

UMESTITEV FLAMENKA V SODOBNO SLOVENSKO UMETNOST

PLACEMENT OF FLAMENCO INTO SLOVENIAN CONTEMPORARY ART

Avtor: Urška Centa

1 UVOD

Ustvarjalci flamenka se na področjih izven okolja njegovega primarnega izvora pogosto srečujejo s problemom nepriznavanja svojega dela kot umetnosti, određene časovne, nacionalne in racionalne zgodovinske subjektivitete. V pomembnih kulturnih in vladnih inštitucijah v Republiki Sloveniji namreč prihaja do posplošenega in pristranskega ožigosanja flamenka kot folklore, zato v tem članku raziskujemo vzroke za nastanek težav s klasifikacijo flamenka, pri čemer se zanašamo na izjemen pomen razumevanja njegovega kulturološkega ozadja. V tem kontekstu razmišljamo, da igra ključno vlogo pri pojmovanju flamenka kot svobodnega izraznega orodja razumevanje okoliščin nastanka flamenka kot ljudske umetnosti in poznavanje dejstev, ki so povzročila njegov odmik od ljudskosti. Raziskavo pričnemo s krajšim etnografskim vpogledom v dogajanje v Evropi v 20. stoletju v času množičnih migracij iz Andaluzije ter razkritjem vzrokov za množično kulturno apropiacijo flamenka po svetu. V nadaljevanju utemeljujemo sodobnost in aktualnost flamenka kot svobodne uprizoritvene zvrsti in ugotavljamo, zakaj kljub številnim revolucionarnim mnenjem umetniške stroke in dejstvom, da je flamenko kot umetnost v zadnjih desetletjih očitno prestopil okvire Španije, presegel svojo zvrst ter se spremenil v skladu s svetovnimi umetniškimi tokovi, v Sloveniji še vedno prihaja do problematike pri priznavanju žanra in posledične neustreznosti projektov flamenka za kandidiranje na razpisih za sofinanciranje Ministrstva za kulturo Republike Slovenije na področju uprizoritvenih umetnosti. Pri obravnavanju majhne podpore Republike Slovenije medkulturnosti uprizoritvenih praks jemljemo v obzir politično voljo in interese ter utemeljujemo, zakaj lahko profesionalni plesni ustvarjalci flamenka zagovarjajo svojo legitimnost in tako v svojem lokalnem kulturnem okolju zavzamejo prostor, ki jim pripada.

2 FLAMENKO IN NJEGOV IZVOR

Tokom časa so v povezavi s flamenkom oblikovali določeni stereotipi, ki občinstvo in ustvarjalce odvrčajo od globjega uvida v zvrst. Opažamo, da sta ravno nepoznavanje zgodovinskih dejstev in ujetost v stereotipna prepričanja ključ do tega, da se pojavljajo težave pri razlikovanju flamenka kot folklorne in flamenka kot svobodne odrske umetnosti.

Ob raziskovanju izvora flamenka se srečamo z veliko med seboj nasprotujočih si študij, teorij in raziskav. Nekatere temeljijo na dokumentiranih podatkih, druge so bolj poetične in fantazijske narave, kar pa ne pomeni, da niso smiselne ali morebiti celo resnične (Núñez, 2011). Glede na diverzitetu in mnogoterost teorij o nastanku flamenka lahko sklepamo, da njegovega izvora ni mogoče razložiti kot rezultata dveh ali treh faktorjev, temveč moramo njegov nastanek razumeti kot posledico mešanja mnogih družbenih tokov.

2.1 NASTAVKI ZA RAZVOJ

Korenine flamenka segajo v spoj različnih kultur, ki so pomembno zaznamovale teritorij Španije. Ta je tekom stoletij oblikovala razgibano kulturološko podobo, ki je bila kljub dejstvu, da se geografsko nahaja v Evropi, izredno orientalizirana in globalizirana. Bizantinska, hebrejska, mozarabska¹, grška, mavrska² in afriška kultura so služile kot nastavek za razvoj umetniške estetike, ki se je v sledečih stoletjih spreminjala v skladu s smernicami evropskih historičnih umetniških obdobj in kulturnim dogajanjem, povezanim z odkritjem Amerike in trgovanjem s sužnji. Tako so dolga obdobja muslimanske okupacije španskega teritorija in kasnejša politična, trgovska in verska moč ter kolonialno gospostvo krščanske Kraljevine Španije poskrbeli za združitev izjemno različnih kulturnih profilov ljudstev in njihovih izročil v eno razgibano celoto.

Za oblikovanje stilskih nastavkov španskega plesa sta bili pomembni predvsem obdobji renesanse in baroka, saj so španski ljudski plesi postali pomembna oblika zabave v gosposkih salonih, kjer

¹ Mozarabci - vizigotsko krščansko prebivalstvo na teritoriju al-Ándalus (med leti 711 in 1492).

