
INSTITUCIONALIZACIJA IN KOMERCIALIZACIJA SUBKULTURNIH GRAFITOV

Tjaša Zidarič

139

IZVLEČEK

Avtorica v pričujočem prispevku obravnava pojav institucionalizacije in komercializacije subkulturnih grafitov, pri čemer gre za njihovo premeščanje iz avtentičnega uličnega konteksta na področje uradne umetnosti oziroma na različna področja komercialne kulture. Pri tem se posveča predvsem vprašanju, ali lahko v zvezi z grafiti govorimo o eni izmed oblik umetnosti. Tematiko navezuje na problematiko samega pojmovanja umetnosti v sedanjosti, ob čemer se pokaže, da je to, kar imamo za umetnost, v prvi vrsti konstrukt družbe in kulture. V tem smislu pojav institucionalizacije grafitov v umetniške ustanove predstavlja primer specifičnega socialnega konteksta, v katerem so grafiti ustvarjeni ter tudi predstavljeni in sprejeti kot umetnost, saj je predvsem institucija umetnosti tista, ki konstruira nove pomene njihovega vrednotenja. Avtorica teoretska izhodišča dopolnjuje z gradivom zbranim v terenski raziskavi v obliki pričevanj grafitarjev ter fotografij ljubljanskih grafitov.

Ključne besede: grafiti, umetnost, subkultura, ulična umetnost, urbana kultura, antropologija umetnosti

ABSTRACT

The article addresses the phenomenon of subculture graffiti being institutionalised and commercialised when they are moved from their authentic street context to the sphere of official art or various branches of commercial culture. It mainly focuses on the question whether graffiti can be considered as a form of art. The theme is connected with the issues of how art is conceived in the present and reveals that what we consider as art is primarily a construct of society and culture. In this sense, the phenomenon of the institutionalisation of graffiti in art institutions is an example of a specific social context, in which graffiti are produced, presented and accepted as art, because it is essentially the art as an institution that constructs new meanings for their evaluation. The author complements the theoretical premises with material gathered as part of a field research in the form of statements of graffiti creators and photographs of graffiti in Ljubljana.

Keywords: graffiti, art, subculture, street art, urban culture, anthropology of art

Uvod

140

“Grafiti ne želijo reči nič več kot to, kar so, a so več od tistega, kar govorijo,” so besede, ki jih v svojem prispevku o zagrebški grafitarski sceni navaja Šterk (2008: 323). Vsekakor grafiti predstavljajo fenomen, brez katerega si v sedanosti urbano okolje lahko le stežka zamišljamo in so analitično zanimivi z več zornih kotov. Mestne ulice nas nagovarjajo; tako z besedami, kot tudi s podobami. Bodo le-te postale pripoved, galerija na prostem, ostale neopažene ali pa predmet zgražanja – odvisno od posameznikove interpretacije. Presojanje in vrednotenje grafitov v javnosti je izrazito različno in nasprotujoče in se razlikuje predvsem glede na specifičen kontekst, v katerem se pojavljajo. Ta pa se v večini primerov nanaša na ilegalen nastanek, saj so grafiti v svojem bistvu predvsem ilegalni, in pa na pojavnost na ulici kot prostoru v javni (ali zasebni) lasti. Poleg tega so grafiti dolgo veljali za sredstvo izraza marginalnih družbenih skupin. Po drugi strani pa se v sedanosti v zvezi z grafiti vse bolj pogosto govori o novi obliki umetnosti, ki se povsem legitimno tudi razstavlja v galerijah. Pri tem gre za specifičen kontekst pojavnosti, saj grafit, kot minljiva ulična kreacija, nenadoma vstopi v institucionalno okolje umetniških ustanov. Lahko torej v zvezi z grafiti govorimo o novi umetniški obliki? Ali pa gre zgolj za vandalizem, ki ni vreden resnejše obravnave in je upravičeno zakonsko prepovedan? V številnih razpravah o grafitih ter njihovi dvojni naravi pa je le redko zastopana navezava na problematiko v zvezi s samo situacijo v umetnosti v današnjem času: Kaj je umetnost? In kaj je tisto, kar omogoča, da v polje umetnosti vstopajo vsa mogoča dela, ki ne ustrezajo več nobeni značilnosti, na podlagi katerih se je umetnost opredeljevalo v preteklosti? Odgovor bom skušala podati na primeru pojava institucionalizacije del grafitarske subkulture v umetniške ustanove, ki je kot predmet etnološke oziroma kulturnoantropološke razprave zanimiv kot primer, na katerem se pokaže, da je to, kar imamo za umetnost, pogojeno tudi družbeno in kulturno. Nekaj pozornosti pa bom namenila tudi procesu komercializacije značilnih podob grafitov, ki prav tako predstavlja zanimiv primer njihovega premeščanja iz avtentičnega uličnega konteksta. Tematiko pričujoče razprave bom dodatno osvetlila s podatki zbranimi v terenski raziskavi,¹ ki sem jo v Ljubljani izvedla v letih 2009 in 2010 in je obsegala analizo fotografij ljubljanskih grafitov, ki sem jih v tem daljšem časovnem obdobju posnela, ter intervjuje s štirimi grafitarji,² ki so bili izbrani naključno in niso reprezentativni v smislu posploševanja na vse grafitarje. Ker me je v raziskavi zanimala predvsem specifična zvrst subkulturne produkcije

¹ Raziskavo sem izvedla v okviru diplomske naloge 'Grafiti: med umetniško kreativnostjo in socialno destruktivnostjo', kjer sem grafito obravnavala v širšem pomenskem smislu presojanja pojava – od vandalizma do umetnosti. Predmet raziskave je bila grafitarska scena v Ljubljani, pri čemer sem poleg subkulturnih oz. umetniških grafitov podrobneje obravnavala tudi politične grafito.

² Do grafitarjev sem prišla prek ustnega poizvedovanja med znanci. Pri tem sem se srečevala z določenimi težavami, saj nekateri grafitarji v raziskavi niso želeli sodelovati. Vzrok za to – poleg različnih osebnih zadržkov – verjetno predstavlja ilegalnost samega medija ter subverziven značaj grafitarske subkulture, kar se je pokazalo vsaj v enem primeru. Po drugi strani pa sta dva grafitarja, ki ju tudi predstavljam v pričujočem članku, z veseljem spregovorila o svojem ustvarjanju.

grafitov, bom v pričujočem članku predstavila pričevanja treh grafitarjev,³ predstavnikov subkulturnih ustvarjalcev grafitov z estetsko vrednostjo, s katerimi sem se v obliki polstrukturiranega intervjuja pogovorila o različnih vprašanih v zvezi z določenimi tematskimi sklopi, ki so me v raziskavi zanimali. Gradivo bom glede na te tematske sklope analizirala v obliki primerjav med razmišljanji posameznikov o določeni temi, predvsem pa v obliki potrditve oziroma zanikanja dejstev, zbranih prek literature o domačih raziskavah grafitarstva ter razmerja le tega do umetnostnega polja in kulturnih industrij.⁴ Teoretska izhodišča bom tako dopolnila z ugotovitvami, ki jih odraža slikovni material in informacije zbrane prek pričevanj posameznih grafitarjev.

O umetnosti kot konstruktu družbe in kulture

141

Sprva si postavim na prvi pogled preprosto vprašanje: Kako (sploh) opredeliti umetnost? Obstaja kakšna značilnost, ki je skupna vsem umetniškim delom? Skozi zgodovino so se pojavljali različni poskusi opredelitve, ki jih v smislu določene specifikave navaja Tatarkiewicz: "lastnost umetnosti je, da proizvaja lépo" (klasična definicija, ki temelji na trditvi, da je umetnost tista vrsta človeške proizvodnje, ki stremlje k lépemu in ga dosega), "lastnost umetnosti je, da prikazuje resničnost" (pri čemer gre predvsem za to, da posnema resničnost), "lastnost umetnosti je, da stvarjem daje obliko" (torej oblikuje stvari, jih formira, snovi in duhu daje obliko, formo, strukturo), "lastnost umetnosti je ekspresija" (ta lastnost je zajeta v držji tistega, ki delo ustvarja, torej v umetnikovi držji), "lastnost umetnosti je zbujanje estetskih doživljajev" (ta definicija prepoznava posebno značilnost umetnosti v delovanju na sprejemnike), "lastnost umetnosti je, da povzroča pretres" (tudi ta definicija meri na to, kako umetnost deluje na sprejemnike, toda razume jo drugače in je tipična definicija umetnosti našega časa) (Tatarkiewicz 2000: 31–32). Nobena od teh definicij ni brez podlage, saj se vsaka lahko opre na določena umetniška dela, a nobena ne zajema celotnega področja predmetov, ki jih imenujemo 'umetnost'. To pa navsezadnje niti ni čudno, saj razred predmetov s tem imenom ni samo obsežen, ampak tudi tako neenoten, da se je sredi 20. stoletja pojavila misel, da definicija umetnosti ni samo težavna, temveč sploh ni mogoča (Tatarkiewicz 2000: 33).

Umetnosti torej ni mogoče opredeliti z nečim, kar bi bilo skupno vsem umetniškim delom. Izraz je ostal isti, medtem ko se je samo pojmovanje skozi zgodovino spreminjalo. V zvezi s tem je zanimiv preobrat v odnosu umetnik – umetniški predmet – občinstvo, značilen za obdobje modernizma in postmodernizma. Lynton razpravlja o tem, kako se je Duchamp v začetku 20. stoletja lotil ustvarjanja umetniških del

³ Intervju sem izvedla tudi z avtorjem političnih grafitov, ki ga zaradi specifičnosti tega medija v članku ne predstavljam.

