

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Gregor Kocijančič

»Tilen Sepič in njegova prva dimenzija«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Gregor Kocijančič

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

»Tilen Sepič in njegova prva dimenzija«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

»Tilen Sepič in njegova prva dimenzija«

Osrednja téma besedila je analiza okrogle rumene nalepke, ki predstavlja ‘tag’ - stiliziran podpis ljubljanskega multidisciplinarnega umetnika Tilna Sepiča. Minimalizem, konceptualna umetnost in nalepkarska kultura so temeljni pojmi, ki so povezani z avtorjevim delovanjem na polju ulične umetnosti. Ti pojmi predstavljajo tudi téme, o katerih sem z avtorjem obravnavanega dela razpravljajal v intervjuju, ki predstavlja enega od temeljnih virov informacij za analitično refleksijo o tej specifični obliki ulične umetnine. Umestitev minimalizma v sfero ulične umetnosti v besedilu razpira (in odgovarja na) vprašanja o subverzivnih pomenih in ideoloških konotacijah, kakršne so skrite za reduciranim esteticizmom, manifestiranim v golih podobah na slikarskem platnu, ki ga predstavljajo zidovi urbanih okolij.

Ključne besede: Tilen Sepič, minimalizem, ulična umetnost, tag, nalepkarstvo.

»Tilen Sepič and his first dimension«

Main topic of this study is a circle shaped yellow sticker, that is a tag – stylized signature of Ljubljana based multi-discipline artist Tilen Sepič. Minimalism, conceptual art and sticker culture are the fundamental concepts that are connected with author's contribution to the field of street art. These concepts also represent the issues that were discussed in the interview with the author of this artwork. This interview is one of the main sources of information for the reflective analysis of this specific street art piece. The placement of minimalism into the sphere of street art raises and answers questions about subversive meanings and ideological connotations that stand behind the reduced aestheticism, manifested in mere images on the canvas – the canvas that is represented by the walls of the urban environment.

Key words: Tilen Sepič, minimalism, street art, tag, sticker-art.

Kazalo

1	Uvod.....	5
1.1	O avtorju.....	5
1.2	Metodologija	8
2.0	Ulična umetnost	9
2.1	Vandalizem?.....	12
2.2	Minimalistične tendence v ulični umetnosti.....	15
2.3	Tag.....	20
2.4	Nalepkarstvo	23
2.5	Yellow dot.....	24
3	Sklep	29
4	Literatura	33

Kazalo slik

Slika 1.1:	<i>Theremidi Orchestra s projektom "Searching for the drone"</i>	6
Slika 1.2:	<i>Tilnov avtoportret s podpisom v obliki rumene pike</i>	8
Slika 2.1:	<i>Vandalizem nad #y1d</i>	16
Slika 2.2:	<i>Preprostost rumene pike odpira nov prostor</i>	19
Slika 2.3:	<i>Avtor se drži načela, da znak dojemamo kot točko in ne kot ploske</i>	20
Slika 2.4:	<i>Štirje primeri »konvencionalnih« stiliziranih podpisov – taggov</i>	22
Slika 2.5:	<i>Primer kontrastira in primer »kamuflaže«</i>	22
Slika 2.6:	<i>Pika je konceptualno vedno točka: 1-d</i>	25
Slika 2.7:	<i>Primer rumene pike na nasičeni nalepkarski površini v Berlinu</i>	26
Slika 2.9:	<i>Primeri rumene pike v "incognito" okoljih</i>	28
Slika 3.1:	<i>Minimalističen motiv kroga, predstavljena na institucionalni ravni</i> ..	31

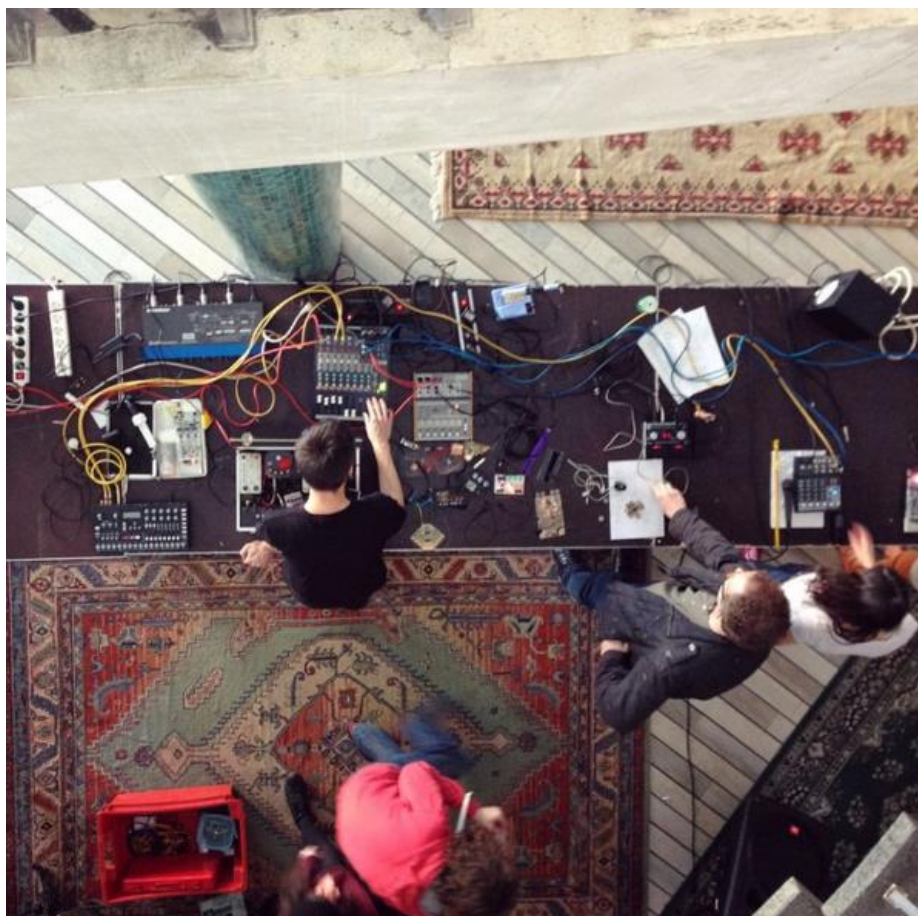
1 Uvod

Cilj pričujočega diplomskega dela je analiza uličnega umetniškega udejstvovanja vsestranskega ustvarjalca Tilna Sepiča s pomočjo teoretskega diskurza o ulični umetnosti in minimalizmu. Temeljna teza raziskovalne naloge sloni na ideji, da tudi tako preprosta oblika umetniškega dela, kot je monokromatski krog, odpira številna epistemološka in interpretativna vprašanja, saj poleg avtorjevega koncepta dela tvori pomene s svojo pojavnostjo na površinah v javnem prostoru: z distanco, ki jo kot ulično umetniško delo vzpostavi do institucionalizirane umetnosti, ustvarja nove konceptualne in subverzivne pomene. Menim, da je analizirano ulično umetniško delo zaradi redukcije svojih estetskih in vizualnih prvin v svojem bistvu minimalistično in zatorej konceptualno in v besedilu izhajam iz ideje, da je minimalistična umetnina, kakršno je obravnavano delo, očiščena čustvenega naboja in individualnosti in zatorej v samem delu ostane zgolj konceptualna dimenzija. Prek analize rumene pike si v besedilu prizadevam opredeliti paradoksní odnos med preprostostjo in kompleksnostjo, ki se vzpostavi v minimalističnih umetninah, kakršno je obravnavano delo. Namen pričujočega besedila je utemeljevanje tovrstnih idej s pomočjo "umetnikove izjave", ki sem jo pridobil v dialogu s samim avtorjem, hkrati pa si prizadevam umetniško delo obravnavati s teoretskim diskurzom, ki se nanaša na ulično umetniške specifikke kot sta "tagganje" in "nalepkarstvo" ter tovrstno ustvarjanje umešča v polje minimalizma in sodobne konceptualne umetnosti.

1.1 O avtorju

Tilen Sepič svoje delo osredotoča na svetlobne instalacije, oblikovanje luči, fotografijo in interaktivne instalacije ter eksperimentiranje z DIY (do-it-yourself) proizvajalci zvoka. Deluje tudi v eksperimentalni DIY/DIWO (do-it-with-others) zasedbi *Theremidi Orchestra*. Skupaj z drugimi člani zasedbe gradi inovativne zvočne naprave in z njimi komponira ter performira abstraktne elektronske skladbe. Zasedba raziskuje in išče neodkrite terene v elektronski glasbi. Nastope, delavnice in razstave so prirejali na številnih festivalih in razstavah po vsej Evropi in tudi drugod po svetu: na Píksel festivalu na Norveškem, festivalu LiWoLi v Avstriji, PoolLoop v Švici, na trienalu sodobne umetnosti v ljubljanskem MSUM+ in na dogodku Eyebeam v New Yorku.

Slika 1.1: *Theremidi Orchestra s projektom "Searching for the drone"*



Vir: Sepič (2016).

