zanimalo pa me je predvsem likovno ustvarjanje naših ljudi. Spomnim se neke prve razstave tu v Argentini: razstavili so slovenske mojstre: Kralja, Sternena, Jakopiča in druge. Zelo me je navdušil France Kralj, ki je na mene močno vplival. Spomnim se Koritnikove razstave. (...) V času umetniške šole so se začele že skupinske razstave učencev umetniške šole, tudi sodelovanje pri ilustracijah naših publikacij, čeprav se nekateri niso s tem strinjali, češ da je prezgodaj, da moramo

prej končati šolo. So imeli prav. Gledam zdaj svoje stvari po knjigah, je bilo pre zgodaj, se še nisem navadil risat [v smehu]. Tudi zdaj ne znam. (...)

Ivanova pripoved je tudi v nadaljevanju zgrajena predvsem okoli treh dogodkov: emigracije, ki jo je doživel kot odraščajoč fant, slovenske skupnosti in likovnega ustvarjanja. Ivanova družina se je po prihodu v Buenos Aires, kot večina slovenskih priseljencev, naselila v predmestju. V občini San Martín,¹⁶² kjer se je že organizirala ena prvih skupin slovenskih povojnih naseljencev, je Ivan začel spremljati dejavnosti nastajajoče slovenske skupnosti. Najprej je deloval v okviru lokalne skupine v San Martínu, nato v okviru Slovenske kulturne akcije. Spremljal je kulturne prireditve, hodil k slovenski maši, sodeloval v pevskem zboru in začel slikati. Leta 1954 je prvič uporabil oljne barve in naslikal brezijansko Marijo, ki mi jo ponosno pokaže.

Ivan je začel resno ustvarjati v Umetniški šoli SKA, kamor ga je povabil poznejši učitelj in mentor Marijan Marolt. Prvi dan pouka v umetniški šoli so učenci opravili nekakšen preizkus sposobnosti. Ker je Ivan delal kot rezbar, so učitelji zanj predvidevali, da bo edini učenec kiparstva, vendar je bil bolj nadarjen za slikanje in je začel študirati slikarstvo. Do umetniške šole ima danes precej ambivalenten odnos. Poudarja njeno pozitivno plat, saj je šola nastala predvsem zato, ker so likovniki in drugi sodelavci SKA želeli nadaljevati pedagoško delo, posredovati svoje znanje Slovincem, predvsem mlajšim članom skupnosti, ki zaradi vojne niso imeli možnosti izobraževanja. Mnogo jih je namreč v Sloveniji in pozneje v taboriščih v Avstriji končalo le nekaj razredov osnovne šole, v Argentini pa so začeli delati. Hkrati pa so morali sodelavci SKA za potrebe skupnosti poskrbeti za kontinuiteto grafično in oblikovno usposobljenih ustvarjalcev. To se ujema s cilji vodstva SKA oziroma vodstva slovenske organizirane skupnosti, ki je želelo vzdrževati kar se da malo stikov z argentinskim okoljem in s tem ohranjati avtonomnost. Ivan pa pri tem poudarja, da mu niso nikoli svetovali, da bi se hkrati izobraževal v argentinskih šolah. Organizatorji in vodje umetniške šole so hoteli vzgojiti svoje naslednike za prihodnje generacije, in sicer za ilustracije in opremo knjig, slikanje, cerkveno opremo, itd. Ivan doda:

Meni je rekla moja mama, ti, pejdi se učit neko obrt, da boš imel kaj delat, da boš živel. Umetnost ... to je bilo takrat za naše razmere oziroma moje razmere »luksuz«. Jaz sem moral delati in mi to, da bi šel pozneje še študirat v argentinske šole, še na misel ni prišlo. Hodil pa sem po lastni iniciativi na izpopolnjevanja na razne tečaje.

Kar so ti ljudje [organizatorji umetniške šole in umetniki, op. av.], ki so morda še vedno upali na vrnitev v domovino, naredili napačno, da nas niso istočasno poslali v argentinsko šolo. Tako bi končali umetniško šolo, slovensko akade-

¹⁶² V San Martínu, severozahodnem predmestju Buenos Airesa, so se Slovenci najprej zbirali pri maši, leta 1961 pa so že imeli lasten slovenski dom. V okviru doma deluje slovenska šola in več kulturnih odsekov. V Slovenskem domu San Martín so v preteklosti večkrat pripravili likovne razstave pod vodstvom Marijana Marolta. To tradicijo danes nadaljujejo mlajši odborniki doma.

mijo, kot so ji rekli od začetka, in istočasno bi lahko tudi argentinsko. Morda ne istočasno, ampak pozneje. Ampak bi bilo drugače. Mislili so predvsem na potrebe slovenske skupnosti. Vendar so delali dobronamerno: ohraniti je bilo treba slovenstvo, upali pa so tudi na vrnitev! Lahko je sedaj delati opazke na primer: »Škoda, da mi niso svetovali, da bi šel še v argentinske šole ...« Saj, če bi njih ne bilo, bi še te šole ne imel.

Sodelovanje v umetniški šoli je Ivana vzpodbudilo k resnemu ustvarjanju, želel si je boljše, predvsem formalne likovne izobrazbe, vendar se zaradi domačih razmer ni vpisal na buenosairesko likovno akademijo. Nepretrgoma pa je slikal in tudi redno razstavljal.

Med delovanjem umetniške šole je Ivan prvič razstavljal na skupinskih razstavah z drugimi učenci, kar je pomenilo stik s publiko in tudi prve ocene njegovih del. V umetniški šoli se je šele učil likovnega izražanja, a je hkrati že začel iskati lasten slog. K temu so učence vzpodbujali tudi učitelji, nanj pa je imel velik vpliv predvsem Marijan Marolt. Z njim je Ivan vzpostavil poseben odnos; po besedah Ivanove žene je v Maroltu našel nadomestilo za očeta, ki ga nikoli ni poznal. Vse od leta 1956 je Maroltu pomagal pri organizaciji razstav, Marolt je bil njegov mentor v šoli in tudi pozneje, priložnostno sta obiskovala tudi likovne razstave v mestu. Marolt je pomembno vplival na ustvarjalno delo svojega nekdanjega učenca. V šestdesetih letih, ko se je Marijan Marolt ukvarjal s problemom abstraktne umetnosti, ki se je v tem času v Argentini povsem uveljavila,¹⁶³ so bila Ivanova prva abstraktna dela po končani šoli deležna njegovih vztrajnih kritik. Ivan je takrat eksperimentiral s tušem in z abstrakcijo, po nekaterih nenaklonjenih ocenah, predvsem Maroltovih, pa se je popolnoma usmeril v barvni in poetični realizem ter krajinarstvo (glej slikovno priložo). Ivan je v intervjujih in tudi javno Maroltu večkrat pripisal zaslugo za lastno umetniško vztrajnost in uspeh, vendar ga je prav Marolt odvrnil od ustvarjalnega iskanja v smeri bolj odprtega, osebnega, sodobnejšega (takrat abstraktnega) izraza.

V letih šestdeset se je pojavil Instituto Di Tella, v katerem so se organizirale umetniške razstave avantgardne umetnosti v Argentini. Prosil sem ga [Marolta, op. av.], da skupaj obiščeva razstavo, na kateri je sodeloval tudi slovenski slikar Janez Bernik. Po ogledu razstave sva stopala po parku proti domu. Vprašal sem ga za njegovo mnenje, odgovoril mi je, da se ne razume preveč na moderne stvaritve.

SKA ima pomembno mesto v Ivanovem življenju, saj so bila predavanja in Umetniška šola SKA del njegove izobrazbe. V okviru SKA je zadovoljeval svoje potrebe po druženju, komunikaciji v slovenskem jeziku, pripadnosti etnični skupnosti, pozneje tudi organizacijske ambicije. Ivana je v novem okolju zanimalo vse, kar je bilo povezano s Slovenijo, predvsem pa umetnost. Tako za najpomembnejše osebe

¹⁶³ Glej poglavje o kulturni produkciji v Buenos Airesu.

v slovenski skupnosti označuje z umetnostjo povezane ljudi. Pogovarjava se o profesorjih umetniške šole, s katerimi je večina učencev, predvsem zaradi majhnosti skupine, vzpostavila več kot le formalen odnos med učencem in učiteljem. Poleg Marolta je Ivan cenil tudi Milana Volovška in kiparja Franceta Ahčina. S slednjim ga je povezovalo to, da je bil tudi sam kipar. Ivan je Ahčinu pomagal pri nekaterih kiparskih naročilih, na primer pri cerkvenem kipu, ki ga je naročila hrvaška skupnost, ali pa pri postavljanju spomenika žrtvam revolucije v Slovenski hiši. Z Ahčinom se je družil tudi v zasebnem življenju¹⁶⁴ in mu dajal v presojo svoja dela. Baro Remec je kot umetnico zelo spoštoval. Občudoval je njeno kreativnost in stalno umetniško iskanje ter njen odnos do ljudi, predvsem Indijancev. Opisuje jo kot strogo profesorico, ki pa ga je vztrajno vzpodbujala pri delu. Ivan je sprva zavračal umetnost Bare Remec in moderno umetnost nasploh, kot je izjavil v enem od intervjujev (Mizerit 1975). Mnenje je spremenil po vstopu v umetniško šolo, skozi resni študij umetnosti in v stiku z Baro Remec kot profesorico. Ivan trdi, da so imeli učenci v umetniški šoli popolno svobodo ustvarjanja in se pozneje niso zgedovali po učiteljih, ampak so ubrali vsak svojo smer. To naj bi omenjene učence ločilo od študentov argentinskih akademij, ki po končanem študiju prevzamejo učiteljevo smer. Vendar je v prvih Ivanovih delih, podobno kot pri drugih učencih umetniške šole, opazen vpliv Bare Remec tako v slogu kot tudi motivih.

Ivan je po končani umetniški šoli leta 1960 začel aktivno slikati in tudi razstavljeti. Počutil se je ustvarjalno »svoboden«. Zašel je v abstrakcijo in v tem vztrajal nekaj let. Tudi prva samostojna razstava leta 1963 v slovenskem domu v San Martínu je bila v abstraktnem duhu. V šestdesetih letih se je prvič vključil v argentinske umetnostne institucije. Ob sobotah se je nekaj let redno risarsko izpopolnjeval na MEEBA, Mutual de Estudiantes Egresados de Bellas Artes (Skupnost diplomantov študija lepih umetnosti), kjer so študenti organizirali razna predavanja, izobraževanja in nudili prostor za risanje. Na enem od natečajev v moškem aktu je dobil drugo nagrado. Sledilo je drugo ustvarjalno obdobje, predvsem predmetno in lirično občuteno, ki je trajalo do razstave v Slovenski hiši leta 1971. Z razstavo leta 1975 se je začelo tretje ustvarjalno obdobje, za katero je značilno slikarjevo spoznanje, da si mora poiskati lasten umetniški izraz in ne »hlastati po najnovejših izmih ...«. Lasten izraz je našel v krajinskem slikarstvu, ki je bilo privlačno tudi povprečnemu slovenskemu gledalcu.¹⁶⁵

Ivan je povezavo s skupnostjo Slovencev vzdrževal tudi z delom v slovenskem gledališču, kjer je v prostem času ustvarjalno deloval kot scenograf. Sodeloval je na predstavah Nikolaja Jeločnika in drugih, ki so v šestdesetih letih ohranjali slovensko gledališče v Buenos Airesu. Še naprej je ilustriral slovenske knjige in revije ter pomagal Marjanu Maroltu pri organizaciji razstav. Druga večja razstava

¹⁶⁴ S prijatelji so zahajali v Ahčinovo hišo v delti reke Tigre, ki je še danes ob koncu tedna popularno shajališče prebivalcev Buenos Airesa.

¹⁶⁵ Papež je v oceni v *Svobodni Sloveniji* zapisal, da je Ivan razstavil krajine in da dela kažejo »občutek za lepoto in izrazitost stvarnosti, ki jo je človeku mogoče dojeti brez večjega intelektualnega napora« (F. P. 1975).

v organizaciji SKA je bila leta 1966 razstava Slovenski portret v Argentini. Ivan je zanj prizadevno zbiral slike in kipe pri Slovencih in s tem pridobil pregled nad prinesenimi umetniškimi deli. V tem času je začel razstavljal tudi v argentinskem okolju, predvsem na žanrsko usmerjenih razstavah krajinskih slikarjev. Na lokalni ravni, predvsem v občini San Martín, kjer je takrat živel, je sodeloval na likovnih natečajih, razstavljal po knjižnicah in salonih. Sprejet je bil tudi v salon v elitnem predmestju Buenos Airesa San Fernando.¹⁶⁶ V tem času je veliko potoval po Argentini in slikal: na severu v Salti, Jujuyu in Córdobi, na zahodu v Barilocheju in njegovi hriboviti okolici. Iskal je stik z argentinsko pokrajino, predvsem s pampo in hribi.

Leta 1965 je na odru slovenskega gledališča spoznal Majdo, s katero sta se po dveh letih poročila. Majda je postala njegova sopotnica v vseh ozirih: spremljala ga je v gledališču, kjer je delal scenografije, konec tedna sta zbirala slike za katero od razstav, skoraj vsak teden sta v mestu obiskovala razstave. Žena ima osrednjo vlogo v Ivanovem življenju, ne samo kot življenjska sopotnica, ampak tudi kot »medžerka«. Še vedno mu pomaga pri prijavih na razstave in natečaje. Ivan je po poroki nadaljeval s slikanjem, z ilustriranjem revij in kot član SKA z razstavljanjem. Ko se jima je leta 1970 rodila hči, so se preselili v novo hišo v predmestno občino Juan Suárez, s čimer je Ivan pridobil več prostora za ustvarjalno delo.

Ivan se je po hčerinem rojstvu nehal ukvarjati s scenografijo, ker mu je jemala preveč časa, začel pa je sodelovati v argentinski organizaciji likovnikov *Artistas visuales agrupados* (Skupina vizualnih umetnikov). Organizirali so skupinske razstave, razstavljali tudi v raznih salonih, občasno je prejel tudi kakšno nagrado. Takrat je opravil še tečaj kiparstva. Priznava, da je bilo težko najti čas za ustvarjanje. Z ženo sta bila oba zaposlena, delovala sta v slovenski skupnosti in skrbela za dve tašči in otroka. Ponavadi je slikal ob poletnih počitnicah, po večini v hribih: v Barilocheju, Córdobi; tudi na krajših dvo- ali trodnevnih potovanjih, in sicer v Tandilu, Olavarríi, na morju ali v sosednjem Urugvaju. Ob lepem vremenu so ob nedeljah obiskovali okolico Buenos Airesa: Ezeizo (letališče) ali Tigre, Luján, Escobar, Maschwitz in Garin ob avtocesti Panamericana. Družinski izleti so bili hkrati priložnost za slikanje.¹⁶⁷ Pozneje je večkrat sam ali skupaj s prijateljem in sošolcem iz umetniške šole Tonetom Kržišnikom slikal v okolici Buenos Airesa. Po zadnji gospodarski krizi leta 2001 je zaradi nevarnosti ropov in napadov moral opustiti slikanje na prostem.

Ivan je pripadnost etnični skupnosti izkazoval tudi delom v odboru SKA. Po oceni Andreja Rota je eden aktivnejših odbornikov SKA (1994: 69). Nekaj let je bil

¹⁶⁶ S prijateljem, slikarjem armenskega rodu, ki že več let živi v Argentini in se je tudi tukaj uveljavil (dobil je prvo nagrado kot tujec na Narodnem letnem salonu), sta se skupaj prijavila na salon v San Fernando. Ivan s ponosom pove, da je žirija Armenca zavrnila, njegovo delo pa so sprejeli.

¹⁶⁷ Ivanova žena je izjavila, da ji je ta kombinacija povzročala težave, saj v vseh letih ni imela pravih počitnic. Odhod v naravo je bil zmeraj povezan s slikanjem. Naspluh sta veliko stvari v življenju podredila njegovemu ustvarjanju.

član nadzornega odbora SKA, med letoma 1982 in 1997 pa vodja njegovega likovnega odseka. Kot pravi sam, se s politiko znotraj SKA ni ukvarjal zaradi umetniške šole, družine in slikarstva. Vendar se je vsaj občasno politično angažiral. Na občnem zboru leta 1969, ki je povzročil dokončen razkol v SKA, se je na primer opredelil za Jurčeca, vendar zbora ni zapustil tako kot on (Rot 1994) in je svoje delo v SKA nadaljeval. Kot vodja likovnega odseka se je v SKA zavzemal za sodelovanje mlajših ustvarjalcev. V likovni odsek je v prvi polovici devetdesetih let pripeljal štiri mlade slikarke slovenskega porekla. Prizadeval si je tudi, da bi ohranili umetniško prilogo v reviji *Meddobje*, ki so jo hoteli ukiniti zaradi pomanjkanja denarja.

Ivan je bil SKA zvest, odkar je leta 1965 postal njen ustvarjalni član, njegovo aktivno delovanje pa se je končalo leta 1997. Takrat je iz protesta do kulturne politike SKA odstopil kot vodja likovnega odseka. Za naslednico je predlagal Andrejo Dolinar. Do razhajanj med njim in vodstvom SKA je prišlo zaradi nove politizacije SKA kot posledice spremenjenih političnih in družbenih razmer v Sloveniji in s tem drugačne kulturne politike v smislu odpiranja SKA širši slovenski javnosti. Ivan je bil vedno naklonjen delu in vzpodbujanju mladih ustvarjalcev, vendar se je zavzemal tudi za ohranjanje statusa »visoko kvalitetne« kulturne dejavnosti, namenjene slovenskim izseljencem. Hkrati bi morala SKA vzpodbujati ohranjanje etnične identitete.

SKA je tista, ki mora to poslanstvo naprej peljat, slovenstvo. Na kakšen način? S tem, da da možnost tem mladim ljudem, da se razvijejo v svoji novi domovini kot Argentinci in istočasno kot Slovenci v slovenski skupnosti. Zaradi tega jim je treba nuditi vse možnosti, da se lahko udeležujejo s svojimi razstavami v slovenski skupnosti. In s svojimi predavanji ...

Ob osamosvojitvi Slovenije se je Ivan z družino angažiral v prizadevanjih za priznanje nove države s strani argentinskih oblasti. Leta 1995 sta z ženo prvič odpotovala v Slovenijo, kar sta oba doživljala zelo čustveno. Ivan je prvič po petdesetih letih obiskal domači kraj, M. pa je spoznala svojo sestro, ki je ostala v Sloveniji. Ob tem obisku je Ivan v Sloveniji prvič razstavljal, in sicer v Škofijskih zavodih v Šentvidu pri Ljubljani. V razgovoru je ponosno poudaril, da so kot skupnost po osamosvojitvi prvič dobili možnost, da pokažejo Sloveniji, kaj so »*kljub izgnanstvu*« dosegli. Vendar prvi »uradni« predstavnik likovne srenje iz Argentine ni bil on. Prvi izmed članov SKA je v Sloveniji razstavljal Marjan Grum, ki po Ivanovem mnenju »*ni imel nič za opraviti s slovensko skupnostjo*«, saj ga je kot vodja likovnega odseka SKA večkrat povabil, da bi razstavljal, a je vedno odklonil. Po Ivanovem mnenju ga ni zanimalo razstavljanje med Slovenci.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Grum je ob podpori Izseljenskega društva Slovenija v svetu v Sloveniji razstavljal leta 1994, »prvenstvo« pa sta pravzaprav osvojili sestri Dolinar, ki sta si samostojno odprli pot v Slovenijo in sta razstavljali v osamosvojitvenem letu 1991. Istega leta je v Eurni razstavljal tudi slovensko-avstralski slikar Stanislav Rapotec. V drugi polovici devetdesetih so tudi mlajši slovenski ustvarjalci iz Argentine začeli razstavljanje v slovenskih galerijah, pogosto ob podpori društva Slovenija v svetu oziroma Ministrstva za kulturo RS.

Ivanovo razstavo v Ljubljani je odprl umetnostni zgodovinar in etnolog Ivan Sedej, ki je ob tem poudaril, da ima slikar »tragično dimenzijo, ki je umetniki v Sloveniji ne poznajo«, hkrati pa ima njegovo slikarstvo tudi slovenske značilnosti (Primc 1995). S tem ko je Sedej poudaril, da Ivan sodi v skupnost slovenskih slikarjev, mu je izrekel najvišje priznanje, na katerega je čakal, odkar je končal umetniško šolo. Ta ocena mu je največ pomenila, ker je prišla od slovenskega kritika.¹⁶⁹

Na tem in vseh naslednjih potovanjih se je poskušal seznaniti s slovensko umetniško produkcijo. Obiskal je muzeje in galerije v Ljubljani, grafični bienale in tudi Kostanjevico, kjer si je ogledal razstavo del Goršeta in obeh Kraljev. Poskušal je nadoknaditi zamujeno, saj je do Argentine prispelo le omejeno število umetniških knjig in katalogov. Toliko bolj je v času »zapore«¹⁷⁰ sledil razstavam in delu Slovencev po svetu in med vojno naseljenih ustvarjalcev v Argentini. Občudoval je pozna dela Goršeta, dela Kramolca, Sergia Sergia in njegovih sinov ter Viktorja Sulčiča. Poleg teh je poznal delo tudi najbolj znanega argentinskega slikarja hrvaškega rodu, Zdravka Ducmelica.

Ivan je ob prvem obisku v Sloveniji vzpostavil stike z nekaterimi slovenskimi galerijami in se začel dogovarjati za prihodnje razstave, lastne in tudi drugih slovenskih ustvarjalcev iz Argentine. Z direktorjem Mestne galerije v Ljubljani se je dogovarjal o možnosti razstave za leto 1997, vendar ga je od te namere odvrnilo nezaupanje do organizatorja razstave, Slovenske izseljenske matice (SIM).¹⁷¹ V Ljubljani se je pozneje povezal s kiparko Zalko Arnšek, rojeno v Argentini, ki je takrat delala na društvu Slovenija v svetu. Bila je nekakšna Ivanova posrednica in mu je pomagala pri organizaciji razstave v Škofijskih zavodih in tudi pozneje, ko je prihajal v Slovenijo slikat. V naslednjih letih je še večkrat potoval v Slovenijo in vsakič je tudi slikal. Slovenska pokrajina ga je najprej močno pretresla, šele po nekaj dnevih se mu je uspelo vanjo vživeti. Po vrnitvi s prvega potovanja v Slovenijo je hkrati s ciklusom Pampa pripravil razstavo akvarelov iz ciklusa Slovenija. Razstavil je več slik Višnje gore, Sv. Duha in Krke na Dolenjskem, Vodice, Škofje Loke, severne stene Triglava, Gorenjske in podobno.

Čeprav je Ivan izredno produktiven slikar, samo od umetnosti ne more živeti in pri 74. letih še vedno dela. Leta 1983 (po koncu vojaške diktature) so zaradi ekonomske krize zaprli delavnico, kjer je delal 30 let. Zaposlil se je v delavnici

¹⁶⁹ V oceni razstave SKA v Cankarjevem domu leta 1994 pa je Sedej zapisal, da slikarju primanjkuje **radikalnosti** v likovnem izražanju, kar je »centralni problem slovenske likovne umetnosti v drugih domovinah« (Sedej 1994: 333; originalni poudarek). Kritiki, ki so v Ljubljani odpirali razstave Slovcem zunaj Slovenije (Ivan Sedej, Mirko Jutršek, tudi Aleksander Bassin) so večkrat zavzeli drugačno, pozitivistično držo do njihove umetnosti, medtem ko se pri pisanju kritik niso vzdržali bolj kritičnih ocen.

¹⁷⁰ Vse do osamosvojitve Slovenije so bili stiki med povojnimi naseljenci v Argentini in matično državo zelo slabi. Pretok informacij in predmetov je bil pogosto odvisen od iznajdljivih posameznikov, zato je marsikdo to obdobje označil kot politično in kulturno zaporo.

¹⁷¹ SIM so posebej nasprotovali nekateri Slovenci, ki so se po letu 1991 za stalno vrnili iz Argentine. Ena teh politično vplivnih oseb je nagovorila Ivana, da je zavrnil dogovor z Mestno galerijo.

pohištva, kjer so mu zaradi obilice naročil dali možnost dela na domu. Pokojnine so v Argentini zelo skromne;¹⁷² ker lahko dela v domači delavnici, se je zavezal, da bo še nekaj časa delal za svojega »gospodarja«, kot mu pravi. Dnevno dela devet ur in več, od ponedeljka do petka. V preteklosti je prevzel tudi več cerkvenih naročil in si zagotovil dodaten zaslužek. Izdelal je več kot deset Kristusov na križu v naravni velikosti, nekaj križevih potov in svetnikov. Ob sobotah in večerih je izdeloval kipe po naročilu cerkve, samostanov, pokopališč ali zasebnikov. V zadnjih letih v slovenski skupnosti vse manj proda, gospodarska kriza pa se odraža tudi v njegovem načinu dela. Začel je z oljnimi barvami in uporabljal debelejša nanose barv, nato pa prešel na akvarel, saj mu olja in platna nekaj časa cenovno niso bila dostopna.

Ivan ustvarja, kjer ima priložnost, v naravi, na vrtu, doma. Materiale in slike shranjuje v vrtni uti. Včasih tam kakšno delo tudi dokonča. V tem preprostem prostoru sva si ogledovala številne skice, prve poskuse s tušem, slike iz umetniške šole, večja platna s pejzaži in figurami. Ivan se z galerijami v Argentini ni »želel« povezati. Do danes je samostojno razstavljal štirinajstkrat in sodeloval na približno štiridesetih skupinskih razstavah. Vse njegove samostojne slikarske razstave so bile v okviru slovenske skupnosti, večinoma v Slovenski hiši v Buenos Airesu in po ena v slovenskem domu v San Martínu, Barilocheju (organiziralo jo je Slovensko planinsko društvo) in slovenskem domu v Mendози. Zunaj Argentine je leta 1964 razstavljal v skupini slovenskih izseljenskih umetnikov v galeriji LOK v New Yorku in nato leta 1995 in 2007 v Sloveniji. Večina skupinskih razstav, na katerih je sodeloval, pa je bila v argentinskem okolju. To so bile razstave v občinskih prostorih v predmestjih (največkrat v občini San Martín), športnih klubih in knjižnicah (na primer v San Isidru), na katere ponavadi zaide ozek krog umetniške publike. Maloštevilne razstave v slovenskih domovih, na primer v Ramos Mejji, so bile pripravljene ob obletnici domov, skupaj s proslavo, športno prireditvijo in pevsкими nastopi. Kot kipar ni nikoli razstavljal.

Ivana so skozi obdobja njegovega ustvarjanja označevali za slikovitega umetnika, nato realističnega slikarja, ki je blizu idealizmu, za umetnika, ki ne išče »problematike modernih in nadrealnih plastičnih vrednotenj« (Marolt). Njegova dela so bila v stilu poetičnega realizma, bil je krajinar realističnega koncepta (Papež) in tudi umetnik abstrakcije (Debeljak). Po poskusih v brezpredmetnem slikarstvu se je po neugodnih kritikah popolnoma preusmeril v slikoviti realizem s krajino kot osrednjim motivom. Takšno realistično slikarstvo, predvsem krajina, je bilo med slovensko publiko v Argentini dobro sprejeto. Sledil je razvoju in smerem v argentinski umetnosti, vendar jih ni posnemal. »Umetniško svobodo«, kot je začetek zadnje ustvarjalne faze označil sam, je začutil ponovno sredi devetdesetih let. Njegova »umetniška osvoboditev« je bila osvoboditev od konvencij, ki jih je narekovala publika znotraj etnične skupnosti. Na razstavi v Sloveniji je že pokazal

¹⁷² Ivan je v letu 2005 prejemal 270 argentinskih pesov pokojnine mesečno, kar je bilo takrat manj kot 100 ameriških dolarjev.

nekaj abstraktnih del, po vrnitvi iz Slovenije in odmiku od SKA pa je abstraktno slikarstvo pri njem dobilo povsem nove razsežnosti. Ohranil je močne, skoraj kričeče barve, s katerimi je v spodnjem delu slike oblikoval ravne, urejene linije, v zgornji polovici pa je gledalca naravnost »zadela« kaotičnost kontur, obrisov, ploskev in pik.¹⁷³ Tako razstava Kaos in kozmos leta 2004 ni imela nobenega realistično zasnovanega dela. Ivan je s to zadnjo razstavo presenetil slovensko publiko v Argentini, saj je popolnoma prelomil s tematiko narave in dosedanjim likovnim izražanjem. Motivika delno še izvira iz krajine (pampe), a prehaja v abstrakcijo. Odziv publike iz slovenske skupnosti je bil slab. Prodal ni niti enega dela.

Večina razstav Ivanovih slik je bila prodajna, vendar jih je argentinski publiko prodal le malo.¹⁷⁴ Odjemalci njegovih slik so bili predvsem Slovenci. Nekaj jih je tudi na slovenskem veleposlaništvu v Buenos Airesu, v slovenskih okrajnih domovih in tudi Slovenski hiši. Ivan je na razstavah večkrat prodal več kot polovico razstavljenih slik.¹⁷⁵ Iz njegovega seznama prodanih slik oziroma kupcev je razvidno, da je doslej prodal 229 del. Po argentinski ekonomski krizi (2001) se je prvič zgodilo, da na zadnji razstavi ni prodal nobene slike. Poleg ekonomskih razlogov je na prodajo verjetno vplivalo tudi to, da je popolnoma spremenil način slikanja, saj se je »vrnil« k abstraktnemu slikarstvu.

Na žalost prihajajo na razstave vedno isti ljudje. Jaz pošiljam vabila po domovih in imam še kar dober obisk, a kljub temu premajhen. Razstava je odprta dva dni. Tudi če bi imel odprto dva tedna, bi jih ne prišlo nič več. Sem že poizkusil na primer dve soboti in dve nedelji.

Ivan naslednjo večjo razstavo skupaj z Adriano Omahna načrtuje v Sloveniji. Ob mojem zadnjem obisku decembra 2005 sta bila oba z ženo močno zaposlena s pripravami nanjo: na razpis za sofinanciranje sta prijavljala projekt, urejala mapi obeh ustvarjalcev, pisala prošnje, naslovljene na galerije, in podobno.¹⁷⁶ Oba sta zelo navezana na Slovenijo, kjer zadnjih deset let živi njuna hči z družino. Sta tudi med redkimi argentinskimi Slovenci starejše generacije, ki bi se želela po dokončni upokojitvi »vrniti« v Slovenijo.

¹⁷³ Primer takšnega dela je slika Rojevanje (glej slikovno prilogo).

¹⁷⁴ Verjetno tudi zato, ker je razstavljal v argentinskih umetniških salonih, ki niso prodajnega značaja.

¹⁷⁵ Njegova dela se nahajajo tudi v Sloveniji, Kanadi, ZDA in drugod, saj so jih Slovenci podarjali prijateljem in sorodnikom. Slovenski podjetnik v Argentini Herman Zupan je kupil vsaj deset njegovih slik.

¹⁷⁶ Ko smo se poleti 2006 srečali v Ljubljani, še vedno nista imela prostora za razstavo; jeseni 2007 pa sta po »nesrečnem« zapletu ob izbiri govornika na odprtju razstave namesto na Loškem gradu razstavljala v Galeriji Družina v Ljubljani.

MARJAN, KIPAR, SLIKAR

Prvi pogovor z Marjanom sem posnela v njegovem muzeju Museo Conventillo na ulici Garibaldi ob Caminito ('Potka') v La Boci. La Boca je značilna delavska četrt Buenos Airesa, kjer so se konec 19. in v začetku 20. stoletja naseljevali evropski (predvsem italijanski) priseljenci. Do konca 19. stoletja je bila tudi glavno mestno пристanišče. La Boca je znana po svojih barvnih fasadah, tangu in nogometnem stadionu Boca Juniors, ki ga je skonstruiral Viktor Sulčič. Caminito je zelo slikovit, danes turistično zelo obljuden predel La Boce. Slovenci se v ta predel Buenos Airesa praviloma niso naseljevali (Tavčar 1998).

Po ogledu predstave Tango 900, ki je nastala v Marjanovi produkciji in prikazuje »življenje« tanga med priseljenci na začetku dvajsetega stoletja, sva se z Marjanom sprehodila po prostorih njegove velike hiše, ki je zmes galerije, muzeja in gledališča. Marjan še govori slovensko, vendar že po nekaj stavkih preklopi v (argentinsko) španščino in nato nazaj v slovenščino. Drugič sva se srečala po enem letu na razstavi v Slovenski hiši, kamor občasno prihaja, in se dogovorila še za en pogovor v njegovem muzeju. Takrat je pred menoj še bolj razgrnil svojo zanimivo življenjsko pripoved, ki pa je iz že navedenih razlogov nisem mogla razpreti na naslednji straneh. Tako njegova pripoved **ni pripoved**, ampak je zgodba njegovega življenja, ki sem jo stkala iz že objavljenih biografskih drobcev¹⁷⁷ in jim dodala lastna opažanja z obiskov v muzeju Conventillo. Zgodba je fragmentirana in nepopolna, vendar dovolj povedna za analizo povezav v umetnostnem svetu in pozicioniranje umetnika v njem.

Marjan se je rodil leta 1939 v Tomišlju, kjer je preživel prva leta življenja. Njegov oče je bil igralec (Tavčar 1998: 108) in se je med drugo svetovno vojno pridružil domobrancem. V vojni je izgubil življenje, družina pa je po koncu vojne pobegnila v Avstrijo. Takrat je bil Marjan star šest let.

Marjan je z mamo, s sestro in z brati prišel v Argentino leta 1949. Ob prihodu v Buenos Aires so se za nekaj časa nastanili v tako imenovanem *conventillo*¹⁷⁸ v Ramos Mejíi, kjer so živeli v zelo skromnih razmerah. Mati je s prvim zasluženim denarjem kupila zemljo in zgradili so si hišo (Sjekloča 2004b).

V eni od sob muzeja Conventillo si ogledujeva fotografije iz obdobja po prihodu v Argentino: begunci, imigranti, Hotel del Inmigrantes, Jugoslovanski klub na ulici Admiralte Brown. Marjan je prvo službo v Buenos Airesu dobil v prodajalni barv, kar ga je vzpodbudilo k slikanju tako resno, da je najel učitelja, ki ga je učil osnov slikanja in risanja (Sjekloča 2004b). Kot je povedal v intervjuju, je to

¹⁷⁷ Najbolj sem se naslonila na Marjanov intervju v zbirki intervjujev *Slovenci za danes* urednice Zore Tavčar in na članek Marka Sjekloče v *Primorskem dnevniku*.

¹⁷⁸ *Conventillo* ali 'konvent' je bilo tipično leseno poslopje s konca 19. stoletja, kjer so večinoma živeli priseljenci. Sestavljala so ga enosobna stanovanja, ki so si jih družine delile. Prostori so bili podobni celicam v samostanih, od koder tudi ime, ki prihaja iz pomanjševalnice španske besede *convento*, 'samostan'. Lastniki so stavbam po potrebi dograjevali nove prostore in povečevali prostornino. Vse sobe so imele vhode z notranjega dvorišča ter nekaj skupnih prostorov. Marjan je podobno stavbo pozneje tudi kupil in v njej uredil muzej.

zgodnjo fazo slikarskega ustvarjanja kmalu zamenjal za bolj družabno delovanje: igranje kontrabasa po društvih in zabavah, s čemer se je preživljal šest let (Tavčar 1998: 108). Vendar je v enem od intervjujev odkrito priznal, da ga je takšen način življenja vodil v alkoholizmu (Sjekloča 2004b). Do ponovnega preloma v njegovem življenju je prišlo leta 1967. Tega leta se je poročil s slikarko, ki izvira iz stare španske kolonialne družine (Tavčar 1998: 108). Kmalu zatem se je zaposlil v kovaški delavnici in spet začel ustvarjati (glej slikovno prilogo št. 10):

V tisti dobi ni bilo mnogo dela in mi je ostajalo vsak dan nekaj časa: tako sem nekega dne zbral nekaj vijakov in začel izdelovati figuro, ki je dobila videz Don Kihota. Rekel sem si, če je to Don Kihot, potem mora biti poleg tudi Sančo Pansa. Tako je nastala moja prva skulptura iz vijakov, matic in koščkov železa. Od tam naprej so se mi začele zbujati nove ideje ... Nato sem začel iskati nove motive: najprej argentinskega gavča, ki je bil najbližji zemlji, kjer živim. Ideje so rasle naprej same od sebe, kot na primer podobe muzikantov (kitarist, harmonikar) in podobno (Tavčar 1998: 107).

Izdelovanje figuric je preraslo v pravi posel in danes jih prodaja tudi na stojnici v turističnem centru Caminito v La Boci. Najprej je več let delal kipce iz železa, slikarstvo pa je bilo obrobna dejavnost. Tečajev takrat ni obiskoval in je bil tudi v slikarstvu samouk. Nato se je odločil za študij umetnosti in med letoma 1980 in 1985 študiral na umetniški šoli Escuela de Bellas Artes (Šola lepih umetnosti) v Morónu. Njegova profesorja sta bila pomembna argentinska umetnika. Slikarstva ga je učil profesor Rodolfo Bianchino, profesor za kiparstvo pa je bil Alberto Ballesteri, danes eden najbolj priznanih argentinskih oblikovalcev. Oba profesorja, Italijana, sta ga poskušala usmeriti v določen stil, vendar si je sam želel spoznati abstraktno umetnost. Po končani šoli se je izpopolnjeval še pri zasebnih učiteljih slikarstva in hodil k različnim kiparjem. Med drugim je obiskoval atelje znanega argentinskega kiparja Fabiána Galdameza, ki ga po Brughettiju uvrščajo v skupino umetnikov, ki niso eksplicitno pripadali nobeni umetniški smeri, ne abstraktni ne figurativni ne konkretni (Brughetti 1991: 245).

Marjan v umetnosti vedno išče nekaj novega, nove materiale in nove ideje. Iz obrtniškega ustvarjalca se je razvil v raziskujočega umetnika. Njegov stil se spreminja, saj ga zanimajo različne stvari in precej eksperimentira znotraj različnih umetniških slogov. Delal je tudi v tehniki *ensemble*, kar je zmes slikarstva in kiparstva. Tematika so bili Indijanci Collas, ki žive v malo naseljenem severnem predelu Argentine in so prišli v Buenos Aires protestirat zaradi odvzete zemlje. Zaradi močnih rdečih odtenkov v njegovih slikah so ga argentinski kritiki označili za ekspresionista, čigar dela imajo značaj nemškega ekspresionizma.

