

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ana Modic

**Rasizem v institucionalizirani likovni umetnosti:
študija primera Jean-Michela Basquiata**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ana Modic

Mentorica: doc. dr. Ksenija Šabec

**Rasizem v institucionalizirani likovni umetnosti:
študija primera Jean-Michela Basquiata**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

Rasizem v institucionalizirani likovni umetnosti: študija primera Jean-Michela Basquiata

Institucionaliziran svet umetnosti deluje kot ekskluzivno polje, v katerega je partikularnim posameznikom vstop onemogočen oziroma pogojen. Subtilno delovanje rasizma, v ekonomskem smislu preprečuje posameznikom, da bi zasedli položaje, ki omogočajo družbeno mobilnost. S tem se reproducira partikularni posameznikov habitus, na katerega je vezan kulturni kapital, ki vpliva na posameznikov uspeh v formalnem izobraževanju in posledično pogojuje vstop v svet umetnosti. Kulturni kapital posameznikov, ki se navezuje na koncept kulturne hegemonije, je pogosto v rokah »belih« dominantnih razredov, ki skupaj z »belimi« vratarji predstavljajo oviro za posameznike iz raso podrejenih skupin, da postanejo del institucionalne umetnosti. Kulturna hegemonija deluje na nivoju prevladujočih idej, ki jih definirajo in posedujejo tisti, ki imajo moč. Tako morajo Drugi, ki jim uspe preboj v svet umetnosti za priznanje svoje legitimitete ostati znotraj okvirov svoje tradicije. Študija primera Jean-Michela Basquiata neposredno sledi analizi subtilnega delovanja rasizma znotraj sveta umetnosti v specifičnem zgodovinskem, družbenem in ekonomskem kontekstu.

Ključne besede: rasizem, svet umetnosti, kulturna hegemonija, kulturni kapital, Jean-Michel Basquiat

Racism in institutionalized fine arts: case study of Jean-Michel Basquiat

The institutionalized world of arts operates as an exclusive field in which the entry of particular individuals is disabled or conditioned. The subtle functioning of racism in economic terms prevents individuals from occupying positions that enable social mobility. Latter reproduces a particular individual's habitus which is linked to cultural capital that affects individuals' success in formal education and, consequently, represents condition for the entry into the art world. The cultural capital of individuals which is associated with the concept of cultural hegemony is often possessed by »white« dominant classes. Together with »white« gatekeepers they constitute an obstacle for individuals from racial subordinate groups to become part of the institutional arts. Cultural hegemony as well works on the level of dominant ideas that are defined and possessed by those who have power. Others who successfully enter the art world must stay within their own traditions in order to gain legitimacy. The case study of Jean-Michel Basquiat directly follows the analysis of the functioning of racism within the art world in a specific historical, social and economic context.

Key words: Racism, Art World, Cultural hegemony, Cultural capital, Jean-Michel Basquiat

KAZALO

1	UVOD	6
2	METODOLOGIJA MAGISTRSKEGA DELA	9
3	RASA, RASIZEM IN NEORASIZMI	11
3.1	RASA IN RASIZEM	11
3.2	NEORASIZEM – KULTURNI RASIZEM	14
3.3	AMERIŠKI KONCEPTI RASNE DOMINACIJE	16
3.3.1	(NE)BARVNI RASIZEM	17
3.3.2	»BELI« RASIZEM OZIROMA »BELA« SUPERIORNOST	17
3.3.3	BELSKOST	18
4	BOURDIEUJEVI TEORETSKI KONCEPTI	20
4.1	HABITUS IN POLJE.....	20
4.2	KAPITAL.....	22
4.3	KULTURNI KAPITAL	23
5	SVET UMETNOSTI	25
5.1	INSTITUCIONALIZACIJA UMETNOSTI	25
5.2	INSTITUCIONALNA TEORIJA UMETNOSTI	28
5.3	SUBJEKTI ZNOTRAJ SVETA INSTITUCIONALNE UMETNOSTI IN FUNKCIJA VRATARJA.....	31
5.4	DIFERENCIRANJE SVETA UMETNOSTI IN TRGA UMETNOSTI	36
5.5	EKONOMSKE PODMENE UMETNOSTI – POBLAGO VLJENJE UMETNOSTI ...	40
6	RASIZEM V INSTITUCIONALIZIRANI LIKOVNI UMETNOSTI	45
6.1	FUNKCIJA HABITUSA IN KULTURNEGA KAPITALA V SVETU	45
6.2	KULTURNA HEGEMONIJA – UMETNOST KOT IZRAZ DOMINACIJE ZAHODNEGA »BELEGA« SVETA	49
7	ŠTUDIJA PRIMERA: JEAN-MICHEL BASQUIAT	55
7.1	IZ ULIC NEW YORKA V SVET VISOKE UMETNOSTI.....	55
7.2	ZAHTEVA PO OSTAJANJU ZNOTRAJ TRADICIJE.....	57
7.3	DRUŽBENI KONTEKST 80. LET IN DELOVANJE RASIZMA.....	60
7.4	BASQUIATJEV USPEH IN EKONOMSKE PODMENE V SVETU UMETNOSTI .	64
7.5	APLICIRANJE BOURDIEUJEVIH KONCEPTOV NA PRIMER BASQUIATJA	68
8	SKLEP	70
9	LITERATURA	74

KAZALO SLIK

Slika 7.1: Charles Prvi (»Charles the First«), 1982.	58
Slika 7.2: Avtoportret prestopnika (»Self portrait as Heel«), 1982	60
Slika 7.3: Uničenje: smrt Michaela Stewarta) (»Defacement: The Death of Michael Stewart«), 1983.....	62
Slika 7.4: Nil (»The Nile«), 1983	63
Slika 7.5: Nevarna oaza (»Acque Pericolose«), 1981	65
Slika 7.6: Pet tisoč dolarjev (»Five Thousand Dollars«), 1982	67
Slika 7.7: Jezdenje s smrtjo (»Riding with death«), 1988.	69

1 UVOD

Literature in raziskav, ki bi se konkretno ukvarjale s prisotnostjo rasizma v umetniških institucijah, je napram njegovi eksistenci precej malo, kar verjetno tudi priča o samoumevnosti in naturalizaciji »bele« hegemonije v tej družbeni sferi. Ko se soočamo oziroma analiziramo to tematiko, je potrebno pogledati širši kontekst, ki prispeva k rezultatu, da »nebelih« umetnikov oziroma njihovih umetniških del ne najdemo prav zelo pogosto v galerijah in muzejih. Navadno se v slednjih znajdejo dela z oznako etnična umetnost, s pomočjo katere se ustvarja distinkcija med »pravo« umetnostjo in umetnostjo, ki jo ustvarjajo Drugi. Za poimenovanje umetnikov, ki so predmet rasizma v institucionalizirani umetnosti, bom mestoma uporabljala termin Drugi, s čemer želim poudariti oziroma zajeti delitev med privilegiranimi »belimi« in ostalimi, »nebelimi«, ki ne izpolnjujejo kulturno specifičnih kriterijev za to oznako.

Magistrska naloga je sestavljena iz dveh teoretskih nastavkov – rasizma in sveta umetnosti, ki sta mogoče na prvi pogled nepovezana, vendar bom tekom dela pokazala njuno neizključevalno naravo.

Na začetku se je potrebno zavedati formulacije rase in nasploh družbene konstrukcije realnosti, kot sta fenomen poimenovala Berger in Luckman (1988). Koncept rase je družbeni konstrukt in naturalizacija kategorij, ki se pojavljajo v kontekstu rase, opravičuje hierarhizacijo posameznikov na podlagi barve kože. S koncem neposrednega, lahko bi rekli suženjskega rasizma lahko (danes) zasledimo diskurzivni premik oziroma prehod od poudarjanja rase k izpostavljanju kulture. Vendar to ne pomeni, da je selekcioniranje posameznikov glede na njihovo rasno pripadnost del preteklosti. Ameriški¹ avtorji (Feagin in drugi 2001; Bonilla-Silva 2003 in 2006; Desmond in Emirbayer 2009 in Hughey 2010) menijo, da se rasna dominacija (»belih«) ohranja s pomočjo »belega« rasizma in konceptom belskosti. »Belik« rasizem z različnimi praksami, ideologijami in ostalimi mehanizmi privilegira eno skupino nad drugo. Evropski pogled pa se bolj osredotoča na fenomen kulturnega rasizma (Barker 1981; Taguieff 1990; Balibar 1991; Blaut 1992) kot še enega v vrsti kategorij neorasizmov.

¹ Na tem mestu je potrebno poudariti terminološko neskladje, ki se mnogokrat pojavlja tudi v znanstveni literaturi. Uporaba termina »ameriški« se v kontekstu magistrske naloge navezuje izključno na Združene države Amerike.

Kot »povezava« med obema teoretskima nastavkoma mi bo služila Bourdiejeva (1990, 1993a, 1993b in 2003) teorija kapitala, habitusa in polja. Omenjeni koncepti so uporabni za razumevanje in analizo tako rasizma kot sveta umetnosti. Dominantna pozicija določene skupine posameznikov je po Bourdieju rezultat posedovanja partikularnega habitusa in kapitalov, in med slednjimi je na področju umetnosti najbolj pomemben kulturni kapital, ki ga posamezniki pridobivajo tako na formalne kot na neformalne načine. Tako je pridobivanje znanja – ki ni demokratično, enako dostopno vsem, eden ključnih elementov potencialnega uspeha posameznikov.

Svet umetnosti, kot že rečeno, predstavlja drugi del teoretske zasnove. Institucije umetnosti z vidika posameznika predstavljajo pomemben del analize, saj na eni strani nosijo idejo odprtega javnega prostora in na drugi strani idejo diferenciacije. Ko govorimo o svetu umetnosti se zastavlja vprašanje, kaj je umetnost. Odgovor skuša podati institucionalna teorija, ki se hkrati naslanja tudi na subjekte znotraj sveta umetnosti, ki posedujejo moč in so v funkciji vratarjev. Kot otok znotraj sveta umetnosti ne gre pozabiti trga umetnosti, za katerega se zdi, da s svojo kapitalistično poudarjeno logiko dominira nad samo umetnostjo.

Za analiziranje institucionalne realnosti oziroma prisotnosti rasizma (v mojem primeru v umetnosti) je prikladen Gramscijev koncept hegemonije. V skladu z imenovanim konceptom dominantne družbene skupine z institucijami civilne družbe ohranjajo svoje pozicije in hkrati naturalizirajo družbeno stanje. Institucionalizirana umetnost še vedno spada v domeno »belih« posameznikov iz visokega srednjega in višjega razreda. Njihova dominacija je vidna tako na poziciji vratarjev kot posledično samih umetnikov, ki dobijo priložnost razstavljati v galerijah, muzejih in drugih institucijah. Svojo moč elite ohranjajo torej tudi s pomočjo »belih« vratarjev, ki imajo moč nad selekcijo in podeljevanjem statusa umetnosti. Za preboj v umetniške ustanove morajo Drugi izpolnjevati določene kriterije oziroma zahteve, ena od njih je, da reprezentirajo sebe na partikularen način in hkrati upodabljajo motive, ki so del njihove etnične oziroma rasne tradicije. Z vključevanjem umetnikov, ki niso smatrani kot del »belega« sveta, v galerije ali muzeje se svet umetnosti skuša predstaviti kot enakopraven, liberalen in odprt. Da rasizem kljub nekaterim izjemam še obstaja, so pokazale nekatere ne sicer številne raziskave (Pindell 1988; Burke in McManus 2009) in teoretiki (Tator in drugi 1998; Aleksić 2002; Araeen 2002 in 2004).

Drugi del magistrskega dela pa predstavlja študija primera Jean-Michela Basquiata znotraj katere bodo analizirani prej omenjeni koncepti in predstavljen družbeno-zgodovinski kontekst v katerem je deloval omenjeni slikar. Aplikacija teorije na empirični primer bo prispevala k razumevanju delovanja sveta umetnosti kot družbenega polja z specifičnim nizom pravil in zakonitosti.

V naslednjem poglavju sledi podrobnejša predstavitev metodologije v sklopu katere bosta predstavljeni raziskovalni vprašanji in podani ključni avtorji, ki so relevantni za izbrana področja magistrskega dela.

2 METODOLOGIJA MAGISTRSKEGA DELA

Magistrska naloga je sestavljena iz teoretičnega in empiričnega dela. Teoretični del metodološko temelji na analizi sekundarnih virov. Ta bo služila kot podlaga za empirični del magistrske naloge, ki jo predstavlja študija primera.

Poleg pregleda že opravljenih maloštevilnih raziskav (Pindell 1988; Burke in drugi 2009) in ugotovitev nekaterih teoretikov (Tator in drugi 1998; Aleksić 2002; Araeen 2002 in 2004) o vključenosti »nebelih« umetnikov v svet umetnosti teoretski pregled predstavlja analiza in interpretacija tujih in domačih znanstvenih prispevkov, člankov in knjig. Teoretski del bo izhajal iz prispevkov temeljnih avtorjev, ki so se ukvarjali s koncepti (neo)rasizmov (Barker 1981; Taguieff 1990; Balibar 1991; Feagin in drugi 2001; Blaut 1992; Bonilla-Silva 2003 in 2006; Desmond in Emirbayer 2009; Hughey 2010), hegemonije (Gramsci 1955), institucionalizacije umetnosti (Danto 1964 in 1981; Dickie 1969, 1974 in 1984) in habitusa, polja ter kapitalov (Bourdeu 1974, 1977, 1984, 1986, 1990, 1991, 1993a, 1993b in 2003). Glavno vodilo teoretskega dela torej predstavljajo koncepti, ki prispevajo k ugotovitvam oziroma podajanju odgovora na raziskovalno vprašanje, **kako (neo)rasizem (subtilno) funkcionira znotraj sveta umetnosti?**

Empirični del magistrske naloge pa predstavlja kvalitativna raziskava, natančneje študija primera. Zgoraj predstavljene teorije bom v empiričnem delu magistrske naloge aplicirala na singularno študijo primera Jeana-Michela Basquiata. Gre za prvega temnopoltega slikarja, ki mu je uspelo prodreti na ameriški in mednarodni umetniški trg in na njem doživeti uspeh v tolikšnem obsegu. Gre za t.i. »retrospektivno študijo primera« (Starman 2013, 71) saj se nanaša na fenomen, osebo in situacijo iz preteklosti. Ugotovitve primera pa so hkrati aplikativne tudi na sedanji družbeno-socialni kontekst. Hkrati ima partikularna študija primera eksplanatorno (razlagalno) vlogo, saj podaja vzročno–posledični kontekst odnosov med pojavi. Pri študiji primera, kot pravi Simons (2009, 21) gre zaradi kompleksnosti primera za poglobljeno raziskovanje iz različnih perspektiv. Kot meni Starmanova (2013, 70), študija primera ni metoda sama po sebi, ampak jo lahko smatramo kot »okvir, ki združuje različne metode«.

Z biografsko metodo in študijo primera s pomočjo obstoječe literature (Bloom 1999; Frohne 2001; Emmerling 2003; Pearlman 2003; Evans Braziel 2008; Sutton 2011; Hooks 2013; Negron-Muntaner 2013) in ostalih virov kot so dokumentarni filmi in intervjuji (McGuigan 1985; Davis 2010; Flanders 2010), bom podala oris Basquiatjevega življenja in raziskala, kako je njegova temnopoltost vplivala na njegovo delovanje znotraj belega sveta umetnosti. V okviru študije primera bo pomembno vlogo predstavljala tudi vsebinska analiza sedmih izbranih Basquaitjevih del. Slednja predstavljajo pomemben aspekt raziskovanja, saj reflektirajo Basquiatjevo življenje in delo, kar daje uvid v ne samo posameznikovo doživljanje realnosti, temveč tudi v takratni družbeni kontekst. Študija primera bo temeljila na raziskovalnem vprašanju, **kako je socialni kontekst s svojimi zakonitostmi vplival naprej na preboj in kasneje na delovanje Jean-Michela Basquiata v svetu umetnosti.**

Navkljub dejstvu, da gre pri izbranem primeru za drugačen zgodovinski (rasizem se je manifestiral v nekoliko bolj odkritih in neposrednih oblikah), družbeni (reduciranje umetnosti na ekonomsko dobrino) in individualni (posedovanje kulturnega kapitala in z njim povezan družbeni izvor) kontekst, pa je primer Basquiatja relevanten za preučevanje, razumevanje in apliciranje tudi na današnji svet umetnosti. Dejstvo je, da se tudi danes pojavljajo izjeme², ki se navajajo kot dokaz, da ima vsak posameznik možnost vstopa v svet umetnosti. Nekateri avtorji pravijo, da gre pri tem zgolj za slepilo »belega« in ekskluzivnega sveta umetnosti.

² Likovni umetniki, kot so Jacob Lawrence, Kerry James Marshall, Simmie Knox, Kara Walker, Takashi Murakami itn.

3 RASA, RASIZEM IN NEORASIZMI

Perry (2007, 1) uvodoma v svoji knjigi o rasi in rasizmu zapiše: »Rasizem obstaja, medtem ko rase ne.« V skladu s to paradigmo je povezana tudi terminologija magistrskega dela. Namreč, termina rase ne bom zapisovala v navednicah, s čimer sicer kažemo na neobstoje rase, po drugi strani pa sočasno implicitno nakazujemo na neobstoje rasizma in izhajajoč iz tega ne moremo problematizirati in kritično analizirati tega družbenega fenomena. Pri zapisanem se sklicujem na Baskarja (2004, 137), ki pravi, da opuščanje pojmov, kot je rase, sledi »upanju, da z odpravo teh besed odpravimo tudi rasizem sam.«

Rasa kot simbolna kategorija oziroma družbeni konstrukt in iz nje izhajajoč rasizem predstavljata mehanizma zatiranja partikularnih posameznikov. Rasizem na eni strani naturalizira dihotomske kategorije in prav njegova forma »naravnosti« ga dela tako zelo vplivnega. Na drugi strani pa je rasizem povezan s kapitalističnim ustrojem družbe s čimer prispeva k družbeni stratifikaciji in predstavlja oviro za družbeno mobilnost posameznikov. Njegovo delovanje zavzema raven posameznikov, institucij in kulture pri čemer naštetih nivojih ne deluje ločeno temveč vzajemno in se s tem krepijo. Na tem mestu je potrebno poudariti predrugačenje rasizma od neposrednih form k subtilnim oblikam neorasizma. Slednji, ki jih najdemo kot raznovrstne različice v ZDA, in kulturni rasizem, ki prevladuje v Evropi, skrbijo, da so za partikularne družbene, marginalne skupine določeni družbeni »privilegiji« še vedno nedosegljivi oziroma težko dosegljivi.

3.1 RASA IN RASIZEM

Rasizem in koncept rase ostajata vsakdanja realnost, spreminjajo se zgolj načini zatiranja določenih (manjšinskih) družbenih skupin. Odkrite oblike rasizma so se umaknile latentnim formam, kot je kulturni rasizem v Evropi in neorasistične ameriške različice, ki pa v nasprotju z evropsko verzijo še vedno temeljijo na rasi. Tako rase kot rasizem, ki delujeta na individualni, institucionalni in kulturni ravni, sta vezana na socialno in ekonomsko ureditev družbe, saj prispevata k hierarhizaciji in omejenim možnostim partikularnih posameznikov. Rasna struktura

je odgovorna za produkcijo in reprodukcijo privilegijev nekaterih dominantnih rasnih oziroma kulturnih skupin, ki posledično zaobidejo Druge, depriviligirane.

Kljub neizpodbitnemu dejstvu o družbeni skonstruiranosti koncepta rase, o čemer govorijo tudi številni avtorji (Hall 1988; Tator in drugi 1998; Feagin in drugi 2001; Gold 2004; Bonilla-Silva 2006; Clair in Jeffrey 2015), pa le-ta še vedno vpliva na družbeno realnost posameznikov. Rasa je namreč koncept oziroma orodje, ki kategorizira posameznike na podlagi določenih vidnih fenotipskih oziroma bioloških razlik. Raso kot družbeni konstrukt je treba analizirati v širšem kontekstu, po vzoru Halla (1980), ki poudarja njene sociološke in ekonomske razsežnosti. V sociološkem smislu je rasa kot simbolna kategorija konstruirana glede na specifične socialne in zgodovinske kontekste in je pogosto napačno prepoznana kot naravna kategorija. Kot poudarja Hall (1988, 445) rasizem ustvari neprehodne simbolne meje med rasno konstruiranimi kategorijami v svojem tipičnem binarnem sistemu reprezentacije. Rasizem po Hallu (1988) vzpostavi in naturalizira razlikovanje med »pripadanjem« (»*belongingness*«) in »drugostjo« (»*otherness*«) in tovrstne naturalizirane kategorije so precej vplivne, saj z njimi posamezniki razumemo in dojemamo svet okoli nas. Vzpostavljene kategorije (kot sta na primer binarni opoziciji belopolnost – temnopolnost) delijo svet in so močno zakoreninjene v družbah. Ko torej kategorije postanejo naturalizirane, se pojavi vtis, da je alternativen pogled na svet otežen ali celo nemogoč (Desmond in Emirbayer 2009; Guess 2006).

V ekonomskem kontekstu, če se ponovno oprem na Hallovo (1980) konceptualizacijo, ima koncept rase pomembne implikacije in vplive na zanikanje in odtegotvanje privilegijev določenim posameznikom in družbenim skupinam. Balibar in Wallerstein (1991) pravita, da rasa predstavlja strukturno značilnost kapitalističnega svetovnega sistema. Koncept rase je po njunem mnenju povezan z razdelitvijo dela v svetovni ekonomiji, ki se veže na dihotomijo središče – periferija. Rasizem, pravi Krašovec (2004, 207), »opravlja strukturno pogojene delitve«, ki so potrebne za delovanje kapitalističnega sistema. Razlage, da kapitalizem nosi dobršen del odgovornosti za rasizem, so danes zamenjale trditve, »da kapitalizmu rasizem ni v interesu, saj je eden od dejavnikov, ki ovirajo prost pretok kapitala, kolonizacijo družbe ter vnašajo »iracionalnost« v tržno »racionalnost« (Pajnik 2014, 11). Pajnikova nadaljuje, da ne moremo posplošeno sklepati, da je rasizem »izšek« iz kapitalizma, kajti »rasizem se je vedno manifestiral

v odnosu do širših specifičnih družbenih, kulturnih, institucionalnih praks« (Pajnik 2014, 11). Tako tudi Bonilla-Silva (2015) pravi, da je rasizem praksa, ki producira rasne strukture, pri čemer gre za mrežo družbenih odnosov na socialni, politični, ekonomski in ideološki ravni, ki oblikuje življenje pripadnikov različnih ras. Rasizem kot družbeni fenomen je obenem vključen v različne ideologije, diskurze in reprezentacije. Šabčeva (2006, 34) pravi, da zahodne kulture temeljijo na ideologiji individualizma in liberalizma, »po kateri je merilo posameznikove vrednosti njegov uspeh ali neuspeh v družbi. V skladu s to »implicitno teorijo pravičnega sveta« pride torej posameznik do svojih dosežkov s trdim delom in s čim boljšim položajem v konkurenci z ostalimi. Komur ne uspe, si je kriv sam.« Pripadnikom nezahodnih kultur pogosto očitajo lenobo, nezanimanje, asocialnost in prepuščanje brezdelju in kriminalu. (Šabec 2006, 34) Koncept ras je torej uporabljen kot legitimno ideološko sredstvo za zatiranje in izkoriščanje ter orodje, da se določenim družbenim skupinam prepreči dostop do materialnih in kulturnih resursov, političnih in socialnih pravic, dela itn. (Gold 2004; Wodak in Reisigl 1999). Slednje bi lahko označili kot najožjo definicijo rasizma. Če napravimo korak dlje, široka koncepcija rasizma zajema vsakršno opaženo hierarhiziranje ljudi oziroma človeških skupin. »Vsi tisti pojavi, ki nosijo sicer druga imena (seksizem, nacionalizem, etnocentrizem, ageism, speciesism itn.), so rasizem ali bolje: rasizmi.« (Baskar 2004, 144)

Nadaljujmo z analizo t.i. ožje definicije rasizma z Jonesom (1997), ki razlikuje med tremi tipi rasizma: individualnim, institucionalnim in kulturnim. Potrebno je poudariti, da našteje oblike ne delujejo ločeno, temveč vzajemno in pri tem ena drugo krepijo. Rasizem na individualni ravni je sinonim za rasne predsodke, saj vključuje predpostavke o superiornosti lastne (rasne) skupine in racionalizira njen dominantni položaj. Veže se na institucionalni rasizem, ki je del političnih praks organizacij in institucij ter lahko posledično prispeva k diskriminaciji določene skupine ljudi (Jones 1997). Clair in Jeffrey (2015, 858) pravita, da z institucionalnim rasizmom rasistične ideologije postanejo vikorporirane v samoumevnih zakonih, politikah in normah, ki sistematično nagrajujejo (ali obratno) določene skupine. Po Dillerju (2013, 59–76) institucionalni rasizem vključuje manipulacijo družbenih institucij s tem, da dajejo prednost »belim« posameznikom in hkrati omejujejo izbire, pravice, mobilnost in dostop ljudem, ki ne spadajo v kategorijo »belih«. Nekatere oblike institucionalnega rasizma so prikrite, subtilne, druge so jasne, vidne, odkrite. Vse seveda služi temu, da se zanika in omejuje dostop tistim, ki so »drugačni«.