Pred dobrim desetletjem je Tilen Sepič delal kot oblikovalec v studiu Gidodesign, ki se ukvarja z multipli in oblikovalskimi objekti serijske proizvodnje. Pozneje je bil med ustanovitelji industrijsko-oblikovalskega studia Rompom, v katerem so se osredotočali na produkcijo trajnostnih proizvodov in na notranjo opremo. Tilen je deloval tudi kot so-ustanovitelj co-working prostora Kreativna cona Šiška. Dejavnost Kreativne cone je bila odskočna točka za Pop-up dom -časne butične trgovine, razstavnega prostora, skupnostnega prostora in platforme za promocijo mladih slovenskih oblikovalcev. Skupaj z drugimi člani kolektiva Pop-up Dom je Tilen razstavljal v Ljubljani, v Milanu, Benetkah, na Dunaju in drugod. Imel je pomembno vlogo pri vzpostavitvi ljubljanske co-working platforme Poligon, znotraj katere s svojo aktivnostjo na področjih "open-source" tehnologij in deljenja znanja vodi Poligon Maker Lab, ki omogoča izdelavo 3D prototipov in ostalo potrebno podporo za kakovosten razvoj produktov. Poleg vseh naštetih aktivnosti Tilen vodi tudi svoj

fotografski studio, ki se osredotoča na video produkcijo in fotografiranje izdelkov, deluje pa tudi kot spodbujevalec "open source" in "open-hardware" tehnologije v smislu raziskovanja in prirejanja specifikacij določenih objektov ter izkrivljanja vezja raznih elektronskih objektov.

Organizira številne delavnice, ki so v skladu s sodobnimi raziskavami o novih medijih in najnovejših tehnologij osredotočene na novo evolucijsko stopnjo interneta - t.i. internet stvari (internet of things) in na digitalne sisteme proizvodnje odprtih virov, ki vodijo v trajnostne načine ustvarjanja vsakdanjih objektov, raziskovanje njihovih uporabnosti v prihodnosti in tudi potencialnih nevarnosti, ki bi jih te tehnologije lahko vnesle v naš vsakdan.

Tilnovo delo se osredotoča na temeljne likovne prvine. V svojih delih izpostavlja kot ključne dejavnike tehnologijo, materiale, funkcije ali jezik posameznega medija. S pomočjo svojega desetletnega dela in pridobljenega znanja v industrijskem oblikovanju se Tilen Sepič v zadnjem času fokusira na spodbujanje izkustvenega oblikovanja v povezavi z materialnim stiliziranjem. Svoje delo na področju svetlobnih objektov in instalacij trenutno fokusira na vpliv, ki ga ima svetloba na možgane: na spreminjanje razpoloženja in izkušenj ter na produktivnost. Na novo oblikovana svetlobna telesa naj bi dosegla enake učinke kot naravna svetloba. Njegova strast za poigravanje s čutnimi zaznavanji ga je usmerila v delo z interaktivnim oblikovanjem in umetniškimi instalacijami.

Sepičeve izkušnje na področju dela s svetlobo so razvidne tudi v njegovih fotografskih delih - na tem področju se ukvarja predvsem s studijsko fotografijo produktov in z interaktivnimi fotografskimi deli, ki se osredotočajo na hitro razvijajoče se spletne in mobilne medije. Tilen raziskuje in eksperimentira z "viralnim" vedenjem in alternativami objavljanja izvirnih vsebin na svetovnem spletu. Ne nazadnje pa je Tilen Sepič dejaven tudi v ulični umetnosti – s svojim znanjem je pripomogel k realizaciji marsikaterega projekta ljubljanskega kolektiva ZEK Crew, v ulični umetnosti pa se udeležuje predvsem kot "tagger" in to je dimenzija njegovega dela, ki jo obravnavam v pričujočem besedilu.

Slika 1.2: Tilnov avtoportret s podpisom v obliki rumene pike



Vir: *Sepič (2016)*.

1.2 Metodologija

Temeljna metoda, s katero sem pridobival podatke za diplomsko delo, je bil intervju: z avtorjem "tagga" sva razglabljala o minimalističnih tendencah v ulični umetnosti, o "nalepkarski" kulturi, o "tagganju" - ter tudi o klasičnem (in zastarelem) razlikovanju med "vandalizmom in ulično umetnostjo". Vse to so pojmi, ki so tesno povezani z delom Tilna Sepiča, saj je njegov stiliziran podpis v obliki majhne nalepke po svoji prezenci in bistvu minimalističen in konceptualen. Če po eni strani tipografski in stilistični triki na polju grafitarstva delujejo znotraj zaprte skupnosti, lahko po drugi strani konceptualna in minimalistična ulična umetnost predstavlja odprto vabilo za vsakogar – torej vabilo k interakciji, razmisleku ali razpravljanju.

Ker sva se s sogovorncem v intervjuju pogovarjala o specifično individualizirani umetnosti - o njegovem lastnem delu - , se je odprla nova dimenzija,

v kateri umetnost izgubi svojo primarno funkcijo, ki jo v estetskem doživetju predstavlja golo doživljanje umetniškega dela ter njegova imanentna interpretacija. Območje pomena se namreč razpira v avtorjevi verbalizirani obrazložitvi njegovega dela. Določeni odgovori v intervjuju so mi služili kot "umetnikova izjava", ki razširja in pogloblja razumevanje umetniškega dela. Ko Sepič umetnino povezuje z njenim konceptualnim kontekstom, predstavi njene temelje in namene ter posreduje pomembne informacije, ki so bistvene za njeno razumevanje. To so dimenzije umetnine, ki je po navadi v ulični umetnosti nismo deležni – Sepičevi odgovori so razpirali dimenzijo umetnosti, za katero menim, da presega primarno funkcijo umetnosti ter postaja po svojem bistvu didaktična, deskriptivna in reflektivna, kar vsekakor omogoča tudi drugotni vizualno-sociološki razmislek.

Fotografije načeloma služijo kot orodje za razširjanje in umestitev vprašanj, v tej nalogi pa so uporabljene še na drugačen način: kot medij, preko katerega v kontekst umeščam podatke, ki sem jih povzel iz avtorjevih odgovorov, hkrati pa zagotavljajo tudi možnost za komunikacijo z različnimi dimenzijami avtorjevega dela. Z avtorjem sva namreč vzpostavila odprt in sproščen pogovor, ki se ni osredotočal le na teme, ki bi jih omejevalo komentiranje fotografij. Strukturirana vprašanja, ki so v intervjuju služila bolj kot oporna točka pogovora, so v nalogo vključena kot priloga. Slikovno gradivo izvira iz intervjuvančevega osebnega arhiva. Avtor vsak "tag" dokumentira in s pripisom #y1d objavi na spletni aplikaciji Instagram.

2.0 Ulična umetnost

Martin Irvine (2011, 1) v svoji študiji "Work on the Street" pravi, da je ulična umetnost paradigma hibridnosti v globalni vizualni kulturi. Ulično umetnost definira kot postpostmoderni žanr, ki ga bolj kot kakršen koli občutek enotne teorije, gibanja ali sporočila določa uporaba in delovanje v realnem času. Po Irvinu je ulična umetnost seštevka uporabe specifičnih znakov, hierarhij različnih vrednosti in komunikacijskih sredstev.

Pomemben teoretski vir pričujočega besedila predstavlja tudi delo "Street Art, Public Art" avtorice Alison Young (2014), ki meni, da se ulična umetnost nahaja znotraj "ekonomije darila", v kateri umetnik ustvari podobo in jo umesti v javni prostor: postavi jo na ogled naključnim mimoidočim. V tem smislu je torej velikodušnost ena od temeljnih značilnosti, ki definirajo ulično umetnost. Avtorica

kot profesorica kriminologije v kontekstu ulične umetnosti ponudi zanimive razmisleke o zakonodajnih in etičnih vidikih odnosa med ulično umetnostjo in vandalizmom, kar v besedilu obravnavam v enem od kasnejših poglavij.

Poleg omenjenih temeljnih teoretskih virov za pričujoče poglavje besedila pa je nazoren uvid v polje ulične umetnosti ponudil Rafael Schacter (2014) z obravnavo formalnih in praktičnih aspektov ulične umetnosti. Značilnost njegovega raziskovanja je proučevanje etnološkega vidika podobe in njenega nastanka.

Ulično umetnost vidim kot široko polje raznovrstnih umetniških delovanj in intervencij, ki se dogajajo v javnem prostoru in ki se distancirajo od institucionalizirane umetnosti in v kontekstu pojavnosti na javnih površinah tvorijo nove pomene. Poleg javnih instalacij, uličnih performansov, javnih skulptur in podobnih intervencij v urbanem prostoru in na javnih urbanih površinah prevladuje ulična vizualna umetnost, ki se je razvila iz risanja grafitov. Tovrstna oblika ulične umetnosti uporablja različne medije, kot so plakati, nalepke, barvna pršila, različne oblike, barve in kar je najpomembnejše - sporočila. Medtem ko se tako grafitarji kot ulični umetniki vključujejo v boj za javni prostor s tistimi, ki ga nadzorujejo, se ulična umetnost loči od grafitne umetnosti po bolj poudarjenem dialogu z mestom. Namesto anarhistične miselnosti, ki uničuje ali poškoduje okolje in lastnino z izgovorom, da gre za boj proti sistemu, ulični umetniki svoje delo uporabljajo kot sredstvo za komuniciranje z občinstvom.

Ulični umetniki kljub medsebojnim stilističnim in konceptualnim razlikam skupno točko svojega umetniškega udejstvovanja najdejo v principu dialoga med umetniškim delom in javnim prostorom. Za razliko od klasične umetnosti grafitov, ki se nemalokrat pojavi kot namerno destruktivna za okolje, v katerega je postavljena, si ulična umetnosti svoja dela v prizadeva pozorno umeščati v okolje in teži k sožitju z arhitekturo in okoljskim kontekstom.

Ulični umetniki ohranjajo samozadosten / DIY (do-it-yourself) duh, ki predstavlja ideološki temelj svojega predhodnika in izvora – grafitarske kulture, pri čemer krepijo avtonomijo in neodvisnost, ki je umetnikom dala priložnosti, ki jih institucionalni okvirji ne bi dovolili: zadržali so grafitarski odpor do profesionalizacije in standardizacije. Z izdelovalci grafitov jih družijo tudi prepričanje, da sta spontanost in zvestoba pomembnejši od višje stopnje dopustnosti in legalnosti.