⁴ Pojem kulturna industrija (Adorno in Horkheimer) pomeni proizvodnjo kulturnih izdelkov kot rutinirano in repetitivno proizvodnjo potrošnega blaga, potrošnje teh izdelkov pa kot standardizirano, pasivno in odtujeno. Pri tem potrošniki predstavljajo homogeno množico, katere zavest nadzorujejo in manipulirajo kapitalistične korporacije, ki s proizvodnjo dobrin pri potrošnikih ustvarjajo lažne potrebe po teh dobrinah (Bulc 2004: 9).

tako, da je za umetnine določil že obstoječe predmete. Iz 'vizualne ravnodušnosti' je leta 1917 na neko razstavo v New Yorku poslal školjko za uriniranje s podpisom R. Mutt. Novi naslov te školjke, *Fontana*, in njena namestitvev pa kažeta na spremembo prvotne funkcije predmeta; "Namesto da bi bil predmet nekaj novega, edinstvenega, je nekaj povsem vsakdanjega, povrhu pa še izdelek množične proizvodnje. Občinstvo je prikrajšano za običajna zadovoljstva, o katerih meni, da jih ima pravico pričakovati od umetnosti" (Lynton 1994: 131). Lynton v zvezi s tem meni, da "... se je občinstvo, namesto vajene igre sprejemanja ali zavračanja prisiljeno vprašati, ali je razstavljeni kos sploh umetniško delo, iz česar sledi vprašanje, kaj umetniško delo potemtakem je. Umetnikov prispevek je neznaten, medtem ko je občinstvo soočeno s problemom, ki grozi, da bo sesul vse njegove kulturne vrednote" (Lynton 1994: 132). Duchamp predstavlja začetnika konceptualne umetnosti (in sicer že v obdobju modernizma), ki temelji na samem konceptu in ne več na umetniškem delu, ki se odlikuje po svoji estetski vrednosti in za izdelavo katerega je potrebna posebna veščina. To pa prinese pomembno spremembo v samem pojmovanju, saj umetnost ni več nujno stvar estetskega doživljanja. Vprašanje, ki se ob tem zastavlja, pa je, kaj je tisto, kar omogoča, da tovrstna dela vključimo v njen pojem. Na to odgovarja institucionalna teorija umetnosti, po kateri je institucija umetnosti – kritiki, galeristi, umetnostni zgodovinarji, sami umetniki itd. – tista, ki umetnost kot tako konstruira, vrednoti in priznava. Teorijo je leta 1964 pomagal uveljaviti Danto z esejem 'Umetniški svet'. V njem se je spopadal z Warholovo razstavo, na kateri je slednji razstavil škatle Brillo, ki ga je spodbudila k poskusu razlage, zakaj so dela, kot so Warholova, očitno lahko funkcionirala kot umetniška. Prišel je do zaključka, da je tisto, kar povzroči razliko med škatlo Brillo in umetniškim delom, ki sestoji iz škatle Brillo, določena teorija o umetnosti. Teorija je tista, ki vzame to škatlo in jo dvigne v svet umetnosti ter preperečuje, da bi se sesula v resnični predmet, kar drugače tudi je (Erjavec 2004: 243). Družbena institucija je torej tista, ki potegne ločnico med umetnostjo in 'neumetnostjo' in je nujni predpogoj za obstoj prevladujočega dela sodobne umetnosti. Takšna institucija sta zlasti galerija in muzej. "Brez galerije in muzeja bi večjega dela sodobne umetnosti sploh ne bilo in brez njiju bi zlasti v dobi po drugi svetovni vojni pogosto le redkokdo lahko razlikoval med umetnostjo in neumetnostjo, oziroma bi vedel, da gre dejansko za umetniška dela, ne pa za brezpomenske predmete" (Erjavec 2004: 161).

Ko pa se nova dela ali smer uveljavijo, pričnejo sama predstavljati norme za dela in smeri, ki nastopijo za njimi. Polje tega, kar se je prej pojmovalo kot umetnost, se je z vključitvijo novih del ali smeri preoblikovalo in razširilo. In to spremenjeno polje sedaj predstavlja normativni okvir za nova umetniška dela in nove smeri. Nenehno uvajanje novosti se razmahne zlasti v postmodernizmu, ko umetnost postane drugačna; sestavljajo jo izdelki množične proizvodnje, instalacije, različne ideje in koncepti, videi in umetnost, ki prehaja na doslej neumetniška področja, kakršna so popularna kultura, tehnologija, ekologija, in ki se širi z novimi umetniškimi oblikami, kot so konceptualizem, krajinska in telesna umetnost itd. Erjavec v zvezi s tem navaja, da je posledica (pa tudi vzrok) sedanjega stanja umetnosti nedvomno njen zmanjšan pomen v današnjem času in

pa prehod v polje kulture; umetniška dela so zlasti predmeti v svoji artefaktični ter zunajestetski in včasih tudi estetski vlogi. Zabrasale so se meje med žanri in zvrstmi in med umetnostjo in številnimi drugimi praksami, ki segajo od znanosti, tehnike in tehnologij do vsakdanjega življenja (Erjavec 2004: 186).

Antropologija umetnosti predstavlja posebno področje kulturne antropologije. Bistvo antropološkega pristopa k umetnosti predstavlja dejstvo, da je to, kar imamo za umetnost, pogojeno tudi družbeno in kulturno: "Umetnost je trdno zasidrana v kulturne in zgodovinske specifikke" (Schneider in Wright 2006: 19); "S stališča antropologije umetnosti lahko na umetnost gledamo kot na eno izmed kulturnih aktivnosti" (Layton 1991: 41); "Umetnost je kot del družbeno konstruirane realnosti odvisna od družbeno-zgodovinskih razmerij, ta pa so med temeljnimi raziskovalnimi področji v etnologiji in kulturni antropologiji" (Toplak 2008: 15). Toplakova navaja Beckerjevo teorijo umetnostnih svetov, ki izhaja iz prej omenjene institucionalne teorije umetnosti. Ključno vprašanje teorije je, kako je umetnost ustvarjena, distribuirana in percipirana. Becker meni, da je umetnost konstruirana v umetnostnih svetovih, kjer snovanje ideje in njena uresničitev predstavljata produkcijo, distribucijo pa opredmetena ideja, ki mora doseči občinstvo. Na koncu mora občinstvo to delo tudi sprejeti (Toplak 2008: 45). Temu se je približal tudi Gell, ki se je zavzel za antropološki pristop k umetnosti, in sicer za preučevanje socialnega konteksta, v katerem so umetniška dela ustvarjena, kjer krožijo, so sprejeta, konzumirana (Toplak 2008: 47–48). Nobenega človeškega dejanja oziroma kulturnega produkta namreč ne moremo razumevati zgolj ontološko, temveč predvsem kontekstualno. Umetnost torej ni le umetnost sama po sebi, temveč jo kot tako konstruira, prizna in vrednoti okolje, fizično in kulturno (Velikonja 2008: 27).

Grafiti, katerih specifičen značaj se je doslej nanašal predvsem na ilegalno pojavnost v javnem prostoru, predstavljajo eno izmed številnih novosti pri uvrščanju v polje umetnosti. Velikonja navaja, da "... so za nepoznavalce in zunaj običajnih prizorišč umetniški artefakti pogosto zgolj 'čičke čačke', 'neznosen hrup', 'kr neki', 'zmešnjava besed', 'perverzija na odru' ali še kaj hujšega, medtem ko je prav vse to isto za poznavalce in ljubitelje – umetnike, kritike, strokovnjake, zainteresirano javnost – nedvomno umetniški dosežek. Natančno enako je tudi z grafiti in *street artom*, ki nista zgolj vprašanje estetike, pač pa tudi konteksta" (Velikonja 2008: 27). Zato bo etnološki oziroma kulturnoantropološki zorni kot pristopa k grafitom v tem primeru predstavljal preučevanje socialnega konteksta, v katerem so določena dela grafitarske subkulture ustvarjena in tudi sprejeta kot umetnost, pri čemer imajo ključen pomen prav družbene institucije. Tudi o grafitih kot umetniški obliki namreč lahko govorimo predvsem v smislu institucionalizacije ustvarjanja in reprezentacije.

Institucionalizacija del grafitarske subkulture v umetniške ustanove

V zvezi z institucionalizacijo del grafitarske subkulture v ustanove, kot sta galerija in muzej, lahko govorimo predvsem o posebni zvrsti umetniških grafitov

s specifičnim značajem subkulturne produkcije.⁵ Zato si sprva pogledjmo, kakšni so umetniški grafiti v Ljubljani v svojem avtentičnem kontekstu, torej na ulici, in kakšne so značilnosti te specifične vrste grafitiranja. Grafiti so v Ljubljani začeli nastajati že zgodaj, vendar še ne v smislu prave subkulture, temveč v obliki političnih grafitov kot stranskih produktov odporiškega gibanja. Med italijansko okupacijo Ljubljane so se začeli pojavljati napisi Osvobodilne fronte kot vizualni simbol odpora in eden glavnih medijev za zbujanje pozornosti javnosti. Na koncu sedemdesetih, v času, ko je na newyorški podzemni cvetela *writerska* scena,⁶ so se grafiti po Ljubljani začeli pojavljati predvsem kot eno izmed izraznih sredstev pankovske subkulture. Pri tem ni šlo za zapletene likovne umetnine po vzoru ameriških *masterpieceov* ali *tage* v smislu posameznikove ulične identitete, temveč so imeli napisi predvsem sporočilni, politični pomen in so predstavljali obliko upornišтва (Milkovič-Biloslav 2008: 245–246). V naslednjih desetletjih je grafitarska scena začela počasi dohajati evropsko v smislu oblikovanja različnih stilov, bolj likovnega pristopa in odmika od preprostih, neizvirnih in estetsko revnih napisov. Tako kot so predvsem politični grafiti ostali domena pankerjev, anarhistov in drugih politično ozavešenih skupin, nezadovoljnih z družbenimi razmerami, se je po drugi strani izoblikovala tudi scena, vezana na izročilo newyorških *writerjev* (Milkovič-Biloslav 2008: 247).



