

Razmah slovenske zasebne galerijske scene v devetdesetih letih¹

Abstract

The Rise of the Slovenian Commercial Art Gallery in the Nineties

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

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

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

Povzetek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kulturne politike

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Slovensko galerijstvo pred letom 1990

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Slovensko galerijstvo v devetdesetih letih in prvih letih novega tisočletja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Specifična (ne)strukturiranost trga

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

Komisijška prodaja in odkupi del

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

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

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

Hitro naraščajoča vrednost umetnin in številčnost prodaj

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

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

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

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

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

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

Povezovanje umetnostnega trga z gospodarstvom

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

S prebujanjem domačega likovnega trga je zaživelo tudi nekaj projektov,

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

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

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

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

Ponudba galerij

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

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

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

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

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

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

Omejen krog porabnikov

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

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

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

Društvo galeristov in starinarjev Slovenije (DGISS)

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

Sejmi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dražbe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- za dobrodelne in humanitarne namene,

- za spodbujanje likovne ustvarjalnosti.

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

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

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

Sklep

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

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

Literatura in drugi viri

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

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

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

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

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

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