

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Vanja Žižić

Status ulične umetnosti v postmoderni

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Vanja Žižić

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Status ulične umetnosti v postmoderni

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Hvala mentorju za odgovor na vsako vprašanje.

Hvala Mihi za nasvete in potrpljenje.

Hvala družini in Urški za spodbudo.

Status ulične umetnosti v postmoderni

Diplomska naloga vsebuje zgodovinski pregled preobrazb institucije umetnosti od romantične dobe do sodobnega, postmoderne časa, da bi lahko odgovorili na raziskovalno vprašanje, kako nek artefakt postane umetnina in s tem del umetnostnega sveta. Poskušali bomo ugotoviti, ali je umetniško delo mogoče najti zunaj ali samo znotraj galerij. V romantični dobi se prvič pojavi ideja ločitve umetnosti od zahtev trga, vendar ta ideal ostane vse do začetka postmoderne neizpoljen. V središču zanimanja bo, kaj se dogaja z umetnostjo v postindustrijskem kapitalističnem času, natančneje, kaj se dogaja z ulično umetnostjo in uličnimi umetniki, ki z ustvarjanjem na javnih površinah predstavljajo nasprotje komercialnemu sistemu galerij, katerim je v interesu zgolj dobiček. Analiza bo potekala na podlagi podatkov najdenih v dokumentarnih filmih *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it* ter v različnih intervjujih treh uličnih akterjev: Banksyja, Sheparda Faireyja in Mr. Brainwasha. S pomočjo vzpostavljenih kriterijev za romantičnega uličnega umetnika, ki se kažejo v petih točkah, in sicer v družbeni kritičnosti, minljivosti dela, prodaji in razstavljanju, mojstrstvu ter upoštevanju pravil ulične umetnosti, bodo ovrednoteni dotični ulični akterji.

Ključne besede: ulična umetnost, družbena kritičnost, postmoderna, status umetnosti, analiza filmov.

Status of street art in postmodern era

The thesis contains a historical overview of the transformations of the institution of art from the Romantic era to the present Postmodern era so we could answer the research question of how an artifact becomes a work of art, and with that also a part of the artworld. We will try to determine whether a work of art can be found outside or just inside the galleries. Romantic era is important, because it introduced the idea of separating art from the market demands; however, this idea remained unfulfilled till the beginning of the postmodern era. In the spotlight of this thesis will be what is going on with art in the post-industrial capitalist period, specifically what is going on with street art and street artists, who with creating in public areas, represent opposite to commercial system of galleries, who's only interest is to make profit. The analysis will be based on information found in the documentary films *Exit Through the Gift Shop* and *Bomb it* and in interviews of three different street artists: Banksy, Shepard Fairey and Mr. Brainwash. With the formation of five criteria, such as social criticism, transience of art, sale and exhibition, as well as mastery of crafts and following the rules, that will determine what romantic street artist represent, certain street artist will be evaluated.

Key words: street art, social criticism, postmodernism, status of art, film analysis.

KAZALO

1	UVOD	7
1.1	RAZISKOVALNO VPRAŠANJE	8
1.2	METODA RAZISKAVE	8
2	VREDNOTENJE UMETNIŠKEGA DELA	9
2.1	DICKIJEVA INSTITUCIONALNA TEORIJA.....	9
2.2	DANTEJEV SVET UMETNOSTI.....	10
2.3	BOURDIEUJEV SOCIOLOŠKI POGLED NA UMETNOST	11
2.4	BÜRGER IN ZGODOVINSKA FORMACIJA UMETNOSTI.....	11
3	UMETNOST OD ROMANTIČNE DOBE DO POSTMODERNE	12
3.1	ROMANTIČNA UMETNOST	12
3.2	MODERNA UMETNOST	14
3.3	POSTMODERNA UMETNOST	15
4	ULIČNA UMETNOST	18
4.1	ULIČNA UMETNOST V POSTMODERNI.....	18
4.2	ULIČNA UMETNOST KOT KRITKA DRUŽBE.....	19
4.3	ROMANTIČNI ASPEKT UMETNOSTI	20
4.4	ROMANTIČNI ULIČNI UMETNIK.....	21
5	DOKUMENTIRANJE ULIČNE UMETNOSTI	22
5.1	EXIT THROUGH THE GIFTSHOP (Banksy, 2010).....	23
5.2	BOMB IT (Jon Reiss, 2007).....	23
5.3	BANKSYJEVI ZAČETKI V ULIČNI UMETNOSTI.....	24
5.4	IDENTITETA MR. BRAINWASHA	24
5.5	ZGODOVINA SHEPARDA FAIREYJA.....	25
6	ANALIZA	25
6.1	DRUŽBENA KRITIČNOST DEL – NAMEN USTVARJANJA	25
6.2	USTVARJANJE ZUNAJ ŠTIRIH STEN – MINLJIVOST	28
6.3	RAZSTAVLJANJE V GALERIJAH IN PRODAJA.....	29
6.4	MOJSTRSTVO	31
6.5	UPOŠTEVANJE PRAVIL (ULIČNE) UMETNOSTI.....	31
7	SKLEP	32
8	LITERATURA	34

KAZALO SLIK

Slika 6.1: primer Banksyjevega dela: Poljublajoča se policista	26
Slika 6.2: primer dela Mr. Brainwasha: Elvis Presley.....	27
Slika 6.3: primer dela Sheparda Faireyja: Obey.....	28

1 UVOD

»Umetnost je pankrt temnih ulic.«¹
(Brassai v Stahl 2009).