Tag in throw-up, Poljanska in Petkovškovo nabrežje, april 2009 (foto: Tjaša Zidarič)

⁵ Kot navaja Radoševićeva, je prva in morebiti najpomembnejša lastnost grafitiranja v tem, da omogoča oblikovanje tipične subkulturne družbene skupine (Radošević 2008: 292). Grafitarska subkultura se navezuje na širšo hip hop kulturo, ki se je prvič pojavila v New Yorku okrog leta 1970 in se hitro razširila tudi drugod po svetu (Bennett 2001: 89). Poleg grafitov so temeljni konstitutivni elementi hip hopa rap glasba, DJ-stvo ter ples breakdance.

⁶ Za različne na subkulturo vezane pojme in pojave je značilna uporaba angleških izrazov v izvornikih iz New Yorka. Pod subkulturno produkcijo lahko razumemo predvsem grafitiranje *writerjev* – piscev grafitov v subkulturnem smislu. Ti se pogosto združujejo v grafitarske skupine oziroma *creuje*, ki se predstavljajo pod določenim imenom in skupaj grafitirajo. Ustvarjajo predvsem umetniške grafite, največkrat v obliki stiliziranih podpisov v smislu posameznikove ulične identitete, pri čemer so okoliščine, v katerih je grafit nastal, prav tako pomembne kot sama vizualna podoba posameznega grafitu. Subkulturni grafiti se delijo na nekaj osnovnih podvrst. *Tag* predstavlja najosnovnejšo obliko izpisovanja grafitarskega imena, s sprejem ali flomastrom. Gre za grafitarjevo stilizirano obliko vzdevka (z zvezdicami, puščicami, narekovaji), ki jo subkulturni grafitarji izpisujejo konstantno na čim več lokacijah po mestu (*taganje*). *Throw-up (bomb)* je subkulturni grafit narejen v krajšem času, vendar je bolj dodelan in večji kot *tag*. Za *throw-up* se uporablja največ dvobarvna kombinacija, notranjost črk v eni in obroba v drugi barvi. *Bombati* pomeni v krajšem času narediti čim večje število *tagov* in/ali *throw-upov*. *Piece* – okrajšava za *masterpiece* (mojstrovina) je kompleksnejši večbarven subkulturni grafit in predstavlja najzahtevnejšo vrsto grafitiranja, ki zahteva več ur dela. *Stencil* pomeni grafit narejen s pomočjo šablone, ki se prisloni na steno in pospreja; uporaba je pogosta tudi pri političnih grafitih. *Street art* predstavlja neke vrste naslednika grafitiranja v sodobnosti. Izraz označuje širši pojem umetnosti na ulici, ki se za razliko od sprejev nanaša bolj na šablone, nalepke, izrezke, stenske poslikave, plakate, raznovrstno plastiko itd.



Piece in stencil, Metelkova in Židovska steza, april 2009 (foto: Tjaša Zidarič)

V Ljubljani so prisotne vse oblike subkulturnega oziroma umetniškega grafitiranja – od preprostejših *tagov* in *throw-upov* oziroma *bombov* do *stencilov* in zahtevnejših *pieceov*. Na ulicah lahko opazimo različne ekspresivne sloge in tehnike posameznih avtorjev ter pestro barvno paletu, ki je za grafitarski slog tudi značilna. Grafite bi lahko imeli za umetniške predvsem upoštevajoč definicijo, ki temelji na estetski vrednosti, in pa določeno večino ustvarjalcev, ki priča o njihovi nadarjenosti v klasičnem likovnem smislu. Gre torej za drugačno vrsto grafitiranja, ki – kljub ilegalnemu nastanku – v večini primerov ne predstavlja odgovora in kritike na splošna dogajanja v družbi.



Področji AKC Metelkove mesta ter bivše tovarne Rog se s svojim uporniškim značajem lepo ujemata s subverzivnim značajem grafitarske subkulture in s tem predstavljata idealen teren za ustvarjanje grafitov. Metelkova in Rog, april 2009 (foto: Tjaša Zidarič)

Tipična lastnost grafitov – tako subkulturnih oziroma umetniških kot tudi vseh ostalih – je bila dolgo pojavnost na ulici, minljivost ter ilegalen nastanek. Pogled na zidne poslikave pa se je v sedemdesetih letih 20. stoletja pomembno spremenil: prakse in teorije pisanja grafitov so obveljale za relevantno umetniško obliko, saj so iz hodnikov podzemnih železnic, getov socialnih manjšin in drugih javnih prostorov nenadoma stopile v samo središče umetnostnega sistema (Velikonja 2004: 120). Grafit s svojim subverzivnim značajem torej preide v institucionalno okolje umetniških ustanov. Kako se s tem spremeni njegov status? In kakšno je razmerje med ustvarjanjem znotraj polja umetnosti, ki velja za nekaj plemenitega v nasprotju z nečim, kar imamo na ulici in kar naj bi veljalo za vandalizem?

Lunn ugotavlja, da večina ljudi grafitov nima za umetnost preprosto zaradi vidika ilegalnosti. Tako ima javnost najpogosteje legalne *piece* za umetnost in nelegalne za vandalizem (Lunn 2006: 8). Bulc v zvezi s tem navaja, da širša javnost dokaj zlahka sprejema različne oblike kulturnega ustvarjanja kot (alternativno) umetnost, če se te pojavljajo na reguliranih prostorih, ki jih nadzorujejo institucije oblasti in umetnostnega polja. Grafiti v tem smislu torej so umetnost, saj se pojavljajo v kulturni ustanovi, ampak umetnost so lahko le, v kolikor so institucionalizirani in legalni. V nasprotnem primeru gre za nekultivirani barbarizem, nevreden vsakršne estetske obravnave (Bulc 2008: 88).

146

Preboj grafitov v umetnostno polje se je na slovenski sceni dogodil relativno pred kratkim. Kot ključno ločnico lahko štejemo razstavo v Mednarodnem grafičnem likovnem centru leta 2004 z naslovom *Grafitarji*, kjer je prvič prišlo do institucionalizacije zajetnega deleža del grafitarske subkulture. Tako se je sprožila legitimizacija ustvarjanja grafitov v institucijah visoke kulture v Sloveniji, vendar pa s tem začne nadzor nad pomeni grafitiranja zunanji svet počasi jemati v svoje roke in s standardiziranimi inkorporativnimi prijemi subkulturo predstavlja kot 'cool' oziroma 'popularno' (Abram 2008: 39). Grafit v umetniški instituciji se torej nahaja zunaj svojega avtentičnega okolja in konteksta. Kot navaja Bulc, tudi Stewartova trdi, da vrednotenje subkulturnih grafitov ne upošteva zgolj njihove estetske kakovosti, temveč tudi razmere, ki vplivajo na njihovo izdelavo, in te postanejo ključno merilo pri ocenjevanju posameznega grafitu med pripadniki grafitarske subkulture. Stewartova je prav zaradi teh kriterijev vrednotenja, ki obstajajo le 'na terenu', kritična do pojavljanja grafitov v umetnostnem polju, saj se po njenem mnenju na ta način grafitarji prepustijo mehanizmu umetnostnega polja, ki pa nemobilni grafit modificirajo v trajno mobilno blago (Bulc 2008: 77).

Poglejmo si torej, kaj so v zvezi z vrednotenjem grafitov znotraj subkulture povedali intervjuvani grafitarji, ki jih zaradi same ilegalnosti medija v članku predstavljam zgolj z grafitarskimi imeni. Mabone, Dee282 in Jaw predstavljajo tipične umetniške oziroma subkulturne ustvarjalce, za katere so značilna grafitarska imena z angleškimi besedami (in številkami), pripadnost grafitarskim skupinam in širša navezava ustvarjanja na hip hop kulturo. Poleg tega Dee282 predstavlja eno izmed redkih ženskih pripadnic subkulture. So torej pri vrednotenju določenega grafitu znotraj subkulture ključne tudi okoliščine, v katerih je nastal, in obstajajo zgolj na terenu? Ima grafit že zaradi samega vidika ilegalnosti tudi določeno politično konotacijo, ki ni nujno vsebinska, temveč se kaže že v smislu same lokacije, na kateri se nahaja? Mabone potrjuje dejstvo, da je pri vrednotenju grafitov znotraj subkulture ključna tako tehnika kot tudi lokacija: "*Lahko je grafit slab, tehnično ne preveč dovršen, je pa na primer velik in na težavnem placu; je to lahko zelo dobra stvar. Mogoče celo boljša kakor pa tehnično zahteven grafit, narejen v galeriji.*" Obenem pa je kakršno koli politično konotacijo svojega ustvarjanja zanikal v celoti, saj je povedal, da je vidik ilegalnosti sicer prisoten in da mu je "*večkrat predstavljalo izziv narediti grafit na kakšni zelo obljudeni lokaciji ali na vlaku, kot politično akcijo pa absolutno ne*". Politične konotacije torej ne povezuje z izbiro lokacije. Nasprotno pa Dee282 meni, da je pri vrednotenju grafitov

ključna predvsem estetska komponenta, saj ji lokacija in okoliščine nastanka niso nikoli veliko pomenile: *“Niti se mi ni zdelo nekaj izpostavljati in po hišah risati, rajši imam zidove, ki so neuporabni, kakor da bi divjala pa plezala ne vem kam, recimo tudi na vlake nisem šla, rajši naredim v miru pa lepo, pa kdor bo videl, bo videl.”* Tudi ona politično konotacijo svojega grafitiranja zanika v celoti in si v skladu s tem izbira predvsem lokacije, ki ne predstavljajo velike stopnje tveganja: *“Osebnost nikoli ne bom šla na fasado, ker to enostavno nima smisla, glede na to, da je toliko površin, ki so neuporabljene. Zdaj pa delajo po vseh fasadah; to se je razširilo iz tujine in tam je tako, da večkrat, ko te vidijo napisanega na najbolj nemogočih placih, bolj si in. Meni osebno se to zdi grozno. Enega, ki smo z njim risali, smo celo izključili, ker je risal po fasadi.”* Edino Jaw je povedal, da se pri svojem grafitiranju do neke mere navezuje na upor, vendar bolj v smislu vsebine in ne lokacije: *“Čeprav zna biti to (paziti, da te ne zasačijo, op. avt.) tudi dobro, večinoma predstavlja oviro.”* Nekaterim umetniškim grafitarjem je torej lahko sama tehnična izvedba pomembnejša od lokacije nastanka.