Marjan je leta 1987 začel celovito obnavljati precej uničen *conventillo* na ulici Garibaldi v četrti Ribera ob železnici v La Boci. Uspelo mu je ohraniti prvotno obliko objekta, pri čemer je dvorišče preuredil v prostor za predstave, sprednji del kompleksa je namenjen muzeju oziroma galeriji, v kateri so postavljena njegova

in občasno dela gostujočih ustvarjalcev, zadnji del pa je stanovanjski oziroma so v njem atelje in delavnice. Z namenom promoviranja kiparstva je želel ustvariti alternativno ozračje kulturnega prostora, tipičnega za znamenito La Boco. Ker je tradicionalno zgodovinsko zanimivo stavbo nadgradil še z muzejsko dejavnostjo v obliki stalne razstave svojih del, je imenu Conventillo dodal še Museo. Museo Conventillo je danes središče kulturnega ustvarjanja, kjer se odvijajo konference, likovne razstave, plesne in gledališke predstave, umetnostna tekmovanja in turistični ogledi. Muzej je leta 2003 dobil priznanje lokalne občine kot objekt posebnega kulturnega pomena, kar je prispevalo k njegovemu ugledu in razvoju. Čeprav Marjan očeta praktično ni poznal, se je tudi pri njem vzbudila naklonjenost do gledališča in igre, saj je pomemben del kulturne dejavnosti muzeja Conventillo prav gledališče.

Marjan je doslej sodeloval na številnih občinskih, regionalnih in tudi nacionalnih razstavah. Njegova dela se nahajajo v različnih evropskih državah, Avstraliji, Braziliji, Čilu, Kolumbiji, ZDA, na Havajih, Japonskem, v Indiji, Siriji in Urugvaju (Casona 1994: 3). V svoji galeriji je organiziral tudi tri ali štiri natečaje, kjer so bili najboljši umetniki tudi nagrajeni. Marjanova dela so hitro pritegnila pozornost mednarodne javnosti: neki ameriški profesor je o njem pripravil predavanje, eno od nizozemskih podjetij odkupuje njegova dela za filmske nagrade, Japonci so o njem posneli film (Casona 1994). Čeprav se Marjanova dela nahajajo po celem svetu, je sam bolj malo potoval. Bil je v državah, ki mejijo na Argentino, in v Sloveniji. Sam se je odzval vabilu društva Slovenija v svetu in v Slovenijo odpotoval leta 1994. Razstavljal je v Mariboru v galeriji Ars Sacra in v ljubljanski galeriji Lala. Istega leta je sodeloval tudi na skupinski razstavi ob štiridesetletnici SKA v Cankarjevem domu.

Na več mestih v njegovem muzeju so naslikane barve slovenske, takoj zraven pa argentinske zastave. Tudi fasada hiše je v barvah obeh zastav, ki so upodobljene na način *filete* (glej slikovno prilogo št. 11).¹⁷⁹ Marjan je zapustil Slovenijo v otroštvu in njegova družina se je ekonomsko, socialno in kulturno integrirala v večinsko družbo bolj kot večina Slovencev v Buenos Airesu, vendar je Slovenija v njegovih izjavah, interierju muzeja in nenazadnje v njegovem ustvarjalnem delu še vedno zelo prisotna.

V njegovem ateljeju, temačni ustvarjalni delavnici, prepolni raznega materiala, gledava njegove slike in fotografije, ki so nastale ob poplavi v Buenos Airesu leta 1993. Necochea, Boca, Caminito, njegova hiša. Vsa Marjanova družina je vključena v umetniško dejavnost in od nje tudi živi (Tavčar 1998: 108). Tako lahko Marjan v veliki meri ohranja lastno umetniško neodvisnost. Marjan ima dva sinova, ki tudi samostojno ustvarjata (starejši ima lastno galerijo) oziroma sodelujeta z očetom. Mlajši sin je že razstavljal v eni od galerij na ulici Florida. Sinova nista imela stikov

¹⁷⁹ Gre za značilni lokalni ornamentalno-linearni način poslikovanja, ki je nekoč krasil tudi vozove in tovornjake v Buenos Airesu, danes pa je viden le še na nekaterih starejših avtobusih.

s Slovenci in ne govorita slovensko, imata pa slovensko državljanstvo (Sjekloča 2004b).

Gledava skulpturo z naslovom Homenaje al Cartonero¹⁸⁰ in druge v prostoru postavljene instalacije (glej slikovno prilogo). Pripovedujejo o koruptivni politiki, ki ljudi v Argentini potiska v revščino. Zato so ta njegova dela sporočilo, neke vrste opozorilo družbi. Razstavil jih je tudi v slovenskem domu San Martín, kamor so ga povabili leta 2005. Med mlajšo publiko (potomci Slovencev) je danes znan predvsem po muzeju in kiparskem delu. Da se Marjan na ideološka razhajanja med obema skupinama naseljencev (stara in novonaseljenci) ni oziral, priča tudi njegovo sodelovanje v Slovensko-jugoslovanskem klubu Triglav, kjer je razstavljaval v osemdesetih letih. Sprostitiv odnosov in odpiranje povojne skupnosti konec osemdesetih let, še intenzivneje pa po osamosvojitvi Slovenije, mu je omogočilo, da se je povezal s posamezniki iz skupnosti, ki so ga po štirih letih povabili k razstavljanju. Organizacijo je takrat namesto vodje likovnega odseka, ki je še vedno imel zadržke, prevzel arhitekt Marjan Eiletz.

Marjan med Slovenci sicer ne razstavlja veliko, saj tudi dolga leta ni imel skoraj nobenih stikov s slovensko skupnostjo in tudi ni zahajal v krajevne domove (Tavčar 1998). Večina Slovencev v Buenos Airesu ga tudi ni poznala. Leta 1989 je prvič razstavljaval slike in kipe v Slovenski hiši. Po razstavi je bil v Glasu SKA objavljen zapis o njegovem delu, kjer se je neimenovani avtor spraševal: »Smo bili (Slovenci op. av.) udeleženi pri odkritju novega slovenskega umetnika?« (Glas SKA 1989) Obojestransko »ignoriranje« med Marjanom in etnično skupnostjo je posledica nekega drugega odnosa in sicer odklonilnega odnosa pripadnikov slovenske skupnosti do Slovencev, ki so se odmaknili od etničnih organizacij, ki jih niso zanimale politične teme in niso upoštevali »družbene nesprejemljivosti« poročanja s pripadniki večinske družbe.¹⁸¹ Po razstavi v Slovenski hiši se je začelo njegovo »zblíževanje« s skupnostjo povojnih naseljencev. Leta 1992 je sodeloval tudi na Slovenskih kulturnih dnevih v Teatru San Martín, njegovi plastiki Zaščita družine in Ljudstvo pa sta bili leta 1998 predstavljeni v umetniški prilogi *Meddobja*. Od takrat ima več stika tudi s slovenskimi likovnimi ustvarjalci v Buenos Airesu in tudi z nekaterimi drugimi člani SKA.

Marjan je član SKA od leta 1994, saj je bil to pogoj za razstavljanje v Sloveniji. V Slovensko hišo zaide le, če ga tja povabijo na ogled razstave.¹⁸² Ko sem mu povedala, da so bile na razstavi ob petdesetletnici SKA v Slovenski hiši tudi fotografije njegovih kipov, pa se je le gromko zasmel. Vendar ima Marjan do krajevnih domov drugačen odnos. Po razstavi v San Martínu leta 2005 se je ob praznovanju

¹⁸⁰ 'Poklon kartonarju'. *Cartoneros* so Argentinci poimenovali najrevnejši sloj prebivalstva, ki živi od zbiranja odpadne embalaže, večinoma kartonov, ki jih prodajajo tovarnam za predelavo.

¹⁸¹ Slovenci, povezani v skupnost, so »neprilagodljive« ljudi, ki so se odmikali od nje, pogosto družbeno izobčili (glej tudi Sjekloča 2004a).

¹⁸² Tako je leta 2005 prišel na razstavo Andrejke Dolinar, kjer se je v Mali dvorani Slovenske hiše zapletel v živahen pogovor z nekaterimi vidnejšimi člani SKA. Ob takšnih priložnostih so stara nesoglasja pozabljena na obeh straneh.

petdesetletnice slovenskega doma v San Justu oktobra 2006 tam dogovoril še za samostojno razstavo.

Argentinska vlada ne namenja veliko denarja za umetnost, zato je Marjan svoj muzej postavil z lastnimi sredstvi. Za državno pomoč se je po njegovem mnenju treba preveč podrediti politiki in žrtvovati preveč samostojnosti. Svojo neodvisno umetniško držo Marjan potrjuje tudi z odklonilnim odnosom do umetnostnih kritik. Ponosen je le na kritiko oziroma besedilo profesorja Hectorja Ciocchinija. Ciocchini je njegova dela označil za drzna. V neobjavljeni kritiki¹⁸³ je Marjana primerjal s Hefajstom, antičnim bogom ognja, kovaštva in rokodelstva. Hefajstova dela je označil za misteriozne predhodnike Marjanovih del, Marjana pa za ustvarjalca, ki »poseduje gracioznost in preprostost dobrega rokodelca, obrtnika, ki vodi ustvarjalnega umetnika in ga je enkrat enkratni užitek opazovati pri delu«. Kritika je nastala ob razstavi pretresljivih instalacij medvojnega dogajanja v Sloveniji. Ciocchini je nekatera Marjanova dela, instalacije, premične škatle, v katerih je z metalnim nukleusom, s pobarvanim papirjem, smolo in z različnimi vrtečimi se predmeti ponazorjeno kolesje v uri, primerjal z deli Julia LeParca¹⁸⁴ in Stefana Erzie.¹⁸⁵ Ocenil je, da Marjan kot umetnik »ne želi izstopati, njegova dobrohotnost ga brani pred neumnostjo in puhlostjo, ki begata določen razred argentinske družbe. Svoj pokoj in čast najde v dnevnem ustvarjalnem delu, ki ga mi le opazujemo.«

Odkar ima Marjan lastno galerijo, v drugih galerijah redko razstavlja. Menedžerja nima, tudi ni povezan s katero od številnih galerij. Galerije so ponavadi od prodaje zahtevale okoli 30 odstotkov; vedno večja tržna naravnost pa je preveč omejujoča. Zdaj je sam svoj posrednik. Je tudi eden od ustanovnih članov, nekaj časa je bil tudi predsednik lokalne zadruga Asociación de Artistas Plásticos de Caminito, ustanovljene prav zato, da se ustvarjalci izognejo posrednikom (Tavčar 1998: 109). Neodvisnost mu tudi sicer veliko pomeni in si jo skupaj z družinskimi člani zagotavlja sam. Glavnino finančnih sredstev namreč pridobi s prodajo železnih figur in z drugimi dejavnostmi muzeja Conventillo. Tudi med gospodarsko krizo je Marjan lahko živel od lastnega ustvarjanja. V enem od intervjujev je povedal, da je, ker nima večjih ambicij, zadovoljen s tem načinom dela. Lahko bi več prodal, ampak bi moral zato precej več delati, česar pa noče (Tavčar 1998: 110).

Kljub kritičnemu mnenju pa občasno še sodeluje s katero od galerij, vabijo ga tudi na odprtja razstav. Večkrat je sodeloval na umetniških natečajih, leta 1984 je bil

¹⁸³ Kritika oziroma spremno besedilo k razstavi je neobjavljeno in nedatirano, kar je pogost primer pri razstavah manjšega formata.

¹⁸⁴ Julio LeParc (rojen leta 1928 v Mendoza), argentinski umetnik, ki živi v Parizu in je član skupine Groupe de Recherche d'Art Visuel. Sodeloval je na mednarodnih razstavah v Evropi, obeh Amerikah in na Japonskem, je dobitnik velike nagrade za slikarstvo na Beneškem bienalu leta 1966. Zanimajo ga eksperimentalna umetnost, premični reliefi, barvne površine, skrivljenost, luč, modulacije in igre (Brughetti 1991: 167–168).

¹⁸⁵ Stefan Erzia (1876–1959), ruski kipar, ki je med letoma 1917 in 1947 živel v Buenos Airesu. Leta 1947 se je na vladno povabilo vrnil v Rusijo, da bi postavil lastni muzej. Opisujejo ga kot tihega umetnika, ki si je podrejal granit, marmor, železo, cement, les in ki je v gozdovih Chaca v Argentini sam izbiral primeren les za svoje skulpture (Brughetti 1991: 71).

sprejet tudi na *Salón Nacional*, vendar je s časom postal preveč kritičen do tovrstne promocije umetnosti in je nehal sodelovati na razstavah. V Argentini razstavlja le še na povabilo. Svoja dela pa še vedno dobro prodaja, tako železne skulpture kot slike, saj je med kupci tudi veliko turistov.¹⁸⁶

»DINAMIČNA SEM VEDNO BILA, NEMIRNA, IŠČEM NOVO, RAZISKUJEM ...«
ANDREJKA, SLIKARKA

Z Andrejko sva se o njenih številnih aktivnostih, dojemanju umetnosti, povezanosti s politiko in še mnogo drugih rečeh pogovarjali dvakrat, leta 2004 in 2005. Med enim in drugim pogovorom sva se večkrat srečali ob formalnih priložnostih v Slovenski hiši, na njeni razstavi ali drugih prireditvah ali pa sva bili v stikih preko elektronske pošte. Je energična in sposobna organizatorka, ki se dobro znajde v različnih svetovih argentinske umetnosti, slovenske skupnosti in politike. Pogovarjali sva se v njenem prostornem ateljeju na podstrešju družinske hiše v mirnem predelu Ramos Mejie.¹⁸⁷ Med pogovorom sva v ateljeju obračali številna platna in grafične odtise. Povsod drugje po hiši njena dela visijo ob delih nekaterih slovenskih argentinskih ustvarjalcev in drugih argentinskih umetnikov. Tudi njena mlajša sestra Marjetka je slikarka in velik del njune umetniške poti se tesno prepleta. To je vsaj delno tudi njena zgodba.¹⁸⁸

Rodila sem se leta 1951 v Buenos Airesu. Smo bili trije otroci, starši Slovenci. Prišli so takoj po vojni, dobro, tisti, ki so se rešili. Moj oče je imel srečo. Dobro, da ga niso odpeljali, in je prišel najprej preko taborišč v Italiji, potem pa na izbiro Argentina ali Amerika. Tu so bila bolj odprta vrata kot v Severni Ameriki. Tam so zbirali bolj mlade in delavsko moč, tu pa so bili bolj odprti in sprejemali družine in starejše ljudi. Starša sta se spoznala tukaj, v Buenos Airesu, slučajno. V Sloveniji je moj oče poznal sestro od moje mame in obratno, moja mama je poznala brata od očeta ...

Veselje za risanje sem imela od malega, vedno sem rada risala. Enako veselje

¹⁸⁶ Japonci so bili v osemdesetih letih glavni kupci Marjanovih kovanih kipcev. Podjetje Mainichi Broadcasting System iz Osake je leta 1987 o njegovem življenju in delu posnelo tudi film. Med njegovimi prijatelji je krožila šala, da se bo vsa Japonska potopila, ker je tam toliko njegovega železa. Ker je njegovo delo kmalu dobilo posnemovalce (kopije so prodajali v Boci in tudi na tržnici Recoleta v centru mesta), so se Japonci opremili s fotografijami njegovih del, da bi se izognili ponaredek (Casona 1994).

¹⁸⁷ V Ramos Mejii, zahodnem predmestju Buenos Airesa, se je konec štiridesetih let naselilo več kot tisoč Slovencev, ki so se začeli zbirati pri slovenski maši. Sestajali so se tudi v restavraciji Ilirija, kjer so bili sedež SKA in prostori umetniške šole. Leta 1966 so zgradili dom za različne kulturne in športne dejavnosti. V Slomškovem domu deluje danes eno najbolj dejavnih slovenskih društev. Vodenje odbora je leta 2003 prevzel predstavnik mlajše generacije, Gregor Hribar. Danes ima društvo 661 članov v Argentini in je predstavljeno na spletu (<http://www.slomskovdom.org/slo1>). Društvo veliko pozornosti namenja likovni dejavnosti.

¹⁸⁸ Nekaj podatkov, predvsem o skupnem delovanju sester, sem povzela iz pogovora z Andrejkino sestro leta 2002 v Ljubljani.

je imela sestra. Je mlajša šest let, brat je eno leto mlajši, je rojen leta '52, sestra pa '57. Družine, ki so prišle iz Slovenije kot emigranti ... je bilo tudi težko, predno so se ustalili in so prišli do hiše, smo bili prikrajšani, ampak to je bilo za vse enako. V veliko podporo so nam bili slovenski domovi, tam smo se zbirali, delili težave in si pomagali. V ljudski šoli sem opazila, da uživam, ko rišem, potem pa v srednji šoli. Najprej sem želela postati učiteljica, potem sem si premislila, sem dokoncala gimnazijo in sem se pripravila na izpit za umetniško akademijo Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Je ni več, se je precej spremenilo, zdaj se imenuje univerza IUNA ... takrat je bila štiri leta akademija. Imeli smo kiparstvo, grafiko, risanje in slikarstvo, v glavnem praktično, in tudi pedagoške predmete. To so poučevali, ker so vedeli, da se slikarji samo s slikarstvom ne morejo preživljati, lahko si pa pomagajo z učiteljiščem, čeprav ni vsak zato. Nekaj je ustvarjati, nekaj pa učiti.

Jaz sem nekaj let tudi učila, ko sem imela štirideset let, sem se odločila, da ne bom več, ker sem imela vedno več povabil za razstave. Odločiti sem se morala, ali eno ali drugo ... težko je bilo, nisem imela več potrpljenja z otroki. Učila sem v osnovni šoli in v galerijah, ki so imeli nočne tečaje mladih, odraslih, ampak to je bilo drugače. Nekaj je ljudska šola, marsikomu ni bilo všeč risanje in je bila prisila, v tečaj pa pridejo tisti, ki to želijo in se z veseljem učijo. Zame je bilo to veliko zadoščenje. Učenci so imeli tudi lepe uspehe. Potem pa sem se posvetila slikarstvu in grafiki. Hodila sem k profesorju Ahčinu, predno sem poučevala, sem hodila tudi k profesorju Heliosu Gagliardiju. Ta je učil tudi Šparhaklovo, Klemenčovo, mojo sestro in počutila sem se z njim identificirano, saj sem v začetku geometrično slikala. To je bila moja prva doba, ker večina profesorjev v Argentini so bili takrat, ko sem se jaz učila, učenci kubistov. Kasneje je šele prišla sprememba v mojem stilu ... hočeš nočeš se te prime struktura, sem bila zelo strukturirana. Prejšnja dela so bolj geometrična ... Malo sem pustila tisto strukturo ob strani, ker sem imela potrebo bolj svobodnega izražanja. To zdaj analiziram. Mislim, da je to podzavestno, tako je pač prišlo, človek ne premišljuje, kako delati, izraža čisto odkrito kar ima v notranjosti in šele kasneje se lahko analizira.

Andrejka izhaja iz družine izobražencev. Stric njenega očeta je bil znani slovenski kipar, očetov brat pa teolog, esejist in zgodovinar v Rimu. Oče, ki je imel v Ljubljani pekarno in slaščičarno, je v Buenos Airesu odprl majhno pekarsko podjetje, ki je delovalo petintrideset let. Zaradi gospodarske krize ga je družina nato dala v najem. Ko je bila Andrejka stara štiri leta, je mama zbolela za multiplo sklerozo. Starši so se, kot večina povojnih naseljencev v Argentini, želeli čimprej vrniti v Slovenijo. Otrokom so pripovedovali o »*lepotaх slovenske pokrajine, že zelo majhni smo vedeli za slovensko tragedijo ...*«. Doma so govorili izključno slovensko, španščina je bila praktično prepovedana. Tako pred vstopom v osnovno šolo Andrejka ni znala špansko. Obiskovala je argentinsko osnovno in srednjo šolo, hkrati pa tudi sobotno slovensko osnovno šolo in nato slovenski srednješolski tečaj Marka Bajuka v Slovenski hiši. Leta 1970 se je vpisala na likovno akademijo Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano (Nacionalna šola za lepe umetnosti Manuel

Belgrano).¹⁸⁹ Leta 1975 se je poročila s potomcem Slovencev. Imata dva sinova. Zaradi družine, izobraževanja in poučevanja umetnosti je intenzivneje začela slikati v začetku devetdesetih let, ko sta sinova že hodila v srednjo šolo, še intenzivneje pa po opustitvi poučevanja.

Andrejka se je po študiju na likovni akademiji (1970–1974) izpopolnjevala tudi v ateljejih drugih argentinskih umetnikov, pozneje pa še v Asociación Estimulo de Bellas Artes. Skoraj pet let je skupaj z nekaterimi drugimi slikarji slovenskega rodu obiskovala tečaj risanja kiparja Franceta Ahčina, ki je poučeval v svoji hiši v Palomarju. Večinoma so portretirali, predvsem »*zanimive osebnosti našega zdomskega kroga*«. V njenih zgodnjih delih je najbolj viden vpliv priznanega argentinskega slikarja in grafika Heliosa Gagliardija.¹⁹⁰

Hodila sem tudi k profesorju Gagliardiju, privat. V Argentini je navada, da se izpopolnjujejo študiji v ateljejih znanih umetnikov, to je personaliziran študij. Gagliardi je vsakega usmerjal po svoji poti. To je dobro, ker se je zgodilo, da so profesorji tako vplivali na učenca, da so vsi podobno slikali. Imela sem srečo, da so spoštovali stil od vsakega in se je človek v svojem razvijal ne glede na profesorja. Ta prehojena pot je prav to, iz strukture, ki sem jo imela deset let nazaj, sem prešla v bolj gestualne poteze, čeprav sem delno tudi ohranila malo strukture v kompoziciji.

Med študijem pri Gagliardiju je leta 1986 nastala Andrejkina serija geometrično oblikovanih dreves, kjer prevladujejo izrazite barve (glej slikovno prilogo št. 14). Tudi v poznejših delih, ko so bile njena glavna tematika krajine, razne figure in tudi tihožitja, je zaznati sledi geometričnega oblikovanja. S serijo Peruti je leta 2000/2001 prešla v bolj samostojen slog in delno abstrakcijo. Zadnjih deset let se bolj intenzivno ukvarja z grafiko. Vzore išče v delih Paula Cézanna in pri zgodnjem Vasiliju Kandinskem.

Andrejka je leta 1985 skupaj s sestro prvič razstavljala v Slovenski hiši. V njenih delih so prevladovali rože, figure in krajine, razstavila pa je tudi dve deli z motivom begunke. Razstave ni pripravila SKA, ampak sta sestri v dogovoru z Antonom Oreharjem¹⁹¹ najeli malo dvorano v Slovenski hiši in razposlali vabila. Čeprav je bila razstava bolj zaprta, »*družinska*«, kot jo je označila Andrejka (prišli so znanci, prijatelji, slikarji in družinski člani), je bila odskočna deska za nadaljnje uveljavljanje. Sestri sta zloženko z razstave predstavili v Centro Cultural San Martín

¹⁸⁹ Danes je to osrednja umetniško-izobraževalna ustanova Instituto Universitario Nacional de Arte ali IUNA (Nacionalni univerzitetni inštitut za umetnost).

¹⁹⁰ Argentinski slikar in grafik Helios Gagliardi (rojen leta 1928 v Los Toldos, Provinca Buenos Aires) je leta 1953 diplomiral na Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova (Višja šola za umetnost Ernesto de la Cárcova). Večkrat se je izpopolnjeval v Evropi in je dobitnik več prvih nagrad na argentinskem Nacionalnem salonu. Razstavljal je v Argentini in evropskih umetniških središčih. Med njegovimi učenci je bilo več slikark in slikarjev slovenskega rodu (Helena Klemenc, Veronika Šparhagl, Marjetka Dolinar).

¹⁹¹ Anton Orehar (1910–1986) je bil vodja slovenskih duhovnikov v Argentini in takrat član Upravnega sveta Zedinjene Slovenije.

in dobili termin za razstavo že v naslednjem letu. Razstavo v Slovenski hiši sta bolj ali manj pripravili sami, Centro Cultural pa je profesionalno organiziral pripravo kataloga, izdelavo fotografij in samo razstavo. Tu sta razstavili vsaka po deset slik. »Sestrsko« sodelovanje se je nadaljevalo pri še več kot desetih razstavah v Argentini in po letu 1991 pri več razstavah v Sloveniji in nekaterih drugih evropskih državah (v Avstriji, Franciji, Veliki Britaniji, Španiji, Nemčiji in Belgiji). Leta 1991 sta prav na dan osamosvojitve Slovenije skupaj razstavljali na škofjeloškem gradu; osebno prisotna je bila le mlajša. Andrejka ponosno poudari, da je bila njuna razstava eden prvih kulturnih dogodkov v samostojni Sloveniji.¹⁹² Razstavo je organizirala nekdanja Slovenska demokratska zveza, odprl pa jo je takratni državni sekretar za Slovence po svetu, Janez Dular. Razstava del obeh sester ni bila samo umetniški dogodek, ampak tudi politična gesta zблиževanja med Slovenijo in Slovenci v Argentini. Na omenjeni razstavi so namreč podpisali Listino prijateljstva (Murko 1993) z namenom krepitev kulturnih stikov, ne samo med Slovenci, ampak tudi uradnih stikov na državni ravni med Slovenijo in Argentino.

Andrejka je zaradi družinskih obveznosti organizacijsko stran skupnega razstavljanja v Sloveniji prepustila mlajši sestri. Njuno skupno nastopanje je bilo bolj praktično tudi z ekonomskega vidika – tako sta bili lahko hkrati prisotni na več mestih. Ob tem pa sta tudi samostojno razstavljali v galerijah in muzejih Buenos Airesa ter v slovenski skupnosti. Njun stil slikanja je bil takrat precej podoben. Čeprav se je njuno tesno sodelovanje nekoliko razrahljalo, ko se je mlajša sestra leta 1992 preselila v Slovenijo, pa se je takrat začelo njuno transnacionalno delovanje. Razstave sta organizirali tako, da sta bili kot slikarki prisotni tako v Argentini oziroma Južni Ameriki in v Sloveniji oziroma Evropi. Na svoji razstavi je ena hkrati predstavila še slike druge. Leta 1998 sta skupaj sodelovali na Tokyo International Mini-print Triennial na Japonskem. Skupaj sta ponovno razstavljali leta 2000 v prostorih Svetovnega slovenskega kongresa v Ljubljani¹⁹³ in sodelovali tudi na okrogli mizi v klubu Nove revije. Nazadnje sta skupaj razstavljali leta 2004 v galeriji TR/3.

Andrejka je skupaj s sestro z likovnim ustvarjalnim delom prispevala k povezovanju Slovencev v Argentini in tudi po svetu. Aktivno sta sodelovali pri organiziranju etničnih kulturnih prireditev v Argentini, kot je bil oktobra 1992 Slovenski kulturni teden v Buenos Airesu,¹⁹⁴ pozneje je Andrejka sodelovala predvsem pri organizaciji likovnih dogodkov. V prvi polovici devetdesetih let pa sta sestri predstavili svoja dela med Slovenci v Parizu, Nemčiji, Avstriji in Belgiji. Evropska

¹⁹² Isti večer je bilo v ljubljanski galeriji Equrna odprtje razstave del Stanislava Rapotca iz Avstralije. Tudi ta dogodek je na podoben način simbolično povezal slovensko diasporo in samostojno matično državo.

¹⁹³ O tej razstavi je podrobneje poročal tudi lokalni časopis v Ramos Mejiji, kjer Andrejka živi.

¹⁹⁴ To je bila pravzaprav prva celovita predstavitev Slovencev v Argentini in je pomenila začetek družbenega in kulturnega zблиževanja skupnosti povojnih naseljencev z argentinsko družbo. Andrejka je skupaj s sestro pripravila izbor del likovnih ustvarjalcev slovenskega rodu v Argentini in organizirala razstavo.

turneja je bila namenjena tudi kulturniškem povezovanju slovenskih skupnosti v tujini (Gorjup-Posinković 1994).

Andrejka je Slovenijo prvič obiskala leta 1994. Kot večina potomcev Slovencev v Argentini jo je doživljala kot nekaj znanega, domačega. »*Moji prvi spomini na Slovenijo so nepozabni, obiskala sem kraje, katere sem v mislih že poznala.*« Ponovno je Slovenijo obiskala leta 1995 in 2000. V Sloveniji je skupaj s sestro vzbujala zanimanje predvsem s svojim slovenstvom. Mediji so poročali, da sta sestri »raje kot o razmerah v argentinskih umetniških krogih pripovedovali o delovanju tamkajšnje slovenske skupnosti« (Gorjup-Posinković 1994). Leta 1994 so Andrejko pod okriljem SKA povabili razstavljat v Slovensko hišo. Pred tem je bilo njeno delovanje omejeno na lokalno slovensko skupnost v Slomškovem domu. Leta 1997 jo je odbor SKA povabil k aktivnejšemu sodelovanju. Skupaj s slikarjem Milanom Volovškom¹⁹⁵ je prevzela vodenje likovnega odseka.

Andrejka kot vodja likovnega odseka SKA tudi danes organizira samostojne in skupinske razstave likovnih ustvarjalcev, članov SKA. Likovni odsek pripravlja umetniške kulturne večere s predavanji, njena naloga je tudi iskanje novih likovnih talentov ter navezovanje stikov med slovenskimi umetniki. Kot koordinatorica likovnih dejavnosti skrbi tudi za likovno prilogo revije *Meddobje* in informacije o likovnem delu Slovencev v Argentini in po svetu, ki jih redno objavljajo v *Glasu SKA*. Ker je Andrejka želela privabiti več slikarjev in »*odpreti prostor*« ustvarjalcem zunaj SKA, je leta 1998 pod okriljem Zedinjene Slovenije organizirala veliko skupinsko razstavo. Razstavljalo je osemnajst slikarjev in kiparjev, med katerimi je bilo mnogo amaterskih ustvarjalcev, ki se do takrat še niso predstavili v slovenski skupnosti. Takšna oblika razstave je postala tradicionalna spremljava praznovanja slovenskega dneva državnosti, ki ga v Slovenski hiši vsako leto organizira Zedinjena Slovenija. Leta 1999 je organizirala tudi skupinsko razstavo »*novih slikarjev pri Slovenski kulturni akciji*«, kjer je razstavljalo osem nečlanov SKA. Pozneje so k članstvu povabili dva udeleženca razstave. Sama je nazadnje samostojno razstavljala v Slovenski hiši leta 2005, pred tem pa leta 1994.

Kot ustvarjalka je Andrejka tako v Argentini kot Sloveniji navezala stike s številnimi poznavalci in profesorji umetnosti, slikarji in tudi kritiki. V Argentini so jo povabili k sodelovanju pri izdelavi promocijskega CD-ROMA Argentinski slikarji za Mercosur, kot uspešna slikarka pa je vplivala tudi na nekatere mlajše umetnice v slovenski skupnosti. Opaža razliko med starejšo generacijo umetnikov, kot so Remčeva, Ahčin, Volovšek in njihovi učenci, ki danes še razstavljajo pod okriljem SKA, kot na primer Ivan Bukovec, Andrej Makek in Tone Kržišnik, ter mlajšo generacijo ustvarjalcev, ki so se bolj oprijeli abstraktnega sloga in tudi sodobnejših umetniških oblik. Njena generacija umetnikov je izšla iz močne kubistične tradicije, ki so jo utemeljili neposredni učenci evropskih umetnikov, med katerimi so bili Emilio Pettoruti, Xul Solar in kipar Manes. S sestro Marjetko sta nekakšni predstavnici vmesne generacije umetnikov slovenskega rodu: med povojnimi priseljenci

¹⁹⁵ Milan Volovšek je kot nekdanji vodja likovnega odseka Andrejki pomagal le nekaj let.

bi v prvo ustvarjalno generacijo lahko prištevali starejše umetnike, ki so prišli v Argentino kot izoblikovani ustvarjalci, in njihove učence v Umetniški šoli SKA, v drugo spadata Andrejka in njena sestra, v petdesetih letih rojeni že v Argentini, nato sledi generacija slikark, rojenih v šestdesetih letih, in najmlajša generacija.¹⁹⁶ Andrejka je vpeta v umetniško dejavnost slovenske skupnosti in argentinski umetnostni svet, v katerem se je tudi izobraževala. Prav izobraževanje poudarja kot pomembno vez z večinsko argentinsko družbo oziroma, kot pravi sama, možnost »odpiranja izven skupnosti«.

Andrejka se je doslej kot slikarka predstavila na približno 77 razstavah (od tega 12 samostojnih), največ v Argentini in Sloveniji ter tudi Braziliji, Čilu in nekaterih evropskih državah. Je prejemnica več nagrad in plaket različnih umetniških salonov, galerij in muzejev na lokalni in regionalni ravni ter tudi v okviru Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Združenje argentinskih likovnih umetnikov), katerega članica je.¹⁹⁷ Najpomembnejše pa je njeno povezovanje in delovanje v neformalni skupini slikark, ki so jo poimenovali *Mujeres en obra*.¹⁹⁸ Spontano nastala skupina praviloma združuje šest žensk iz Argentine. Spoznale so se na razstavah, poučevali so jih isti profesorji. Povezuje jih tako ustvarjalnost kot tudi pragmatičnost. Skupaj lažje nastopajo, delijo si tudi prevozne in organizacijske stroške. Iz začetnega občasnega sodelovanja so nastali številni skupni projekti. V obdobju med letoma 1999 in 2005 so skupaj razstavljale šestnajstkrat. Samo jeseni 2005 so pripravile tri razstave in na vsaki predstavile več kot 70 del.¹⁹⁹ Skupaj s še nekaterimi drugimi argentinskimi slikarji so leta 1999 razstavljale v galeriji Arterika v Ljubljani, leta 2004 pa ponovno v ljubljanski galeriji ART 14.

Andrejka hkrati deluje tudi zunaj omenjene skupine. Doslej je samostojno ali skupaj z drugimi argentinskimi umetniki razstavljala v osrednjih umetniških ustanovah Buenos Airesa, na primer v Manzana de las Luces, Centro Cultural Recoleta, Palais de Glace, Museo Nacional del Grabado in na Exo-artistas v Centro Cultural Borges. V nekaterih lokalnih galerijah ima zmeraj »odprta vrata«, kot pravi sama. A brez podpore družine ji ne bi uspelo. Sinova, ki se ukvarjata z grafiko, eden v Argentini, drugi v Sloveniji, ji pomagata pri oblikovanju vabil in katalogov. Zadnjo razstavo v okviru SKA je v celoti postavila s pomočjo družine. Razmere v argentinskem umetnostnem svetu opisuje takole:

V Argentini je položaj umetnikov težek, status umetnika ne obstaja. Umetniki

¹⁹⁶ Takšna razdelitev velja le za člane SKA. Med nečlani SKA bi lahko v to drugo umetniško generacijo (približno Andrejkine starosti) prištela še danes likovno neaktivnega Marjana Adamiča in uspešnega kiparja in slikarja Cezarja Velčiča.

¹⁹⁷ Je tudi članica društva Narodnega muzeja grafike in Društva likovnih umetnikov občine Morón.

¹⁹⁸ V prostem prevodu 'Ženske na delu'. Njene stalne članice so Elga Botto, ki je z Andrejko razstavljala v Čilu, Monica Marzaglia in Alicia Gobbi, ki sta skupaj z Botto in Andrejko razstavljali v Španiji, Norma Fuchs in Nandy Zambon.

¹⁹⁹ Skupina je v Argentini pritegnila tudi medijsko pozornost (glej na primer Leszczyński 2005).

živijo skromno in včasih komaj zaslužijo za materiale. Pomagajo si predvsem s poučevanjem. Moraš biti zelo slaven, da se lahko preživljaš kot umetnik. Tudi moji bivši profesorji, ki so že starejši in imajo pomembne nagrade in priznanja, se posvečajo učenju. Skoraj vsi muzeji in galerije nudijo umetniku prostor, za ostale stroške pa preskrbi sam. Težko je prodreti, če upoštevamo, da je v mestu ali velemestu Buenos Airesu veliko slikarjev.

Andrejkina vpetost v aktivnosti slovenske skupnosti in njeno sočasno delovanje v argentinskih umetniških krogih se na videz ne izključujeta. Identificira se kot Slovenka, poudarja, da so bili njeni starši Slovenci, poročena je s Slovincem, v družini govorijo slovensko in aktivno deluje v slovenski skupnosti. Vse to poudarja tudi v argentinski družbi, kjer deluje predvsem kot slikarka.

Ker smo že zasidrani tukaj, imamo dvojno pot, jaz in tudi drugi umetniki ... Sodelujemo v slovenski skupnosti, ker smo z njo povezani in ker čutimo to kot moralno dolžnost. Istočasno smo tudi v globaliziranem svetu in moramo v tem argentinskem okolju sodelovati in razstavljati in to je paralelno delo. Vse to nas obogati, saj se razvijamo v dveh kulturah.

Čutim, kakor mnogi med nami, razdvojenost med domovinama. Sem Slovenka, rojena v Argentini, ki hrepenim po Sloveniji, ko se pa iz Slovenije vračam, se zavedam, da imam rada tudi Argentino. Mislim, da to ne vpliva na moje delovanje, saj so umetnost, ustvarjalnost, čustva in senzibilnost univerzalni.

Andrejka verjame, da bo likovni odsek SKA še dolgo aktiven, saj likovnih ustvarjalcev ne omejuje jezik, kot se to dogaja v drugih odsekih SKA, na primer literarnem ali filozofskem. Likovni ustvarjalci bodo vedno lahko sodelovali tudi zunaj institucionalnih okvirov SKA ali slovenske skupnosti v širšem smislu. Odhod nekaterih članov v Slovenijo je likovni odsek manj prizadel, saj so zaradi sodobnih komunikacij in transporta skozi svoja dela še vedno prisotni v argentinskem likovnem svetu. Andrejka meni, da prav zaradi tega danes ne moremo več govoriti samo o regionalni ali lokalni umetnosti.