² Mavri - prvotno nomadsko berbersko ljudstvo v Severni Afriki, ki se je v 7. stoletju spreobrnilo v muslimansko vero in leta 711 zavzelo teritorij Španije.

so dobili definirano glasbeno podlago (*fandango*³, *charrada*⁴, *pasacalles*⁵, *contradanza*⁶). Med seboj so se začeli mešati in se odmikati od okolja izvora ter tako postali vse bolj umetelni in vse manj ljudski. Plesni ustvarjalec in pedagog Iko Otrin v svojem delu *Razvoj plesa in baleta* trdi, da je obdobje baroka tako plesno kot glasbeno umetnost Evrope še bolj dovršilo zaradi vpeljave sistematizacije in institucionalizacije, ki je omogočila strokovno obravnavo in raziskovanje obeh umetniških zvrsti. Omenjen vpliv je bilo moč zaznati tudi pri razvoju mnogih španskih plesno-glasbenih stilov, ki jih še danes lahko vsaj posredno opazimo v flamenku.

Ključni dejavnik za nastanek flamenka je bila velika migracija romskih skupin, ki so v 15. stoletju preko Pirinejev prišle na Iberski polotok in se večinsko naselile v Andaluziji. Prišlo je do spoja ideologije in estetike zahodne družbe z "divjaštvom" dozdevno "primitivnega" in "integriranega" romskega ljudstva, pojava, za katerega flamenkolog Faustino Núñez ugotavlja, da ga je spodbudila ugodnost španske kulturne raznolikosti, družbenih vzorcev in načina življenja, kot tudi dejstvo, da so se Romi zaradi rasnega in verskega preganjanja lahko poistovetili z izkušnjami trpljenja in zlorabe določenih etničnih skupin znotraj Španije, kot so Judje, Arabci ter Črnci, in nižjih slojev španske družbe, kot so reveži, berači in sužnji. Njihov prihod je pomenil nekakšno kulturno revolucijo, iz katere se je po petih stoletjih mešanja umetnosti, jezikov, ras in kulturnih izročil v drugi polovici 19. stoletja rodil tudi flamenko.

2.2 POJAV FLAMENKA

Izraz flamenko je prvič dokumentiran 6. junija 1847 v časniku *El Espectador*, kjer v članku beremo o dveh umetnikih flamenka, Lázaru Quintani in Dolores la gitanilli (Núñez, 2011). Sklepamo lahko, da je ta pomemben mejnik posledica tega, da je umetnost romskega prebivalstva takrat do te mere prerastla svoje ljudske nastavke hermetične narave, da je flamenko postal privlačen množicam. Kaj kmalu so se oblikovali posebni prostori, imenovani *Cafés Cantantes*, kamor se je

³ *Fandango* - popularna baročna plesna glasba z naraščajočim tempom in 3/4 taktom, izvajana na kitaro in kastanjete.

⁴ *Charrada* - popularna baročna plesna glasba iz Castille de León, pihalske variacije s 5/8 taktom.

⁵ *Pasacalles* - popularna baročna plesna glasba, kitarske variacije s 3/4 ali 3/2 taktom.

⁶ *Contradanza* - popularna baročna plesna glasba, najbolj uveljavljena na francoskih dvorih, 2/4 takt.

v program vključevalo vedno več umetnikov, ki so želeli sodelovati v novem poslu, in z eksponentno rastjo profesionalizacije izvajalcev se je pričelo oblikovanje raznoterih stilov plesa in glasbe flamenka. Flamenko kot odrska praksa je prišel v stik z akademsko glasbo in plesom (tj. španski klasični ples, balet in *escuela bolera*⁷), z razmišljujočim ustvarjanjem avtorskih besedil, melodij in koreografij posameznih izvajalcev pa se je preobrazil v umetnost, skozi katero so izražali svoja čustva in osebno dožemanje okolice in življenja ter v tej smeri načrtali to, kar danes imenujemo za tradicijo flamenka in njegovo kulturno dediščino. Na tej točki je razvidno dejstvo, da je flamenko prenehal predstavljati zgolj identiteto romske skupnosti in postal andaluzijski ter vse bolj dostopen širši družbi in visokim krogom intelektualcev.