Naturalizirane vzpostavljene kategorije so močno vpete v družbeni in posameznikov sistem delovanja in prepričanj. Rasizem je tako na eni strani integralni del kapitalističnega sistema, po drugi strani pa deluje na mikro ravni, saj so z njim določenim posameznikom odtujene pravice in možnosti. Diller (2013, 76) meni, da institucionalni rasizem poskrbi za to, da ljudje, ki niso »beli«, ostanejo zunaj družbenih institucij, medtem ko kulturni rasizem poskrbi za to, da posamezniki v primeru vstopa v institucijo občutijo nelagodje. Polje delovanja rasizma pri prehodu iz neposrednega k subtilnemu rasizmu se ne spremeni, medtem ko v načinu delovanja lahko pričnemo govoriti o kulturalizaciji rase. S tem se koncept izpostavljanja rase opusti in preide k izpostavljanju kulture kot točki razlikovanja med posamezniki.

3.2 NEORASIZEM – KULTURNI RASIZEM

Rasizem še zdaleč ni stvar preteklosti – v obliki neorasizmov danes zaseda bolj latentne in posredne oblike. Klasični rasizem potrebuje koncept rase za zatiranje določenih družbenih skupin, medtem ko je glavna karakteristika novih form njihova temeljitev na diskurzivnem zanikanju rase, kar privede do nove paradigme izpostavljanju kulture kot osrednje značilnosti delitve posameznikov. Hierarhiziranje na podlagi rase zamenja diferenciranje na podlagi kulture.

Izpostavljanje bioloških razlik med posamezniki (inferiornost določenih družbenih skupin oziroma ras) je danes zgolj zamenjalo poudarjanje etničnosti oziroma kulture. Balibar (1991) tako izpostavi diskurzivni premik od poudarjanja biološke podlage rase k poudarjanju kulture. Po njegovem mnenju nova formacija starega rasizma ne vzpostavlja hierarhiziranja ras in s tem njihovo delitev na superiorne in inferiorne, temveč poudarja škodljivost ukinitve meja med različnimi kulturami zaradi nekompatibilnosti življenjskih slogov in vrednot. Potrebno je izpostaviti, da še vedno govorimo o rasizmu, in sicer zato, kot pravi Krašovec (2004, 208), »da bi poudarili, da gre pri kulturnem rasizmu za podobno ideologijo in podobno delovanje kot pri biološkem, čeprav se ne naslanja več na raso.«

Govorimo lahko torej o spremembi oziroma predrugačenju oblik rasizma. Nekateri raziskovalci, predvsem tisti, ki se nanašajo na ameriške študije (Pulido 2000; Feagin in drugi 2001; Fields

2001; Bonilla-Silva 2003, 2006 in 2015; Ebert 2004; Desmond in Emirbayer 2009), govorijo o prehodu od očitnega rasizma k subtilni novi verziji rasizma. Drugi avtorji pa kot ključno poudarjajo distinkcijo, ki lahko vodi do ideje dveh izrazitih različic rasizma. Glavna predstavnika te teorije, Barker (1981) in Taguieff (1988), ločita med klasičnim in diferencialističnim rasizmom. Ključno pri klasičnem rasizmu je označevanje Drugih, ki so del družbe, kot inferiornih in jih posledično zadržati nizko na družbeni lestvici. Gre torej za hierarhični aspekt rasizma, ki razlikuje med »nami« in »njimi«, medtem ko je osrednja misel diferencialnega rasizma ta, da je Drugi fundamentalno drugačen in zato predstavlja nevarnost za družbo. Diferencialni aspekt predvideva pomembnost, da so »mi« in »oni« ločeni. Barker (1981) kulturni rasizem definira kot teorijo, po kateri so posamezniki sicer smatrani kot enaki, kulturne razlike pa so tiste, ki povzročijo razmišljanje o t.i. naravnem stanju, v katerem nacionalne države formirajo zaprte skupnosti. Slednje je posledica predpostavke, da so si kulture med seboj sovražne in nezdružljive.

Kulturni rasizem po Jonesu (1997) temelji na prepričanju v osnovne kulturne razlike, ki favorizirajo dominantno kulturno skupino. Kulturni rasizem je tako prepričanje, da so kulturni načini ene skupine superiorni drugim načinom. Učinki tovrstnih prepričanj se prenašajo iz generacije v generacijo in se znotraj kulture kažejo v institucionalnih strukturah, ideoloških prepričanjih in vsakodnevnih delovanjih posameznikov. Značilnost kulturnega rasizma je moč partikularne skupine, da vsili svoj svetovni nazor drugim. Kulturni rasizem lahko prepoznamo v superiornosti jezika, vrednot, pogledov na svet in kulturnih artefaktov, ki prevladujejo v neki družbi (Jones 1997, 472). Na tem mestu lahko vzporednice potegnemo z Gramscijevim konceptom hegemonije, do katerega pridemo nekoliko kasneje. Kot sta poudarila Rex (1986) in Diller (2013), je kulturni rasizem individualni in institucionalni izraz superiornosti kulture ene skupine nad drugimi skupinami, povedano drugače, izraz njenega pritiska na rasne/etnične manjšinske skupine. Imenovana teorija, kot že rečeno, ne temelji na biološki superiornosti partikularne rase, temveč se, kot poudarja Bell (2008, 10), opira na prepričanje, da imajo posamezniki prirojeno tendenco, da preferirajo svojo lastno kulturno skupino.

Kulturni rasizem po nekaterih vplivnih avtorjih, kot so Barker (1981), Taguieff (1988) in Balibar (1991), ne temelji na hierarhiziranju, temveč na diferenciaciji. Nezdružljivost različnih kultur

skupaj s preferiranjem in povečevanjem lastne kulture tako posledično vodi v podrejanje manjšinskih kultur. Posamezniki iz kulturne skupine, ki poseduje družbeno (in ekonomsko) moč, tako drugim lahko vsiljujejo svoje vrednostne sisteme in poglede na svet.

Hkrati so vzporedno z evropskimi študijami kulturnega rasizma začela nastajati ameriške različice neorasizmov, ki prav tako prispevajo k razumevanju sveta umetnosti kot zaprtega, »belega« institucionalnega sveta in so hkrati pomembne tako za makro kot za mikro analizo izbrane študija primera.

3.3 AMERIŠKI KONCEPTI RASNE DOMINACIJE

Generiranje razlik med posamezniki se v skladu s teorijami ameriških avtorjev vrši s pomočjo mehanizmov, kot so (ne)barvni rasizem, »beli« rasizem in koncept belskosti, o katerih bom pisala v sledečih podpoglavjih.

Iz diskurza je izginilo neposredno izražanje rasnih neenakosti in izpostavljanje rase, na njihovo mesto pa so vstopili zgoraj naštetih mehanizmi, ki s svojo latentnostjo utrjujejo selekcijo in hierarhiziranje posameznikov. S tem so velikemu delu populacije odtujene pravice in prav hitro lahko govorimo o podrejenosti posameznikov, ki ne pripadajo dominantni (rasni) skupini. Ameriška družba je uradno rasizem odpravila sredi 19. stoletja, vendar prepričanje posameznikov o lastni večvrednosti kot pripadnikom »bele«, dominantne rase še vedno obstaja in podrejenim skupinam preprečuje ali omejuje partikularne družbene aktivnosti in možnosti. Raziskave, ki jih navajajo Feagin in drugi (2001), Gold (2004) in Bonilla-Silva (2006), tako kažejo, da se temnopolti v ZDA še vedno soočajo z obsežno rasno diskriminacijo na vseh področjih vsakdanjega življenja.

V nadaljevanju predstavljeni koncepti so teoretični zastavki ameriških avtorjev o novih načinih hierarhiziranja posameznikov. Kratek pregled le-teh sledi zaradi njihove pomembnosti pri analiziranju študije primera v empiričnem delu magistrskega dela. Neorasistični koncepti so

namreč pomembni za razumevanje delovanja sveta umetnosti, predvsem njegove strukturiranosti in pogojev vstopa v institucije.

3.3.1 (NE)BARVNI RASIZEM

Bonilla-Silva (2006) govori o (ne)barvnem rasizmu, ki je vzniknil kot nova rasna ideologija v poznih 60. letih 20. stoletja, ker so družbene prakse in mehanizmi za reproduciranje rasnih privilegijev zahtevali nov, subtilen in racionalen diskurz, ki ni osnovan neposredno na rasi. (Ne)barvni rasizem se nanaša na idejo, da so manjšine in njihovi pripadniki v slabšem, podrejenem položaju, ker se ne trudijo dovolj, da bi si zagotovile boljše življenje. Hkrati pa se podrejeni status manjšin racionalizira in razlaga kot produkt dinamike trga, kot naravno navzoč fenomen oziroma nekakšne pripisane kulturne omejitve.

Ebert (2004, 177) pravi, da tisti, ki verjamejo v (ne)barvno ideologijo verjamejo, da je rasizem in diskriminacijo zamenjal princip enakih možnosti in priložnosti. Izhajajoč iz tega so torej posameznikove kvalifikacije in kvalitete, in ne barva kože ali etnična pripadnost, pogoji družbene mobilnosti. Vendar je v realnosti rasna logika (ne)barvne družbe ta, da pomaga dominantni skupini s podpiranjem ideologije, ki se zdi rasno nevtralna, vendar hkrati ohrani trenutni rasni red in dovoljuje »belim«, da profitirajo zaradi svoje barve kože (Ebert 2004, 178). Rasa tako, širše gledano, sicer postane irelevantna kategorija, vendar je potrebno poudariti, da (ne)barvna družba ni nekakšen idealni svet, kjer rasna neenakost ne obstaja več. Gre zgolj za diskurz, v katerem ni dovoljeno poudarjati in izpostavljati problematike rase (Bonilla-Silva, 2013).

3.3.2 »BELI« RASIZEM OZIROMA »BELA« SUPERIORNOST

Neorasizem zavzema številne forme in v nadaljevanju izpostavljam dva koncepta, ki sta prav tako relevantna za preučevanje rasizma v institucionalizirani umetnosti – »beli« rasizem oziroma »bela« superiornost in, v nadaljevanju, koncept belskosti.

Z izumom koncepta rase se je hkrati oblikovala tudi socialna struktura – rasni družbeni sistem, ki nagrajuje oziroma privilegira »belce«. Rasno hierarhizirana družba ali »bela« superiornost, kot ji pravi Bonilla-Silva (2003 in 2006), vpliva na vsa področja človeškega delovanja in življenja. »Belo« superiornost označi kot »novi rasizem«, ki se zdi bolj prijazen in manj strog. Kljub svojim omenjenim karakteristikam pa je novi rasizem prav tako učinkovit kot suženjstvo ali zakoni segregacije – še vedno ostaja mehanizem, ki služi ohranjanju rasnega *statusa quo*. Nekateri avtorji (Pulid 2000; Feagin in drugi 2001; Fields 2001; Desmond in Emirbayer 2009) govorijo o t.i. »belem rasizmu«, ki ga vežejo na preučevanje razsežnosti rasizma v Združenih državah Amerike. »Beli« rasizem predstavlja hegemonске strukture, prakse in ideologije, ki producirajo privilegiran status »belih« ljudi. Na drugi strani pa gre za sistem, ki sistematično izključuje »nebelce«³ iz nabora priložnosti, pravic in privilegijev, ki jih obratno uživajo »beli«, ter jim onemogoča, da participirajo v sferi ekonomije, politike in družbe. »Beli« rasizem ne vključuje le posameznikovih osebnih preferenc, ampak vključuje tudi širše socializirane ideologije in vseprisotne prakse, ki temeljijo na vcepljenih prepričanjih o »beli« superiornosti oziroma superiornosti »bele« rase (Desmond in Emirbayer 2009; Feagin in drugi 2001, 5).

3.3.3 BELSKOST

Pomembna pozicija v kontekstu preučevanja »belega« rasizma in »bele« dominacije je t.i. koncept »belskosti«, ki dejansko vzpostavlja rasno distinkcijo. Večina postmodernih analiz belskost označuje kot identiteto, performans ali kot kulturni konstrukt, ki je zgodovinsko in družbeno spremenljiv.

Bonilla-Silva (2003) pravi, da je belskost temeljna kategorija »bele« superiornosti – utelešena rasna moč. Belskost lahko označimo kot diskurz, ki ohranja in vzpostavlja »beli« privilegij (Bhattacharyya in drugi 2003; Hughey 2010). Belskost funkcionira najbolje, ko ostane integralni, vendar skriti del normativov in družbenega reda (Bhattacharyya in drugi 2003). Deluje torej kot nekakšne nevidne niti, ki obvladujejo svet, in prav zaradi te svoje specifične karakteristike in posledične transformacije v kategorijo »zdravorazumskosti« sta njena analiza in kritika oteženi.

³ Afroameričani, Latinoameričani, Azijci, ameriški staroselci.

Konvencionalni pristopi v analiziranju »rase« v ZDA ponavadi v svoje znanstvene analize ne vključujejo koncepta belskosti, ker jo, po mnenju Guessove (2006, 650), smatrajo kot »zdravorazumsko«, kot nekakšen benign faktor v rasnih razmerjih. Bajtova (2012) pravi, da belskost predstavlja privilegij ter da na »svetovni ravni še vedno deluje kot »globalna kulturna hegemonija«, ki opredeljuje naša življenja, vsakdanje prakse in izkušnje.«

Pomembno je izpostaviti tudi samo identifikacijo posameznika kot »belca« oziroma kriterije, ki omejujejo identifikacijo. Diskurz belskosti opredeljuje in vsebuje določene karakteristike, ki naredijo »belca belega«. Valerie Ribeiro Corossacz (v Bajt 2012) kot slednje navede »svetlo polt, evropsko dediščino in različno skonstruiranost, v smislu, da kulturnozgodovinski dejavniki vplivajo na percepcijo »rase«, belskost itn.« Zapisano ponovno priča o izumljanju določenih kategorij, ki prispevajo k dominiranju ene skupine nad drugimi.

Kot je poudaril tudi Hughey (2010), je znotraj raziskovanja belskosti in njegove povezave z rasnimi ideologijami potrebno razumeti koncept rase v povezavi z družbenimi strukturami in institucionalnimi praksami in ne kot nekaj, kar izvira iz posameznikov samih oziroma je njihov integralni del. Belskost torej ni koncept, ki bi se nanašal na barvo kože, temveč za njim stoji politični diskurz, ki selekcionira posameznike na »nebele« in »bele«. Slednji v družbi uživajo določene samopodeljene privilegije, ki Drugim, »nebelim« ne pripadajo.

Delovanje rasizma, ki se kaže na večih ravneh (individualni, institucionalni in kulturni), je spremenilo svojo obliko, od neposrednih k subtilnim. (Ne)barvni rasizem, »beli« rasizem in koncept belskosti, ki se pojavljajo v ZDA, in kulturni rasizem v Evropi nakazujejo na zanikanje obstoja in pomembnosti rase in se osredotočajo na druge kriterije hierarhizacije posameznikov. Preučevanje subtilnega funkcioniranja rasizma je mogoča v okvirih Bourdiejevih konceptov habitusa, polja in kapitala, ki analizirajo posameznikove predipozicije v partikularnem okolju.

4 BOURDIEUJEVI TEORETSKI KONCEPTI

Bourdieujevi teoretski koncepti, ki bodo predmet analize tega poglavja, prispevajo k razumevanju zveze med razredno pripadnostjo posameznika in kulturo, natančneje kulturnim kapitalom ter vplivu slednjega na družbeno diferenciacijo. Bourdieujeva teorija kritično analizira diskurz o naravnih in prirojenih potencialih posameznikov ter njihovo zmožnost analizira v kontekstu habitusa in kulturnega kapitala. Hegemonska pozicija, ki jo zasedajo privilegirane »bele« elite, se kaže tudi na ravni posedovanja kapitalov. Bourdieujeva teorija je primerna navezava na rasizem, kljub temu da, kot poudarja Weißova (2010), Bourdieu ne aplicira svoje teorije na ta družbeni fenomen. Trije ključni elementi Bourdieujeve teorije – habitus, polje in kulturni kapital – so tako relevantni za analiziranje kompleksnosti sveta institucionalne umetnosti.

4.1 HABITUS IN POLJE

Bourdieu analizira povezavo med družbenimi praksami posameznikov oziroma skupin in družbeno diferenciacijo. Pripadnost določenemu razredu oblikuje posameznikove dispozicije, ki jih Bourdieu poimenuje habitus. Slednjega definira kot sistem trajnih in prenosljivih socializiranih dispozicij, ki določajo posameznikovo razmišljanje, odločitve in delovanja ter tako določajo posameznikovo socialno pozicijo, ki obstaja znotraj družbenega prostora.

Bourdieu (2003, 87) zapiše, da je habitus »sistem shem proizvodnje praks in hkrati sistem shem percepcije in presoje praks.« Koncept habitusa je tako sestavljen iz sistema shem, ki je skupen vsem članom družbe, in generativnega načela sistema shem, ki prispeva, »da ta skupni sistem shem člani istega razreda in stanu zaznavajo s svoje specifične razredno-stanovske pozicije, ki se razlikuje od načina zaznave članov drugih razredov in stanov« (Škerlep 1998, 37). Vsak družbeni razred ima svoj tipični habitus, ki se razlikuje od habitusa drugega družbenega razreda in se kaže v različnih pozicijah, ki jih imajo ljudje v družbi in ki vodijo k različnim okusom, življenjskim stilom, preferencam in interesom. Razredna pozicija posamezniku skozi proces učenja oziroma socializacije podeli enake/podobne dispozicije kot ostalim posameznikom z

enakega/istega razreda. Vendar habitus ne predstavlja samo posameznikovih dispozicij, temveč se kaže tudi v njihovem delovanju⁴ (Gripsrud 1999; Kurdija 2000, 56; Bulc 2004, 78). Na tem mestu je potreben poudarek, da habitus ne determinira posameznikovih odločitev, nameč ideja dispozicije vodi k predvidevanju, da pretekla socializacija predispozicionira posameznike, da delujejo v smeri internaliziranih preteklih izkušenj. Dispozicije habitusa tako usmerjajo in vodijo posameznikovo delovanje vendar jih ne determinirajo (Bourdieu 1990).

Habitus je pridobljen med procesom primarne in sekundarne socializacije. Primarna socializacija poteka znotraj družine, tako so sheme delovanja in percepcije, ki jih posameznik pridobi ter znanje povezani z družbenim položajem staršev v socialnem prostoru (Walther 2014). Bourdieu (1984) govori o tako imenovanem razrednem habitusu. Slednji odraža različne pozicije, ki jih imajo posamezniki v družbi in ki vodijo k različnim oziroma tipično družbenorazrednim življenjskim stilom, okusom in interesom (Bourdieu 1984). Sekundarni habitus je grajen na primarnem habitusu in je v veliki meri rezultat posameznikovega izobraževanja, poleg tega pa je tudi rezultat drugih življenjskih izkušenj. Primarni habitus kot »utelešena zgodovina, ki postane druga narava in je zato kot zgodovina pozabljena« (Bourdieu 1990, 56), nikoli ne izgubi svojega vpliva na razvoj sekundarnega habitusa. Kot omenjeno že zgoraj, habitus je trajen, vendar razvijajoč, se zato sproti prilagaja trenutnemu kontekstu in se nanaša na pretekle izkušnje.

Koncept habitusa deluje kot posrednik med posamezniki in družbenim prostorom oziroma poljem. Bourdieu (1993b, 72) slednje razlaga kot »strukturirane prostore pozicij znotraj katerih so posamezniki razvrščeni glede na svoje značilnosti«. Polje moči Bourdieu (v Van Maanen 2009, 64) definira kot prostor odnosov moči med posamezniki ali med institucijami, ki jim je skupno posedovanje kapitala, ki je potreben za zavzetje dominantne pozicije v različnih poljih (ekonomskem in kulturnem). Gre za mesto boja med nosilci različnih moči oziroma kapitala. Posamezniki torej »delujejo v družbenem prostoru, ki ga sestavljajo različna funkcionalno in socialno izdiferencirana »družbena polja.« (Škerlep 1998, 33) Bourdieu (1993b) polja družbenih praks imenuje tudi »trgi«. Gre za mesta, kjer lahko posamezniki svoj kapital tako

⁴ »Manifestno se habitus pojavlja na več načinov: a) posamezniku omogoča vzpostavitev temeljnih mehanizmov konstrukcije in razumevanja vsakdanjega sveta, ki se realizirajo v vrednotah in verovanjih; b) posameznika vodi pri izbiri vsakodnevnih praks; c) vpliva na oblikovanje avtomatičnih vedenjskih vzorcev, kot so geste, obrazna mimika, način hoje, govorjenja ipd.« (Bulc 2004, 78).

akumulirajo/nalagajo kot tudi izkoristijo, vendar je le-to omejeno zgolj na kapitala, ki sledijo partikularni/specifični logiki polja. Polja so, prvič, avtonomna, torej se pravila razvijajo znotraj tega prostora, in drugič, pravila so družbeno konstruirana. Vsako polje predstavlja nekakšno »igro« s svojim lastnim nizom pravil, ki jo lahko igrajo le posamezniki s pravim habitusom. Pravila znotraj polja definirajo posamezniki znotraj polja, ki posedujejo največ moči oziroma akumuliranega kapitala (Bourdieu 1993b; Škerlep 1998).

Habitus torej vpliva na delovanje posameznika in ima vpliv na katero družbeno pozicijo znotraj družbe posameznik zavzame. Družbeni položaji, ki obstajajo znotraj družbenih polj, pomenijo prostor aktivnosti, ki potekajo v skladu z določenimi pravili in kjer med udeleženci poteka nenehen boj za status in prepoznanje (Gripsrud 1999). Pomemben element, ki vpliva na posameznikovo razvrstitev na družbeni lestvici predstavlja tudi posedovanje kapitalov.

4.2 KAPITAL

Za generiranje specifičnih emocij in praks habitus producira številne oblike virov, ki jih Bourdieu poimenuje kapital. Pozicija posameznika, ki jo zaseda na družbeni lestvici, se nanaša na hierarhično razmerje med posameznikom in poljem. Razvrščenost posameznikov po družbeni lestvici preslikava razporeditev specifičnega kapitala med posamezniki.

V ohlapnejši obrazložitvi Bourdieu kapital deli na ekonomski in neekonomski oziroma kulturni/simbolni kapital. Podrobneje Bourdieu (1984) razlikuje med tremi vrstami kapitalov: ekonomski kapital (materialne dobrine, denar), socialni kapital (socialno omrežje in družbeni izvor posameznika) in kulturni kapital. Kulturni kapital je razdelan še na naslednje podvrste: akademski kapital (akademski nazivi), lingvistični kapital (jezikovna sposobnost) in politični kapital (zaupanje javnosti). Sinteza vseh zgoraj naštetih kapitalov pa, kot že rečeno, tvori simbolni kapital, katerega posedovanje, kot pravi Škerlep (1998, 33), predstavlja »kompetenco, uradno priznanje (legitimnost) in predvsem prestiž, ki podeljuje »distinkcijo« v primerjavi s tistimi, ki ga posedujejo v manjših količinah.« Kot zapiše tudi Walthler (2014), kapital poleg same pravice vstopa v družbeno polje determinira tudi posameznikovo pozicijo znotraj polja.

Pozicija v družbenem polju je odvisna od količine oziroma strukture posameznikovega kapitala, ki je primerljiv s kapitalom ostalih agentov znotraj istega polja. Še posebej se zapisano nanaša na ekonomski in kulturni kapital. Vse oblike kapitala namreč izhajajo iz ekonomskega, tudi kulturni in socialni kapital, ampak kot poudari Dović (2003, 1294), »ju nikdar ni mogoče reducirati na čisto ekonomsko plat, saj njuna učinkovitost sloni ravno na dejstvu, da skrivata svojo odvisnost od ekonomskega kapitala.« Po Bourdieuju (2003, 74) »nekateri prostori, še zlasti najbolj zaprti, najbolj »izbrani«, ne zahtevajo samo ekonomskega in kulturnega kapitala, temveč tudi družbeni in simbolni kapital. Priskrbijo družbeni in simbolni kapital, in sicer z učinkom kluba / ... /, ki izključuje vse tiste, ki nimajo vseh zaželenih lastnosti ali ki imajo (vsaj) eno izmed neželenih lastnosti.«

Znotraj polja je torej ključnega pomena posedovanje določenega kapitala, ki je v prvi vrsti pogoj za vstop v partikularno polje, na drugi strani pa je v funkciji razvrstitve posameznikov po družbeni lestvici. V naslednjem poglavju si bomo poglobljeje ogledali kulturni kapital, ki predstavlja glavni vir moči v polju umetnosti.