Letos aprila sem imela razstavo v Škofovih zavodih v Šentvidu. Sestra je predstavila svoje slike pod banko na TR3. Predstavila je tudi najin kurikulum, nato sva prejeli povabilo in razstavljali sva takrat izvorna dela. Če jaz tukaj objavim v časopisu, da sem razstavila v TR3, to mi objavijo v argentinskih časopisih. Ob vsaki razstavi obveščam medije. Panorama de la plastica dnevnika *Clarín* objavi, posebno, če kdo razstavlja v Evropi.

Za Andrejko je povezovanje s Slovenijo bistvenega pomena, tako na osebni kot uradni oziroma politični ravni. O razmerah v Sloveniji je dobro obveščena; spremlja tudi vračanje oziroma izseljevanje argentinskih Slovencev v Slovenijo. Odkar se je tudi njen mlajši sin preselil v Ljubljano, poskuša potovati v Slovenijo kar se da

pogosto. Razstavljanje v Sloveniji ji kot umetnici tudi veliko več pomeni. V Argentini se počuti kot del velike množice, v Sloveniji pa po njenem mnenju lažje izstopa iz povprečja likovnih ustvarjalcev. Umetniki med Slovenci po svetu v Sloveniji še danes nimajo prav vidnega mesta med domačimi ustvarjalci. Andrejka pripisuje anonimnost predvsem argentinsko-slovenskih ustvarjalcev v slovenskem kulturnem prostoru političnim razlogom – ravnanju komunistične oblasti in tistih vlad v samostojni Sloveniji, ki jim niso bile naklonjene.²⁰⁰ Vsaj delno pa anonimnost pogojuje tudi različno dojetje umetnosti. Peter Rak je ob njeni in razstavi njene sestre leta 1995 zapisal, da je kljub kozmopolitizmu Buenos Airesa in stalnim evropskim (predvsem francoskim) vplivom na sodobno argentinsko likovno umetnost njuno slikarstvo v formalnem in vsebinskem pogledu obdržalo »takšno arhaično komponento, ki v sodobnem slovenskem likovnem prostoru deluje obenem anahronistično in privlačno« (Rak 1995).

Andrejka s Slovenijo močno povezuje tudi njeno politično delovanje, saj je predsednica odbora slovenske politične stranke. V slovenski skupnosti v Argentini delujeta namreč izpostavi dveh slovenskih političnih strank, Slovenske demokratske stranke in Nove Slovenije. Andrejka že devet let predseduje prvi, po številu članov manjši stranki.²⁰¹ Člani SDS v Argentini v listu *Novice slovenske pomladi* informirajo ljudi o strankarskem dogajanju v Sloveniji, v državnem zboru in vladi. Andrejka je, ne glede na položaj, ki ga zaseda v hierarhijah skupnosti in politične stranke, prepričana, da politično delovanje ne vpliva na njeno umetniško ustvarjalnost.

Politika lahko vpliva, samo v tem smislu, da bi vplivala na stil, ne verjamem. Kar lahko vpliva je, če je resnično izpostavljena demokratična družba in imajo vsi pravico se izražati, kot čutijo. Če vpliva tako, je to dobro. Če ti pusti svobodo in da ljudje nimajo prednosti po strankah. Kultura je nadstrankarska. Skušam ne mešati politiko s kulturo, vendar je včasih vse povezano v mišljenju, vrednotah ...

Govoriva o družbenih spremembah, ki jih opaža okoli sebe. Opaža, da mnogo mladih Slovencev zapušča Argentino. Kot otroci imigrantov bodo mnogi prej ali slej šli v Evropo, čeprav so rojeni v Argentini. Večina v tej državi namreč ne vidi prihodnosti. Njen mlajši sin je že v Sloveniji, starejši pa zaenkrat ne razmišlja o selitvi. Če bosta oba v Evropi, bo šla za njima. Skrbi jo argentinska asimilacija, vendar ne verjame v grobo asimilacijo, ki bi »pokopala slovenstvo«.

Ni pa kot je bilo včasih, samo slovenstvo. Pri nas doma je bilo prepovedano govorit špansko. To smo zastopili saj so starši prišli kot begunci proti svoji volji. Mislili so, da se bodo kmalu vrnili v Slovenijo. Ni jima bilo dano, ker se je proces demokratizacije vlekel v Sloveniji preveč časa. Asimilacija je, čas je tisti, ki jo povzroča. Prej ali slej bomo potrebovali več pomoči Slovenije.

²⁰⁰ Umetnostni kritiki, kot sta Ivan Sedej in Mirko Jutršek, pa so jim bili naklonjeni.

²⁰¹ Leta 2006 je prejela zlati znak stranke (www.sds.si).

Do padca berlinskega zidu smo si skušali pomagati med sabo, da se je to vse ohranilo. Zdaj pa je trenutok, ki ima zvezo z globalizacijo in se bo rabilo pomoč iz Slovenije, učiteljice se grejo izpopolnjevati v Slovenijo, ker so že morda tretja generacija in je logično, da grejo. Danes imamo vedno več stikov s Slovenijo, kulturnih izmenjav, tečajev in prejemo denarno pomoč in podporo.

Zapiranje skupnosti zaradi strahu pred asimilacijo se Andrejki ne zdi več potrebno. Zelo je naklonjena večjemu povezovanju s Slovenijo in jezikovnim tečajem za špansko govoreče Slovence. Opaža pa manjše zanimanje ljudi za kulturne prireditve slovenske skupnosti, predvsem tiste, ki jih organizira SKA. Vzroke vidi v tem, da predvsem mlajši pripadniki skupnosti nimajo možnosti za obiske kulturnih prireditev, ker živijo v predmestjih, relativno daleč od Slovenske hiše. Poleg velikih razdalj, s katerimi je povezana tudi slabša varnost, predvsem po gospodarskem zlomu, je težava tudi v tem, da so prireditve ponavadi konec tedna, ko so ljudje raje doma z družino ali pa počivajo po napornem delovnem tednu. Andrejka podpira predlog Marjana Eiletza, da se prireditve SKA ponovijo v slovenskih okrajnih domovih ali pa se tja kar prestavijo. Tako bi se SKA približala ljudem, ki niso njena stalna publika. Meni tudi, da morajo biti pozorni predvsem na starejše ljudi, ki se raje »držijo slovenskih okrajnih domov«. Likovni odsek je tako na njeno pobudo zadnja leta po okrajnih domovih pomagal organizirati likovne razstave lokalnih slikarjev in mlajših ustvarjalcev, ki se še niso predstavili javnosti.

Andrejkine koordinatorske aktivnosti niso omejene samo na SKA. Deluje tudi v Slomškovem domu, katerega članica je in kamor pravzaprav po kraju bivanja »spada« njena družina. Sinova sta tam obiskovala slovensko šolo in športne aktivnosti. Andrejka je začela s pomočjo lokalnih mladih umetnic tam organizirati likovne razstave zunaj okvira SKA. Leta 2004 so v Slomškovem domu ob njegovi obletnici pripravile veliko razstavo del Franceta Ahčina. Meni, da predvsem v okrajnih domovih postavljene razstave povezujejo ljudi.²⁰² Z razstavami poskušajo tudi izobrazevati, zato so ob Ahčinovih kipih razstavili tudi fotografije ustvarjalnega procesa, Andrejka pa je na svoji zadnji razstavi v Slovenski hiši predstavila postopek izdelave grafike. Sodelovala je tudi pri projektu, namenjenemu slovenskim otrokom. S slikarko Heleno Klemenc in argentinsko umetnico Andreo Quadri Brula so otrokom na zidu pred Slomškovim domom pomagale izdelati *mural* ('stensko sliko'), ki predstavlja idilično podobo Bleda z jezerom na sredi, na desni je Ljubljana z gradom, na levi pa sta upodobljeni argentinska pampa in panorama Buenos Airesa (glej slikovno prilogo). Vse te podobe v ozadju povezujejo gorski vršaci. Ta eklektična krajinska podoba simbolično ponazarja navezanost postmigracijskih generacij na izvorno okolje staršev (starih staršev) in s tem poudarja pomen transnacionalnih povezav. Dejstvo, da večina sodelujočih (otroci, učiteljice

²⁰² Vse več Argentinec, ki imajo partnerje slovenskega porekla, občasno sodeluje v aktivnostih okrajnih domov.

in tudi slikarke, razen Andrejke) še nikoli ni bila v Sloveniji, priča o simbolnosti njihovih etničnih identifikacij.²⁰³

»USTVARJANJE SE ZAČNE KOT POTREBA IN POTEM RATA KOT NAČIN
ŽIVLJENJA.« ADRIANA, SLIKARKA

Adrianin atelje stoji na ulici Gavilán v Buenos Airesu. Ko sem tistega jutra iskala vhod v veliko vogalno hišo na tem naslovu, sem ugibala o notranjosti hiše. Kakšen je atelje dveh argentinskih umetnikov, slikarke in kiparja? Hiša, ki je bila nekdaj trgovina, ima več prostorov, ki sta si jih Adriana in Armando, njen partner, razdelila. Prostornost in hkrati polnost prostorov me je presenetila. Povsod so bili orodje, materiali, delovni pulti, dokončana in nedokončana dela. Kljub temu je bilo dovolj prostora še za nekaj mačk. Pravi prostor za ustvarjanje. Z Adriano sva se pogovarjali za mizo, ob kavi in pecivu, čez čas so prispеле še empanade.²⁰⁴ Pogovorna slovenska gostoljubnost se je z argentinsko pomešala v prijazno, nevsiljivo domačnost. Po pogovoru sva si ogledali njena dela, spravljena v posebnem, od delovnega ločenem prostoru.

Drugič sva se z Adriano srečali kak mesec pozneje pri Centro Cultural Recoleta v središču Buenos Airesa. Spregovorila je o stvareh, ki jih je ob prvem srečanju le načela: odnosu do slovenske skupnosti, identiteti, veri, Sloveniji. Njena slovenščina je tekoča, s prijetnim argentinskim naglasom, ki ji občasno primeša kakšno špansko besedo.

Rodila sem se 10. junija 1962 v Buenos Airesu in moji starši so prišli po vojni. Mama leta 1948. Mamina družina je bežala iz Rovt leta 1945, bili so v kampu v Padovi. Prišli so v Buenos Aires leta 1948. Oče je bil pa v Avstriji. Bil je zaprt v Begnah. So ga Nemci odpeljali, je imel težko življenje. Njegov starejši brat je bil tukaj [v Argentini, op. av.]. Oče je odšel v Avstrijo z enim oficirjem, takrat ko je razpadla Nemčija. Tisti oficir mu je dal svojo družino, da jo je peljal v Avstrijo. Ponoči so se vozili, podnevi pa skrivali. Ata in mama sta se tukaj spoznala [v Buenos Airesu, op. av.]. Mama se je starejša poročila, bila je stara trideset let. Mama je iz Rovt doma, blizu Žiri, blizu Treh kraljev, ata pa je z Gorenjske.

Ko se je začela vojna, je bil oče mladoleten in sam je ostal v Petelinku. Vsi štirje bratje so ostali brez staršev, zelo mladi. Po začetku vojne je starejši brat študiral v Ljubljani, ta mlajši pa je bil star šest let. Moj oče je sam ostal in je živel pri stricu, Jakobu Omahna, ki je bil duhovnik in so ga partizani ubili.

²⁰³ Predsednik Slomškovega doma Gregor Hribar je ob odprtju *murala* izjavil, da »simbolično prikazuje proces asimilacije in integracije dveh kultur, ki sta se v šestdesetih letih našega bivanja v Argentini medsebojno izpopolnjevali«. Nato je pozval k pravilni presoji vrednot: katere vrednote matične Slovenije velja ohraniti in katere vrednote nove domovine sprejeti (Tomazin 2006).

²⁰⁴ Značilni južnoameriški zavitki z različnimi nadevi.

Življenje je bilo ogroženo, nisi vedel, kako in kaj. Moja stara mama je bila igralka preden se je poročila, poročila pa se je zelo mlada, v Žireh. Ko so ji izplačali pokojnino, sem ponavadi šla z njo in velikokrat mi je kupila kakšno knjigo. Ona je rada brala in s tem me je pripravila na drug način življenja, videt druge stvari. To lahko danes rečem.

Starši nam niso veliko pripovedovali o vojni. Življenje mojega očeta je bilo dramatično, tragično. Bil je zaprt pod Italijani, ko pa so ga spustili, ga je nekdo izdal, da je komunist, zato so ga Nemci spet odpeljali. Nam ni nič povedal o tem, vse smo zvedeli od mame. On ni hotel o tem govoriti. Zmeraj je vztrajal, da vse pojemo, ni dovolil, da pustimo kaj na krožniku. Doživljanje vojne je bilo grozno, a on o tem ni nikoli nič pripovedoval. Starši so prišli, s tem da gredo nazaj, da ne ostanejo. Prišli so za dve leti in so ostali za zmeraj. Argentina jih je dobro sprejela. Mama je prišla z njeno mamo, bratom in sestro. Njen oče pa je bil v Argentini nekaj mesecev prej. Jaz imam enega brata ...

Ko sem bila mladoletna, sem čutila, da me slovenska skupnost teži. Da nimam dosti svobode. Starši so hoteli, da smo samo med slovensko družbo v slovenski skupnosti ter so nas oddaljevali od druge družbe. To se mi je zdelo, da ni prav, argentinska družba, argentinski prijatelji niso bili tako dobro sprejeti kot slovenski. V času višje likovne šole sem začela razmišljati in raziskovati, kaj in kako je bilo pravzaprav med vojno v Sloveniji s Slovenci – med domobranci in partizani. Izvedela sem veliko stvari, ki jih nikoli nisem prej slišala od domačih ali učiteljev in profesorjev v šoli. Skušala sem razumeti starše ter vso slovensko skupnost v Argentini, njihovo trpljenje, politično zdomstvo, krivico, hermetizem slovenske skupnosti, človeške žrtve, vero in politiko. Potem ko sem zvedela, da ni bilo tako, kot so pripovedovali da je, in se mi je zdelo, da kot vsaka majhna skupnost ... skupnost velikokrat beži in da je zaprta in jaz nisem hotela tega, zato sem se odprla. Sem hotela nekaj drugega, ne to, kar mi je skupnost dala. (...)

Slikarstvo me zanima že od petnajstega leta. Ko sem končala srednjo šolo, sem se odločila, da se izobrazim. Sem šla študirat na Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. To je šola, ki je znana po svetu. Belgrano jo je ustanovil in je bila prva umetnostna šola v Buenos Airesu. Najprej sem postala učiteljica likovne umetnosti, potem profesorica s študijem na Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Zdaj končujem licenciaturu.²⁰⁵ V Argentini je to zdaj drugače, zdaj je to univerza. Imaš licenciaturu ali si pa profesor. Pred leti, ko sem jaz študirala, je bilo drugače, to so zdaj spremenili, da je tako kot povsod po svetu. Stari sistem poučevanja umetnosti je razpadel, danes imamo univerzo Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA. Na IUNI zdaj končujem, pripravljam tezo.

Poleg slikarstva poučujem likovno umetnost v mestu Buenos Aires, v Morónu in Hurlinghamu [predmestji Buenos Airesa, op. av.] ... S poučevanjem se preživljam. 16. [decembra 2005, op. av.] moram oddati mojo tezo in upam, da jo bom drugo leto aprila zagovarjala. Naslov ti moram po špansko povedati. Je *Relexion de lo visible en las configuraciones comtemporaneas*. Demateri-

²⁰⁵ Licenciatura je diploma na univerzitetni ravni.

alizacija likovne umetnosti zadnjega stoletja, z analizo mojega umetniškega dela.

Adriana je že kot otrok obiskovala likovno delavnico za otroke Talleres de Niños Adolescentes v Berazategui, kjer se je naselila njena družina.²⁰⁶ Doma so govorili samo slovensko in do vstopa v šolo ni znala špansko. Njena družina se je udeleževala prireditev okrajnega slovenskega doma v Berazategui, občasno pa so zahajali tudi v druge večje domove. Obiskovala je lokalno slovensko šolo Ivana Cankarja, kjer je imela le eno vrstnico, učila pa jih je le ena učiteljica. Sicer je bilo mladih oseb le okoli 15, zato so se večinoma družili z Argentinci. Sobotno srednjo šolo, srednješolski tečaj Marka Bajuka, je obiskovala v Slovenski hiši. Vendar tja, kot pravi, ni rada hodila. Pouk je bil ob sobotah in namesto da bi se družila s svojimi argentinskimi prijatelji, je morala hoditi v Slovensko hišo. Nedelje so bile namenjene obiskom slovenskih prireditev. Takrat se ji je zdelo nelogično, da živi v Argentini in se ne družijo z Argentinci. »*Si bil kot izključen iz argentinske družbe.*«

Likovne tečaje je začela obiskovati leta 1981, najprej tečaje likovne šole Escuela de Bellas Artes Carlos Morel (Šola lepih umetnosti Carlos Morel) in nato tečaje, ki jih je organiziralo Sociedad Estímulo de Bellas Artes (Družba za promocijo lepih umetnosti). Višjo umetniško šolo Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón je končala leta 1988 in si tako pridobila pedagoško izobrazbo. Istega leta je začela poučevati v likovni šoli Talleres Municipales (Občinski ateljeji) v Morónu (Villa Mecenas). Izobraževala se je tudi na Instituto Municipal de Educación por el Arte (Mestni institut za umetniško izobraževanje). Leta 2006 je končala specialistični študij slikarstva na IUNA. Adriana je soustanoviteljica likovne šole Taller El Pasillo in centra Art Coda. Razstavljalni je začela po končani višji umetniški šoli, ko je vedela, kaj želi doseči v umetnosti. Prvič je razstavljalna leta 1993 v mestni skupščini, Consejo Deliberante de La Ciudad de Buenos Aires. Šlo je za skupinsko razstavo štirih ustvarjalok. Doslej je imela več kot deset samostojnih in več kot trideset skupinskih razstav; za svoja dela pa je prejela tudi nekaj občinskih nagrad. Bila je članica komisije na tekmovanju mladih umetnikov province Buenos Aires in vodila nekaj tečajev likovnega ustvarjanja. Pedagoško delo jo navdušuje. Na umetniški šoli v Morónu uči otroke, stare od šest do petnajst let, v Hurlinghamu pa osnov slikarstva poučuje odrasle.

Adriana je začela intenzivno slikati po očetovi smrti leta 1986. Nastala je serija koles, ki jo je po desetih letih predstavila tudi v Sloveniji. Samostojno je prvič razstavljalna leta 1995 v Zvezi buenosaireških bank (Asociación bancaria de Buenos Aires, Salón Islas Malvinas), naslednjič v Sloveniji in nato v okviru SKA v Slovenski hiši. S slovensko skupnostjo oziroma SKA jo je povezal Ivan Bukovec, ki je leta 1993 videl njeno prvo razstavo v Consejo Deliberante. Bukovec, tedanji vodja likovnega

²⁰⁶ Berazategui, predmestje Velikega Buenos Airesa, leži jugovzhodno od centra Buenos Airesa. Redki tu naseljeni Slovenci so najbolj oddaljeni od središča skupnosti, Slovenske hiše. Leta 1959 je tukaj živelo 95 (*Žbornik* 1998: 20), leta 1975 pa okoli 80 oseb (*Žigon* 2001: 83). Slovenski dom Berazategui je bil dokončan leta 1965 in danes ne deluje več.

odseka SKA, jo je povabil, da bi v Slovenski hiši razstavljala še s tremi mlajšimi slikarkami. Še istega leta so organizirali skupinsko razstavo. Od leta 1996, ko je Adriana samostojno razstavljala v SKA, je tudi njihova članica.²⁰⁷ Z Bukovcem sta postala prijateljca in sodelavca, povezala ju je umetnost. Adriana je napisala kritiko za njegovo zadnjo razstavo, leta 2007 pa sta pripravila tudi skupni likovni projekt. Adriana občasno sodeluje tudi z Andrejko Dolinar, s katero sta nazadnje razstavljali v romarskem mestecu Luján. A bolj kot v slovenski je vključena v argentinski umetnostni svet. Pozna dela starejših slovenskih ustvarjalcev v Argentini, predvsem Bare Remec, ki jo je najbolj občudovala tudi zaradi njenega načina življenja. Kot otrok je videla nekaj njenih razstav v Slovenski hiši, kamor jo je vodila stara mama.

Danes je razpetost in dvojnost njene identitete ne motita. Nasprotno, na to gleda pozitivno, saj ji pomaga pri razumevanju sveta, ki jo obdaja, in pri ustvarjalnem delu. Njeno poreklo, teža slovenstva, nasprotovanje skupnosti in integracija v argentinsko družbo so ji omogočili življenje »na obeh straneh«. Ker je v prvi vrsti slikarka, ne pripada povsem samo eni strani: ni samo Argentinka in ni samo Slovenka. Za opis omenjenega procesa je uporabila besedo *ambiguo*, kar bi v prevodu pomenilo 'dvomljivo, nejasno, dvumno'.

Adriana se je poročila s potomcem Slovencev, saj so bile v slovenski skupnosti »zaželen« poroke s Slovenci. To je bilo zanjo psihološko breme, počutila se je razpeto med Slovenci in Argentinci. Da bi doumela lastno pripadnost in identiteto, se je odločila za psihoterapijo.

Psihoterapijo sem delala zame, za razumet. Zakaj se ne počutim integrirana, vključena v argentinsko skupnosti. Sem bila vključena, vendar sem se počutila drugačna ... Težko je biti v svojem kraju, v Buenos Airesu, in čutiti, da ni tvoj prostor, in ko greš v oni kraj, v Slovenijo, čutiš isto, da oni kraj tudi ni tvoj prostor. Ter oba – Argentina in Slovenija – oba sta tvoja kraja oziroma se čutiš doma v obeh prostorih. Priti do tega razumevanja in čutiti to dualnost je bilo zelo težko zame.

Adriana je poskušala čim več izvedeti o argentinski kulturi in dediščini. Da bi lažje razumela argentinsko identiteto, je začela študirati zgodovino in indijansko kulturo z argentinskega severa, predvsem maske in maskiranje. »*Mi ni šlo. Ker nima nič za videt z menoj. Nisem se počutila, da je moje.*« Tudi v slovenski skupnosti se ni počutila dobro. Predvsem ni razumela, zakaj so jo starši »*vzgjajali v slovenstvu*«. Lasten notranji »*konflikt*« je začela dojemati šele po prvem obisku Slovenije leta 1994. Počutila se je »*na en način kot da sem doma, ker je bilo vse znano*«. Obiskala je tudi kraje, kjer so bili rojeni njeni starši. »*Ko sem prvič obiskovala Slovenijo, se mi je vse razkrilo, v mišljenju in čutenju. Kar na naenkrat sem dobila globalni vtis zgodovine svojega življenja, razkrili so se moji dvomi in predsodki. Pokazalo se je vse, kar sem razmišljala in nisem razumela.*«

²⁰⁷ Meddobje je leta 1996 v umetniški prilogi objavilo dve njeni deli.

Adriana je ob obisku v Sloveniji sprevidela, da se slovenska skupnost v Argentini od njenega otroštva ni veliko spremenila. Ugotovila je, da je Slovenija drugačna, kot so ji jo predstavljali starši in kot se je o njej učila v slovenski šoli. V nasprotju s slovensko-argentinsko skupnostjo se je slovenska družba razvijala in je del sodobne Evrope. Razumela je tudi, da so starši vztrajali pri rabi slovenskega jezika in poudarjanju slovenske kulture zaradi njihovega neprostovoljnega odhoda in prepričanja, da se bodo kmalu lahko vrnil. Adriana je tako šele po vrnitvi iz Slovenije dojela razloge za svoje upiranje slovenstvu. Takrat je začela ustvarjati serijo slik, ki so bile pretežno o njej, očetu, črpala je iz družinske zgodovine in simbolike.

Nastalo je več del na temo vode, ki je simbolizirala premikanje, ocean med Evropo in Južno Ameriko. V njenih delih iz tega časa so se pogosto pojavljali nageljni. Skozi slike je spregovorila o identiteti, odnosu do očeta, otroštvu, da se je, kot pravi »v življenju in ustvarjanju nato lahko premaknila naprej«.

Ne vem, če je minilo. Vem, da pripadam obema prostoroma, da ne prevlada ne eno, ne drugo, in tudi vem, da se lahko živi tako. Spoznanje, da izviram iz slovenskih staršev ... tega ne morem izbrisati. Če sem to razumela, lahko potem s tem živim naprej v miru.

Kako dojemam vpliv slovenske etnične skupnosti na posameznika, mi je ponazorila z zgodbo o prijateljici, ki je delala v slovenskem gledališču v Buenos Airesu. Adriana jo je nagovarjala, naj se začne izobraževati in v gledališču nastopati tudi zunaj skupnosti. Prijateljica je to povsem zavračala, ker se je v skupnosti počutila »varno«, omejitve te varnosti pa je spoznala šele z emigracijo v ZDA. »In potem po velikih letih je pisala, ne vem, deset let: je rekla veš, si imela prav. Sem imela zaprto glavo v tem oziru, ker sem bila samo tukaj notri [v slovenski skupnosti, op. av.].«

Adriana je slovensko pozneje govorila samo z mamo. Danes ji je žal, da je zanemarila znanje slovenskega jezika, vendar ne zaradi čustvene navezanosti nanj. »Da znaš drugi jezik, zmeraj ti prav pride, se druge jezike lahko hitro navadiš.« Leta 1996 je ponovno obiskala Slovenijo, kjer je na povabilo Izseljenskega društva Slovenija v svetu razstavljala v galeriji Družina. Društvo je razstavo organiziralo ob pomoči Marjetke Dolinar in pokrilo vse stroške. Takrat jo je spremljala tudi mama, ki pa je »čez en mesec rekla, 'zdaj hočem iti domov' in ... claro,²⁰⁸ ona je celo življenje tukaj. Tisti kraj ni bil več njen.« Adriana je v Slovenijo potovala še trikrat, ponovno je tam razstavljala leta 2001. V Sloveniji si je ustvarila krog prijateljev, zaradi katerih je še bolj razpeta med obema državama. Spoznala je, da je pravzaprav »na obeh straneh«. Slovenijo povezuje s prostorom, z narodom, predvsem pa s prijatelji. Meni, da jo argentinsko okolje dojemam kot trdo, zadržano, »mrzlo«, Slovincem pa se zdi topla, odprta oseba. Zato misli, da bi lažje živela v Evropi.

Adriana je vključena v skupino argentinskih umetnikov, ki se ob sobotah

²⁰⁸ 'Jasno.'

opoldne zbira v lokalni Florida Garden v centru Buenos Airesa. Med njimi so tudi slikarji, dobitniki *premio nacional* ('državnih umetniških nagrad'). Občasno brez večjega odmeva organizirajo kakšno skupno razstavo. Pretok informacij o razstavah in natečajih je predvsem zaradi konkurence tudi v tej skupini slab. Pogovori večinoma tečejo o umetnosti, vendar ne natečajih in nagradah. Podatke o natečajih je sicer mogoče najti na internetu, saj ima danes večina pomembnejših argentinskih galerij, muzejev in salonov spletno stran. Adriano moti tako zaprtost umetniških krogov kakor tudi ekskluzivizem. Ločevanje med akademsko in neakademsko izobraženimi ustvarjalci je prisotno tudi v Argentini. Galerije podpirajo določene umetnike in sodelujejo samo z njimi. Na natečajih se pojavljajo vedno ista imena, zato sama na njih ne sodeluje več. Med svojimi obiski v Sloveniji je ugotavljala, da je tu podobno. Kot ustvarjalca, ki ne deluje v Sloveniji, je težko stopila s stik s slovenskimi galerijami. Po nekaj poskusih se je končno povezala z ljubljansko Mestno galerijo, kjer so ji ponudili sodelovanje na načrtovani skupinski razstavi zunaj Slovenije živečih Slovencev. Leta 2001 se je tako v Ljubljani in Mariboru predstavila na razstavi z naslovom *Odvsepovsod*.

Po Adrianinem mnenju je v Argentini predvsem zaradi ekonomskih razmer težko biti umetnik, ker jih je zelo veliko in ker ljudi umetnost ne zanima toliko kot v drugih državah, na primer v Braziliji, Venezueli, ZDA ali Evropi. »Ni veliko sponzorjev, ljudje ne kupujejo domače umetnosti toliko kot drugod. Učenje likovne umetnosti, ali pa glede estetike na splošno, je bolj slabo. Nimajo je v teh planih de estudio.«²⁰⁹ Ob tem stanje v Argentini primerja z Evropo ali s Slovenijo, kjer je po njenem mnenju lažje kulturno delovati, ker je veliko več galerij, sponzorjev in državnih podpor kot v Argentini. Predvsem zunaj Buenos Airesa je zaradi majhnega števila stalnih galerij po njenih izkušnjah težko razstavljati. V tem prepoznava brezbržnost Argentinec do umetnosti.

Adriani največ pomeni ustvarjanje. Vsak dan se izobražuje, razmišlja, razvija ideje. Zaveda se, da le vztrajno umetniško delo omogoča napredek in vključevanje v širše umetnostne kroge. Umetnost zahteva veliko časa. Zelo pomemben je čas, ki ga kot umetnica porabi za ustvarjanje, in čas, ki ga nameni »*relaciones publicas*«. Hkrati pa hodi še v službo in piše strokovne članke za spletno umetniško revijo. Umetnost razume predvsem skozi koncept prostora. Pripoveduje mi zgodbo partnerjeve hčerke in zeta, ki sta se preselila v Miami na Floridi. Zet je slikar in je rojen v argentinski provinci Tucuman na severu Argentine.

Miami ni nič, je le dober trg. Tam sta že deset let [v Miamiju, op. av.]. Vsa njegova umetniška produkcija izvira iz njegovega rojstnega kraja. Po desetih letih še ni našel povezave z Miamijem. Težko je najti povezavo z novim krajem, v katerim živiš. Si povezan s svojo zgodovino. Kot pravi Baudrillard, iz prostora, iz katerega izviraš, imaš estetiko, imaš videz. Imaš koncept prostora, v katerem si zrasel.

²⁰⁹ 'Učni načrti.'

Zanjo je ustvarjanje potreba, dojema ga kot način življenja. Kot umetnica se v ustvarjalnem procesu izolira, takrat težko komunicira z drugimi. V ustvarjalnem procesu se zavzema za ločitev umetniškega in komercialnega. Sama si je s poučevanjem, ki je zanjo stalen vir dohodkov, omogočila določeno ustvarjalno svobodo. Krogi, kjer razstavlja, niso tradicionalni, tudi njena umetnost ni konvencionalna. Večkrat sodeluje z drugimi umetniki pri ustvarjanju 'nekomercialnih umetniških del', tako imenovanih »*arte efimero*«. To so nedokončani objekti, saj gre za umetnost v procesu. Umetniki sodelujejo pri ustvarjanju dela, ki ni stalno, ki ne obstane v fizični obliki. »*Umetnost je več v mišljenju kot v objektu. Ideja. Občudujem ljudi, ki niso v komercialnem circuitu,*²¹⁰ *landart, ali pa arte povera, ki so v drugem circuitu.*« Ker sta oba z Armandom kot ustvarjalca že dlje časa vključena v umetnostne kroge Buenos Airesa, dobro poznata njihov način delovanja. Adriana je do omenjenih krogov zelo kritična. Komercialno umetnost znanih avtorjev primerja z znamkami: slike so lepe znamke, ki se dobro prodajajo. Kritična je do umetnostnih sejmov, ki v Buenos Airesu potekajo nekajkrat letno, in do odnosa galerij do umetnikov. Slednje rada primerja z dobrimi izkušnjami iz Slovenije. Meni tudi, da si veliko galerij v Buenos Airesu prizadeva zgolj za zaslužek; njihovi lastniki niso zmeraj umetniško izobraženi ter tudi ne marketinško naravnani. V tem pogledu se ji umetniški krogi v Sloveniji zdijo veliko bolj razviti. Po njenem mnenju srednji razred v Argentini ne podpira domače umetnosti, saj ne kupuje izvirnih umetniških del, ampak za isti denar raje kupijo kopije slavnih umetnikov. Do sprememb je prišlo v osemdesetih oziroma devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so se ekonomske razmere v Argentini še poslabšale. Danes mladi bogataši kupujejo samo zelo dragocena umetniška dela, argentinski umetniki pa več prodajo v tujino. Po izkušnjah njenega partnerja se dela bolje prodajajo na *remates* ('licitacijah') umetniških del kot v galerijah.

Ogledujeva si nekatera njena dela. Le nekaj so jih na razstavah v Slovenski hiši kupili Slovenci. Kupci so bili predvsem materini znanci in sorodniki, zato se ji zdi, da so jih kupovali le zaradi sorodstvenih vezi. Slovenska publika ima po njenem mnenju preveč konservativen okus, da bi ji bila vseč njena dela, ki so oblikovno zelo različna, prav tako barvna paleta. Njena zgodnejša dela so abstrakcije pokrajnin, rož, objektov iz narave, ki temeljijo na geometrijskih oblikah in prevladujočih zemeljskih barvah. Odstop od tega je že serija *Rodados* (Kolesa), ki je nastala na podlagi družinske zgodbe. Adrianina mama se je veliko vozila s kolesom, pri čemer si je obrabila kolk, zato je kolo ostalo neuporabljeno. V različnem obdobju sta nastali dve seriji koles, prva je povezana z Adrianino mamo, druga pa ponazarja problematiko argentinskega vsakdana (serija *Narobe* iz leta 1999; glej slikovno prilogo). Adriano je kolo sprva zanimalo kot preprosta povezava dveh krogov preko okroglega ležaja. Kolesa je obrnila narobe, kot da so na popravilu ali enostavno ne delujejo. Vendar je simbolika kroga globlja. Adrianina kolesa so zaradi »krhkosti človeka, ki ne razume minljivosti svojega sveta« (Velkoverh-Bukilica 2001), simbol človeške usode. Psihologi razlagajo krog kot simbol sebe, ki izraža

²¹⁰ 'Krogu.'

totaliteto psihe. Simbol kroga vselej kaže na najpomembnejši vidik življenja: na njegovo celovitost (Jaffé 2003 [1964]: 242). Kolesa so tako nastajala kot posledica Adrianinih spoznanj o celovitosti in kompleksnosti, ne pa nezdržljivosti njene etnične identitete.

V eno od serij slik je Adriana kombinirala motiv koles v nekakšnih slikarskih kolažih s pismi in z napisi, prilepljenimi ali naslikanimi na platno. Pri tem si je spet pomagala s fotografijami. Ta nekoliko drugačna serija koles je nastala v obdobju med letoma 1992 in 1996 kot odmev na takratni dvig davkov in splošno gospodarsko stanje. Kolo simbolizira *la rueda dela fortuna o de la vida* ('kolo sreče ali življenja') in je hkrati aluzija na besedno zvezo *la Bicicleta Argentina* ('argentinsko kolo') ali *bicicleta financiera* ('finančno kolo'), ki simbolizira krožno pojavljanje gospodarskih kriz.²¹¹ Tudi barvno paleto je prilagodila vsebini: topli in žareči rdeča in rumena, značilni za prvo serijo koles, sta se tukaj umaknili sivim odtenkom modre, rjave in bele barve. Po Adrianinih besedah je razstava Kolesa vzbudila veliko presenečenje med slovenskimi obiskovalci.

Leta 1996 je nastala slika z naslovom *En otro tiempo* (V drugem času; glej slikovno prilogo). Na veliko, rjavo-sivo podlago je aplicirala štiri črno-bele fotokopije fotografij, pobarvanih v rjavo-sivih tonih. Dve prikazujeta kotle za predelavo medu, ki sta jih uporabljala Adrianin oče in stric, dve pa nageljne, pokrite z vodnimi kapljicami. Razporejene so simetrično in simbolizirajo križ. To je bila prva slika, ki jo je Adriana naslikala po vrnitvi iz Slovenije leta 1996. Skupaj s kolesi in z nekaterimi poznejšimi deli jo je razstavila pod skupnim imenom *Apariencias* (Prividi), najprej leta 1999 v Kulturnem centru San Martín v Buenos Airesu, istega leta pod imenom *Prividi II* v Kulturnem centru v Hurlinghamu in leta 2001 v Frančiškanskem atriju v Ljubljani.

Naslednja faza Adrianinega ustvarjanja je ponovno povezana z identiteto, s starši, z lastno preteklostjo, njenim doživljanjem Slovenije. V lesene škatle različnih dimenzij s prozorno sprednjo stranico je umestila simbolne »objekte«: vodo in žive nageljne (glej slikovno prilogo). Slednje dojema kot simbol slovenstva; tako škatle delujejo kot hrami svetih relikvij – rož, ki so iz ozadja osvetljene z lučmi. Nageljni hitro ovenijo zaradi toplote luči in jih je treba pogosto zamenjati, zato Adriana razmišlja, da jih ne bi več razstavljala. Vodo pa povezuje s svojim počutjem, saj se voda stalno premika, obnavlja, kroži, se spreminja.

Voda, ki nima stabilnosti. In je možno živeti v nestabilnosti. Pomisli, tisti,

²¹¹ Adriana je v pismu avtorici to povezavo pojasnila takole: »V tistem času smo vsi ali skoraj vsi prebivalci Argentine – navadni ljudje – mislili, da živimo kot v prvem svetu. Argentinci vedno pozabimo, da vsakih 9 ali 11 let vsa ekonomija propade in vedno se vse ali skoraj vse izgubi, to so vendar politične odločitve, ki jih navadni ljudje potem dolgo let plačujejo/jemo. In na zelo dragi način. Ne samo ekonomsko, tudi socialno in kulturno. 90. leta je Argentina skušala riniti v globalizacijo pod najbolj surovim ekonomskim liberalizmom. S tem so nastale velike razdalje med tistimi, ki imajo, in tistimi, ki nimajo nič. Zato so se kar naenkrat povišali davki, brez predhodnega obvestila in brez legalnosti. Med veliko drugimi stvarmi, vedno zelo daleč od vsake demokracije.«

ki živijo v hišah na vodi, na primer. Živali ali pa ljudje, ki hodijo od enega prostora do drugega, ki niso stalno v enem kraju. To je drug prostor. Morebiti iščem druge prostore, tiste, ki so izven ... Izgledajo kot realnost, ampak ne da so zunaj realnosti, so taki prostori, drugi, različni. Niso fizični.