Umetniška stvarnost ulične umetnosti sicer ne uspe ohranjati izvirnih načel te umetniške oblike, vendar nekateri avtorji v svoje ustvarjanje zaradi pomanjkanja bolj primerne prostora inovativno vpeljujejo zunanje meje ulično-umetniškega terena. Govorim o umetnikih, ki delujejo v sferi ulične umetnosti in grafitov, vendar razvijajo prakse, ki hkrati presegajo zgornjo ne preveč laskavo označbo. To so umetniki, ki zasedajo ključen prostor med ulico in studiem, med neodvisno in institucionalno dejavnostjo - umetniki, ki se zavestno premikajo med zunanostjo in notranostjo, kar storijo na markantne in inovativne načine.

Ulični umetniki spretno manevrirajo s pomeni in simboli, ki se nastajajo v javnem prostoru, saj se vanj vključijo s kolažem vizualnih okolij in izvornih snovi. Poigravajo se z vprašanjem o samem smislu umetnosti: premaknejo jo iz relativno sterilnih in izoliranih meja umetniških institucij; iz dvodimenzionalnega medija arhivskih fotografij jo selijo na mestne ulice. Ključni sestavni del uličnih umetnin je kontekst, v katerega so postavljene. Lokacija in kontekst dirigirata družbene pomene ulične umetnosti: ulična umetnost tako na bolj neposreden način vzpostavlja dialog z okoljem.

Neposredna umestitev v javni prostor in dialoška interakcija z okoljem je tisto, kar naredi ulično umetnost resnično edinstveno. Lokacija uličnih umetniških izdelkov pušča prostor za še bolj dialoško interakcijo: drugi ulični umetniki lahko ustvarijo dodatne plasti na podobe obstoječih del, svoje pa lahko naredijo tudi čas in vremenski pogoji, saj lahko povzročijo razpadanje, obrabo in transfiguracijo umetnin. Umetniki, kot je Sepič, se zato zavedajo pomembnosti medija, materialnosti in konteksta ustvarjanja novih pomenov umetniškega dela, ki ga povzroča okolje oziroma izbrani prostor. Ulična umetnost je tako ena najbolj hibridnih oblik umetniškega izražanja v modernem svetu, saj z namenom posredovanja ideje spretno manipulira s telesnostjo subjekta.

Kot trdi Rafael Schacter (2013, 9–10), konceptualna minimalistična umetnost ni skonstruirana s tipografskim ali tekstualnim poudarkom, temveč izpostavlja slikovno sporočilo, ki je v svoji naravi sicer uporniško, a nikoli destruktivno, saj je njegov namen predvsem poudarjanje lepote urbanega okolja.

Med postavljanjem konceptualne umetnosti v kontekst ulične umetnosti pa Schacter (2014, 106) ugotovi tudi, da se vzporedno z nekaterimi oblikami performativne in konceptualne umetnosti tudi dejavnost uličnih umetnikov poistoveti s poetiko

fragmentov, minljivosti in netrajnih podob, ki interakcijo z občinstvom vzpostavljajo v časovno omejenih situacijah.

Najsi je ulično umetniško delo videti utopično ali anarhistično, agresivno ali simpatično, osupljivo dobro izvedeno ali infantilno, originalno ali derivativno - večina uličnih umetnikov z delom prične *proces* poglobljene identifikacije in empatije z mestom. Irvine (2012, 3) ugotavlja, da so ulični umetniki primorani izraziti svoje stališče glede nečesa, kar se dogaja v mestu in z njim: to lahko storijo v obliki protesta, kritike, ironije, humorja, lepote, subverzije, potegavščine - ali pa vsega naštetega hkrati.

Ulična umetnost torej svojega namena ne išče v ukvarjanju s tradicionalnimi ali modernističnimi značilnostmi umetnosti –z izpopolnitvijo stila in inovacijo oblike, estetske vzvišenosti ali ontološke refleksije umetnosti kot take. Svoj namen najde v izpostavljanju vprašanj o režimih vidnosti javnega prostora in o konstitutivnih lokacijah in prostorih umetnosti, vprašanjih o vlogi skupnosti kulturnih ustanov, ki konkurirajo argumentom o naravi umetnosti in njenega odnosa do javnosti ter o generativni logiki sredstev "remiksane" kulture. Čeprav ulična umetnost uteleša mnoge anti-institucionalne argumente, ki so v zadnjih nekaj desetletjih vzniknili znotraj samega umetniškega sveta, pa - kot ugotavlja Alison Young (2014) - vseeno med njo in drugimi avtopoetikami obstajajo pomembne razlike. Umetniške ustanove namreč svoje lastne institucionalne kritike izvajajo zgolj znotraj že vzpostavljenih disciplinarnih praks. Young (2014, 151–156) zato trdi, da je ulična umetnost zato izjemno dragoceno sredstvo za razpravo o materialnih in zgodovinskih pogojih vizualne kulture, ne nazadnje tudi o vprašanju, ali koncept vizualne kulture morda dematerializira vizualno izkušnjo v ahistorično trans-medijsko abstrakcijo.

V tem smislu je minimalizem očitno tesno povezan s konceptualizmom, težje pa je opredeliti, na kakšen način bi lahko koncept naobrnil na fenomen ulične umetnosti - konec koncev ulična umetnost v svojem jedru vključuje osebna sporočila, ustvarja povezavo s svetom ter se vedno že nahaja v določenem kontekstu.

2.1 Vandalizem?

Ob razmisleku o ulični umetnosti se pojavi vprašanje, kdaj tovrstno umetniška praksa postane vandalizem. Kje je meja med destruktivnim in umetniškim?

Za reševanje tega problema je pomembno, da najprej opredelimo pojem vandalizma.

Sam ga razumem kot delovanje, ki namenoma poškoduje javno ali zasebno lastnino. Poenostavljeno gledano so vse oblike umetnosti, ki se pojavljajo v javnem prostoru, po definiciji opredeljene kot akt ilegalnega vandalizma. Ker pa sama opredelitev vandalizma implicira škodo in uničenje lastnine, lahko trdimo, da vse oblike ulične umetnosti niso vandalizem. Kot vandalizem smemo razumeti zgolj tiste, pri katerih je prisotno pomanjkanje namere po neki globlji, vsebinski obliki izražanja. Veliko del, ki se pojavljajo v javnem prostoru, je ustvarjenih z namenom po estetskem polepšanju okolice ali z namenom, da bi mimoidočim prenašala določena sporočila. Čeprav ne moremo zanikati, da je večina ulično-umetniških del ilegalnih, lahko trdimo, da v vseh primerih ne gre za vandalizem. Konservativno mnenje, da je ulična umetnost vandalizem (in da zatorej ni sploh ni umetnost) je zelo razširjeno - mnogi jo prezirajo, medtem ko zlahka sprejemajo izrazito agresivnejše posege v javni prostor, kot je na primer zunanje oglaševanje.

Če je umetnost definirana z umetnikovo namero, je vandalizem determiniran z odzivom lastnika objekta, ki je bil vandaliziran. Lastništvo prostora, ki je osnova nereflektiranega koncepta vandalizma, ni prisotno v ulični umetnosti, saj je ta sama po sebi orodje, s katerim se "zasebni" prostor preobraža v javnega. Ulična umetnost vabi v participacijo bolj izrazito, kot je to sam po sebi zmožen katerikoli javni prostor. Pristnega uličnega umetniškega dela lastništvo ne zanima: umetnik si želi le prezentacijo in razširitev določenega koncepta. Javnemu diskurzu pripomore s tem, da neko idejo deli s svetom in s tem vzpostavi dialog.

Ulična umetnost ne pozna konvencionalnega umetniškega sveta in kustosov. Izpostavljena je sodbi ulice. Ulična umetniška dela izzivajo uveljavljene norme, ki se nanašajo na uporabo javnega prostora, zatorej bi bilo napačno presojeti ta dela z običajnimi kriteriji. Tovrsten diskurz bi zelo hitro lahko spregledal zapleten dialog med uličnim umetnikom, umetnino, mestnimi zidovi in med publiko: naključnimi uporabniki ulične umetnosti. Zastarelo razlikovanje med ulično umetnostjo in vandalizmom spregleda kompleksno etično pokrajino ulične umetnosti, ki izhaja iz njene uporabe v javnem prostoru. V prepletanju različnih oblik ulične umetnosti lahko opazimo pojav kritiziranja "etičnih" vidikov tovrstne umetnosti, ki temelji na vzpostavitvi dialoga o pravilni uporabi spornih javnih prostorov.

Umetnost predstavlja podzavest kulture in je zatorej izraz tega, kam je kultura usmerjena. Razdrobljenost kubizma je bila (med drugim) usmerjena proti vojni, Pollockov absktrakti ekspresionizem proti kulturnim anomalijam šestdesetih let,

danes pa je ulična umetnost usmerjena predvsem v ukvarjanje s sodobnimi družbenimi vprašanji, ki jih poraja agresivni kapitalizem, upad splošnega interesa za estetsko in umetniško ter aktualna družbena in politična nesoglasja.