2.3 ŠIRITEV IN RAZVOJ ZVRSTI

V prvih desetletjih 20. stoletja se je flamenko s profesionalnimi umetniki iz območja Andaluzije razširil po celi Španiji in začeli so nastajati spektakli *opere flamence*⁸ in *cople andaluze*⁹, namenjeni komercialnim potrebam in zabavi širšega laičnega občinstva. Flamenko je pričel pridobivati stereotipno estetiko, povezano s takrat aktualno špansko modo, in za potrebe vsečnosti občinstvu začel ob stran potiskati svojo stilsko izčiščenost, tradicijo in vsebino, ki izraža stisko romskega prebivalstva. Popularizacijo so v tridesetih letih 20. stoletja podkrepili še interesi takratne frankistične vlade, da bi flamenko postal predmet identifikacije španskega ljudstva in orodje politične manipulacije, zato se je pričel proces režimske folklorizacije flamenka (Ros Piqueras & Ríos, 2009). Režimsko fašistično nasilje, revščina in cenzura med sledečo špansko državljansko vojno so povzročili razkol umetnikov na prorežimske in prorepublikanske, zaradi česar je prišlo do množičnih migracij umetnikov ter andaluzijskega prebivalstva v države Latinske Amerike in Evrope. Poleg folklorizacije flamenka pa opazimo še en pojav, in sicer nasprotujočo tiho porast družbenokritične vsebine. Flamenko je po vojni, ki se v celotnem obdobju vladanja generala Franca med leti 1939 in 1975 v smislu pobojev režimskih nasprotnikov sploh ni končala, za mnoge postal izraz upora, protest in nenaslovljena pritožba zaradi težkih socialnih razmer, s

⁷ *Escuela bolera* - Osnova vseh španskih ljudskih plesov. Izvaja se ga v baletnih copatkih in s kastanjetami, posamezno ali v paru. Glasbo črpa iz francoskih in italijanskih glasbenih stilov 17. stoletja.

⁸ *Opera flamenca* - Predstave španske glasbe in plesa v bikoborskih arenah, popularne med leti 1920 in 1955.

⁹ *Copla andaluza* - Stil narativne pesmi, ki govori o človeških strasteh. Ponavadi jo poje en sam pevec, instrumentalna spremljava je orkestralna.

katerimi so se soočali. Postal je umetniški izraz kot filozofija življenja in se preobrazil v zgodovinsko družbeno gibanje. Povojni odgovor na popularizacijo je dosegel tudi še danes izjemno opazen učinek, ki se je odražal v tem, da je postala glavna tema javnega družbenega diskurza vprašanje pripadnosti flamenka romski rasi in zanikanje sodelovanja neromskega andaluzijskega prebivalstva pri njegovem oblikovanju. Romsko prebivalstvo si je flamenko pričelo ekskluzivno lastiti in pojmovati rasno poreklo kot najpomembnejši del umerjanja izvajalčeve vrednosti. Nestrpnost je pripeljala do deljenja polov na tradicionaliste in tiste, ki so predvsem v svetu razvijali flamenko v skladu s takratnimi smernicami glasbe in plesa in ga predstavljali v smislu aktualne umetnosti.

Po smrti diktatorja Franca leta 1975 se je za umetnost flamenka pričelo novo obdobje. Režim ga je sicer za grajenje nacionalne identitete uspešno izkoristil kot "folkloro", a so v razpletu dogajanja po padcu režima za to posledice nosili umetniki, ki so bili označeni kot kolaboracionisti. Njihovo delo je bilo razvrednoteno in flamenko kot pojem španskosti je za večino prebivalstva postal pozabljen, celo nezaželen, kar za mnoge Špance ostaja še danes. Flamenko kot umetnost, ki je kot tak svoboden že po svoji definiciji, je v tem obdobju dokazal svoje nasprotovanje z umetnim preoblikovanjem glede na splošno vsečnost, po drugi strani pa zavrnil zavezanost tradiciji in s tem preteklosti. Razvijal se je v skladu s spremembami v okolju, zato je v času, ko je Španijo obsedla ameriška kultura, intenzivno in nepovratno spremenil svojo filozofsko, kontekstualno in uprizoritveno izkušnjo. Z umetnostjo izvajalcev, kot sta Paco de Lucía in Camarón, je začel pronicati med mlade ljudi tako znotraj Španije kot daleč izven njenih meja, predvsem pa se je odprl za druge umetniške vplive na svetovni ravni, ki so od 80. let naprej vanj pričeli vstopati preko priznanih umetnikov drugih umetniških zvrsti. Ples se je doživel preporod in stik s sodobnim plesom in oblikovale so se velike zasedbe, ki so obredle svet in na novo zastavile simbolni pojem flamenka. Glasba je novo podobo pridobila v stiku z jazzom in z njim pričela graditi svojo novo ustvarjalno pot v iskanje drugačnega zvoka.

3 APROPRIACIJA FLAMENKA PO SVETU IN LEGITIMNOST NJEGOVIH IZVAJALCEV

Andaluzijska migracija v 60. in 70. letih preteklega stoletja se je razširila na široke konce Evrope in s tem se je v različnih državah razvila prisotnost plesa, igranja in petja flamenka. Izvorno andaluzijska ljudska umetnost je s tujino spletla odnos, v katerem je, ironično, v smislu ugleda pogosto celo bolj spoštovana, kot na širšem področju Španije, če ne celo idealizirana. Širitev flamenka preko andaluzijskih migrantov na njihove potomce, ki niso nikdar živeli v Španiji, je vplivala na njegovo integracijo v širše lokalno okolje in v določenih državah se je pojavil zanimiv kulturni fenomen, ki do danes ni bil dobro raziskan. Nešpanski in neromski ustvarjalci so se namreč začeli do te mere identificirati s flamenkom, tako z njegovo kulturno tradicijo kot z njegovo umetniško govorico, da so ga ponekod uspeli adaptirati tudi v okolje, ki ga andaluzijska migracija ni dosegla, in ga utemeljiti kot svojega. Razlog za obsežno širitev se brez dvoma skriva v pojavu svetovne popularizacije flamenka, ko se je ta prilagajal v namen zadostitve komercialnih potreb širšega laičnega občinstva, zaradi česar je zaznati stereotipno povezovanje z določeno vizualno estetiko, ki se je po Španiji in svetu razširila v časih frankistične vlade v sredini 20. stoletja, kljub temu, da ta ni več aktualna na področju izvornega nastanka flamenka in ga ne zastopa primerno in objektivno.