Tako Brassai v svojem eseju v reviji *Minotaure* leta 1933 opiše umetnost in razloži njeno nujnost in poštenost kot merilo, ki bi moralo služiti v uporabo vsej sodobni umetnosti (Stahl 2009, 7).

Ker vsakršno umetniško delo predstavlja izziv za naše razumevanje, saj se v nedogled izogiba razlagam in ponuja nepremagljivo odpornost na vse možne prevode, in ker, kot pravi Bourdieu (1995), samo na sebi ne obstaja, ampak ga vedno pogojuje tudi njegov družbeni položaj in kontekst, se bom tekom razprave osredotočala predvsem nanj in se opirala na institucionalno teorijo, ki jo bom opredelila s pomočjo različnih avtorjev, kot so Dickie, Danto, Bourdieu in Bürger. Na raziskovalna vprašanja bom poskušala odgovoriti z zgodovinskim prikazom strukturnih preobrazb institucije umetnosti skozi čas. Preko družbenih sprememb bom poskušala prikazati, kaj je umetnost predstavljala v različnih zgodovinskih obdobjih. Začela bom z romantičnim obdobjem in vlogo umetnosti v tem času, saj je bila to prvo smer, ki se je upirala razmahu kapitalizma in tržnim razmeram. Romantično obdobje mi bo služilo kot izhodiščna točka, potem pa bom preko kratke geneze nadaljnjih obdobjih poskušala določiti status umetnosti v postmoderini dobi. V postmodernem času se je razvilo veliko oblik umetnosti, ena od njih je tudi ulična umetnost, katere začetki segajo v 70. leta. Z risanjem na ulicah želijo različne subkulture v postmodernem času vzpostaviti svoj neodvisni glas in pokazati, da obstajajo.

Čeprav začetki ulične umetnosti izvirajo iz ulice, jo je v sodobnosti mogoče najti tudi znotraj galerij. Zanima me, zakaj je do tega prišlo in kaj to pove o današnji družbi. Raziskovala bom, kaj se dogaja z umetnostjo v postmodernem času oziroma če zastavim ožje, kaj se dogaja z njo znotraj in zunaj njenih institucij.

Cilj je odgovoriti na vprašanje, ali v današnjem času lahko govorimo o romantičnem idealu uličnih umetnikov, odgovore pa bom poskušala pridobiti iz podatkov, ki jih bom v veliki meri pridobila iz dokumentarnih filmov o ulični umetnosti *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it* ter intervjujev posameznih uličnih akterjev. Poskušala bom najti kandidate, ki bi lahko

¹ V izvorniku se citat glasi: *L'art bâtard des rues mal famées*.

sovpadali z idejo romantične ulične umetnosti, katere namen je zavračanje dominantnih diskurzov, politično delovanje in komuniciranje. To bom naredila na podlagi definicije romantičnega uličnega umetnika, ki jo bom strnila s pomočjo različnih kriterijev.

V nalogi bom uporabljala termin ulična umetnost, ki bo nadomeščal angleško različico termina street art.² Prav tako bom v razpravi razlikovala ulične akterje in ulične umetnike. Ulični akterji bodo predstavljali vse aktivne posameznike v ulični dejavnosti, ki pa ne ustrezajo nujno kriterijem romantičnih uličnih umetnikov.

1.1 RAZISKOVALNO VPRAŠANJE

Glavno vprašanje v diplomski nalogi bo, kaj se dogaja z ulično umetnostjo v času globalnega trženja in postindustrijske kapitalistično usmerjene družbe. Ali ulični umetnosti uspeva nadaljevati tradicijo kritike, odklanjanje obstoječega in vzpostavljanje umetniškega področja kot alternativne protisliske družbi, katere izvorni namen je (Debeljak 1999)?

V nalogi se bom osredotočala na status avtorja kot umetnika in iskala v kakšnem odnosu je ta z institucijami (galerijami, muzeji, dražbenimi hišami ipd.). Ideja, ki jo bom zagovarjala v nalogi bo, da se ulična umetnost predaja trgu in krepi status quo umetnosti kot tržnega produkta, kjer ima umetnina edino vrednost ceno, ki jo doseže na trgu. Namen naloge je torej podati odnos med kapitalističnim načinom proizvodnje, ki je močno povezan s trženjem in reproduktibilnostjo, in institucijo ulične umetnosti v postmoderni dobi, na primeru ulične umetnosti, kot je prikazano v dokumentarnima filmoma *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it*.

1.2 METODA RAZISKAVE

Metoda raziskave, ki jo bom uporabila, bo naslednja:

1. Prvi del naloge bo vseboval analizo literature. Zajela bom knjige in članke, ki obravnavajo historični razvoj umetnosti, kakšen je bil njen namen včasih in kaj se dogaja z njo danes, saj mi bo to omogočalo obširen pregled teorije kulture in estetike. S pregledom literature predvidevam, da bom dobila širšo sliko delovanja umetniških področij in ugotovila kakšne implikacije imajo njihovi procesi na umetnost in umetniško prakso, saj umetniško delo kot tako, torej kot objekt, ki je simbolično obogaten z vrednostjo in pomenom, ne obstaja (Bourdieu 1995).

² Termin street art oziroma ulična umetnost mi bo predstavljal nadpomenko grafitov. Za širšo definicijo glej stran 18 in 19.

2. V drugem delu bom uporabila diskurzivno analizo dveh filmov ulične umetnosti, to sta *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it*, ki mi bosta služila kot vir podatkov, saj prikazujeta dotično tematiko. Opirala se bom tudi na različne intervjuje posameznih akterjev ulične umetnosti.