Na Metelkovi se nahaja tudi ljubljanski *Hall of Fame* – površina, na kateri se lahko izvaja legalno grafitiranje. Ker grafitarji niso časovno omejeni, ponavadi tu ustvarjajo *piece* kot najzahtevnejšo vrsto grafitov. Metelkova, april 2009 (foto: Tjaša Zidarič)

Abram navaja, da se z institucionalizacijo v sfero visoke kulture⁷ grafit, prej vpet v subkulturni kontekst, reducira na objekt s statusom tržnega blaga, postavljenega v kapitalističen proces menjave, kjer se ovrednoti, ponudi trgu in proda. Inkorporira ga sistem sodobne potrošniške kulture z mehanizmi, ki specifično subkulturno produkcijo tudi zavrže. Dodano vrednost produktu dajejo še navezave na 'uporniško' gibanje, ki zavestno krši zakone, hkrati s tem pa problematizira dominantne ideje o samoumevnosti sistema lastnine in nadzora nad

⁷ Pojem visoka kultura se v tem primeru neposredno povezuje z umetnostjo, saj se nanaša na opisovanje del in delovanj, ki so plod intelektualnega in še zlasti umetniškega udejstvovanja 'kultiviranih' oseb. Tako ta pomenski odtenek pojma kulture odseva in ustvarja delitve med družbenimi skupinami, saj stvaritve in dejavnosti nižjih družbenih slojev veljajo za manjvredno ljudsko kulturo, ki si ne pridobi statusa umetnosti (Bulc 2004: 16–17).

javnimi površinami in s tem (ne)posredno kritizira javno oglaševanje (Abram 2008: 39). Gre za naslednji aspekt, ki me je zanimal v raziskavi in se prav tako navezuje na politično konotacijo grafitiranja. Je v zvezi s subkulturnim grafitiranjem mogoče govoriti tudi o kritiki državnega nadzora nad javnim prostorom in o nasprotovanju plačanemu oglaševanju, ki se prav tako kot grafitiranje v javnem prostoru pojavlja brez soglasja javnosti glede lokacije in vsebine? Tudi Milkovič-Biloslav navaja, da grafitar že s samim prisvajanjem izraznega prostora na ulici izziva družbena pravila in na primer problematizira komercializacijo javnega prostora in monopol oglasov kot njegovih edinih legitimnih okupatorjev (Milkovič-Biloslav 2008: 247). Pri tem se je – na primeru teh konkretnih grafitarjev – izkazalo, da tovrstne konotacije niso vselej prisotne, saj so vsi povedali, da pri njihovem delu ne gre tudi za kritiko državnega nadzora nad javnim prostorom. Jaw se je izrazil, da gre bolj za polepšanje njegove podobe, pri čemer se mu pridružuje tudi Dee282, ki pravi, da *“če je lepo, potem niti nikogar ne moti; pač ni neki vandalizem, ampak ga tretirajo bolj kot sliko; kot umetnost”*. Pri Mabonu pa ni prisoten niti ta vidik, saj njegovi grafiti predstavljajo predvsem individualno ustvarjalnost: *“Grafiti nikoli nisem naredil zato, da bi nekaj polepšal. Bolj je šlo za izražanje nečesa svojega, nečesa, kar si čutil, da moraš narediti zaradi sebe in ne zaradi tega, da bo zid lepši.”* Zanimivo pa je, da so obenem vsi poudarili komunikacijsko komponento svojih grafitov, pri čemer je še posebej pri Mabonu, ki pravi da *“gre za komunikacijo, in sicer med avtorjem in publiko, ki kasneje ta grafit gleda in si lahko o njem ustvari neko mnenje, poskuša si zamišljati, kaj si je predstavljal avtor, ko je delal ta grafit”*, in tudi pri Dee282, ki pravi, da *“komunikacija poteka predvsem na ravni tega, da je ljudem všeč, da morda ob grafitu tudi razmišljajo ali kaj doživijo”*, ta komunikacija izrazito podobna klasični komunikaciji med občinstvom in umetniškimi delom v galerijah (torej institucijah), saj ne poteka v obliki nagovora, temveč bolj v smislu estetskega užitka ob ogledu določenega grafita. Tudi kar zadeva nasprotovanje plačanemu oglaševanju, je Mabone povezavo v celoti zanikal, pri čemer se mu pridružuje tudi Dee282: *“Nikoli nisem imela nobenih takšnih konotacij, saj sem risala zaradi risanja samega. Nekaj sem želela spraviti na papir, na steno, to je bilo vse.”* Na podlagi tega ugotavljam, da lahko v zvezi z nekaterimi subkulturnimi grafitarji govorimo o izraziti apolitičnosti ustvarjanja in predvsem likovnem pristopu do grafita, pri katerem družbeno-kritična komponenta, ki naj bi predstavljala eno izmed tipičnih lastnosti grafitiranja, povsem izostane. Nanjo se sicer do neke mere opira Jaw, ki se tovrstnih konotacij, ki spremljajo grafito, sicer zaveda, saj se je v zvezi z morebitnim nasprotovanjem plačanemu oglaševanju izrazil, da je to *“tudi eden od moralnih razlogov, opravičil”*, vendar glede na to, da o tem ni povedal nič bolj določenega, lahko sklepam, da je njegov glavni smoter za ustvarjanje prav tako likovni.



Tako kot drugod po svetu je tudi v Ljubljani mogoče opaziti vse več primerov *street arta* – novih oblik ustvarjalnosti, ki se razširijo prek meja klasičnih grafitarskih tehnik in materialov.

Metelkova, april 2009 (foto: Tjaša Zidarič)

Naslednji zanimiv aspekt v zvezi s problematiko institucionalizacije grafitov je ta, da pogledi grafitarjev izražajo nekoherenco stališč v odnosu do kapitala in v končni fazi posledične komercializacije, vzrok pa lahko iščemo v morebitnem karierizmu na umetnostnem polju. Zelo verjetna bodoča karierna naravnost večine ustvarjalcev grafitov k umetnostnemu polju pa je vzrok za prehod kreacij z nepremičnih površin na mobilnejše medije, pa naj bodo to platna ali korporacijski produkti (Abram 2008: 40). Abram navaja, da je bilo prvotno grafitarsko delovanje tlakovano z anarhističnim razumevanjem procesa ustvarjanja, saj je zajemalo ignoriranje družbeno sprejetih norm – grafitar je spreje kradel in z njimi pisal po zasebni lastnini in imetju v državni lasti. Meni, da je pri grafitarjih – čeprav so se glede tega razmere spremenile – še vedno prisoten odklonilen odnos do kapitala. Tako pridobitno grafitiranje, ki potrebuje potrditev skozi umetnostni sistem, vpelje tveganje okrnjene prezentacije ustvarjanja (Abram 2008: 42). Zato me je zanimalo, ali imajo grafitarji grafito za umetnost in kako gledajo na njihovo premeščanje v institucionalno okolje umetniških ustanov. So grafiti umetnost že na ulici? Ali pa morda umetnost postanejo s prehodom v galerijo? Jaw ima ulične grafito za umetnost, toda ne vseh: *“Odkvisno tudi od tega, kakšni so. Najboljše – seveda.”* Tudi Mabone in Dee282 imata za umetnost že kvalitetne ulične grafito z izjemo *“čečkarij in podpisovanja vse povprek”*, kot dodaja Dee282. Intervjuvani grafitarji imajo torej za umetnost zgolj tehnično zahtevne umetniške oziroma subkulturne grafito. Podobna so tudi njihova mnenja v zvezi z razstavljanjem v galeriji. Mabone se je glede tega izrazil: *“Ne vem, kaj bi bilo s tem narobe. Dejansko tam lahko vidiš res hude grafito, ker si folk vzame čas in dejansko vidiš, kaj je nekdo zmožen narediti. Ker nekeje v eni temni, mračni ulici, kjer lahko grafit delaš samo nekaj uric, ne boš nikoli naredil takega masterpiecea kakor v galeriji.”* Kljub temu pa poudarja tudi drugačen vidik: *“Je pa res, da pa je to drugačen filing, kot če ga delaš naskrivaj, v ilegali, saj to tukaj manjka.”* Tudi Dee282 nima nič proti razstavljanju grafitov v galerijah: *“Meni osebno se to zdi dobro. Če je nekdo dober, pa naj ljudje še to vidijo. Tako, da če imaš priložnost, je to the-best. Pa itak boš lepo narisal, pa čas boš imel, pa res lahko to predstaviš kot umetnost, ne pa kot neki vandalizem tam na cesti. Vem, da v tujini za to dobivajo blazne denarje.”*

Iz navedbe je opazna tipična dvojna narava grafitov, ki se giblje med skrajnima poloma vandalizma in umetnosti. V skladu s tem Dee282 dodaja: *“Nikoli nisem imela tega strašnega prepričanja, da mora biti nekaj underground, zato da je dobro. Meni se zdi to v redu, saj lahko ljudje vidijo razliko med pravim grafitom in pa nekim pisanjem in da ločijo to. Mogoče potem tudi bolj cenijo to, da nekdo nekaj lepo naredi, čeprav mogoče ilegalno, in ga ne obsojajo. Če pa gre to potem še v galerije ... Blagor jim, ker jim je uspelo.”* Razstavljanju grafitov v galeriji torej ne nasprotuje nihče, pri čemer poudarjajo visoko kvaliteto takšnih grafitov zaradi ugodnih razmer za ustvarjanje. Mabone izpostavi tudi umanjkanje pomembnega vidika nevarnosti, Dee282 pa poudarja, da v galeriji grafite lahko predstaviš kot umetnost, za razliko od vandalizma na ulici, kar vpliva na splošno mnenje ljudi o grafitih, ki lahko sedaj ločujejo med 'pravimi' grafiti ter 'pisanjem po stenah'. Meni namreč, da je mnenje ljudi o grafitih verjetno bolj negativno prav zato, ker si *“večina sploh ne predstavlja tega kot tiste grafite, ki jih mi (subkulturni writerji, op. avt.) mislimo. Za nas je grafit šele takrat, ko je narejen konkretno. Večina pa si kot grafit predstavlja to, da nekdo čečka po steni. Jaz vsakemu razložim, da to niso grafiti, da so to napisali.”* Splošna predstava ljudi o grafitih je torej negativna zgolj zaradi grafitov, za katere sama meni, da si ne zaslužijo tega naziva. Za razliko od Mabona, Dee282 izostanka ilegalnosti pri ustvarjanju nima za nekaj negativnega, temveč za uspeh. Iz navedbe pa je razvidno tudi nasprotno mnenje, saj imajo nekateri grafitarji 'underground' karakteristiko in s tem pomembnost okoliščin, v katerih je določen grafit nastal, za ključno merilo pri vrednotenju. Vsi intervjuvani grafitarji tudi poudarjajo estetsko komponento grafitov in njen ključen vpliv na mnenje večine ter s tem potrjujejo dejstvo, da subkulturni oziroma umetniški grafiti veljajo za edino vrsto grafitiranja, ki je vredna obravnave v umetnostnem diskurzu.