4.3 KULTURNI KAPITAL

Bourdieu (1984) pravi, da se kulturni kapital nanaša na akumulacijo kulturnih znanj, veščin in zmožnosti, ki so posedovane (oziroma podedovane) s strani privilegiranih družbenih skupin, zato predstavlja primarni pogoj za zavzemanje pozicije in statusa znotraj družbenega polja. Poudarja, da posameznik lahko kapital pridobi na dva načina, prvič, neformalno (od družine) in drugič, s formalnim izobraževanjem. Vendar ne glede na domnevno demokratično organizirano družbo slednje ni enako dostopno vsakemu posamezniku. Kot poudarjajo tudi Kurdija (2000, 58), Gripsrud (1999) in Walther (2014), kulturni kapital družbenim elitam omogoča vzpostavljanje in vzdrževanje nevidne ločnice oziroma razredno ločevanje ter posameznikom pogojuje življenjske priložnosti.

Po Bourdieuju (1986) kulturni kapital obstaja v treh sledečih oblikah: 1. v utelešeni obliki (dolgotrajne dispozicije telesa in uma); 2. v objektivizirani obliki kulturnega kapitala, kar

pomeni, da obstaja v materialnih oblikah (knjige, slike, spomeniki itn.); 3. v institucionalizirani obliki, kjer kulturni kapital zavzame obliko formaliziranih izobrazbenih kvalifikacij oziroma akademskih nazivov. Uteleseni kulturni kapital lahko razumemo kot niz dispozicij, ki jih ima posameznik na voljo za rokovanje s kulturnimi izrazi. Te dispozicije so pridobljene skozi izobraževanje znotraj družine in v izobraževalnih institucijah. Gre za individualno obliko kapitala, ki je posredovan skozi čas, hkrati je njegovo doseganje v širšem smislu nevidno. Objektivizirani kulturni kapital, ki je pridobljiv z ekonomskim kapitalom, ne pomeni tudi sočasne pridobitve njegove simbolne vrednosti. Poenostavljeno, dejanje nakupa umetniškega dela ne pomeni tudi simbolne prilastitve dela. Za doseg slednjega posameznik potrebuje utelesen kulturni kapital. Tretja oblika kulturnega kapitala – formalna izobrazba pa ima dvojno vrednost: prvič, posameznik ni primoran dokazovati prisotnost kulturnega kapitala v uteleseni obliki, ker le-tega zagotovi formalno institucionalno izobraževanje, in drugič, potrdilo o formalni izobrazbi ima ekonomsko vrednost, dovoljuje dostop do specifičnega trga dela (Bourdieu 1986).

Naslanjajoč se na formalno in institucionalizirano obliko kulturnega kapitala, van Maanen (2009) izpostavlja, da se kapital lahko transformira iz ene oblike v drugo – iz kulturnega v ekonomski kapital. Kulturni kapital tako lahko posameznik uveljavlja najprej tekom sistema formalnega izobraževalnega in kasneje na trgu dela, kjer mu specifično znanje lahko prinese profesionalno kariero (Kurdija, 2000). Ker je polje umetnosti polje simbolne produkcije, imajo dobički obliko simbolnega kapitala. To še posebej velja za umetniški prestiž, ne samo v umetniškem, ampak tudi v ostalih poljih. Struktura razporeditve simbolnega kapitala določa strukturo polja. Porazdelitev umetniškega prestiža med pozicijami znotraj polja in boj za njegovo pridobitev je tisto, kar vzpostavi hierarhijo oziroma razmerja med agenti v polju (van Maanen 2009).

Izobraževalne institucije so posredovalci kulturnega kapitala, torej partikularnega znanja s čimer pripomorejo k reprodukciji dominantnega družbenega reda in hkrati skrbijo, da posamezniki, ki so nosilci kulturnega kapitala, posedujejo moč, ki je potrebna za dominiranje na polju umetnosti. Kulturni kapital torej predstavlja določeno znanje in veščine, ki zagotavljajo poznavanje »pravil igre«. Več o vlogi izobraževalnih institucij kot posrednikov kulturnega kapitala in s tem ohranjanja dominantne pozicije »belih« posameznikov pa sledi v poglavju o rasizmu v institucionalizirani umetnosti.

5 SVET UMETNOSTI

V sklopu preučevanja sveta umetnosti bom na začetku predstavila institucionalno teorijo, katere glavna predstavnika sta Danto in Dickie, ki se ukvarjata s vprašanjem, kaj je smatrano pod pojmom »umetnost« oziroma kaj je potrebno, da je nek predmet označen kot umetniško delo. V okviru analize vprašanja »Kaj je umetnost?« pomembno točko preučevanja predstavljajo posamezniki, ki imajo moč, da neko delo okličejo za umetnost. Slednji so subjekti sveta umetnosti, ki zasedajo funkcijo vratarjev in s tem odločajo o vstopu posameznikov in njihovih del v institucije. Institucionalizacija umetnosti se seveda reprezentira tudi v samih institucijah umetnosti (muzeji, galerije) in jo je moč gledati z vidika javnosti – posameznika obiskovalca in z vidika posameznika – umetnika.

5.1 INSTITUCIONALIZACIJA UMETNOSTI

Institucije igrajo pomembno vlogo znotraj sveta umetnosti in so za njegovo širše razumevanje pomemben objekt preučevanja. Predstavljajo partikularen mikrokozmos, katerega analiza nam podaja strukturo razmerja moči v svetu umetnosti. »Umetnostni svet je institucionaliziran, saj so se v zgodovini oblikovale različne ustanove, ki so imele in še imajo v umetnostnem svetu različno moč« (Selan 2014, 147). Pregled institucij bo zato v prvi vrsti zajemal analizo muzejev kot zgodovinsko gledano prvih umetniških institucij in analizo galerij na ravni posameznika oziroma javnosti. Institucije umetnosti namreč pomensko nosijo na eni strani idejo javnega prostora in na drugi strani idejo diferenciacije, kar je zajeto tudi v sami arhitekturni zasnovi objektov.

Muzeji in galerije po Priorju (2005) institucionalizirajo dve močni ideji, ki se na prvi pogled sicer zdita kontradiktorni: institucije kot odprt, javni prostor umetnosti in v nasprotju s tem institucije kot prostor diferenciacije med pripadniki različnih družbenih razredov. Institucije kot javni prostor umetnosti funkcionirajo znotraj diskurza politične demokracije, kar pomeni, da se prezentirajo kot univerzalno dostopne za vse posameznike, ki želijo doživeti »čudovito in transformativno izkušnjo« v duhu razsvetljenstva (Prior 2005, 127). Debeljak (1999, 180) pravi:

»V razmerah razvitega kapitalizma in prodirajočih tržnih sil sta se družbena vloga muzejev in narava njihovih storitev začeli spreminjati. Muzeji so začeli vse bolj služiti širokemu občinstvu, podaljševati ure obiskov in širiti obseg razstavljenih umetniških del. To demokratiziranje dostopnosti umetnosti, ki je bilo samo po sebi pozitiven proces, pa se je navezalo tudi na manj zaželeno vzpostavljanje umetniške birokracije.« Slednja se navezuje na zahtevo po ekonomski upravičenosti obstoja institucij umetnosti, istočasno pa so z vidika političnega konteksta muzeji in galerije videni kot posredniki individualne in družbene kohezije (Prior 2005, 127). Da bi se galerije, predvsem pa muzeji še bolj odprli širši javnosti, so se morali spremeniti, razširiti svoje storitve in začeti nuditi širok spekter dogodkov in storitev. Njihova večja odprtost je šla v smeri večje komercializacije. Stallabrass (2004 in 2014) pravi, da so galerije in muzeji s sprejetjem oziroma posvojitvijo poslovnih (celo korporativnih) praks in iskanjem širšega in bolj raznolikoga občinstva posledično spremenili svoj značaj. Koncept muzeja danes tako deluje po principu podjetja, kar se odraža v njihovem povzdigovanju menedžerjev nad kuratorji, iskanjem publicitete, zanašanju na zasebne in korporativne donatorje in sponzorje in njihovem sodelovanju s poslovnimi svetovalci. Če stopimo še korak dlje, Debeljak (1999, 181) meni, da so »skozi skrbno vzdrževan sistem kritikov, kuratorjev, izbranih razstav, dražb, povzdigovanj in legitimiranj pripomogli k skoraj izključno komercialnemu vrednotenju umetniških del.« Galerije so se tako spremenile iz prostora umetnikov v prostor zbirateljev, kajti medtem ko skušajo posnemati muzeje z umetnostjo, ki jo razstavljajo, je njihov glavni cilj prodati umetnost. Zato si Joy in Sherry (2003, 163–165) upravičeno zastavljata vprašanje, ali je muzej podaljšek galerije (njene komercialnega vidika) ali je galerija podaljšek muzeja (kot nekakšnega posvečenega mesta).

Z vidika razumevanja institucij umetnosti kot nosilcev dveh nasprotujočih si idej si velja nekoliko pobližje ogledati njihovo arhitekturno zasnovo. O'Doherty (1999) v svojem delu analizira arhitekturno oblikovanost modernističnih galerij in muzejev. Opisuje jih kot prostor, ki je »skonstruiran glede na zakone, ki so približno tako rigidni, kot je rigidno grajenje srednjeveške cerkve«. Glavni princip teh zakonov je, da »zunani svet ne sme priti noter, zato so okna zapečateni. Stene so prebarvane na belo. Strop postane vir svetlobe /... /, umetnost znotraj teh prostorov je zato »svobodna, živi svoje lastno življenje« (O'Doherty 1999, 14). Funkcijo tovrstne arhitekturne oziroma oblikovalske zasnove umetniških institucij lahko analiziramo na

podlagi dveh postavk. Prvič, zagotavljanje brezčasne kvalitete in trajne vrednosti umetniških del. Torej, umetniška dela, ki so dosegla institucionalizacijo, so razumljena kot vredna, saj je njihov vstop omogočil partikularen vratar⁵, ki je nosilec znanja in moči. Drugič, kot pravi Tratnikova (2009, 1335): »ti galerijski prostori s svojo belino spominjajo na laboratorije, svetost cerkva in formalnost sodišč, saj tudi ponavljajo njihov zaprti sistem vrednot.« Izhajajoč iz tega se torej na eni strani umetniške institucije ne ukvarjajo več zgolj z razstavljanjem umetniških del, na drugi strani pa je vstop v institucije umetnosti omejen na specifične vrednote in norme, ki jih morajo udeleženi in potencialni udeleženi posedovati. Tako kot odprtost umetniških institucij javnosti je z vidika prej omenjenih specifičnih vrednot in norm zanimiv tudi njihov drugi segment – njihova funkcija v procesu družbene diferenciacije.

Muzeji in galerije delujejo kot posvečeni prostori, kjer je zbran kulturni presežek neke civilizacije, kulture, nacije. Zaradi specifičnega doživetja, ki ga ustvarjajo (tišina, neoklasična arhitektura ipd.), je v muzejih ujeto prizadevanje oziroma želja buržoaznega razreda, da se diferencirajo kot vodilni in dominantni v svetu kulture (Prior 2005, 127). Na tem mestu se lahko ponovno navežemo na Bourdieuja (1991), ki pravi, da so muzeji sicer odprti za širšo množico posameznikov, vendar samo relativno majhno število posameznikov lahko prestopi njihova vrata. Kulturni kapital – kot pogoj za vstop v svet umetnosti – je namreč neenakomerno družbeno distribuiran. Šolanje oziroma izobraževanje pa je mehanizem, s katerim se reproducira njegova neenaka razporeditev. V empirični študiji Bourdieu in drugi (1991) pokaže, da je družbeni razred ključni faktor tako v zanimanju za umetnost kot v vzorcu obiskovanja muzejev in galerij. Študija v knjigi *The Love of Art: European Art Museum* (1991) raziskuje povezavo med muzejskim izkustvom oziroma obiskom in razponom distinktivnih izobraževalnih, družbenih in ekonomskih značilnosti, vključno z družbenim razredom. Bourdieu na podlagi pridobljenih podatkov sklene, da obstaja povezava med vključevanjem v kulturo in družbenimi razredi oziroma skupinami. Pridobljeni podatki so namreč pokazali obstoj korelacije med pogostostjo obiskovanja muzejev in višino izobrazbe ter pogostostjo obiskovanja in družbenim razredom. Na podlagi pridobljenega zaključí, da je izobrazba in ne družbeni razred odločilni faktor za posameznikovo obiskovanje muzejev. Bourdieu zapiše, da »obiskovanje muzejev narašča z višjo stopnjo izobrazbe in je skoraj ekskluzivna domena kultiviranih razredov«

⁵ več o tem v poglavju 5.3

(Bourdieu in drugi 1991, 14). Galerije so postale nekoliko bolj odprte in dostopne za širšo javnost, kot so bile včasih, ko je res obstajala velika razlika med umetniki in občinstvom. Tudi občinstvo je bilo diferencirano, saj pripadniki nižjih razredov niti niso hodili v muzeje in galerije. Torej je primarna socializacija kot gradnik posameznikovega habitusa pomemben dejavnik, ki vpliva na to, ali bo posameznik v naslednjih življenjskih obdobjih zainteresiran za umetnost ali ne. Če povzamemo, posameznikovo zanimanje in znanje o umetnosti je torej povezano z družbenim razredom, okusom in zlasti z izobrazbo.

Kot ugotavlja O'Doherty (1999), se še danes ljudje počutijo nelagodno, ko vstopijo v galerije in muzeje. Razstavljeni dela so spremenjena v nekakšen socialni/družbeni elitizem, galerijski prostor je ekskluziven, razstavljen umetnost pa je mnogokrat težko razumljiva. Kot ugotavlja tudi Stallabrass (2004, 115), za izobražene ljudi velja, da bodo bolj verjetno hodili v galerije, da se tam počutijo bolj udobno in ostanejo dlje ter jim je lažje govoriti o razstavljenih umetniških delih.

Umetniške institucije se torej na podlagi zahteve po tržni usmeritvi sicer odpirajo širši množici, vendar po drugi strani še vedno predstavljajo prostor diferenciacije, saj se posamezniki, ki niso nosilci kulturnega kapitala, le redko znajdejo v funkciji obiskovalcev. Institucije umetnosti pa hkrati predstavljajo tudi pomembno točko za definiranje same umetnosti. Kaj torej je umetniško delo, kakšno so pogoji, da lahko nek objekt poimenujemo s tem terminom? Odgovor na to skuša podati institucionalna teorija.

5.2 INSTITUCIONALNA TEORIJA UMETNOSTI

Umetniške institucije niso pomembne samo z vidika preučevanja posameznikovega dostopa do umetnosti v smislu obiskovanja galerij in muzejev. Pomembne so tudi za preučevanje umetnosti same. V sklopu mojega raziskovanja se za relevantno izkaže institucionalna teorija, ki se primarno ukvarja z vprašanjem »Kaj je umetnost?« Kako deluje svet umetnosti, kdo znotraj njega poseduje moč, da neko delo spremeni v umetniški objekt? Na vprašanje sta odgovarjala Arturo Danto in George Dickie, utemeljitelja omenjene teorije.

Predmeti razstavljeni v institucijah niso zgolj naključno izbrana dela, temveč za njihovo selekcijo stojijo številne strukture in subjekti, ki imajo moč odločanja o vstopu v institucijo. Kot pravi Groys (2002, 67): »Predmeti, zbrani tam, pred muzealizacijo niso veljali za umetnost. Nasprotno, sprejetje v muzej izbriše spomin na prejšnje, predmuzejsko življenje umetnin. Ta izguba spomina je pogoj za to, da predmeti iz praktičnega življenja dobijo novo funkcijo in zaživijo novo življenje kot umetnine.« Torej šele vstop določenega dela v institucijo podeljuje naziv umetnost oziroma umetniško delo.

Danto se v svojih delih v veliki meri ukvarja s problemom integriranja novih objektov v sistem umetnosti in s procesom, s katerim vsakodnevni objekti postanejo umetniška dela. S pojavom umetniških smeri, kot sta dadaizem in popart, ki se spojijo z »nizko kulturo«, se namreč pojavi potreba po redefiniciji umetniškega dela. Izhajajoč iz percepcijskega nerazlikovanja med umetniškimi deli in navadnimi predmeti, Danto (1964) razvije sledečo teorijo. Po njegovem mnenju je razlika med predmeti z enako pojavnostjo in drugačnim statusom prav status, ki ga umetniška dela imajo zaradi nečesa neotipljivega kar posedujejo. To je znanje o zgodovini umetnosti in njeni teoriji ali na kratko svet umetnosti. Iz slednjega izhaja njegova najbolj pomembna teza, da svet umetnosti neko stvar naredi oziroma okliče za umetnost. Danto (1964) namreč pravi, da je teorija tista, ki definira partikularen objekt kot umetniško delo. Torej šele poznavanje zgodovine umetnosti in umetnostne teorije naredi nek predmet za umetniško delo. Slednje je pomembno ne samo za umetnika, temveč tudi za gledalca, opazovalca umetniškega dela, kajti šele znanje mu omogoča, da umetniški objekt tudi razume. Danto (1981) pravi, da umetniško delo ne more obstajati brez interpretacije, saj ga le-ta konstruira kot takega – vsako umetniško delo je o nečem, ima pomen, vsebino. In kot pravi Groys (2002, 42): »Ko umetnik določen predmet razglasi za umetnino in z njim ravna temu primerno, ta dobi novo razsežnost – postane manifestacija umetniške ideje, individualne namere, osebnega sloga.«

Dantejev pogled se razlikuje od institucionalne teorije umetnosti Georga Dickieja, ki umetniška dela definira skozi legitimacijo elite oziroma ekspertov. V nasprotju z Dantom Dickie (1974) vidi svet umetnosti kot družbeno institucijo, zato je njegov namen definirati pogoje, pod katerimi določeni objekti znotraj institucije pridobijo status umetniškega dela. Dickie je tekom let razvil

štiri teorije s katerimi je poskušal formulirati institucionalno definicijo umetnosti, vendar generalno gledano lahko govorimo o dveh poglavitnih različicah te teorije.

V prvi definiciji Dickie (1974) pravi, da je umetniško delo, ki mu svet umetnosti podeli status umetniškega dela, definirano kot artefakt, ki po Warburtonu (2012, 101) »običajno pomeni kakršen koli predmet, ki je bil tako ali drugače spremenjen oziroma obdelan s posredovanjem človeka.« Slednje je predpogoj za nastanek umetniškega dela, podelitev statusa pa je drugi pogoj, ki mora biti izpolnjen. Status je artefaktu podeljen z nekakšnim obredom, v katerem člani umetniškega sveta artefaktu podelijo status »kandidata za presojo«. Status (umetniškega dela) artefakt pridobi s končno postavitvijo v muzej oziroma galerijo. Kaj pa umetniška dela, ki nikoli niso razstavljeni v galerijah ali muzejih? Ali potemtako niso umetnost? Dickie (1969, 254) na to odgovarja, da je v takem primeru status podeljen s strani posameznika, ki artefakt vidi kot kandidata za presojo. Izpostavi, da je imenovani odločevalec pogosto umetnik, ki ustvari delo. Dodaja še, da je član sveta umetnosti lahko vsakdo, ki to želi postati, a vendar obstaja že neko utrjeno jedro, ki ga sestavljajo umetniki, direktorji galerij, kritiki, kustosi, kuratorji, umetnostni zgodovinarji.

V drugi glavni verziji definicije Dickie (1984) razdeli pet postavk, ki so jedro koncepta institucionalne teorije umetnosti: 1) umetnik je oseba, ki sodeluje pri ustvarjanju umetniškega dela; 2) umetniško delo je artefakt, ki je ustvarjen da bi bil predstavljen publiki sveta umetnosti; 3) publika je sestavljena iz posameznikov oziroma članov, ki so do določene mere pripravljeni razumeti objekt, ki jim je predstavljen; 4) svet umetnosti je vsota vseh sistemov sveta umetnosti; 5) sistem sveta umetnosti je okvir za prezentacijo umetniškega dela publiki sveta umetnosti.

Če za Danta svet umetnosti predstavlja umetnostna teorija in znanje o zgodovini umetnosti, ga Dickie razlaga v bolj institucionalnih kontekstih. Dickiejeva različica teorije se v vseh petih postavkah naslanja na bodisi subjekt ali pa sam objekt institucij, ki sta glavna nosilca moči pri podeljevanju statusa. Institucionalna teorija tako vodi k razmisleku, da je bolj kot umetniško delo postalo pomembno podeljevanje statusa, ki ga izvršujejo partikularni posamezniki, ki so del partikularne institucije. Glede na Dickiejevo teorijo gre torej razumeti, da je nek predmet umetniško delo zaradi svoje umeščenosti v ustrezen institucionalni kontekst in ne obratno, da je

postavljen v ta kontekst, ker je umetniško delo. Warburton (2012, 94) meni, da institucionalna teorija preusmerja pozornost na prikrite odnosne lastnosti umetniških del in pravi, da imajo »nekateri posamezniki v naši družbi zmožnost, da podelijo status »umetnine« kateremkoli artefaktu. To je bistvo teorije. Osrednji dejavnik določanja, ali nekaj je ali ni umetniško delo, ni več vizualna zaznava, temveč prej zgodovina tega, kako je bil določen predmet obravnavan.« Sklep, ki ga izpeljemo iz institucionalne teorije torej je, da izgled (mogoče lahko rečemo celo kakovost) umetniškega dela nima primarne pomembnosti, temveč najpomembnejšo vlogo igra kontekst: kako ga obravnava sam ustvarjalec in kako ga razumejo tisti, ki ga presojujejo (Warburton 2012, 94).

Institucionalna teorija tako primarno govori o procesu, v katerem je objektu podeljen status umetniškega dela. Danto izpostavlja znanje kot glavni nosilec definiranja umetnosti, medtem ko Dickie zagovarja okvire institucije in nam hkrati daje v razmislek partikularne posameznike, ki so pomemben del imenovanega procesa. Obstajajo torej posameznikov oziroma člani sveta umetnosti, ki imajo moč pri podeljevanju statusa umetniškega dela. Kdo konkretno so ti subjekti, pa v nadaljevanju.

5.3 SUBJEKTI ZNOTRAJ SVETA INSTITUCIONALNE UMETNOSTI IN FUNKCIJA VRATARJA

Svet umetnosti deluje kot dobro utečen sistem, kjer je vsak posameznik nosilec partikularne funkcije. Gre za kompleksen svet, ki je bil predmet številnih raziskovanj in teorij, ki se nanašajo na odnose med posamezniki, ki morajo kot pogoj za vstop v institucionalni svet umetnosti posedovati partikularno znanje. Izhajajoč iz Dickiejeve (1974) teorije o statusu umetnin lahko govorimo o obstoju skupine vplivnih posameznikov, ki imajo moč in vpliv na podeljevanje statusa umetnosti, to so tako imenovani vratarji. Eksperti za področje umetnosti, kritiki in kuratorji, občasno tudi umetniki, na osnovi svoje profesionalizacije presojujejo umetniške objekte.

Kako definirati tako kompleksen svet, kot ga predstavlja svet umetnosti? Becker (1984, 34) ponuja sledeč odgovor, ko v svoji knjigi *Art World* pravi: »Svet umetnosti sestoji iz ljudi, katerih

aktivnosti so potrebne za produkcijo značilnih, partikularnih del, ki jih ta svet, in mogoče celo tudi drugi (svetovi), definirajo kot umetnost.« Pravi tudi, da moramo umetniška dela razumeti oziroma definirati kot rezultat koordiniranih aktivnosti vseh posameznikov, ki so potrebni za nastanek umetniškega dela (Becker 1984, 703). Njegova glavna misel torej je, da ni samo umetnik tisti, ki je zaslužen, da neko delo nastane, ampak so v proces vključeni tudi drugi posamezniki, kot so kritiki, galeristi, kuratorji, direktorji muzejev in galerij, dražbene hiše itn., ki so prav tako nosilci funkcije in sodelujejo pri nastanku umetniškega dela. Obstajati mora torej nekdo, ki delo prepozna kot umetniško delo, in obstajati mora družbeni red, ki je predpogoj oziroma omogoča obstoj umetnosti. Pomembni del umetniškega sveta seveda predstavljajo tudi posamezniki, ki občasno vstopajo v institucije umetnosti. Velik pomen tako avtor pripisuje tudi publiki, saj po njegovem mnenju le-ta nosi določeno funkcijo pri konstruiranju umetnosti, ker se nanjo odziva in jo potencialno sprejme.