2 VREDNOTENJE UMETNIŠKEGA DELA

2.1 DICKIJEVA INSTITUCIONALNA TEORIJA

Nastanek institucionalne teorije predstavlja kritiko na postduchampovske razvoje umetnosti v dvajsetem stoletju, kakršni so dadaizem, pop art, razni performansi in podobno. Teorijo je v šestdesetih oziroma sedemdesetih letih izoblikoval George Dickie, ki je želel poudariti, da je kontekst nekega dela bolj pomemben kot njegov izgled. S kontekstom je mislil način, kakor ga obravnava tisti, ki ga je ustvaril, in kakor ga obravnavajo tisti, ki ga presojuje ter razstavljajo. Ta teorija poskuša razložiti prikrite, nerazvidne odnosne lastnosti umetniških del in prikazati, kaj imajo skupnega. Po Dickijevi teoriji imajo nekateri posamezniki v naši družbi zmožnost, da podelijo status umetnine kateremukoli artefaktu. Pomemben dejavnik določanja, ali je nekaj umetniško delo ali ne, ni nič vizualno zaznavnega, temveč zgodovina tega, kako je bil določen predmet obravnavan. Pravi, da se moramo nanašati na družbene prakse, ki spreminjajo status umetnosti in ne na intrinzične lastnosti, ki jih delo poseduje (Dickie v Warburton 2012, 93–94).

Če skušamo povzeti Dickijevo institucionalno teorijo v definiciji, je umetniško delo »artefakt, ki mu je bil podeljen status kandidata za presojo s strani družbe ali skupine ljudi, ki delujejo v imenu določene družbene institucije – umetniškega sveta« (Dickie 1969, 254). Artefaktnost je po Dickijevi teoriji nujno stanje umetnosti, saj je to tudi tisto, kar jo ločuje od neumetnosti (Dickie 1969). S statusom »kandidata za presojo« pa je želel izpostaviti, da določenega predmeta ni potrebno vrednotiti, da postane umetnost, ampak mora biti zgolj predstavljen kot potencialni predmet presoje (Dickie v Warburton 2012).

Kako je torej status določenemu artefaktu podeljen oziroma kako ga pridobi? S strani koga je podeljen? Artefakt dobi status tako, da mu je namenjen prostor v muzeju. Vendar ali je res tako lahko podeliti status? Dickie (1969, 254) navaja, da se podeljevanje statusa običajno povezuje z obredi. Sam izpostavlja primer poroke in s tem nakaže kako malo je potrebno, da nekaj pridobi status. Prav tako hitro kakor lahko dve osebi pridobita v okviru pravnega

sistema status moža in žene, tako lahko dobi nek artefakt status umetnosti v umetnostnem sistemu, ki ga je Danto poimenoval artworld.

Z vidika njegove teorije lahko umetnost postane karkoli, tudi košček lesa, ki ga je naplavilo na obalo, in ga človeška roka še ni spremenila. Status umetnine dobi zato, ker je razstavljen v galeriji. Da iz njega naredimo artefakt je dovolj že, če nanj pokažemo in povabimo ostale, da si ga ogledajo na določen način. Po tej teoriji se status umetniškega dela dobi preko nekakšnega obreda (npr. kot pri poroki). Status podeljevanja ni skrivnosten, saj se dogaja javno, preko ljudi – članov umetniškega sveta. Na primer, ko galerija umetniško delo umesti oziroma vključi v razstavo. Kakovost, kot vidimo, v njegovi teoriji ne igra ključnega pomena oziroma če se bolje izrazimo kakovost sploh ni predmet razprave (Dickie v Warburton 2012, 102-103). Če se na kratko strne – kar je želel Dickie s svojo teorijo povedati je, da stvari postanejo umetnost tako, da so krščene za umetnost. Umetnost lahko tako postane karkoli. Nikakor pa s tem umetnosti ne vrednoti na dobro in slabo.

Ob prebiranju Dickijevih idej, lahko opazimo, da se je v veliki meri nanašal na članek Arturja Dantoja, ki nosi naslov The Artworld. Ko Danto govori o Warholovih škatlah ali Rauschenbergovi postelji, definira umetnost na naslednji način: »da bi nekaj videli kot umetnost, zahteva to od nas nekaj, kar oko ne more razdelati. To je atmosfera umetnostne teorije, znanje zgodovine umetnosti, svet umetnosti – artworld« (Danto v Warburton 2012, 95).

2.2 DANTOJEV SVET UMETNOSTI

Danto v svojem delu navaja, da pri ocenjevanju umetnosti ni pomembno tisto, kar lahko uvidimo z očesom. Videti nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more uvideti. To je atmosfera umetnostne teorije in poznavanje zgodovine umetnosti. Umetnost pridobi status skozi atmosfero umetniških teorij in zgodovine. Danto poudarja, da je treba pozabiti na intrinzične, resnične vrednosti umetnosti. Resnično vprašanje, ki si ga moramo zastavljati je, zakaj tisti, ki izdelujejo Brillo škatle niso umetniki in zakaj Warholl je. Zakaj vse, česar se Warhol dotakne, postane umetnost? Avtor navaja, da ni pomembno, ali so Brillo škatle dobra umetnost ali ne, impresivno je, da so te škatle sploh postale umetnost (Danto 1964, 580–581).