V skladu s tem Abram navaja, da se najdejo grafitarji, ki po pretehtanju vseh obstranskih posledic evolucije grafitarske subkulture v tok visoke kulture,



Na nelegalnih površinah se grafitarji največkrat odločajo za izbiro preprostejših in hitrejših tehnik. Hribarjevo nabrežje, april 2009, in Petkovškovo nabrežje, januar 2010 (foto: Tjaša Zidarič)

govorijo naposled o pozitivnem učinku tovrstnega poteka. Za nekatere je prehod na legalno, dobičkonosno ustvarjanje logičen korak v karieri, saj s tovrstnim dejanjem nastane fokusni premik v dojemanju grafitov in širjenje zainteresirane publike. Tako ciljno občinstvo ne ostajajo samo grafitarji, marveč tudi 'navadni' ljudje, ki začnejo soditi grafite z vidika zreduciranih predstavitev 'pristnih' legitimiranih grafitov kot edinih vrednih umestitve v umetnostno polje (Abram 2008: 41–42). Morda pa gre v tem primeru bolj za ljudi iz institucije umetnosti, saj večinska populacija v galerije le redko zahaja. Iz procesa so torej 'navadni' ljudje izvzeti, saj v galeriji (v primeru, da jo sploh obiščejo) predstavljajo pasivno občinstvo, ki mora kot umetnost sprejeti vse, kar se v posameznih institucijah pod tem imenom pojavlja. Tudi Fajtova meni, da je pomemben vidik razmerja ulica – galerija, da v galerijo hodijo le določeni ljudje. "V galeriji svoje sporočilo posreduješ samo določeni skupini, nekemu krogu ljudi. Na otvoritvi skoraj zagotovo veš, kdo bo tam, in ti ljudje dobijo tvoje sporočilo. Na ulici ga vidi vsak, ki gre mimo; to je res odprt medij. Umetnost na ulici je umetnost, ki jo lahko vidi vsak prebivalec mesta, ki gre mimo in se tega zaveda" (Fajt 2008: 107). Tudi Lebarič razstavljanju grafitov v galeriji ostro nasprotuje, saj navaja, da v trenutku, ko sta objekt ali izjava postavljena v muzej ali galerijo, izgubita funkcijo in smisel – moč komunikacije. V muzejih in galerijah se naša percepcija zamenja in tisto, kar bi se nam zdelo morda na ulici ali kakšnem drugem javnem mestu čudno, je tukaj sprejemljivo, saj nas pred napačno interpretacijo 'varuje' umetnostna institucija. Meni, da gre pri grafitih za živo komunikacijo, nedoločeno usodo ter nepričakovan in ilegalen nastanek (Lebarič 2008: 56–57). Občinstvo v galerijah ni aktivno in ne interpretira, saj to zanj naredijo umetnostni patologi, ki jamčijo, da je to, kar nastane pod njihovim imenom – umetnost. Tako kulturna institucija določa, kaj je sodobna umetnost, in usmerja zanimanje pasivnega občestva. Na tej točki se sreča delovanje umetnostnega sistema z delovanjem tržnega sistema, saj uporablja mehanizme, s katerimi usmerja tok mišljenja in želje prejemnikov. Lebarič meni, da pa subkultura nima tendence širjenja na čim večji krog, saj jo zanima komunikacija z lastnim krogom aktivnega občinstva, ki jo spremlja. Ko subkulturo (npr. grafite) posrka institucija, postane dostopna tudi tistim, ki je na ulicah niso opazovali. Tako pasivno občinstvo dobi ponovno odkrit grafit, ki pa mu je odvzeto vse njegovo bistveno (Lebarič 2008: 58–59).

Nasprotno pa Colner preskok grafitov v galerijske prostore vrednoti pozitivno, saj s tem grafiti postajajo širše prepoznavni tudi izven krogov 'uličnih' umetnikov in aktivistov (Colner 2008: 70). Tudi Stepančičeva meni, da so meje med umetnostjo in vizualno kulturo ali med visoko in nizko umetnostjo ali kultiviranim in ljudskim ustvarjanjem prepustne ter da si je visoka umetnost prisvojila subkulturo grafitov na podlagi sprememb, ki so se zgodile v njenem kontekstu že v sedemdesetih letih, ko je svet umetnosti začel grafito sprejemati za enakovredne izraze ustvarjanja deprivilegiranih etničnih in družbenih skupin. Grafiti na ulici so del javne umetnosti (Stepančič 2004: 16–17) in predstavljajo družbeni konsenz, ki se nanaša na pravico, ki jo je javnost pridobila v razsvetljenstvu; da z močjo avtoritete opozarja na dejanske nezadostnosti v družbi. Grafiti posebej opozarja to

pravico javnosti, ki daje legitimnost tudi ilegalnemu grafitnemu početju (Stepančič 2004: 30–31). “Grafiti na cesti so javni spomeniki samoiniciativni organiziranosti, ki razgalja kapitalske in politične neenakosti. So v konkretni bitki z okoljem. V galerijah so na varnem. Tu ni nikogar, ki bi jih odstranil, saj so nastali v dogovoru z upravljavci ali lastniki. Vendar kljub temu ne zgubijo svoje politične konotacije. Lahko bi rekli, da je ta v galeriji še bolj očitna in učinkovita. Galerija namreč kot institucija umetnosti porine grafite v simbolni svet, ki je drugačen od vsakdanjega, uličnega, političnega in kapitalskega. Predvsem je trajnejši in se bolj temeljito zaje v zavest družbe.” (Stepančič 2004: 36) Stepančičeva torej meni, da se z institucionalizacijo političnost grafitov še bolj okrepi. Nasprotno pa grafitar Lion the Tiger razstavljanju grafitov v galerijah nasprotuje, saj navaja, da “je ulična umetnost strogo neprofitna, nenapovedana, provokativna in nezakonita” (Lion The Tiger 2004: 100). “Z vstopom v galerijo grafit ne pridobi veljave, ravno nasprotno, prav ulica in kršenje zakona sta tista poglavitna dejavnika, ki določata grafitom poseben položaj in jih ločujeta od drugih vizualnih umetnosti. Likovna izdelava je sekundarnega pomena. Grafit v galeriji izgubi ostrino in s tem tudi namen. Za svoj obstoj ne potrebuje nikakršnega priznanja in podpore umetnostnih institucij. S financiranjem grafitarjev se dejavnost resda popularizira in promovira, vendar pa postane običajen likovni dogodek. Ulične poslikave ne kličejo po galerijskem prostoru in potrditvi znotraj tradicionalnih umetnostnih institucij, temveč se predstavljajo kot samostojna kultura, ki govori svoj jezik in se ravna po lastnih pravilih.” (Lion The Tiger 2004: 108–109)

Izpostavila sem že politično konotacijo grafitov v smislu lokacije nastanka v javnem prostoru in ilegalnosti. Kako pa je s samo vsebino grafitov? Lahko v zvezi s subkulturnimi grafiti poleg njihove umetniške vrednosti govorimo tudi o družbeno angažiranem naboju, ki naj bi po mnenju Stepančičeve v galeriji prišel še bolj do izraza? Poglejmo si torej, s kakšnimi vsebinami se ukvarjajo intervjuvani grafitarji. Mabone se je ukvarjal z različnimi tehnikami: “*Od bolj enostavnih bombingov naprej do bolj zahtevnih tridimenzionalnih piecov, ki so mi bili na koncu najbolj všeč, predvsem ustvarjanje občutka globine na sami ploskvi.*” Njegovi grafiti so predvsem estetski in ne vsebujejo družbeno angažiranega naboja. Sam pravi: “*Več ali manj gre za 'style is the message', saj je pomembna predvsem oblika samih črk. Sporočilo je oblika sama, čeprav so se včasih besede nanašale tudi na subkulturo.*” Tudi Dee282 poudarja, da so njeni grafiti predvsem estetski in brez težnje po družbeno angažiranem naboju, saj gre predvsem za “*grafično vrednost, umetniško vrednost, nekaj, kar meni in tudi mimoidočim nekaj pomeni*”. Včasih jih sicer dopolnjuje tudi s citati, ki pa niso politični, temveč gre bolj za “*motivacijske citate, take, da nekoga, ki gre mimo, spravijo v dobro voljo*”. Le Jaw je povedal, da se pri njegovih grafitih estetika v nekaterih primerih kombinira tudi z družbeno angažiranim nabojem, ki se največkrat nanaša na “*kakšno kritiko kapitalizma pa družbe*”. Nekateri grafitarji se torej bolj kot z vsebino grafita ukvarjajo s samo tehnično izvedbo, ki vključuje tudi povsem klasične likovne tehnike, kot je na primer ustvarjanje občutka globine na dvodimenzionalni površini.