Tudi Bourdieu (1993a, 10) kot raziskovalec umetnostnih institucij meni, da umetnost in umetniki ne morejo obstajati neodvisno od kompleksnega institucionalnega okvira. Slednji potrjuje njihov status, je nosilec avtoritete in moči. Bourdieu (v Prior 2005) v svojem teoretiziranju umetnosti loči tri dimenzije v svetu umetnosti. Prvič, umetniki in umetniška dela; drugič, občinstvo, ki poseduje ekonomski in kulturni kapital – habitus; tretjič, družbeni prostori, kot so muzeji, akademije, galerije – polja. Svet umetnosti, ki ga je torej treba preučevati kot niz kooperativnih odnosov med posamezniki, je potrebno razumeti, da bi posledično razumeli, kako posamezniki producirajo in konzumirajo umetnost oziroma umetniška dela. Na prvi pogled bi mogoče sklepali, da je umetnik kot izvir umetnosti, kot subjekt, pri katerem se začne sama veriga trgovanja z umetnostjo, tisti pomemben ali celo najpomembnejši subjekt v svetu umetnosti, vendar, kot poudarjata Granet in Lamour (2013, 29), velja ravno obratno: »Ustvarjalec potrebuje priznanje vse te verige, da bi obstal. Brez njega ni nič, toda on ne vodi igre, je le njen ujetnik.«

Vsak subjekt, ki je del sveta umetnosti, zaseda svojo funkcijo, vendar mora za njeno pridobitev in za vstop v svet umetnosti izpolniti institucionalne pogoje. Debeljak (1999, 92) pravi, da je povečanje trga umetnosti prineslo profesionalizacijo in s tem svetu umetnosti dalo strokovnjake za umetnost, ki podajajo strokovne sodbe o umetniških delih. Strokovnjaki za področje umetnosti delujejo v funkciji vratarjev in njihova moč se po mnenju Fosterjeve, Borgattija in Jonesove

(2011) kaže v treh vlogah: vlogi koproducentov, vlogi ustvarjanja okusa in vlogi selekcije umetniških del. Vrtarji so ustvarjalci okusa, in sicer na koncu procesa produkcije, ko ocenjujejo izdelke kreativnih industrij in posredujejo specifične produkte občinstvu. Ti posamezniki posedujejo moč za odločanje ne samo o kreatorjih produktov temveč tudi na podlagi svojih odločitev kateri produkt bo predstavljen javnosti posredno oblikujejo okus širših množic. Na tem področju je vplivna teorija Csikszentmihalyija (1996 in 1999), ki analizira koncept oziroma vlogo vrtarjev znotraj teorije kreativnosti, ki je seveda prav tako pomemben dejavnik v umetniškem svetu. Kreativnost je konstrukt, rezultat interakcije med poljem, domeno in posameznikom. Polje je definirano kot socialni in kulturni aspekt, ki ga sestavljajo tako posamezniki, ki delujejo znotraj njega, kot vrtarji v domeni, ki določajo katera ideja, produkt bo vanjo vključen. Na primer: v likovni umetnosti polje sestavljajo umetniki, muzeji, galerije, kustosi, kritiki, zbiratelji, lastniki galerij, vladne institucije, ki so odgovorne za kulturo itn. Domena pa je definirana kot formalna organizacija znanja, kjer velja niz simbolnih pravil in postopkov. Nato so tu še kreativni posamezniki, ki s pridobljenim znanjem producirajo nove ideje in produkte. (Beattie 2000)

Vrtarji oziroma strokovnjaki za določeno domeno vplivajo oziroma odločijo, katera umetniška kreacija se bo spremenila v produkt (na trgu) in s tem tudi odločajo, kateri umetniški produkt bo dosegel občinstvo. Csikszentmihalyi (1996) poudari, da znotraj domene umetnosti lastniki galerij, in ne sami umetniki, postavijo standard o tem, kaj je razumljeno kot kreativno. Bowness (1989) navaja štiri izmerljive faze uspeha v svetu umetnosti, ki dejansko pomenijo privolitev vrtarjev: 1) kolegalna potrditev oziroma priznanje, 2) potrditev kritikov, 3) pokroviteljstvo trgovcev in zbirateljev, 4) javna odobritev. Predvidevamo lahko, da večina umetnikov doseže prvo stopnjo uspeha – da jih torej prepoznajo stanovski kolegi, kar je uspešno zaključeno izobraževanje. Potrditev kritikov se praviloma pojavi sočasno s pokroviteljstvom trgovcev in zbirateljev. Za večino nastajajočih umetnikov se prvi kritični zapisi pojavijo kot rezultat samostojne ali skupinske razstave in slednja vodi k pokroviteljstvu (McNulty 2014, 7).

Po Csikszentmihalyiju (1999, 313) vlada splošno prepričanje, da je kreativnost objektivna kvaliteta umetniškega dela, ki jo vrtarji prepoznajo. Vendar se v realnosti kaže ravno nasprotno – vrtarje ne vodi objektivni vrednotni sistem, temveč osebne preference in vzgibi, ki so

posledica izobraževanja, znanj, izkušenj, trendov, osebnih vrednot itn. Podobnega mnenja so tudi Foster in drugi (2011), ko pravijo, da vratarjevo iskanje umetniških stvaritev in njegova strategija selekcije ni zgolj zadeva osebnih preferenc, ampak nanje vpliva tudi socialni kontekst, znotraj katerega vratar prebiva.

Umetnostni kritiki kot eksperti sveta oziroma polja umetnosti predstavljajo pomembno skupino znotraj vratarjev. Po Bourdieuju (1993a, 36) kritiki ne zgolj izrazijo svoje mnenje o delu, ampak si tudi pridržijo pravico da sodijo oziroma ocenjujejo, posledično participirajo v produkciji vrednosti umetniškega dela. Kritiki torej s svojim profesionalnim znanjem o likovni umetnosti in zgodovini umetnosti podajajo sodbe in mnenja o vrednosti umetniškega dela, skrbijo za ozaveščanje, ali je neko delo dobro ali ne, in s tem tudi delno odločajo o umetniški karieri posameznika. Kritiki kot poudari Caves (2000, 27), hkrati tudi tekmujejo med seboj, kdo je bolj uspešen pri odkrivanju novih talentov, umetnikov in umetniških trendov oziroma slogov. Joy in Sherry (2003, 161) poudarjata, da je delo kritika pomembno za ustvarjanje in prodajanje umetnosti, kar pa vodi v nekatere dileme. Predvsem so se po njunem mnenju začeli pojavljati dvomi, tudi pri kritikih samih, ali naj ustaljeno delajo neodvisno in strokovno v sodelovanju z galerijami, z objavljanjem prispevkov v publikacijah in časopisih ali naj sodelujejo s svetovalci zbirateljev. S slednjim bi namreč z lahkoto in zelo hitro povišali svoje prihodke. Neodvisno delovanje kritika se tako znajde pod vprašajem. Vendar kljub temu, da je umetnost v razcvetu, Elkins (2003, 5) in Rojas (2017) govorita o krizi kritične besede. Njihove misli, kritike so objavljene v katalogih, publikacijah, nenazadnje v množičnih medijih, časopisih, vendar po njunem mnenju tovrstni zapisi ne vplivajo veliko na to, da se bodo dela posameznega umetnika boljše prodajala. Elkins (2003, 5) in Rojas (2017) sta prepričana, da je kritika izgubila svoj velik vpliv, ki ga je imela do nedavnega.

Prav tako se umetniki sami lahko znajdejo kot nosilci funkcije vratarjev. Umetniki potrebujejo drug drugega, da vzdržujejo dialog o trenutnih idejah, ki vladajo v svetu umetnosti. Zanimiva teza, ki jo izpostavi Caves (2000, 26) in Ridgeway (1989, 211–212), je, da so umetniki tisti, ki delujejo v funkciji vratarjev za trgovce z umetninami, in sicer s tem, da posredujejo namige in predloge za prihajajoče kvalitetne umetnike, ki se bodo morebiti prebili v institucionaliziran svet umetnosti. Umetniki s svojimi znanstvi in povezavami z galerijami ter s posedovanjem ugledom

zavzemajo osrednje pozicije znotraj umetniške skupnosti. Povezani so s širšo umetniško skupnostjo umetnikov, trgovcev z umetninami, kritiki, kuratorji, novinarji in zbiratelji ter lahko zato posledično vplivajo na sprejetje tako novih umetnikov kot slogovnih idej.

Ugledni umetniki torej igrajo pomembno vlogo s tem, da postanejo vratarji znotraj skupnosti. In enako velja tudi za kuratorje kot odločevalce, katero (in čigavo) umetniško delo bo dobilo prostor v umetniški instituciji. Kuratorjeva odločitev lahko povzdigne objekt in posledično umetnika iz anonimnosti v široko mednarodno prepoznanje in priznanje. »Obenem s tem, da je kurator, bodisi delavec institucije ali neodvisen, razbremenjen takojšnje, v umetnosti praviloma zelo neljube neposredne povezave s trgom, je prevzel mnoge lastnosti zasebnega galerista in je globoko zapleten v distribucijo denarja v tem sistemu« (Žerovc 2007, 178). Kuratorji so tako mnogokrat videni zgolj kot posredniki med umetnostjo in potrošnjo, zato morajo vedno znova potrjevati svojo strokovno znanje ter se dokazovati kot nevtralni subjekti znotraj institucije. Vendar je njihova nevtralnost pogosto vprašljiva, saj je njihov okus, izbor in mnenje pogosto sprožilec rasti določenega specifičnega sloga. Prav tako kuratorji pogosto prevzemajo vlogo svetovalcev podjetij, ki kupujejo umetniška dela, in bogatih zbirateljev (Joy in Sherry 2003, 163). »Če govorimo o samem odnosu med protagonisti na likovnem polju, lahko ugotovimo, da – za razliko od časa pred nekaj desetletji – na kariero današnjega umetnika veliko ugodneje vpliva, če ga favorizira pomemben kurator kot pomemben kritik« (Žerovc 2007, 182).

V širšem sociološkem kontekstu je vsak od posameznikov, ki funkcionirajo v svetu umetnosti, lahko na svoj način vratar. Tudi Bourdieu (1993a, 76) se sprašuje, kdo so pravi producenti, ki dajejo vrednost umetniškemu delu. Kdo je tisti, ki ustvari ustvarjalca umetniškega dela? Odgovor na to vprašanje se mogoče skriva v naraščajoči pomembnosti trga umetnosti, ki je posledica vse večjega razumevanja na umetnost kot komodificiranega blaga.

5.4 DIFERENCIRANJE SVETA UMETNOSTI IN TRGA UMETNOSTI

Ko govorimo o svetu umetnosti ne moremo zaobiti trga umetnosti. Joy in Sherry (2003, 155) pravita, da se je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja svet umetnosti (umetniki, umetniški kritiki, umetnostni zgodovinarji in kuratorji) združil z umetniškim trgom (trgovci z umetninami, umetniške galerije in dražbene hiše). Vendar se je potrebno zavedati, da je, kot poudari Thorntornova (2012), svet umetnosti veliko širši kot sam trg umetnosti. Trg se nanaša na posameznike, ki sodelujejo v tržni aktivnosti, kupujejo in prodajajo umetniška dela, to so trgovci z umetninami, zbiratelji in dražbene hiše. Veliko večje pa je število posameznikov, ki niso vključeni v komercialno dejavnost, to so umetnostni kritiki, kuratorji in umetniki sami (Thorntorn 2012). Izhajajoč iz tega bi lahko rekli, da se svet umetnosti v grobem deli na netržno in tržno sfero. Netržno sfero zaobjame institucionalna teorija, ki skuša podati odgovor na vprašanja, kaj umetnost pravzaprav je, kdo jo definira in kakšni so pogoji za njeno priznanje. Tržna sfera umetnosti pa bo predmet analize tega poglavja.

Van den Boschova (2005) poveže sveta umetnosti z igralci na trgu umetnosti. Odnos med svetom umetnosti in umetniškim trgom je glavni element v pojasnjevanju spreminjajoče se definicije umetnikov, umetniške kariere, umetnosti, ki jo producirajo, in njihovega odnosa s svetom umetnosti in njihovim občinstvom. Povezanost trga umetnosti z drugimi finančnimi trgi je skupaj s procesom ustvarjanja finančne vrednosti (ki se je razvil kot rezultat uporabe umetniških del kot investicije) spremenila proces določanja estetske vrednosti umetniškega dela. Osrednji pomen v vsaki industriji na trgu predstavljajo posamezniki, ki se ukvarjajo s prodajo. V svetu umetnosti to funkcijo zasedajo trgovci z umetninami oziroma galeristi in dražbene hiše.

McNulty (2014, 12) trgovce z umetninami ne reducira zgolj na običajne trgovce, ampak izpostavlja njihovo strokovno znanje. Njegovo prepričanje izhaja iz dejstva, da tudi umetnostni zgodovinarji poudarjajo pomembnost trgovcev z umetninami zaradi njihove vloge promotorjev novih umetnostnih stilov in jih predstavljajo kot ustvarjalce javnega okusa. Vendar je glavna naloga trgovca prodaja umetniških del. Zato, kot pravi Caves (2000, 28) ko se srečujejo z novimi talenti uporabljajo dva filtra selekcije, prvič, trgovci se zanašajo na že uveljavljene umetnike, da jim le-ti sugerirajo o kakovosti in posledični potencialnosti novih umetnikov, in drugič, trgovcev

ne zanimajo zgolj aktualni, trenutni dosežki umetnika, temveč tudi njegova umetniška preteklost. Njihove strategije gredo tako v smeri večje učinkovitosti kar se kaže tudi v že omenjenem dejstvu, da danes funkcija ni strogo vezana samo na enega posameznika, temveč je subjekt lahko nosilec večih funkcij. Tako na primer galeristi pogosto zavzamejo tudi funkcijo trgovca z umetninami. Battenfieldova (2009) in Caves (2000) na podlagi tega definirata pomembno distinkcijo med trgovci in galeristi. Galerist (lastnik komercialne galerije) je zavezan skupini umetnikov, ki je pod njegovim okriljem. V nasprotju s trgovci, gradi umetnikovo kariero tudi s tem, da poskrbi, da umetnik spozna prave ljudi, hkrati je njuno sodelovanje osnovano na dolgoročnosti in pričakovani ekskluzivnosti umetnika do galerista. Lastniki galerij morajo posedovati znanje o umetnosti in umetniških objektih, kajti slednje jih vodi pri odkrivanju novih talentov, ki jih bodo razstavljali v galeriji in jih vzeli pod okrilje. Komercialne galerije se lahko odločijo, da promovirajo peščico umetnikov, ki jih postopoma kultivirajo, ali pa lahko razkrijejo potencialne zvezde in jih intenzivno promovirajo. Becker (1984) meni, da je v finančno vrednost umetniškega dela namreč vključen tudi umetnikov ugled. Ko odkrijejo nov talent, poskušajo za njegova dela vzpostaviti trg, ga narediti vidnega, tako da bi ga priznale institucije. Hkrati galeristi in/ali trgovci skušajo vzbuditi interes za umetnika z nagovarjanjem kuratorjev, da za svoje naslednje razstave izberejo prav dela njihovega umetnika (Joy in Sherry 2003, 164). Eno pomembnejših vlog pri odločanju, ali bo posameznik prepoznan kot dober, vrhunski umetnik, torej igrajo trgovci z umetninami, saj le-ti preusmerjajo moč vseh drugih subjektov sveta umetnosti. Tako je na primer umetnik prepoznan in cenjen ne na podlagi kritikovih zapisov o njegovih delih, temveč na podlagi trgovca, ki ga zastopa (Rojas 2017).

Opisani kontekst galerij predstavlja definicijo t.i. primarnega trga umetnosti. V kontekst sekundarnega trga pa spadajo dražbene hiše, ki so danes postale zaveznik bogatih zbirateljev. Še nekaj desetletij nazaj so bili trgovci z umetninami tisti, ki so prodajali drage umetniške objekte, zdaj to počnejo dražbene hiše. Vendar med trgovci in dražbenimi hišami obstaja akt sodelovanja, kljub temu, da so si med sabo konkurenti. Galeristi oziroma trgovci potrebujejo dražbene hiše in njihove dražbe, saj z njimi pridobijo informacije o dejanski ceni umetniških del umetnikov, s katerimi sodelujejo. Hkrati pa so za dražbene hiše pomembni in potrebni trgovci, saj le-ti sodelujejo na dražbah, kjer po eni strani dejansko kupujejo dela, na drugi strani pa fiktivno dvigajo cene umetniških del svojih varovancev (Granet in Lamour 2013).

Dražbene hiše, kot že rečeno, v osnovi spadajo na sekundarni trg, vendar kot pravita Joy in Sherry (2003, 166) se situacija tudi na tem področju spreminja. Veliko dražbenih hiš ima namreč svoje galerije, v katerih kultivirajo in vzgajajo nove stranke, ki se raje izognejo trgovcem, ker se s tem neposredno izognejo plačilu provizije. Novi bogati zbiratelji predstavljajo pomemben marketinški segment, saj so pripravljene kupovati drage umetnine.

Finančna in estetska vrednost umetniškega dela je torej odvisna od aktivnosti vseh posameznikov, ki so vključeni v proces ustvarjanja ugleda umetnika in odnosa, ki povezuje svet umetnosti in trg umetnosti. Na tem mestu si gre zastaviti vprašanje, ki ga izpostavi tudi Selan (2014, 147): »Kako se med različnimi subjekti in institucijami, ki jih zastopajo, v sodobni umetnosti delijo razmerja moči.« Neposreden odgovor na zastavljeno vprašanje lahko dobimo z analizo lestvice najvplivnejših posameznikov v svetu umetnosti.

»Na svetu, od Amerike do Azije, vključno z Evropo, jih je sto, ki vodijo ples. Skrbijo za promocijo trga sodobne umetnosti, ki se nenehno razvija, ali moderne umetnosti z že slavnimi podpisi.« Ni pomembno katero funkcijo zavzemajo, »velja le to, da so »veliki« po denarju, ki ga vlagajo, ali po vplivu, ki ga imajo« (Granet in Lamour 2013, 47). Subjekti sveta umetnosti, ki jih izpostavi Granet in Lamour so na eni strani nosilci funkcije vratarjev in na drugi strani predstavljajo posamezniki, ki posedujejo moč, da vplivajo na vrednost umetniških del. Vsako leto se znajdejo na lestvici *Power100* umetnostne revije *ArtReview*, ki jo oblikuje žirija revije sestavljena iz dvajsetih mednarodnih sodnikov. Lestvica prikazuje aktualno dinamiko sveta umetnosti in je sestavljena glede na naslednje štiri kriterije: »vpliv na produkcijo umetnosti, vpliv na mednarodni ravni, finančni obseg in aktivnost v zadnjem letu« (Selan 2014, 147). Kvaliteta umetniških del tako sploh ni eden od kriterijev in pregled lestvice iz različnih let, kot pravi Selan (2014, 149), kaže, »da stabilna mesta na tej lestvici ohranjajo tisti, ki imajo denar (zbiratelji) in tisti, ki imajo institucionalni vpliv (galeristi, kuratorji ipd.).« Bourriaud (2013) pravi, da lahko na podlagi analize definiramo tri vrste subjektov, ki posedujejo moč. Prvič, gre za posameznike, ki dejansko kontrolirajo svet umetnosti in jih vsako leto najdemo na lestvicah kljub temu, da v določenem letu niso prispevali nič posebnega. Drugič, govorimo lahko o »gostih«, ki jim pripadniki prve kategorije dovolijo začasen vstop v njihov svet. Na tem mestu so izpostavljeni organizatorjih različnih vplivnih dogodkov, npr. umetniških sejmov in bienalov.

Tretji subjekti pa so vzhajajoče zvezde, ki kot netipični predstavniki sveta umetnosti vplivajo na trenutno stanje v tej sferi. Njihovo potencialno nasprotovanje trenutni organizaciji sveta umetnosti hegemonije slednje ne more zrušiti, saj si jih s sprejetjem prav nasprotno, podredijo (Selan 2014, 152).

Pregled, kateri subjekti iz sveta institucionalne umetnosti zasedajo največ mest na lestvici, nam daje neposreden vpogled v razmerja moči. Leta 2016 se je na seznamu znašlo veliko umetnikov, muzejskih direktorjev in kuratorjev, ki tudi zasedajo prvo mesto. Dražiteljev ni na seznamu, so se pa na 3. in 4. mestu znašli trgovci z umetninami, ki skupaj z zbiratelji predstavljajo skoraj polovico celotnega seznama. Če govorimo nekoliko bolj konkretno, v prvi polovici seznama (med prvih 60 uvrščenih) najdemo 13 umetnikov, 8 direktorjev muzejev, 8 kuratorjev, 20 galeristov, 9 zbirateljev, direktorja sejma in filozofinjo umetnosti. Iz navedenih podatkov lahko razberemo, da so z majhno prednostjo bolj zastopani subjekti iz sveta umetnosti kot subjekti trga umetnosti, kar lahko potencialno napeljuje na razmišljanje, da se je moč trga umetnosti nekoliko zmanjšala. Prav tako pomembna je analiza lestvice o vključenosti »belih« posameznikov v primerjavi z Drugimi. Čeprav lestvico sestavljajo številni mednarodni posamezniki, so v svetu umetnosti še vedno najbolj vplivni belci, saj predstavljajo 70 % celotnega seznama. Najvišje od posameznikov, ki ne spadajo v kategorijo belcev, se je uvrstil kitajski umetnik Ai Weiwei, in sicer na 10. mesto. Med desetimi najvišje uvrščenimi jih devet prihaja iz Evrope, iz celotnega seznama 13 % posameznikov prihaja iz Azije, 3 % pa iz Afrike in Bližnjega vzhoda. Glede na podatke lahko vidimo vsaj dva historična trenda, ki se do danes še nista spremenila. Prevlada zahodnega sveta, torej malo uvrščenih umetnikov prihaja iz nezahodnega sveta in pa svet umetnosti ostaja v rokah »belih« posameznikov. Ob tem tudi dejstvo, da mednarodno najbolj znan seznam sestavlja medij, ki prihaja iz zahodnega sveta, priča o hierarhiziranosti posedovanja moči.

Diferenciranje sveta in trga umetnosti ni pomembno samo z vidika analize subjektov, ki funkcionirajo v eni ali drugi sferi, temveč se njegova pomembnost kaže tudi z vidika razumevanja, kdo sploh so nosilci moči. Finančna in estetska vrednost umetniškega dela je namreč odvisna od aktivnosti vseh posameznikov – trgovci z umetninami oziroma galeristi, umetniške galerije, dražbene hiše –, ki so vključeni v proces ustvarjanja ugleda umetnika in

delujejo kot vez med svetom umetnosti in trgom umetnosti. Umetnost je namreč postala del velikega finančnega sveta, zato so posamezniki, ki prihajajo iz zahodnega sveta in imajo intelektualno in/ali finančno zaledje tisti, ki obvladujejo svet umetnosti.

5.5 EKONOMSKE PODMENE UMETNOSTI – POBLAGOVLJENJE UMETNOSTI

Ko analiziramo svet umetnosti, se je za njegovo razumevanje potrebno posvetiti tudi, že na začetku omenjenemu, spremenjenemu kontekstu v smislu njegovega prehoda h komercialni, tržni dejavnosti. Debeljak (1999, 20) pravi, »da sta tako razvoj kot prepoznavnost umetnosti kot institucije le funkciji razvoja umetnosti v moderni družbeni formulaciji, opredeljeni pa sta z vzponom meščanskega razreda in gospostvom kapitalističnega načina proizvodnje.« Kapitalistična paradigma je spremenila celotno polje sveta umetnosti, zato so tovrstne analize pomembne za razumevanje spremenjenih funkcij subjektov sveta umetnosti. Imperativ večje učinkovitosti, ki ga zapoveduje trg, je spremenil prej ustaljeni niz pravil (ko je bil subjekt nosilec zgolj ene funkcije) na zahtevo po istočasnem opravljanju večih dejavnosti. Hkrati se je spremenila struktura moči, konkretno, povečala se je vloga zbirateljev, ki so po mnenju nekaterih avtorjev (Caves 2000; Elmer 2017; Rojas 2017) postali glavni sli pa vsaj pomembni akter v svetu umetnosti.

»Ekonomija je trgovanje z vrednotami v okviru določenih vrednostnih hierarhij. To trgovanje spodbujajo vsi, ki želijo sodelovati v družbenem življenju. Kultura je del tega življenja« (Groys 2002, 16). Izhajajoč iz teze Groysa lahko sklenemo, da je tudi umetnost postala del velikega finančnega, kapitalističnega sveta, Tratnikova (2009, 1328) pravi, da je vezana »na novo fazo kapitalistične akumulacije in poblagovljenja« ali, kot je zapisal Stallabrass (2004, 4), ekonomija umetnosti skorajda odseva ekonomijo finančnega kapitala. Kapitalizem, ki je s svetovnim trgom prešel v neoliberalizem, pomeni globalno neomejeno gibanje blaga in kapitala. Izhajajoč iz Wallersteinovega (2006) koncepta »svetovnih sistemov«, je trgovanje omejeno na nacionalne države izginilo, in celoten svet je danes postal veliko tržišče, družba pa je postala potrošniška. Spremembe v ekonomski organizaciji sveta se odražajo tudi na trgu umetnosti. Danes trgovina z umetnostjo prav tako ni več omejena na nacionalne države, temveč se trži tudi na globaliziranem

ekonomskem trgu, tudi s pomočjo organiziranja mednarodnih dogodkov, kot so umetniški sejmi in bienali.

»Od poudarka na produkciji in z njo na konceptu blaga smo prešli k paradigmi potrošništva« (Tratnik 2009, 1329). Na tem mestu se lahko navežemo na Frankfurtsko šolo kot pomembno smer kritičnih neomarksističnih študij, v okviru katere sta delovala Adorno in Horkheimer (2002), ki vpeljeta izraz kulturna industrija⁶. Glavni poudarek te teorije je, da je uporabna vrednost umetniških del v kulturni industriji zreducirana zgolj na njihovo menjalno vrednost. Kot pravi: »Umetnost postane blago, narejena in prilagojena za industrijsko produkcijo, ugodna za prodajo in zamenljiva. Nobena stvar nima vrednosti sama po sebi temveč ima vrednost samo, če jo je mogoče menjati« (Horkheimer in Adorno 2002, 128). Ko preidemo na polje umetnosti, je menjalna vrednost umetniških objektov torej postala izjemnega pomena. Stallabrass (2004), ki se ukvarja z regulacijo in inkorporacijo umetnosti v novem svetovnem redu, meni, da umetnostno mikro ekonomijo vodi peščica trgovcev, kritikov in zbirateljev in to zagotavlja njeno svobodo in neodvisnost od pravil globalnega kapitalizma in množične kulture. Hkrati pa lahko umetnost vidimo kot metaforo za kapitalistični sistem.