Ob razglabljanju o ulični umetnosti pa se s Tilnom nisva mogla izogniti vprašanju o korelaciji med vandalizmom in ulično umetnostjo. Po mnenju avtorja obravnavanega "tagga" se vandalizem manifestira v očeh tistih, ki so oškodovani. V primeru rumene pike je aplikacija materialno tako majhna, da se lahko pojavlja na mestih, kjer bi bil 'vandalizem' takoj odstranjen in se tako obdrži dlje časa (npr. vrata banke). Tako lahko avtor znak aplicira na površine ter okolja, kjer to ne bi bilo niti slučajno dovoljeno in si tako poveča nabor površin in mest, ki še niso zasedena s »tagi«. Avtor se drži nenapisanega načela in tovrstnih akcij ne izvaja na privatnih stavbah, objektih ali predmetih, zato se njegovi 'tagi' večinoma pojavljajo na javnih površinah. Meni, da je vandalizem povezan tudi z vsebino, ki je v njegovem primeru odprta za vsakega posameznika in je zaradi tega tudi manj sporna.

Avtor "tagga" je večkrat opazil, da je kdo poskušal odstraniti rumeno piko, vendar mu to ni uspelo. Tilen Sepič uporablja zelo kvalitetno folijo, ki je na eni strani aluminijasta (ter odsevna) in testirana na petletno obstojnost v vseh vremenskih pogojih, tako da jo je zelo težko odstraniti - veliko težje kot klasične nalepke. Material je identičen tistemu, ki ga uporabljajo za nalepke na reševalnih, policijskih ali gasilskih vozilih.

Z mano je Sepič delil tudi anekdoto, ki priča o nenačrtovanem "dialogu" z "lastnikom" nekega objekta v centru mesta. Neznani upravitelj stavbe je piko prebarval, čez nekaj dni pa je Tilen na isto mesto dodal novo piko. Nato jo je nekdo spet prebarval, Tilen pa je zopet ponudil repliko v prvi dimenziji. Po treh ponovitvah je "sogovorec" obupal in pika je še vedno tam.

Slika 2.1: Primer neuspešnega poizkusa odstranitve rumene pike. Fotografijo je avtor duhovito poimenoval ‘vandalizem nad #yld’



Vir: *Sepič (2016)*.

2.2 Minimalistične tendence v ulični umetnosti

Da bi bolje razumeli minimalistične tendence v ulični umetnosti, moramo vsekakor vsaj na kratko spregovoriti o tem, kaj je označeno kot minimalizem. Obendorf (2009, 72) ugotavlja, da se minimalizem po navadi razume kot skrajna stopnja v razvoju abstraktnega ekspresionizma. Na podlagi Obendorfovih zapisov lahko trdimo, da v minimalizmu abstraktni ekspresionizem naredi logičen korak naprej – postane namreč način izražanja, ki si prizadeva za popolno ‘očiščenje’ umetniškega dela v smislu preoblikovanja občutkov in čustev, da bi ga približalo resničnemu, čim bolj izčiščenemu izrazu. Tako v minimalizmu ostane zgolj koncept; umetnost je očiščena emocij in individualnosti.

Minimalizem kot način izražanja ideje je neizogibna tema v kontekstu sodobnih družbenih vprašanj in umetnosti. Poleg svoje prisotnosti v sodobni umetnosti je

prisoten in prepoznaven na številnih področjih kot so oblikovanje, arhitektura in glasba. Slog, ki je nekoč vejal kot subverziven, je sčasoma postal sprejemljiv, kar gre pripisati njegovi razširitvi v vse pore družbe in na vse estetske ravni družbenega življenja. Sam termin je postal del vsakdanjega besednjaka, množična kultura pa ga je sprejela kot del širokega nabora popularnih vizualnih prvin, in to kljub temu, da je bil v času svojega kreativnega vrhunca zavržen, zasmehovan in obravnavan kot predržno poenostavljanje, zaznamovano s ponavljanjem, enoličnostjo in vsebinami, ki v času svoje geneze niso dosegale standardov uveljavljenih likovnih kritikov.

Popularizirana fraza, slogan in moto minimalizma - "manj je več", je močno prisotna tako v oblikovanju kot v metniških praksah v ožjem pomenu. Fraza je tesno povezana s samim izrazom minimalizem, ki je bil prvotno uporabljan v povezavi z umetniškimi praksami in gibanji šestdesetih let prejšnjega stoletja, pozneje pa uspešno apliciran na polje oblikovanja in številna druga področja. Minimalizem vedno označuje ekstremno redukcijo estetike in osrednja domena minimalističnih del je enostavna oziroma siromašna oblikovna, barvna in na splošno materialna podstat.

Preprostost je široko sprejet koncept, vendar v minimalizmu vzpostavi paradoksalen odnos s kompleksnostjo, saj lahko tako zaznavanje in interpretacija del kot tudi njihova zasnova in ideja z redukcijo estetike postanejo mnogo bolj kompleksni, kot če bi nastajali brez prizadevanja po minimalističnem pristopu do ustvarjanja. Minimalizem in pretirana preprostost nista nujno zaželeni kvaliteti umetniških del. Lahko ustvarita rezultate, ki so dolgočasni in svojo neizvirnost in pomanjkanje idej skrivajo pod fasado minimalizma. Če je skrajnost uporabljena kot okvir za ustvarjanje, so ustvarjalci prisiljeni k iskanju sprejemljive in ustrezne stopnje nujne redukcije, zato je ideja dela ključnega pomena: v kvalitativni hierarhiji je mnogo bolj pomembna od same praktične izvedbe in uporabljenih tehnik.

Umetniško delo z majhnim številom upodobljenih (enostavnih) elementov nudi prostor domišljiji in predstavlja dobrodošlo praznino v nenehnem hrupu, ki nas obdaja in se zajeda v nas ter slabi naše mišljenje. Minimalizem je možnost, da se znebimo obremenjujoče distorzije in se osredotočimo na esenco umetniškega dela in na samo bistvo njegove ideje in sporočila. Ob odsotnosti komunikacijskega šuma med delom in občinstvom se lahko razvije resnična in izvirna interpretacija. VanEeno (2011, 11) pravi da "minimalizem ni ideja, ampak dejstvo". VanEeno (prav tam) to tezo utemelji z idejo, da v nezavednem biva močna želja po "manj". Minimalizem bi po njegovem lahko predstavljal odgovor na to potrebo, vendar je v izobilju idej od trendovske

manipulacije in preproste estetike težko razločiti iskreno sporočilo, ki stoji za določeno umetnino.

Na mnogih estetskih področjih, ne zgolj v minimalizmu, je prisoten občutek, da je manj več, da je preprosto boljše, vendar takšna percepcija lahko rodi niz vprašanj. Morda gre za težnjo po estetski čistki, ki bo pomagala pomesti s prenasičenostjo ekscesnega sodobnega sveta. Morda je ustvarjanje hermetičnih umetnin, ki so zaznamovane s čistostjo, subtilen način upora proti temu, da umetnost posrka trg in njegove zakonitosti.

Po več desetletjih razvoja minimalizem ostaja eno redkih umetniških gibanj, ki svojo samopredstaviteljsko zavrača kot strogo umetniško. Repetitivnost, preprostost, zanašanje na okoljski kontekst in nemalokrat neke vrste monumentalnost - to so strategije, ki jih minimalizem uporablja za iskanje komunikacije s konzumentom umetniškega dela. S tem, da umetnino oklesti vsega balastnega in jo zreducira na osnovne komponente, publiko opozori na njene bistvene dimenzije, ki so na ta način bolj poudarjene in izpostavljene. Minimalizem je očiten korak na poti k bolj rigidni prostorski strukturalizaciji znotraj umetnosti, ki po Battcocku (1968, 180) predstavlja vzorec, ki se razširi v abstraktno, ne-ekspresionistično in manj čustveno ter omogoča močno in intenzivno zavedanje negativnega prostora. Minimalizem je ezoterično gibanje, ki ga v prvi vrsti zanimajo teoretična vprašanja o bistvu umetniškega objekta. Battcock (1968) pa ugotavlja tudi, da je v minimalizmu še posebej opevano redukcionalistično načelo stvarnosti ("thingness"), torej neke vrste izogibanje zunanji referencialnosti umetno ustvarjenih objektov.

V minimalizmu je oblika pogojena s preprostimi geometričnimi umetniškimi izrazi. Morfologija teh geometrijskih likov je sprejeta kot dana predpostavka minimalizma. Na podlagi stalne teže, ki s strani modernizma pritiska na formalni element v umetnosti, lahko abstrakcija svoj predmet odpravi v celoti.

Celo v skrajno "modernih" umetniških delih lahko ob poglobljenem razmisleku in kompleksnejši refleksiji zlahka najdemo lahko berljive in tradicionalne vsebine. Tako umetnostni kritiki kot širše občinstvo lahko zlahka razberejo, da se mnogi sodobni umetniki niso odrekli predpogojem, značilnim za tradicionalno vlogo umetnika: spodbujanje občinstva k razmisleku o eksistencialnih in družbenih vprašanjih.

Minimalistična dela izsilijo premik poudarka od bolj ali manj skritih namenov dela v intencionalnost opazovalca, torej do načina, na katerega opazovalec zaznava usmeri v samo umetniško delo kot tako. Luščenje estetskega objekta v minimalizmu priključuje

okrepljeno samorefleksivno zavest opazovalca; če umetniški objekt občinstvu ne ponudi skoraj ničesar, kar bi nudilo tvorjenje pomenov, se ob ogledu umetniškega dela zavest opazovalca usmeri v samorefleksijo. Umetnost ima zato moč spodbujanja redukcije: ob soočenju z abstrakcijo dobesednih pomenov predmetov se lahko temeljito preprašamo o naših ustaljenih predsodkih in vnaprej ustvarjenih mnenjih. V minimalizmu je moč zaznati zavrnitev iluzionistične notranjosti umetniškega dela - minimalistični umetniki ponovno vrednotijo logiko določenega vira pomena. Na ta način je onemogočena zavrnitev pomena estetskega objekta v celoti. Minimalisti istočasno občinstvo napeljujejo k iskanju pomena v javnem in ne v zasebnem prostoru. Njihova dela opozarjajo na prostor na ta način, da v svoj ustroj vključijo celosten kontekst: uprizoritev, položaj in horizont so tako sestavni del umetniškega dela, telesna ozaveščenost celotnega stanja pa postane sestavni del estetske izkušnje.