Tudi danes je opaziti pojav številnih kulturnih društev, kjer se na ljubiteljski ravni goji ohranjanje flamenka kot španske folklore, pri čemer pogosto prihaja do popolnega poistovetenja s tujim nacionalnim izročilom in njegovim poustvarjanjem. Poleg prej opisanega pojava širitve flamenka po svetu se vzrok za prevzemanje stereotipne (in celo namišljene) tradicionalne podobe flamenka skriva tudi v globoko zakoreninjenih predsodkih, ki se širijo s strani španskih romskih izvajalcev in njihovih podpornikov, v zvezi s prepoznavanjem legitimnosti izvajanja flamenka glede na nacionalno in rasno pripadnost.

Leta 2010 je Unesco priznal flamenko kot eno izmed mojstrov in svetovne kulturne dediščine in ga v svojem uradnem dokumentu definiral kot ljudsko umetnost, ki spaja petje, ples in glasbo. Nematerialna kulturna dediščina, ki jo je Unesco leta 2003 v svoji Konvenciji o varovanju nesnovne kulturne dediščine definiral kot "prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi

povezana orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznajo kot del svoje kulturne dediščine", je pomemben gradnik narodne identitete, ki se prenaša iz roda v rod s strani skupnosti in skupin. Te ji s tokom časa ohranjajo kontinuiteto, si preko nje gradijo občutek za lastnost in pripadnost ter tako prispevajo k spodbujanju dialoga na podlagi spoštovanja kulturne raznolikosti. Socialni antropolog Fernando C. Ruiz Morales v svoji študiji (2011) apropiacije flamenka s strani belgijskih umetnikov trdi, da je v procesih oblikovanja kulturne dediščine pomembna tudi komponenta etničnega pripisovanja, ne zgolj splošno nacionalnega. Kot smo to omenili že v zgodovinskem pregledu flamenka, je rasa vse od povojnega obdobja pomemben kriterij za upravičevanje legitimnosti izvajalca flamenka. Predvsem nešpanski in neromski izvajalec je pogosto obravnavan kot nekdo, ki ne izpolnjuje kriterijev avtentičnosti in je zato neustrezen kot nosilec tradicije flamenka. Romski kitarist Pedro Peña v omenjeni študiji (2011) avtentičnost interpretacije flamenka dojema tudi kot posedovanje sposobnosti za nezavedno, arhetipsko zaznavanje ritma. Ideologija atavizma, tiste izkušnje iz zibelke, ki je vanjo položena z rasnim poreklom, prirojena zmogljivost za izvajanje flamenka in posledična privilegiranost predstavljajo pri tradicionalistih velike vrednote simbolne moči do uveljavljanja flamenka kot izključno svojega, zaradi česar se izkrivlja pogled na resnično zgodovinsko dogajanje in diskvalificira pomen akademske izobrazbe nešpanskih umetnikov ter njihov doprinos k umetnosti. Konflikt tistih, ki si lastijo flamenko, s tistimi, ki "niso upravičeni do njega" in stojijo zgolj na temeljih zanimanja zanj, povzroča pri ljubiteljskih in profesionalnih izvajalcih flamenka v tujini dva razpleta. O prvem smo govorili že prej in se nanaša na odmik tujega izvajalca flamenka od svoje nacionalne kulture in individualnosti izražanja ter popolno interpretacijo flamenka kot španske folklore, drugi pa se odraža popolnoma v nasprotni smeri. Tuje ustvarjalce namreč potiska stran od tradicije, znotraj katere si bodisi zaradi spoštovanja do prvobitnega flamenka ali pa odklonilnega odnosa do njega zaradi osebne frustracije na podlagi "rasne neustreznosti" ne želijo ustvarjati, in posledično v iskanju novih izraznih oblik flamenka posegajo po elementih drugih plesnih ali glasbenih tradicij, v katerih se čutijo bolj sprejeti, ter jih vnašajo v svoj novoustvarjeni estetski svet flamenka.