Burn (1975) pravi, da se je definiranje likovnih umetniških del kot unikatnih objektov v začetku postindustrijskega obdobja, ko so se dobrine začele množično proizvajati in ko je umetniško delo, ki je že postalo del trga dobrin med industrijsko revolucijo, bilo prisiljeno redefinirati svoje karakteristike v skladu z novimi tehnologijami reprodukcije. Danes je z množično proizvodnjo umetniških del umetnik še vedno prisiljen, da ustvari noviteto s katero lahko doseže originalnost, unikatnost. V skladu s kapitalistično zapovedjo tudi v svetu umetnosti vznikne zahteva po nenehnemu izumljanju inovacij, s čimer trgu zagotavljajo stalno produkcijo diferenciranih izdelkov (Burn 1975, 53–54).

Boudrieu potrošniške prakse, ki so povezane z okusom, definira kot klasifikatorje družbenih položajev. Posamezniki pridobljene dobrine uporabljajo za vzpostavljanje družbenih razlik oziroma povezav (Bourdieu v Bulc 2004, 56). In tu pridejo na vrsto bogati zbiratelji umetniških

⁶ Termin, ki je bil vpeljan v sredini 40. let prejšnjega stoletja, se je glede na obdobje bolj nanašal na glasbo, film in medijsko industrijo, ki je bila v ZDA v tem času v razvetu.

del. Ti predstavljajo zadnji člen v verigi subjektov znotraj institucije, ki obsega umetniški trg. Umetniki producirajo umetnost, trgovci in dražitelji jo prodajajo, medtem ko jo zbiratelji kupujejo. McNulty (2014, 13) zbiratelje razdeli na dve skupini: individualne in institucionalne. Institucionalni zbiratelji v veliki meri izgubljajo bitko z zasebnimi, individualnimi zbiratelji, kajti njihov proračun je praviloma omejen. Moč individualnih zbirateljev se je tako v zadnjih nekaj desetletjih občutno povečala. Dokaz tega so tudi muzeji, ki jih po celem svetu odpirajo zasebni zbiratelji. Slednji v umetnosti iščejo svojo intelektualno zadovoljitev in svoje zbirke včasih donirajo muzejem, prevzemajo že etabrirane institucije ali ustanavljajo svoje fundacije s čimer se povečuje proces institucionalizacije. (Caves 2000; Elmer 2017; Rojas 2017) Po drugi strani, pa zbiratelje pri svojem delovanju vodi želja po dobičku in potrjevanju statusa, in ne umetnost sama. Kot poudari Quaranta (2013, 95), je umetnost družbeni kapital in vir družbenega prestiža, je pa tudi finančni kapital zaradi investicijske vrednosti, ki jo poseduje. Veliko zbiralcev vlaga v umetnost v upanju, da se bo investicija v prihodnosti povrnila in oplemenitila.

Na vprašanje, zakaj se je tako dvignila popularnost umetnosti Thorntonova (2012) odgovarja: ker je tako draga. Visoke cene umetniških del se mnogokrat znajdejo v množičnih medijih in s tem promovirajo idejo o umetnosti kot statusnem simbolu in luksuzni dobrini. Prepričanje, da so umetniška dela dobra finančna naložba, je povzročilo še večjo pretočnost trga.

Umetnost je torej postala čista (luksuzna) dobrina in prav zaradi tega imperativa se je spremenil celoten svet umetnosti, njegovo delovanje in funkcije subjektov ter objektov znotraj njega. Kar se tiče institucij umetnosti, Štrajn (2003, 63) meni: »Muzeji in galerije, med drugimi »tradicionalnimi« ustanovami, se spreminjajo v laboratorije kontinuirane proizvodnje variacij pomenov, interpretacij in interpelacij. Vsekakor te institucije niso več (če so sploh kdaj bile) »nevtralna« mesta razstavljanja umetniških objektov, ampak so, kot dejavniki izpostavljanj ne toliko umetnikov in njihovih del kot takih, temveč izpostavljanj konceptualiziranega pogleda na umetnost kot kulturno blago.« Neizpodbitno dejstvo je, da so umetniška dela mnogokrat od svoje prvotne funkcije izražanja misli, ideje, podajanja sporočila umetnika gledalcu, postala poblagovljena. Thorntonova (2012) je v svojem raziskovanju sveta umetnosti po pogovorih z zaposlenimi v eni izmed dražbenih hiš ugotovila, da obstajajo določeni kriteriji, zaradi katerih bo eno umetniško delo na trgu bolj privlačno za kupce. Ta kriterij ni, kot bi pričakovali, kvaliteta

dela, temveč na primer uporabljene barve (»rjave slike se ne prodajajo tako dobro kot modre ali rdeče«), emocije, ki jih slika vzbuja (»slika, ki upodablja žalost, se ne bo tako hitro prodala kot slika, ki dela ljudi vesele«), upodobljeni subjekti na slikah (»moški akti so manj privlačni za prodajo kot ženski akti«) in velikost umetniškega dela (»vse kar je večje od standardnih dimenzij, ni zanimivo za določen sektor trga«) (Thornton 2012, 24). Sklenemo lahko torej, da je umetniško delo danes zreducirano na potrošni objekt in v skladu s to paradigmo je kot njegova vrednost prepoznana le menjalna vrednost, ki jo dosega.

Če so bile včasih funkcije subjektov znotraj sveta umetnosti strogo ločene in je posameznik opravljal funkcijo, za katero je bil usposobljen, pa je danes situacija nekoliko drugačna. Žerovčeva (2007, 177) pravi, da subjekti »za doseganje večjih učinkov istočasno opravljajo dejavnosti, ki naj bi bile, vsaj po splošnih predstavah o konkretnem delovanju in popolni različnosti vokacije, ki jo vodijo v različne umetniške poklice in principe delovanja, strogo ločene.« Kritiki in kuratorji, ki so skozi izobraževanje postali eksperti za področje, pogosto v želji po dobičku prevzamejo funkcijo svetovalca bogatim zbirateljem. Slednji so hkrati kupci in prodajalci umetnin ter občasno kuratorji. Tudi galeristi so bili po svoji funkciji (finančna in družbena opora umetnikom) ločeni od trgovcev z umetninami, vendar se danes ti dve funkciji stapljata ena z drugo. In nenazadnje umetniki. Predvsem vloga umetnika, ki je opravljal zgolj funkcijo proizvajalca umetniških del, je leta 2008 na novo definiral britanski umetnik Damien Hirst. Namesto ustaljenega distribucijskega kanala trgovec z umetninami / galerist – dražbena hiša je svoja dela direktno predal dražbeni hiši Sotheby's (Reckhenrich, Anderson in Kupp 2009). S tem je svoji funkciji umetnika dodal še prej omenjeni funkciji trgovca in kuratorja. Tudi umetnika, ne samo njegova dela, sprejme in »naredi« trg za svoje lastne potrebe, s čimer umetnik sam postane blago. Becker (1984) pravi, da umetniki s svojim ugledom višajo vrednost umetniškega dela. Številni avtorji (Joy in Sherry 2003; Granet in Lamour 2013; Elmer 2017) se ukvarjajo z raziskovanjem umetnika in njegove funkcije na umetniškem trgu. Od umetnikov se danes pričakuje, da bodo sprejeli poslovne koncepte in sami prodajali tako sami sebe kot svoja umetniška dela. Postali so znamke, postali so zvezde. Tudi v svetu umetnosti gre zato najti zvezdniški sistem, kjer dela znanih umetnikov, prav zaradi njihove prepoznavnosti in slave, dosežejo vrtoglave cene. Dela se tako mnogokrat dobro prodajajo zaradi imena, ki se podpiše pod umetnino, in ne na podlagi kvalitete.

Institucije umetnosti kot kontradiktorno prostori demokratičnosti in diferenciacije predstavljajo osrednji predmet preučevanja za različne teoretike. Umetniške institucije na ravni analize z institucionalno teorijo definirajo pojem umetnost in dajejo vpogled v odnosna razmerja med posamezniki, ki delujejo znotraj njega. Kapitalistična paradigma je spremenila celotno polje sveta umetnosti, ki se kaže v profesionalizaciji subjektov, s hkratno zahtevo po večji učinkovitosti pa posledično vodi v združevanje funkcij. Umetnost lahko vidimo kot metaforo za kapitalistični sistem, kjer je vrednost objekta (umetniškega dela) odvisna zgolj od njegove menjalne vrednosti. In isto velja za same umetnike, od katerih se pričakuje, da bodo skozi zvezdniško kulturo prodajali tudi sami sebe, kar na drugi strani prispeva k ultimativnem poblagovljenju posameznika. Umetnost je tako postala luksuzna dobrina za bogate zbiratelje in sredstvo vzpostavljanja družbene diferenciacije. Svet umetnosti predstavlja družbeni odraz, ne samo z vidika upodobljenih tematik in umetniške sporočilnosti, temveč tudi preslikava družbeno hierarhizacijo. Ne predstavlja neodvisne entitete, na katero družbeno diferenciranje ne bi vplivalo, ampak je le-to znotraj njega subtilno podvojeno in ujeto v analizi rasizma znotraj institucionalizirane likovne umetnosti.

6 RASIZEM V INSTITUCIONALIZIRANI LIKOVNI UMETNOSTI

Svet umetnosti si predstavljamo kot odprt in liberalen, prav tako kot je oziroma naj bi bila umetnost sama. Vendar je realnost nekoliko drugačna. Na eni strani gre izpostaviti kulturni kapital, ki je vezan na znotraj družine posredovano znanje o umetnosti in je hkrati tudi pridobljiv s formalnim izobraževanjem. Vendar slednje ni enako dostopno za vse posameznike. Govorimo lahko o institucionalnem rasizmu, ki posameznikom preprečuje dostop do izobraževalnih institucij, tudi s pomočjo ekonomske deprivilegiranosti. Uspeh posameznikov v izobraževalnem sistemu je pogojen s posedovanjem »pravega« kulturnega kapitala, ki hkrati predstavlja tudi pogoj za vstop in participiranje v svetu umetnosti. Na drugi strani pa pomembno vlogo latentne oblike rasizma, ki so skrite v vrednotah in predpostavkah umetniških kritikov, kuratorjev, direktorjev in drugih subjektov znotraj sveta umetnosti. Na tem mestu gre izpostaviti tudi kulturno hegemonijo, ki se odraža v produciranju in ohranjanju idej dominantnih razredov in s tem umetnike, ki sodijo v kategorijo Drugi, ohranjajo v okvirih njihove lastne tradicije.

6.1 FUNKCIJA HABITUSA IN KULTURNEGA KAPITALA V SVETU UMETNOSTI

Bourdieujevi koncepti habitusa in kapitala, predvsem kulturnega kapitala lahko služijo kot analitsko orodje pri raziskovanju, kako se rasizem odraža v svetu umetnosti, saj na eni strani služijo za teoretiziranje razredne neenakosti in na drugi strani predstavljajo mehanizem razredne reprodukcije. Pripadnost določenemu razredu namreč oblikuje posameznikove dispozicije – habitus, ki vpliva na to, katero družbeno pozicijo posameznik zasede in producira številne oblike virov – kapitale.

Fowler (1999) in Weiß (2010) pravita, da socialni kapital posameznika predstavlja omrežje umetnika, znotraj katerega so pomembni vplivni posamezniki, ki dajejo umetniku podporo na njegovi karierni poti, simbolni kapital reprezentira umetnikov sloves, ekonomski kapital pa predstavlja dobiček posameznika, ki ga pridobi v sferi svoji delovanja. Vendar v začetni fazi najpomembnejšo točko predstavlja pridobitev kulturnega kapitala. Po Bourdieuju (1986) kulturni kapital predstavlja utelešno dobrotno v obliki znanja, umetniškega okusa in drugih dispozicij, ki

so pridobljene in akumulirane ter katere lahko posameznik razvije kot vire oziroma sredstva znotraj družbenega prostora ali kulturnega trga. Kulturni kapital se prenaša med generacijami znotraj družine in razredna situacija slednje determinira količino kulturnega kapitala posameznika, ki se nato akumulira tekom izobraževanja, obiskovanja kulturnih, umetnostnih institucij in v dejavnosti kulturne potrošnje (Fyfe 2004). Bourdieujevo (1977) delo o kulturni in družbeni reprodukciji nam daje vpogled tako v kontekst razredne neenakosti v izobraževalnih dosežkih kot tudi v kontekst širšega vprašanja o razredni reprodukciji v »razvitih« kapitalističnih družbah. Teorija kulturne reprodukcije se ukvarja s povezavo med izvornim in trenutnim razrednim članstvom ter analizira posredovanje le-te skozi izobraževalni sistem.

Uspeh v izobraževalnem sistemu je pogojen s posedovanjem kulturnega kapitala in habitusa višjega razreda. Kot poudarja Sullivanova (2002, 144), posamezniki iz nižjih razredov v splošnem ne posedujejo potrebnih značilnosti, zato je neuspeh večine teh posameznikov skoraj neizogiben. Kulturni kapital umetnika, je v tem kontekstu prepoznan kot najpomembnejši in predstavlja znanje o umetnosti in svetu umetnosti nasploh. Kot poudari tudi Bourdieu (1993a, 24), akumulacija in posedovanje kulturnega kapitala povečuje posameznikovo moč najprej v izobraževalnem sistemu in kasneje v sami kulturni oziroma umetnostni industriji. Posameznik torej pridobi dominantno pozicijo v primerjavi z drugimi na podlagi pridobljenega in akumuliranega znanja.

Glede predpostavke o prenašanju kapitala znotraj družine Yossova (2005) pravi, da je iz te perspektive moč analizirati, zakaj so v izobraževalnem sistemu bolj uspešni »beli« študenti v primerjavi z »nebelimi«. Znanje, ki ga posedujejo posamezniki iz srednjega in zgornjega razreda, je smatrano kot vredno, kot kapital torej. Postavka sledi Bourdieuju (1974), ki pravi, da je kulturni kapital vključen v domovih višjih razredov in omogoča študentom iz višjih razredov, da pridobijo višje izobraževalne uspehe v nasprotju s študenti iz nižjih razredov. Posamezniki, ki ne prihajajo iz višjih razredov, se soočajo z mankom potenciala za družbeno mobilnost s pomočjo formalnega izobraževanja. Hkrati je tudi kulturni kapital nižjih družbenih slojev in rasnih manjšin oziroma podrejenih družbenih skupin razvrednoten in delegitimiziran. Fowler (1999) govori o mehanizmu selekcije v izobraževanju kot sredstvu, s katerim dominantni družbeni razredi utrjujejo svoj primat v družbeni hierarhiji. Bourdieu pravi, da so družbene neenakosti

legitimirane z izobraževalnimi dosežki, ki so jih pridobili posamezniki, ki zasedajo dominantne položaje. Izobraževalni sistem ima torej ključno vlogo v ohranjanju statusa quo, kajti kot pravi Bourdieu (1974, 32) je izobraževanje »eno najbolj učinkovitih sredstev trajnega obstoja družbenega vzorca, ker tako zagotavlja opravičevanje družbene neenakosti in daje prepoznavanje kulturne dediščine/zapuščine, ki je smatrana kot naravna.« Izobraževalni dosežki pomagajo pri reproduciranju in legitimiziranju družbene neenakosti, ker se pogosto zdi, da si posamezniki iz višjih razredov zaslužijo svoje pozicije v družbeni, socialni strukturi (Sullivan 2002, 144). Dominantne skupine tako neenakosti med posamezniki prezentirajo kot pravilne in naravne. Naturalizacija hierarhije se utrjuje tudi z idejo, ki jo poudarita Burke in McManus (2009), da so uspehi na ekonomskem in izobraževalnem področju odvisni od (ne)zmožnosti posameznika. To je seveda tudi strategija, kako se hierarhična družba reproducira in kako se konstantno generirajo razlike med posamezniki in družbenimi skupinami. Na tem mestu lahko govorimo o institucionalnem rasizmu, kjer je mogoče zaznati sistematično »belo« dominacijo v korporacijah, na univerzah, v pravnem sistemu, političnih telesih, kulturnem življenju in drugih družbenih sferah in institucijah. Gre za začaran krog razredne reprodukcije, iz katerega je težko izstopiti.

Eden od razlogov omejevanja dostopa do institucij umetnosti predstavlja tudi ekonomski vidik – ekonomska privilegirana oziroma deprivilegirana posameznikov. Piper (1999, 65) pravi, da je odločitev za umetniško kariero odvisna od stopnje ekonomskega komforta in privilegija. Za kreativno nagnjene posameznike, ki so odraščali v pogojih ekonomske deprivilegirani, je manj verjetno, da se bodo odločili za tovrstno tvegano poklicno kariero. Rezultat tega je, da so izobraževalne umetniške institucije disproporcionalno sestavljene iz posameznikov, ki izhajajo iz bogatejšega ekonomskega okolja in izhajajoč iz tega reproducirajo »umetniške vrednosti in interese družbeno in ekonomsko privilegiranih posameznikov« (Piper 1999, 65).

Bourdieujeva teorija izpostavlja znanje kot enega najpomembnejših kapitalov, ki pa ni enakomerno distribuirano po populaciji. Namreč, kot je bilo izpostavljeno, izobraževanje ni demokratično dostopno vsem posameznikom, s čimer jim posameznikom že na začetku odtujena oziroma zmanjšana možnost za nekakšen relativen uspeh v njihovem življenju. Tudi Yossova (2005) ugotavlja, da so »beli« družbeni razredi kulturno bogatejši kot drugi in da zlasti oni ustvarjajo normative za ostale posameznike. Avtorici Burke in McManus (2009) z raziskavo o vlogi kulturnega kapitala in reprodukciji privilegijev v Veliki Britaniji pokažeta, da likovna

umetnost strogo ostaja polje hierarhizacije družbenih položajev. Visoko izobraženi posamezniki iz visokega in srednjega razreda pogosteje obiskujejo galerije in posedujejo znanje o umetnosti in tako imajo tudi njihovi otroci večje možnosti razviti ustrezno znanje. Umetnost tako ostaja ekskluzivno in težko dosegljivo družbeno polje, tudi ko govorimo o vstopu v institucije formalnega izobraževanja. Allen (1988) navaja podatke iz leta 1981, kjer je bila na ameriški univerzi v Michiganu večina (okoli 90 %) študentov belopolnih, 5,7 % je bilo temnopolnih, 0,4 % ameriških staroselcev, 2,8 % Azijcev in 1,2 % Latinoameričanov. Na študijskem področju umetnosti so bili temnopoliti slabo zastopani, predstavljali so 2,1 % študentov, v primerjavi z belimi, ki jih je bilo 95 %. Podatki, ki jih za študijsko leto 2018 napovedujejo na Cornell University⁷ v zvezni državi New York, se nekoliko razlikujejo, in sicer belopolti še vedno prevladujejo, vendar je njihov delež precej nižji – 42,2 %, Azijcev naj bi bilo 19,1 %, temnopolnih 6,1 % in Latinoameričanov 12,7 %. Ko so posamezniki sami opredelili svojo etnično pripadnost (dopuščena jim je bila možnost izbiranja večih opcij), se je izrazito povečal samo delež belopolnih, in sicer za skoraj 20 % (na 60,3 %). Delež posameznikov iz etničnih manjšin se skozi leta, kot vidimo, povečuje, medtem ko delež belih konstantno ostaja na visokem nivoju.

Formalna izobrazba je za vstop v svet umetnosti in s tem za prepoznavanje posameznika kot umetnika ključnega pomena. Joy in Sherry (2003) poudarjata, da šele listina o končani izobrazbi, predvsem iz uglednih šol, pripomore k prepoznavanju posameznika kot umetnika. Vsak nov trend oziroma slog, ki se danes pojavi, je sprejemljiv pod pogojem, da umetnik, ki ga je ustvaril, prihaja iz priznane izobraževalne institucije (Joy in Sherry 2003, 156–158). Ideje posameznikov iz podrejenih, manjšinskih, »nebelih« družbenih skupin tako v večji meri ostanejo zunaj konteksta sveta umetnosti, ker v njega tako zaradi pogoja izobrazbe ne morejo vstopiti. Bourdieujeva teorija kulturnega kapitala je bila uporabljena za predpostavljjanje, da so nekatere skupnosti kulturno bogatejše kot druge. Ta interpretacija izpostavi »belo« srednjerazredno kulturo kot standard, ki služi kot norma za primerjavo. Yossova (2005) poudari, da kulturni kapital srednjega razreda ni zgolj podedovan ali posedovan, temveč izpostavi tudi akumulacijo specifičnih oblik znanja, veščin in zmožnosti, ki jih privilegirane skupine v družbi cenijo. (Yosso 2005)

⁷ Glej: Profile: Class of 2018.

Bourdieujevi koncepti habitusa in kapitala prispevajo k analizi razredne neenakosti in so hkrati mehanizem razredne reprodukcije. Pripadnost določenemu razredu in z njim povezan habitus ter posedovanje kapitala določajo posameznikovo družbeno pozicijo. Kulturni kapital, ki ga najdemo pri pripadnikih višjih družbenih razredov omogoča boljše izobraževalne uspehe in karierne možnosti. Dominantne družbene skupine ohranjajo svojo moč z ekskluzivnim dostopom do znanja v obliki kulturnega kapitala in hkrati posedujejo večje količine ekonomskega kapitala kot Drugi. Zanimanje za umetnost in posledična kasnejša umetniška kariera sta odvisna od ekonomskega ozadja, iz katerega posameznik izhaja. To se kaže v manjši zastopanosti podrejenih družbenih skupin na tem področju in obratno večjemu številu posameznikov iz dominantnih skupin, ki reproducirajo umetniške vrednosti in interese lastne skupine, kar sovпада z Gramscijevim modelom kulturne hegemonije.

6.2 KULTURNA HEGEMONIJA – UMETNOST KOT IZRAZ DOMINACIJE ZAHODNEGA »BELEGA« SVETA

Za analiziranje koncepta rasizma znotraj institucionalne umetnosti je relevanten Gramscijev (1955) koncept hegemonije. Slednji v svoji osnovi ilustrira, kako država in civilna družba producira in ohranjata podreitev normam in vrednotam dominantnih razredov ter kako se razredne hierarhije kapitalistične družbe vedno znova vzpostavljajo. Hkrati se hegemonija kaže v produciranju dominantnih idej kot edinih legitimnih, vsak odklon se smatra kot nesprejemljiv in niti ne predstavlja resno grožnjo, ki bi ogrožala utrjenega jedra. Umetniki Drugi tako ostanejo zunaj sveta umetnosti, če pa jim preboj uspe, je le-ta pogojen s tem, da vsebinsko ostanejo znotraj svoje tradicije. Omejevanje umetniškega izražanja, poleg zreduciranja umetnosti na etnično umetnost predstavlja posledico rasizma, ki funkcionira v institucionalni umetnosti.

Carter (2003) izhajajoč iz Gramscija hegemonijo razlaga kot zbirko idej, ki dominantnim družbenim skupinam zagotavlja podrejenje ostalih skupin njihovem vladanju. Podrejene skupine sprejmejo moralne, politične in kulturne vrednote tistih, ki vladajo. Dominantne družbene skupine torej ohranjajo svojo moč in zavarujejo svoje skupne razredne interese (kot sta na primer bogastvo in lastnina) ne skozi uporabo prisile, ampak s tem, da uporabljajo kulturne

institucije in z medsebojnim povezovanjem članov elite. Neprisila je tudi mehanizem, s katerim delovanje hegemonije sčasoma postane naturalizirano in zato nevyprašljivo (Gramsci 1955). Na tem mestu ne moremo mimo Halla (1980), ki Gramscijevo teorijo uporabi kot orodje za združitev kulturne in ekonomske analize marksistične teorije. Gramscijevo teorijo aplicira na svojo kritično teorijo rase. Marksistični pristop k rasi predpostavlja, da je rasizem ukoreninjen v ekonomski strukturi – rasna neenakost je kulturna refleksija ekonomske baze družbe. Vendar Gramscijevi koncepti (v skladu z neomarksističnim pristopom) ne temeljijo na ekonomskem redukcionizmu, ki, kot pravi Hall (1996), predvideva determiniranje družbenih formacij z ekonomijo. Rasne teorije in ideologije opravičujejo sistem ekonomske neenakosti, ki je seveda koristen in priročen za kapital, ki mu daje potrebno »zalogo« poceni delovne sile. Hall (1980) pravi, da Gramscijeva teorija pokaže, kako so rasistična ideologija in socialne prakse vkorporirane v sistem ekonomske stratifikacije na distinktivni način v specifičnih zgodovinskih in socialnih lokacijah. Družbena podrejenost »rasnih« oziroma »nebelih« družbenih skupin in njihova obsojenost na pozicijo nižjih družbenih razredov sta neposredno povezani s formo kapitalističnega sistema, ki za svoje funkcioniranje potrebuje poceni delovno silo. In slednja je tista, ki je slabo oziroma ni izobražena. To sklene začarani krog, iz katerega je težko izstopiti.