Slika 2.2: Preprostost rumene pike odpira nov prostor



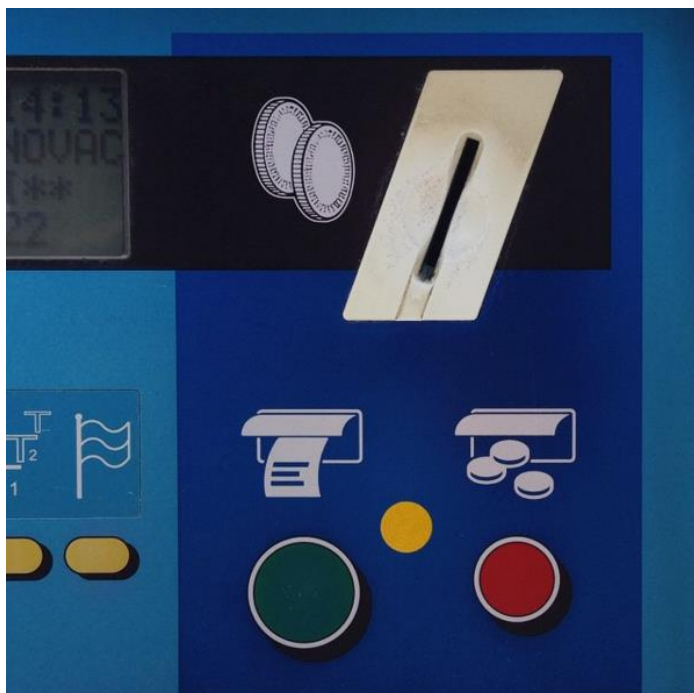
Vir: *Sepič (2016)*.

Sepič se konceptualno drži načela, da znak dojemamo kot točko in ne kot ploskev. Razlog za to je v osebni prizadevanju za upoštevanje likovnih zakonov: na

polju ulične umetnosti je viden vpliv tistih umetnikov, ki so bili klasično izobraženi, vendar svoje delo posvečajo tudi alternativni likovnosti. V tem smislu se Sepič v svoji umetniški praksi ukvarja tudi z likovno kompozicijo. Na ta način redno prakticira likovno teorijo, ki se jo je naučil med študijem na Akademiji za likovno oblikovanje. Rumena pika - Tilnovno minimalno "sidro" v procesu uličnega vzpostavljanja "blagovne znamke" - je po mnenju avtorja očiščena čustev, dokler je z njimi ne povežeš, nato pa vse aplikacije, ki jih srečaš, povežeš z istim občutjem. V tem primeru deluje kot njegov podpis, lahko pa bi nalepko povezali tudi s kakšno drugo idejo ali sporočilom.

Sepič sporočilo svojega "tagga" izoblikuje v samem ustvarjalnem procesu, vendar s tem odlaša, saj meni, da je zelo težko komunicirati pozitivno sporočilo, ki ne bi bilo že prežvečeno ali preveč osladno. Minimalistični umetniki, ki so v svojem delu uporabili preprost motiv kroga, kot so npr. Malevič, Armleder, Gernes, Downing, Hirst in Kusama in navsezadnje tudi Tilen Sepič, želijo svojemu ciljnemu občinstvu omogočiti takojšen, instinktiven, povsem vizualni odziv, izkušnjo čiste lastnosti barve, oblike, prostora in materiala. Po svojem bistvu so konceptualni umetniki - so kreativci, ki umetnost preusmerjajo iz oblike v podobo.

Slika 2.3: *Avtor se drži načela, da znak dojemamo kot točko in ne kot ploskev*



Vir: Sepič (2016).

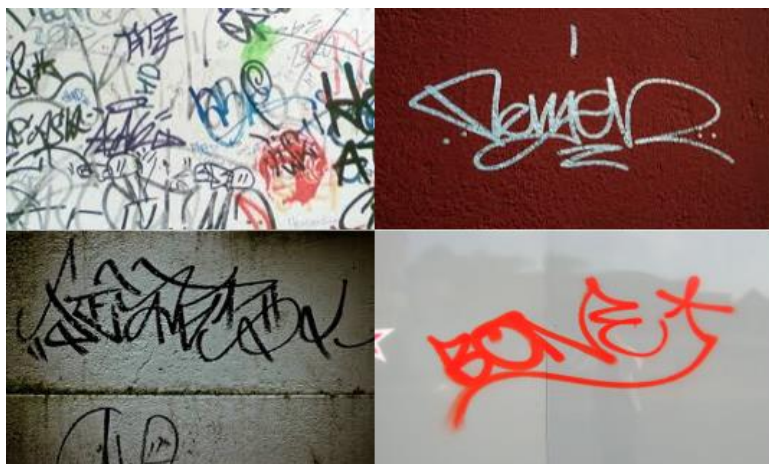
Prek obravnave povezanosti Sepičevega dela s konceptom minimalizma lahko spregovorimo tudi o sami naravi ulične umetnosti in o tendenci, ki deluje v smeri reducirane estetike – reducirane v smislu, da ulične umetnine vedno bolj spominjajo na platna v galerijah, ki stalno evocirajo začasnost, minljivost in krhkost lepote v javnem prostoru. Za razliko od prvih ustvarjalcev grafitov, katerih ‘tagi’ so bili reprezentacija njihove individualnosti, lastne identitete ali alter-ega, so sodobni ulični umetniki, kakršen je Tilen, premaknili trend gibanja na sam koncept ter svoje delo posvetili obliki reducirane estetike, da bi na ta način poudarili koncept čistega esteticizma. Konceptualna in vizualna realnost Sepičevega dela se poleg tesne povezave z minimalizmom ujema z marsikatero premiso suprematizma – umetniške smeri, ki se je prav tako izražala s preprostostjo oblik in s skrajno redukcijo motivike. Temeljni predstavnik tega gibanja - Kazimir Malevič - je v svojem Manifestu Suprematizma (1915) tovrstno umetniško gibanje definiriral kot *"primarnost čistega občutja v kreativni umetnosti."* Suprematistu so po Malevičevi definiciji *"vizualni fenomeni objektivnega sveta sami po sebi brez pomena; ključna stvar je občutek kot tak"*. Ob primerjavi suprematističnih umetnin in obravnavanega dela se pojavi očitna korelacija med Sepičevo rumeno piko in Malevičevim črnim krogom, ki predstavlja *"boj za osvoboditev umetnosti od balasta objektivnega sveta"* tako, da se umetnina osredotoča zgolj na čisto formo.

»Minimalizem« in »suprematizem« v ulični umetnosti lahko pomenita zgolj kreativno in subverzivno tendenco k temu pojmu v klasičnem, primarnem pomenu: tako kot ju razume umetnostna zgodovina. Tovrstna ulična umetnost namreč ruši stare, ustaljene oblike in okostenela pravila z novimi pristopi v slogu in strukturi. V tem kontekstu lahko na umetnika gledamo kot na katalizator neizogibnih družbenih in intelektualnih sprememb. Umetniško delo z uporabo novih oblik in vsebin nasprotuje staremu in ustaljenemu, četudi le posredno, in tako predstavlja večno dinamično silo, ki spodbuja spremembe, zato je vsaka prava umetnina prevratna, kar pa lahko vključuje tudi "tagganje", ki je osrednja téma naslednjega poglavja.

2.3 Tag

"Tag" je enostavna oblika grafita, ki v obliki hitropotezne "čačke" predstavlja ime, umetniški psevdonim ali vzdevek avtorja, ki "tag" nariše. Sam po sebi ima precej majhno estetsko vrednost, čeprav lahko sugerira tipografski slog ali zbuja likovne asociacije.

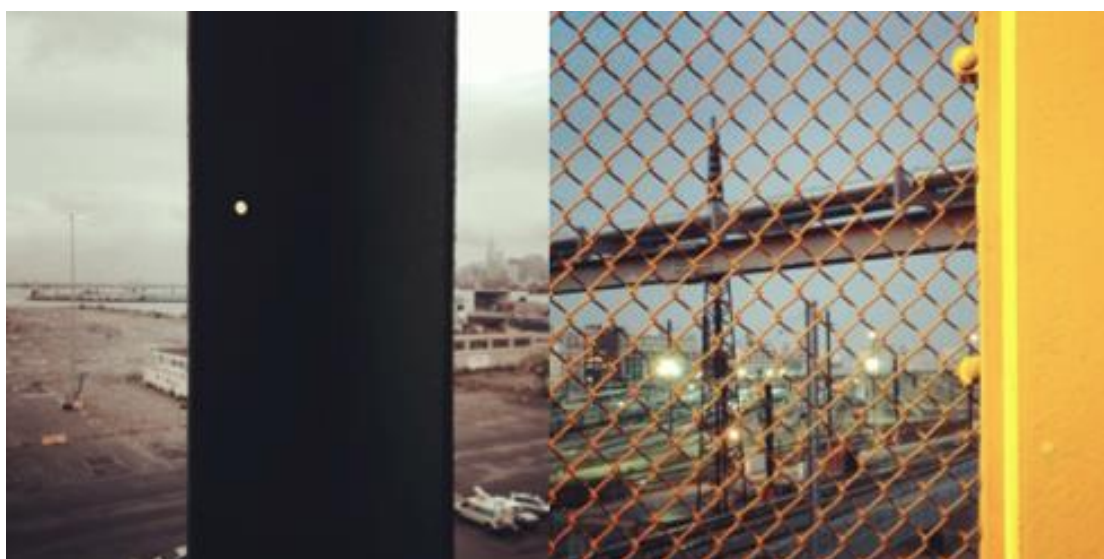
Slika 2.4: Štirje primeri »konvencionalnih« stiliziranih podpisov – taggov



Vir: Sepič (2016).