Pri tem ne gre nujno tudi za popolno zapostavljanje relevantnosti izvirne etnične komponente flamenka, saj večina profesionalnih umetnikov redno širi svoje znanje v Španiji z namenom, da poiščejo navdih. S tem dokazujejo uporabo strategij, ki

kompenzirajo pomanjkanje simboličnega kapitala, osnovanega na etnični pripadnosti. (Ruiz Morales, 2011, str. 300)

Svojo investicijo v znanje flamenka usmerjajo predvsem na področje tehnike izvajanja, medtem ko jo v nadaljnjem procesu ustvarjanja opremijo s povsem sebi lastnimi umetniškimi koncepti, estetiko in izraznostjo. Predvsem s strani profesionalnih izvajalcev flamenka z višjo izobrazbo in poznavanjem okolja, v katerem delujejo, je vse bolj opazno zaznati globlji uvid v flamenko kot umetnost, osvobojeno časa, prostora in forme, kar se odraža na pojavu izjemnih sodobnih plesnih predstav, performensov, razstav, video produkcij in glasbenih projektov.

Ti ustvarjalci se gibljejo po širokih poljih umetniških praks, iščejo prostore znotraj njih, predstavljajo strategije in gradijo odgovore, ki so ključ do univerzalizacije in hibridizacije flamenka. Da to lahko storijo, morajo poseči po svojih kulturnih repertoarjih in se zanašati na lokalne reference: ustvarjajo flamenko, ki mora zato, da bi postal univerzalen, najprej postati lokalen. Druga ironija. (Ruiz Morales, 2011, str. 312)

4 SODOBNOST IN AKTUALNOST FLAMENKA DANES

Ob eksponentni rasti kvalitetnih festivalov flamenka, novih prizorišč in različnih platform se zdi, da je flamenko kot žanr ali umetniška zvrst na svojem vrhuncu prav sedaj v aktualnem času. Tudi Slovenija je februarja 2018 pridobila bienalni flamenko festival *Bi flamenko*, ki se zavezuje sodobnosti in še več - stremi v prihodnost. Cankarjev dom kot osrednji slovenski kulturni center in glavni organizator festivala, izvedenega v sodelovanju s svetovno priznanim festivalom *Flamenko bienale* iz Nizozemske, podaja mnenje, s katerim zagovarja flamenko kot svobodno uprizoritveno in glasbeno umetnost in jo jasno ločuje od folklore:

Njegovi ustvarjalci so neskončno daleč od zgolj poustvarjanja okostenelih ter s prahom zgodovine prekritih glasbenih in plesnih oblik. Flamenko je tok, ki ga napajajo sodobne in sorodne ustvarjalnosti, obenem pa je tudi sam navdih. Na mednarodnem bienalnem festivalu *Bi flamenko* se bo tradicija mešala s sodobnim, z urbanim, klasični flamenko koraki se bodo združevali s povsem modernimi plesnimi, elektronski biti bodo posegli v

utečene melodije klasičnih inštrumentov, z mediteranskim temperamentom pa se bodo prepletali arabski in afriški ritmi. (Cankarjev dom, 2018, str. 1)

Glede na to pa si vendar zastavimo vprašanje, kakšna je trenutna relevantnost prakse, ki je osnovana na nacionalni kulturi, in kako vpliva na naše iskanje pomena flamenka. Ugotavljamo, da se nešpanski umetniki, med njimi tudi nekateri slovenski umetniki, zavedajo, da flamenka ni mogoče v popolnosti ločiti od etničnih atributov, saj razumejo, da bi s tem izgubil del svoje ekspresivnosti, po drugi strani pa se za voljo umetniške svobode zavestno odločajo za odmik od španskosti in s tem tvegajo všečnost širšemu laičnemu občinstvu. Na ta način sprejemajo samostojno odločitev, kako želijo flamenko integrirati vase in v svoje okolje, zato ga lahko predstavljajo kot svobodno izrazno orodje. Splošni razvoj svetovne umetnosti in s tem tudi flamenka kot relativno mlade sodobne umetnosti omogoča raznovrstnost ustvarjalne nadgradnje uprizoritvenega ali glasbenega umetniškega področja in popolno prilagajanje izvedbenim in konceptualnim odločitvam ter osebnemu izrazu, kar predstavlja temelj umetniške svobode.

5 STATUS PRIZNAVANJA UMETNOSTI FLAMENKA V SLOVENIJI

Opažamo, da se je v Sloveniji splošno dojemanje flamenka kot sodobne uprizoritvene in glasbene umetnosti z ljudskimi koreninami izboljšalo nekako vzporedno s tem, ko je bil leta 2010 flamenko s strani Unesca priznan kot nematerialna kulturna dediščina, a s tem sovpada tudi pospešeno delo slovenskih akterjev na tem področju (PKD Flamenko leta 2009 z miniaturo Flamenko kot metafora telesa, zasedba CoraViento leta 2011 s prvo samostojno celovečerno predstavo flamenka slovenskih izvajalcev V zeleni sencih lune), ki so se ustvarjanja lotili s poseganjem v uprizoritveno pluralnost in univerzalnost flamenka, kot nečesa, kar ne nastaja na njegovem izvornem teritoriju. Čeprav lahko tako v Sloveniji kot na območjih izven Španije najdemo umetnike, ki so priznani tudi med španskimi izvajalci in poznavalci stroke, pa ne moremo prezreti dejstva, da je v večini držav flamenko še vedno tuja in relativno nepoznana umetnost, ki kljub temu, da je lahko priljubljena med občinstvom, ni na prioritetni listi pri oblikovanju programov v gledališčih in delitvi razpisnih sredstev. Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije v Nacionalnem programu za kulturo za obdobje 2018 - 2025 opredeljuje javni interes za kulturo kot interes nacionalne oziroma