Kakšna je torej razlika med navadnimi Brillo škatlami in Brillo škatlo, ki ima status umetnosti? Za slednjo stoji teorija umetnosti. Teorija je tista, ki jo povezuje s svetom umetnosti in ohranja od prepada v realni objekt. Da dojemamo Brillo škatle kot umetnost, kot

del umetniškega sveta, moramo obvladati dovršen del likovne teorije, kot tudi precejšno količino zgodovine nedavnega newyorškega slikarstva. Brillo škatle, po Dantoju, ne bi mogle biti umetnost 50 let nazaj. Svet mora biti pripravljen na določene stvari. Vloga umetnostnih teorij v sodobnosti omogoča umetnost (Danto 1964, 581–582).

2.3 BOURDIEUJEV SOCIOLŠKI POGLED NA UMETNOST

Ali je dovolj, če se strinjamo z Dantojevim pogledom, ki pravi, da razlike med umetnostjo in običajnimi predmeti določajo institucije? Bourdieu poudarja, da ne smemo spregledati sociološke in zgodovinske analize geneze in strukturne organizacije institucije, torej umetniškega polja, ki je zmožno doseganja takšnega dejanja institucij, to je biti sposoben prepoznati umetniško delo med tistimi (in samo tistimi), ki so bili ustanovljeni (skozi procese socializacije) na tak način, da se jih je pripravljeno prepoznati kot umetniške in na tak način dojemati tudi umetnine – kot družbeno določene. Čeprav je videti, da imajo umetnostni poznavalci nek naravni dar prepoznavanja umetnosti, se moramo zavedati, da je to le produkt zgodovine. Ne smemo pozabiti, da je podeljevanje statusa produkt procesa socializacije in zgodovinske konstruiranosti. Čeprav se je romantikom zdela umetnost kot dar narave, se moramo zavedati, da je tudi umetnost 19. stoletja produkt zgodovine. Izkušnja umetniškega dela za katerega mislimo, da je obdarjen s pomenom in vrednostjo, je po Bourdieuju učinek harmonije med dvema vidikoma iste zgodovinske institucije – kultiviranega habitusa in umetniškega polja, ki se med seboj podpirata. Umetniško delo kot tako ne obstaja – torej kot objekt, ki je simbolično obogaten s pomenom in vrednostjo, razen če ni sprejet s strani gledalca, ki ima estetske dispozicije, ki to umetniško delo predstavljajo. Lahko bi trdili, da je oko esteta tisto, ki predstavlja umetniško delo – ampak samo in izključno pod pogojem, da se zavedamo, da je tudi estet produkt dolge skupne zgodovine – to je progresivnega »izuma« poznavalcev in dolge individualne zgodovine izpostavljanja umetniškim delom (Bourdieu 1995, 287–289).

2.4 BÜRGER IN ZGODOVINSKA FORMACIJA UMETNOSTI

Tudi po Bürgerju je »institucija umetnosti enakovredna prevladujočemu pogledu umetnosti v dani družbeno-zgodovinski formaciji« (Bürger v Debeljak 1999, 18). Različno od Danteja je Bürger do te predpostavke prišel s preučevanjem progresivnega zgodovinskega razvoja umetnosti od tradicionalnih do modernih mehanizmov legitimacije. Z nanašanjem na strukturo umetnosti kot institucije je želel razložiti delovanje družbenih institucij, kot so založniške hiše, galerije, koncertne dvorane, gledališča, muzeji ipd., ki jih razume kot

osnovne posrednike med umetniškimi deli in javnostjo. Pojem institucije je po njegovem zato treba razumeti v njegovi zgodovinski, saj je, kot navaja, pojem institucije umetnosti zgodovinsko proizvedena kategorija (Bürger v Debeljak 1999, 19–20). Splošno sprejete ideje tako določajo proizvodnjo kot recepcijo posameznih del. Avtonomni status moderne umetnosti je predstavljal nujni institucionalni okvir za proizvodnjo, razširjanje in recepcijo umetnosti (Debeljak 1999).

Ker bom izhajala iz zadnje predpostavke, da je institucija umetnosti v osnovi enakovredna prevladujočemu pogledu umetnosti v dani družbeno-zgodovinski formaciji, je za nadaljnjo analizo smiselno izpostaviti dve obdobji. In sicer obdobje romantike in postmoderne, preko katerih bom skušala prikazati preobrazbo načina podeljevanja statusa umetnosti. Videli bomo v kakšni družbeni situaciji živimo in iskali odgovore na vprašanje, ali res živimo v družbi, kot navaja Debeljak (1999, 185), kjer »gre vse skozi in kjer si sleherni pojav zasluži enako intelektualno pozornost«. To bom kasneje v delu aplicirala na različne avtorje ulične umetnosti. Hkrati pa bom poskušala odgovoriti tudi na širša vprašanja, kot na primer, kaj se dogaja z ulično umetnostjo v današnji kapitalistično usmerjeni družbi.

3 UMETNOST OD ROMANTIČNE DOBE DO POSTMODERNE

3.1 ROMANTIČNA UMETNOST

V 19. stoletju, obdobju romantike, se je prvič uporabilo pojem umetnosti kot negativna in kritična protislika kapitalističnemu trgu ter s tem spodbujalo korenito ločitev avtonomne umetnosti od heteronomnih zahtev trga, kar je vodilo v »preusmeritev umetniških stremeljenj k prefinjenemu oblikovnemu izrazu, ezoteričnim vsebinam in iz tega izhajajoči družbeni osamitvi« (Debeljak 1999, xix). S poudarkom na domišljiji in čustvih se je romantika pojavila kot odgovor na razočaranje renesančne dobe in njihovih vrednot, ko so v ospredje postavljali izvirnost in originalnost avtorja (Galitz 2000). V renesansi, obdobju pred romantiko, je bilo mogoče zaslediti veliko preusmeritev umetnosti iz heteronomnega religijskega in aristokratskega kozmosa na kapitalistično tržišče, ki je umetniška dela ponujalo v potrošniške namene (Debeljak 1999, xviii). Umetnike je neposredna odvisnost od anonimnega občinstva osvobodila pokroviteljev in jih silila, da so svoje dejavnosti in proizvode ponujali tistim, ki so imeli največjo kupno moč. Potreba po zaslužku zaradi preživetja je posameznike v velikem številu gnala, da so iskali priložnosti za zaslužek (Debeljak 1999, 48–49). Prav tako je pomembno izpostaviti, da so v 18. stoletju, s pojavom meščanske javne sfere kot od države ločenega področja, vzniknile prve institucije, ki so povezovale umetnike in občinstvo ter s