Gre za stiliziran podpis, ki se običajno izvrši monokromatsko. "Tag" je kot najbolj preprosta in prevladujoča forma grafitov pogosto izpeljan v barvi, ki je v ostrem kontrastu z ozadjem. To načelo Sepič sicer v mnogih primerih upošteva, občasno pa uporabi tudi nasprotno taktiko in svoj "tag" izvede na površini, ki "tag" zakrije s svojim podobnim odtenkom. Na ta način še bolj poudari svoje minimalistične tendence. Večina Sepičevih "taggov" je upodobljena v rumeni barvi, vendar avtor meni, da bi lahko uporabil tudi drugo barvo ali obliko.

Slika 2.5: Primer "taga", ki kontrastira z ozadjem ter primer zakamufliranega "tagga"



Vir: Sepič (2016).

"Tag" se velikokrat pojavi v obliki kodiranih tipografskih trikov: te po navadi težko dešifrira nekdo, ki ne sodi v skupnost uličnih umetnikov. Ulična umetnost v svoje postopke vključuje več pomembnih postmodernih strategij, ki sodijo danes v skupni nabor sodobne umetnosti: fotoreproduciranje, repeticijo, serialnost podob, sredstev in inverzij visokih ter nizkih kulturnih kodov. Kot ugotavlja De Notto (2014, 208–211), so repeticija in serijske oblike zdaj že vgrajeni v vidno omrežje sodobnega mesta. Pravo bistvo "tagganja" se mnogokrat kaže v obliki ponavljanja, katerega funkcija spominja na pomen blagovnih znamk v oglaševanju. Reducirana estetika v primeru Tilna Sepiča izhaja iz eksperimenta, v katerem lahko nekaj (»blagovna znamka« ali simbol) v svoji »minimalnosti« še vedno deluje tako, kot da bi bil "tag" grafično bolj izrazit in likovno bolj kompleksen. Z množično repeticijo česar koli (npr. rumene pike) dosežemo neke vrste gradnjo "blagovne znamke", izgrajevanje artikla. Ko to ponavljajočo se stvar vidimo večkrat, začne tvoriti celoto, saj prejšnje "sidro" asociativno povežemo z nečim, kar vidimo znova in znova – z nečim, kar srečujemo vsak dan. Celota ima lahko veliko moč, vendar ta postane vidna šele čez nekaj let ter prek številnih aplikacij. Blagovno znamko je potrebno vedno z nečem povezati, sicer obvisi v zraku, v nedoločenosti. V obravnavanem primeru se lahko rumena pika kot "blagovna znamka" poveže z idejo, s posameznikom ali z neko miselnostjo. S tem povezovanjem se sam avtor še ni ukvarjal, ker njegov eksperiment še vedno traja.

"Tag" je za Tilna Sepiča predvsem orodje zavedanja lastnega obstoja v materialnem svetu: je materialni dokaz, ki označuje ali potrjuje kraj in čas. Je tudi osebna motivacija oziroma nekakšna mantra, ki prevzema pomen "blagovne znamke". Po njegovem mnenju namreč podjetja vzpostavijo "blagovno znamko" tudi z namenom samopotrditve svojega obstoja oziroma kot dokaz, da za nečem stojijo. Umetniška konotacija vsebuje ozadja. V njej se vidi, kakšno miselnost izražaš, na kaj hočeš aplicirati "sidro.". Avtor posamezen "tag" zato simbolično poimenuje "anchor" – sidro, saj vsaka posamezna nalepka predstavlja temelj za svojo nadaljnjo ponovitev. Z njo Sepič gradi na prepoznavnosti in tako "taggu" daje smisel. "Blagovna znamka" in prepoznavnost se vzpostavljata s ponavljanjem ter pravilno rabo, zato v osnovi ni pomembno, kakšna je likovnost ali snovnost znaka, ki ga ponavlja.

Projekt je za avtorja izrazito oseben. V nasprotju z drugimi projekti, v katere je vključen v zadnjih letih in so večinoma skupinski, si projekt rumenih pik pridržuje

samo zase. Gre torej za početje, ki je bolj individualno in intimno, če ga primerjamo z avtorjevim delovanjem na drugih projektih. Vse pike, ki so nalepljene, je nalepil Tilen. Ne »dovoli«, da to dela kdo drug - v svojem ali njegovem imenu. Če bi svojo idejo in nalepke distribuiral po vsem svetu le zato, da bi jih zaradi nekega oblikovalskega razloga in težnje po čim večji prisotnosti lepili najstniki po vseh večjih mestih, bi bilo teh nalepk po različnih mestih sveta na milijone in ne le deset tisoč, kot sedaj, ko jih lepi sam. V tem primeru pa bi se izgubila osebna nota, pečat individualnega, s katerim avtor v projektu eksperimentira. »Tag« je tako resnično pečat avtorja in nenehoma priča o njegovi prisotnosti na prizorišču in istočasno o aktualni odsotnosti.

Ker je obravnavani "tag" minimalističen in obenem konceptualen, se koncept skriva tudi za elementi, kot sta na primer barva in oblika. Rumeno barvo pri tem lahko razumemo kot simbol toplote, sonca in pozitivnosti, čeprav Sepič svoje ulično-umetniško delovanje vidi bolj kot označevanje teritorija, kot markiranje, v katerem rumena pika banalizirano simbolizira kapljico urina, kar se sklada s samim konceptom "tagganja": "tag" naj po Stowersu (1997) v svojem bistvu ne bi bil producirán v umetniške namene in naj ne bi imel umetniških ambicij, ampak naj bi predstavljal sredstvo za označevanje umetnikove prisotnosti. To sredstvo izraza lahko ustvarimo tudi v varnem okolju lastnega doma in ga tako hitreje ter z mnogo manj tveganja prenesemo na javne površine – v polju ulične umetnosti in "tagganja" se je zato razvila tudi umetniška smer "nalepkarstva."

2.4 Nalepkarstvo

Umetniki lahko predhodno izdelajo na stotine nalepk in svoj izdelek lahko ves čas prenašajo v žepu. Zaradi tega zmora ulični umetnik, ko stopi v akcijo, v zelo kratkem času pokriti veliko površin. Alice Clough (2011, 6–17) v povezavi s tem ugotavlja, da iz tega izhaja tudi možnost, da v nalepki vidimo nekaj, kar je podrejeno ulični umetnosti kot dejavnosti. Avtorica namreč v nalepki prepozna pasivno dimenzijo ulične umetnosti, saj odpravlja intimno fizično razmerje z urbanim okoljem - z zidovi, z grobimi površinami, na katere je zahtevno risati. Odpravlja tudi element tveganja, ki je tradicionalno ključnega pomena za pridobivanje spoštovanja in prepoznavnosti na ulično-umetniški sceni.

Čeprav tako nalepkarstvo kot grafitiranje utelešata subkulturo (in sta zatorej v svojem temelju ekskluzivna), občinstvo druge oblike ulične umetnosti pogosto razume kot bolj inkluzivne, saj so njihovi temelji bolj slikovni. Grafiti so načeloma sestavljeni iz stiliziranih in kodificiranih oznak, ki so pogosto težko berljive in težko razumljive. Znotraj ulične umetnosti so nalepke partikularno slikovni medij, saj njihova majhnost zahteva hitro in preprosto razumevanje. Vendar nalepke iz istega razloga delujejo kot bolj demokratična oblika ulične umetnosti, ki različnim skupinam ljudi omogoča, da občutijo svojo integriranost – torej takojšnjo povezavo z lastnimi motivi in gradnjo lastnih interpretacij. Slednje je zelo pomembno: del ulične umetnosti, ki izvablja lastno interpretacijo, namreč občinstvu daje občutek vključenosti v sicer ekskluzivni, nerazumljivi in potencialno alienirajoči dejavnosti, ki poteka na mestnih ulicah za ljudi, ki predstavljajo ciljno občinstvo.

2.5 Yellow dot

Sepičev "tag" odraža avtorjeve minimalistične tendence in na precej abstraktnem nivoju predstavlja njegov podpis. Pika je konceptualno vedno točka – 1-d.