Nekateri grafiti nastopajo v serijah in so v različnih oblikah vidni na več lokacijah v Ljubljani. Židovska steza in Soteska, januar 2010 (foto: Tjaša Zidarič)

Mnenja v zvezi z institucionalizacijo grafitov v umetniške ustanove se torej močno razlikujejo. Nekateri avtorji menijo, da grafiti zaradi lastne specifikne ne bi smeli vstopati v umetniške institucije, saj subkulturno vrednotenje ne upošteva zgolj estetske kakovosti, temveč predvsem razmere, v katerih je določen grafit nastal, in obstajajo le na terenu. Z institucionalizacijo v sfero visoke kulture se grafit reducira na objekt s statusom tržnega blaga, postavljenega v kapitalističen sistem menjave, kjer se ovrednoti, ponudi trgu in proda. Eden od aspektov grafitarske subkulture pa naj bi bil tudi odklonilen odnos do kapitala. Poleg tega grafiti v galeriji izgubijo moč komunikacije, medtem ko gre na ulici za živo komunikacijo, nedorečeno usodo in ilegalen nastanek. Nekateri avtorji pa premeščanje grafitov v umetniške institucije vrednotijo pozitivno, saj le-to pripomore k širši prepoznavnosti grafitarske subkulture. Meje med umetnostjo in vizualno kulturo ter kultiviranim in ljudskim ustvarjanjem so dandanes prepustne. Z institucionalizacijo v umetniške ustanove pa se politična konotacija grafitov še bolj okrepi. Grafiti tako predstavljajo del nove 'javne' umetnosti. Tudi intervjuvani grafitarji govorijo o pozitivnem učinku predstavljanja v galeriji.

Vzporedno z vsemi nasprotujočimi si mnenji, ki jih v zvezi z institucionalizacijo grafitov v umetniške institucije navajajo različni avtorji in intervjuvani grafitarji, pa v razpravi želim izpostaviti predvsem (povsem) drugačno stališče: Pojav institucionalizacije grafitov oziroma njihovo premeščanje v umetniške ustanove ni nenavadno predvsem zaradi samega pojmovanja umetnosti v današnjem času, ko so si v galerijske in muzejske prostore utrle pot številne nove prakse, ki bi jim – z izjemo umetniških krogov – le redkokdo prisodil status umetnosti. Kot skrajni primer takšne prakse lahko navedem *performanse*, pri katerih umetnik pohablja lastno telo, ki veljajo za povsem legitimen in sprejeti del polja umetnosti in se tudi izvajajo v uveljavljenih umetniških institucijah. "Vsaj v enem primeru se je to končalo z umetnikovo hoteno smrtjo – to pa je trenutek, ko se bo bržkone tudi s predsodki najmanj obremenjeni opazovalec vprašal, ali ni treba takšnega dejanja brezpogojno črtati iz vseh preteklih, sedanjih in prihodnjih definicij umetnosti" (Lynton 1994: 328). Če se poleg tega v zvezi z definicijo umetnosti naslonim tudi na klasični estetski pristop, ki ima v zahodni kulturi dolgo zgodovino (Layton

1991: 5), in na opredeljevanje umetnosti na podlagi posebne veččine, ki izhaja še iz časov antike, imam lahko grafite za umetnost mnogo prej kot pa marsikatero sprejeto delo sodobne umetnosti, saj je pri številni, ki jih lahko vidimo bodisi na ulicah bodisi v galerijah, močno prisotna estetska komponenta in je za njihovo izdelavo potrebna posebna veččina.

Komercializacija značilnih podob grafitov

154

Vzporedno z institucionalizacijo grafitov v umetniške ustanove poteka tudi proces komercializacije značilnih podob grafitov, ki prav tako predstavlja zanimiv primer njihovega premeščanja iz avtentičnega konteksta na ulici. Grafiti namreč nastajajo tudi na stenah raznovrstnih korporacij, kjer se izvaja naročeno grafitiranje. Pri tem gre za prodajo grafitarske umetnosti po naročilu raznim podjetjem in korporacijam, kar lahko smatramo za obrat k čistemu komercialnemu delovanju. Abram v zvezi s tem navaja primer, kako se je poprej ilegalno delujoč *crew* modificiral v obrtništvo, ki ponuja oglaševalske in oblikovalske storitve (Abram 2008: 44). Grafiti torej dandanes predstavljajo tudi del popularne kulture⁸ ter namernega in pogosto poglobljenega stiliziranega urbanega dizajna (Velikonja 2004: 128). Skozi terensko raziskavo se je pokazalo, da je tudi v Ljubljani prisotnih precej primerov komercializacije značilnih podob grafitov.



Fotografiji lepo ponazarjata premeščanje konkretnega grafita z ulice v svet mode za tisk na torbice. Grafit na Metelkovi, julij 2009, in torbica s podobo grafita v trgovini 'Ika', Ciril-Metodov trg, april 2010 (foto: Tjaša Zidarič)

⁸ V prvi polovici 20. stoletja je prišlo do vzpona množičnih medijev, ki so začeli proizvajati velike količine izdelkov t. i. množične kulture. Kot navaja Bule, popularna kultura zajema bodisi vse oblike ljudske in množične kulture bodisi zgolj vse oblike množične kulture – ki se deli na komercialno, nekomercialno avtonomno, mainstream kulturo in pa subkulturo –, pri čemer se sam zavzema za slednjo opredelitev. Pojem popularna kultura poskuša zakrpati delitve znotraj množične kulture, za uporabo pa je primernejši predvsem zato, ker je pojem množična kultura še vedno pomensko povezan z elitističnim prezirom do vsake izmed njenih oblik ter tako čustveno in epistemološko obremenjen (Bulec 2004: 17–18). Kljub temu je tudi pri pojmu popularne kulture lahko prisotna negativna konotacija. Storey navaja definicijo popularne kulture kot tiste kategorije, ki vsebuje kulturne tekste in prakse, ki jim ni uspelo izpolniti zahtevanih standardov za kvalifikacijo v visoko kulturo, pri čemer gre za definicijo popularne kulture kot podrejene, manjvredne kulture (Storey 2001: 6).

Abram navaja, da je mogoče govoriti tudi o uvajanju sekundarne faze komercializacije, kjer so grafitarji povsem izvzeti iz komercialnega produkcijskega procesa. Substituti, ki slišijo na ime marketinški strateg, oblikovalci in drugi z grafiti inspirirani snovalci v tem primeru uporabljajo značilne prakse in tehnike grafitov, da bi dosegli 'ulično' kredibilnost komercialnih izdelkov. V tem kontekstu se je za realizacijo tržne promocije v tujini specializiralo že nemalo entitet, ki s pridom uporabljajo modificirane zasnove *street arta*, šabloniranja in grafitiranja (Abram 2008: 45). Kot zanimivost naj navedem še, da tovrstne marketinške kampanje izvajajo tudi svetovne korporacije, ki največkrat izkoriščajo prav diskurze in reprezentacije z uporniško noto. Gre za zanimive primere, ko je na primer Microsoft newyorške vhode v podzemno železnico polepil z logotipom metuljčka programa MNS in ko je japonska korporacija Sony ob izidu Playstationa z logotipom in z njegovo podobo pografitirala in polepila več ameriških mest. Tako smo priča zanimivemu pojavu, ko se ob bok vsem grafitarskim in streetartističnim kreacijam nenadoma postavijo podjetja, ki zaradi interesa ohranjanja zastavljene oglaševalske kampanje začnejo delovati z enakimi ilegalnimi sredstvi kot ulični subkulturi grafitarjev in *streetartistov* (Abram 2008: 46). Abram na primerih pokaže, kako so pogledi določenih grafitarjev v odnosu do institucionalizacije v nenehnem konfliktu, ker je razdvojenost osebnosti v razkoraku med uporniškim delovanjem in potencialno umetniško kariero, ki zahteva podrejanje logiki kapitala, včasih vse do faze čistega komercialnega delovanja. "Tako se razkriva, da je poprej očem skrita subkultura tako rekoč prodrla v vse pore vsakdanjega (potrošniškega) življenja, in sicer s pomočjo prvotne estetske inkorporacije in z nadaljevanjem tega trenda v obliki blagovne inkorporacije, kjer je sicer postala še en navaden produkt, čakajoč na trgovskih policah in kličoč po nakupu" (Abram 2008: 47).

Natanko to se je pokazalo tudi pri pogovorih z grafitarji, ki se vsi ukvarjajo tudi s komercialnim grafitiranjem. Kako torej sami gledajo na komercializacijo značilnih podob grafitov? Ali grafiti s tem izgubljajo svoj naboj, primarno definirano in kontekst, ki naj bi bil na ulici? Jaw meni, da to sicer drži, da pa je tudi sam že delal kaj komercialnega: "*Na primer projekt, ko smo po naročilu pografitirali kiosk, pa tudi kakšne designe in logote za flayerje.*" Mabone pa meni, da to ne drži v nobenem primeru in navaja: "*Se mi zdi čisto v redu, če kakšen crew ali pa posameznik dela še t-shirte iz tega (značilnih grafitarskih podob, op. avt.) in jih prodaja naprej ... Pa zakaj ne.*" Tudi sam je delal precej grafitarskih projektov na legalni ravni, torej plačanih ("*in to niti ne tako slabo*") projektov po naročilu: "*Od tega, da sem poslikal avtobus, do poslikave par lokalov, na primer KRA KRA, potem smo delali eno steno na RTV-ju med snemanjem oddaje, nekaj za K4, nekaj v KUD-u, pa v Križankah neko sceno, tako da je bilo tega kar ne tako zelo malo.*" Dee282, ki se je prav tako udejstvovala na različnih področjih legalnega ustvarjanja, je povedala: "*V šoli sem imela celo krožek za grafite, zdaj bom imela tudi delavnico, na kateri se bodo otroci učili risati na steno. Pa reklame sem risala za ljudi.*" Tudi ona nima nič proti povezovanju grafitov z različnimi

področji komercialne kulture⁹: “Če te povabijo na kakšno delavnico ali pa kakšno reklamo narisat, se meni to zdi super, čeprav ti dosti ljudi potem reče, da si se prodal, da to sploh ni grafitarstvo, ampak jaz osebno sem bila vedno prepričana, da če delaš nekaj, kar ti sede, pa si zato plačan, pa dobro narediš, zakaj ne bi ... To pomeni, da ti je uspelo, čisto realno gledano.” V skladu s tem danes dela predvsem na legalni ravni in takšno udejstvovanje – prav tako kot razstavljanje v galerijah – pojmuje kot uspeh. Iz izjav pa je razvidno tudi obratno mnenje nekaterih grafitarjev, ki povezovanja z različnimi področji komercialne kulture nimajo za pravo grafitarstvo.