tem pospeševale razosebljanje, poblagovljanje in svoboden enakopraven dostop do umetniških del. Zaradi vzpostavitve posredniških ustanov se je umetnostna proizvodnja institucionalizirala v operah, gledališčih, koncertnih dvoranah in literarnih revijah (Debeljak 1999, xviii). Pojav sistema posrednikov z umetninami in porast številnih gledališč ter založniških hiš sta v 18. stoletju pripomogla k oblikovanju javnega foruma, v katerem je lahko javnost prihajala v stik z umetniškimi deli. Te posredniške ustanove so zasedle prazno polje v hierarhiji estetskega okusa, ustreznih moralnih ter političnih vrednot njihovih družbenih nosilcev in pripomogle k zamenjavi tradicionalnih pokroviteljev. Kasneje bomo videli, zakaj so te ustanove v moderni dobi odigrale pomembno vlogo (Debeljak 1999, 82–83). Vzpon meščanstva je zaznamoval tudi razvoj specializiranih funkcij pri določenih posameznikih, ki so se ločevali od ostalih na osnovi njihovih kvalitete in dosežkov. Te posameznike so oklicali za intelektualce. Znanje, ki so ga pridobili, jih je usposobilo za strokovnjake na področju notranje logike umetnosti in njenih naravnih zakonitosti, ki so veljale izključno znotraj te domene. Tako so se dvignili do stopnje najpomembnejših zagovornikov novo pridobljene družbene avtonomije umetnosti. Strokovnjaki so s tem, ko so sprejeli kompleksni posredniški pomen umetniških del, postali temeljna gonilna sila novih družbenih institucij. Interpretacija umetnosti, ki so jo izvajali, je postala tako pomembna kot samo umetniško delo (Debeljak 1999, 91–94). Intelektualci so bili na tem mestu »ustanovljeni« zato, da bi lahko intervenirali na političnem področju. Delovali naj bi v imenu avtonomije in specifičnih vrednot tega področja. Področja, ki bi bilo za razliko od političnega močno v kulturnem kapitalu (Bourdieu 1995, 129).

Iz nasprotovanja naraščajočemu poblagovljanju množične kulture so se umetniki romantike, da bi ostali zvesti notranjim vrednotam umetnosti, uprli. Odklanjali so podreditev tržnim silam in ohranjali družbeni status alternativnega področja vrednot (lepote, svobode, resnice). Odpovedali so se torej velikemu številu sprejemnikov in to jemali kot logično odpovedovanje načelom množičnega trga. Prepuščeni so bili zgolj svoji subjektivnosti. Izražanje avtentične subjektivnosti jim je predstavljalo boljši družbeni status. Množično proizvedena umetniška dela so jemali kot krnitev umetnikove subjektivnosti. Izhajali so iz prepričanja, da je umetnost rezervirana za redke izbrance in ni namenjena množicam. Kot taka je romantika zaslužna tudi za »moderno« razumevanje avtonomnih umetniških del. Romantični umetnik je interpretiran kot genij, ki zavrača idejo, da bi bil zgolj proizvajalec blaga (Debeljak 1999, 53–58).

3.2 MODERNA UMETNOST

Obdobju romantike je sledilo obdobje moderne in zgodovinske avantgarde, ki je predstavljalo idealni primer umetniškega gibanja v zgodovini umetnosti, saj so se skušali na radikalno kritičen način spopasti s takratnim družbenim statusom moderne umetnosti. Umetnost je v tem času nosila status meščanske avtonomne umetnosti, ki so jo avantgardisti poskušali odstraniti in integrirati v vsakdanje življenje (Debeljak 1999, 144). Avantgarda je razvijala možnost pojmovanja umetnosti, ki bi se odzivala na napetosti družbenega življenjskega sveta in bila udeležena v njih. Kritizirali so meščanske ideale umetnosti in ustvarjali pogoje za estetsko preoblikovanje. Kritika se je videla tako v odklanjanju tedanjih umetniških slogov kot v odklanjanju institucije umetnosti v celoti. Njihov namen je bil narediti umetnost politično relevantno in družbeno koristno. Drugače povedano – umetnost so želeli narediti uporabno. Tukaj lahko vidimo, da je bil program avantgarde zaznamovan s sledovi romantike, saj so bili v temelju usmerjeni proti prevladujočemu načinu delovanja kapitalizma. Namenoma so raziskovali družbene probleme, neobičajne prostore in osebe: alkoholike, prostitutke itd. Želeli so odkrivati skrite resnice. Svoj radikalizem so črpali iz negativnih posledic krize, ki jo je povzročal moderni proces birokratizacije in razvoja kapitalizma (Debeljak 1999, 160).