V obdobju 1999/2000 je Adriana ponovno začela uporabljati slikarska platna, na katerih je upodabljala vodo. Voda je na omenjenih slikah dejansko »ujeta«. S pomočjo prozorne folije, lepil, barve in plastične mase ji je uspelo ponazoriti kapljice vode in različne vzorce razlivajoče se vode. Pri tem ni šlo za načrtno oblikovanje, ampak za naključno razlivanje. Pomagale so ji tudi njene mačke, ki jim je dovolila, da so tacale po vzorcih in razlivalo vodo. Nageljni in voda so se združili v umetniških konstruktih (ne moremo jih imenovati slike) različnih dimenzij. Platna in škatle je leta 2004 razstavila na skupni razstavi z Andrejko Dolinar v muzeju v Lujánu.

Adriana po letu 2001 zaradi splošne finančne krize nekaj časa ni uporabljala škatel in dragih barv. Nastalo je nekaj platen manjšega formata, na katere je nanosla žagovino, lepilo, barve in druge dosegljive materiale. Zaradi bledih barv in hrapave, sprskane površine omenjena dela delujejo kot zavrženi poskusi oziroma slikarske študije. Voda pa je še vedno rdeča nit njenega dela. Adriana je v umetnosti poudarjala predvsem simboliko vode. Vode ni uporabila zares, ampak je s fotografijami, z eksperimentiranjem z materiali ponazorila le njeno sled (glej slikovno prilogo). V opisu projekta, ki ga je leta 2005 pripravila skupaj z Ivanom, je Adriana zapisala, da kot slikarka ustvarja lastne prostore. V svojih delih, ki so največkrat kolaži, slike in konstrukcije iz različnih materialov, »izraža sledove lastne preteklosti, ki jih uspe rešiti in ohraniti v spominu«. Zbira sledove, ki jih je pustila voda na poti do oceana. Voda je tako izvor spreminjanja, stalnega premikanja in nemira.²¹² Voda simbolizira nestalnost, premike in tudi razseljenost, ki pa je ne moremo enačiti s fizično (ali tudi simbolno) razseljenostjo, kot so jo doživljali njeni starši. Adriana svojo razseljenost doživlja posredno, preko migracijske izkušnje staršev, ki so ji prenesli vedenje o pripadnosti slovenskemu narodu. Voda je za Adriano tudi simbolna »ovira« med (vsaj v sferi umetnosti) bolj urejenim in privlačnejšim svetom Slovenije, po katerem hrepeni, in realnostjo Argentine, ki ji ne more uiti.

»IGRAČA Z BESEDO GOVORI O OTROŠTVU, O TEM, KAŽ BOŠ POSTAL, KAŽ SI V SEBI, O TVOJJI ESENCI.« FABIÁN, VIZUALNI USTVARJALEC

Zapis Fabiánove zgodbe je nastal po zapletenem sosedju dogodkov. O njegovem delu mi je že ob prvem obisku pripovedoval argentinski kritik in Fabiánov prijatelj Julio Sánchez.²¹³ Kratko poizvedovanje med Slovenci ni prineslo nobenih novih

²¹² Adriana Omahna in Ivan Bukovec, Labirint med dvema svetovoma. Gre za neobjavljeno besedilo. Kopija se nahaja v arhivu avtorice.

²¹³ Julio Sánchez je profesor latinsko-ameriške umetnosti, neodvisni kurator in likovni kritik, ki dela v različnih galerijah in muzejih. Specializiral se je za umetnost 20. stoletja, predvsem

sledi. Ugotovila sem, da ga Slovenci v Buenos Airesu ne poznajo. Iskanje sem na pobudo novinarja slovenskega radia, ki ga je zaman poskušal pridobiti za intervju, nadaljevala naslednje leto. Ko sem Fabiánu omenila Julia Sáncheza, je takoj privolil v pogovor.

Z dekletom Sol, ki je tekstilna oblikovalka, živita v stari vili v južnem predelu Buenos Airesa. Na podstrešju si je Fabián uredil atelje, kjer hrani nekatera dela, veliko pa jih je v procesu nastajanja. Izdeluje namreč igrače; tiste prvinsko otroške predmete, ki izvabijo nasmešek in sprožijo občutek sreče. A to niso navadne igrače; so umetniška dela. Fabián ne govori ne slovensko ne angleško, zato je Sol prevajala. Pogovarjali smo se v njegovem ateljeju, večinoma v angleščini, delno tudi slovenščini in španščini.

Rojen sem tukaj, v Lanúsu. V Lanúsu je slovenska skupnost in dom. Moji starši so se spoznali tukaj v Lanúsu, sem so prišli, ko so bili še majhni. Oče je iz Kranja. Ko so začeli urejati papirje za slovensko državljanstvo se je izkazalo ... hm, da moji stari starši, po mami, niso bili priznani kot Slovenci, ker so takrat živeli pod Italijo. Sam imam slovensko državljanstvo, dobil sem ga pred tremi leti. Mama je iz Gorenjega Polja na Primorskem, ki je zdaj v Sloveniji. Mama in oče sta prišla v Argentino po drugi vojni, zaradi vojne. Pregarjali so jih komunisti, ki so ubili dedkovega brata. Starši moje mame so prišli direktno v Buenos Aires, očetovi starši pa so bili dve leti v Avstriji. Ena moja teta je bila rojena v Avstriji, Emiliana. Je nuna. Z očetove strani sta dva Slovenca, en je bil rojen v Avstriji in drugi v Argentini. Po mami je le en stric rojen tukaj, ostali v Sloveniji.

Rodil sem se 1969. Veliko časa sem preživel pri starih starših. Najljubši dedek mi je bil mamin oče, babica pa očetova mama. Vsi živijo v Slovenski vasi. Moj dedek je preživel veliko časa zunaj, v naravi, med njegovo hišo in našo, in jaz z njim. Bil je gradbeni delavec. V Sloveniji je živel na podeželju in je obdeloval zemljo. Na zemlji med našima hišama je bil vrt in tam smo se igrali. Eden od mojih bratov je le eno leto mlajši. Igrali smo se v naši hiši, na vrtu, v njegovi hiši. Na dedka imam veliko spominov. Gojil je veliko starih navad. Poleti je kuril suho travo za pognojitev zemlje, na zelo tradicionalen način je kultiviral zemljo, mi smo pa stali za njim in se igrali z ognjem, seveda brez nadzora. Potem so morali drugi priti gasit požar. Kaznovali so nas in smo morali v svoje sobe [smeh].

Pri hiši smo imeli veliko figo, kjer smo celo leto viseli. Pomagali smo dedku obrezovati to drevo. Največ časa sem preživel z njim. Učil nas je streljati z zračno puško in morali smo prestreliti kovanec. Ves dan smo vadili. Dedek je imel tudi namakalno napravo in včasih nam je naredil mavrico, kar je bila za nas prava čarovnija. Hoteli smo se je dotakniti, vendar nam nikoli ni uspelo. Bilo je res čarobno.

Doma nismo govorili slovensko. Samo stari starši so vedno govorili slovensko.

religiozno umetnost. Je tudi ustvarjalec, predvsem na področju fotografije in umetniških instalacij.

Moji starši so odraščali tukaj, znajo slovensko, vendar ne preveč dobro. Oče govori malo več. (...)

Vedno sem rad slikal, risal, že kot otrok. Ko sem bil pet let star, smo imeli izbiro, kaj početi, pa sem vedno hotel samo risati. S staro mamo po očetovi strani smo imeli bolj miren, tih odnos. Pri njej sem risal, slikal, pomagala nam je s »slovensko nalogo« [pove Fabián v slovenščini, op. av.], vendar sem se bolj slabo naučil. Ona je z nami govorila o Sloveniji. Govorila je o času, ko so bili v Sloveniji in o prihodu v Argentino. Včasih je govorila o spomnih, kako so preživeli vojno, o dedku in njej. Dedek in babica sta bila iz iste vasi in sta se tam spoznala. Bili so zelo protikomunistični, zelo katoliški, zelo konzervativni, glede politike pa ne vem, ker niso imeli političnih prepričanj. Moja družina ni bila politično aktivna, mislim, da so branili predvsem vero, ker je bil komunizem proti cerkvi, in ker so jim ubili veliko sorodnikov. Bili so antikomunisti, domobranci. Ne spomnim se, da bi me učili protikomunizma ali o tem govorili. Bolj o veri. Toda bil sem na Kubi in prišel sem nazaj z majico z rdečo zvezdo in je moj dedek ... hmm [smeh]. Torej, ko sem šel na Kubo sem kupil dve majici, eno s Che Guevaro in eno z rdečo zvezdo. Dedek o Che-ju ni vedel dosti, ni ga poznal, zvezda pa ga je zelo vznemirila. Zbral je vse vnuke in nam govoril o komunizmu in nam vsem povedal, zakaj je proti komunizmu in da je veliko sorodnikov umrlo pod komunizmom. Ob njegovem govoru sem razmišljal, da je bila posredi vojna. Ni bilo pomembno, na kateri strani si bil. Ubijejo te lahko kadarkoli, problem je le vojna. Moja stara mama je zmeraj govorila, kako je bilo težko. Niso imeli nič, vse so izgubili. Tukaj so morali spet začeti in niso govorili argentinsko. Mlajši sin je bil zelo bolan, ona ni vedela, kaj narediti. Ko je prišel zdravnik, je rekel, da bi morala priti prej, ona pa ni vedela, kam naj gre ...

Fabiánovi starši so kmalu po vojni v Argentino prišli kot begunci. Naselili so se v Slovenski vasi (Villa Eslovena) v Lanúsu, predmestju Buenos Airesa,²¹⁴ kjer še vedno stanuje večina njegovih sorodnikov. Fabián je osnovno šolo obiskoval v soseščini. To je bila katoliška šola, ki jo je vodil slovenski duhovnik. Od ponedeljka do petka je obiskoval argentinsko, v soboto pa še slovensko šolo. Pri tem nekoliko tiše pripomni, da ni maral hoditi v slovensko šolo, ker jih je učiteljica vlekla za lase. Fabián slovensko ne govori od dvanajstega leta. Z dedkom in s staro mamo je govoril le malo; besede, ki se jih še spomni, se je naučil pozneje v šoli.

Fabián je končal srednjo tehnično šolo in je po izobrazbi elektrotehnik. Še pred koncem šole je odslužil vojaško obveznost, tako je zadnji letnik opravil v obliki

²¹⁴ Slovenska vas v Lanúsu, južnem predmestju Buenos Airesa, je nastala po zamisli duhovnika Janeza Hladnika, ki je organiziral naselitev Slovencev na takrat nenaseljenem območju. Tu so se Slovenci naselili najbolj strjeno v vsem Velikem Buenos Airesu, saj je leta 1975 v neposrednem sosedstvu živelo 529 oseb slovenskega porekla (Žigon 2001: 81). Leta 1966 so po načrtih Marjana Eiletza in Jureta Vombergarja zgradili večji dom. Nedaleč od doma na Hladnikovi ulici je konec petdesetih let nastala prva slovenska cerkev v Južni Ameriki (cerkev Marije Kraljice). Zraven cerkve je Baragovo misijonišče, kjer imajo lazaristi zasebno šolo v španskem jeziku, v njem pa je potekala tudi slovenska srednja šola. Del pouka so v slednji izvajali kar lazaristi. V Slovenski vasi sta tudi vrtec in osnovna šola v slovenskem jeziku.

izpitov. Po srednji šoli je začel delati in študirati. Po več začasnih zaposlitvah se je redno zaposlil v tovarni avtomobilov, kjer je delal tudi njegov oče. Hkrati je opravil enoletni pripravljalni tečaj grafičnega oblikovanja in se nato vpisal na redni študij na Univerzi Buenos Aires. A študija grafičnega oblikovanja prav zaradi dela v tovarni ni nikoli končal. Tovarna je bila daleč, skoraj dve uri vožnje s »kolektivom«, ²¹⁵ tam je delal devet ur. Za študij je preprosto zmanjkovalo časa. Vendar je takrat začel slikati. Od prijatelja iz tovarne je izvedel za slikarski atelje, ki ga je vodila neka argentinska slikarka. Fabián jo je obiskal in svetovala mu je, naj vendarle gre študirat umetnost, vendar ne na univerzo, ampak v atelje Hectorja Medicija. ²¹⁶ V njem je Fabián nato ustvarjal med letoma 1995 in 2003 in hkrati delal v tovarni. Doma ga pri njegovem ustvarjalnem delu niso podpirali. »Žame je bilo vedno zelo težko, ker v družini ni bilo nikogar, ki bi delal v umetnosti in me niso razumeli. Še danes ne razumejo, zakaj sem se posvetil umetnosti. Vendar zdaj živim od nje. Ko sem zapustil tovarno, so rekli, da sem nor.«

Fabiána je fizično delo v tovarni sproščalo, da je lahko slikal, hkrati pa je imel stalen vir dohodka. V slikarstvu je sledil lastnim željam, česar mu akademija po njegovem mnenju ne bi dopuščala. Poskusil je delati tudi v drugih umetnostnih zvrsteh, vendar se je odločil za slikarstvo. Meni, da je v primerjavi z drugimi slikarji začel pozno slikati, saj se je slikarstvu resno posvetil pri osemindvajsetih letih. Prvič je skupinsko razstavljal leta 1998 v Centro Cultural Borges. Vendar s tem svojim ustvarjalnim delom danes ni zadovoljen. Slikarskega obdobja ne šteje za začetek svoje ustvarjalne poti in niti ene od slik ni obdržal; zato mi jih je med pogovorom le opisal. Motive je takrat povzemal iz knjig, predvsem enciklopedij, naslikal pa je tudi nekaj religioznih slik. Na slike je nato apliciral besedila iz literarnih del ameriških pisateljev Jacka Kerouaca in Williama S. Burroughsa ali gesla oziroma grafite, ki jih je našel v tovarni, na primer Ergonomics at Work? Pred tem se je navduševal nad delom Američanke Jenny Holzberg, »ker namesto podobe uporabi besedo, skozi dela dobesedno govori. Poudarek ni na delih, ampak na besedah znotraj njih.« ²¹⁷ Na podoben način je nastala njegova serija Poljubi. To so bile različne podobe poljubov, kot na primer med Marijo in Jezusom ali prizori iz črno-belih in barvnih filmov petdesetih let, na katere je dopisoval besede. Besedne zveze niso razlagale podobe in podoba ni razlagala besed. Fabián je želel podati le informacijo.

Po tej seriji je za dlje časa nehal slikati, ker ni vedel, kako naprej. Naučil se je slikati, pa se nič ni zgodilo, kot pravi. Kot umetnik se ni razvil, ni napredoval,

²¹⁵ 'Avtobus'.

²¹⁶ Hector Medici (rojen leta 1945) je uveljavljen argentinski slikar, risar, oblikovalec in arhitekt. Potoval in razstavljal je v Evropi in ZDA. Leta 1982 je prejel veliko nagrado na III. bienalu iberoameriške umetnosti v Mehiki, leto pozneje je predstavljal Argentino na bienalu v São Paulu. Leta 2006 je dobil veliko nagrado za slikarstvo na argentinskem Nacionalnem salonu. V njegovih krajinah, ki jih je ustvaril v začetku osemdesetih let 20. stoletja, se mešata realnost in fikcija. V delih s konca zadnjega desetletja pa skozi pomene in simbole odseva še več domišljije (Brughetti 1991: 182).

²¹⁷ Holzbergova je na svoja dela nanašala besede oziroma fraze, kot so Bad light, Zaščiti me pred tem, kar hočem ali Zasebna lastnina generira zločin.

zašel je v ustvarjalno krizo. Nato se je navdušil za igrače, v katerih je iskal nekaj primarnega, nekaj, »kar bi me identificiralo«. Tako se je začela njegova druga faza ustvarjanja. Ohranil je način rabe besed iz slikarskih del in začel razvijati igrače.

Po tem sem naredil prvo delo, ki je bilo po mojem mnenju zelo pomembno. Gre za rentgenske posnetke igrač, ki sem jim dodal besede, ki z igračami nimajo neposredne zveze. Verjamem, da besede spadajo k igračam, da so determinirane. Igrače predstavljajo tebe in tvoje otroke.

Izdelal je 27 radiografij pod skupnim imenom Izgubljene igrače (Juguetes Perdidos), ki imajo različne napise: beatnik, juda, cybernetico, dogma, ortodoxo, Cristo, Hamlet, Buda, Bolchevique in drugi (glej slikovno prilogo št. 23). Velikost posnetkov je tudi naravna velikost igrač. Iskal je besede, s katerimi se je identificiral, in besede, ki niso imele nobene zveze z njim. »Igrača z besedo govori o otroštvu, o tem, kaj boš postal, kaj si v sebi, o tvoji esenci.« Svoja občutja je dodatno podkrepil z besedami. Fabián šele ta dela dojema kot začetek ustvarjanja oziroma, kot pravi, »otročvo ustvarjanja«. Dela, ki so sledila, pa predstavljajo »dobo odraščanja, adolescenco mojih del«.

V tem času je spoznal Julia Sáncheza, ki je bil član žirije nekega nagradnega natečaja, kamor je Fabián poslal svoja dela. Na natečaju ni bil izbran, vendar ga je Sánchez leta 2002 povabil k sodelovanju na razstavi v nemškem hotelu Boquitas Pintadas. Gre za enega sodobnejših argentinskih razstavno-bivalnih prostorov, ki promovira umetnost. Sánchez je o Fabiánovem delu v vabilu za razstavo takrat zapisal:

Njegove igrače za dojenčke so povezane s prvim obdobjem človekovega življenja, s starostjo torej, ki je izgubljena. Mnoge od njih namigujejo na zgodovinske ljudi, na snovalce ideologij, ki so spremenile smer človeštva, ideologije, ki so danes pozabljene, izkrivljene ali postavljene na stranski tir, prav tako kot človekovo zgodnje otroštvo. Zdi se, kot da radiografije trmasto raziskujejo notranjost igrač, tisto, kar je najbolj skrivnostno v otroštvu, obdobju, ko otrok lahko ustvarja svoj lastni univerzum, neodvisno od kulturnih pritiskov, ki mu jih pozneje vsili šola. Fabián ustvarja in poustvarja svoje igrače kot nekdo, ki gradi nek »srečen svet«.²¹⁸

Po radiografijah se je Fabián vse bolj posvečal igračam, zato se je leta 2001 usposabljal pri kiparki Betini Sor, ki mu jo je predstavil Hector Medici. Fabiána so zanimali umetni materiali, predvsem poliester, in delo z modeli. Takrat je ustvaril Srečni svet (Un Mundo Feliz). Srečni svet sestavljajo ročno narejene igrače iz poliestrske smole, ki imajo krščansko ikonografijo in orientalske poteze. Izrisal in oblikoval je modele, zmešal poliestrsko maso, jih odlil in figure z izrednim smislom za detajle ročno pobarval. Nekaterim je dodal notranje mehanizme z glasbo, da delujejo kot

²¹⁸ Vabilo v obliki kopije elektronskega pisma hrani avtorica.

lutke v otroški zibki, ki jih lahko potegnemo za vrstico. »So kot 'guardian angel', kako se pravi po slovensko, angel varuh.«

Sprva je želel »igrače«, ki niso igrače, javnosti predstaviti na način, da bi ljudje doumeli koncept. Hotel je pripraviti razstavo, svojevrsten performans, preden bi se poglobil v »notranjost umetniških del«. Dela so podobna krščanskim ikonam, pa tudi potrošniškimi, industrijskim proizvodom ali izdelkom iz supermarketa. Hotel je doseči vtis, da so bile lutke izdelane na Tajvanu, čeprav so umetniška dela, ki izpričujejo njegova osebna iskanja in raziskovanja.

Hotel sem razumeti stvari in sem jih inkorporiral. Hotel sem narediti revizijo lastne izobrazbe, vsega, kar vem. Hotel sem razmisliti o stvareh z drugega vidika, zamislil sem si, da sem vstopil v telo orientalskega dečka, ki poskuša razumeti okcident. V glavnem religiozne zadeve. Hotel sem razumeti katolike, izobraževanje v okviru Cerkve, kot da bi gledal s perspektive druge kulture. Bilo je zelo težko dvomiti ...

Fabiánovi angeli in svetniki s prepoznavnimi atributi (na primer sv. Luciji – ena je svetlopolta, druga temnopolta – imata v notranjosti shranjene oči (hranilnik za ojitos, 'oči'), sv. Frančišek Asiški ima znamenja ran) imajo poševne oči in so videti, kot da bi prišli z Daljnega Vzhoda (glej slikovno prilogo). Kuratorka razstave Civilización y Barbarie [Argentinos Contemporáneos],²¹⁹ kjer je Fabián predstavil svoja dela, je lutke videla kot osebno sintezo med nedvomnim orientalskim virom in katolicizmom, ki je oblikoval del ustvarjalčeve kulturne preteklosti (Bece 2004: 7). Nekateri angeli so upodobljeni z vampirskimi zobmi, saj kot pravi Fabián, »angel varuh te varuje, hkrati pa nadzoruje, kaj delaš, gleda, da si vzoren«. Lepi in mili obrazi, kot jih je upodobil, pripadajo angelom, ki jim pripisujemo čednost ali moč nad stvarmi, boleznimi ali življenjem. Sveto srce mora po Fabiánovem prepričanju predstavljati vse religije, zato ima ta figura na enem telesu upodobljene simbole religij sveta: trnovo krono, polmesec, židovsko zvezdo, jin-jang in druge.

S Fabiánom si ogledujeva del instalacije iz serije Srečni svet, ki je bila razstavljena v Kulturnem centru Recoleta v Buenos Airesu. Instalacija je sestavljena iz mavrice, oblakov, svetnikov in angelov, ki so temno- in svetlopolti. Nekateri so na tleh kot padli angeli. »Mistične slike« je na razstavi spremljala glasba ameriške alternativne rock skupine Sonic Youth.

Leta 2003 je Fabián prejel prestižno Beca Kuitka ('štipendijo Kuitka'), ki je namenjena obetavnim mladim umetnikom in jo vsakih sedem let podeljujejo za dve leti. Štipendija ni denarna, ampak omogoča sodelovanje v Programu delavnic za vizualne umetnosti (Programa de talleres para las artes visuales), ki so ga osnovali Univerza Buenos Aires, Kulturni center Rojas in slikar Guillermo Kuitka, ki

²¹⁹ Civilización y Barbarie [Argentinos Contemporáneos] kuratorke Sonie Bece je bila skupinska razstava osemnajstih sodobnih argentinskih umetnikov. V poletni sezoni 2004/2005 je potovala po šestih državah Latinske Amerike (Bece 2004).

delavnice tudi vodi. Ponavadi se prijavi veliko ustvarjalcev (sedemsto leta 2003, ko se je prijavil Fabián); na podlagi življenjepisa in del jih izberejo trideset.²²⁰

V delavnici je imel vsak umetnik svoj prostor za ustvarjanje. Fabiánu se je zdelo »zelo 'klinično'«, kar po njegovi interpretaciji pomeni, da so ustvarjalci kritično analizirali dela. Zanj je bila to zelo ustvarjalna izkušnja. Ustvarjalci so se pogovarjali s Kuitko, ki je obiskal atelje dvakrat tedensko. Posamezni ustvarjalec ga je lahko povabil k sodelovanju v procesu nastajanja del, v skupnih razpravah so obravnavali enega ali dva umetnika, izmenjavali ideje in mnenja. Nekateri umetniki so večkrat predstavili svoje delo v procesu nastajanja. Predstavitve so bile odprte tudi za zunanje obiskovalce, saj je delavnica delovala kot nekakšna galerija, vendar brez komercialne komponente. Zaradi Kuitkinega slovesa zunaj Argentine je prihajalo v delavnico tudi veliko tujcev. Fabián je začel v Kuitkovi delavnici ustvarjati delo Križev pot. Od štirinajstih postaj, ki opisujejo Kristusovo mučeništvo, smrt in vstajenje, je najprej nameraval izdelati le dve, vendar ga je Kuitka vzpodbujal, naj ustvari vse postaje. Križev pot je nato dokončal leta 2004 (glej slikovno prilogo).

Ko si ogledujeva postaje, se spomni poimenovanja postaj v slovenščini, kot so se jih učili v šoli. Jezus sprejme krono, Pade prvič, Sreča Marijo Magdaleno, Mož mu pomaga s križem, Veronikin prt, Pade drugič, Jeruzalemske ženske jočejo zanj, Pade tretjič, in tako naprej. Postaje so narejene podobno kot lutke iz serije Srečni svet. Kristus in druge osebe imajo azijske obrazne poteze. Prizori so upodobljeni na plošči z eno ali največ dvema figurama. Podobe svetopisemskih oseb s prese- netljivimi izrazi žalosti in resigniranosti so podane z močnimi barvami. Fabián je na vsako od postaj apliciral tudi besedilo v japonskem, kitajskem ali korejskem jeziku. Besede je prepisal z embalaže hrane, ki jo kupuje v kitajski četrti ali na korejski ulici v bližini svojega doma. Na eno od postaj je na primer v angleškem in japonskem jeziku prepisal »*privočnik za uživanje v zgoščenki neke japonske glasbene skupine*«. Od jezikov, ki jih uporablja, le pri korejščini pozna tudi izvirno pisavo. Jezike je med seboj pomešal, zato ga zanima, kaj bi o tem delu menili na Kitajskem ali Japonskem.

Fabián je vse doslej oblikovane igrače pravzaprav »skril« pred svetom, saj so videti kot industrijski izdelek, ne pa umetniško delo. Njegov pristop k umetnosti je zelo izviren in ljudje se iz različnih razlogov zanimajo za njegova dela. Kritika Julia Sáncheza zanima njihova religiozna stran, druge spet njihova ročna izdelava, tretje pa pritegne orientalska podoba igrač. Križevega pota v Buenos Airesu ni razstavil, ampak ga je skupaj z nekaterimi drugimi deli iz serije Un Mundo feliz predstavil na razstavi Civilización y Barbarie [Argentinos Contemporáneos], konec leta 2005 pa ga je v celoti, zgolj na podlagi fotografij, kupil neki zbiratelj iz ameriškega Texasa.

Zadnja dela je Fabián poimenoval Uno (Eden). Gre za biografsko zasnovan konceptualni projekt, ki je med najinim pogovorom šele nastajal. Izbral je tri

²²⁰ Delovanje v ateljeju pod vodstvom uveljavljenega umetnika v Argentini ni redkost, vendar morajo umetniki sodelovanje največkrat plačati.

otroke, stare štiri in pet let, ter za vsakega izdelal unikatno igračo. Osrednji del projekta je delo z otrokom, ki mu je igrača namenjena, saj mu mora biti čim bolj prilagojena. Nastaja po otrokovih željah in izbiri. Za vse tri je naredil model v glini in nato izdelal vzorec. Ena od njih je narejena po konceptu ruske babuške, ki skriva v sebi pomanjšane verzije osnovne oblike. Igrače je predstavil na fotografijah, ki jih bo na razstavi spremljal video posnetek otrok, katerim so namenjene. Fabián je sprva posnel z otroki intervjuje, vendar ti niso bili zanimivi in iz njih tudi ni dobil idej za igrače. Za pomoč je prosil skupino videoumetnikov in ti so izdelali portret otroka z njegovo igračo. Fabián je bil nekoliko zaskrbljen, kako se bo projekt končal, saj se je izkazalo, da je delo z otroki zahtevno. Tudi materiali so dragi, dolgo so iskali primerno lokacijo za snemanje in veliko časa je potreboval za dokončanje prve igrače.

Fabián ves svoj čas posveča umetnosti. Od prodanih del in Soline plače lahko udobno živita. Fabiánovi kupci živijo na različnih koncih sveta, vendar ne sodeluje z galerijo, ampak ima posrednico, neke vrste menedžerko, ki skrbi za njegove projekte, posredovanje in prodajo. Za uveljavitev v argentinskem umetniškem prostoru bi moral sodelovati z galerijo, vendar mu nobena ne ustreza. Fabián meni, da lahko galerija na majhnem trgu za umetnika naredi zelo malo. Ponuja mu le prostor, od prodaje jemlje veliko provizijo in ne spremlja njegovega dela. Za Fabiána takšen odnos ni v obojestransko zadovoljstvo. Za promocijo poleg posrednice skrbi tudi sam, tudi preko svetovnega spleta.

Od leta 2004 je šestkrat samostojno razstavljal v različnih argentinskih krajih. Številne skupinske razstave in sodelovanje na natečajih pa so mu prinesli tudi nekaj odmevnih nagrad: prvo nagrado za digitalno umetnost leta 2001 na bienalu interdisciplinarne umetnosti Pabellón IV, Fundacija Klemm mu je leta 2002 podelila tretjo nagrado z odkupom dela in leta 2003 prvo nagrado, vredno 7.000 argentinskih pesov; njegovo delo so tudi odkupili. Istega leta ga je Julio Sánchez izbral za razstavo 20x20 (20críticos20artistas) pri mednarodno delujoči galeriji Praxis.²²¹ Fabián je leta 2003 dobil že omenjeno Kuitkino štipendijo, leta 2004 pa štipendijo Nacionalnega umetniškega fonda (Fondo Nacional de las Artes) za umetniško produkcijo. Leta 2004 mu je združenje argentinskih kritikov podelilo nagrado Elena Poggi, ki jo podeljujejo mladim umetnikom.

Večina Slovencev v Argentini kljub odmevnosti njegovega dela Fabiána ne pozna. Prebivalci Lanúsa ga poznajo kot člana družine Berčić, nekaj posameznikov, ustvarjalcev na področju umetnosti pa je zanj samo slišalo. Sam nima več veliko stikov s slovensko skupnostjo, le občasno še zaide v Hladnikov dom v Lanúsu. Med

²²¹ Praxis International Art je leta 1977 v Buenos Airesu ustanovil podjetnik, filantrop, zbiralec in mecen Miguel Kehayoglu. Njegov namen je bil predstaviti argentinsko umetnost svetu, zato je vzpostavil izpostave galerije v ZDA in državah Latinske Amerike. Praxis predstavlja predvsem inovativno umetnost in ima vlogo povezovalne mreže med umetniki, zbiralci in umetnostnimi kritiki po vsem svetu. Fabiánova dela so postala del nove galerijske zbirke za leto 2003.

Slovenci doslej še ni razstavljal. Meni, da njegovih del zaradi religioznih poudarkov ne bi razumeli oziroma bi jih narobe interpretirali, česar pa si ne želi.²²²

Čeprav Fabián ne govori več slovensko, se zaveda svojega porekla. Meni, da je njegova identiteta »označena z vzgojo«, ki pa je povezana s slovensko kulturo. Slovenijo bi zelo rad obiskal in tam tudi razstavljal.²²³ Po osamosvojitvi so nekateri njegovi sorodniki obiskali Slovenijo, med njimi tudi njegov brat. »Mene reprezentira nova Slovenija, ker se sklada s tem, kar verjamem, kar sem. V njej vidim vse to, kar sem bil, kar so me učili.« Meni, da gre predvsem za čustveno relacijo, saj Slovenijo dojema kot »zemljo in domovino staršev«. V določenem obdobju življenja je spoznal, s kakšnimi težavami so se soočali njegovi stari starši. Poskušal je razumeti tudi sovraštvo, ki so ga gojili do komunistov. Slovenijo dojema kot prostor, od koder je izšel, njegov odnos pa nima nič opraviti s politiko, ki je ne pozna in se z njo ne identificira.

Fabiánovo dojemanje etnične identitete je na ravni ideje, povezane z družbenim prostorom. Oseba zanj lahko hkrati izhaja in ne izhaja iz dveh kulturnih prostorov. Verjame, da je sam iz dveh kulturnih prostorov, in to zaradi izobrazbe, ki jo je prejel v argentinskem okolju. A njegovi dve poti izobraževanja in vzgoje sta bili zelo različni. Ker ne izhaja samo iz slovenske ali argentinske kulture, ki ju dojema kot različni, je prepričan, da ga njegovo delo povsem dobro prestavlja oziroma »reprezentira«, kot pravi sam, saj upodablja oddaljeno orientalsko kulturo. Do izobrazbe in vzgoje, ki ju je prejel v šoli, je zadržan, ker na to obdobje nima prijetnih spominov. Verskih obredov se ne udeležuje, ker odklanja konzervativnost Cerkve.

S Sol sta si s pomočjo slik in fotografij, ki so jih prinašali prijatelji in sorodniki z obiskov v Sloveniji, ustvarila njeno podobo. Predstavljata si jo kot deželo majhnih hiš in cerkva. Fabiána so podobe »jezera Bled, otoka s cerkvijo, Tromostovja v Ljubljani, Triglava« spremljale že v otroštvu. Videl jih je v knjigah in šoli, kjer so izdelovali plakate z omenjenimi motivi.

Mislím, da so nekatere ideje po eni strani neposredno prisotne v vseh mojih delih, po drugi strani pa spet ne. Včasih sem uporabil mehanizme, da bi te ideje pravzaprav skríl, jih ne pokazal, ker nisem hotel biti tako dobeseden. Nekatere ideje so tako avtobiografske, tako osebne, da niso pomembne za druge ljudi. Skrijem veliko informacij. Ohranim jih, a jih skrijem. Pri sv. Frančišku Asiškem so stigme skrite ravno v tem, da je to igrača. Vsak, ki ga bo videl, bo rekel, da je to igrača.

Tako po drugi strani igrače s svojevrstno predelano krščansko ikonografijo (angeli z vampirskimi zobmi in s tetovažami ali obe sv. Luciji) govorijo predvsem o kulturnih

²²² Zgovorna je njegova primerjava slovenske skupnosti s Kusturičinim filmom *Underground*. Fabián meni, da Slovenci, ki sestavljajo skupnost v Argentini, nočejo in ne morejo sprejeti realnosti današnje Slovenije in sodobnega sveta na splošno.

²²³ Trenutno ga pri tem najbolj ovirajo previsoki stroški potovanja in dejstvo, da ima premalo informacij o delovanju umetniških institucij v Sloveniji.

pritiskih in celo trpljenju (Frančišek Asiški), kar lahko povežemo s Fabiánovimi negativnimi izkušnjami v katoliški šoli. Čeprav bi njegova dela v največji meri lahko označili kot osebnoizpovedna, iz njih odsevajo tudi globlja razmišljanja o družbi. Predvsem v serijah Srečni svet in Križev pot poleg osebnih vprašanj o izobrazbi na izviren način poudarja tudi splošna vprašanja o veri in družbi, globalne kulturne povezave, kulturne reprezentacije in nenazadnje problematizira vlogo krščanstva v svetu. Primerjava med Fabiánovim Križevim potom in na primer tradicionalnimi lesenimi Križevimi poti nazorno pokaže na dva zelo različna pristopa k verski motiviki. Kot razlaga Fabián, je na krščanstvo poskušal gledati s perspektive druge kulture. Fabiánova distanca do vere se kaže že v izboru materiala (poliestrska smola), še bolj pa z odločitvijo za obrazne poteze in besedila iz okolja, kjer krščanstvo ni prevladujoča vera (Japonska, Kitajska, Koreja).

SLIKOVNE PRILOGE

Vse fotografije Kristina Toplak, razen če ni navedeno drugače.



1. Recoleta, v ozadju Centro Cultural Recoleta, 2005.



2. Muzej moderne umetnosti Buenos Aires, 2005.



3. Slovenska hiša na ulici Ramon Falcon, 2004.



4. Učenci Umetniške šole SKA, okoli leta 1956 (fotografijo je posredoval Ivan Bukovec).



5. Na Andrejkini razstavi v Slovenski hiši leta 2005.



6. Ivan Bukovec, La Cumbre v Córdobi, 1978, olje.



7. Ivan Bukovec, Zadnji pohod, ni datirano, olje.



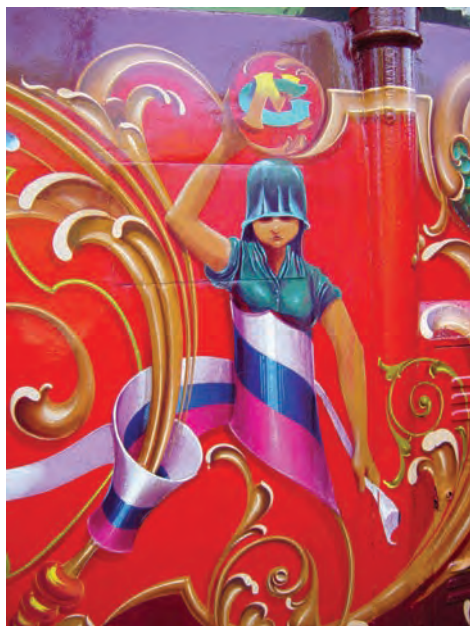
8. Ivan Bukovec, Rojevanje, 2005, olje.