Gramsci (1955) pravi, da je ena od glavnih težav, s katerimi se soočajo dominantne družbene skupine, kako ohraniti specifično stopnjo »ideološke enotnosti« s katero zagotovijo odobritev tistih, ki jim vladajo. Obenem še poudarja, da koncept hegemonije nima samo materialnih oziroma ekonomskih razsežnosti, ampak je tudi sistem družbenih idej in ideologij vsakdanjega življenja, ki producira hegemonске učinke. Hegemonska moč deluje torej tako, da se družbeni razredi oziroma posamezniki znotraj nje podrejajo hegemonskim družbenim vrednotam in normam. Temelji na prostovoljni participaciji in ne na grožnji kaznovanja namreč hegemonija predstavlja »zdravorazumski« koncept, ki vodi naše vsakodnevno življenje in naše razumevanje sveta. Slednje je podedovano in posamezniki ga nekritično sprejemajo. Prisila spada v ekskluzivno domeno države zato »so institucije civilne družbe, kot so cerkev, šole, množični mediji ali družina, v veliki meri odgovorne za produciranje in razširjanje hegemonске moči« (Stoddart 2007, 201). Na tem mestu lahko govorimo o Althusserjevem (2000) konceptu ideoloških aparatov države, ki vključuje našete družbene institucije. Vendar ideje vladajočega razreda ne postanejo nujno vrednote celotne družbe, ampak jih lahko smatramo kot »družbene

akcije v poteku«, ki ustvarjajo in reproducirajo hegemonsko moč. Hegemonska omrežja so rezultat »boja« med vladajočimi elitami in podrejenimi skupinami (Stoddart 2007).

Kulturno hegemonijo, ki jo predstavi Gramsci in jo imajo v rokah premožni posamezniki iz višjih razredov, lahko analiziramo tudi znotraj Bourdieujeve teorije kapitala in habitusa. Le posamezniki s kapitalom imajo možnost in moč, da se uveljavi njihova volja in njihov pogled na svet. Rezultat dejstva, da v umetnost večinoma vstopajo posamezniki iz višjih družbenih razredov, je ohranjanje *statusa quo* z umetniki, ki producirajo formalna apolitična dela, ki jih muzeji razstavijo, trgovci podpirajo in nenazadnje zbiratelji kupijo. Piper (1999, 65) izpostavlja subjekte, ki kot vratarji delujejo znotraj sveta umetnosti in zahtevajo, da umetnik ostane v kontekstu dobro etablirane formule in znotraj nje razvije svoj prepoznaven stil. »V najboljšem primeru so odstopanja od norme deležna opomina z negativnimi kritikami, še pogosteje pa so sankcionirana s kompletnim neupoštevanjem in zanikanjem« (Piper 1999, 65). Tratnikova (2016, 4) poudarja, da gre pri tem dejansko za »zgodbo o kulturni in ideološki produkciji prvega sveta in obenem za zgodbo o brisanju vsega *drugega*. Pod drugo ne spada le produkcija iz drugih geopolitičnih območij, temveč tudi produkcija, ki ni osrednja oziroma ni v podporo dominantni ideologiji.«

Na eni strani torej govorimo o hegemoniji določenih idej in hkratnem zanikanju tistih, ki niso v skladu z dominantno logiko. Na drugi strani pa kot posledico izpostavljam nezastopnost »nebelih« umetnikov v svetu umetnosti oziroma pogojevan vstop glede na upoštevanje zahtev po ohranjanju partikularnih »tradicionalnih« idej iz katerih umetnik izhaja. Kot izpostavi Tatorjeva (in drugi 1998, 5) lahko govorimo o latentnih oblikah rasizma, ki so skrite v vrednotah, predpostavkah in dispozicijah umetniških kritikov, kuratorjev in skrbnikov muzejev, direktorjev in drugih subjektov znotraj sveta umetnosti, ki omejujejo dostop Drugim v svet umetnosti. Različne raziskave (Pindell 1988 in Burke in drugi 2009) in akademski članki (Tator in drugi 1998; Piper 1999; Aleksić 2002; Araeen 2002 in 2004) kažejo, da še vedno obstaja rasističen oziroma diskriminatoren odnos do nekaterih družbenih skupin, ko govorimo o njihovem vključevanju v svet umetnosti. Tudi do konca prvega desetletja 21. stoletja se razmerja moči še niso spremenila. Umetniki, ki izhajajo iz podrejenih skupin, se v svoji karieri borijo za legitimiteto in prepoznavnost, pogosto tudi težko dobijo prostor za razstavljanje in vključevanje

v publikacije in institucije nasploh. Smith (v Tratnik 2016, 2) govori o osrednji umetniški produkciji, katere producenti so zahodni umetniški svetovi. »Prvi svet«, kot ga poimenuje, je skluden »z globalno razporeditvijo kapitala in politične moči« v nasprotju z »drugod« za katera pravi, »da ne prispevajo velikih umetniških imen (razen nedavnih globalnih super zvezd iz Kitajske in nekaterih posameznikov oziroma skupin).«

Leta 1987 je Howardena Pindell (1988) opravila raziskavo, v katero je vključila osrednje galerije in muzeje v New Yorku. Osrednja točka raziskave je bila, koliko izvedenih skupinskih in samostojnih razstav je vključevalo »nebele« umetnike. Ugotovila je, da je med 82 in 100 odstotki razstav v Guggenheimu, Metropolitanskem muzeju umetnosti, Muzeju moderne umetnosti in Muzeju ameriške umetnosti Whitney vključevalo samo »bele« umetnike. Čez deset let, leta 1997, je ponovno opravila raziskavo in tekom nje tudi izprašala umetnike, kritike, umetnostne zgodovinarje in člane muzejske administracije o njihovem mnenju o spremembah v umetniškem svetu. Iz podanih mnenj in rezultatov sklene, da se za umetnike, ki niso »beli«, ni veliko spremenilo. Ponovna raziskava iz leta 2007, ki je vključevala podatke iz zgoraj omenjenih galerij in muzejev, je pokazala podobno sliko; odstotek razstav, ki so vključevale samo »bele« umetnike je med 88 in 100. Ne vključevanje posameznikov iz »drugih« etničnih oziroma kulturnih skupin Li (1994) razume kot sporočilo, da njihovi estetski, umetniški produkti niso videni kot del trenutne zgodovine in tradicij modernega sveta. Evrocentrični estetski standardi so uporabljeni, da ločijo dominantne umetniške oblike od tistih, ki so jih ustvarili »nebelci«.

Tratnikova (2016, 3), ki se sklicuje na Smitha, govori o »kulturni hegemoniji Zahoda in utrjevanju zgodbe o umetnosti, v kateri nastopajo veliki protagonisti, rojeni in delujoči v prvem svetu, ki ga tudi zastopajo /.../ in ki so obenem tu zato, da utrjujejo njeno globalno umeščanje. Mimobežne omembe vseh *drugih* v tem smislu služijo predvsem konsolidaciji hegemonije.« Aleksičeva (2002) se v svojem članku ukvarja z zastopanostjo umetnikov z afriškimi in azijskimi koreninami na Zahodu. Njene ugotovitve so, da je bilo nekaj teh umetnikov prepoznanih in nagrajenih. Večinoma je bil (in še vedno je) razlog za to dejstvo, da v svet umetnosti prinašajo nekaj »novega« in prispevajo k »multikulturalnosti« zahodnega sveta, vendar je ta navidez pozitiven trend zgolj strategija za ohranjanje belskosti. Umetniki, ki imajo srečo, da vstopijo v zahodno umetnost, dobijo legitimiteto in prepoznanje le, če ostanejo znotraj meja svoje rase,

»nebele« tradicije. Araeen (2004, 133) etnično oziroma rasno umetnost poimenuje s terminom »primitivna umetnost«. Slednja je po njegovem mnenju sprejeta zgolj pod pogojem, da ne skuša postati aktivni subjekt, povedano drugače, ne skuša spremeniti poteka zahodne (moderne) zgodovine. Intervencija v »belo« umetnost je sankcionirana z izgubo legitimitete. Piper (1999, 65) govori o »evrocentričnosti umetnost«, ko posamezniki z visokimi socioekonomskimi viri producirajo tako imenovana visoko umetnost. Na drugi strani pa je umetnost, ki jo producirajo Drugi in je pogosto zreducirana na oznako »obrt« ali »ljudsko umetnost«. Tako tudi Von Blum (2011, 48) pravi, da je afroameriška umetnost pogosto uvrščena v podžanr folklore ali popularne kulture. Njena legitimiteta je tako že na samem začetku postavljena pod vprašaj.

Bourriaud (v Granet in Lamour 2013, 209) se kritično sprašuje, »zakaj zahtevamo od Afričana, naj pokaže, da je Afričan, medtem ko od francoskega ali ameriškega umetnika tega ne zahtevamo? V tem je hipokrizija multikulturalističnega modela«. Hipokrizija na ravni zapovedi upodabljanja partikularnih žanrov in tematik pa se v svetu umetnosti kaže še na eni ravni. Araeen, ki je močno kritiziral izključenost umetnikov iz podrejenih družbenih skupin, skupaj s Cubittom in Sardarjem (2002) poudarja, da vsak uspeh posameznikov, ki prihajajo iz »nebelih« družbenih skupin, dominantne družbene skupne uporabijo kot dokaz, da rasizem v njihov družbi ne obstaja. Vendar lahko za »nebele« umetnike rečemo, da niso sprejeti v umetniški svet kot individumi, kot svobodni ustvarjalni subjekti, ampak so smatrani kot simboli za Drugega. Zaželeni in sprejeti v institucionalno umetniško sredino so zaradi svoje eksotičnosti in drugačnosti, ki jo imajo zaradi svoje »nativne« tradicije. Araeen (v Aleksić 2002) se strinja, da uspeh umetnikov iz manjšinskih družbenih skupin temelji na njihovi rasni identiteti. Po njegovem mnenju v tem primeru ne gre za uspeh umetnikov, temveč za triumf sistema. S tem, da uspešno prisilijo nekatere posameznike igrati vnaprej določene stereotipne vloge, ki ne ogrožajo centra moči in njegovega ekskluzivnega »belega« privilegija. Hegemonski sistem tako ohrani in krepi svojo dominantno ideologijo. Tudi Cooksova (2011) in Piper (1999) poudarjata, da »nebeli« umetniki zasedajo simbolno vlogo, ko s svojo prezenco v muzejih in galerijah predstavljajo dokaz o demokratičnosti družbe oziroma države ter kažejo na njeno multikulturalnost.

Kot poudarjajo Araeen, Cubitt in Sardar (2002, 128), je nadzorovanje in posedovanje moči znotraj institucij še vedno v rokah »belih« posameznikov oziroma predstavnikov elite. Izključenost partikularnih skupin je posledica omejevanja dostopa in participacije s strani dominantne kulture, kulturnih institucij oziroma avtoritet. Slednje posedujejo moč, da potrjujejo umetnost posameznikov iz etnično-rasnih manjšin. Občasno tako seveda lahko v svetu umetnosti opazimo posameznike, ki sicer ne pripadajo »beli« umetniški eliti, vendar jim preboj vseeno uspe. Sullivanova (2002, 145) pravi, da nekateri posamezniki iz nižjih razredov uspejo v izobraževalnem sistemu, vendar s tem ne izzivajo sistema, ampak se s tem le še okrepi videz o meritokraciji. Paradigmo, ki jo postavi Sullivanova, lahko apliciramo tudi na svet umetnosti, kjer vstop »nebelih« umetnikov v »beli« svet umetnosti služi v funkciji poudarjanja, da je svet umetnosti odprt in dostopen za vse.

Koncept hegemonije, ki deluje tudi na nivoju ideoloških aparatov države, se odraža tako v ekonomskem smislu kot v dominaciji družbenih idej, vrednot in norm, ki se jim posamezniki prostovoljno podrejujejo. Kulturno hegemonijo je mogoče analizirati s pomočjo Bourdieujeve teorije habitusa in kapitala, ki predstavljata predpogoj za vstop v svet umetnosti in ki vplivata na posedovanje moči posameznika za uveljavljanje partikularnih idej in ideologij. Umetniki, ki ne izhajajo iz zahodnega sveta, morajo v boju za priznanje legitimitete ostati znotraj okvirjev svoje tradicije, kar pomeni potrditev dominantnosti oziroma hegemonije in hkraten dokaz »demokratičnosti«. Hegemonija idej in zanikanje oziroma zreduciranje vsega, kar se ne sklada z dominantno logiko, poleg nezastopanosti Drugih kažejo na subtilno delovanje rasizma znotraj sveta umetnosti.

7 ŠTUDIJA PRIMERA: JEAN-MICHEL BASQUIAT

Kot sem že uvodoma napisala, mi bo kot navezava na podane teorije služil primer ameriškega umetnika Jean-Michela Basquiata, ki je eden redkih »nebelcev« in prvi zahodni temnopolti slikar, ki mu je uspelo prodreti na »beli« umetniški trg v tako širokem obsegu in na njem uspeti. Glavno vlogo empirične analize predstavljata biografska metoda znotraj študija primera, ki bo vsaj deloma temeljila tudi na izbrani selekciji in vsebinski analizi sedmih Basquaitjevih del. Dostopni podatki, pridobljeni v tuji znanstveni literaturi, avdio-vizualnem materialu (dokumentarnih oddajah) in člankih v strokovnih revijah o umetnosti, ki bodo podali uvid v socialno-zgodovinski kontekst in biografska dejstva, bodo hkrati predstavljali osnovo za aplikacijo v prvem delu analiziranih teoretskih konceptov. Raziskovalno vprašanje iz teoretskega dela bom na tem mestu razširila na vprašanje: Kako je socialnozgodovinski kontekst s svojimi zakonitostmi vplival naprej na preboj in kasneje na delovanje Jean-Michela Basquiata v svetu umetnosti.

7.1 IZ ULIC NEW YORKA V SVET VISOKE UMETNOSTI

Basquiat (1960–1988) je izhajal iz etnične manjšine v Brooklynu, New York, oče je bil priseljenec iz Haitija, mati iz Portorika. Njegova temnopoltost je, kot pravi Negron-Muntaner (2013), prispevala, da se je Basquiata držala oznaka »veliki črnski umetnik« znotraj »najbolj sovražnega kulturnega okolja« za posameznike, ki niso pripadniki »bele rase«, visoke umetnosti. Družinske razmere v času njegovega odraščanja niso bile idealne, saj naj bi se v njihovem domu pogosto izvajalo družinsko nasilje (Davis 2010). Po razvezi staršev je bil dodeljen očetu in njun nesimbotski odnos je botroval Basquaitjevim večim pobegom od doma. Po vključitvi v program *City-As-School* je nato po dveh letih iz slednjega tudi izstopil in z osemnajstimi leti, leta 1978, dokončno začel živeti na ulici. Preživljal se je s prodajo razglednic, ki jih je ustvarjal in hkrati svojo umetniško kariero začel kot ulični umetnik pod vzdevkom SAMO©.⁸ V svojih grafitih je podajal antiideološka sporočila, kot je na primer: »SAMO pomeni konec religiji, ki pere

⁸ SAMO© - okrajšava za »Same Old Shit« (»Vedno Isto Sranje«) sta sestavljala Basquiat in njegov prijatelj Al Diaz (Davis 2010; Evans Brazier 2008).

možgane, politiki, ki ne vodi nikamor, in lažni filozofiji»⁹ (Evans Braziel 2008). Hkrati so bila njegova sporočila uperjena proti materializmu in profitništvu v umetnosti. Leta 1979 je njegova dela opazil Diego Cortez, umetnik in kurator, ki je Basquiatjeva dela pokazal nekaterim trgovcem z umetninami in mu leta 1980 pomagal pri sodelovanju v skupinski razstavi *The Time Square Show*. Njegova razstavljenega dela so se pojavila v umetnosti reviji *Art in America*, kar je botrovalo, da ga je scenarist Glenn O'Brien povabil k sodelovanju pri snemanju filma *Downtown 81* (1981) kjer je odigral glavno vlogo. Honorar, ki ga je prejel, in studio, ki so mu ga dali v uporabo, sta pripomogla, da je Basquiat ustvaril dela, ki so bila leta 1981 predstavljena na skupinski razstavi *New York/New Wave* pod Cortezovim kuratorstvom. To je bil prelomen dogodek, saj so njegova dela opazili trije takrat najvplivnejši trgovci z umetninami: Annina Nosei, Emilio Mazzoli in Bruno Bishofberger. Noseijeva je kmalu po razstavi postala njegova prva profesionalna galeristka. Poznala je številne pomembne zbiratelje in jih seznanila z njegovimi deli ter takrat pravzaprav brezdomnemu Basquiatju odstopila kletne prostore svoje galerije, kjer je lahko ustvarjal. Leta 1982 je sledila njegova prva samostojna razstava (pod okriljem Noseijeve), nad katero so bili kritiki in javnost navdušeni in je bila zato razprodana v trenutku. Noseijevi je bilo pri promociji v veliko pomoč dejstvo, da je bil Basquiat najmlajši zastopnik neoekspresionizma. Bishofberger takrat postane njegov mednarodni trgovec in njuno sodelovanje je trajalo vse do Basquiatjeve smrti (Emmerling 2003).

Basquiat se je umaknil iz ulične umetnosti, saj je želel uspeti v »pravi umetnosti« (Emmerling 2003, 12). Po besedah Suzanne Mallouk (v Sutton 2011) se je »zavedal politike »belega« galerijskega sveta in vedel je, da če se ne oddalji od grafitov, se ne bo mogel nikoli uveljaviti kot legitimni umetnik.« Davisova (2010) poudarja, da ga veliko ljudi, ki so takrat delovali v svetu umetnosti, ni postavljajo ob bok takratnim velikim ameriškim umetnikom, kot sta bila Julian Schnabel in Dave Salle. Ostali pa so ga kljub njegovi oddaljitvi od ulične umetnosti v njegovi kasnejši umetniški karieri pogosto označevali kot »grafiti umetnika«, kar je bil ene vrste način, s katerim so kritiki uporabljali rasne predpostavke oziroma domneve in se odmaknili od njegovih umetniških dosežkov (Negron-Muntaner 2013). Tudi Bloomova (1999, 35) pravi, da je fiksacija na Basquiatjevo »ulično obdobje« služila kot izgovor, da so ga kritiki označili kot vidno različnega od »belih« umetnikov. Basquiat se je zavedal rasizma in je hkrati »znan gledati na raso

⁹ »SAMO as an end to mindwash religion, nowhere politics and bogus philosophy.«

in rasizem izven okvirjev, ker ni pripadal nobeni specifični družben-rasni skupini« (Mallouk v Sutton 2011). Glede na »poreklo« namreč ni bil Afroameričan, ampak Karibčan, kar je izražal tudi s svojim osebnim slogom oziroma izgledom. Basquiat je namenoma mešal stilske kode, ki so reprezentirali rasni podton. Njegova značilna pričeska, dredci, so reprezentirali karibski stil in niso bili povezani s takratnim slogom temnopoltih Američanov. (Pearlman 2003). Poleg tega je vedno znova ponavljal: »Jaz nisem temnopolti umetnik, ampak umetnik.« V medijih so namreč pogosto izpostavljali njegovo rasno pripadnost, ga npr. naslavljali z »divjim fantom« ali »temnopoltim Picassom« itd (Davis 2010).

Mnogi kritiki še vedno strogo ločujejo »belo« umetnost od umetnosti Drugega sveta, s čimer skušajo ohraniti njen prvoten status. McEvelley (v Hooks 2013, 342) na primer govori o primerjavi med Basquiatjevo umetnostjo in Picassovo željo po posnemanju »nebele« kulture in pravi: »Ta temnopolti umetnik je delal točno to, kar so počeli »beli« modernistični umetniki, kot so Picasso in Braque: namenoma so posnemali primitivni stil.« Take izjave po mnenju Frohnejeve (2001, 446) namenoma brišejo obstoj afriške, azijske in oceanske elemente v moderni evropski umetnosti in jih redefinirajo kot »primitivne«. Hkrati tudi prezrejo Basquiatjevo temnopoltost in ga reprezentirajo kot »belega«. Hooksova (2013, 342) poudari, da so na njegova dela vplivali zahodni »beli« slikarji, vendar se vsebina njegovih del naslanja na njegovo lastno zgodovino in poreklo.

7.2 ZAHTEVA PO OSTAJANJU ZNOTRAJ TRADICIJE

Kot smo ugotovili že v teoretskem delu, »nova formulacija« rasizma v institucionalizirani umetnosti pomeni, da se »nebeli« umetniki izražajo zgolj znotraj svoje »nativne tradicije«, ki zahteva vedno nove načine kreativnosti umetnikov, da vsebino oziroma motive svojih del prilagajajo pogojem, ki so potrebni za vstop v sistem. Vsi umetniki morajo ustvariti dela, ki so dovolj atraktivna, da zavzamejo mesto dobrine. Umetniki iz t.i. »Tretjega sveta« oziroma umetniki iz rasnih manjšin pa se morajo hkrati še soočiti s težko nalogo, da ostanejo zvesti samim sebi, medtem ko zavračajo vsiljeni diskurz o pomembnosti tradicij (Araeen in drugi 2002, 5). Aleksićeva (2002) pravi, da nekateri umetniki na te pogoje pristanejo iz osebnih razlogov in

preferenc. Pogosto so razlogi slava, prepoznavnost in denar. Nekateri umetniki se namreč zavedajo, da je to edini način, da lahko v življenju počnejo tisto, kar želijo in v čemur so dobri – ustvarjajo. Napisano lahko apliciramo tudi na našo študijo primera, in sicer kar je navedla Aleksičeva, sta v primeru Basquiata potrdila Emmerling (2003) in Negron-Muntaner (2013), ki pravita, da je Basquiata gnala nenasitna želja po prepoznanju, slavi in denarju. Slednje potrjuje tudi Basquiatijska izjava: »Odkar sem bil star sedemnajst, sem mislil, da bom zvezda. Mislil sem na vse moje heroje, Charlieja Parkerja, Jimija Hendrixa ... imel sem romantično prepričanje o tem, kako so ti ljudje postali slavni«¹⁰ (Emmerling 2003).

Slika 7.1: Charles Prvi (»Charles the First«), 1982.



(Artpractical, 28. maj 2017)

Basquiat je občudoval temnopolte, ki so uspeli – boksarje in jazz glasbenike. Njihov uspeh je bil vezan samo na imenovani dve disciplini, šport in glasbo, kjer pa so dominirali. Za njega so predstavljali heroje, saj so mu dajali upanje in navdih, da tudi njemu lahko uspe. Slika »Charles Prvi« (»Charles the First«) iz leta 1982 je poklon velikemu jazzovskemu saksofonistu Charlieju

¹⁰ »Since I was seventeen I thought I might be a star. I'd think about all my heroes, Charlie Parker, Jimi Hendrix.. I had a romantic feeling about how these people became famous « (Emmerling 2003).

Parkerju, ki je skupaj z Dizzyjem Gillespiejem začetnik bebopa, nove revolucionarne improvizacijske smeri v jazzovski glasbi. Črka »S« tako simbolizira stripovskega junaka Supermana. Sporočilnost dela je v vprašanju: Kako visoka je cena, ki jo plača heroj? Basquiat sebe in druge na slikah upodablja ne samo za njega značilnimi kraljevimi, temveč tudi s trnjevim kronami. Hooksova (2013) krone interpretira kot posmeh obsesiji po doseg vrha in obenem predstavljajo neizogibno razčlovečenje, ki spremlja takšen status. Stavek zapisan v levem spodnjem kotu – »Večino mladih kraljev obglavijo« (*»Most young kings get their head cut off«*) Emmerling (2003, 25) razlaga kot idejo o posameznikih – mučenikih, ki so po eni strani subjekti družbenega zatiranja in po drugi strani žrtve svojih življenjskih stilov.

Baquiata se je zavedal, da preboj v umetniški svet zahteva upoštevanje partikularnih pravil. Slednja, so bila v njegovem primeru, da v svojih delih upodablja stereotipizirane temnopolte podobe in da sebe reprezentira na podoben način. Zavedal se je »žrtvovanja«, ki mu sledi – vedel je, da mora za prepoznanje in legitimiteto v umetniškem svetu sebe reprezentirati iz perspektive belcev (Bloom 1999; Frohne 2001; Pearlman 2003; Davis 2010; Hooks 2013). Umetnost, ki daje »nebelim« umetnikom prepoznavnost, je drugačna od »zahodne«, njihova umetnost je Druga. Zahodne družbe dajejo iluzijo demokratičnosti in prepričanje, da imajo vsi posamezniki enake možnosti, da se izrazijo. Najenostavneje za »beli« svet umetnosti je, da omejijo uporabo motivov in da Drugi umetniki portretirajo zgolj »dovoljene« teme, medtem ko je »belim« umetnikom dovoljeno svobodo izražanje, kar jim kasneje poda oznako »univerzalnosti« (Aleksić 2002).