Čeprav so bili kritični, je avantgardna umetnost vstopila v vsakdanje življenje preko trga, zato so se morali odreči svoji individualnosti. V tem obdobju so umetniška dela postajala vse bolj predmet reprodukcije s pomočjo mehaničnih tehničnih sredstev. Slednja je postala brez pomena, prav tako pa je sleherno umetniško delo postalo podvrženo neskončni reproduktibilnosti. Kljub dejstvu, da avtonomni status umetnosti ni bil uničen, je zgodovinska avantgarda za seboj vseeno pustila sledove revolucionarnih stremeljenj, saj so po njihovem nastopu postale slogovne strategije prosto dosegljive ustvarjalni domišljiji. Osvobodili so umetnika utesnjujoče zavezanosti določenemu slogu in obvezne rabe določenih postopkov, hkrati pa so razvili tudi nov pojem umetniškega dela. Fragmentirano umetniško delo je zrcalilo razdrobljeno meščansko družbo (Debeljak 1999, 155–156). Čeprav napadi avantgarde niso bili uspešni, so na drugi strani uspešno odprli pomembno pot. Kot pravi Debeljak – »prvič v zgodovini zahodne umetnosti so omogočili kritično razumevanje umetnosti kot institucije z lastnim ideološkim načinom delovanja« (Debeljak 1999, 157).

Njihovo, sicer brezplodno, upiranje je vodilo v krogotok trga. Identiteta proizvodov kulturne industrije se je tako razodela v prilagoditvi koristnim in tržno obetavnim vidikom. Znotraj

mehanizmov kulturne industrije je umetnost postala orodje ekonomskih interesov multinacionalnih korporacij in nacionalnih vlad. Izguba kritične projekcije v prihodnost je avantgardo kot etično gibanje preobrazila v omejeno, torej estetično gibanje (Debeljak 1999, 170–173).

Vidimo, da je pospešen razvoj muzejev v umetnosti odigral vlogo posrednikov korporativnih stikov z javnostjo. Družbene ustanove, namenjene javnemu razširjanju in predstavljanju umetniških del, so pospeševale vključevanje umetniških del v komercialne tokove. Simbolno vlogo proizvajanja družbenega reda in podeljevanja statusa (vlogo vratarjev) igrajo še danes. Muzeji so danes po načinu upravljanja zelo podobni korporacijam. Prevezli so vlogo soudeležencev v kapitalističnem uničevanju avtonomije umetnosti in s tem tudi njene estetske vrednosti (Debeljak 1999, 181).

Umetnik, ki dodeli svoje ime nekemu umetniškemu delu in jo prodaja po tržni ceni, ki ni v enakem odnosu kot njen strošek izdelave, dolguje svojo čarobno učinkovitost celotni logiki tega področja – instituciji, ki ga prepozna in ga avtorizira. Bourdieu pravi, da umetnikovo dejanje ne bi bilo vredno nič, kvečjemu nora in nepomembna poteza, če ne bi imel za sabo kopico vernikov, ki so njegov izdelek pripravljene producirati kot obdarjenega s pomenom in vrednostjo, s sklicevanjem na celotno tradicijo, ki proizvaja svoje kategorije percepcije in spoštovanja (Bourdieu 1995, 169). Umetniško delo v svoji novi definiciji naredi umetnika bolj kot kadarkoli prej pritok komentarjev in komentatorjev, ki neposredno prispevajo k proizvodnji umetniškega dela z razmišljanji o umetnosti. S tem ko muzej izolira in loči določene umetnosti od drugih, je nedvomno mesto akta, kjer se konstantno ustvarja, zahteva in potrjuje status umetnosti (Bourdieu 1995, 294).

3.3 POSTMODERNA UMETNOST

Danes smo daleč od časov aristokratske družbe 18. stoletja. Odnos med kulturnimi producenti in dominantnimi razredi, kakor je pisal že Bourdieu (1995), danes ni več pogojen s strani finančnega podpornika (kar je bilo značilno predvsem pri slikarjih) ali zvestobe do mecena. Odslej je to stvar prave strukturne podrejenosti, ki deluje zelo neenakomerno do različnih avtorjev, glede na njihov položaj na tem področju. Umetniki so danes odvisni od dveh pogojev. Na eni strani od trga, katerega sankcije in omejitve so izvedene bodisi neposredno s pomočjo podatkov o prodaji ali pa posredno preko ponudbe položaja v družbi (Bourdieu 1995, 49).

Družbene in politične prilagoditve v začetkih postmoderne so se razvijale v nasprotju z romantičnimi idejami. Pop art, kot začetnik postmoderne, se je pojavil kot gibanje v Ameriki na začetku 60. let. Do leta 1962 je bilo možno identificirati skupne značilnosti med številnimi umetniki, kot so na primer Lichtenstein, Warhol, Oldenburg ipd. (Archer 2002, 13–14). Lichtenstein je na primer uporabljal individualne okvirje iz stripov, ki jih je nekoliko spremenil, da so služili njegovim idejam. Ta dela je potem reproduciral v velikem številu. Tudi umetnost kot jo je produciral Andy Warhol je karakterizirala »ideologijo« večine pop umetnosti. Depersonalizirana in mehanizirana, kot večina industrijskih produktov izdelanih za kapitalistični trg, je predstavljala blago in nič več. Soočenje s tako realnostjo je vsako misel o lepoti ali estetski vrednosti naredilo nepomembno. Navsezadnje je tako umetnostno delo na trgu vredno toliko, kolikor je nekdo zanj pripravljen plačati (Archer 2002, 109). Čeprav je banalnost pop arta predstavljala žalitev kritikov umetnosti, vidimo, da ta umetnost ni ponujala ničesar novega, kar ti življenje samo ne bi moglo ponuditi (Archer 2002, 18). Archer (2002, 109) pravi, da si lahko na vprašanje, kaj je vodilo te ljudi v ustvarjanje in v veliko posvečanje pozornosti umetnosti, odgovorimo s tem, da so to počeli zaradi denarja.