9. Ivan Bukovec, Življenje, 1983, akril.



10. Marjan Grum, Železne figurice.



11. Fasadne filete Museo Conventillo.
- Slovenija,



- Argentina



12. Marjan Grum, Homenaje al
Cartonero (Poklon kartonarju),
2005, mešana tehnika.



13. Marjan Grum, Eslovenia Libre (Svobodna Slovenija), 1991, mešana tehnika.



14. Andrejka Dolinar, Drevesa, 1986, akril.



15. Andrejka Dolinar, Tango, 2003/04, akril.

16. Mural na steni ob Slomškovem domu v predmestju Ramos Mejía, Buenos Aires, 2005, 12x4m.





17. Pogled v Andrejkin atelje, 2005.



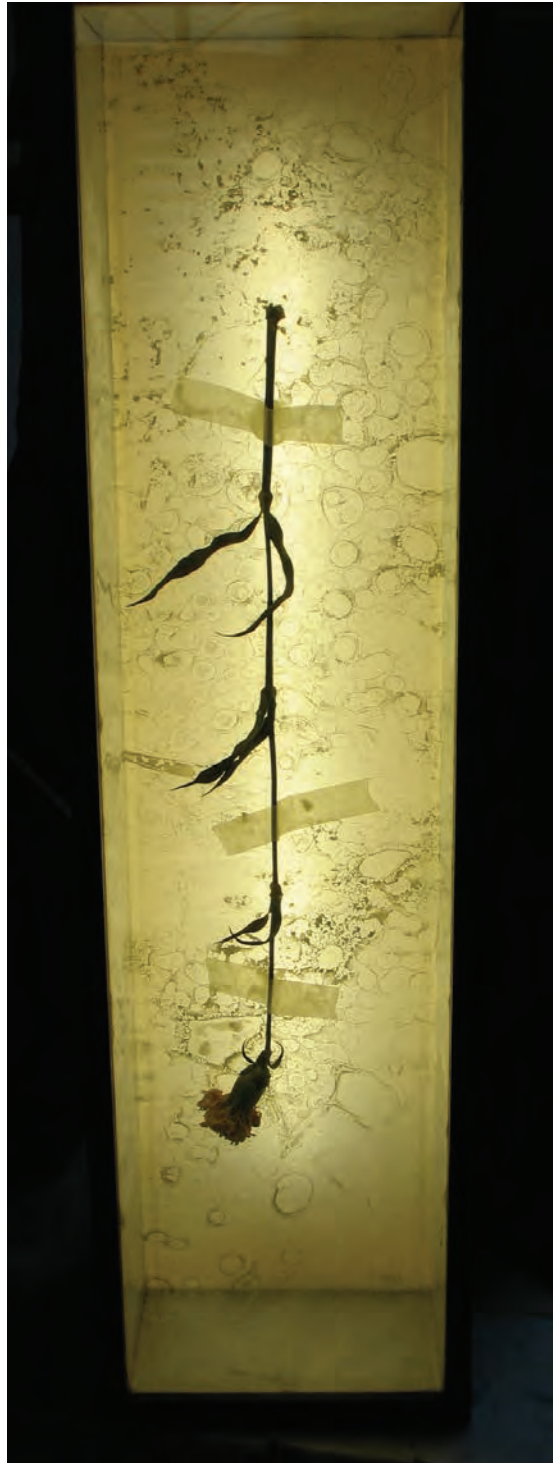
18. Andrejka Dolinar, Kočevski rog, 1996, grafika.



19. Adriana Omahna, Narobe, 1999, olje.



20. Adriana Omahna, En otro tiempo (V drugem času), 1996, mešana tehnika.



21. Adriana Omahna, nagelj,
iz serije Tekoči memoari, 2001–
2003, objekt.



22. Adriana Omahna, delo v nastajanju, 2005, mešana tehnika.



23. Fabián Berčić, Hamlet, iz serije Igrače, 2000, objekt.

24. Fabián Berčič, Sveto srce, iz serije Srečni svet, 2004, poliestrska smola, igralni mehanizem.



25. Fabián Berčič, Sv. Luciji, iz serije Srečni svet, 2004/05, poliestrska smola.





26. Fabián Berčić, Križev pot, 2002/04, poliestrska smola (iz arhiva avtorja).

Struktura umetnostnega sveta Buenos Airesa:

- producenti – številni ustvarjalci umetniških del
- umetniška dela
- publika (več vrst)
- distribucija (več oblik)
- kritiki (La Asociación Argentina de Críticos de Arte)

(→konvencije)

Institucije: muzeji in galerije

Museo Nacional de Bellas Artes (Nacionalni muzej lepih umetnosti)

Museo de Arte Moderno (Muzej moderne umetnosti)

Centro Cultural Recoleta (Kulturni center Recoleta)

Centro Cultural San Martín (Kulturni center San Martín)

Centro Cultural Borges (Kulturni center Borges)

Palais de Glace

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Fundación Proa

Fundación Klemm

sejmi

arteBA, Exptrastiendas

mediji: Arte al Día, Ñ, El País

izobraževalne institucije/umetniške šole:

Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)

Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano

Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón

Struktura lokalnega (etničnega) umetnostnega sveta, kot so ga oblikovali Slovenci in njihovi potomci v Buenos Airesu:

- producenti – številni ustvarjalci umetniških del
- umetniška dela
- publika (lokalna - etnična)
- distribucija (večinoma samodistribucija)
- kritiki (posamezniki)

(→konvencije)

»Institucije«:

Likovni odsek Slovenske kulturne akcije (SKA)

Mala dvorana, Slovenska hiša (priložnostna galerija)

Okrajni domovi

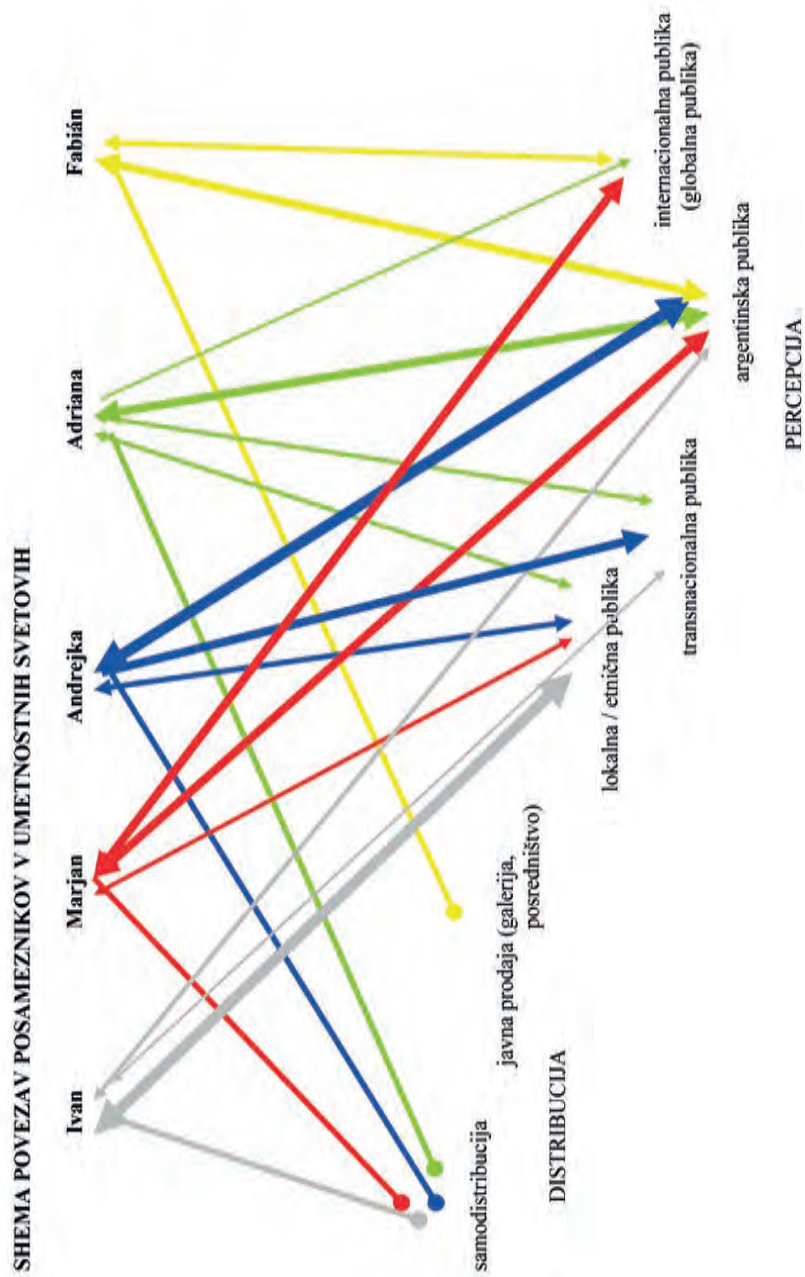
mediji:

Meddobje

Glas SKA

izobraževalne institucije/umetniške šole:

Umetniška šola SKA (1955–1959)



28. Shema povezav posameznikov v umetnostnih svetovih

PREPLET MIGRACIJ IN UMETNIŠKE USTVARJALNOSTI V LUČI OBRAVNAVANIH PRIMEROV; TEORIJA ŠESTIH P

Dinamiko dogajanja v ustvarjalnem procesu, na katerega vplivajo spremembe naravnega, družbenega in kulturnega okolja, bomo poskusili »ujeti« s psihološko-sociološko teorijo šestih P (Makarovič 2003). Gre za več konceptualnih pristopov k razumevanju ustvarjalnosti, ki jih je Makarovič oblikoval po Trstenjakovem vzoru teorije o štirih P: *Press* – 'okolje', *Personality* – 'osebnost', *Process* – 'proces', *Product* – 'izdelek' (Trstenjak 1981; glej tudi Cropley 1999 in Richards 1999). Ker Trstenjak pri svoji različici ni upošteval družbenih implikacij, je Makarovič štirim omenjenim P dodal še dva. Tako teorijo šestih P sestavljajo Prilike, Posameznik, Proces, Produkt, Priznanja in Premiki. Sestavni deli teorije so tudi sestavni deli ustvarjalnega procesa. Analiza vsakega posameznega dela v povezavi z obravnavanimi primeri nam bo omogočila sestaviti preglednejšo sliko odnosa, prepleta in morebitnih vzajemnih vplivov med migracijami in likovno ustvarjalnostjo.

Teorija šestih P je v knjigi uporabljena tudi kot pomagalo oziroma analitično orodje za razumevanje delovanja umetnostnih svetov, v katere se migranti vključujejo oziroma jih tudi (so)oblikujejo. Med teorijo šestih P in teorijo umetnostnih svetov lahko najdemo smiselne povezave, saj so posamezniki in produkti oziroma ustvarjena (umetniška) dela pomemben sestavni del obeh teorij. Družbeno priznanje ima tudi v teoriji šestih P konstitutivni značaj za ustvarjena dela, podobno kot ga ima percepcija v umetnostnih svetovih. Ustvarjalnost v širšem pomenu besede povzroča premike v družbi oziroma jo spreminja. Tudi umetnostna ustvarjalnost, če zajema inovacije, povzroča spremembe umetnostnih tokov, spreminja tudi poglede na družbo in nenazadnje povzroča spremembe v umetnostnih svetovih. Teorijo šestih P sem za potrebe interpretacije migracijsko-ustvarjalnega vozlišča nekoliko priredila, zato si podrobneje pogledjmo prilike oziroma razmere ali okoliščine za ustvarjanje, ustvarjalnega posameznika, ustvarjeni produkt, priznanje ustvarjalnosti in premike (v našem primeru v skupnosti) skozi življenje, delo in predvsem migracijske izkušnje slovenskih ustvarjalcev v Argentini.²²⁴

²²⁴ Ustvarjalni proces sem iz obravnave namenoma izključila, saj je v teoriji šestih P opredeljen s specifičnega, psihološkega vidika, ki ga v raziskavi nisem zasledovala. Interpretacija ustvarjalnega procesa temelji na domnevi, da je sposobnost videti probleme za ustvarjalca morda še pomembnejša od sposobnosti probleme razreševati (Makarovič 2003: 146). Gre za prvo fazo ustvarjalnega procesa, imenovano eksploracija. Sledijo ji še faza inkubacije, faza inspiracije ali tako imenovano aha-doživetje in faza elaboracije. Preostali deli teorije so pri Makaroviču dovolj interdisciplinarno obravnavani in so s tega vidika primerno aplikativni.

Dogajanja v svetu, ki obdaja posameznika, so bodisi spodbuda za njegova stremljenja bodisi možnost za njihovo uresničenje. Prilika/priložnost je osrednji pojem, ki povezuje spodbude in možnosti; te se v okolju ustvarjalca neprestano prepletajo. Dejavniki naravnega in družbenega (tudi kulturnega) okolja povečujejo pojavnost in obseg ustvarjalnosti, saj lahko delujejo kot spodbuda in kot možnost. V primeru družbenega okolja lahko kot možnosti opredelimo razvitost tehnologije, predvsem informacijske, razvitost izobraževalnih sistemov, prometa in trgovine. Pomembna je tudi stopnja družbene enakosti. K temu moramo dodati še spodbude, kot so konkretna družbena pričakovanja, zahteve, vrednote, pritiski in ideali. Družbeno okolje spodbuja k ustvarjalnosti predvsem z vzvodom želje po priznanju, naravno okolje pa z željo po materialnih predmetih (Makarovič 2003: 43–54). Ustvarjalnost ne predpostavlja le ugodnih pogojev, ampak tudi izzive, s katerimi se je treba spopasti, in probleme, ki jih je treba rešiti. Neugodno naravno ali družbeno okolje je lahko ovira oziroma zmanjšuje možnosti ustvarjalne aktivnosti, na drugi strani pa je lahko spodbuda za ustvarjalnost.

Novo oziroma drugačno prostorsko (naravno), družbeno in kulturno okolje lahko nudi posamezniku večje ustvarjalne možnosti in spodbude kot prejšnje, ali pa, nasprotno, omenjene možnosti in spodbude zmanjšuje. Kakšne so bile priložnosti (prilike) za Slovence v Argentini prva desetletja po vselitvi in kakšne so danes? Delimo jih lahko vsaj na dve vrsti: tiste, ki jih je nudilo novo okolje, in tiste, ki so jih Slovenci vzpostavili znotraj družbenega okolja organizirane skupnosti. Čeprav je večina Slovencev dojemala Argentino (oziroma vsaj njeno takratno oblast) kot »rešiteljico« in se je sčasoma sprijaznila s svojim izseljenskim položajem, drugačno naravno, družbeno in kulturno okolje v Argentini marsikoga ni vzpodbujalo k ustvarjalnemu delu. Vlažna, vroča poletja in tople zime, preselitev iz slovenskega ruralnega okolja in majhnih mest v urbano, velemestno okolje, jezikovna pregrada, drugačne navade in izobrazbena ter s tem povezana ekonomska degradacija²²⁵ so bile prej ovire kot spodbude za ustvarjalno delo. Šele z raziskovanjem hribovitih predelov Argentine in njenega podeželja so nekateri ustvarjalci našli dovolj spodbude za delo, predvsem v naravi.²²⁶ Ivan je na primer na hribovitem argentinskem zahodu našel *leitmotiv* za svoje ustvarjalno delo. Čeprav ga je ustvarjalno privlačilo tudi velemesto, ga je k ustvarjanju bolj vzpodbujalo naravno okolje, vsaj v nekaterih pogledih podobno **domaćemu** (izvornemu). Marjan pa je možnosti in spodbude za ustvarjalnost našel v samem središču družbenega in kulturnega dogajanja – v La Boci. Vpliv večetnične in večkulturne argentinske družbe lahko zaznamo v delih, ki ponazarjajo pripadnike indijanskih in drugih ljudstev Južne Amerike, ki so jih slovenski ustvarjalci srečevali in opazovali v svoji neposredni bližini. Slovenskim

²²⁵ Kot sem že omenila, so mnogi priseljenci ne glede na prvotno, doma pridobljeno izobrazbo, morali sprejeti ponujeno delo.

²²⁶ Tudi slikarka Bara Remec je šele v suhem, subtropskem nižavju na severu Argentine, kjer je živelo večje število indijanskih prebivalcev, našla spodbudo za ustvarjanje, kar je vplivalo tudi na njen izrazni slog. V pismih je večkrat zapisala, da jo hrupno življenje Buenos Airesa duši (Mislej 1991).

ustvarjalcem sta kulturna in umetniška scena, ki sta se razvijali v ugodnih gospodarskih razmerah, vsaj v prvih letih po prihodu nudili veliko možnosti za razstavljanje in uveljavitev, kar so izkoristili predvsem že profilirani umetniki (Ahčin, Remčeva in Volovšek). A v takratne uveljavljene umetnostne kroge kot novinci niso mogli vstopiti. Poznejše nestabilne politične, še bolj pa ekonomske razmere pa so nudile zelo malo možnosti in spodbude za ustvarjanje, še posebno v primerjavi s sočasnim dogajanjem v Avstraliji. A prav v teh »neugodnih« razmerah so se razvili nekateri danes obetavni mladi ustvarjalci. Marjana so opisane razmere celo vzpodbujale k družbeno angažirani umetnosti. Bolj ali manj vsi se še danes soočajo z ekonomskimi ovirami. Dostopnost materialov, informacij in finančnih virov je omejena in je velika ovira za ustvarjalno delo. Posamezniki iščejo možnosti zunaj Argentine, predvsem preko socialnih mrež, ki segajo v ZDA in Evropo. Slikarka, ki se je iz Argentine preselila v ZDA, prijateljici slikarki prinaša ali pošilja kakovostnejše materiale, predvsem barve, ki jih v Argentini ni oziroma so precej dražje. Tudi ob obiskih v Evropi, predvsem Sloveniji, likovni ustvarjalci kupujejo različne tam dostopnejše materiale. Vse več pa jih pri javnih in zasebnih institucijah v Sloveniji (galerijah, vladnih institucijah, podjetjih, verskih ustanovah, izseljenskih društvih in podobno) išče tudi denarno podporo.

Družbeno okolje, ki so ga mnogi Slovenci v Argentini »omejili« na etnično skupnost, vpliva na likovne ustvarjalce predvsem s pričakovanji, z zahtevami in s pritiski ter z vrednotami, ki jih posreduje mlajšim generacijam. Vrednote, ki so jih Slovenci poskušali in jih še poskušajo ohranjati neodvisno od novega družbenega okolja, so (skupaj s kulturnim kapitalom) oblikovale okus publike. Družbeno okolje posameznika spodbuja k ustvarjalnosti, ker mu vzbuja željo po priznanju, okus pa neposredno usmerja priznanje. Med priložnostmi družbenega okolja je bila za Ivana velikega pomena Umetniška šola SKA, ki jo je dojemal kot možnost formalnega likovnega izobraževanja, hkrati pa tudi kot oviro, saj je imela šola specifično, ideološko obarvano nalogo oziroma vlogo. Poskrbela naj bi za usposabljanje mladih ustvarjalcev za potrebe skupnosti in omogočila neomadeževan prenos oziroma ohranjanje »slovenske umetniške tradicije«. Učitelji in učenci zato tudi niso vzpostavljali medkulturnih stikov, ki pa so po Makaroviču bistvenega pomena, saj na spremembe v ustvarjalnosti najbolj vpliva razpoložljivost idej. »Čim intenzivnejši in bogatejši so kulturni stiki, čim več različnih idej se srečuje, sooča in spopada v nekem družbenem prostoru, tem višja je praviloma stopnja ustvarjalnosti« (Makarovič 2003: 37). Opazna sprememba v Ivanovem ustvarjalnem delu (prehod v abstrakcijo) je najverjetneje posledica socialnega odmika od etnične skupnosti in transnacionalnih povezav po osamosvojitvi Slovenije. Ti zunanji dejavniki so ugodno vplivali na njegov ustvarjalni potencial, kar potrjuje tudi sam, ko govori o »umetniški osvoboditvi«.

Družbeno okolje v okviru etnične skupnosti na ustvarjalce večinoma ni delovalo spodbudno, saj je zavračalo inovativne pristope in poskuse, ki se niso skladali z ideološkimi smernicami v kulturnem življenju skupnosti. Naj spomnim samo na

razstavo Adamičevih aktov, ki sem jo omenila v enem od prejšnjih poglavij. Andrejka pa je prav v etnični skupnosti našla možnosti za uveljavitev. Njena prva razstava je bila v Slovenski hiši in je bila hkrati odskočnica za nadaljnje delo. Že nekaj predstavljenih primerov je pokazalo, da možnosti in spodbude oziroma priložnosti naravnega, družbenega in kulturnega okolja v migracijskih razmerah na posameznika zelo različno delujejo. Pri tem moram poudariti, da ni pomemben le njihov obstoj sam po sebi, pomembno je tudi, kako posamezniki razbirajo in sprejemajo spodbude in možnosti. Nekateri slovenski ustvarjalci so v novih razmerah takoj zaznali spodbude in možnosti, drugi šele čez nekaj časa ali pa nikoli. Določeno vlogo imajo vsekakor okoliščine in značaj migracij (prisilne ali prostovoljne), ki so sooblikovale posameznikovo sprejemanje možnosti in spodbud iz okolja. Subjektivnost dojemanja in sprejemanja pa je odločilnega pomena, zato bi bila primerjava med predvojnimi (Sulčič in Hočevnar) in povojnimi ustvarjalci v Argentini ali kje drugje v omenjenem kontekstu nesmiselna ali celo zgrešena.

Tako smo že pri naslednji točki teorije, pri posamezniku, kjer so v ospredju osebnostne dispozicije. Posameznikova ustvarjalnost je samo do neke mere odvisna od okolja. Makarovič zato v svoji razlagi izhaja iz razmerja med posameznikom in okoljem ter ga v nadaljevanju povezuje s teorijo osebnosti z objektivnega (fizično-biološkega) in subjektivnega (duševnega) vidika (2003: 129–142). Pri obravnavi posameznika moram omeniti predvsem njegove duševne sposobnosti in lastnosti, na katere opozarja teorija šestih P. Za pričujočo razpravo so pomembnejše dimenzije duševnih lastnosti, ki so v splošnem introvertiranost, ekstrovertiranost, nevroticizem in psihoticizem, Makarovič pa poleg njih navaja še: energijo, sprejemljivost, vestnost ter čustveno stabilnost in odprtost. Vse naštete kategorije so bolj ali manj sooblikovale ustvarjalnost posameznika, med njimi pa najbolj izstopata odprtost in vestnost, ki sta odvisni od konkretnega družbenega okolja (Makarovič 2003: 135–136). V povezavi z migracijami je pomembna predvsem odprtost, ki je odločilnega pomena pri odločitvi za migracijo in prilagajanju na novo, pogosto tudi povsem drugačno naravno in družbeno okolje (za Evropejce so bile to na primer čezmorske dežele ali zamenjava ruralnega za urbano okolje) ali neugodne življenjske razmere (bivanje v kampih, prehodnih ali azilnih domovih, skromne bivalne razmere v industrijskih središčih).

Vendar odnos med posameznikom in ustvarjalnostjo ni tako preprost. Ustvarjalnega posameznika namreč označuje kompleksna osebnost, ki združuje za ustvarjalnost pomembne značilnosti, ki so si pogosto nasprotujoče. Cropley na primer navaja stereotipne moške in ženske lastnosti: avtonomijo, samozavest in odpornost ter občutljivost, intuitivnost in odgovornost (1999: 521). K lastnostim ustvarjalnega posameznika sicer lahko dodamo še fleksibilnost, občutljivost, avtonomijo in moč jaza (Cropley 1999: 521), vendar kljub temu ne moremo identificirati določenega osebnostnega profila, ki bi bil tipičen za ustvarjalce, ne glede na polje, v katerem delajo in s pomočjo katerega bi lahko ločili ustvarjalce od neustvarjalcev. Pri posamezniku kot elementu ustvarjalnega procesa je pomembna tudi motivacija

za ustvarjalnost. Psihologi ločijo notranjo – bistveno in zunanjo – nebistveno motivacijo. Če ustvarjalnost temelji na notranji motivaciji, gre za dejavnost zaradi dejavnosti same. V primeru pridobitve zunanje nagrade ali potrditve pa že govorimo o zunanji motivaciji. Slednja lahko po prepričanju raziskovalcev tudi zavre ustvarjalnost (Cropley 1999: 521). Dejansko se pri ustvarjalnosti obe obliki motivacije prepletata.

Na ustvarjalnost močno vpliva posameznikovo doživljanje migracij, to je same selitve in tudi izkušnje življenja v drugem okolju. Pet življenjskih zgodb, ki so zrcalile posredne ali neposredne migracijske izkušnje posameznikov, nam je dovolj zgovorno prikazalo raznolikost osebnosti in razsežnosti dojemanja ustvarjalnosti. V obravnavanih primerih smo lahko videli, da so posamezniki povsem različno doživljali in sprejemali lastno migracijsko izkušnjo ali izkušnjo staršev in so v skladu s tem konstruirali lastne identitete. Ker so migracije lahko stresne, še posebno, če so ljudje v selitev prisiljeni, mnogi ljudje takšnega položaja pogosto ne znajo in ne zmorejo premagati. V tem primeru so z njimi tesno povezane morebitne duševne stiske. Posledice stisk so razne duševne bolezni, ki jih povzročijo različni pretresi ob stiku z novim okoljem. Njihove oblike so lahko blage, kot so na primer tesnoba, strah in negotovost, iz česar pa se lahko razvije depresija, ki se v redkih primerih sprevrže tudi v psihozo (Zalokar 1994). Duševne težave, predvsem blagih oblik, ne vplivajo nujno negativno na ustvarjalnost. Psihatri opažajo, da lahko frustrirajoče situacije stimulirajo visoko ustvarjalnega posameznika. Težave, s katerimi se priseljenci soočajo, se tako lahko spremenijo v ustvarjalno inspiracijo²²⁷ (isti: 18–19). Predvsem Adriani je doživljanje razpetosti med slovensko ter argentinsko družbo in kulturo povzročalo psihične težave. Introvertirani posamezniki so težje sprejemali življenje med dvema dokaj različnima družbenima (kulturnima) okoljema in se tudi umaknili, v Ivanovem primeru iz argentinskega, v Marjanovem primeru iz slovenskega okolja. Seveda ne moremo govoriti o popolnem umiku, ampak le občasnem, saj oba še vzdržujeta stik z enim oziroma drugim okoljem. Andrejka pa ni imela večjih težav zaradi osebnostne razpetosti in lahko aktivno večetnično in večkulturno deluje. Njena ekstrovertiranost ji je pri tem zelo pomagala. V vseh pripovedih pa je zaznati vpliv dogajanja pred samo izselitvijo ali izselitvijo njihovih staršev (protikomunistična ideologija in poveljni poboji). Pri nekaterih so pričujoče teme prisotne tudi v njihovih ustvarjenih delih. Razen v primeru Fabiána, ki v izvornem okolju svojih starih staršev še ni bil, je druge obisk Slovenije močno pretresel. Iz njihovih pripovedi lahko razberemo, da so doživeli šok, ki pa pri nobenem od njih ni zavrl potrebe po ustvarjanju. Prej nasprotno: vsi štirje so nato ustvarili nekaj svojih najodmevnejših del. Marjana sta obisk Slovenije in soočenje z očetovo preteklostjo spodbudila k stvaritvi monumentalnega dela, ki

²²⁷ Umetniško ustvarjanje je imelo pri imigrantih tudi terapevtski značaj. Tako je slovensko-kanadski umetnik Božidar Kramolc, kot sam pravi, »v pehanju za vsakdanji obstoj garal in se po delu ukvarjal s slikarstvom, pisanjem in z drugimi hobiji, da bi si ohranil duševno zdravje in našel vsaj nekakšen smisel v severnoameriškem velemestnem načinu življenja« (Mislej 2002b: 178).

je pritegnilo veliko obiskovalcev in naredilo močan vtis na likovne kritike. Tudi Adriana je čustvene težave, ki so sledile očetovi smrti in obisku Slovenije, občutila kot spodbudo in jih prelila na platno.

Vseh pet ustvarjalcev svoje ustvarjalno delo javno predstavlja, kar pomeni, da so njihovi produkti izpostavljeni javnosti in umetniki zanje prejemajo priznanja. Ustvarjeni produkti pa lahko ostanejo tudi zasebni, to je neizpostavljeni javni presoji. Poudarimo, da gre v primeru umetnostne ustvarjalnosti za umetniške produkte oziroma dela, ki nenazadnje to postanejo šele, ko jih družbeno okolje prepozna kot takšne. S tem je umetnost družbeno konstituirana (več o tem glej Becker 1982). Pri produktu kot naslednji točki teorije ločimo družbeno in predmetno ustvarjalnost. Družbena ustvarjalnost neposredno transformira družbene odnose, kar pomeni, da za to niso potrebni predmetni produkti. Njene temeljne komponente so etika, religija, politika in ekonomija. Makarovič (2003) je predmetno ustvarjalnost nadalje razdelil na kulturo in civilizacijo, pri čemer civilizacija vključuje znanost in tehnologijo, ki sta neposredno povezani z okoljem. Kultura pa vključuje filozofijo in umetnost, ki sta subjektivni obliki ustvarjalnosti in sta po njegovem prepričanju manj neposredno odvisni od danosti okolja, tako da lahko ustvarjalec sledi lastnim nagnjenjem in aspiracijam. Makarovič je mislil predvsem na danosti **naravnega** okolja, se pa posameznikova nagnjenja in umetniške aspiracije najpogosteje oblikujejo in močno izražajo/kažejo predvsem pod vplivom pridobljenih kulturnih vzorcev v času socializacije, ki jo omogoča določeno **družbeno** okolje. Vplivi družbenega okolja na posameznikova nagnjenja in aspiracije pri ustvarjanju so bili najbolj razvidni iz Ivanove pripovedi; bil je tudi najbolj integriran v etnično skupnost.

Vrnimo se k samim produktom likovne ustvarjalnosti, likovnim oziroma umetniškimi delom petih ustvarjalcev. Ivanova, Marjanova, Andrejkina, Adrianina in Fabiánova ustvarjena dela govorijo o identiteti, prostoru, spominu in kulturi, a tudi o razseljenosti, preteklosti, družbenih problemih, politiki, veri in odtujenosti. Obravnavajo različne vidike življenja. Ivan je ponavadi slikal to, kar ga je obdajalo: naselja, pokrajino in ljudi, ki jih je opazoval. Slika Zadnji pohod je nastala na podlagi njegove izkušnje v taborišču, kjer je poslušal zgodbe o vračajočih vojakihi domobrancih. Marjanova dela o političnih in ekonomskih krizah v Argentini ali družbenih problemih drugje po svetu so del vsakdanjega življenja. Instalacije, ki visijo ali stojijo v prostorih muzeja Conventillo, so pogosto narejene iz uporabljenih ali odvrženih materialov.

Tudi v Andrejkinih delih, predvsem v njenih slikovitih upodobitvah tanga, Indijancev, ladij, dreves in Kočevskega roga lahko zasledimo elemente, vsaj posredno povezane z njenim lastnim življenjem v etnični skupnosti in argentinskem umetnostnem krogu. Adriana in Fabián pa v večini del s kompleksno simboliko izražata lastno življenjsko izkušnjo med relativno homogeno slovensko skupnostjo in kulturno heterogeno argentinsko družbo. V likovnih delih se veliko bolj ukvarjata z vprašanji identitete (osebne, etnične, verske, kulturne), Adriana pa posebej poudarja družinsko zgodovino. V njenih delih o družinski preteklosti lahko razseljenost in

domotožje zaslutimo v drugi seriji koles, kjer so prisotna pisma kot povezovalni dejavnik med izseljenci in sorodniki, ki so ostali doma. Povezavo z življenjem ponazarja tudi voda, ki je v zadnjih let ustvarjanja nekakšna Adrianina stalnica. Ivan in Marjan v svojih delih abstrahirata prostor, kar je najverjetneje posledica njunih obiskov v Sloveniji. Ivan je to najbolj radikalno pokazal z razstavo akvarelov Slovenija – Pampa. Slovenska krajina je ostala realistična, lirično doživeta krajina, argentinsko Pampo pa je skrila pod barve in abstraktni izraz. Kot da obe v realni obliki v njegovem ustvarjalnem svetu ne moreta soobstajati. Marjan je posegel po simbolih (kot so zastava, rdeča, bela in modra barva, bodeči žici) in z njimi ponazoril slovenski prostor med osamosvajanjem. Forme Marjanovih del so, tako kot pri Adriani in Fabiánu, nekonvencionalne. Marjan je presešel konvencionalne forme predvsem v dimenzijah (pri instalacijah in človeških skulpturah nadnaravne višine), Adriana in Fabián pa sta nageljne (Adriana) ali radiografije (Fabián) opremila z okvirji in jim dala pomen čaščenih predmetov. Predvsem Fabiánove igrače iz serije Uno in eksperimentalni digitalni posnetki, ki jih dopolnjujejo, odstopajo od konvencionalnih umetniških form, ki jih na drugi strani uporabljata Ivan in Andrejka (slike na platno, kiparska dela v lesu, grafični odtisi).

Ustvarjeno pa postane družbeno pomembno le, če ustvarjalec pridobi družbeno priznanje. Priznanje je predvsem družbeno dejstvo, odvisno od vrednot družbe, položaja in vpliva družbenih skupin, ki ga opredeljujejo, in komunikacijskih sredstev. Med obravnavanimi ustvarjalci obstaja bistvena razlika v vrednotenju družbenega priznanja, ki je pogojeno z odnosom do slovenske skupnosti oziroma publike. Ivanu je njeno priznanje pomenilo več kot priznanje v argentinskih umetnostnih krogih. Kot umetniku mu je v skupnosti priznan ugleden položaj, za katerega si je prizadeval. V svojem ustvarjanju se je tudi prilagajal konvencijam, ki so jih oblikovali poznavalci umetnosti, kritiki (kot je bil Marolt) in publika v skupnosti. Tudi Andrejki največ pomeni priznanje slovenske publike (še posebno v Sloveniji ali drugje po svetu). Tako večjo vrednost pripisujeta etnično utemeljenemu priznanju. Priznanje je javna in subjektivna zadeva, saj zadeva predvsem posameznika. Z objektivnega vidika so pomembnejši dejanski premiki v družbi, ki so posledica ustvarjalnosti. Te spremembe v družbi pa nato vplivajo na priložnosti.²²⁸

Temeljni problem pričujoče točke teorije šestih P je skladnost med priznanjem in dejansko vrednostjo oziroma pomenom ustvarjenega. Primerjava različnih kriterijev priznanja je pokazala, da obstaja med strokovnjaki (in tudi publiko) dogovor o tem, kateri ustvarjalec je pomemben (Makarovič 2003). To je bilo evidentno tudi v lokalnem (etničnem) svetu, kjer je dolgoletni kritik Marjan Marolt v ospredje postavljala predvsem starejšo generacijo ustvarjalcev: Baro Remec, Franceta Ahčina, Milana Volovška in druge. S priznanjem pa je povezana domneva o negativnih

²²⁸ Makarovič je pri oblikovanju zadnjega dela teorije šestih P izhajal predvsem iz teorije socialnih sistemov in njihovih sprememb kot posledic ustvarjalnosti. Na tem mestu se teorija šestih P neposredno navezuje na Beckerjevo (1982) koncepcije družbenega sprejemanja umetniških del in obravnavo publike, zato bom nekatere vidike družbenega priznanja in obravnavane ustvarjalce podrobneje obravnavala v podglavju o umetnostnih svetovih.

vplivih migracij na ustvarjalnost oziroma kakovost produkta. Z vidika matične kulture umetnik spremeni svoj način dela, ki zaradi drugačnosti matičnemu kulturnemu krogu postane nerazumljiv in tuj. Umetnik, ki ustvarja zunaj svojega matičnega kulturnega okolja, pogosto postane zanj tujec. Drugačna ustvarjalna produkcija kot posledica spremembe okolja je tako pogosto razumljena kot odklon ustvarjalnosti ali neuspešno prilagajanje veljavnim družbenim normam v nekem okolju (glej tudi Cropley 1999: 518). Danes kljub globalizaciji, pretoku idej, ljudi in tehnologije (Appadurai 1996), nenazadnje umetnosti, prihaja do takih pojavov, predvsem v manj mobilnih in relativno kulturno homogenih družbah, kot je slovenska. V tem primeru se lahko upravičeno vprašamo, ali so kriteriji družbenega priznanja omejeni na nacionalne (etnične) meje?

Poglejmo primer odnosa izvirnega okolja do emigrantske umetnosti. Raziskovalci tako imenovane izgubljene generacije avstrijskih umetnikov v Ameriki so na primer »izključenost umetnika iz domače kulture« opredelili kot »mučni proces, ki mu odvzame politične in socialne pravice kot tudi identiteto, ki je izražena estetsko in opredeljena s kompleksnimi osebnimi odnosi in tradicijami, ki jih povezujejo« (Czaplicka, 1996: vii). Emigracija po njihovem mnenju ogroža posameznikov odnos do množice izkušenj, ki konstituira njegovo identiteto in spomin, ter sili umetnika, »da se sooči s **tujim okoljem**, ki **destabilizira** tisto strukturo, na kateri sloni večina njegove **ustvarjalnosti**« (Czaplicka, 1996: viii; avtorčin poudarek). Tovrstno generaliziranje je posledica etnocentričnega pogleda, saj se že v izhodišču govori o »izgubljeni« generaciji umetnikov, v analizi del pa so prisotne tudi kulturno pogojene vrednostne sodbe. »Destabilizacija ustvarjalnosti« je v večji meri odvisna od posameznikovih aspiracij, duševnih lastnosti in zmožnosti prilagajanja ter seveda posamezne vrste »tujega« okolja. Primer avstrijskih umetnikov v Ameriki se sicer navezuje na prisilne migracije (beg pred nacizmom), vendar je večina umetnikov v Ameriki nadaljevala svojo ustvarjalno pot in doživela družbeno priznanje. Eni so se bolj, drugi manj uspešno vključili v umetnostni svet ameriške družbe, kjer so razgibani kulturni stiki veliko pripomogli k razvoju posameznikove umetniške poti.