Slika 2.6: Pika je konceptualno vedno točka: 1-d

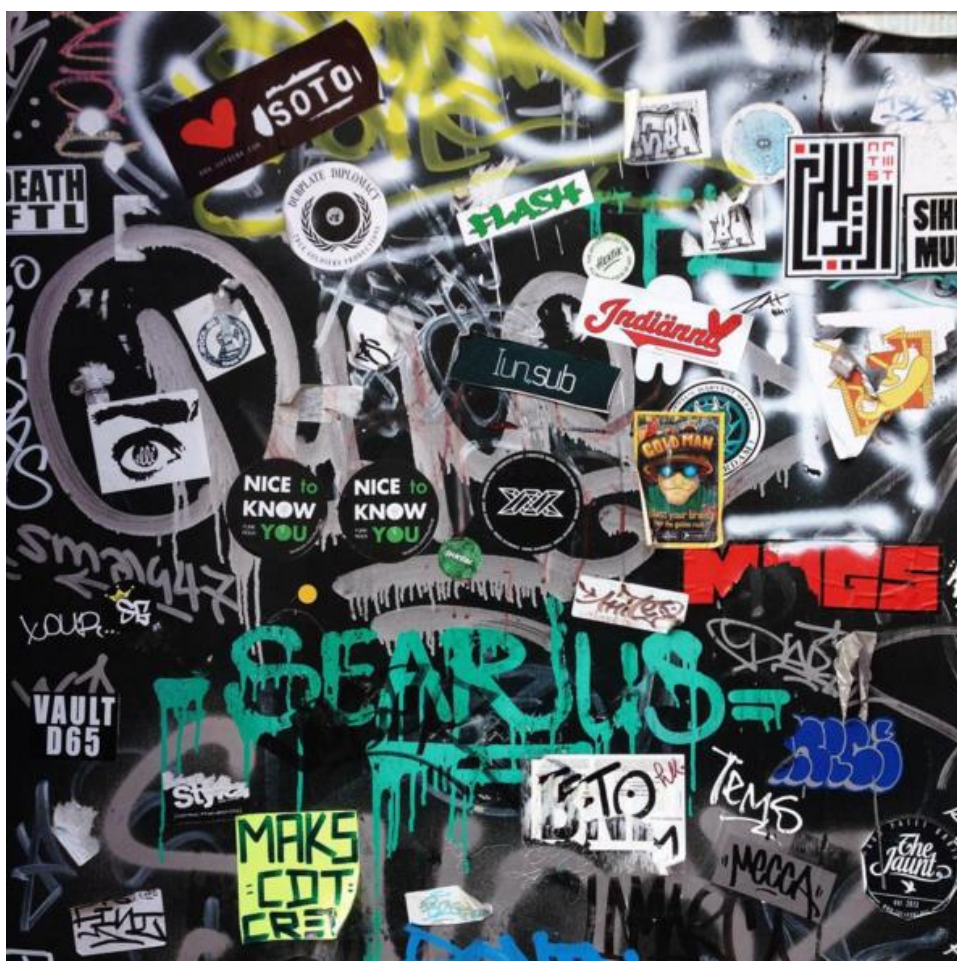


Vir: Sepič (2016).

Tilnovo ulično umetniško dejavnost lahko povežemo z označevanjem lokacij, na katerih je bil: razkriva, nam, katere teritorije je odkril, kaj mu je blizu oziroma kje se

dobro počuti. Predstavlja tudi nekakšen "reality check" tega, da je res bil na nekem mestu, še posebej v primeru, ko piko najde na nekem mestu več let za tem, ko jo je nalepil. Tako je pika fizični dokaz, da je na določeni lokaciji res bil in da tega ni le (npr.) sanjal oziroma, da dogajanje v preteklosti ni le plod njegove domišljije. Avtor svoj "tag" primerja tudi z drobtinicami, ki označujejo pot nazaj (iz zgodbe o Janku in Metki Wilhelma in Jakoba Grimma). V tem smislu je svoj "tag" že uporabljal v tujini, kjer je lahko preveril, ali je po določeni ulici že hodil. Po različnih evropskih mestih je tako nalepil že več kot deset tisoč rumenih pik, vendar se v večjih metropolah kot je Berlin, ta dejavnost zelo porazgubi, ker je vse mesto nasičeno z ulično umetnostjo in nalepkarsko kulturo. V Ljubljani so še najbolj vidne, ker jih lepi najbolj intenzivno.

Slika 2.7: Primer rumene pike na nasičeni nalepkarski površini v Berlinu



Vir: Sepič (2016).

Čeprav tako preprosta forma umetnine, kot je enobarvni krog, pušča odprto polje za različne interpretacije, se njen pomen so-konstituira tudi v avtorjevih načelih in prepričanjih, ki se na javne površine aplicirajo ob nanosu "tagga". Avtorjev primer ironične subverzije v ulični umetnosti je aplikacija "tagga" na potovanju v Moskvo, ko je lepil pike, ki so bile narejene iz triindvajset karatnega zlata. S tem je na svoj način izrazil neke vrste sarkazem, s katerim je meril na pojmovanje in vrednotenje zlata v današnji Ruski federaciji. Tako je v tem primeru (kot tudi v mnogih drugih) prišla do izraza hkrati avtorjeva uporniška miselnost in njegova kritika ideologije. Primer izražanja avtorjevih nazorov je tudi dejstvo, da ne "tagga" na objekte ali okolja, ki po njegovem prepričanju škodujejo človeštvu, npr. na supermarkete, nakupovalna središča ipd. Avtor se nad/pod tovrstne ustanove ne podpiše, saj piko dojema kot svoj osebni podpis. V osebni naravi projekta je skrita tudi njegova nedovršenost: pravi izraz tega projekta se stalno dograjuje, je projekt v stalnem gibanju, ki ne bo nikoli zaključeno.

Slika 2.8: *Primer rumene pike pred Tovarno Rog – ustanova, pod katero se avtor brez problema podpiše*



Vir: Sepič (2016).

Tilen načrtno ‘tagga’ na tistih lokacijah, za katere se zdi, da nalepke sodijo tja, da so organsko spojene z okoljem, v katerem se nahajajo. V izbranem okolju jih zamaskira v nekem kontekstu – postavi jih v ‘incognito’ okolje, kar izrazito poudarjajo minimalistične tendence v njegovem ulično umetniškem ustvarjanju. Akt zakrivanja (kamuflača) je v polju umetnosti in arhitekture proces, ki ravnotežje najde v nenehnem prehajanju med zlivanjem z okolico in izstopanjem iz nje.

Neil Leach (2006, 245) pravi, da so sami predpogoji za kamuflačo dinamična in ne statična kategorija. Ne nahajajo se niti v stanju povezanosti niti v stanju izstopanja. Vključujejo namreč nenehno preskakovanje med naštetima pogojema in s tem ohranjajo pri življenju možnost stalnih sprememb. Kamuflačo lahko razumemo kot interaktivni proces postajanja in nastajanja: je zlivanje v eno s svetom okrog nas in hkratno vzpostavljanje ločenosti od tega sveta - kjer sta obe stanji ukleščeni v mehanizem recipročnih predpostavk. Po Lachu (prav tam) lahko prisotnost povezave predpostavljamo zgolj z vključitvijo razločevalne dimenzije. Tendenci povezave in izstopanja delujeta kot oblika kompozicijske formacije in sta neodvisni. Kamuflača je ultimativno vprašanje ospredja in ozadja. Gre za problem definiranja samega sebe v razmerju z danim kulturnim horizontom.

Slika 2.9: Primeri rumene pike v ‘incognito’ okoljih, kjer ‘tag’ izpade, kot da spada tja, kamor je nalepljen.



Vir: Sepič (2016).

Sepičeva strategija aplikacije nalepk je konceptualna in sloni na naslednjem preišljenem načelu: če simbolu odvzameš dimenzijo, ga s tem še bolj minimaliziraš in mu s tem dodaš moč. Minimalizem tako po eni strani demistificira umetnost, po drugi pa razkriva njen najbolj temeljni značaj. Medij in material določenega umetniškega dela namreč že predstavljata njegovo realnost: ravno to je tisto, kar želi umetnik v svojem delovanju prikazati.

Tilnovo ulično-umetniško delo je neodvisna konstrukcija in mimezis zgodovinske vizualne formule vsakdana in popularne kulture. Obravnavano delo namreč predstavlja neko izolirano geometrijsko obliko, ki je ločena od svojega izvirnega konteksta. S postavitvijo v kontekst javne sfere je ustvarjena sinteza, ki obudi nove pomene.

Dvoumnost Sepičevega dela poraja tudi epistemološka vprašanja. Ponazarja, kako uporaba različnih strategij, ki so v službi pridobivanja vpogleda, prinaša povsem različne rezultate. Če je gledalec, ki opazi piko, odvisen od golega čutnega zaznavanja, doseže drugačen rezultat, kot če na zaznavanje aplicira intelektualno racionaliziranje. Porodi se vprašanje, ali je vpogled v delo tisto, kar se prilagaja objektu ali tisto, kar se zanaša na kognitivno kapaciteto, ki oblikuje realnost, ki jo zaznavamo. Z vidika spoznavanja, spoznavne teorije, je Sepičev projekt intriganten in omogoča široko polje epistemoloških interpretacij.

Delo Tilna Sepiča epistemološkega vprašanja ne rešuje z vpogledom v resnično naravo stvarnosti, temveč z objektivizacijo izkušnje. V obravnavanem delu se izkušnja resničnosti zrcali skozi umetniški subjekt, ki je izpostavljen poplavi vplivov, ki soobstajajo v harmoniji. Izčiščene geometrijske oblike v primarnih barvah se lahko zdijo brez pomena in preveč enostavne. Če pa se v delo poglobimo, nas lahko na drugi pogled tako preprosta stvar, kot je monokromatska okrogla nalepka, potegne v svojo praznino in povzroči čustveno prebujenje. Refleksijo lahko vzbudi ravno čistost preproste geometrije. Sepič svoje delo zastavi na način, ki iz zaznavanja občinstva izzove instinktiven in fizičen odziv na strukturo, barvo in prostor, ki delo obdaja, namesto da bi gledalca izzvala v smeri kontekstualne in interpretativne analize.

Svojo lirično in dekorativno idejo ustvarjanja umetnosti vizualne spokojnosti nadaljuje tudi, ko je podan motiv zreduciran na najbolj enostavno konfiguracijo.

Omejena uporaba umetniških sredstev - skupaj s samostojno pojavnostjo - porajata vprašanje, ali rumene pike posredujejo kakršenkoli pomen: ali Sepičeve pike pozivajo k interpretaciji in ustvarjajo določene pomene? Ali prestopajo mejo, kjer koncept

samega pomena ni več prisoten: kot bi se podoba zlila v goli objekt? Sama stvarnost in oblika lahko označujeta nekaj, kar ne presega njune fizične prezence, kaj pa označujeta v tem specifičnem primeru, bom pojasnil v zaključni refleksiji pričujočega besedila.