Tudi Debeljak (1999) zagovarja tezo, da pop artu (ki jo sam poimenuje ameriška inačica avantgarde) ni uspelo nadaljevati tradicije kritične negativnosti, odklanjanje obstoječega in vzpostavljanje umetniškega področja kot alternativne protislike družbi. Pop art je sprejel blagovni fetišizem kot družbeno danost. Umetnost, po Debeljaku, danes tako ne skuša več ustvarjati protislike meščanskim družbenim in moralnim vrednotam (Debeljak 1999, 186–187). Warholovi ponatisi jušnih konzerv, Lichtensteinovi stripi, Wesselmannove kopalnice z dehumaniziranim aktom kažejo, da je pop art obravnaval banalne podobe vsakdanjega življenja površinsko, tako da so postale primerne za donosno investicijo (Debeljak 1999, 192). Tudi umetniško delo Damiena Hirsta z naslovom *The Physical Impossibility of death in the Mind of Someone Living* je eden od tipičnih primerov postmoderne pop umetnosti. Delo, kjer umetnost predstavlja tigrasti morski pes, ki je shranjen v raztopini formaldehida v bazenu iz stekla in železa. Osrednji element dela je ogromen mrtvi morski pes, ki bi lahko bil razstavljen tudi v kakšnem naravoslovnem muzeju. Tudi glede bazena ne moremo reči, da je na njem kaj nenavadnega. Vseeno je bilo delo sprejeto kot pomembna umetnina. Zakaj? Po institucionalni teoriji bi bilo dejstvo, da je bilo delo sprejeto v muzej, tisto, kar jo naredi umetnino. Lahko bi tudi trdili, da doslej kaj takega še ni bilo narejenega in je unikatnost tista, ki jo loči od del, ki nikoli niso bila sprejeta kot umetnine. Vendar lahko tukaj kot zanimivost izpostavimo, da je Hirst svoje delo morskega psa kasneje nadomestil, saj je prvi zaradi

nepopolne rabe formaldehida začel gniti. Seveda se je avtor zavedal, da bo z zamenjavo prišlo do raznih polemik, predvsem med umetnostnimi zgodovinarji. Ali lahko temu delu sploh še rečemo umetnost? Po njegovem ni toliko pomembna originalnost umetniškega dela, kot je njen prvotni namen, oziroma ideja, ki stoji za njo (Hirst v Vogel 2006). Iz navedenega lahko razberemo, kar smo s teorijo institucionalne teorije že ugotovili – vsebina ni toliko pomembna kot kontekst, ki se nahaja okoli umetnosti. Zato se lahko strinjamo z Archerjem, ki je poudarjal, da so vse te dejavnosti pop arta v ospredje porinile podobo umetnikov in dajale nov pogled na Duchampove demonstracije (Archer 2002, 33).

Kaj torej postaja umetnost v postmoderni? Je pri umetnosti pomembna vsebina ali lahko z njo enačimo niz nekih idej kako dojemati svet? Je en sam objekt ali je bolj difuzna in zavzema veliko večji prostor? In še najpomembnejše vprašanje: Ali se umetnost najde znotraj ali zunaj galerije (Archer 2002, 61–62)?

Intencionalnost avtorja in intrizične lastnosti umetnine določenih kulturnih tekstov (objektov, zapisov), kot smo videli že pri Damieniu Hirstu, niso dovolj, da bi te postale umetnina. Kulturni teksti poleg materialnosti dokazujejo tudi kulturni pomen, ki jih različni konteksti spreminjajo tudi v simbolnem pomenu. Skladno s temi konteksti, ki se neprestano spreminjajo, se spreminjajo tudi režimi vrednotenja. Bulc (2008) opisuje, da je v postmoderni dobi prišlo do povezanih režimov vrednotenja. Čeprav izhajata iz tradicionalno ločenih sfer umetnosti in popularne kulture, se dandanes pogosto prepletata režima vrednotenja kulturnih posrednikov (torej režim visoke kulture in režim popularne kulture). Posledica teh dveh prepletanj temelji na modernističnih normah vrednotenja umetnosti. Tako se lahko prepogosto zgodi, da visoka kultura in njene institucije vsiljujejo in aplicirajo določen niz kriterijev na popularno kulturo (saj kulturni posredniki premorejo več kulturnega kapitala), ki se pojavi znotraj kulturnih ustanov visoke, hkrati pa si tudi pri predstavljanju teh tekstov prisvajajo kriterije (Bulc 2008, 73–75).

Dejstvo, da je bilo delo Damiena Hirsta razstavljeno v muzeju, mu po institucionalni teoriji omogoča status umetnine, kar mu odpira vrata za nadaljnje ustvarjanje in širjenje na trgu (Warburton 2012). Umetniki danes delujejo znotraj podporne strukture, v kateri se potegujejo za simbolno in materialno plačilo. V razmerah razvitega kapitalizma umetnik ne more več delovati brez pomoči, podpore ali usmerjanja s strani »vratarskega« sistema. To se paradoksnost dogaja v družbi, ki razglašča za najvišjo vrednoto prav individualno svobodo in neodvisnost umetnika. Trgovci z umetninami se danes vse bolj osredotočajo na hipertrženje

umetnika, na promet z umetninami kot posel in na medijsko promoviranje, kot pa na sprejemanje simbolne vrednosti umetnosti. Vratarski sistem in njegov dostop do množičnih medijev je odločilno pripomogel k večji odmevnosti sodobne umetnosti in njenemu pomiku v glavni tok množične kulture (Debeljak 1999, 186).