Ostanejo nam še premiki v družbi (oziroma skupnosti) kot posledica ustvarjalnosti. Seveda gre za umetnostno oziroma likovno ustvarjalnost, zato se premiki ali bolj spremembe, ki jih je sprožila ta ustvarjalnost v skupnosti Slovencev v Buenos Airesu, nanašajo na kulturo oziroma umetnost. Spremembe so razmeroma majhne, vendar so povečale možnosti in za ustvarjanje vzpodbudile mlajše generacije. V tem primeru je ustvarjalnost kolektivna, skupek ustvarjalnih dosežkov posameznikov, ki so prispevali k spremembam v kulturni dejavnosti skupnosti. Zakaj poudarjam premike samo v etnični skupnosti, če pa so posamezniki integrirani v argentinsko družbo in so vzpostavili tudi transnacionalne povezave? V širši argentinski družbi doslej nisem zabeležila nobenih sprememb, ki bi jih povzročila umetnostna ustvarjalnost posameznika, skupine ali skupnosti slovenskega porekla. Slovenci v Argentini niso bili del avantgardnih umetnostnih sredin, s svojim delom tudi niso

vplivali na nastanek novih umetnostnih smeri ali vnašali novosti v že obstoječe. Premiki ali spremembe kot posledica ustvarjalnosti so tako ostali omejeni na ozek krog etnične skupnosti. Na drugi strani sveta, v Avstraliji, pa je slovenski priseljenc Stanislav Rapotec pomembno vplival na razvoj povojne avstralske umetnosti. Z razstavami, v katerih je Rapotec aktivno sodeloval, je avantgardna skupina ustvarjalcev tistega časa izrivala figuralno umetnost in uveljavila novo vrsto abstraktnega ekspresionizma (glej Mislej 1999a).²²⁹

Preteklo likovno ustvarjalno delo Slovencev v Argentini je v skupnosti vplivalo predvsem na delovanje SKA, saj ji je veliko število članov likovnega odseka v današnjem času omogočilo obstoj. Likovni odsek ohranja delovanje celotne SKA, ki je po osamosvojitvi Slovenije in s staranjem (umiranjem) članov zelo opešala. S tem daje ustvarjalcem skope, a pomembne možnosti za nadaljnje delo, saj pridobiva sredstva za razstave in nudi potrebno infrastrukturo. Likovna ustvarjalnost pripadnikov skupnosti je v določeni meri vplivala na dojetje vloge etničnega jezika v kulturni dejavnosti znotraj skupnosti in tudi na socialne odnose v njej. Znanje slovenskega jezika je bilo zelo dolgo pogoj za kakršnokoli udejstvovanje v odsekih SKA. Pripadniki postmigracijske generacije, še posebno najmlajša generacija, zato niso mogli objavljati ustvarjenih pesmi, proze, esejev in drugega v etničnem tisku, predvsem v *Meddobju*. Prav tako niso mogli predstavljati svojih dosežkov na predavanjih. Pri večini pripadnikov omenjenih generacij je namreč raba slovenskega jezika omejena na pogovorno obliko in vsakdanje položaje. Literarni in filozofski odsek SKA sta tako do devetdesetih let ostala brez članov (veliko se jih je postaralo, umrlo ali preselilo v Slovenijo). Likovnih ustvarjalcev pa jezik ni oviral, zato so se omenjenemu odseku pridruževali zmeraj mlajši ustvarjalci, ki so neobremenjeno razvijali likovno dejavnost. Iz pogovorov z nekaterimi člani SKA sem sklepala, da je primer likovnega odseka in njegovega številčnega ter pomlajenega članstva (ob sočasnih spremembah, ki so sledile osamosvojitvi Slovenije (glej Rot 1994; Repič 2005)) vodstvo SKA vodil k drugačnemu pristopu do mlajše generacije in premisleku o rabi slovenskega jezika v etničnem tisku.²³⁰ Z vidika socialnih odnosov pa je sodelovanje med starejšo in mlajšimi generacijami v likovnem odseku SKA pokazalo, da mlade zanima delovanje etnične skupnosti in da je takšno sožitje lahko tudi plodno.

Naj se za konec tega »prepleta« med migracijami in ustvarjalnostjo ustavim še pri svobodi in medkulturnih stikih, saj so migracije tesno povezane z obema pojavoma. Migracijsko okolje, ki je največkrat večetnično in multikulturno, bi

²²⁹ Rapotec je prodril v sam vrh avstralskega umetnostnega sveta in njegova dela so na pregledni razstavi avstralske umetnosti v Londonu leta 1954 ocenili za najpomembnejša (Mislej 1999a: 465).

²³⁰ Revija *Meddobje* je prispevke v španskem jeziku začela objavljati leta 1984 v posebni rubriki z naslovom V kasteljanščini. Šele po desetih letih so prevodi in originali pesmi, proze, esejev in drugega v španskem jeziku dobili enakovreden status in so jih začeli objavljati ob slovenskih besedilih in ne več v posebni rubriki. Vendar je število besedil v španskem jeziku v tej reviji še zmeraj v manjšini.

moralo biti idealno za razvoj posameznikove ustvarjalnosti, vendar pod pogojem, da sta imigrantu omogočena svobodno življenje in socialna enakopravnost. Ljudje velikokrat emigrirajo prav zaradi pomanjkanja osebne, politične ali ustvarjalne svobode. Poudariti je treba, da je človekovo ustvarjalno delo brezpogojno povezano s svobodo. Gre za svobodo v odnosu do zunanjega okolja ali drugega človeka. Človeka ni mogoče prisiliti k ustvarjalnosti; ustvarjalnost tudi ni rezultat potrebe ali materialne nuje. Če migrantom novo okolje omogoči svobodno življenje in delovanje, pozitivno vpliva na njihovo ustvarjalnost. Tudi ekonomski imigranti po ekonomski osamosvojitvi v novem okolju postanejo veliko bolj socialno svobodni, kar vpliva na njihovo ustvarjalnost. Na drugi strani pa so prisilni migranti, begunci, razseljene osebe in prosilci za azil v novem okolju pogosto brez pravice do svobodnega gibanja in preden dobijo (če seveda dobijo) dovoljenje za bivanje in delo v priselivitvenem okolju, preživijo veliko časa v pogosto neugodnih, nestimulativnih življenjskih okoljih. Liminalnost je kot stanje prehoda ali mejnosti med enim in drugim stanjem (kot je na primer eksil) lahko spodbuda za ustvarjalnost. Tako nam številni primeri pričajo, da so ljudje lahko umetniško ustvarjalni tudi v najhujših življenjskih pogojih. Med slovenskimi umetniki naj omenim Teda Kramolca, ki je ustvaril serijo risb v taborišču Gonars in pozneje kot begunec razstavljal v Spittalu, Zoran Mušič je v koncentracijskem taborišču Dachau ustvaril serijo risb, Bogdan Borčič je prav tako v koncentracijskem taborišču Dachau ilustriral ilegalni časopis. Iz sodobnega migracijskega konteksta pa je primer slikarja Tahirja Abasija iz ljubljanskega azilnega doma, ki je svoja dela leta 2005 razstavil v okviru svetovnega dneva beguncev v Metelkova mesto. Vplivov migracijskih procesov na ustvarjalnosti tako ne moremo enoznačno opredeljevati kot negativnih ali pozitivnih, ampak moramo upoštevati številne kompleksne družbene, kulturne in nenazadnje naravne dejavnike, ki jih procesi migracij vključujejo. Poglejmo še, kakšne spremembe lahko zasledimo, če k preučevanju »prepleta« med migracijami in umetniško ustvarjalnostjo pristopimo skozi strukturo umetnostnih svetov.

MED LOKALNIMI (ETNIČNIMI), NACIONALNIMI IN GLOBALNIMI UMETNOSTNIMI SVETovi

»Svet, ki ga preučujejo antropologi, je poln sivih con in razlik v stopnji – torej analognih razlik, ne pa jasnih, ‘digitalnih’ ali binarnih mejnosti.«
(Eriksen 1995)

V umetnostnih svetovih se, kot je bilo doslej že večkrat poudarjeno, vzpostavljajo, ohranjajo in spreminjajo vsakokratne predstave o umetnosti. Umetnost je tako utemeljena znotraj umetnostnih svetov, ki jih sestavljajo producenti, distribucijski sistemi in publika. Odnose med njimi urejajo konvencije, ki so arbitrarne in družbeno opredeljene in 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 publiko (Becker 1982: 28). Izhodišče Beckerjevega razmišljanja o umetnostnih svetovih je prav interakcija med dejavniki v omenjenih svetovih in njihovo medsebojno vplivanje. Ker sem kot izhodišče za konstrukcijo umetnostnih svetov vzela posameznega ustvarjalca, pogledimo shematsko, kakšna je dinamika povezovanja posameznikov z drugimi deli umetnostnih svetov na različnih ravneh - lokalni, nacionalni, internacionalni, globalni (glej shemo med slikovnimi prilogami).

Shema povezav posameznikov v umetnostnih svetovih je nastala na podlagi analize interakcij posameznikov z okolico in je le del celotne strukture. Namenjena je lažjemu razumevanju izhodišča posameznega ustvarjalca. Debelina puščic prikazuje, kako intenzivne so povezave z vidika percepcije umetnosti, torej z različnimi publikami, in kakšen distribucijski način uporabljajo posamezniki. Dvojne puščice nakazujejo dinamiko interakcije med posameznikom in različnimi vrstami publike.

Ivan je močnejše povezan s tistim delom umetnostnega sveta, ki je glede na večinsko argentinsko družbo zamejen z etnično pripadnostjo sodelujočih. Gre za lokalni svet, kjer je krog sodelujočih etnično pogojen. Na oblikovanje Ivanove etnične (narodnostne) identitete in njegovo ustvarjalno in ustvarjeno delo, posledično pa tudi na njegovo umeščanje v umetnostni svet, so najbolj vplivali izkušnja begunstva, delovanje v skupnosti Slovencev in neintegracija v argentinsko večinsko družbo.

Umetnostno je povezan predvsem s slovensko skupnostjo. V glavnem se je v njej izobraževal, ustvarjal in razstavljal, njegova publika je pretežno slovenska; afirmacijo svojih ustvarjenih del išče pretežno pri njej. V splošnem so njegovi socialni stiki, kljub občasnemu sodelovanju v argentinskih umetnostnih krogih, omejeni

predvsem na slovensko skupnost v Argentini in Slovence v Sloveniji.²³¹ Kot ustvarjalec uživa podporo lokalne publike na neformalni ravni, tako v argentinskem kot slovenskem umetniškem okolju v Buenos Airesu. Njegova likovna produkcija je do pred kratkim večinoma nastajala v skladu z umetnostnimi konvencijami, ki jih je slovenska skupnost splošno sprejela. Zato Ivan v ustvarjenih delih ne eksperimentira; uporablja standardne materiale. Njegova distribucijska mreža je majhna, saj ne sodeluje z galerijami in za distribucijo večinoma poskrbi sam s pomočjo soproge. Šele v zadnjih desetih letih je z ustvarjanjem, razstavo v Sloveniji in s kiparskimi deli, ki so nastala za slovenske cerkve, ter s transnacionalnimi povezavami presegel meje lokalnega umetnostnega sveta.

Zdi se, da se je Ivan veliko bolj povezal z argentinskim »prostorom« kot z ljudmi, saj je izstopajoč element v njegovih delih prav argentinska krajina. Ker se identiteta oblikuje tudi v odvisnosti od prostorskih komponent (več o tem glej Kučan 1996), v Ivanovem primeru številne upodobljene krajine simbolizirajo pripadnost novemu prostoru, v nasprotju z »izvornim«, slovenskim prostorom (Mlekuž 1999). To trditev pa je treba nekoliko relativizirati. Argentinska krajina je pravzaprav simbolni nadomestek »izvorne« krajine in ne gre toliko za njeno sprejemanje in identifikacijo. Ivan je krajino ponavadi slikal v okolici Barilocheja, kjer so se naseljevali Slovenci, in v cordobskem hribovju, kamor veliko Slovencev iz Buenos Airesa hodi na počitnice.²³²

Argentinska krajina v njegovih delih je predvsem kultivirana gorska krajina, podobna slovenski, ki jo je Kučanova (1996) opredelila kot slovenski narodni in nacionalni simbol. Ta krajina je tudi diametralno nasprotje hrupnemu, urbanemu okolju Velikega Buenos Airesa. Po vrnitvi iz Slovenije se v njegovem slikarstvu vzporedno pojavi slovenska krajina, ki pa je upodobljena v mehkejših potezah in barvah, kot jih lahko vidimo na njegovih argentinskih slikah. Ivanovo razstavo leta 1998, kjer je razstavil ciklusa Slovenija in Pampa, bi lahko razumeli tudi kot izkaz simbolnega povezovanja obeh prostorov, slovenskega in argentinskega. Prostoru se ni odrekel niti v svojih vse bolj abstraktnih slikah zadnje ustvarjalne faze. Vendar pa je prevladujočo krajinsko motiviko v Ivanovih delih treba obravnavati tudi z vidika splošnega okusa njegove publike, ki je bila, kot že rečeno, večinoma slovenska. Šele odmik od etnične skupnosti ga je spodbudil, da je izbral bolj sproščen in sodobnejši umetniški izraz in se s tem odmaknil od tradicije krajinskega slikarstva.

Čeprav je Ivan osebno doživel vračanje domobrancev (pozneje se je v Argentini udeleževal tudi junijskih spominskih slovesnosti), tematika domobranstva v njegovem opusu nima pomembnejšega mesta. Pravzaprav se z njo neposredno povezuje le slika procesije zvezanih ujetnikov (domobrancev), ki krožijo okoli križa (glej slikovno prilogo št. 7). Na njej je sledil kompoziciji ene zgodnejših argentinskih

²³¹ V pripovedi je precej več pozornosti namenil »slovenski strani« svojega življenja.

²³² V hribih v okolici Córdoba je tudi slovenski Počitniški dom dr. Rudolfa Hanželiča za otroke in mladino. Slovenci so večinoma potovali na sever in severozahod Argentine, kjer so hriboviti predeli države, manj pa v ravninsko Patagonijo.

grafik Bare Remec. Tudi sicer močno poudarjena slovenska etnična pripadnost v Ivanovem ustvarjalnem delu nima vidnejšega mesta. Med figurativnimi slikami velja omeniti sliko Življenje iz leta 1982, kjer so v barvah slovenske zastave upodobljene »njegove ženske«: mati, žena in hči (glej slikovno prilogo). Pred obiskom Slovenije leta 1995 v njegovih delih ni slovenske krajine. Šele fizični stik s slovensko pokrajino ga je vzpodbudil k njeni upodobitvi.

Marjan je v nasprotju z Ivanom del organiziranega umetnostnega sveta na nacionalni ravni. Na njegovo življenje in ustvarjanje so vplivali družinska zgodovina, oče, ki je zapustil družino, emigracija, težki začetki v Argentini in odmik od skupnosti Slovencev. Marjan je večino življenja preživel v argentinski multikulturni družbi, v kateri se je tudi izraževal in še vedno ustvarja. Vendar Marjan svojo etnično identifikacijo konstruira tudi v stikih s Slovenci. Ti stiki so občasni in večinoma povezani z umetnostjo. Tako občasno razstavlja v lokalnem etničnem okolju skupnosti Slovencev, kjer je publika lokalna. Marjanovo etničnost bi lahko po Gansu (1996) opredelila kot simbolno, saj je razvil nostalgično vez do kulture svojih staršev in spoštovanje do slovenske tradicije, vendar je ne vključuje v vse plasti svojega vsakdanjega življenja. Marjan transnacionalno ni vzpostavil trajnejših povezav, saj so bile njegove razstave v Sloveniji le priložnostne. Tudi sicer ne deluje zunaj argentinskega nacionalnega prostora. V umetnostnem svetu Buenos Airesa se Marjan pozicionira na njegovem robu (po Beckerju bi ga lahko umestili nekje med integriranim profesionalcem in »odpadnikom«), saj se le v manjši meri povezuje s strukturami umetnostnega sveta in je od njih manj odvisen. Za distribucijo umetniških del skrbi sam v okviru lastne galerije, tako je tudi njegova distribucijska mreža majhna. Vendar je njegova publika širša, tudi priložnostna in mednarodna, saj zaradi predstav tanga veliko turistov obišče tudi njegovo galerijo oziroma muzej. Njegova dela se tako nahajajo na več koncih sveta. Z lastno galerijo in s širšim kulturnim delovanjem (predstave, prodaja železnih figuric, muzej) je dosegel neodvisnost, predvsem od umetniškega trga. Spoštuje temeljne konvencije tega sveta. Inovativen poskuša biti vsaj v rabi materialov.

Marjan v svojih delih večinoma ponazarja vsebine iz osebne zgodovine ali aktualnega družbenega dogajanja. Čeprav se sam ne označuje za družbeno angažiranega umetnika, njegova dela pretežno ponazarjajo aktualne politične in družbene dogodke v Argentini ali izven nje, torej lokalne in globalne probleme. Kot nasprotovanje uveljavljenim družbenim vzorcem in v spomin na družinsko preteklost lahko razumemo tudi njegovo odločitev, da je pred propadom ne samo rešil nekdanji *conventillo*, ampak ga je tudi oživil s priseljensko vsebino.²³³

Kot kritik kapitalistične svetovne ureditve, hegemonističnih sil in njihovega izkoriščanja šibkejših si je moral Marjan ustvariti umetniški položaj, relativno neodvisen od (lokalne) politike. Ker si je ustvaril tak položaj, je lahko kritičen tudi

²³³ Stavbe, ki so jih med množičnim priseljevanjem naseljevali predvsem revni priseljenci iz Evrope, se danes v Buenos Airesu počasi umikajo novogradnjam. Le redke so ohranjene kot kulturna dediščina lokalnega ali nacionalnega pomena.

do sodobnih argentinskih družbenih problemov.²³⁴ V lastnem razstavnem prostoru lahko ustvarja kiparska dela večjih dimenzij in eksperimentira v konceptualni umetnosti. Dela, večinoma instalacije, razporejena v drugem nadstropju muzeja, prikazujejo matere, ki so prodajale lastne otroke, opozarjajo na grozote vojne v Iraku, na jedrsko katastrofo v Černobilu. Delo *Abortus* je poziv proti splavu, druga dela opozarjajo na lakoto v Afriki, odnos do Indijancev, revščino in proteste v Argentini.

Na argentinske gospodarske probleme se nanašata instalaciji *Denar in plošča* z ostanki sveč in plastike, ki jih je leta 2002 pobral na kraju demonstracij na Plaza de Congreso. Nekaj je tudi »slovenskih« tem, ki povzemajo politični položaj v Sloveniji ali Marjanovo družinsko zgodovino pred odhodom v Argentino. Osamosvajanje Slovenije je leta 1991 obeležil z delom *Eslovenia Libre* oziroma *Svobodna Slovenija*, kjer je z bodečo žico ponazoril težave osamosvajanja države (glej slikovno prilogo).

Posebno mesto v njegovem opusu pa ima instalacija *Homenaje a mi padre* (*Poklon očetu*). Po obisku Slovenije je v zgornjem prostoru muzeja ustvaril instalacijo, posvečeno vsem padlim domobrancem. Gre za primer, ko je travmatičen dogodek, ki ga posameznik ni sam doživel (Marjan je prišel v Argentino kot otrok), vzpodbudil ustvarjalni proces. Instalacija je bila narejena z veliko svetlobnimi učinki, z lučmi, s plastiko. S figurami iz plastike v sredini in z lučmi, ki so jih prebadale kot streli, je ponazoril padle v črni jami. Hotel je ponazoriti trenutek, ko so domobranci zadeti od krogel popadali v jame.

Andrejka sodeluje v umetnostnem svetu, ki je hkrati nacionalen, regionalen in translokalen oziroma transnacionalen, saj razstavlja v Argentini, sosednjih državah, Sloveniji in med Slovenci po Evropi. Kot potomka Slovencev je sicer odraščala v argentinskem okolju, toda starši so ji skozi družinsko zgodovino in spomine približali svoje izvorno okolje, še preden ga je sama spoznala. Njena vpetost v aktivnosti slovenske skupnosti in sočasno delovanje v argentinskih umetniških krogih se ne izključujeta. Andrejka med identitetami preklaplja. V slovenski skupnosti deluje zavestno in prostovoljno. Vpliva skupnosti ne čuti kot pritisk in svoje slovenstvo razume kot vzpodbudo za delo. Delovati je začela v politično manj obremenjenem okolju okrajnega doma. Ko se je priključila SKA, je bila ta že na poti povezovanja z večinsko družbo. Andrejki delovanje v argentinskih umetniških krogih deloma narekuje tudi pragmatizem, saj ima tako več možnosti razstavljanja. Ker je Andrejka izredno aktivna na različnih področjih, tako v skupnosti Slovencev kot zunaj nje, ji njena razvejana socialna mreža omogoča dostop do različnih virov in možnosti za umetniško afirmacijo. Vzpostavila je transnacionalne povezave, večinoma s pomočjo sestre Marjetke. Hkrati kot producentka del posega tudi v lokalni etnični umetnostni svet, sodeluje pa tudi v njegovem distribucijskem sistemu. Svoja dela

²³⁴ Marjan je eden redkih ustvarjalcev med Slovenci v Argentini, ki je v svojih delih opozoril na problem izginulih med vojaško diktaturo (1976–1983), vsekakor pa edini, ki je to naredil na tako neposreden način.

distribuirana sama ob pomoči družine. Upošteva temeljne konvencije umetnostnega sveta. Uporablja standardne materiale in ne eksperimentira. Njena publika je raznovrstna, sega od lokalne do transnacionalne, je priložnostna in tudi poznavalska.

Kot slikarka se ne omejuje na določene tematike, zanjo šteje občutenje barve, »igra« črte in ploskve. V njenem opusu pa vendarle prevladuje ena tema: narava. V zadnjem času se je posvetila tudi značilnemu argentinskemu tangu (glej slikovno prilogo št. 15). Da je njena umetnost del argentinskega prostora, so ob razstavi v mariborski galeriji Ars Scra opazili tudi slovenski likovni poznavalci. V delih je sakralne motive umestila v slikovite vedute argentinskega severa. V krajinah, predvsem argentinske Patagonije, je razkrivala regionalne specifikke in naglase, v barvni skali pa indijansko likovno kulturo in tradicijo. Tudi v stilizacijskih postopkih so bili odmevi starih regionalnih kultur (Sedej 1996). Dela z motivi povojnih pobojev (slike in grafike) je Andrejka izdelala pod vplivom močnega čustvenega doživljanja ob obisku grobov v Kočevskem rogu, so pa tudi odsev kolektivnega spomina, ki so ga oblikovali in posredovali starši in predvsem šola (glej slikovno prilogo št. 18). Razen manjšega števila slik in grafik Kočevskega roga se Andrejka ni lotevala tem, ki bi bile posredno ali neposredno povezane z družinsko zgodovino ali s Slovenijo oziroma z njenim slovenskim poreklom. Nasprotno, tovrstna tematika po njenem mnenju izdaja »zaprtost« in umetniško omejevanje.²³⁵

Adriana je kot profesionalna ustvarjalka vključena v likovni umetnostni svet na nacionalni ravni. Občasno razstavlja v lokalnem etničnem okolju skupnosti Slovencev, kjer je publika lokalna. Svojo etnično identiteto je namreč oblikovala kot potomka Slovencev v Argentini. Nanjo je močno vplivala očetova življenjska zgodba, njegove emigrantske izkušnje in oblikovanje družinskega življenja v novem okolju. Adrianina etnična identiteta se je oblikovala v konfliktu med posredovano in pridobljeno kulturo. Konflikt je bil tako močan, da je morala poiskati profesionalno terapevtsko pomoč. Danes je razpetost in dvojnost njenega identificiranja ne motita, ampak jo vzpodbujata pri ustvarjanju. Vzdržuje le občasne stike z določenimi osebami iz skupnosti in le redko tam tudi razstavlja. Sama se prvenstveno opredeljuje kot slikarka, ne pa kot Slovenka ali Argentinka, in tako ne poudarja etnične identitete, ampak osebno in poklicno.

Adriana je vzpostavila nekaj transnacionalnih povezav, vendar so bile njene razstave v Sloveniji do zdaj priložnostne. Tudi sicer ne deluje zunaj argentinskega nacionalnega prostora. Za distribucijo umetniških del skrbi sama in z njimi ne zasluži dovolj za samostojno delovanje. Zato ob ustvarjalnem delu še poučuje, kar pa ji na drugi strani omogoča določeno mero samostojnosti. Njena publika je raznovrstna.

Raziskovanje družinske zgodovine, soočanje z realnostjo izvirnega okolja

²³⁵ Dolinarjeva sicer opušča možnost, da je v določenih umetniških delih to tematiko izrazila nezavedno, a temu nikoli ni pripisovala večjega pomena. Nekateri Slovenci v Argentini so jo opozorili, da jih njena serija ladij, ki jih je slikala v določenem obdobju, spominja na prihod njenih staršev in drugih priseljencev v Argentino.

staršev, rahljanje odnosa z etnično skupnostjo in argentinske ekonomske krize so bistveno zaznamovali njeno umetniško ustvarjalnost. V Adrianinih delih je največ motivov simbolično povezanih z njeno družino, emigracijo in tudi s slovenstvom. Več slik je ustvarila na podlagi spominov, predvsem na očeta, pri čemer je uporabila družinske fotografije, ki so del družinske dediščine. V upodobljenih simbolih se mešata zasebno in kolektivno, tako je nagelj kot slovenski nacionalni simbol v njenem primeru tudi družinski simbol.

Fabián je v nasprotju z drugimi štirimi ustvarjalci popolnoma integriran v organiziran umetnostni svet Argentine na nacionalni ravni. Počasi je začel prodirati tudi v globalni umetnostni svet. Fabián je identitetno zasidran v argentinskem okolju. Čeprav je odraščal v samem centru slovenske skupnosti (Slovenska vas) in se zaveda svojega slovenskega porekla, se najprej identificira kot Argentinec. Že njegovi starši so ohranjali slovensko etnično identiteto le na simbolni ravni. Fabián Slovenije ne doživlja kot svoje domovine, ampak je domovina njegovih starih staršev. Vendar Fabiánu ta, lahko bi mu rekli travmatični del družinske preteklosti, ne predstavlja ustvarjalnega izziva. Ne sodeluje v procesu ohranjanja kolektivnega spomina na begunstvo in je kritičen do ideologije, ki jo še vedno goji slovenska skupnost.

Fabián je kljub mladosti in kratki ustvarjalno-umetniški karieri dosegel več kot večina ustvarjalcev slovenskega rodu v Argentini. Njegova dela so postala del zbirk pomembnih nacionalnih galerij, prejel je nekaj vidnejših nagrad in štipendijo, namenjeno le najodličnejšim mladim ustvarjalcem. Je inovativen ustvarjalec, eksperimentira z materiali in izraznimi oblikami (posebej pri zadnjem projektu). Fabián v svojih delih v prvi vrsti pripoveduje zgodbo svoje družine in svojo lastno zgodbo. S simbolično poimenovanimi radiografijami in nato z igračami je predstavil svoja razmišljanja o življenju, vidike svojega odraščanja in izoblikovanje svoje osebnosti skozi versko izobrazbo. Prvobitnost igrač mu je omogočila refleksijo osebnih vprašanj o izobrazbi, ki je je bil vsaj na ravni osnovne šole deležen hkrati v slovenski etnični šoli in argentinskem izobraževalnem okolju. Detajli, kot sta trnova krona in križ, z vso preprostostjo in iskrenostjo izpričujejo nekatere dele Fabiánove osebnosti. Umetniške objekte je vzel iz običajnega konteksta (igrače) in jih povezal s krščansko ikonografijo, da bi predstavil svoje doživljanje katoliške vzgoje. Po eni strani igrače – lutke v svoji primarni vlogi ponazarjajo srečni otroški svet, ki pa se za večino otrok začne spreminjati s sekundarno socializacijo v okviru formalnih izobraževalnih institucij ali v Fabiánovem primeru tudi v okviru etnične šole. Priznanja kritikov, nagrade in štipendije ga opredeljujejo kot integriranega profesionalca, čeprav se ne podreja splošnim konvencijam. Fabián je vključen v profesionalno distribucijsko mrežo preko posrednice in od umetnosti lahko živi povsem samostojno. Njegova dela imajo za zdaj specifično publiko, saj se skrivajo za »obrazom komercializma« in versko ikonografijo. Iz svojevrstne »kulturne fuzije« v teh delih lahko razberemo, da Fabián kot ustvarjalec etnično oziroma nacionalno in kulturno ni omejen samo na okolje, v katerem živi in ustvarja. Tako bi njegovo

ustvarjalno delo lahko označili kot kulturno hibridno, kot ustvarjalec pa sega tudi v transnacionalni umetniški prostor.

Shematski prikaz povezovanja posameznikov v umetnostnih svetovih je, kot že opredelitev pove, omejen na produkcijo in producente del. Te in produkcijske načine, to je načine, ki prispevajo k realizaciji ustvarjenih (umetniških) del, kot so priznanja, umetniške štipendije, nagrade, odkupi, naročila, lastni kapital, socialna mreža in podobno sem podrobneje predstavila že v predhodnih poglavjih. Vendar pa se umetnostni svet »vrti« zaradi medsebojnega vplivanja vseh sodelujočih dejavnikov: produkcijski načini določajo distribucijske sisteme, ki nadalje vplivajo na velikost publike, razmerje moči med producenti in distributerji ter značilnosti ustvarjenih del. Distribucijske sisteme lahko upravljajo umetniki sami ali pa jih vodijo specializirani posredniki.²³⁶ Če ustvarjalci distribuirajo svoje delo sami ali v okviru manjših omrežij, kar je značilno za lokalni (etnični) umetnostni svet, s svojim delom ne zaslužijo veliko, če sploh kaj, in so tako odvisni od drugih virov dohodka. Ena možnost je »dnevna služba«, ki je ali pa tudi ni povezana z umetnostjo. Ivan se na primer preživlja z rezbarjenjem in s kiparjenjem za naročnike, Adriana pa uči likovno umetnost na osnovnošolski ravni. Tudi Andrejka je več let učila v šoli.²³⁷ Ta oblika distribucije omogoča največ svobode, vendar ima tudi omejitve: ustvarjalci morajo sami poskrbeti za materiale, opremo in promocijo, kar posledično pomeni najcenejšo izbiro in relativno majhno publiko. Fabián, v zadnjem času tudi Andrejka in v manjši meri še Adriana, pa so z javno prodajo dosegli širši krog tudi mednarodne publike.

Distribucijski sistemi so dinamične tvorbe, ki se spreminjajo in za ustvarjalce ne predstavljajo le omejitve. V današnjem času moramo kot distribucijski sistem upoštevati tudi svetovni splet, ki dosegla veliko število ljudi brez rabe formalne distribucijske mreže. Z njim se je razvil tudi nov umetniški žanr: spletna umetnost. Galerije na domačih straneh predstavljajo virtualne razstave, nekatere galerije in muzeji obstajajo sploh samo v virtualni obliki (naj kot primer navedem že omenjeno avstralsko-slovensko galerijo Slovenia ali pa virtualni muzej portugalske emigracije Museu da Emigração).²³⁸ Umetniki izkoriščajo splet za lastno predstavitev, kot je to storil Fabián, objavljajo informacije o razstavah, komunicirajo s publiko 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 globalni umetnostni trg in s tem globalni umetnostni svet. Ključna podoba globalne kulture je gibanje, kar pomeni disperzijo skupin v transnacionalnem prostoru, transfer kulturnih materialov med številnimi prostorskimi lokacijami, gibanje ljudi in kultur preko meja. Appadurai v teorijo globalnih kulturnih tokov

²³⁶ Becker je definiral tri tipe distribucijskih sistemov: samopodpore oziroma samodistribucijo, mecenstvo in javno prodajo (Becker 1982).

²³⁷ Alternativna možnost samodistribuciji je samostojna galerijska dejavnost, kot jo je razvil Marjan.

²³⁸ Seznam virtualnih muzejev in galerij: <http://www.museumlink.com/virtual.htm>.

vključuje ljudi, ideje, kapital, tehnologijo in medije, vendar bi lahko dodali tudi umetnost, saj se tudi gibanje umetniških del in vse bolj tudi njihovih producentov ne ozira več na nacionalne meje (Appadurai 1996).

Umetnostni svetovi tako niso homogeni, statični ali nespremenljivi. V njih se dogajajo kontinuirane in tudi revolucionarne spremembe. Spreminjajo se umetniška dela, kooperativne dejavnosti, ki producirajo in distribuirajo dela, in tudi konvencije, s katerimi ljudje koordinirajo 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 – poznamo lokalno, nacionalno, internacionalno in globalno raven umetnostnega sveta. 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 rabijo za razumevanje umetnosti kot dela kulturne produkcije in med njimi ni jasnih ločnic, temveč se medsebojno prepletajo in tudi prekrivajo.

Po Beckerju lokalni umetnostni svet določa krog sodelujočih, ki ne presega lokalne skupnosti, temelječe na osebnih stikih (1982: 314). Lokalni umetnostni svet ima svojo mrežo dobaviteljev, distributerjev in skupin, ki se ukvarjajo z vprašanji estetike, standardov in evalvacije del. Ustvarjalci v lokalnih umetnostnih svetovih uživajo podporo lokalne publike na neformalni ravni. Takšno lokalno obliko umetnostnega sveta so v petdesetih letih vzpostavili tudi Slovenci v Argentini. Vendar lokalnost v tem primeru ni samo geografska, saj je SKA delovala tudi translokalno (v Argentini) in transnacionalno, ampak lahko o lokalnosti govorimo predvsem z vidika etničnosti. Umetniki, distribucija del v okviru institucij (SKA) ali samodistribucija, kritiki (Marolt, Papež, Debeljak in drugi), publika in celo konvencije (glede na kulturni kapital in habitus) so bili etnično pogojeni. Tako kot vsak umetnostni svet se je tudi ta s časom spreminjal, vendar se je pojmovanje njegove temeljne strukture preneslo na mlajše generacije. Tako znotraj argentinskega nacionalnega umetnostnega sveta še danes obstaja etnični, samo slovenski umetnostni svet. Njegov obstoj omogočajo ohranjene družbene norme in kulturni vzorci oziroma vztrajanje na »ideologiji slovenstva« v etnični skupnosti.

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 so omejitve za skupine, ki jim umetnostni svet lahko posreduje svoje produkte. Becker pravi, da jim manjka znanje, ne poznajo konvencij, na podlagi katerih nastajajo umetniška dela in tako ne morejo sodelovati pri njihovi produkciji (Becker 1982: 347, 348). Celoten umetnostni svet deluje podobno. 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. Posamezni ustvarjalci in tudi del publike so se vključili v umetnostni svet

Argentine na nacionalni ravni²³⁹ in s tem povezali oba svetova. Ker lahko skupine in tudi publika ostanejo lokalni kar nekaj časa, lahko geografska ali etnična nedostopnost postane tudi socialna nedostopnost. Slovenci v SKA še vedno ne sprejemajo »Neslovencev« in tudi ne neprofesionalnih ustvarjalcev. Čeprav so se sorodniki, ki po poreklu niso Slovenci (predvsem zakonski partnerji posameznikov), lahko vključili v kulturne dejavnosti okrajnih domov, ostaja večina dejavnosti v osrednjih kulturnih institucijah rezervirana za Slovence in njihove potomce.

Becker pravi, da se lokalni umetnostni svetovi lahko razvijejo nad lokalno raven, ko medse pritegnejo več sodelujočih (Becker 1982). Razvijejo razširjeno mrežo kooperacije, uporabljajo konvencije, ki so znane in v rabi na širši, nacionalni ali internacionalni ravni. Vsi sodelujoči poznajo splošne konvencije in sodelovanje ni več zgolj lokalno; sodelujoči v umetnostnem svetu so medsebojno zamenljivi. Če sodelujoči v takšnem umetnostnem svetu odpotuje drugam, bo vedno našel druge sodelujoče, ki bodo naredili točno to, kar je treba, da umetnostni svet nemoteno deluje. Tako je nastal mednarodni slikarski svet, kjer so konvencije, ki urejajo na primer distribucijski sistem, dobro znane. Konvencije tudi omogočajo, da slikarji ali kiparji ustvarjajo transnacionalno in se globalno tudi promovirajo. To so pokazali tudi primeri obravnavanih posameznikov.

Sklenemo lahko, da zidove lokalnih umetnostnih svetov »rušijo« razširjena produkcija in distribucija, predvsem pa komunikacija. Vse, kar lajša mobilnost – politične spremembe, odprte meje, tehnološki napredek, kozmopolitizacija odnosov in več denarja – omogoča tudi komunikacijo in seveda reprodukcijo umetnosti. Tehnološki napredek v komunikaciji (internet) in transportu ter politične spremembe v Sloveniji po letu 1991 so omogočili intenzivnejše transnacionalne povezave²⁴⁰ in s tem tudi transnacionalno delovanje slovenskih likovnih ustvarjalcev. Andrejka je skupaj s sestro Marjetko vzpostavila nekakšno transnacionalno kooperativno mrežo, ki obema omogoča delovanje in distribucijo ustvarjenih del čez meje nacionalnih prostorov. Preko svoje umetnosti in transnacionalnih povezav sta tako simultano prisotni v več umetnostnih svetovih. Čeprav tudi drugi ustvarjalci slovenskega porekla (izseljenci ali njihovi potomci) delujejo transnacionalno – med njimi se jih je več tudi za stalno ali vsaj za daljše obdobje naselilo v Sloveniji – bi bilo morda pretirano trditi, da obstaja nekakšen slovenski transnacionalni likovni umetnostni svet. Nekatere 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 tudi danes posamezniki, ki med drugim namenjajo pozornost tudi slovenskim ustvarjalcem, ki živijo po svetu (Ivan Sedej, Mirko Jutršek, Irene Mislej). Vendar so

²³⁹ V večji meri je to umetnostni svet Buenos Airesa.

²⁴⁰ Repič ugotavlja, da so vedno močnejše transnacionalne povezave s Slovenijo po osamosvojitvi države nadomestile politično delovanje Slovencev v Argentini (povezovanje skupnosti, zavračanje komunizma in ohranjanje zgodovinskega spomina) (2005).

ločnice med umetnostnimi svetovi znotraj določene umetnostne zvrsti zelo nejasne in v obravnavanem primeru ne morem potrditi, da obstajajo posebne, transnacionalno utemeljene konvencije, ki bi povezovale sestavne dele umetnostnega sveta. Če nekateri njegovi deli temeljijo na transnacionalnih povezavah, še ne pomeni, da je njegov značaj transnacionalen. Zadovoljiv odgovor bi lahko dali šele primerjava z drugimi migracijskimi situacijami in poglobljena analiza vseh sestavnih delov (produkcije, distribucije in percepcije) v transnacionalnem kontekstu – projekt, ki bi ga bilo smiselno zastaviti v prihodnje.

“BUENAS ARTES”. CREATIVITY OF SLOVENIANS AND THEIR DESCENDANTS IN BUENOS AIRES

SUMMARY

Migrations are more than a mere transfer of population in space; they represent an experience that each individual lives and interprets differently. Migration processes include individual agency, her/his migration, cultural and creative dispositions as well as exterior factors such as economic, political and social conditions in the environment of origin and the environment of settlement. Based on a study of transnational identities of Slovenian immigrants in Argentina, Repič concluded that interior factors such as experience and knowledge (*habitus*) played an important role in individual agency in the migration process. (Repič 2005) A similar conclusion can be made considering an individual in a creative process. Individual's experience, knowledge and capacities along with various exterior factors, co-determine expressiveness and intensity of one's creativity.