156

Gre torej za zanimiv pojav, ko se subkulturni elementi sprevržejo v potrošniške izdelke in metode oglaševanja. V navezavi tega na grafitarsko subkulturo pravi Velikonja, da so prave subkulture stvar preteklosti, ker da so vse današnje lažne, narejene, prodane in marketinško spretno promovirane. Sledeč takemu načinu razmišljanja gre pri sedanjih subkulturah le za nadaljevanje logike kapitala in dominantnih kultur z drugimi sredstvi (Velikonja 1999: 15). Tudi Mikolova trdi, da grafitarji sicer iščejo alternative in oblikujejo nove urbane družbene izkušnje, so pa še vedno, vsaj delno, podrejeni 'produksijskemu fetišizmu' kapitalističnega sistema trženja. Čeprav *street art* deluje skozi idejo odpora, ima v globalni ekonomiji v resnici aktivno vlogo. Kot primera navaja potrošniško vrednost sprejev in barv ter šablone, ki so polne ikon, podob, popularne kulture. Gre torej tudi za nasproten vpliv, saj tudi *street art* pogosto posvoji ideje popularne kulture in množične reprodukcije (Mikola 2008: 201). Tudi avtorji monografije *Freight Train Graffiti* razmišljajo o razmerju med grafiti, umetnostjo in popularno kulturo, saj navajajo, da so se grafiti iz “egocentričnega vandalizma” razvili v sprejeto in legitimno obliko urbane umetnosti, ki pa se pogosto uporablja tudi v oglaševanju, oblikovanju, glasbeni industriji in različnih področjih popularne kulture (Gastman in drugi 2006: 47). Tako na primer grafitar Risky predstavlja začetnika podjetja 'Third Rail' v Los Angelesu, ki se je sprevrgel v večmilijonsko korporacijo (Gastman in drugi 2006: 107). Grafite so za doseganje svojih ciljev začeli uporabljati celo politiki. Leta 2003 je predsedniški kandidat Howard Dean uporabil z grafiti prekrito ozadje za svoj govor v New Yorku, saj je menil, da mu povezovanje s 'podobo ulice' lahko koristi pri pridobivanju mlajše generacije volivcev (Gastman in drugi 2006: 77). Tudi Nancy Reagan je za svojo kampanjo 'Say No to Drugs' uporabila napis v grafitarskem slogu, ki ga je izdelal eden izmed uveljavljenih *writerjev*, kar naj bi s pomočjo t. i. uličnega videza pripomoglo k avtentičnosti sporočila (Gastman in drugi 2006: 109). Aktualen primer predstavlja tudi streetartistična akcija (uličnega) umetnika Sheperda Fairleyja, ki je izdelal serijo posterjev in nalepk s podobo Baracka Obame, ki so postali tudi del uradne kampanje v podporo njegovi predsedniški kandidaturi, portret pa se je kasneje uvrstil v stalno zbirko ameriške Nacionalne galerije portretov. Avtorji omenjene monografije sodelovanje grafitarjev s korporacijami vrednotijo pozitivno, saj menijo, da so grafitarji, ki so se zaposlili v različnih kreativnih poklicih v oglaševanju ter oblikovanju, na ta način

⁹ Komercialna kultura se v tem primeru nanaša na tisto vrsto množične kulture, ki je izključno namenjena trgu (Bulc 2004: 18).

grafitarski slog predstavili novim krogom občinstva. Navajajo, da so danes živi tako ulična umetnost kot tudi scena v umetniških galerijah in korporativen svet grafitov. Pozitivno vrednotenje tovrstnega povezovanja je opazno tudi iz navedbe, da dokler bodo grafiti predstavljali del popularne kulture,¹⁰ bo ostala vidna tudi njihova umetniška oblika, kar naj bi povzročilo rast grafitarske kulture (Gastman in drugi 2006: 78).

Sklep

Umetnost je v današnjem času težko natančno opredeliti, saj zajema ogromno različnih predmetov, izdelkov in dejanj, ki niso več stvar doseganja lepega, posebne večšine potrebne za izdelavo dela ali njegovega estetskega doživljanja. V sedanjosti je tako predvsem institucija umetnosti tista, ki umetnost kot tako konstruira, vrednoti in priznava, torej tista, ki potegne ločnico med umetniškimi predmeti in tistimi, ki si tega naziva ne 'zaslužijo'. V razpravi sem izhajala iz stališča, da lahko v zvezi z institucionalizacijo del grafitarske subkulture v ustanove, kot sta galerija in muzej, govorimo o specifičnem socialnem kontekstu, v katerem so grafiti ustvarjeni ter tudi predstavljeni in sprejeti kot umetnost, saj ima institucija umetnosti (tj. družbena institucija) ključno vlogo pri konstruiranju novih pomenov njihovega vrednotenja.

157

Pojav premeščanja grafitov, kot minljivih uličnih kreacij, v institucije, kot sta galerija in muzej, je danes po svetu in tudi v Sloveniji že močno prisoten. Mnenja avtorjev v zvezi s tem so si izrazito nasprotujoča. Nekateri menijo, da grafiti zaradi lastne specifikke ne bi smeli vstopati v umetniške institucije. Zaključki, ki izhajajo iz etnografske metode in predstavljajo izvorni doprinos raziskave, pa temu nasprotujejo. Intervjuvani grafitarji sicer potrjujejo dejstvo, da estetska vrednost ni nujno edino merilo za visoko vrednost grafitov znotraj subkulture, saj je pri njihovem vrednotenju pomembna tudi stopnja nevarnosti in težavnost okoliščin, v katerih so nastali. Po drugi strani pa nimajo nič proti razstavljanju grafitov v galerijah. Za umetnost sicer vsi smatrajo že ulične grafite, a ob tem poudarjajo, da zgolj visoko kvalitetne in estetske, torej predvsem umetniške oziroma subkulturne, pri čemer lahko opazimo tradicionalno vrednotenje umetnosti na podlagi večšine in estetske vrednosti. Intervjuvani grafitarji torej govorijo predvsem o pozitivnem učinku umeščanja grafitov v polje umetnosti ter predstavljanja v galerijah. Zanimiv zaključek predstavlja tudi dejstvo, da so poleg tega skoraj v celoti zanikali tako kakršno koli politično konotacijo svojega grafitiranja kot tudi navezavo na kritiko državnega nadzora nad javnim prostorom in na kritiko javnega oglaševanja. Na podlagi tega lahko sklepam o izraziti apolitičnosti ustvarjanja nekaterih umetniških grafitarjev s predvsem likovnim pristopom do grafita, ki se sicer pojavlja v javnem prostoru, a nima druge pomembnejše politične, uporniške ali družbeno kritične konotacije. Prav tako pri

¹⁰ Pojem popularne kulture se pogosto pomensko povezuje tudi s komercialnostjo. Storey navaja, da je eden izmed načinov za definiranje popularne kulture množična kultura; pri čemer gre za definicijo, ki popularno kulturo v prvi vrsti označuje kot brezupno komercialno kulturo, ki je množično sproducirana ter množično konzumirana, njeno občinstvo pa predstavlja množica "nediskriminatornih konzumerjev" (Storey 2001: 8).

omenjenih grafitarjih ni opazna odklonilna drža do kapitala, saj služenje denarja na račun komercialnega grafitiranja v večini štejejo za uspeh. Ob tem naj poudarim še, da zaključkov izpeljanih na podlagi zgolj treh intervjujev ni mogoče posploševati na vse grafitarje, kljub temu pa predstavljajo zanimive in relevantne ugotovitve izpeljane na podlagi konkretne etnografske raziskave.

158

Poleg tega želim v pričujoči razpravi še posebej poudariti lastno stališče, da vstopanje subkulturnih grafitov na področje uradne umetnosti ni nenavadno – predvsem zaradi samega pojmovanja umetnosti v sedanosti, ko v njeno polje vstopajo vsa mogoča dela, ki ne ustrezajo več nobeni od značilnosti, na podlagi katerih se je umetnost opredeljevalo v preteklosti. Subkulturne grafite tako lahko štejemo za umetnost mnogo prej kakor marsikatero sprejeto delo sodobne umetnosti, in sicer na podlagi prisotnosti estetske komponente, ki pri mnogih delih sodobne umetnosti povsem izostane; na podlagi institucionalne teorije, po kateri je institucija umetnosti tista, ki umetnost konstruira, vrednoti in priznava, saj se o grafitih kot umetniški obliki govori predvsem v smislu institucionalizacije ustvarjanja in reprezentacije in pa na podlagi dejstva, da je natančna opredelitev umetnosti v sedanosti nemogoča. Če torej upoštevamo še dejstvo, da gre pri umetnosti za pojem odprtega tipa, ki ga ni mogoče stisniti v eno samo definicijo, je umestitev grafitov na to področje še manj nenavadna. Kar zadeva širšo javnost, pa grafite z lahkoto sprejme kot umetnost, toda zgolj, če se pojavljajo v institucionalnem, legalnem okolju. Zato lahko sklepamo, da “drugačnost podpiramo in spodbujamo, toda le v primeru, da ne ogroža strukture, sistema, ureditve, torej okvira, znotraj katerega živimo in delamo” (Bulc in Abram 2008: 11). V tem smislu lahko razumemo družbeno umeščanje grafitov ter njuno razumevanje v dominantnih diskurzih in znotraj ideoloških aparatov države oziroma znotraj dominantnih institucij kulturne politike, kot so galerije, muzeji, šole, mediji itd. Grafitiranje torej po eni strani še vedno ostaja prostor konflikta in deviantnosti, po drugi pa ga lahko razumemo tudi kot s prevladujočimi ideologijami usklajeno kreativnost, ki jo je mogoče opazovati skozi procese “komercializacije” in “artifikacije” grafitiranja oziroma v procesih modificiranja minljivih uličnih kreacij v obstojne in mobilne blagovne produkte kulturnih industrij in umetnostnih ustanov (Bulc in Abram 2008: 12).