3 Sklep

Tudi tako preprosta oblika umetnosti, kot je enobarven krog, lahko porodi temeljna vprašanja in nanje ponuja ironične odgovore. Problematizira lahko družbeno realnost in sarkastično komentira prepričanje konceptualne umetnosti, da so njena sporočila res zelo pomembna. Opozarja lahko na pojemajoči pomen ideologij v sodobnem zahodnem svetu: na polju ideologij ni ostalo skoraj nič verodostojnega. Tagganje vstopa v prav tak svet. To, kar vidiš, je lahko nasprotje tega, kar dojameš - vizualni izgled je preprost, a v njem iščeš globoke pomene, subverzivna sporočila in ideološke nazore, ki jih mogoče sploh ni. Morda te pomene, sporočila in nazore celo najdeš. Glede na motiv obravnavanega "tagga" bi rumeno piko sicer lahko primerjali z umetninami sodobnih minimalistov, ki so - prav tako kot Tilen Sepič - svoje ideje izrazili z najmanjšo možno količino sredstev, npr. eno samo točko, eno samo barvo ali zgolj eno obliko. Dva izmed najbolj znanih sodobnih umetnikov, Damien Hirst in Yayoi Kusama, za »utelešenje« (tj. materialno realizacijo svojih idej) včasih celo – tako Sepič - uporabita minimalističen motiv kroga, vendar je njuno delo predstavljeno na kulturno-institucionalni ravni. Svoje umetnine sta uspešno izpostavila javnemu pogledu in podkrepila z dimenzijo "artist-statementa" ter njihovo vrednost s podporo kritikov in kustosov dvignila do osemstotnih dolarskih števil - in jih obenem zaprla med štiri stene muzejev, galerij in osebnih zbirk. Subverzivnost uličnih umetniških del pa se, nasprotno, manifestira na *presečišču* med institucionalno umetnostjo in reprezentacijo družbenega življenja.

Čeprav se Tilnove pike torej na videz zdijo podobne pikam Armlederja, Gernesa ali Downinga, so v resnici drugačne. Z brisanjem vsebine in individualnega umetniškega sloga sicer tako te pikčaste slike kot rumena pika delijo podobnost z grafičnim oblikovanjem in vizualnim jezikom oglaševanja, vendar je v Sepičevem delu v večji meri prisotna temeljna dimenzija postmoderne ironizacije.

Slika 3.1: Uporaba minimalističnega motiva kroga, predstavljena na institucionalni ravni¹



Vir: Lloyd (2012).

Če smo se do zdaj zadrževali pri umetnikovem samorazumevanju, lahko naposled ponudimo tudi kratko skico teoretskega razmisleka o njegovem delu. Najprej se nam za razumevanje znakov v njihovi splošnosti, znakov kot znakov, ponuja semiologija kot veda o najrazličnejših znakih. Toda takoj se zastavlja vprašanje, ali ni znak v Sepičevem delu pripeljan do svoje meje oziroma v individualni nedoločljivosti svojega pomena stopa onstran vsake znakovnosti. Zelo zanimivo je, da nam brskanje po grških slovarjih pokaže, da beseda *semeion*, ki leži v osnovi poimenovanja semiologije, ne pomeni le znaka, znamenja, temveč tudi – piko. *Semeion* kot pika je bila za Grke tudi ločilo, ki v zapisanem besedilu loči posamezne dele diskurza. Podobno Sepič semiologijo zasučje v »piko-logijo«, v mejo diskurzivnega sporočila, ki je nekakšen krik postmoderne, ogrožene individualnosti. Vizualne prvine Sepičeve rumene pike so zato zastavljene tako, da za naključnega mimoidočega ostanejo relativno neopazne, skrite in ne vzbujajo veliko pozornosti, ali pa celo ustvarijo vtis, da nalepka spada tja, kjer se nahaja, da torej ni posledica

¹ Avtor dela: Damien Hirst.

umetniške intervencije. Tilen Sepič v določenem okolju torej išče mesto, kjer nalepke zagotovo ne bodo odstranili več let, kjer je videti kot oznaka nečesa drugega. Mesto, za katerega se zdi, da nalepka vanj sodi sama po sebi. Išče dimenzijo, ki je še prvotnejša od prve. Obravnavanega "tagga" ne moremo zaznavati kot *semeïon*, ki bi pomene ustvarjal z obliko, barvo, medijem in kontekstom. Sepičeva pika ni podoba, katere vizualne prvine delujejo tudi kot jezik, ni simbol, ki bi v sebi skrival pomene in katere vizualni učinek bi lahko prevajali v kognitiven lingvističen diskurz. Pika ne prenaša prevoda v drugačen jezikovni sistem. Pika tudi ni simbol, saj se v svoji preprostosti odpira za vse pomene – in za nobenega. Rumene pike na meji semiologije kot »piko-logije« lahko povežemo le s slutnjo odsotnega avtorja, z negotovim ugibanjem o njegovemu značaju, osebnosti in (umetniški) identiteti. Če bodo naključni mimoidoči piko opazili, se bo to po vsej verjetnosti zgodilo brez refleksije o pomenu videnega. V vsakem primeru pa bo pika – liminalni, mejni *semeïon* - predstavljala odprt prostor, ki zabriše smisel običajnega prostora pomenjenja ali semantične perspektive, saj skozi izčiščenost osnovnih geometrijskih prvin in primarnih barv vselej vzpostavlja edinstven – enkrat in neponovljiv - odnos do okolice. Koncept semiološke – »piko-loške« – prve dimenzije ni niti odprt niti zaprt, temveč v nekakšni čudni dialektiki - oboje hkrati. Tako je lahko videti nesmiseln in brez pravega pomena, vendar nas lahko njegova izčiščenost in preprosta geometrija potegneta v svojo praznino ter sprožita projiciranje naših lastnih občutij. V smislu semiologije kot liminalne »piko-logije« preprostost rumene pike odpira nov prostor, najsi je aplicirana na nasičeni površini ali na prazni steni. Nesmiselno bi bilo torej iskati njen pomen v klasičnih prvinah vizualne analize (npr. v pomenih rumene barve - v semiotiki njenega odtenka, diferenciacije, nasičenosti, čistosti, modulacije ali vrednosti). Sepičeva specifična barva je izbrana prav zaradi svoje nevtralnosti (znova torej semiološko kot meja diskurza) in v svojem bistvu ne sporoča pomenov, ki se standardizirano povezujejo z rumeno barvo (npr. vedrino, nežno navdušenje, toplino ali sonce ...).

Semiotizacija vizualnih kvalitete bi Sepičevo delo demistificirala in mu odvzela neštete možnosti interpretacije in refleksije, ki jih ponuja piko-loška odprtost strukture, forme in preprostosti. Postuliranje očitnih simboličnih asociacij Sepičevih taggov bi vodilo v ideološko estetiko, ki bi pomen njegovega dela zbanalizirala. Čeprav semiotika načelno raziskuje mnogoterost ali celo brezmejnost pomenov in mreže pomenjenja, je njena meja singularnost, posamičnost. Filozofi so včasih

govorili, da je “posameznik neizrekljiv”. Nanj se lahko le pokaže, čeprav ga imenujemo z imenom (ki pa je vedno tudi ime nekoga drugega). Sepič želi v svojih pikah puščati prav sled posameznika (in nagovarjati drugega posameznika). Semiotizacija vizualnih kvalitet, najsi je ta še tako odprta za neskončnost pomenov, bi Sepičevo delo - s prevajanjem v nekaj splošnejšega, kot je posamična pika v svojem vedno enkratnem kontekstu - na svoj način “demistificirala”, odvzela bi mu “avro” individualnosti, ki je temeljna avtorjeva intenca, odvzela bi mu možnosti pomensko nedoločljivega stika s drugo individualnostjo: stika, ki ga ponuja piko-loška odprtost strukture, forme in preprostosti. Postuliranje simboličnih asociacij Sepičevih “taggov”, ki bi bili prevedljivi v kakršne koli pojme, bi zato vodilo v ideološko estetiko, ki bi temeljno izzivalnost njegovega dela bržkone zbanalizirala in “taggom” odvzela pluralni pomenski naboj.

4 Literatura

1. Battcock, Gregory. 1995. *Minimal Art: A Critical Anthology*. University of California Press.
2. Clough, Alice. 2011. *Combating Urban Disengagement? Stickers as a Form of Street Art*, Dostopno prek: <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/research/working-papers/092011> (28. avgust 2016).
3. DeNotto, Michael. 2014. Street art and graffiti: Resources for online study. *College & Research Libraries News* 75 (4): 208–211.
4. Lloyd, Matthew, 2012. *4-Chlorephenol*. London: Getty Images.
5. Irvine, Martin. 2012. *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. Georgetown: Georgetown University Press.
6. Leach, Neil. 2006. *Camouflage*. Cambridge: MIT Press.
7. Obendorf, Hartmut. 2009. *Minimalism: Designing Simplicity*. Dordrecht: Springer.
8. Schacter, Rafael. 2014. *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham in Burlington: Ashgate.
9. Schacter, Rafael. 2013. *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. New Haven: Yale University Press.
10. Sepič, Tilen. 2016. *Osebni arhiv fotografij na spletni aplikaciji Instagram*. (2011 – 2016) Dostopno prek: <https://www.instagram.com/tilensepic/> (28. avgust 2016).
11. Stowers, George C. 1997. *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art*. Dostopno prek: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html> (28. avgust 2016).
12. Young, Alison. 2014. *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. Abingdon in New York: Routledge.
13. VanEnoo, Cedric. 2011. Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives. *Journal of Fine and Studio Art* 2: 7 – 12.