In this book I used the case of Slovenians in Argentina to connect migrations and creativity, with an emphasis in particular on paintings and visual arts in general. I conducted to that purpose an extensive fieldwork first in November and December 2004 and again from November 2005 to January 2006. The case study is based on individual life stories of five visual artists of Slovenian origin that work in Buenos Aires, and on their interaction with Argentinean multicultural environment and Slovenian ethnic community there. Creative approaches, media of expression, artistic experience and personal life stories of these individuals differ, they have in common however, their Slovenian origin, relative nostalgia for Slovenia (their environment of origin or the environment of origin of their parents), and above all, they share a direct or indirect experience of migration. It therefore interested me how the conditions of migration and the experience of their ancestors' migration reflected on artists' lives, how migration influenced their decisions and beliefs and how circumstances of immigration and emigration on the other hand, formed and helped define their creative opuses.

Beside political, cultural and social climate in the host country, the key factors in cultural production at the collective level and in artistic expression at the individual level are the reasons for migration, the organizational structures in a particular ethnic group in the new environment and individuals' identities. Artistic expression is defined by specific characteristics of the individual. Analysis of life stories and of created artworks demonstrated that impact of migration processes

on artistic creativity of the individual could be detected at various levels and in various ways.

Conditions of immigration from Slovenia, shared refugee situation in camps in Austria and Italy and arrival to Argentina defined particular migration experience, and influenced organizational structures, connections and integration of immigrants as well as the construction of their ethnic identity. In life stories told by five artists, Ivan, Marjan, Andrejka, Adriana and Fabián, interpretations can be detected of a direct experience of migration or interpretations of their parents' stories on their migration experience. Ivan and Marjan were born in Slovenia and came to Argentina as refugees after World War II, while Andrejka, Adriana and Fabián were born in Buenos Aires. Ivan in his seventies makes a living as a carver, Marjan owns an art museum, Adriana teaches art, while Andrejka and Fabián succeeded as independent artists. Their stories show that they engaged in a dynamic interaction with their (new) environment. Favorable conditions for creative work that individuals usually search for in their social and cultural (and natural) environment, were in Argentina in various periods importantly dependent on political and economic conditions and therefore often limited. On the other hand, a tolerant Argentinean immigration policy, the multicultural Argentinean society and its rich culture and art tradition, which had been rooted in European art and had later evolved independently also offered incentives for creativity. For Slovenians in Argentina, a varied natural environment and a multicultural, multiethnic social environment definitely represented a creative incentive. Less motivating were unfavorable economic conditions – tax reforms, inflation and finally state bankruptcy in 2001 prevented artists from unhindered production.

Certain specific features such as the refugee situation, establishment of a closely connected ethnic community, organized political and cultural activities of this community and its prevailing clericalism also influenced Slovenian artists in Argentina. Andrejka, Adriana and Fabián often listened to stories on Slovenia, the refugee situation, the destiny of World War II Nazi collaborators in Slovenia and their parents' difficult start in Argentina. Collective memory affected their artworks. There are some general features also perceived with Slovenian artists in Australia that I used as a comparison to the Argentinean case study.

The compared cases showed that cultural and ethnic environment i.e. the ethnic community can have a strong impact on individual's creativity. Artists need be free of ideological, social and cultural pressures and that is why the organized Slovenian community often acted as an obstacle to creativity. Namely, Slovenian community in Buenos Aires is a forum to conserve the language and national identity, yet also (has been) a forum of inner social control and cultural exclusion. Ivan was given possibilities by the ethnic community to learn and work and establish himself; via incentives, expectations, values, ideals and worldviews the community represented a creative environment for him and an obstacle at the same time. Owing to distinctions in taste conditioned by the cultural capital (Bourdieu 1984) Ivan's creativity

was under social pressure. He accepted conventions considered by art critics and the audience in the community and subordinated himself to them. To some extent, Andrejka also used the material and immaterial incentives offered by the ethnic environment yet she did not have to fulfill social expectations. Simultaneously, she is open to possibilities and incentives from the social and cultural environment of Argentina. On the other hand, Marjan, Adriana and Fabián have felt social pressure of ethnic belonging and cooperation even in their pre-creative phase and renounced more or less to incentives offered by the ethnic environment.

Construction of personal and group identities has proved to be an important connection between migration and creativity. Among Slovenians and their descendants in Argentina various forms of cooperation and of identity construction processes can be perceived that until present have often been reduced to interaction aiming at reinforcement of an ethnically identified collectivity or community. Interactions and communication between artists in question have not been limited to the Slovenian community. They were educated and they worked in the Argentinean environment, they related to Argentinean artists and critics and interacted with various audiences. Although in stories told by Ivan, Marjan, Andrejka, Adriana and Fabián, an indirect or direct experience of migration is obvious, various other cultural influences and elements are also present. Of course, all artists show singular expressive features. Nevertheless, their works to various extent reflect dynamics of intercultural connections that they daily experience in the Argentinean multicultural society. A strong influence of European (and some Slovenian) art tradition is also detectable that some of them were exposed to prior to departure to Argentina and then through teachers of the Art School founded by the Slovenian Cultural Action; Argentinean educational institutions and in general the Argentinean art tradition also contributed to that. Impact of the native Argentinean art can be perceived in particular in their landscapes and colors. Three artists born in Argentina were exposed in the course of their art education to Latin American art in particular, while they also got familiar with the European and also the North American art tradition.

Artworks by these artists allow for an insight into the process of individual's defining her/himself and her/his belonging to a group in the contemporary globalised world. Themes in artworks by studied artists vary extremely; some common points can be found however, in particular in symbolic meaning of displacement, exile and hybrid individual's identity (water with Adriana's works, rejection and criticism of Catholicism in Fabián's works, symbolism of dual coloring in Marjan's works). In artworks by Argentinean Slovenians we are not going to perceive repression, nationalism and alienation because the multicultural environment of Argentina enabled them to live undisturbed along with other ethnic groups. Only in some works we can detect a reaction to the economic and social crisis of the country.

Principal conclusion of the study on relation between migrations and creativity based on Slovenian artists in Buenos Aires can be summed up as follows: the

process of artistic creativity as part of cultural production cannot be interpreted without considering changes in migrants' identities while on the other hand, these identity changes can be detected in these artists' art production. Life stories of artists and their position in art worlds are evidence to that. Art is constructed in art worlds consisting of artists or producers of artworks, of artworks, their distributors i.e. galleries and museums, critics and the audience as recipients. (Visual) arts are thus defined by the institutional theory of art (Danto) as a product of dynamic interactions among all agents included in art worlds and not only as a product of an individual, the artist. In the book I therefore emphasized the importance of social relations between individual agents within art worlds. Dynamics of operation, intertwining and influence of art worlds is related to dynamics of identity formation in a multicultural context. Social construction of art created by Slovenians in Argentina has therefore been influenced by dynamic re-creation of individual and collective identities, social and cultural (non)integration of individuals and subsequently, (non)integration of the ethnic community in the host multicultural society and last but not least, by global cultural flows. (Appadurai 1996)

Life stories by Ivan, Andrejka, Marjan, Adriana and Fabián and their works have been considered to identify other participants in the art world these artists belong to, at various levels. Along with the analysis of development of institutional factors within the organized Slovenian community in Argentina, the interpretation of interactions and identities of individual artists contributed to the understanding of artistic creativity, and revealed the existence of a local, ethnically based art world. Within the Slovenian community and outside of it, in particular in Buenos Aires, I have identified distributors (above all the Visual Arts Section of the Slovenian Cultural Action and its officials, themselves artists, and also various galleries and museums in Buenos Aires), institutions such as art schools, courses and academies (Arts School by SCA, Escuela de Bellas Artes de Morón, IUNA, Museum of Fine Arts etc.), critics and the audience, in some cases ethnic (only Slovenian) and mainly Argentinean or international. The art world of Slovenians in Argentina therefore appears ethnically determined to some extent; at first, its participants – artists, critics, institutions (gallery in the Slovenian house, the Art Section of SCA) and the audience have been included based on ethnic criteria as they were all Slovenians. Only slowly has the local art world developed, or in Howard Becker's term grown, and has changed. (Becker 1982)

Since formation of art worlds depends on changeable collective and individual identities, the historical comparison showed that role of visual arts has changed accordingly considering the first and the following generations of Slovenian artists. Dynamic intercultural contacts have a positive impact on creativity; ethnic/cultural ghetto appears to hinder creativity. Identity changes in individuals and changes in relations within art worlds reflect the impact of migration i.e. of life in an immigration environment. Ethnic local art world created and maintained by Slovenians and their descendents is a result of specific factors of migration process that

affected the immigrants. This process was based on exclusion of non-Slovenians. Although within the ethnic community all factors to maintain an ethnic immigrant art world (production, distribution and reception were exclusively Slovenian) were in place, individual artists also actively penetrated the Argentinean “national” art world. Actors in the ethnic art world moved on to larger, multiethnic, national or international art worlds and have become involved in them as artists, audience and critics. The local ethnic art world changed to become a part of a larger (national and global) art world surrounding it. The local art world does appear as static, homogeneous, closed and self-sufficient; however, its connection to other art worlds makes these characteristics rather relative. Change or growth of (local) art world is an evidence of dynamics of art worlds’ structure; this dynamics being the result of individual agency.

Translated by Cirila Toplak

“BUENAS ARTES”.

LAS ARTES VISUALES ENTRE LOS ESLOVENOS Y SUS DESCENDIENTES EN BUENOS AIRES

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio sistemático e interdisciplinario de la creatividad artística, de los mundos artísticos y de la producción artística de la diáspora eslovena, pero sobre todo, es un acabado análisis y una ponderación con base científica de la creatividad, en particular de la creatividad en las artes plásticas, de los eslovenos en la Argentina. Es por eso que elegí el título “Buenas Artes”, en el cruce entre las Bellas Artes y Buenos Aires, la ciudad donde continuaron las historias de la vida de los emigrados, y donde las de los más jóvenes tuvieron su comienzo.

Las migraciones son más que el mero desplazamiento de poblaciones en el espacio; constituyen las experiencias que cada individuo vive e interpreta de una manera distinta. Las migraciones tienen alcances e influencias de índole económica y política, pero son también procesos sociales y culturales. Los procesos migratorios incluyen la actividad del individuo, sus inclinaciones, que son migratorias, culturales y creativas, y los factores externos, como por ejemplo las circunstancias económicas, políticas y sociales en el lugar de origen y en el de llegada. Para el caso de las identificaciones transnacionales de los inmigrantes eslovenos en la Argentina, Repič constató que los factores internos, como las experiencias y el conocimiento (*habitus*), desempeñan un papel importante en el comportamiento del individuo en el proceso migratorio (Repič, 2005). Algo parecido ocurre con el comportamiento del individuo en el proceso creativo. Las experiencias, conocimientos y capacidades del individuo conforman, junto a las distintas influencias externas, la expresión y la intensidad de la creatividad. Además de los factores internos, actúan sobre el individuo creativo varios factores externos, entre los cuales la migración como cambio del entorno social y cultural resulta uno de los más importantes.

Este libro, que aborda el caso de los eslovenos en la Argentina, pone en relación las migraciones y la creación artística, con especial énfasis en las artes plásticas, o mejor, en las artes visuales en un sentido amplio. Se basa en los relatos de cinco artistas plásticos de origen esloveno que se desempeñan en Buenos Aires, y en su interacción con el medio multicultural argentino y con la colectividad eslovena. Los enfoques creativos, los medios a través de los cuales se expresan, los caminos artísticos y las historias personales de cada uno son distintos; sin embargo, tienen en común el origen esloveno, un mayor o menor apego a Eslovenia –su lugar de origen o el de sus padres–, y sobre todo, la experiencia migratoria directa o indirecta. Me interesó, por lo tanto, cómo las circunstancias y las experiencias migratorias

de sus antepasados se reflejan en sus vidas y cómo influyen en sus decisiones y en su forma de ver el mundo y también cómo las condiciones de la emigración y de la inmigración dieron forma y contribuyeron a definir sus obras artísticas.

Los factores claves para la formación de la actividad cultural en lo colectivo y de la expresión artística en el plano individual son –además de las condiciones políticas, culturales y sociales en el país de llegada– las causas que motivaron la migración, la organización del grupo étnico en el nuevo entorno y la identificación de las personas. El plano individual está determinado por las características específicas de la personalidad. El análisis de las historias de vida y de las obras demuestra que la influencia de los procesos migratorios sobre la creatividad se refleja de modos distintos y a niveles distintos. Las circunstancias de la emigración de Eslovenia, la vida compartida en los campos de refugiados en Austria e Italia y la llegada a la Argentina conformaron experiencias migratorias particulares, influyeron en el modo de organización, vinculación e integración de los inmigrantes y en la construcción de una identidad dentro del grupo étnico. En los relatos de los cinco artistas (Ivan Bukovec, Marjan Grum, Andrejka Dolinar, Adriana Omahna y Fabián Berčič) está presente la interpretación de la experiencia directa de la emigración o la interpretación de los relatos de los padres acerca sus propias experiencias migratorias. Ivan y Marjan nacieron en Eslovenia y vinieron a la Argentina como refugiados después de la Segunda Guerra Mundial, mientras que Andrejka, Adriana y Fabián, que nacieron en Buenos Aires, están marcados por los relatos sobre Eslovenia, sobre la vida de los refugiados, sobre “el destino de los *domobranci*” y sobre sus duros comienzos en la Argentina. Además, las actividades organizadas de la colectividad (políticas, culturales, educativas, religiosas), que ellos evalúan como estímulo u obstáculo, influyeron en los cinco. Los relatos también dan testimonio de que los artistas comenzaron a interactuar en forma dinámica con su nuevo entorno y de que buscaron en él influencias, estímulos y posibilidades. Pero las condiciones facilitadoras de la tarea creativa, que las personas suelen buscar en el entorno inmediato social y cultural (también natural), dependieron mucho en la Argentina, en distintos períodos, de la situación política y económica, y, por lo tanto, fueron a menudo limitadas. Por otro lado, las políticas de tolerancia a la inmigración en la Argentina, la sociedad multicultural y la rica tradición cultural y artística de raíces europeas –y de un desarrollo posterior independiente– también ofrecían posibilidades para la labor creativa. En el caso de los eslovenos en la Argentina, tanto el variado entorno natural como el social, multicultural y multiétnico, resultaron ante todo un estímulo para la creatividad. Menos estimulantes fueron las malas condiciones económicas, dado que las reformas fiscales, la inflación y finalmente la bancarrota del estado en el año 2001 impidieron a los artistas un trabajo sin condicionamientos. Así, los artistas debieron trabajar en otros empleos o actividades. Ivan, a sus alrededor de setenta años de edad, trabaja como tallista, Marjan es dueño de una galería de arte, Adriana es docente de artes plásticas; mientras que Andrejka y Fabián han logrado dedicarse a su trabajo como artistas

independientes. El ejemplo inmigratorio en el que se inscriben los artistas eslovenos en la Argentina presenta determinadas características específicas, porque fue marcado por su condición de refugiados, por la formación de una colectividad de gran cohesión y por la organización de actividades políticas y culturales, por el clericalismo y por la política inmigratoria favorable en la Argentina. Asimismo, se pueden observar algunas características más generales que también encontré en el caso de los artistas eslovenos en Australia, con quienes comparé la situación en la Argentina.

El entorno cultural y el grupo de pertenencia, es decir, las circunstancias del desarrollo de un grupo étnico, pueden tener una fuerte influencia en la obra del individuo. El artista debe estar libre de presiones ideológicas, sociales y culturales, por lo que la colectividad organizada de los eslovenos frecuentemente resultó un obstáculo para la creación. La colectividad eslovena es el lugar de conservación de la lengua y de preservación de una identidad nacional, pero a la vez es (fue), el lugar de control social interno y de diferenciación cultural. A Ivan, la colectividad le ofreció posibilidades de educación, trabajo y consolidación; su estímulo, sus expectativas, valores, ideales y su cosmovisión representó un entorno creativo, pero a la vez un obstáculo. Debido a las diferencias del gusto, condicionado por el capital cultural (Bourdieu, 1984), la obra de Ivan se desarrolló bajo presiones sociales. Se adecuó a las convenciones establecidas por la crítica de arte y el público dentro de la colectividad, y se sometió a ellas. Así, los obstáculos se transformaron nuevamente en posibilidades para la actividad creadora. También Andrejka aprovechó hasta cierto punto las posibilidades materiales y no materiales que le ofrecía el entorno dentro de la colectividad, pero no tuvo que responder a sus expectativas. Al mismo tiempo, aceptó por igual las posibilidades y estímulos del entorno social más amplio de la Argentina. Por otro lado, Marjan, Adriana y Fabián reconocieron la presión social que conllevaba la pertenencia a la colectividad ya en la fase previa a su desarrollo como artistas y, en mayor o menor medida, renunciaron a las posibilidades que les ofrecía ese medio.

La construcción de identificaciones personales y colectivas resultó ser un factor importante de conexión entre la migración y la creatividad. El estudio de los artistas visuales demuestra claramente que entre los eslovenos y sus descendientes en la Argentina existen diferentes formas de relacionarse y de construir identidades, lo que hasta ahora frecuentemente estaba reducido a las relaciones dentro de una colectividad o comunidad étnicamente definida. Las interacciones y relaciones de los artistas no se limitaron a la colectividad eslovena. Se formaron y se desarrollaron en el entorno argentino, se relacionaron con los artistas y críticos argentinos y estuvieron en interacción con un público variado. En los relatos de Ivan, Marjan, Andrejka, Adriana y Fabián está presente la experiencia migratoria indirecta o directa, y en sus obras se muestran distintos elementos e influencias culturales. Sus obras, algunas más y otras menos, reflejan el dinamismo del contacto intercultural, al que a diario están expuestos en la sociedad multicultural argentina.

También está presente una fuerte influencia de la tradición artística europea (en el caso de algunos, también eslovena), que algunos conocieron ya antes de su partida a la Argentina, y luego a través de los maestros de la Escuela de Arte de la Acción Cultural Eslovena, en las instituciones educativas argentinas o en la tradición artística argentina en general. Se pueden observar influencias de la tradición artística argentina, en particular en los motivos paisajísticos y en la paleta de colores. Claro está que los cinco artistas también muestran rasgos estilísticos bastante específicos. Los tres artistas nacidos en la Argentina fueron conociendo durante su formación el arte latinoamericano en primera instancia, e individualmente, también las tradiciones artísticas europea y norteamericana.

La obra artística nos permite ver cómo un individuo se define a sí mismo y cómo define su pertenencia a un grupo en un mundo moderno y globalizado. Los motivos en las obras de los artistas estudiados son muy diversos; no obstante podemos encontrar algunos puntos en común, sobre todo en los significados simbólicos que indican emigración, la identidad perdida e híbrida del individuo (el agua en el caso de Adriana, el rechazo y la crítica del catolicismo en el caso de Fabián, el simbolismo de la dualidad de colores de Marjan). En el arte visual de los eslovenos argentinos no encontraremos representaciones de la represión, del nacionalismo o de la alienación, porque en el entorno multicultural de la Argentina convivieron en completa armonía con otras etnias. Sin embargo, en las obras de Adriana y de Marjan podemos encontrar una reacción a la situación económica y social en el país.

La conclusión principal del estudio de la relación entre las migraciones y la creatividad, con base en el caso de los artistas eslovenos en Buenos Aires, es la siguiente: el proceso de la creación visual, que forma parte de la creatividad cultural, no puede ser entendido sin tener en cuenta los cambios en la identificación de los inmigrantes; por otro lado la producción artística puede mostrar los cambios en la identidad. Evidencia de eso son las historias de la vida de los artistas y su ubicación en el mundo artístico. Es en el mundo artístico donde se construye el arte, y son los artistas o productores de objetos de arte, los objetos de arte, sus distribuidores –es decir galerías o museos–, los críticos y el público como receptores quienes conforman ese mundo artístico. Así se define el arte dentro de la teoría institucional del arte (Danto) que entiende al arte (visual) como el producto de interacciones dinámicas entre todos los agentes que componen los mundos artísticos y no solamente como el producto de un individuo, del artista. Por esa razón destacué en el libro la importancia de las relaciones sociales que se construyen entre los factores individuales dentro de los mundos artísticos. La dinámica del funcionamiento, del entrecruzamiento y de las influencias de los mundos artísticos está relacionada con la dinámica de la construcción de identificaciones en un contexto multicultural. Por lo tanto, influyeron en la construcción social del arte de los eslovenos en la Argentina la transformación dinámica de las identidades individuales y colectivas, la integración social y cultural de los individuos o su ausencia –y a través de ellos

la integración o la ausencia de integración de la colectividad en el grueso de la sociedad multicultural– y, finalmente, con una importancia no menor, las corrientes culturales globales.

Las historias de la vida de Ivan, Andrejka, Marjan, Adriana y Fabián y sus obras fueron el punto de partida para la identificación de otros componentes del mundo artístico en distintos niveles. Junto con el análisis del desarrollo de los factores institucionales dentro de la colectividad organizada de los eslovenos en la Argentina, la interpretación de las interacciones y de las identificaciones de cada uno de los artistas contribuyó a la comprensión de la creación artística y reveló la existencia de un mundo artístico local con base en la pertenencia a un grupo étnico. Dentro de la comunidad eslovena y fuera de ella, en particular en Buenos Aires, identifiqué distribuidores (en primer lugar está la Sección de Artes Plásticas de la Acción Cultural Eslovena y sus autoridades, los mismos artistas y luego distintas galerías y museos de Buenos Aires), instituciones tales como escuelas de arte, cursos y academias (la Escuela de Arte de la Acción Cultural Eslovena, el Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA, la Escuela de Bellas Artes de Morón, Museo Nacional de Bellas Artes, entre otros), los críticos (Marijan Marolt, France Papež, Ivan Sedej, Córdova Iturburu, Julio Sánchez, entre otros) y el público, que en algunos casos está definido étnicamente (es sólo esloveno), pero en general es argentino o internacional. El mundo del arte de los eslovenos en la Argentina aparece como determinado por la pertenencia al grupo; al principio, sus miembros (los artistas, los críticos, los elementos institucionales –la galería en el Centro Esloveno y la Sección de Artes Plásticas de la Acción Cultural Eslovena–, el público) se incluían en él según el criterio de pertenencia: todos eran eslovenos.

Los mundos artísticos se forman también entre las identificaciones y las no identificaciones colectivas e individuales, y de acuerdo con ello cambia el papel del arte visual entre la primera generación de los inmigrantes eslovenos y las siguientes, como lo confirma la comparación histórica. Las relaciones interculturales dinámicas tienen una influencia positiva en la creatividad, mientras que el gueto étnico y cultural. Los cambios en las identificaciones de los agentes y los cambios en las relaciones en los mundos artísticos reflejan la influencia de las migraciones o de la vida en el contexto migratorio como consecuencia de las migraciones. El mundo artístico local y étnico que los eslovenos y sus descendientes crearon y conservan es consecuencia de los factores específicos que actúan en el proceso migratorio, que los afectó como inmigrantes. El proceso se basó en la exclusión de los no eslovenos. Mientras que en el marco de la colectividad estaban presentes todos los elementos necesarios para la existencia de un mundo artístico étnico o de inmigrantes (la producción, la distribución y la recepción fueron exclusivamente de origen esloveno), algunos artistas participaron a la vez activamente en el mundo artístico nacional argentino. Los actores del mundo artístico de la colectividad pasaron a mundos artísticos mayores, multiétnicos, nacionales o internacionales y participaron en ellos como artistas, como público y también como críticos. Así,

el mundo local, el mundo dentro de la colectividad, pasó a formar parte de un mundo artístico mayor que lo rodea (tanto en el nivel nacional como en el global) a través de sus componentes individuales. Considero entonces que el mundo artístico local de la colectividad es estático, homogéneo, cerrado y autosuficiente, pero es, por otro lado, su incorporación a otros mundos artísticos lo que relativiza esas características. El trasvasamiento entre los mundos artísticos es la prueba del dinamismo de sus estructuras, que son la consecuencia del desarrollo de la actividad del individuo.

Traducción: Mojca Jesenovec

LITERATURA IN VIRI

- Anon. (1951) Slovenci v Argentini. V: Koledar Svobodne Slovenije, Svobodna Slovenija, Buenos Aires, 231–234.
- ABU-LUGHOD, Lila (1991) Writing Against Culture. V: Richard G. Fox, ur. *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. School of American Research Press, Santa Fee, New Mexico, 137–162.
- ALEXANDER, Victoria D. (2003) *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Balckwell Publishing, Malden.
- ALTHUSSER, Louis (1980) Ideologija in ideološki aparati države. V: Zoja Skušek Močnik (ur.) *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana, 35–99.
- AMOR, Mónica (1998) Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics. *Art Journal*, Winter, 29–32.
- ANDERSON, Benedict (2003 [1998]) *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. SH, Ljubljana.
- APPADURAI, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London.
- Arhitekt Viktor Sulčič (1989) *Katalog razstave, Pilonova galerija, Ajdovščina, ZIFF, Ljubljana*.
- BACHNER, Elizabeth (2005) *The Art of Rupture. Émigré Artists in Contemporary Perspective*. Doktorsko delo, Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School University, New York.
- BANKO, Catalina in Pablo Mouzakis (2003) Slovene Immigration to Argentina in the Inter-war Period. *Dve domovini/Two Homelands*, 18: 145–158.
- BARTH, Fredric (1969) Introduction. V: Fredrik Barth, ur. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Universitets Forlaget, Bergen, Oslo, 9–38.
- BARTHES, Roland (2005 [1968]) *The Death of the Author*. V: John Caughie, ur. *Theories of Authorship: a Reader*. Routledge, London, New York.
- BECCE, Sonia (2004) *Civilización y Barbarie [Argentinos Contemporáneos]*, katalog razstave, Buenos Aires.
- BECKER, Carol (1999) The Romance of Nomadism: A Series of Reflections: *Art Journal*, Summer, 22–29.

- BECKER, Howard S. (1982) *Art Worlds*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.
- (1995) *A New Art Form: Hypertext Fiction* (<http://home.earthlink.net/~hsbecker/lisbon.html>, datum pregleda 3. 12. 2006) (objavljeno tudi v: M. Lourdes Lima dos Santos, *Cultura & Economia. Edições do Instituto de Ciências Sociais, Lizbona*, 67–81).
- BOGOVIČ, Alenka in Borut Cajnko (1981) *Slovenci v Franciji*. Diplomsko delo, Ljubljana. (pod istim naslovom objavljeno leta 1983, ZIFF, Ljubljana).
- BOYLE, Paul, Keith Halfacree in Vaughan Robinson (1998) *Exploring Contemporary Migration*, Harlow, London.
- BREJČ, Tomaž (1992) *Profesionalnost kot možnost preživetja. Anketa Sodobnosti: Pluralnost ali izločanje. Sodobnost 40 (8/9): 756–759.*
- (2003) *Znana in neznana likovna ustvarjalnost slovenskih umetnikov v izseljenstvu. Okrogla miza, diskusijski prispevek, Ljubljana, 16. 10. 2002. Dve domovini/Two Homelands, 17: 107–132.*
- BRETTELL, Caroline B. (2000) *Theorizing Migration in Anthropology. The Social Construction of Networks, Identities, Communities, and Globalscapes*. V: Caroline B. Brettell in James F. Hollifield, ur. *Migration theory: talking across disciplines*. Routledge, New York, London, 97–135.
- (2003) *Anthropology and Migration. Essays on Transnationalism, Ethnicity and Identity*. Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford.
- BRETTELL, Caroline B. in James F. Hollifield, ur. (2000) *Migration Theory: Talking Across Disciplines*. Routledge, New York, London.
- BRIGHTMAN, Robert (1995) *Forget Culture: Replacement, Transcendence, Rethification*. *Cultural Anthropology 10 (4): 509–546.*
- BROWN, Glen R. (1999) *Postmodernism and Creativity*. V: Mark A. Runko in Steven R. Pritzker, ur. *Encyclopedia of Creativity. Volume II*, Academic Press, San Diego, London, Boston, 423–428.
- BRUGHETTI, Romualdo (1991) *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires.
- BRUMEN, Borut (2004) *Migracije nigrskih Tuaregov v Libijo. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, 217/218: 237–253.*
- BRUMEN, Vinko (1992) *Argentinski spisi*. Slovenska matica, Ljubljana.
- BOURDIEU Pierre (1984) *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Cambridge.
- (1993) *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, New York.
- (1993 [1968]) *Outline of a Sociological Theory of Art Perception*. V: Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. (uredil Randal Johnson) Columbia University Press, New York.
- CASONA, Alejandro (1994) *Marjan Grum*. V: *Marjan Grum, Buenos Aires, Argentina. Katalog razstave, Izseljensko društvo Slovenija v Svetu, Ljubljana, 3.*

- CASTLES, Stephen in Mark J. Miller (1998) *Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. MacMillan, London.
- CHAMBERLAYNE, Prue, Michael Rustin in Tom Wengraf, ur. (2002) *Biography and Social Exclusion in Europe: Experiences and Life Journeys*. Policy Press, Bristol.
- CLIFFORD, James in George E. Marcus, ur. (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles in London.
- CORREAS, Jaime (2004) Cortázar, profesor universitario. Aguilar, Buenos Aires.
- CORSELLIS, John (1996) *Refugiados Eslovenos en la Argentina*. *Todo es Historia*, 343: 51–74.
- CORY-PEARCE, Elizabeth (2007) *Locating Authorship: Creativity and Borrowing in the Writing of Ethnography and the Production of Anthropological Knowledge*. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold ur. *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, Oxford, New York, 127–150.
- CROPLEY, Arthur J. (1999) *Definitions of Creativity*. V: Mark A. Runko in Steven R. Pritzker, ur. *Encyclopedia of Creativity*. Volume I, Academic Press, San Diego, London, Boston, 511–524.
- CZAPLICKA, John ur. (1996) *Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America, 1920–1950*. Österreichische Galerie, Wien.
- ČEBULJ-SAJKO, Breda (1992) *Med srečo in svobodo*. Avstralski Slovenci o sebi. Samozaložba, Ljubljana.
- (1994) *Posledice »dvojne identitete« v vsakdanjem življenju avstralskih Slovencev: analiza avtobiografij izseljencev v kontekstu etnološkega raziskovanja slovenskega izseljenstva*. Doktorsko delo, Ljubljana.
- (2000) *Razpotja izseljencev: razdvojena identiteta avstralskih Slovencev*. Založba ZRC, Ljubljana.
- DACEY, John (1999) *Concepts of Creativity: A History*. V: Mark A. Runko in Steven R. Pritzker, ur. *Encyclopedia of Creativity*. Volume I, Academic Press, San Diego, London, Boston, 309–322.
- DANTO, Arthur C. (2006) *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Študentska založba, Ljubljana.
- DEBELJAK, Aleš (1999) *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- DELEUZE, Giles (1995 [1973]) *Po čem prepoznamo strukturalizem?* V: Aleš Pogачnik ur. *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Ljubljana, 41–64.
- DEMIAN Melissa in Sari Wastell (2007) *Introduction*. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold ur. *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, Oxford, New York, 119–126.
- DE SANTIS, Pablo (2001) *Trazos en un pizarrón*. V: *Final del siglo veinte II*,

- Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810–2000. Banco Velox, Buenos Aires, 5–6.
- DETELA, Lev (2004) Povezovalni projekt idealistične duhovnosti in kulture. Ob petdesetletnici Slovenske kulturne akcije. Zbornik SKA, Petdesetletnica Slovenske kulturne akcije 1954 – 2004. SKA, Buenos Aires.
- DOMINGUES, José Maurício (2000) Creativity and Master Trends in Contemporary Sociological Theory. *European Journal of Social Theory*, 3(4): 467–484.
- DRNOVŠEK Marjan (1998) Podoba Amerike na ilustracijah Ivana Vavpotiča. *Kronika, časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 46 (1–2): 83–110.
- (2006) Združene države Amerike v očeh slovenskega slikarja Božidarja Jakca (1929–1931). *Dve domovini/Two Homelands*, 23: 21–44.
- DUDEK, Stephanie Z. (1999) Art and Aesthetics. V: Mark A. Runko in Steven R. Pritzker, ur. *Encyclopedia of Creativity. Volume I*, Academic Press, San Diego, London, Boston, 99–113.
- ERIKSEN, Thomas (1995) *Small Places, Large Issues: an Introduction to Social and Cultural Anthropology*. Pluto Press, London, Chicago.
- F. P. (France Papž) (1975) Razstava umetnika Ivana Bukovca. *Svobodna Slovenija*, 19: 4.
- FORN, Juan (2001a) El dilema del marco irregular. V: *Abstraccion I. Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810–2000*. Banco Velox, Buenos Aires, 9–17.
- (2001b) *Kuitka y su generación. V: Final del siglo veinte II. Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810–2000*. Banco Velox, Buenos Aires, 9–16.
- FOSTER, Hal (2003) Umetnik kot etnograf, *Likovne besede: revija za likovno umetnost*, 63/64: 27–39.
- FOUCAULT, Michel (1995 [1969]) Kaj je avtor? V: Aleš Pogačnik ur. *Sodobna literarna teorija*, Krtina, Ljubljana, 25–40.
- GALLAND, Amy Lynn (2001) *Immigrant in America*. Doktorsko delo, University of California, Los Angeles.
- GANS, Herbert J. (1996) *Symbolic Ethnicity*. V: John Hutchinson in Anthony D. Smith ur. *Ethnicity*. Oxford University Press, Oxford, New York, 146–154.
- GEERTZ, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures: selected essays*. Basic Books, New York.
- GELL, Alfred (1992) *The Technology of Entchantment and the Entchantment of Technology*. V: Jeremy Coote in Anthony Shelton, ur. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 40–67.
- (1998) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.
- (2006) *Umetnost in delovanje. Antropološka teorija*. Študentska založba, Ljubljana.
- GENORIO, Rado (1991) *Slovenci v Argentini: geografske razsežnosti priseljavanja in razvoj njihovih naselbin v Buenos Airesu in Cordoni*. Doktorsko delo, Ljubljana.

- Glas SKA (1955a) V vsako slovensko hišo – slovenska umetnina. Glas Slovenske kulturne akcije, II (2): brez strani.
- Glas SKA (1955b) Umetniška šola, Glas Slovenske kulturne akcije, II (4): brez strani.
- Glas SKA (1955c) Začetek umetniške šole. Glas Slovenske kulturne akcije, II (10/11): brez strani.
- Glas SKA (1989) Slikarska in kiparska razstava Marjana Gruma. Glas Slovenske kulturne akcije, XXXVI (11/12): brez strani.
- GLAVIČ, Tina, Janez Rus in Tanja Skale (2004) Ali je umetnost orodje v rokah države? Glasnik Slovenskega etnološkega društva, 44 (1): 26–30.
- GLICK SCHILLER, Nina, Linda Basch, in Cristina Blanc-Szanton ur. (1992) Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered. The New York Academy of Sciences, New York.
- GOFFMAN, Erving (1990 [1959]) The Presentation of Self in Everyday Life. Penguin Books, London, New York.
- GORJUP-POSINKOVIČ, Vida (1994) Slikarki z dvema domovinama; Andreja in Marjetka Dolinar po razstavah po svetu zdaj tudi doma. Primorske novice, 12: 10.
- GREEN, Eric (2005) U.N. Reports Decrease in Latin America's Urban Unemployment Rate (<http://usinfo.state.gov/wh/Archive/2005/Nov/04-396098.html>; datum pregleda 8. 4. 2007)
- GRENFELL, Michael in Cheryl Hardy (2003) Bourdieu and the Young British Artists. Space and Culture, 6 (1): 19–24.
- HALLAM, Elizabeth in Tim Ingold, ur. (2007) Creativity and Cultural Improvisation. Berg, Oxford, New York.
- HASTRUP, Kirsten (2007) Performing the World: Agency, Anticipation and Creativity. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold ur. Creativity and Cultural Improvisation. Berg, Oxford, New York, 193–206.
- HIRSCH, Eric in Sharon MacDonald (2007) Introduction. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold ur. Creativity and Cultural Improvisation. Berg, Oxford, New York, 185–192.
- HOCEVAR, Sergio, ur. (2001) Asuntos de Familia, Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú, Casa de Fader, Mendoza (katalog razstave).
- HOERDER, Dirk (2002) Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium. Duke University Press, Durham, London.
- HOUNIE, Analía (2005) Guillermo Kuitka. 'Yo quería ser guitarrista de rock'. O[h]!, 11. september, 16–18.
- HUGHES-FREELAND, Felicia (2007) 'Tradition and the Individual Talent': T. S. Eliot for Anthropologists. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold ur. Creativity and Cultural Improvisation. Berg, Oxford, New York, 207–222.
- HUTCHINSON, John in Anthony D. Smith ur. (1996) Ethnicity. Oxford University Press, Oxford, New York.

- Ik. (1956) Razstava umetnostne akademije Slovenske kulturne akcije. Glas Slovenske kulturne akcije, III (22): brez strani.
- INGOLD, Tim (1996) *Key Debates in Anthropology*. Routledge, London, New York.
- (2007) Introduction. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold, ur. *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, Oxford, New York, 45–54.
- INGOLD, Tim in Elizabeth Hallam (2007) *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*. V: Elizabeth Hallam in Tim Ingold, ur. *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, Oxford, New York, 1–24.
- JAFFÉ, Aniela (2003 [1964]) Simbolizem v upodabljaljavi umetnosti. V: Carl G. Jung, ur. *Človek in njegovi simboli*. Mladinska knjiga, Ljubljana, 232–273.
- JAKAC, Božidar (1932) *Odmevi rdeče zemlje*. Po pismih iz Amerike priredil Miran Jarc. Jugoslovanska knjigarna, Ljubljana. 2 zvezka.
- JAMESON, Fredric (1992) *Postmodernizem*. LDS, Ljubljana.
- JAUŠOVEC, Norbert (1985) *Razvijanje otrokove ustvarjalnosti na razredni stopnji osnovne šole*. Doktorska disertacija. Ljubljana.
- JENŠTERLE, Marko (1995) Mit o nespremenjeni domovini. V: Irena Gantar Godina, ur. *Soočenje mita in realnosti ob prihodu izseljencev v novo okolje: zbornik referatov s simpozija »Soočenje mita in realnosti ob prihodu izseljencev v novo okolje«*. Inštitut za slovensko izseljenstvo, ZRC SAZU, Ljubljana, 17–26.
- KEESING, Roger M. (1993) Ponovno o teorijah kulture. *Antropološki zvezki*, 3: 23–32.
- KING, Russell, John Connell in Paul White, ur. (1995) *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Routledge, New York, London.
- KLAMER Arjo (2004) *Art as a Common Good*. Paper presented at the bi-annual Conference of the Association of Cultural Economics in Chicago, 3–5 June, (<http://www.klamer.nl/>, datum pregleda 20. 8. 2006).
- KLINAR, Peter (1976) *Mednarodne migracije: sociološki vidiki mednarodnih migracij v luči odnosov med imigrantsko družbo in imigrantskimi skupnostmi*. Obzorja, Maribor.
- KORES, Teresa (2002) *Marijan Marolt, umetnostni zgodovinar*. *Meddobje*, 36 (1–2): 120–147.
- KOŠOROK, Lojze (1997) *Kratek oris Slovencev v Avstraliji od začetka priseljevanja do danes*. *Slovenski izseljenski koledar*, 44: 171–185.
- KUČAN, Ana (1998) *Krajina kot nacionalni simbol*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- KUPER, Adam (1999) *Culture: The Anthropologists' Account*. Harvard.
- LAVIE, Smadar, Kirin Narayan, in Renato Rosaldo, ur. (1993) *Creativity/Anthropology*. Cornell University Press, Ithaca, London.
- LEFEBVRE, Henry (2002) *Critique of Everyday Life*. Verso, London in New York.