Basquiat je torej moral sebe in druge subjekte, ki jih je upodabljal, reprezentirati na stereotipiziran način. Kot izpostavi Pearlmanova (2003) je tako na primer Basquiat sebe na slikah pogosto označil z besedo »heek«, kar je bila v času pred sprejetjem zakona o državljskih pravicah oznaka za prestopnike. Na slikah, zlasti avtoportretih so, kot že rečeno, pogosto upodobljene krone. Herojske krone so transformirane v trnjeve krone, ki reprezentirajo idejo, da s prepoznanjem in kasnejšo slavo pride tudi žrtvovanje. Basquiat je tako žrtvoval sebe in svojo identiteto. »Basquiatjeva komodifikacija in vrednost postaneta proporcionalni njegovemu slovesu uspešnega umetnika, heroja. Basquiatjeva identiteta ni neprecenljiva temveč nosi partikularno ceno. Tako kot sol, ki je na slikah upodobljena v obliki škatle ali s črko »S«. Basquiat sam postane dobrina dosežena z eksplozijo« (Frohne 2001, 442).

Slika 7.2: Avtoportret prestopnika (»Self portrait as Heek«), 1982



Vir: Theartstack (2017).

7.3 DRUŽBENI KONTEKST 80. LET IN DELOVANJE RASIZMA

V 80. letih 20. stoletja je svet umetnosti potreboval spremembo, vendar so se kljub temu ljudje, ki so takrat obvladovali umetniško sceno, bali, da teh sprememb ne bi mogli nadzirati. V tistem obdobju je prevladovala minimalistična umetnost, ki je bila zaradi svoje nerealističnosti nekoliko oddaljena od ljudi. Svet umetnosti je želel to distanco zmanjšati in ponuditi nekaj bolj življenjskega ter se zato odprl tudi ulični umetnosti. Tako je kljub temu obstajala kulturna hegemonija, prostovoljna podrejenost Drugih, s katero so dominantne družbene skupine ohranile svoje pozicije in moč. Umetniki iz podrejenih družbenih skupin so tako – kot so jim narekovali »nevidni« vladajoči – delovali znotraj svojih »nativnih« tradicij. Frohnejeva (2001, 439) pravi, da je Basquiat sebe prezentiral kot subjekt utelešene moči, kot upornika proti opresivnemu kolonialnemu in postkolonialnemu svetu in hkrati kot žrtev podjarmljenja, kot vlogo viktimiziranega temnopoltega posameznika, ki se je infiltriral in dominiral na umetnostnem trgu,

ki ga nadzorujejo »beli« posamezniki. Hkrati pa je torej predstavljen kot opolnomočen umetnik, ki je dekonstuiral zgodovino marginaliziranih in zatrtih Afričanov.

Basquiat se je zavedal, da ga svet umetnosti želi nadzorovati, zato je skrenil s svoje lastne umetniške poti. Za prepoznavnost v umetniškem svetu je tako moral žrtvovati tisti del sebe, ki kulturne elite ne bi zanimal oziroma ga le-ta ne bi sprejela. Bil je temnopolť, vendar asimiliran v ameriško družbo, in s svojim rasnim podtonom je umetniškemu svetu dal nekaj zaželenih eksotičnosti. Hooksova (2013) pravi, da je Basquiat naredil eksotični kulturni prostor, lahko bi rekli otok znotraj belskosti.

Njegovo prostovoljno žrtvovanje pa ni ustavilo bolečine, ki jo je le-to prineslo. Slednje je prikazoval v svojih slikah, kar pa je izpostavilo malo umetniških kritikov. Umetniški kritiki, pa tudi ostali mediji so večinoma izpostavljali le njegov status zvezdniške osebe. To je zreduciralo njegove slike na spektakel, slike so postale zgolj podaljšek šova, t.j. njegovega slavnega življenja (Hooks 2013). Tudi Basquiat sam v dokumentarnem filmu Davisove¹¹ pove, da so se umetniške kritike bolj kot na njegova dela osredotočale na njegovo osebnost. Njegov temperament in pogosti ekscesi, ki so bili v določeni meri tudi posledica uporabe drog, so pogosto polnili časopise in kot je rekel Cortez: »Jean-Michel bolj kot kdorkoli drug svoj uspeh naredil s škandalik« (v McGuigan 1985).

Basquiat je namreč živel in uspel ravno v obdobju, ko so umetniki uživali zvezdniški status. Hkrati je užival »luksuzne dobrine«, ki jih večina Afroameričanov ni poznala oziroma posedovala: spoštovanje, slavo in svobodo. Vendar se je kljub svoji slavi v vsakdanjem življenju soočal z nezavidljivo družbeno pozicijo temnopoltega moškega (Emmerling 2003; Negron-Muntaner 2013). Davisova (v Flanders 2010) v intervjuju pravi, da je Basquiat v New Yorku težko dobil taksi, le redki taksisti so ustavljali temnopolťim. Davisova pripoveduje tudi o Basquiatjevem obisku Los Angelesu, kjer so ljudje v trgovinah mislili, da bo kaj ukradel, zato so budno spremljali vsak njegov korak in gib. »Ni pomembno, kako slaven ali kako uspešen je Jean-Michel postal. Ko je bil na ulici, so nanj še vedno gledali kot na temnopolťo osebo. Zdi se

¹¹ Davis, Tamra (2010): Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child.

mi, da se danes še vedno soočamo s tem. In tega se moramo zavedati« (Davis v Flanders 2010). Emmerling (2003) poudarja, da lahko tako njegov začetni uspeh, kot tudi njegov »padec« razumemo znotraj takratnega družbenega konteksta in lahko ga označimo kot posledico latentnega rasizma umetniške scene New Yorka.

Slika 7.3: Uničenje: smrt Michaela Stewarta (»Defacement: The Death of Michael Stewart«), 1983



Vir: Huffingtonpost (2017).

V 80. letih rasizem še daleč od tega, da bi bil odpravljen. In Basquiat kot večč kritik družbeno-politične situacije je ob smrti svojega dobrega prijatelja grafitarja Michaela Stewarta, ki je bil žrtev policijskega nasilja, narisal sliko »Uničenje: smrt Michaela Stewarta« (»*Defacement: The Death of Michael Stewart*«). Na njej je upodobljena črna silhueta, ki je ujeta med dvema oboroženima policistoma zloveščih obrazov. Dogodek je imel velike psihološke posledice na takrat 23-letnega Basquiatja, ki so se kazale v obliki še povečane paranoičnosti in nezaupanja. Nenehno se je bal, da ga trgovci z umetninami skušajo prevarati in da hočejo ljudje ukrasti njegove slike. Otfinoski (2014, 16–17) meni, da je bilo opisano Basquiatjevo stanje tudi posledica jemanja drog. Hkrati pa se je zavedal, da bi se na Stewartovem mestu lahko znašel tudi sam.

Na tem mestu lahko izpostavimo tudi koncept (ne)barvnega rasizma, ki podrejen položaj »nebelcev« interpretira oziroma opravičuje s kulturnimi specifičnostmi, kot sta na primer lenoba in pomanjkanje zagnanosti. Tudi v primeru Basquiata so se pojavljale kritike o njegovem odnosu do dela, ki naj bi bil »skladen s portoriško mentaliteto«. Slednja ne temelji na »lenobi« kot jo mnogokrat napačno interpretirajo, ampak na upiranju zahtevam kapitala. Tudi Basquiatjevega konflikta s kapitalistično logiko ne smemo mešati s pomanjkanjem delovne etike, kajti v svoji kratki, 8-letni umetniški karieri je ustvaril več kot tisoč slik in prav toliko skic (Negron-Muntaner 2013).

Slika 7.4: Nil (»The Nile«), 1983



Vir: Wikiart (2017).

V delu »Nil« (»The Nile«) se Basquiat navezuje na svoje etnično poreklo in na zgodovinski kontekst svojega rasnega izvora. Gre za povezavo s portoriškim poreklom njegove matere, saj lahko vidimo, da so na sliki uporabljene besede v španščini – »Ženska« (»Mujer«) in »Veliki spektakel« (»El gran espectáculo«). Na drugi strani pa vključno z upodobljeno figuraliko (temni obrazi, ritualne afriške maske, temni ljudje) in naslovom dela pa poudarja izvor vseh temnopoltih, ki je povezan z afriško celino. Ne gre izpustiti simbolnega besednega zaporedja Memphis – Thebes – Tennessee, ki predstavlja referenco na izvor samega človeštva. Memphis in Thebes sta bili starodavni egipčanski mesti, ki sta obstajali še preden je bila Amerika (Tennessee) sploh »odkrita«.

7.4 BASQUIATJEV USPEH IN EKONOMSKE PODMENE V SVETU UMETNOSTI

Kljub Basquiatjevemu uspehu in slavi ter dejstvu, da je v svojih delih reprezentiral in kritiziral rasistično usmerjeno ameriško družbo in izkoriščevalsko kolonialistično zgodovino, pa je bil njegov emancipatoren glas utišán, njegova sporočila pa je, kot že rečeno, preglasilo javno zanimanje zanj kot slavno osebo. Na tem mestu je potrebno opozoriti na kapitalistične razsežnosti sveta umetnosti. V osemdesetih letih je umetniški trg začel cveteti, umetnine so postale nova naložba, ki je izpodrinila delnice in vrednostne papirje. Umetnost je postala posel, umetniško delo pa čista (luksuzna) dobrina (Emmerling 2003). Po Basquiatjevi uspešni prvi samostojni razstavi je zanimanje za njegova dela le še naraščalo. Njegova galerista Nosejjeva je vodila zbiratelje v Basquiatjev studio in njegova dela so bila prodana, ko se barve na platnu še niso niti dobro posušile. Zaradi tako velikega zanimanja za njegova dela v času nastajanja (in seveda kasneje) je okoli 90 % Basquiatjevih del danes v zasebnih zbirkah (Shaw 2016). Leta 1982 je Bischofberger v galeriji Mazzolija v Modeni organiziral njegovo drugo samostojno razstavo. Basquiat se v intervjuju za *The New York Times* spominja, da je v tem času »moral narisati osem slik v enem tednu. To je ena od stvari, ki jih nisem maral. Bil sem, kot da sem zaprt v nekakšni tovarni. Sovražil sem to.« Ko je bila razstava pri Mazzoliju odpovedana, se je odločil prekiniti sodelovanje s svojo galeristko Nosejjevo. »Hotel sem biti zvezda, ne pa maskota galerije« (McGuigan 1985).

Izhajajoč iz tega lahko celotno situacijo študijskega primera sintetiziramo v idejo, da je bil sam Basquiat komodificiran. Ameriški slikar in kritik Rene Richard (v Negron-Muntaner 2013, 434) o obdobju 80-ih let pravi: »Nismo več zbirali umetnin, ampak smo kupovali posameznike. »To ni delo, ki ga je ustvaril Samo. To je del Sama.«¹² Basquiat ni bil samo zreduciran na status dobrine, njegova visoka produktivnost je povzročila »proces razkosanja«, ki je boleče upodobljen v večini njegovih slik (Negron-Muntaner 2013).

Brezizhoden položaj, v katerega je bil postavljen in ki se ga je dobro zavedal, je upodobil v delu »Nevarna oaza« (»*Acque Pericolose*«). Na sredini lahko vidimo upodobljen temnopolti moški akt, ki ima na glavi trnjevo krono. Na levi strani mu grozi zelena kača, na desni strani pa lahko

¹² »This is no piece by Samo. This is a piece of Samo.«

vidimo okostje goveda, nad katerim je »zastrupljena oaza«. Negotovost, zapuščenost in nemoč človeške eksistence so občutja, ki se pojavijo v protagonistovi situaciji – ujet med strupeno kačo in zastrupljeno, smrt prinašajočo vodo.

Slika 7.5: Nevarna oaza (»Acque Pericolose«), 1981



Vir: Theartstack (2017).

Potrebno se je zavedati dejstva, da je uspeh Basquiatja verjetno bolj kot njegovega nevrprašljivega talenta posledica družbeno ekonomske situacije. Po finančni krizi si je v 80. letih finančni trg opomogel in iskal nove dobrine, ki bi predstavljale dobičkonosno investicijo. Umetniška dela in umetniki so bili v tem času tretirani kot dobrine. Berger (2014, 165) meni, da si posameznik z umetniškim delom ni samo kupil nekega objekta, ampak mu je ta prinesel vstop v partikularno družbeno skupino, ki je promovirana skozi umetnikovo podobo. Hobanova (1999) pa na drugi strani govori o »kulturi denarja«, ki je takrat vladala. Odražala se je z razkazovanjem bogastva in z družbenimi razlikami. Likovna umetnost se je takrat zdela primerna naložba, ki je sovpadala s to novo kulturo.

Hkrati je bil umetnostni trg že nekoliko naveličan minimalistične konceptualne umetnosti in je hotel ponuditi nekaj bolj realističnega in življenjskega. Galerije, katerih število je v osemdesetih

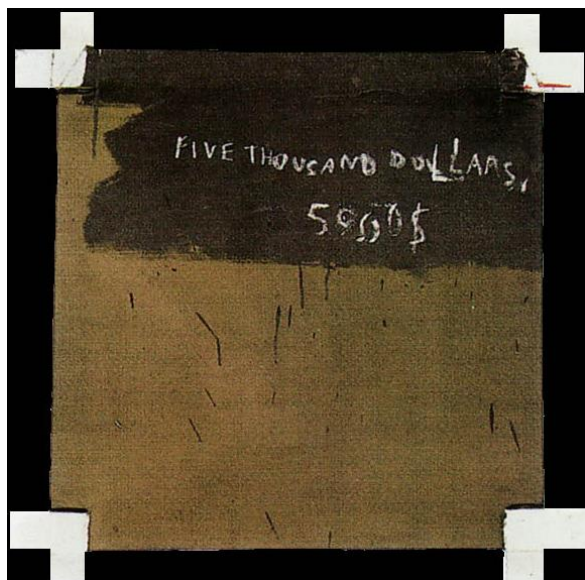
letih bliskovito naraščalo, so se povezale in začele sodelovati z uličnimi umetniki, ustvarjalci grafitov. Zasebni galeristi so tako hitro zaslutili premike in njihov naslednji korak je bil prepričati zbiralce v nakup novih vzhajajočih umetnikov. Kovič pravi: »Kdor misli, da so smernice moderne in sodobne umetnosti določali umetnostni zgodovinarji in kritiki, živi v veliki iluziji. Umetnike, ki so najbolj v ospredju, so dejansko »naredili« galeristi oziroma trgovci z umetninami ob podpori velikih zasebnih zbiralcev« (v Hiršenfelder 2008). Določeni subjekti torej v svetu umetnosti igrajo glavno vlogo in imajo zaradi posedovane moči vlogo in možnost odločanja. Eno pomembnejših vlog pri odločanju, ali bo posameznik prepoznani kot vrhunski umetnik, igrajo trgovci z umetninami oziroma galeristi, ki preusmerjajo moč vseh drugih subjektov oziroma igralcev. K Basquiatjevemu prodoru sta tako na primer veliko pripomogla njegova prva galeristka Noseyjeva, ki je njegova dela predstavila svojim bogatim klientom, in Basquiatjev trgovec z umetninami Bishofberger, ki je skrbel za njegovo promocijo v Evropi.

V svetu umetnosti glavno mesto zavzemajo denar, vrednost umetnin, investicije in umetniki. Becker (1984) meni, da je v ekonomsko vrednost umetniškega dela vključen tudi umetnikov ugled, zato galerije intenzivno promovirajo svoje najbolj potencialne umetnike. Večina slednjih, ki so najbolj prepoznavni v današnjih časih in imajo status zvezde, se seveda ukvarjajo tudi s trženjem samega sebe kot znamke. Tudi Basquiat je užival zvezdniški status, se družil z ostalimi slavneži in se pojavljal na naslovnih časopisov in revij. Kot dobrina je umetnost (in umetniki) postala komodificirana in njen trg se je danes z globalizacijo še razširil. Umetnost je tako postala integralni del kapitalistične aktivnosti, katere glavno merilo predstavlja menjalna vrednost dobrin. Basquiatjeve slike so že za časa njegovega življenja dosegale visoke cene. Leta 1982 je Basquiat svoje slike razstavljal v alternativnem delu New Yorka. Gesta je bila simbolnega pomena – v znak protesta proti eksploataciji in trženju njega samega, ki ga je izvajal institucionalizirani svet umetnosti, zato so bile tudi cene del postavljene veliko pod tržno ceno, ki so jo takrat dosegale. Tako je Noseyjeva eno njegovih slik kupila za 750 dolarjev, nekoliko kasneje pa je bila slika prodana za 15.000 dolarjev (Emmerling 2003, 58). Danes, bi se ta slika prodajala za stotisoče dolarjev.

Tudi Basquiat se je zavedal načina na katerega svet umetnosti deluje, in ga upodobil v delu »Pet tisoč dolarjev« (*»Five Thousand Dollars«*). Na sliki lahko vidimo besedni in številčni zapis za

5000 \$, kar lahko interpretiramo kot zgolj in samo označbo njegove lastne vrednosti. Na sliki ni nobene dodane artistske vrednosti, nobenega skritega pomena. Na trgu umetnosti ne šteje vsebina, temveč je pomembna samo vrednost, ki jo delo doseže na trgu. Tako kot njegova dela je bil tudi Basquiat sam zreduciran na dobrino.

Slika 7.6: Pet tisoč dolarjev (»Five Thousand Dollars«), 1982



Vir: Theartstack (2017).

Danes na trgu torej cene njegovih del dosegajo še višje cene. Maja 2017 je od Basquiatjevih slik na dražbi dražbene hiše Sotheby's dosegla ceno 110,5 milijonov dolarjev in s tem postala najdražje ameriško umetniško delo. (Jones 2017)

Vse to priča o tem, da vsebina umetniška dela danes ni več pomembna. Eno od poslanstev umetnosti je kritično predstavljanje družbene realnosti in osveščanje ljudi. Rancière (v Dasgupta 2008) pravi, da umetnost oziroma estetsko izkustvo ustvari podlago nove forme življenja oziroma ljudem daje vednost o možnosti drugačnega sveta. Basquiatjeva sporočilna dela o kolonizaciji, suženjstvu in podrejenosti temnopoltih v ameriški družbi ne predstavljajo primarne funkcije. Danes je kriterij dobre umetnosti pravi podpis in partikularni upodobljeni objekti oziroma subjekti. Thorntonova (2012, 7) navaja, kaj pomeni »Dober Basquiat« po kriterijih dražbenih hiš: »narejen med letoma 1982 in 1983, vsebuje glavo, krono in rdečo barvo.«

Primarna okupacija torej ni pomen umetniškega dela, temveč unikatne partikularne prodajne točke, ki na nek način fetišizirajo zgodnje sledi umetnikovega slikarskega sloga (Thornton 2012).

7.5 APLICIRANJE BOURDIEUJEVIH KONCEPTOV NA PRIMER BASQUIATJA

Sredi osemdesetih let je Basquiat izgubil svoj sloves med »belimi« kritiki. Bloomova (1999, 36) meni, da je bil vzrok za to njegova »razčaranost« oziroma padec njegove mistične eksotičnosti, ko so ljudje spoznali, da nikoli ni bil reven »črnski« geto otrok, ampak je izhajal iz visokega srednjega razreda in hodil v zasebno šolo.

Bourdieu pravi, da posameznik lahko pridobi kapital s formalnim izobraževanjem in/ali mu je posredovan znotraj institucije družine ter da muzeje in galerije, zaradi pomanjkanja kulturnega kapitala, le redko obiskujejo pripadniki nižjih družbenih razredov. Ne le, da je, kot že rečeno, Basquiat prihajal iz višjega srednjega razreda in mu je bila na podlagi tega nudena kvalitetna izobrazba, ki jo zagotavlja privatno šolstvo, hkrati je bil deležen tudi neformalnega znanja znotraj družine. Basquiatjev oče je bil velik ljubitelj jazzovske glasbe in je to ljubezen prenesel tudi na svojega sina, mati pa ga je seznanila z umetnostjo, in ga pogosto peljala na razstave in v muzeje. Pri šestih letih Basquiat postane mladinski član Brooklynskega muzeja umetnosti.

Basquiat nikoli ni bil vključen v formalno akademsko izobraževanje, če smo natančni, ni niti dokončal srednje šole. Pri sedemnajstih letih se je odločil, da gre od doma, in takrat je tudi zaključil svoje šolanje. Navkljub temu pa je Basquiat vseeno posedoval nezanemarljive količine kulturnega kapitala, kar se odraža tudi v njegovih kompleksnih slikah. Njegov kulturni kapital je upodobljen na slikah v obliki reprezentacij, ki nakazujejo znanje o umetnostni zgodovini (v njegovih delih lahko opazimo vplive Pabla Picassa, Henrija Matissa in reinterpretacije slavnih slik, kot je na primer da Vincijeva Mona Lisa), zgodovini (podobe kolonializma, suženjstva), znanje tujih jezikov (angleščina, španščina, francoščina, italijansščina), poznavanje simbolov in seveda kritika takratnih aktualnih družbenopolitičnih razmer (Bloom 1999; Emmerling 2003; Davis 2010; Hooks 2013; Negron-Muntaner 2013).

Veliko kritikov je slavilo Basquiatjeva dela z vidika družbenokritičnih komentarjev o odnosih med temnopoltimi in belopoltimi. Drugi kritiki pa so ga zavračali, ga označevali kot prevaranta, saj naj bi po njihovem mnenju njegova slavna persona vplivala na njegov vzpon. A kontroverznost je Basquiatja naredila še bolj slavnega in uspešnega.

Slika 7.7: Jezdenje s smrtjo (»Riding with death«), 1988.



Vir: Wikiart (2017).

Basquiatjeva zadnja (in prva po nekaj letih) samostojna razstava je bila v galeriji Vrej Baghoomian v New Yorku. Razstavljena dela niso bila, kot je v njegovem slogu, polna barv in besed, temveč precej bolj umirjena. »Jezdenje s smrtjo« (»*Riding with death*«) je bilo eno od razstavljenih del. Na njem je upodobljena temna podoba, ki je posajena na okostje konja. Slednjega lahko interpretiramo kot slengovski izraz za heroin (»*horse*«). Ozadje slike je zlate barve, kar je lahko sugestija na nekaj svetlega, pozitivnega, upanje v boljše življenje, ki čaka v prihodnosti. Po drugi strani ga lahko razumemo kot referenco na kulturo blišča in denarja, ki je takrat vladala in v kateri se je utapljal (Davis 2013). Poblagoavljenje njegovih del in tudi njega samega se kaže tudi v institucijah, ki so ga sprejele. Basquiat dejansko nikoli ni imel razstave v muzejih, kar si je vedno želel in smatral kot ultimativno potrditev svoje umetnosti. Zavračanje »belega« sveta institucionalizirane umetnosti in poudarjanje njegove komercialne vrednosti se kot posledica kaže v Basquiatjevem občutku izolacije in nemoči.

8 SKLEP

Rasna hierarhizacija posameznikov je mehanizem za sovražno ravnanje, ekonomsko izkoriščanje in socialno izključitev marginaliziranih, podrejenih rasnih družbenih skupin. Prehod od neposrednega rasizma k neorasizmom, ki zavzemajo latentne oblike, ne pomeni konca zatiranja posameznikov, ki pripadajo manjšinskim skupinam. Ameriški koncepti – (ne)barvni rasizem, beli rasizem in belskost – temeljijo na ideologiji o enakosti posameznikov, vendar vsak na svoj način prispevajo k hierarhiziranju. (Ne)barvni rasizem, ki iz diskurza izloči termin rasa prav s to liberalistično paradigmo prispeva k onemogočenju problematiziranja, rasne hierarhizacije in omejenih možnosti. »Beli« rasizem oziroma »bela« superiornost je označena kot utelešena rasna moč, ki predstavlja hegemonске prakse in ideologije, ki producirajo privilegiran status »belih« ljudi. (Neo)rasizem perpetuirajo tudi koncepti kot je »belkost«, ki pravzaprav omogoča obstoj Drugih, »nebelih«. Kulturni rasizem kot evropski konstrukt predstavlja diskurzivni premik od poudarjanja biološke podlage rase k poudarjanju kulture in prepričanje, da so kulturni načini ene skupine superiorni drugim načinom. Posamezniki iz kulturne skupine, ki poseduje družbeno (in ekonomsko) moč, tako drugim lahko vsiljujejo svoje vrednostne sisteme in poglede na svet. Potrebno je poudariti, da rasa predstavlja strukturno značilnost kapitalističnega svetovnega sistema. Koncept ras je torej uporabljen kot orodje (na individualni, institucionalni in kulturni ravni), s katerim se določenim družbenim skupinam prepreči dostop do materialnih in kulturnih virov, političnih in socialnih pravic, dela itn.