družbene skupnosti za kulturo, katere glavna funkcija ni več izpostavljanje identitete skupnosti za vsako ceno in dokazovanje njene enakovrednosti, temveč dialog z drugimi kulturami, ki reflektira identiteto in položaj skupnosti. Tak interes za kulturo predpostavlja kakovostno, raznoliko in dostopno kulturo na vseh ravneh, od ljubiteljske do najbolj ustvarjalne in zahtevne kulture; svoboda izražanja in mišljenja, izročilo in tradicija slovenske in evropske kulture, izziv sodobnosti, preteklosti in prihodnosti. V javnem interesu so tudi svoboda ustvarjalnosti, inovativnost oziroma razvoj kulture, utiranje novih poti, iskateljstvo in pojavljanje novih poetik, novih smeri in form, novih vrst umetnosti, kot tudi težnja in potreba posameznika in skupnosti po spoznanju in razumevanju (refleksiji) sebe, drugega, skupnosti in sveta.

Izpostavljeni slovenski umetniki na področju flamenka so zadnja leta sistematično izključeni iz razpisnih pogojev, zaradi česar prihajajo v konflikt sami s seboj, s svojo kulturno identiteto in okoljem. V poskusih preživetja in pridobivanja pozornosti javnih kulturnih organov so primorani predrugačiti svoje delo, se umakniti v druga področja ustvarjanja, kot na primer v dramsko umetnost (Ana Pandur), vizualno umetnost (Anja Mejač), glasbo (Urška Centa, Mitja Obed) in svoje delovanje preusmeriti v tujino (Vito Marenče). Vse bolj jih zaznamuje zelo izrazit sestop iz definicije flamenka, poseganje po ekperimentalnih, improvizacijskih in performativnih praksah in provokativnost, kar pa jih konec koncev postavlja na isto izhodišče, kot aktualne ustvarjalce sodobnega plesa, likovne umetnosti, glasbene umetnosti in sodobnega dramskega gledališča. Za slednje umetniški vodja SMG Goran Injac pravi, da je njegov cilj vznemiriti, da bi lahko sprožil javno debato, saj je to dolžnost in velika moč vsake prave umetnosti. To zavedanje gojijo tudi slovenski profesionalni izvajalci flamenka, saj svoje umetnosti kljub zmotnemu prepričanju javnih kulturnih organov in površnemu poznavanju situacije s strani nekaterih strokovnih delavcev ne umerjajo glede na všečnost, se ne prilagajajo popularizaciji in komercialnim interesom trga, temveč se za svoj obstoj in umetniško integriteto borijo s kvaliteto in prodornostjo idej, ki jih prenašajo v svojem umetniškem delu. V svojem članku *Gre za stanje duha*, novinarka RTV Špela Kožar napiše: "Umetnost ni ljudska, umetnost je univerzalna. In umetnost je razvojna, ko spodbuja k drugačnemu razmišljanju, k iskanju nove perspektive razvoja sveta" (Kožar, 2019, str. 1).

6 ZAKLJUČEK

Slovenija je zaradi majhnosti in geografskega položaja svojevrsten fenomen, nekakšen kulturni "talilni lonec", v katerem se je izoblikovala zanimiva kulturna slika, ki kljub majhnosti šteje z izjemno raznoliko profesionalno in ljubiteljsko umetniško produkcijo. Kot najbolj uspešen primer implementacije tuje kulture z ljudskimi koreninami v slovensko okolje lahko na glasbenem področju vzamemo tudi po svetu izjemno razširjeni glasbeni stil jazz, za katerega ugotovimo, da je postal mednarodni kulturni simbol (Núñez, 2011). Jazz se je rodil z združenjem posvetne in duhovne glasbe severnoameriških črncev s kompozicijsko manj zahtevnimi oblikami evropske klasične glasbe 19. stoletja okoli leta 1910 v New Orleansu, v 20. stoletju postal velika glasbena alternativa klasični akademski glasbi in se razširil po celem svetu, kjer je v glasbenih inštitucijah definiral metodologijo moderne glasbe. V vsaki državi je postal nekako avtohton, saj je prišlo do naravnega mešanja z lokalnimi glasbenimi praksami, ki so v stiku z njim razvile svoje alternative in se kot nove glasbene zvrsti razširile po svetu. Danes jazz ni več glasba Amerike, temveč velja za univerzalen glasbeni jezik, osvobojen svoje preteklosti. Tudi Slovenija šteje z javnim jazzovskim orkestrom Big band RTV Slovenija, ki kot inovativno in daljnovidno programsko in kulturno dejanje deluje že od leta 1945.