Vse oblike grafitiranja ter vse mogoče različice kreativnosti na ulici in drugih javnih površinah v mestu so primeri ustvarjanja in izražanja idej, ki jih v javnosti vrednotijo na izredno nasprotujoče si načine. “Grafite v različnih kontekstih obravnavajo kot visoko kulturo, popularno kulturo, politični protest, umazanijo, kaznivo dejanje, prekršek itd. Nekateri menijo, da gre za obliko vandalizma, ki je upravičeno zakonsko prepovedana, drugi menijo, da gre za obliko umetnosti, spet tretji, da gre za avtentično kreativnost delavskega razreda in družbenih manjšin, četrti pa, da je to edini način javnega izražanja in/ali kreativnosti, ki ga v življenju želijo prakticirati, ne glede na to, ali je v družbi priznan (kot umetnost) ali ne” (Bulc in Abram 2008: 16–17). Presojanje in vrednotenje pojava grafitov je torej izrazito različno, kar se je pokazalo tako v različnih mnenjih avtorjev, ki so o grafitih pisali, kot tudi v izjavah samih grafitarjev. Kot navaja Trček, grafiti

predstavljajo "gradbene kamne naših identitet ter so pot za razumevanje naših karakterjev" (Trček 2008: 192). Odločitev o tem, ali nas bodo ulice in njihove vizualne podobe vzpodbudile k razmisleku o mestu in njegovih prebivalcih, pa je prepuščena nam samim.

LITERATURA IN VIRI

ABRAM, Sandi

2008 Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulice prek galerije do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 34-49.

ABRAM, Sandi in drugi

2008 Transkripcija čajanke za sodobno umetnost o street artu v Galeriji Alkatraz, AKC Metelkova mesto. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 93-113.

BENNETT, Andy

2001 *Cultures of popular music*. Buckingham in Philadelphia: Open University Press.

BULC, Gregor

2004 *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.

2008 Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 73-92.

BULC, Gregor; ABRAM, Sandi

2008 Okvir. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 11-19.

COLNER, Miha

2008 Vstop institucionalne umetnosti v polje street arta in grafitarstva: primer Graza in Kaliningrada. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 60-72.

ERJAVEC, Aleš

2004 *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

GASTMAN, Roger; ROWLAND, Darin; SATTTLER, Ian

2006 *Freight train graffiti*. London: Thames & Hudson.

LAYTON, Robert

1992 *Anthropology of art*. Cambridge: University Press.

LEBARIČ, Vasja

2008 Grafiti + institucija = šminka. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 55-59.

LION THE TIGER

2004 Grafitiranje v galeriji. V: *Grafitarji = Graffitiists*. Božidar Zrinski in Lilijana Stepančič, ur. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center. Str. 99-112.

LUNN, Matthew

2006 *Street art uncut*. Melbourne: Craftsman House.

LYNTON, Norbert

1994 *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MIKOLA, Maša

2008 Mesto pretrganih podob: prostorskost, lokaliteta in poetika urbanih intervencij. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 194-205.

MILKOVIČ-BILOSLAV, Gašper

2008 Kriminalizacija grafitov v tujini in doma. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 241-250.

RADOŠEVIČ, Ljiljana

2008 "Nevidna" energija beograjskih ulic. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231-232, str. 291-306.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher

2006 The challenge of practice. V: *Contemporary art and anthropology*. Arnd Schneider in Christopher Wright, ur. Oxford in New York: Berg. Str. 1–27.

STEPANČIČ, Lilijana

2004 Grafiti kot sodobni spomeniki. V: *Grafitarji = Graffitiists*. Božidar Zrinski in Lilijana Stepančič, ur. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center. Str. 9–36.

STOREY, John

2001 *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Dorchester: Henry Ling, Dorset Press.

ŠTERK, Slavko

2008 “Ponoči je hladneje kot zunaj”: zagrebska grafitarska scena. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231–232, str. 322–336.

TATARKIEWICZ, Władysław

2000 *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

160

TOPLAK, Kristina

2006 *Buenas Artes: ustvarjalnost Slovencev in njihovih potomcev v Buenos Airesu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

TRČEK, Franc

2008 Biti spider je fer: pajčevine kreativne svobode v dobi izginjanja javnega prostora. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231–232, str. 187–193.

VELIKONJA, Mitja

1999 Drugo in drugačno: subkulture in subkulturne scene v devetdesetih. V: *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba. Str. 14–22.

2008 Politika z zidov: zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 36, št. 231–232, str. 25–32.

VELIKONJA, Nataša

2004 Grafiti: poulično revolucionarno branje. V: *Grafitarji = Graffitiists*. Božidar Zrinski in Lilijana Stepančič, ur. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center. Str. 115–130.

BESEDA O AVTORICI

Tjaša Zidarič, dipl. slikarka ter univ. dipl. etnologinja in kulturna antropologinja je leta 2006 diplomirala iz slikarstva na visoki strokovni Šoli za risanje in slikanje z nalogo *Pojem umetnosti: od antike do danes*, leta 2010 pa iz etnologije in kulturne antropologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani z nalogo *Grafiti: med umetniško kerativnostjo in socialno destruktivnostjo*. V pričujočem prispevku predstavlja sintezo svojih dosedanjih raziskav s področij urbane antropologije in antropologije umetnosti.

ABOUT THE AUTHOR

Tjaša Zidarič has a degree in painting and in ethnology and cultural anthropology. She graduated in painting from the Arthouse - College for Visual Arts in 2006 with a degree dissertation entitled *The Concept of Art: From Antiquity to the Present*; in 2010, she graduated in ethnology and cultural anthropology from the Faculty of Arts, University of Ljubljana, with a graduation dissertation entitled *Graffiti: from Artistic Creativity to Social Destructiveness*. The present articles presents a synthesis of her past research work into urban anthropology and the anthropology of art.

SUMMARY

INSTITUTIONALISATION AND COMMERCIALISATION OF SUBCULTURE GRAFFITI

The article addresses the question whether graffiti can be considered as a form of art. It therefore deals with the phenomenon of the institutionalisation of part of the graffiti subculture in art institutions, where a specific social context exists, in which certain graffiti are produced, presented and accepted as art and, on the other hand, the phenomenon of commercialisation of graffiti images, which also presents an interesting example of a transfer out of their authentic street environment. The theme is related to the conception of art in the present and it shows that what we consider as art is in the first place a construct of society and culture. Art as an institution (i.e. the social institution) has a key role in constructing new meanings for evaluating graffiti.

161

The opinions of authors writing on the subject of the institutionalisation of subculture graffiti in art institutions differ widely. Some think that because of their specific nature graffiti should not enter art institutions, because subculture evaluation considers not only aesthetic qualities, but also the circumstances in which graffiti are produced. Institutionalisation in the sphere of high culture reduces a graffiti, previously part of a subculture context, to an object with the status of a commodity, included in the capitalist process of exchange, where it is evaluated, offered on the market and sold (Abram 2008: 39). One of the aspects of the graffiti subculture is supposed to be its dismissive attitude to capital. Furthermore, in a gallery graffiti lose their power of communication, while in the street there is live communication, an uncertain fate, and unexpected and illegal origin (Lebarič 2008: 57). Some authors consider the transfer of graffiti into art institutions positively, because this contributes to wider recognition of the graffiti subculture (Colner 2008: 70). The borders between visual culture and high art are permeable and graffiti present a part of the new public art (Stepančić 2004: 16-17).

Based on the ethnographic method, the author comes to the conclusion that the interviewed graffiti creators mostly refer to the positive effect of presentation in a gallery. They agree that aesthetic value is not necessarily the only criterion for a graffiti's high value within the subculture, because the circumstances in which it was produced are also important. Nevertheless, they do not oppose presentations of graffiti in art galleries. They do, however, consider street graffiti themselves to be art, but they also point out that only high quality, aesthetic graffiti should be presented, i.e. artistic or subculture ones, confirming that this kind of graffiti is considered the only one worth consideration in an art discourse. Furthermore, they nearly all rejected political connotations of their graffiti, associations with criticism of state control over public space, or criticism of public advertising. Based on these statements the author concludes that some artistic graffiti creators are totally apolitical and that their approach to graffiti is above all an artistic one: graffiti are produced in the public space, but they have no relevant political, rebellious or socially critical connotations. The interviewed graffiti creators also show no dismissive attitude to capital, since most of them consider it a success to make money out of commercial graffiti.

The author's opinion is that the introduction of subculture graffiti in the field of official art is not unusual, mainly because the way art is conceived in the present, when its field is entered by works of all kinds, which no longer meet any of the characteristics that formed the basis for defining art in the past. Based on their genuine aesthetic elements, which are completely absent from many works of modern art, subculture graffiti can be more easily considered art than many accepted works of modern art; based on the institutional theory, it is the institution which constructs art, values and recognition, because it refers to graffiti as a form of art in particular in the sense of the institutionalisation of creation and representation, and also based on the fact that an exact definition of art is impossible in the present.