- LESZCZYŃSKI, Agustina (2005) Manos de mujer, arte para todos. Clarin, 31. 8., 6.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1989) Mjesto antropologije u društvenim znanostima i problemi koje postavlja njezina nastava. V: Claude Lévi-Strauss, Strukturalna antropologija. Stvarnost, Zagreb, 333–368.
- (2006 [1978]) Myth and Meaning. Routledge, London, New York.
- LEWIS, Colin M. (2002) Argentina: A Short History. Oneworld Publications, Oxford.
- LUKŠIČ-HACIN, Marina (1995) Kot tujina postane dom: resocializacija in narodna identiteta pri slovenskih izseljencih. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- (1999) Multikulturalizem in migracije. Založba ZCR, Ljubljana.
- (2002) Povratniki kot del migracijskega kroga. Dve domovini/Two Homelands, 15: 163–178.
- MAKAROVIČ, Jan (1996) Evropske korenine slovenske ustvarjalnosti. Obzorja, Maribor.
- (2003) Antropologija ustvarjalnosti: biologija, psihologija, družba. Nova revija, Ljubljana.
- MARCUS, George E. in Michael M. J. Fischer, ur. (1986) Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences. The University of Chicago Press, Chicago in London.
- MARCUS, George E. in Fred R. Myers, ur. (1995) Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology. University of California Press, Berkeley.
- MAROLT, Marijan (1955) Razstava slovenske pokrajine – Buenos Aires, 11. IV. 1954. Meddobje, I (3): 132–135.
- (1956) Slovenski likovni umetniki v izseljenstvu, Zbornik Svobodne Slovenije., 240–249.
- (1957) V slovenske domove naše sodobne umetnine! Glas Slovenske kulturne akcije, IV (10): brez strani.
- (1961) Umetnostna šola v Buenos Airesu. Zbornik Svobodne Slovenije, Buenos Aires, 214–216.
- M.M. (Marijan Marolt) (1957) Druga razstava Umetnostne šole SKA. Glas Slovenske kulturne akcije, IV (12): brez strani.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2001) Poner el cuerpo. V: Final del siglo veinte I, Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810–2000. Banco Velox, Buenos Aires, 5–6.
- MAYER, Janez (1991) Ustvarjalno mišljenje in delo. Moderna organizacija, Kranj.
- MESIĆ, Milan (2002) Međunarodne migracije. Tokovi i teorije. Societas, Zavod za sociologiju, Zagreb.
- MIKOLA, Maša (2005) Živeti med kulturami: od avstralskih Slovencev do slovenskih Avstralcev. Založba ZRC, Ljubljana.

- MILLER Arthur (2000) *Insights of Genius: Imagery and Creativity in Science and Art*. MIT Press, Cambridge.
- MISLEJ, Irene (1990) Pomembna dela v hudih časih: slovenski likovni umetniki v Argentini. Delo, 164: 8.
- (1991) Srečanje z Baro Remec v Argentini. V: Bara Remec 1910–1991, katalog razstave, Mestna galerija, Ljubljana, 10–21.
 - (1998) Stanislav Rapotec: (1911–1997). Rodna gruda, 45 (2): 3.
 - (1999a) Down under, velika država tam spodaj. V: Jadranka Šumi, ur. Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem – Šumijev zbornik: ob dvajsetletnici Znanstvenega inštituta. ZIFF, Ljubljana, 461–479.
 - (1999b) Vloga intelektualcev v južnoameriški slovenski skupnosti. V: Irena Gantar Godina ur. Intelektualci v diaspori, zbornik referatov simpozija 100. obletnica rojstva Louisa Adamiča. Založba ZRC, Ljubljana, 77–92.
 - (2001) Pregled slovenskih izseljenih likovnih ustvarjalcev. V: Milica Trebše Štolfa in Matjaž Klemenčič, ur. Slovensko izseljenstvo, Zbornik ob 50-letnici SIM. Slovenska izseljenska matica, Ljubljana, 89–105.
 - (2002a) Biografija. Gregor Perušek/Harvey Gregory Prusheck. Spominska razstava, katalog. Galerija Miklova hiša, Ribnica.
 - (2002b). Slovenski izseljenski likovni umetniki v novem svetu – tri usode. V: Boža Krakar Vogel, ur. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 38. Center za slovenščino kot drugi tuji jezik, Ljubljana, 177–186.
 - (2003) Znana in neznana likovna ustvarjalnost slovenskih umetnikov v izseljenstvu. Dve domovini/Two Homelands, 17: 107–132.
 - (2005) Stanislav Rapotec. Slovenija.svet, 2 (5): 24.
- MIZERIT, Tone (1975) Rodil sem se med hribi, zato ljubim pokrajino... Pred umetniško razstavo Ivana Bukovca. Svobodna Slovenija, 16: 3.
- MLEKUŽ, Jernej (1999) Slovenci v Mendози: poskus »prostorsko-antropološke« študije. Glasnik SED, 39 (3/4): 29–36.
- (2003) »Mali« prispevek k vprašanju »povratništva«: življenjske pripovedi migrantov povratnikov iz Beneške Slovenije – potovanja brez vrnitve? Dve domovini/Two Homelands, 17: 67–94.
 - (2004) Življenjska pripoved migrantke Luise: prispevek za »drugačno« družbeno geografijo. Geografski vestnik, 76 (1): 37–51.
- MORIARTY, Pia (2003) *Immigrant Participatory Arts: an Insight into Community Building in Silicon Valley*. Cultural Initiatives Silicon Valley, San Jose.
- MURKO, Metka (1993) V iskanju ravnotežja in harmonije. Pogovor s slikarko Marjetko Dolinar. Družina, 39: 7.
- MURŠIČ, Rajko (1995) Oddaljeni pogled na preplete etnološke samorefleksije: etnološki raziskovalni programi. V: Muršič Rajko in Ramšak Mojca, ur. Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. SED, Ljubljana, 147–154.
- (1999) Postmodernity, Postmodernism, and Postmodern Anthropology: Circling

- around Decentredness. V: Zmago Šmitek in Rajko Muršič, ur. MESS, Vol. 3, Mediterranean Ethnological Summer School, Piran, 1997 in 1998. Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Ljubljana, 11–27.
- (2000) Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu. Subkulturni azil, Ceršak.
 - (2002) Kultura v primežu globalizacijskih procesov in vseprisotne popularne kulture: izločitev pojma iz strokovnega besednjaka? Glasnik slovenskega etnološkega društva, 42 (3): 4–10.
- PACHECO, Marcelo (1996) Argentina, V: Edward J. Sullivan, ur. Latin American Art in the Twentieth Century. Phaidon, London, 283–299.
- PEČJAK, Vid (1987) Misliti, delati, živeti ustvarjalno. DZS, Ljubljana.
- PEZDIR, Tatjana (2004) Transnacionalne aktivnosti – primer migrantov iz Bosne in Hercegovine in njihovih potomcev v Sloveniji. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, 217/218: 184–194.
- PREŠERN, Jože (1990) Izseljenci v Avstraliji. Enciklopedija Slovenije, 4. zvezek, Mladinska knjiga, Ljubljana, 220–221.
- PRIMC, Marija (1995) Slikar s tragično razsežnostjo. Šmarnogorski vestnik, oktober, 11.
- RAJ, Dhooleka S. (2003) Where Are You From? Middle-Class Migrants in the Modern World. University of California Press, Berkeley.
- RAK, Peter (1995) Sestri Dolinar, slikarki: razstava v Mariboru. Delo, 293: 6.
- RANT, Pavle (1956) Gospodarski položaj in uspehi povojne emigracije v Argentini. V: Miloš Stare, Joško Krošelj, Jakob Mlinar, Pavle Rant in Pavle Fajdiga, ur. Zbornik - Koledar Svobodne Slovenije, Svobodna Slovenija, Buenos Aires, 217–224.
- RAPPORT, Nigel in Joanna Overing (2003) Social and Cultural Anthropology: the key concepts. Routledge, London, New York.
- RAVNIK, Mojca (1982) Etnološko preučevanje slovenskega izseljenstva na Oddelku za etnologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Glasnik SED, 22 (3): 62–64.
- REPIČ, Jaka (2002) O etničnosti za splošno in posebno rabo. Pregled antropoloških konceptualizacij etničnosti. Traditiones 31 (1): 211–225.
- (2005) Migracijski procesi in konstruiranje ter oblikovanje transnacionalnih skupnosti in identifikacij med argentinskimi priseljenci v Evropi in slovenskimi priseljenci v Argentini. Doktorska disertacija, Ljubljana.
- RICHARDS, Ruth (1999) Four Ps of Creativity. V: Mark A. Runko in Steven R. Pritzker, ur. Encyclopedia of Creativity. Volume I, Academic Press, San Diego, London, Boston, 733–742.
- RODE, Vinko (2002) Julio Cortázar in Sergio Sergi, Glas Slovenske kulturne akcije, XLIX (1/2): brez strani.
- (2004) Pripis k delovanju SKA v zadnjem desetletju. V: ZBORNİK SKA, Petdesetletnica Slovenske kulturne akcije 1954–2004. SKA, Buenos Aires, 170–171.

- ROT, Andrej (1992) Slovenski tisk v Argentini po drugi svetovni vojni. Dve domovini 2–3: 209–235.
- (1994) Republika duhov. Štiridesetletnica Slovenske kulturne akcije. DZS, Ljubljana.
- ROT, Andrej ur. (1993) Ob srebrni reki: kratka proza argentinskih Slovencev. Mladinska knjiga, Ljubljana
- RUNKO, Mark A. in Steven R. Pritzker, ur. (1999) Encyclopedia of Creativity. Volume I, II, Academic Press, San Diego, London, Boston.
- SALAS, Horacio (2001) Los años veinte: el ingreso en la modernidad. V: Primeras vanguardias. Pintura Argentina, Panorama del periodo 1810–2000. Banco Velox, Buenos Aires, 5–6.
- SCHNEIDER, Arnd (1999) Appropriation, Contemporary Arts and Globalisation: Some Issues for Future Research. Ethnoscritps, 1 (1): 81–84.
- (2000) Futures Lost. Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentine. Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien.
- (2003) On 'Appropriation'. A Critical Reappraisal of the Concept and its Application in Global Art Practices. Social Anthropology, 11: 215–229.
- SCHNEIDER, Arnd in Chris Wright, ur. (2006) Contemporary Art and Anthropology. Berg, Oxford, New York.
- SCHWEIZER, Thomas (2000) Epistemology: The Nature and Validation of Anthropological Knowledge. V: Russell Bernard, ur. A Handbook of Methods in Cultural Anthropology. Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, Oxford, 39–87.
- SEDEJ, Ivan (1994) Ob otvoritvi likovne razstave SKA. Meddobje, 3–4: 332–334.
- (1996) Andreja Dolinar, Marjetka Dolinar. Zloženska z razstave, 1. 2.–10. 2., Galerija Družina, Ljubljana.
- SJEKLOČA, Marko (2004a) Čez morje v pozabo: Argentinci slovenskih korenin in rezultati argentinske asimilacijske politike. Fit media, Celje.
- (2004b) Slovenec z občutljivo argentinsko dušo. Primorski dnevnik, 27. 7., 18.
- SKRBIŠ, Zlatko (1996) Slovenes in Australia: Some Decades Later Towards a Research Agenda. V: Irena Gantar Godina, ur. Soočenje mita in realnosti ob prihodu izseljencev v novo okolje, zbornik referatov s simpozija. Inštitut za slovensko izseljenstvo ZRC SAZU, Ljubljana, 63–68.
- (1999) Long-distance Nationalism. Diasporas, Homelands and Identities. Ashgate Publishing, Aldershot.
- SLAVEC, Ingrid (1981) Slovenci v Mannheimu. Diplomsko delo, Ljubljana. (pod istim naslovom objavljeno leta 1982, ZIFF, Ljubljana)
- SMREKAR, Andrej (1999) Božič Langusova zbirka, dar Republiki Sloveniji. Katalog. Narodna galerija, Ljubljana.
- SULIČ, Nives (1981) Thank God, I'm Slovenian. Etnološka raziskava med ameri-

- škimi Slovenci. Diplomsko delo, Ljubljana. (pod naslovom Thank God, I'm Slovenian objavljeno leta 1983, ZIFF, Ljubljana)
- SULLIVAN, Nancy (1995) Inside Trading: Postmodernism and the Social Drama of *Sunflowers* in the 1980s Art World. V: George E. Marcus in Fred R. Myers, ur. Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology. University of California Press, Berkeley, 256–301.
- ŠUMI, Irena (2000) Kultura, etničnost, mejnost. Konstrukcije različnosti v antropološki presoji. Založba ZRC, Ljubljana.
- ŠVENT, Rozina (1995) Begunski usodi naproti. Dve domovini/Two Homelands, 6, 43–51.
- TAVČAR, Zora (1998) Marjan Grum. V: Slovenci za danes v zdomstvu in emigraciji. Družina, Ljubljana, 105–111.
- TD (Tine Debeljak) (2003) Slovenski umetniki v Argentini. Svobodna Slovenija, 2. januar, 3 in 6.
- TOLFSBY, Dina (2005) Jonas Lie: Norwegian Silver in the American Melting Pot. V: Orm Øverland in Harry T. Cleven, ur. Norwegian-American Essays 2004. NAHA-Norway, Oslo.
- TOMAZIN, Jernej (2006) Slomškov dom – Novo pričevanje. (<http://www.slomskovdom.org/slo1/index.php?option=content&task=view&id=149&Itemid=92>, datum pregleda 12. 4. 2007).
- 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.
- TRSTENJAK, Anton (1953) Psihologija umetniškega ustvarjanja. SAZU, Ljubljana.
- (1981) Psihologija ustvarjalnosti. Slovenska matica, Ljubljana.
- VECERIN, Rudy (1964) Contemporary Slovenian Art Abroad. LOK Gallery, New York.
- VELKOVHR-BUKILICA, Vesna (2001) Nekaj misli ob slikah Adriane Omahna. Neobjavljeno besedilo.
- VERTOVEC, Steven (1999) Conceiving and Researching Transnationalism. Ethnic and racial studies, 22 (2): 447–462.
- VOGRINC, Jože (2003) Zamišljene skupnosti danes. Spremnna beseda. V: Benedict Anderson. Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma. Studia humanitatis, Ljubljana, 181–201.
- VOMBERGAR, Jure (1994) Umetniška šola Slovenske kulturne akcije. Zbornik SKA, 1954–1994. Mohorjeva družba, Buenos Aires-Celje, 108–117.
- WILES, Stephanie (2001) Between England and America: The Art of Thomas Charles Farrer and Henry Farrer. Doktorsko delo, The City University of New York, New York.
- ZAKYDALSKY, Oksana (2002) Taras Polataiko represents Ukraine at the 25th

- Bienale de Sao Paolo. Ukrainian Weekly (<http://www.ukrweekly.com/Archive/2002>, datum pregleda 27. 3. 2007).
- ZALOKAR, Jurij (1991) Mavrična kača. Didakta, Radovljica.
- (1994) Psychological and Psychopathological Problems of Immigrants and Refugees. Didakta, Radovljica.
- ZBORNİK (1998) Dela v zvestobi. Zedinjena Slovenija 1948–1998. Društvo Zedinjena Slovenija, Buenos Aires.
- ZBORNİK SKA (1994) Zbornik Slovenske kulturne akcije: 1954–1994. Mohorjeva družba Celje, Buenos Aires.
- ZBORNİK SKA (2004) Petdesetletnica Slovenske kulturne akcije 1954–2004. SKA, Buenos Aires.
- ŽIGON, Zvone (1998) Otroci dveh domovin: slovenstvo v Južni Ameriki. Založba ZRC, Ljubljana.
- (2001) Iz spomina v prihodnost: slovenska politična emigracija v Argentini. Založba ZRC, Ljubljana.
- ŽITNIK, Janja in Helga Glušič, ur. (1999) Slovenska izseljenska književnost. 3. zvezki. Založba ZRC, Rokus, Ljubljana.
- ŽUGEL, Franc (1987) Ameriški Slovenci. Enciklopedija Slovenije, 1. zvezek. Mladinska knjiga, Ljubljana, 58–62.

ELEKTRONSKI VIRI IN PERIODIKA:

Avtorski viri:

Bercic Fabian (<http://www.fabianbercic.com/inicio/index.php>, datum pregleda 3. 12. 2006)

Sánchez Julio, Arte en Argentina. Artistas Plasticos y Espacios de Arte. (<http://www.argentinaxplora.com/activida/arte/artearg.htm>, datum pregleda 11. 1. 2007)

Splošni viri:

Argentinski muzeji (<http://www.museosargentinos.org>; datum pregleda 5. 2. 2007)

Artbrussels (<http://www.artbrussels.be>; datum pregleda 12. 2. 2007)

ART. FAIR 21 (<http://www.art-fair.de/>; datum pregleda 12. 2. 2007)

arteBA (<http://www.arteba.org/in/ferias-anteriores-mas.htm>; datum pregleda 5.2.2007)

Arte al Día (<http://www.arteldia.com.ar>; datum pregleda 5. 2. 2007)

Arteuna (2007) Asociación Argentina de Críticos de Arte

(<http://www.arteuna.com/AsociacionCriticos/aaca.htm>; datum pregleda 5. 2. 2007)

Ethiopian Passages: Contemporary Art from Diaspora (<http://www.nmafa.si.edu/exhibits/passages/enter.html>; datum pregleda 5. 2. 2007)

Galeria Sloveniana (http://www.thezaurus.com/galeria_sloveniana/index.htm; datum pregleda 19. 3. 2007)

- Galerije (<http://www.argentinaxplora.com/activida/arte/artegal.htm>; datum pregleda 5. 2. 2007)
- Ley n° 15 de Derechos de Autor y Derechos Conexos, de 8 de agosto de 1994 (www.informatica-juridica.com/anexos/anexo806.asp; datum pregleda 12. 2. 2007)
- Slomškov dom (<http://www.slomskovdom.org/slo1>; datum pregleda 19. 2. 2007)
- Slovene Australian Institute (<http://www.sloaus-inst.com>; datum pregleda 8. 4. 2007)
- Slovenska demokratska stranka (<http://www.sds.si>, datum pregleda 8. 4. 2007)
- Stanislaus Rapotec (<http://collection.artgallery.nsw.gov.au/collection/advanced-Search.page.do>; datum pregleda 21. 3. 2007)
- The Art of Migration (<http://aem.qub.ac.uk/index2.html#>; datum pregleda 22. 10. 2006)
- Ustava Argentine (1853)
(<http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Argentina/arg1853.html>; datum pregleda 20. 3. 2007)
- Ustava Argentine (1994)
(http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Argentina/argen94_e.html; datum pregleda 20. 3. 2007)
- Virtualni muzeji in galerije (<http://www.museumlink.com/virtual.htm>; datum pregleda 5. 2. 2007)
- Pregledana periodika:*
Art Journal 1996–2006
Glas SKA 1954–1962, 1989–2004
Meddobje 1954–1970, 2000–2006
Rodna Gruda (posamezne številke)
- Pregledano gradivo v arhivih:*
Zasebni arhivi ustvarjalcev
Arhiv Zedinjene Slovenije, Slovenska hiša, Buenos Aires

IMENSKO KAZALO

A

Abasi Tahir 178
 Abu-Lughod Lila 37, 107
 Adamič Marjan 91, 99, 129, 172
 Adams Douglas 31
 Ahčin France 62, 64, 87–89, 93, 94, 96–99,
 113, 125, 126, 128, 132, 171, 175
 Alexander Victoria 21, 40, 42, 46, 49
 Alfonsín Raul 55
 Althusser Louis 77
 Amor Mónica 73
 Anderson Benedict 75, 76, 92
 Appaduari Arjun 37, 176, 185, 186, 192
 Arden Quin Carmelo 63
 Arnšek Zalka 99, 116
 Asiški Francišek 146, 149, 150

B

Bachner Elizabeth 13, 42
 Baliani Alberto 120
 Banko Catalina 79, 86
 Barth Fredric 24
 Barthes Roland 38
 Basch Linda 14, 27
 Bassin Aleksander 116
 Baudrillard Jean 138
 Bazan Sergio 70
 Becce Sonia 146
 Becker Carol 42
 Becker Howard S. 14, 21, 22, 35, 37, 41, 42,
 44–49, 174, 175, 179, 181, 185–187, 192
 Benigar Janez 78
 Berčić Fabián 7, 8, 20, 21, 70, 99, 108,
 141–150, 164–166, 173–175, 184, 185,
 190–192, 196–199
 Berger Peter 24
 Berni Antonio 62, 67
 Bernik Janez 112
 Bianglino Rodolfo 120
 Bill Max 63

Blanc-Szanton Cristina 14, 27
 Bogataj Janez 91
 Bogovič Alenka 43
 Borčič Bogdan 178
 Borges Jorge Luis 61, 65
 Borges Norah 61
 Borroughs William S. 144
 Botto Elga 129
 Bourdieu Pierre 45–49, 190, 197
 Boyle Paul 13, 23, 29
 Božič Zora 94
 Brejc Tomaž 12
 Brettell Caroline B. 23, 24, 26–29, 43, 107
 Bric Nada R. 30
 Brightman Robert 25
 Brown Glen R. 38, 39
 Brughetti Romualdo 57, 120, 123, 144
 Brumen Borut 24, 43
 Brumen Vinko 86, 87
 Bukovec Ivan 7, 20, 89, 92, 96, 98, 99,
 108–118, 128, 135, 136, 141, 153–156,
 170, 171, 173–175, 179–181, 185, 190–192,
 196, 197, 199
 Bukovec Majda 114
 Burger Marinka 92
 Burton Mildred 66
 Butler Horacio 62

C

Cajnko Borut 43
 Cancela Delia 65
 Casona Alejandro 121, 124
 Castagnino Juan Carlos 62
 Castles Stephen 11, 23
 Cézanne Paul 126
 Chale Gertrudis 62
 Chamberlayne Prue 108
 Ciocchini Hector 123
 Clifford James 22
 Connell John 13, 29

- Correas Jaime 80
Corsellis John 82
Cortázar Julio 65, 80, 81
Cory-Pearce Elizabeth 43
Cropley Arthur J. 34, 36, 37, 40, 41, 169, 172, 173, 176
Cukjati Katica 106
Czaplicka John 13, 176
- Č
- Čebulj-Sajko Breda 24, 43, 58, 101, 102
- D
- Dacey John 36
Danto Arthur 14, 37, 42, 44, 192, 198
Debeljak Aleš 49
Debeljak Tine (TD) 58, 80, 84, 89–91, 93, 99, 117, 186
Deleuze Gilles 38, 39
Demian Melissa 32, 34, 35
Detela Lev 91, 92
Distéfano Juan Carlos 66
Dolinar Andrejka 7, 20, 99, 100, 108, 115, 122, 124–133, 136, 141, 154, 159–161, 172–175, 182, 183, 185, 187, 190–192, 196, 197, 199
Dolinar France 91
Dolinar Marjetka 99, 100, 115, 126, 137
Domingues José Maurício 31, 33
Don Kihot 120
Drnovšek Marjan 11
Duchamp Marcel 11, 13, 44
Ducmelic Zdravko 116
Dudek Stephanie Z. 35, 36, 42
Dular Janez 127
- E
- Eiletz Marjan 122, 132, 143
Eriksen Thomas 33, 179
Erzia Stefan 123
Espinosa Manuel 64
Evans Walker 39
- F
- Fabian Carlos E. 81
Fabijan Mirjam 30
Fader Fernando 61
Forn Juan 63, 66
Forner Raquel 62
Foster Hal 47
Foucault Michel 38
- Friedman Jonathan 34
Fuchs Norma 129
Fukuyama Francis 37
- G
- Gagliardi Helios 125, 126
Galdamez Fabián 120
Galland Amy Lynn 13
Gans Herbert 181
Garabito Ricardo 66
Gardel Carlos 60
Geertz Clifford 21, 22, 25
Gell Alfred 41, 47, 48
Gelt Draga 104
Genorio Rado 78
Geržinič Alojzij 88
Gil Nuñez Antonio (Gauchito Gil) 58
Glavač France 88
Glavič Tina 49
Glick Schiller Nina 14, 27
Glušič Helga 30
Gobbi Alicia 129
Goffman Erving 46
Gomboc Ron 105
Gorjup-Posinković Vida 128
Gorše France 88, 89, 92, 94–96, 116
Grbec Cecilija 30, 99
Greco Alberto 64
Green Eric 56
Grenfell Michael 49
Grilo Sarah 64
Grum Marjan 7, 20, 99, 115, 119–123, 156–158, 170, 175, 181, 182, 185, 190–192, 196–199
Guattari Felix 39
Guevara Ernesto Che 143
- H
- Halfacree Keith 13, 23, 29
Hardy Cheryl 49
Harney Elizabeth 42
Hastrup Kirsten 33
Hegel G. W. Friedrich 37
Hernandez José 58
Hirsch Eric 32, 33
Hladnik Janez 82, 143, 148
Hlito Alfredo 64
Hocevar Fernando 81
Hocevar Sergio 81
Hočevar Meta 30

- Hočevar Sergej (Sergio Sergi) 57, 61, 80, 81, 172
 Hoerder Dirk 23
 Hollifield James 23, 24, 29
 Holzberg Jenny 144
 Hounie Analía 66, 67
 Hribar Gregor 124, 133
 Hribar Spomenka 91
 Hughes-Freeland Felicia 34, 25
 Hutchinson John 28
- I
 Iturburu Córdova 62, 199
 Ivanc Aleksa 92
 Ivanishevich Oscar 63
- J
 Jaffé Aniela 140
 Jakac Božidar 11
 Jakopič Rihard 94, 110
 Jameson Fredric 37, 39
 Jaušovec Norbert 31
 Jazbec Melita 104
 Jeločnik Nikolaj 88, 90, 113
 Jenšterle Marko 51
 Jose 30
 Jurčec Ruda 82, 88, 90, 91, 94, 97, 98, 115
 Jutršek Mirko 116, 131, 187
- K
 Kandinsky Vasilij 126
 Kant Immanuel 47
 Keesing Roger M. 25
 Kehayoglu Miguel 148
 Kermauner Taras 15
 Kerouac Jack 144
 King Russell 13, 29
 Kirchner Nestor 56
 Klamer Arjo 46
 Klemenc Helena 99, 125, 126, 132
 Klinar Peter 23, 27
 Kobal Mark 30
 Kores Teresa 88
 Koritnik Marijan 88, 110
 Kos Gojmir Anton 94
 Kósice Gyula 63
 Košorok Lojze 101
 Kralj France 62, 94, 110, 116
 Kramolc Božidar Ted 88, 92, 94, 95, 109, 116, 173, 178
 Kregar Stane 92
 Krek Miha 82
 Kristeller P.O. 32
 Krivec Jože 88
 Kržišnik Tone 114, 128
 Kučan Ana 23, 180
 Kuitka Guillermo 66, 67, 70, 146–148
 Kuper Adam 25
- L
 la Rúa Fernando de 55
 Langus Milan 94
 Lavie Smadar 31, 34
 Le Corbusier 57
 Lefebvre Henri 31
 Lenček Ignacij 88
 Lenček Lado 88, 91
 LeParc Julio 65, 123
 Leszczyński Agustina 129
 Leš Daniel 105
 Lever Anita 104
 Levine Sherrie 39
 Lévi-Strauss Claude 4, 35, 37–39
 Lewis Colin M. 51, 52
 Locke John 32
 Lovrovich Santos 79
 Lozza Raúl 64
 Ložar Rajko 88
 Luckmann Thomas 24
 Lukšič-Hacin Marina 23, 24, 27, 58, 77, 85
- M
 Macdonald Sharon 32–34
 Magnifico 30
 Makarovič Jan 14, 31, 36, 41, 44, 169–172, 174, 175
 Makek Andrej 128
 Maldonado Tomás 64
 Malevich Kazimir 63
 Mangalam J.J. 24
 Marcus George E. 21, 22, 40, 42, 45, 47, 49
 Marolt Marijan 88–91, 94–99, 110–113, 117, 175, 186, 199
 Marolt Primož 110
 Martínez Tomás Eloy 9, 67
 Marzaglia Monica 129
 Mauser Karl 91, 109
 Mayer Janez 31, 34, 41
 Medici Hector 144, 145
 Menem Carlos 55

- Merlak Milena 92
Mesejean Pablo 65
Mesić Milan 23, 24
Mikola Maša 58, 105, 106
Miller Arthur 31
Miller Mark J. 11, 23
Minujín Marta 65
Mislej Irene 12, 13, 62, 63, 78, 95, 105, 170,
173, 177, 187
Mitre Bartolomé 52
Mizerit Tone 113
Mlekuž Jernej 24, 43, 180
Močnik Matilda 99
Moholy-Nagy Lászlo 63
Mondrian Piet 63
Moriarty Pia 13
Mouzakis Pablo 79, 86
Murat 30
Murko Metka 127
Muršič Rajko 24, 25, 37, 41, 45, 77
Mussolini Benito 110
Mušič Zoran 178
Myers Fred R. 40, 42, 45, 47, 49
- N
Narayan Kirin 31, 34
- O
Ocampo Miguel 64
Omahna Adriana 7, 9, 20, 99, 108, 118,
133–141, 162–164, 173–175, 183–185,
190–192, 196–199
Omahna Jakob 133
Onganía Juan 65
Orehar Anton 82, 126
Overing Joanna 28
- P
Pacheco Marcelo 53, 57, 60–67
Pansa Sančo 120
Papež France 90, 99, 113, 117, 186, 199
Pavlovec France 94
Pečjak Vid 31
Perón Eva 53
Perón Isabel 55
Perón Juan Domingo 53–55, 63, 66, 82,
110
Perušek Gregor (Pruscheck Harvey) 95
Petrič Franc 30
Pettoruti Emilio 60–62, 128
Pezdir Tatjana 24, 43
Pierri Duilio 66
Pierri Tiziana 70, 99
Pike Kenneth 21
Plečnik Jože 95
Polataiko Taras 43
Porter Eliot 39
Prati Lidy 64
Prešern Jože 101
Primc Marija 116
Prior Alfredo 66
Pritzker Steven R. 31
Pucciarelli Mario 64
Puhar Alenka 91
Putrih Tobias 43
Puzzovio Dalila 65
- Q
Quadri Brula Andrea 106, 132
- R
Raj Dhooleka S. 28
Rak Peter 100, 131
Rant Jože 55
Rant Pavle 82
Rapotec Stanislav (Stanislaus) 12, 13, 103,
105, 115, 127, 177
Rapport Nigel 28
Ravnik Mojca 27
Rebozov Drobnič Ljudmila 99
Remec Bara 62, 64, 88–90, 92–94, 96–99,
113, 128, 136, 170, 171, 175, 181
Renzi Abelard 81
Repič Jaka 14, 24, 27, 28, 43, 47, 78, 177,
187, 189, 195
Richards Ruth 36, 169
Robinson Vaughan 13, 29
Roca Julio A. 52
Rode Vinko 81, 100
Rosaldo Renato 31, 34
Rot Andrej 65, 77, 87–93, 99, 114, 115, 177
Rothfus Rod 63
Runko Mark A. 31
Rus Janez 49
Rustin Michael 108
- S
Sabato Ernesto 65
San Martín José de 51
Sánchez Julio 61, 141, 142, 145, 147, 148,
199
Savelli Julij 88

- Savinšek Marjanica 89, 92
 Schneider Arnd 35, 39, 47, 49, 51–55, 57–59, 64–66
 Schweizer Thomas 107
 Sedej Ivan 116, 131, 183, 187, 199
 Seguí Antonio 66
 Seoane Luis 64
 Simčič Zorko 90, 92
 Sjekloča Marko 51, 53, 54, 75, 78, 79, 83, 119, 120, 122
 Skale Tanja 49
 Skrbiš Zlatko 102, 103
 Slavec Ingrid 43
 Smith Anthony D. 28
 Smrekar Andrej 94
 Sor Betina 145
 Spilimbergo Lino 62
 Stare Miloš 82
 Sternen Matej 94, 110
 Sulčić Viktor 57, 61, 80, 81, 116, 119, 172
 Sulič Nives 43
 Sullivan Nancy 49
- Š
- Škerlj Božo 43
 Škof Nataša 105
 Škvarca Karla 99
 Šparhagl Veronika 99, 125, 126
 Štih Eji 30
 Šumi Irena 28
 Šušteršič Darko 99
 Švent Rozina 82
- T
- Tavčar Zora 119–123
 Taylor C. 32
 Tella Torcuato di 59
 Tolfsbj Dina 13
 Tomazin Jernej 133
 Toplak Kristina 7, 15, 30, 43, 96, 151
 Torres-García Joaquín 63
 Trkaj 30
 Trstenjak Anton 30, 31, 169
 Truhlar Karel Vladimir 91
 Trunk Jurij 11
- U
- Ugrešić Dubravka 9
 Uriburu Nicolás García 65
 Urquiza Justo José de 52
- V
- Vantongerloo Georges 63
 Vavpotič Ivan 11
 Vecerin Rudy 92
 Veenstra Anton 105
 Velčič Cezare 99, 129
 Velker Hugo 92
 Velkovrh-Bukilica Vesna 139
 Verdi Giuseppe 57
 Vertovec Steven 14, 92
 Vickers Nick 104, 105
 Videla Jorge Rafael 55
 Vigano Antonio 81
 Vodeb Rafko 92
 Vodlan Jože 89, 92
 Vogrinc Jože 76
 Vojsk Milan 105
 Volovšek Milan 62, 64, 89, 94, 96–99, 113, 128, 171, 175
 Vombergar Jure 96, 143
 Voršič Lučka 99
 Voršič Vladimir 99
 Vrtačnik David 30
 Vurnik Stanko 88
- W
- Warhol Andy 44
 Wastell Sari 32, 34, 35
 Wells Luis Alberto 64
 Wengraf Tom 108
 Weston Edward 39
 White Paul 13, 29
 Wilenpart Marjan 88
 Wiles Stephanie 13
 Wright Chris 47
- X
- Xul Solar Alejandro 61, 128
- Y
- Yrigoyen Hipólito 52
- Z
- Zakydalsky Oksana 43
 Zalokar Jurij 29, 173
 Zambon Nandy 129
 Zavrtanik Branko 99
 Zupan Herman 28, 118
 Zupančič Miro 89, 92

Ž
Žigon Zvone 51, 55, 75, 77–79, 83, 86, 87, Žugel Franc 95
89, 93, 135, 143 Žužek Irena 99
Žitnik Janja 30

»Že od malega so me zanimale barve. Francoska učiteljica, ki je hodila na dopust v naše kraje, se je kdaj pa kdaj ustavila pri nas in mi dajala naloge z dekorativnimi motivi, sama mi je narisala v sredi kakšen motiv. ... Življenje me je zaneslo v Avstrijo, tam so v taborišču v šoli odkrili moje lastnosti in me dali v rezbarsko delavnico. Tukaj mi je znova usoda pomagala, da sem prišel v stik z Marijanom Maroltom, ki me je pritegnil v umetniško šolo ... Mene pa je vse to zelo privlačevalo in mi postajalo čedalje bolj življenjska potreba.« IVAN

»Ker smo že zasidrani tukaj, imamo dvojno pot, jaz in tudi drugi umetniki ... Sodelujemo v slovenski skupnosti, ker smo z njo povezani in ker čutimo to kot moralno dolžnost. Istočasno smo tudi v globaliziranem svetu in moramo v tem argentinskem okolju sodelovati in razstavljati in to je paralelno delo. Vse to nas obogati, saj se razvijamo v dveh kulturah. Čutim, kakor mnogi med nami, razdvojenost med domovinama. ... Mislim, da to ne vpliva na moje delovanje, saj so umetnost, ustvarjalnost, čustva in senzibilnost univerzalni.« ANDREJKA

»V tistem času smo vsi ali skoraj vsi prebivalci Argentine – navadni ljudje – mislili, da živimo kot v prvem svetu. Argentinci vedno pozabimo, da vsakih devet ali enajst let vsa ekonomija propade in vedno se vse ali skoraj vse izgubi, to so vendar politične odločitve, ki jih navadni ljudje potem dolgo let plačujejo/jemo. In na zelo dragi način. Ne samo ekonomsko, tudi socialno in kulturno.« ADRIANA

»Mislim, da so nekatere ideje po eni strani neposredno prisotne v vseh mojih delih, po drugi strani pa spet ne. Včasih sem uporabil mehanizme, da bi te ideje pravzaprav skrtil, jih ne pokazal, ker nisem hotel biti tako dobeseden. Nekatere ideje so tako avtobiografske, tako osebne, da niso pomembne za druge ljudi. Skrijem veliko informacij. ... Prikrijem. Pri sv. Frančišku Asiškem so stigme skrite ravno v tem, da je to igrača. Vsak, ki ga bo videl, bo rekel, da je to igrača.« FABIAN

00 €



9 789612 540845

ZALOŽBA ZRC

<http://zalozba.zrc-sazu.si>