Na uprizoritvenem področju lahko opazujemo pojav sodobnega plesa v Sloveniji, pri katerem je razvidno to, da se je začel razvijati skoraj sočasno s sodobnimi gibanji po svetu. Plesalci so z novim pristopom do oblikovanja tako imenovanega modernega plesa ustvarili nastavke za razvoj zvrsti sodobnega plesa, ki se je v kasnejših obdobjih relativno dobro razvijal predvsem po zaslugi posameznikov in posameznic. Organizacijsko se je prvi pomembnejši premik zgodil z ustanovitvijo Plesnega Teatra Ljubljana, ki je spodbudil profesionalizacijo sodobnega plesa (Marinko, 2013). Plesna ustvarjalka Uršula Teržan v svojem delu *Sodobni ples v Sloveniji* trdi, da se je PTL kljub temu, da se pogosto ni najbolje prilegal normam tedanje družbe, uspel umetniško razviti in lansirati vrsto priznanih koreografov, ki danes samostojno in uspešno delujejo doma in po svetu. Danes je sodobni ples osrednja slovenska plesna praksa, ki vstopa na področje šolstva in visoke umetnosti.

Flamenko je kot umetnost glasbe in plesa v Sloveniji na precepu, saj do zdaj še vedno ni zares našel ustvarjalnega polja, s katerim bi se lahko poistovetil in klasificiral. Na glasbenem področju

se želi zaradi svojih skupnih korenin pri procesu preoblikovanja najbolj umestiti med jazz, na plesnem pa med sodobni ples, a pri tem v praksi prihaja do problema. Gibu flamenka namreč ni moč v popolnosti odvzeti njegove sposobnosti za tvorjenje glasbe in njeno oblikovanje, glasbi flamenka pa določenih karakteristik, ki ga ločujejo od jazza. Flamenko je v svoji osnovi zastavljen na konkretni hierarhiji, v kateri se na prvo mesto postavlja petje s svojo vsebino in melodijo, na drugo ples in njegova sposobnost za ustvarjanje ritma, na tretje in s tem zadnje mesto pa se postavlja kitara, ki predstavlja vezni člen in spremljavo. V tradicionalnem okolju je flamenko osnovan kot improvizacija po zakonitostih, kjer ples sledi petju, a mu hkrati nakazuje mesta za vstopne in s tem usmerja potek glasbe po svojih željah. Plesalec je tako že v osnovi tisti, ki ima izvršno moč nad potekom svoje koreografije in ne obratno. Glasbo soustvarja in ji ni podrejen, saj je ta oblikovana zanj in je s tem sekundarnega pomena. Povezano s tem prihaja predvsem pri prijavih plesnih projektov flamenka na razpisno področje uprizoritvenih umetnosti Ministrstva za kulturo RS do odgovora, da plesni projekti flamenka z živo glasbo ne spadajo na področje uprizoritvenih umetnosti, temveč na glasbeno področje (kot na primer balet, kjer je koreografija oblikovana na podlagi glasbenega repertoarja), kjer pa plesni ustvarjalci seveda ne morejo pridobiti dovolj referenc in s tem potrebnih točk. Glede na to lahko z gotovostjo trdimo, da je za oblikovanje takšnega odgovora krivo pomanjkljivo poznavanje umetnosti flamenka s strani strokovne komisije in razgledanost na področju aktualnega dogajanja po svetu.

"Podpora umetnosti je vedno tudi dejanje politične volje" (Kopač, 2018, str. 4). Seveda je potreben tudi splošni komentar na slabe pogoje dela, v kakršne so prisiljeni nekateri renomirani ustvarjalci sodobnega plesa pri nas, pri čemur gre za predvsem za nastanek okoliščin, povezanih z mačehovskim odnosom do umetnosti kot do državnega parazita. Novinarka Špela Kožar je ob svojem opažanju izjav intelektualcev o umetnosti v času Jugoslavije pred kratkim zapisala, da je bila je takrat umetnost razumljena kot državotvorna panoga, danes, po vzpostavitvi samostojne države pa velja za državnega parazita. Bivši kulturni minister Anton Peršak je aktualni status kulture v praksi opredelil kot področje in obliko družbene porabe in strošek, katerega posledica je deprivilegiran položaj kulture in kulturnikov, nižje vrednotenje dela ne glede na stopnjo izobrazbe, naraščanje prekarnih delavcev v kulturi, zniževanje avtorskih honorarjev itd. Na tej točki se nam odpira vprašanje o pomenu in vlogi kulture po osamosvojitvi in spremembi družbenega in političnega sistema v Sloveniji. Je kultura tudi po ustanovitvi države in vzpostavitvi liberalno

demokratskega sistema še (lahko) predvsem narodno afirmativna dejavnost ali je sama sebi namen? (Peršak, 2017).