Na drugi strani pa imamo svet umetnosti, ki je ujet v institucionalne okvire in v katerem delujejo subjekti kot nosilci partikularnih funkcij. Institucionalna teorija, ki skuša interpretirati njegovo delovanje, primarno govori o procesu, v katerem je delu podeljen status umetniškega dela. Dickie izpostavi partikularne posameznike, ki imajo moč odločanja – vratarji in so eksperti za področje umetnosti (kritiki in kuratorji, občasno tudi umetniki). Institucionalni okviri predstavljajo institucije umetnosti (muzeji, galerije), ki se na podlagi zahteve po tržni usmeritvi sicer odpirajo širši množici, vendar še vedno predstavljajo prostor diferenciacije. Slednje je tesno povezano z ekonomskim vidikom umetnosti in ko govorimo o svetu umetnosti, ne moremo zaobiti trga umetnosti. Kapitalistična paradigma je spremenila celotno polje sveta umetnosti v najmanj treh pogledih. Prvič, imperativ večje učinkovitosti, ki ga zapoveduje trg, je subjekte

spremenil v nosilce večih funkcij. Galeristi postajajo trgovci z umetninami, mestoma tudi kuratorji, zbiratelji postajajo galeristi, umetniki pa galeristi in trgovci z umetninami itn. Drugič, umetnost kot pomemben del finančnega sveta vodi k novim razmerjem moči. Če so bili včasih kritiki nosilci (znanja in) moči, danes pomemben subjekt predstavljajo kuratorji, še bolj pa zbiratelji s finančnim zaledjem. Vse to vodi k tretjemu pogledu, poblagovljenju umetnosti in umetnikov. Umetnost je zreducirana na menjalno vrednost dobrine, njena sporočilnost tako nima več primarne funkcije. Prav tako so umetniki postali blagovne znamke, tisti najbolj uspešni pa vstopajo v polje zvezdnitva.

V sklopu preučevanja sveta umetnosti in rasizma kot povezanih konceptov je uporabna Bourdieujeva teorija kapitala, na katero so vezani teoretski koncepti habitusa, polja in kapitala. Še posebej je na tem področju pomemben kulturni kapital, ki se prenaša znotraj družine ali pa ga posameznik pridobi s formalnim izobraževanjem. Posamezniki, ki prihajajo iz marginaliziranih družbenih skupin, imajo majhne možnosti, da si pridobijo kulturni kapital, ki je potreben za formalno izobraževanje in uspeh na tem področju in je izhajajoč iz tega ključen za vstop v svet umetnosti. Drugi, ki jim uspe preboj v formalno izobraževanje, se kasneje na svoji karierni poti srečujejo s številnimi ovirami. Prva so »beli« vratarji, ki kot umetnost prepoznajo tiste umetniške artefakte, ki so v skladu s partikularnimi zahtevami. Na tem mestu govorimo o konceptu kulturne hegemonije, ki predvideva, da posamezniki z največ kapitala uveljavljajo svoje vrednote, norme in poglede, in sicer s prostovoljnim podrejanjem posameznikom, ko ideologije dominantnih razredov postanejo naturalizirane, »zdravorazumske«. Posameznikom, Drugim, ki jim uspe preboj v svet umetnosti, pa je priznana legitimiteta le, če ostanejo znotraj meja svoje tradicije. Hkrati in zato je njihova umetnost pogosto uvrščena v žanr »folklore«, etno ali popularne kulture, kar njihovo legitimiteto postavlja pod vprašaj. Vendar svet umetnosti Druge potrebuje kot »dokaz« o demokratičnosti in meritokraciji ter zanikanju rasizma.

Rasizem tako znotraj sveta umetnosti subtilno funkcionira na večih ravneh. V ekonomskem smislu preprečuje posameznikom, da bi zasedli položaje, ki omogočajo družbeno mobilnost. S tem se reproducira partikularni posameznikov habitus, na katerega je vezan (kulturni) kapital. »Pomanjkanje« kulturnega kapitala vodi v tri teoretične možnosti, prvič, v splošen neinteres posameznika za umetnost, drugič, interes posameznika za umetnost, vstop v formalno

izobraževanje, vendar pomanjkanje kapitala vodi v neuspeh tako v instituciji izobraževanja kot pri vstopu v svet umetnosti, in tretjič, posameznik, ki se prebije v svet umetnosti, mora pri likovnem izražanju za priznanje svoje legitimitete ostati znotraj okvirov svoje tradicije. Na tem mestu govorimo k kulturni hegemoniji, ki se kaže tako v evrocentričnih idejah, ki prevladujejo v umetnosti, kot pri dominantnih »belih« subjektih, ki funkcionirajo na najpomembnejših pozicijah znotraj sveta institucionalizirane umetnosti – vratarji, kuratorji, lastniki galerij, trgovci z umetninami itn.

Študija primera Jean-Michela Basquiatja daje neposreden vpogled, kako rasizem (subtilno) funkcionira znotraj sveta umetnosti in kako je socialni kontekst s svojimi zakonitostmi vplival na preboj in delovanje Basquiatja v institucionalizirani umetnosti. Basquiat je izhajal iz privilegirane srednjega sloja, vendar iz etnične oziroma rasne manjšine. Ni dokončal formalnega izobraževanja, a je vseeno posedoval veliko kulturnega kapitala, kar gre razbrati tudi v njegovih delih. Sporočila slednjih so bila kritična, vendar je vseeno ostal znotraj zaukazane zahteve po upodabljanju tradicionalnih motivov. Basquiat je bil že za časa svojega življenja uveljaven in prepoznaven umetnik, čeprav ga je na njegovi karierni poti »ovirala« njegova temna polt. Rasističen odnos se je kazal na ravni vplivnih subjektov znotraj sveta umetnosti, kot so (»beli«) kritiki, ki so njegova dela povezovali z ulično umetnostjo, in (»beli«) vratarji, ki so ovirali njegov preboj v muzeje kot najvišje institucije umetnosti.

Basquiat je namreč imel večinoma priložnost razstavljati le v zasebnih galerijah, kjer je glavna ideja prodajanje umetnosti. Ko si je v osemdesetih letih dvajsetega stoletja finančni trg opomogel od krize prejšnjih let so bogati posamezniki iskali nove načine dobičkonosnih investicij. Komercialni uspeh muzeje ni prepričal o pomembnosti Basquiatjevih del, tako za časa svojega življenja nikoli ni imel priložnost razstavljati v newyorškem muzeju. Celo ko sta zbiratelj Leonore in Herber Shorr leta 1980 Muzeju moderne umetnosti (MoMa) hotela donirati Basquiatjeve slike, jih niso želeli sprejeti. Velika večina Basquiatjevih del je tako v zasebni lasti, newyorški Muzej moderne umetnosti (MoMa) ima v lasti samo deset skic in slik, muzej Whitney šest, Metropolitanski muzej in Brooklyn muzej vsak po dve in Guggenheim eno (Sutton 2011; The National 2017).

Njegov uspeh ni bil zgolj posledica njegovega nevprašljivega talenta, ampak ga gre razumeti v specifičnem družbeno-kulturno-ekonomskem kontekstu. Trg umetnosti je potreboval novo zvezdo – kar je Basquiat s svojo ekscentrično podobo zagotovo bil –, katere dela bodo prinašala tisoče in milijone dolarjev. Sporočilna vrednost njegovih slik je bila v tistem času v veliki meri kljub aktualnosti postavljena na stranski tir. Danes so njegova antirasistična in antikolonialna sporočila nekoliko bolj slišana, a na žalost tudi precej bolj aktualna, kot bi si želeli. Po drugi strani je primer Basquiata aplikabilen tudi na sedanji kontekst. Neenakomerna razporejenost kulturnega in ekonomskega kapitala s posledično kulturno hegemonijo partikularnih posameznikov svet umetnosti ohranja na ravni ekskluzivnega polja. Hkrati umetnost tudi danes predstavlja pomembno investicijsko dobrino, kar daje veliko moč galeristom in trgovcem z umetninami, ki kot vratarji delujejo v skladu s svojimi osebnimi preferencami, prepričanji in ideologijo.

9 LITERATURA

- Aleksić, Tatjana. 2002. Benevolent racism: can the other represent itself? *Linguistics and Literature*, 2 (9): 349–357.
- Allen, R. Walter. 1988. Black Students in U.S. Higher Education: Toward Improved Access, Adjustment, and Achievement. *The Urban Review*, 20 (3): 165–188.
- Althusser, Louis. 2000. Ideologija in ideološki aparati države. V *Izbrani spisi*, ur. L. Althusser, 53–130. Ljubljana: cf.
- Araeen, Rasheed. 2004. From primitivism to ethnic arts. V *The Myth of Primitivism*, ur. S. Hiller, 132–152. London: Routledge.
- Araeen, Rasheed, Sean Cubitt in Ziauddin Sardar. 2002. *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*. London: Continuum.
- *Artpractical*. Dostopno prek: <http://www.artpractical.com/column/printed-matters-reading-basquiat-exploring-ambivalence-in-american-art/> (28. maj 2017)
- Bajt, Veronika. 2012. *Onkraj metodološkega rasizma in privilegija koncepta belskosti*. Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/42/recenzije/> (21. junij 2017).
- Barker, Martin. 1981. *The new racism: conservatives and the ideology of the tribe*. London: Junction Books.
- Balibar, Etienne in Immanuel Maurice Wallerstein. 1991. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso.
- Baskar, Bojan. 2004. Rasizem, neorasizem, antirasizem: Dvojni esej o tranzitivnosti navidezno protislovnih pojmov. *Časopis za kritiko znanosti*, 32 (217/218): 126–149.
- Basquiat: a darling of pop culture, but not museums. 2017. *The National*, 26. julij. Dostopno prek: <https://www.thenational.ae/arts-culture/art/basquiat-a-darling-of-pop-culture-but-not-museums-1.614417> (10. avgust 2017).
- Battenfield, Jackie. 2009. *The Artist's Guide: How to Make a Living Doing What You Love*. London: Hachette UK.
- Beattie, Kay Donna. 2000. Creativity in Art: the feasibility of assessing current conceptions in the school context. *Assessment in Education*, 7 (2): 175–182.
- Becker, Saul Howard. 1984. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press.

- Bell, Mark. 2008. *Racism and Equality in the European Union*. Oxford: OUP Oxford.
- Berger, Doris. 2014. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art: International Texts in Critical Media Aesthetics*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Berger, Peter in Thomas Luckman. 1988. *Družbena konstrukcija realnosti*. Ljubljana: Cankarjeva Založba.
- Bhattacharyya, Gargi, Gabriel John in Stephen Small. 2003. *Race and Power: Global racism in the twenty-first century*. London: Routledge.
- Bloom, Lisa. 1999. *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bonilla-Silva, Eduardo. 2003. »New Racism«, Colour-blind Racism, and the Future of Whiteness in America. V *White Out: The Continuing Significance of Racism*, ur. A. W. Doane in E. Bonilla-Silva, 345–359. New York: Taylor and Francis Books.
- --- 2006. *Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- --- 2015. The Structure of Racism in Color-Blind, »Post-Racial« America. *American Behavioral Scientist*, 59 (1): 1358–1376.
- Bourdieu, Pierre. 1974. The school as a conservative force: scholastic and cultural inequalities. V *Contemporary Research in the Sociology of Education*, ur. J. Eggleston, 32–46. London: Methuen.
- --- 1977. Cultural Reproduction and Social Reproduction. V *Power and Ideology in Education*, ur. Jerome Karabel in A. Halsey, 487–511. New York: Oxford University Press.
- --- 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- --- 1986. The Forms of Capital. V *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*, ur. J. F. Richardson, 241–252. New York: Greenwood.
- --- 1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- --- 1993a. *The Field of Cultural Production*. Oxford: Polity Press.
- --- 1993b. *Sociology in Question*. London: SAGE.
- --- 2003. *Sociologija kot politika*. Ljubljana: Založba cfr*

- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel in Dominique Schnapper. 1991. *The Love of Art: European Art Museum and their Public*. Polity Press: Cambridge.
- Bourriaud, Nicolas. 2013. An Anatomy of Power. *ArtReview*. Dostopno prek: https://artreview.com/features/november_2013_feature_an_anatomy_of_power_by_nicolas_bourriaud_1/ (5. junij 2017).
- Bowness, Alan. 1989. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson.
- Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Ljubljana: Subkulturni azil Maribor.
- Burke, Penny Jane in Jackie McManus. 2009. *Art for a Few: Exclusion and Misrecognition in Art and Design Higher Education Admissions*. NALN Research Report.
- Burn, Ian. 1975. Pricing Works of Art. *The Fox*, 1 (1): 53–59.
- Carter, L. Curtis. 2003. Hegemonija in širjenje dominantnih umetnostnih praks. *Filozofski vestnik*, 24 (3): 19–33.
- Caves, E. Richard. 2000. *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*. ZDA: Harvard University Press.
- Clair, Matthew in Jeffrey Denis. 2015. Racism, Sociology of. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2 (19): 857–863.
- Cooks, R. Bridget. 2011. *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins.
- --- 1999. Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. V *Handbook of Creativity*, ur. Sternberg, J. Robert, 313–336. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, Arthur. 1964. The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61 (19): 571–584.
- --- 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dasgupta, Sudeep. 2008. Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jacques Ranciere. *Krisis*, 1 (1): 70–76.
- Davis, Ben. 2013. Saving Basquiat: Seeing the Art Through the Myth-Making at Gagosian.

- *Blouinartinfo*, 5. april. Dostopno prek: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/886916/saving-basquiat-seeing-the-art-through-the-myth-making-at> (11. avgust 2017).
- Davis, Tamra. 2010. *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child*. Dokumentarni film.
- Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Desmond, Matthew in Mustafa Emirbayer. 2009. What is racial domination? *Du Bois Review*, 6 (2): 335–355.
- Dickie, George. 1969. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6 (3): 253–256.
- --- 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP.
- --- 1984. *The Art Circle*. New York: Haven Publications.
- Diller, V. Jerry. 2013. *Cultural Diversity: A Primer for the Human Services*. Stamford: Cengage Learning.
- Dović, Marijan. 2003. Bourdieujeva radikalna vizija umetnostnega in literarnega polja. *Sodobnost*, 67 (10): 1293–1306.
- Ebert, L. Kimberly. 2004. Demystifying Color-Blind Ideology: Denying Race, Ignoring Racial Inequalities. V *Skin Deep: How Race and Complexion Matter in the "color-blind" Era*, ur. Cedric Herring, Verna Heith in Hayward Derrick Horton, 174–196. Chicago: University of Illinois Press.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elmer, Vickie. 2017. *Issue: The Global Art Industry The Global Art Industry*. SAGE Publishing,
- Emmerling, Leonhard. 2003. *Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*. Köln: Taschen.
- Evans Braziel, Jana. 2008. *Artists, Performers, and Black Masculinity in the Haitian Diaspora: Blacks in the diaspora*. Bloomington: Indiana University Press.
- Feagin, R. Joe, Hernan Vera in Pinar Batur. 2001. *White Racism: The Basics*. New York: Psychology Press.
- Fields, J. Barbara. 2001. Whiteness, Racism, and Identity. *International Labor and Working-Class History*, 60 (3): 48–56.
- Flanders, Laura. 2010. *GRITtv: Tamra Davis: Basquiat's Celebrity No Protection from Racism*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=XsIH7H7-xk> (22. junij 2017).

- Foster, Pacey, Stephen P. Borgatti in Candace Jones. 2011. Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market. *Poetics*, 39 (1): 247–265.
- Fowler, Brigit. 1999. Pierre Bourdieu's sociological theory of culture. *Variant*, 2 (8): 1–4.
- Frohne, Andrea. 2001. Representing Jean-Michel Basquiat. V *The African Diaspora: African Origins and New World Identities*, ur. Isidore Okpewho, Carole Boyce Davies in Ali Al'Amin Mazrui, 439–451. Indianapolis: Indiana University Press.
- Fyfe, Gordon. 2004. Reproductions, cultural capital and museums: aspects of the culture of copies. *Museum and society* 2(1): 47–67.
- Gold, J. Steven. 2004. From Jim Crow to racial hegemony: Evolving explanations of racial Hierarchy. *Ethnic and Racial Studies*, 27 (6): 951–968.
- Gramsci, Antonio. 1955. *Pisma iz ječe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Granet, Daniele in Catherine Lamour. 2013. *Velike in male skrivnosti sveta umetnosti*. Ljubljana: Založba Modrijan.
- Gripsrud, Jostein. 1999. Distinctions: Social difference, lifestyle and taste. V *Understanding media culture*, ur. J. Gripsrudm, 60–95. London: Arnold.
- Groys, Boris. 2002. *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
- Guess, J. Teresa. 2006. The Social Construction of Whiteness: Racism by Intent, Racism by Consequence. *Critical Sociology*, 32 (1): 649–673.
- Hall, Stuart. 1980. Race, Articulation and Societies Structured in Dominance. V *Sociological Theories: Race and Colonialism*, ur. Marion O'Callaghan, 305 – 345. Paris: UNESCO.
- --- 1988. New Ethnicities. V *Black Film, British Cinema*, ur. Kobena Mercer, 27–31. London: Institute of Contemporary Arts.
- --- 1996. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge: London.
- Hiršenfelder, Ida. 2008. Zgodovina ekonomske logike. *Dnevnik*, 26. februar. Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/301359> (15. junij 2017).
- Hoban, Phoebe. 1998. *Basquiat: A Quick Killing in Art*. London: Quartet Books.
- Hooks, Bell. 2013. Altars of Sacrifice. V *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, ur. K. N. Pinder, 341–358. New York: Routledge.

- Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- *Huffingtonpost*. Dostopno prek: <http://www.huffingtonpost.com/?icid=hjx004> (2. junij 2017).
- Hughey, W. Matthew. 2010. The (dis)similarities of white racial identities: the conceptual framework of 'hegemonic whiteness'. *Ethnic and Racial Studies*, 33 (8): 1289–1309.
- Jones, James. 1997. *Prejudice and Racism*. New York: McGraw-Hill Companies.
- Jones, Jonathan. 2017. Is this Basquiat worth \$110m? Yes – his art of American violence is priceless. *The Guardian*, 19. maj. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/19/jean-michel-basquiat-110m-sothebys> (1. junij 2017).
- Joy, Annamma in John F. Sherry. 2003. Disentangling the Paradoxical Alliances between Art Market and Art World. Consumption. *Markets and Culture*, 6 (3): 155–181.
- Krašovec, Primož. 2004. »Čeprav to še ni dokazano«: značilna diskurzivna gesta sodobnega institucionalnega rasizma. *Družboslovne razprave*, 20 (46/47): 207–217.
- Kurdija, Slavko. 2000. *Družbene identitete in pomen potrošnje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Li, Peter. 1994. A World Apart: The Multicultural World of Visible Minorities and the Art World of Canada. *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 31(4): 365–391.
- McGuigan, Cathleen. 1985. New Art, New Money. *The New York Times*, 10. februar. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/books/98/08/09/specials/basquiat-mag.html> (5. junij 2017).
- McNulty, Tom. 2014. *Art Market Research: A Guide to Methods and Sources*. Jefferson: McFarland & Company Publishers.
- Negron-Muntaner, Frances. 2013. The Life and Passion of Jean Michel Basquiat. V *Hispanic New York: A Sourcebook*, ur. C. I. Remeseira, 429–442. New York: Columbia University Press.
- O'Doherty, Brian. 1999. *White cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: University of California Press.
- Otfinoski, Steven. 2014. *African Americans in the Visual Arts: A to Z of African Americans Facts on File library of American history*. New York: Infobase Publishing.

- Pajnik, Mojca. 2014. V imenu ljudstva: sodobni procesi rasizacije. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, (260): 7–15.
- Pearlman, Alison. 2003. *Unpackaging Art of the 1980s*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perry, J. Richard. 2007. »Race« and Racism: *The Development of Modern Racism in America*. Palgrave Macmillan: New York.
- Pindell, Howardena. 1988. Art (world) & racism: Testimony, documentation and statistics. *Third Text*, 3 (4): 159–162.
- Piper, Adrian. 1999. *Selected Writings in Art Criticism, 1967-1992*. Massachusetts: MIT Press.
- Prior, Nick. 2005. A question of perception: Bourdieu, art and the postmodern. *The British Journal of Sociology*, 56 (1): 123–139.
- *Profile: Class of 2018*. 2017. Dostopno prek: <http://irp.dpb.cornell.edu/wp-content/uploads/2014/11/Profile2014-Freshmen.pdf> (5. junij 2017)
- Pulido, Laura. 2000. Rethinking Environmental Racism: White Privilege and Urban Development in Southern California. *Annals of the Association of American Geographers*, 90 (1): 12–40.
- Quaranta, Domenico. 2013. *Beyond New Media Art*. San Francisco: LINK Editions.
- Reckhenrich, Jorg, Jamie Anderson in Martin Kupp. 2009. The Shark is dead: How to Build Yourself a New Market. *Business Strategy Review* 20 (4): 40–47.
- Rex, John. 1986. *Race and ethnicity*. Milton Keynes: Open University Press.
- Ridgeway, Sally. 1989. Artist Groups: Patrons and Gate-Keepers. V *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, ur. Arnold W. Foster, Judith R. Blau, 205–226. New York: SUNY Press.
- Rojas, Laurie. 2017. *The demise of the critic – the rise of dealers, collectors, and curators*. Dostopno prek: <http://laurierojas.com/death-of-art-criticism-3/> (10. maj 2017).
- Selan, Jurij. 2014. K razumevanju pogojev sodobne umetnosti. Diskurzivna analiza. *Phainomena*, 90/91 (23): 137–163.
- Shaw, Amy. 2016. Basquiat versus the NYPD. *The Art Newspaper*, 3. december. Dostopno prek: <http://theartnewspaper.com/reports/basquiat-versus-the-nypd/> (10. julij 2017).

- Simons, Helen. 2009. *Case study research in practice*. London: SAGE.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Art incorporated: the story of contemporary art*. Oxford University Press: Oxford
- --- 2014. The Branding of the Museum. *Art History*, 37 (1): 148–165.
- Starman, Adrijana Biba. 2013. Študija primera kot vrsta kvalitativne Raziskave. *Sodobna pedagogika*, 64 (1): 66–81.
- Stoddart, C. J. Mark. 2007. Ideology, Hegemony, Discourse: A Critical Review of Theories of Knowledge and Power. *Social Thought & Research*, 28 (1): 191–225.
- Sullivan, Alice. 2002. Bourdieu and Education: How Useful is Bourdieu's Theory for Researches? *The Netherland's Journal of Social Science*, 38 (2): 144–166.
- Sutton, Benjamin. 2011. Visiting Jean-Michel Basquiat's Green-Wood Grave with His Closest Friends. *The L Magazine*, 7. november. Dostopno prek: <http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2011/11/07/visiting-jean-michel-basquiats-green-wood-grave-with-his-closest-friends> (22. maj 2017).
- Šabec, Ksenija. 2006. *Homo europeus*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Škerlep, Andrej. 1998. Razred in okus - Bourdieujev pojem habitusa. *Časopis za kritiko znanosti*, 26 (189): 31–46.
- Štrajn, Darko. 2003. Umetnost brez meja? *Filozofski vestnik*, 24 (1): 53–65.
- Taguieff, Pierre-Andre. 1990. The New Cultural Racism in France. *Telos*, (83): 99–108.
- Tator, Carol, Frances Henry in Winston Mattis. 1998. *Challenging Racism in the Arts: Case Studies of Controversy and Conflict*. Toronto: University of Toronto Press.
- *Theartstack*. Dostopno prek: <https://theartstack.com/artist/jean-michel-basquiat/acque-pericolose-1981> (23. julij 2017).
- --- Dostopno prek: <https://theartstack.com/artist/jean-michel-basquiat/five-thousand-dollars-1982> (20. julij 2017).
- --- Dostopno prek: <https://theartstack.com/artist/jean-michel-basquiat/self-portrait-heel> (29. maj 2017).
- Thornton, Sarah. 2012. *Seven Days in The Art World*. London: Granta Books.
- Tratnik, Polona. 2009. Kultura in umetniške prakse v času poznega kapitalizma. *Sodobnost*, 73 (10): 1328–1342.
- --- 2016. *Umetnost kot intervencija*. Ljubljana: Založba Sophia.

- Van den Bosch, Annette. 2005. *The Australian Art World: Aesthetics in a Global Market*. Sydney: Allen & Unwin.
- Van Maanen, Hans. 2009. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press: Amsterdam.
- Von Blum, Paul. 2011. Ancestral Additions: The Legacy Grows. *The Journal of Pan African Studies*, 4 (3): 48– 56.
- Wallerstein, Immanuel. 2006. *Uvod v analizo svetovnih sistemov*. Ljubljana: Založba *cf.
- Walther, Matthias. 2014. *Repatriation to France and Germany: A Comparative Study Based on Bourdieu's Theory of Practice*. Lyon: Springer.
- Warburton, Nigel. 2012. *Vprašanje umetnosti*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Weiß, Anja. 2010. Racist Symbolic Capital: A Bourdieuan Approach to Analysis of Racism. V *Wages of Whiteness & Racist Symbolic Capital*, ur. W. D. Hund, J. Krikler in D. Roediger, 37–56. Münster: LIT Verlag Münster.
- *Wikiart*. Dostopno prek: <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/the-nile> (16. avgust 2017).
- --- Dostopno prek: <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/riding-with-death> (16. avgust 2017).
- Wodak, Ruth in Martin Reisigl. 1999. Discourse and Racism: European Perspectives. *Annual Review of Anthropology*, 28: 175–199.
- Yosso, J. Tara. 2005. Whose culture has capital? A critical race theory discussion of community cultural wealth. *Race Ethnicity and Education*, 8 (1): 69–91.
- Žerovc, Beti. 2007. Kurator – kritična in historična analiza. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 43 (43): 177–204.
- 2016 Power 100. *ArtReview*. Dostopno prek: https://artreview.com/power_100/ (10. maj 2017).