Nacionalni program za kulturo za obdobje 2019 - 2025 upošteva osvobojenost sodobne slovenske kulture in razbremenitev narodotvorne in državotvorne funkcije, kar omogoča, da se kultura sama prepozna kot ključno polje samorefleksije skupnosti, in da jo skupnost prepozna kot enega ključnih spodbujevalcev razvoja. Pri tem bi bilo na mestu umetnost definirati kot polje svobode, kjer je edina dolžnost avtorjev, financiranih iz javnih sredstev, do svoje države doseganje splošne vrhunskosti. Izbira oblike umetniškega orodja oziroma prakse na tej točki ne igra več pomembne vloge. Po Martinu (1938) telo postane mesto človeštva onkraj nacionalnih kulturnih omejitev. Glede na to izpeljujemo, da je sodobna umetnost flamenka v slovenskem okolju popolnoma legitimna, saj v slovenskem prostoru obstaja samo kot umetniška manifestacija in ne način življenja, pri čemer je njegov estetski režim paradigma, katere domet je odvisen zgolj od izobraženosti, usposobljenosti in kozmopolitskosti občinstva.

Flamenko glede na prizadevanja mnogih znotraj Andaluzije in Španije ostaja to, kar je bil, hkrati pa se v drugem kontekstu preseže brez možnosti vrnitve h koreninam. Lahko ga opredelimo kot dvostopenjski pojem: prvi nezabrisno ostaja flamenko kot ljudska praksa znotraj družinskih krogov nekaterega andaluzijskega prebivalstva, med katerimi se kot nematerialna kulturna dediščina prenaša iz roda v rod, drugi pa odpira pojem profesionalizacije izvajalcev flamenka in s tem flamenko kot sodobno izrazno orodje, ki stopa daleč stran od vprašanja nacije in rase. Slovenija je trenutno v stanju čakanju na (počasne) prilagoditve in razumevanje sprememb v svetu, k čemur pripomore tudi politična nestabilnost in stalno menjavanje vodstva vrhovne državne kulturne inštitucije, Ministrstva za kulturo. Nedohajanje aktualnih svetovih družbenih tokovov je le del problema, s katerim se soočajo umetniki... Medtem pa je med izpostavljenimi slovenskimi ustvarjalci flamenka opaziti zapredanje v neko osebno, s kolegi z drugih področij ustvarjanja nedeljivo in melanholično izkušnjo obstoja na domači kulturni sceni in tiho vztrajanje v upanju, da jim bodo kmalu dani pogoji in priložnost, da se lahko razvijajo in ustvarjajo dalje.

7 LITERATURA

1. Arroquero, T. (2016). *Reframing Tradition: Renegotiating Flamenco Dance within Contemporary Contexts*. Melbourne: The University of Melbourne.
2. Cankarjev dom. (2017). *Bi flamenko, mednarodni bienalni festival flamenka*. Pridobljeno s: <https://www.cd-cc.si/sl/kultura/gledalisce-in-ples/bi-flamenko> (19. 2. 2019)
3. Hayes, M. H. (2009). *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.
4. Hewitt, A. (2017). *Družbena koreografija: Ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju*. Ljubljana: Maska, Transformacije (Izvorno delo izdano 1961).
5. Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine. (2011). *Unesco*. Pridobljeno s: <http://www.nesovnadediscina.si/sl/unesco> (13. 2. 2019)
6. Kožar, Š. (2019). *Gre za stanje duha*. Ljubljana: MMC RTV Slovenija. Pridobljeno s: <https://www.rtvsllo.si/kolumne/gre-za-stanje-duha/479807> (11. 2. 2019)
7. Martin, J. (1938). *The Modern Dance*. Dance Horizons.
8. Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. (2017). *Nacionalni program za kulturo 2018–2025*. Pridobljeno s: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Fotogalerija/2017/8-avgust/NPK_2018-25_za_javno_razpravo.pdf
9. Morales, R. F. C. (2011). *La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en BÉLGICA*. Sevilla: UNIVERSIDAD PABLO de OLAVIDE. Pridobljeno s: <https://www.redalyc.org/pdf/623/62322226003.pdf> (10. 2. 2019)
10. Núñez, F. (2011). *Flamencopolis - Historia*. Pridobljeno s: <http://www.flamencopolis.com/archives/3464> (15. 6. 2018)
11. Ojesto, P. (2014). *Predavanje Capítulo de Historia de las Claves del Flamenco*. Madrid: Centro de Estudios Superior del Flamenco UFlamenco
12. Ríos M. J. C. & Ros Piqueras, L. (2009). *La identidad andaluza en el flamenco*. Sevilla: Atrapasueños.
13. Teržan, U. (2003). *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko

14. Wikipedija. (2019). *Music of Spain*. Pridobljeno s:
https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Spain#Renaissance_and_Baroque_periods (10. 2.
2019)