Komercialni sistem galerij je eden od sistemov velike kapitalistične trgovske ekonomije. Vedeti je treba, da je ta sistem ustvarjal tudi konflikt, saj so bili avtorji, ki naj bi mu nasprotovali, od njega tudi neposredno odvisni. Kot odgovor na to odvisnost so nastale tako imenovane javne umetnosti. Te so z uporabo alternativnih prostorov, kot so trgovine, bolnišnice, knjižnice in ulice, predstavljale razstavni prostor v javnem prostoru. Ti javni prostori so z uporabo komunikacijskih medijev kot so televizija, radio, oglaševalski panoji in kasneje internet našli direktno pot do večjega in bolj egalitarnega občinstva. Tako je javna umetnost obrnila hrbet galerijam. Prišlo je do zavračanja sistema galerij na račun njihovega inherentnega elitizma (Archer 2002, 131–132).

4 ULIČNA UMETNOST

4.1 ULIČNA UMETNOST V POSTMODERNI

Ulična umetnost je v vseh svojih oblikah in raznovrstnih dizajnih ena od razširjenih virov vizualne kulture v sodobni prestolnici. Od njenih modernih začetkov, 70. let, so ilegalno slikane podobe ostale osrednja tema tako za umetnike kot javne organe (Schacter 2008, 36). Gledano z umetniškega vidika so bili grafiti vedno unikatni umetniški izdelki, ker so bili izdelani na licu mesta in so na ulici tudi ostali. Situacija pa se je danes začela spreminjati, saj so se umetniki začeli posluževati različnih tehnik ustvarjanja, ki jim omogočajo ponovljivost. Poleg grafitov poznamo tudi umetnost, ki jo najboljše zajema termin ulična umetnost. Njeni začetki izhajajo neposredno iz grafitov, naslikanih na harlemških vagonih poznega leta 1970. Veliko umetnikov gibanje ulične umetnosti imenuje kar post-grafitno gibanje, saj izhaja iz grafitov (Bou 2005, 7). Zaradi neskončne možnosti reproduciranja, ki jim jih omogočajo različne tehnike ustvarjanja (uporaba šablon, nalepk, plakatov, ustvarjanje različnih skulptur), se je odprla tudi možnost razstavljanja v galerijah. Ulični umetniki so tako stopili na področje trga, kjer je ključnega pomena, da se kulturni produkt lahko poveže z njegovim avtorjem, saj mu to nenazadnje omogoča, da se lahko prodaja. Da pa se lahko prodaja, mu mora biti dodeljen status umetnika.

4.2 ULIČNA UMETNOST KOT KRITKA DRUŽBE

Tudi Velikonja (2006) poudarja, da pod pojem ulična umetnost ne spadajo samo grafiti. Ulična umetnost je »tehnični termin, ki se razlikuje od drugih elementov urbane kulture in umetnosti ulice, kot so ulično gledališče, festivali, zidne poslikave, razni performerji in grafitarstvo« (Velikonja 2006, 23). Če pogledamo ulično umetnost iz umetniškega vidika, lahko vidimo, da navdih v največji meri jemljejo iz grafitiranja, hiphoperskih, skejterskih in pankerskih kultur, avantgardističnih umetnosti in modernizma, popularne kulture, oglaševanja ipd. (Velikonja 2006, 25). Od grafitov se razlikujejo v tem, da umetniki pri ustvarjanju ne uporabljajo izključno samo sprejev, ampak se poslužujejo različnih materialov in pripomočkov. Od papirja, tiskarskih naprav, nožkov za izrezovanje šablon do lepil in raznovrstnih barv. Izpod rok različnih akterjev lahko poleg prostoročnega risanja nastajajo tudi šablone, ki se jih pospreja, pokreda ali prilepi na steno, ali različne skulpture, ki jih najdemo na prostem. Poleg grafitov obstaja torej tudi veliko drugih tehnik, ki so danes znane pod skupnim imenom ulična umetnost. Grafite bom zato v nalogi opredelila kot eno od tehnik ulične umetnosti. Čeprav ulično umetnost danes najdemo skoraj povsod, po Velikonji (2006) ni vsaka umetnost na ulici tudi ulična umetnost.

Če pogledamo podrobno in ulično umetnost poskušamo definirati, pridemo do naslednjih predpostavk:

1. Ena od značilnosti te umetnosti je njena estetska forma, torej dejanski napis (Velikonja 2008, 25). Vendar ulične umetnosti ne moremo jemati kot golo estetsko formo zunaj politične angažiranosti, saj bi potem sem spadala tudi razna oglasna sporočila, bodisi v obliki nalepk ali napisov za na steno. Gledano z vsebinskega vidika ne moremo enačiti vseh, ki uporabljajo tehnike ulične umetnosti, med ulične umetnike, saj nekateri še vedno le reproducirajo dominantne diskurze. To pa je v nasprotju s kriterijem družbene kritičnosti, vendar več o tem v nadaljevanju.

2. Prav tako je zanjo značilno, da je to ilegalna umetnost (Velikonja 2008, 25), vendar je tudi ilegalnost pri definiciji preširok pojem, saj lahko sem še vedno prištevamo ilegalno oglaševanje. Obstajajo tudi legalne oblike umetnosti, vendar te običajno ne zavračajo dominantnih diskurzov, saj jim je javni prostor podeljen. Vzpostavljeno nevtralizirano javno območje zahteva večni konsenz (Abram 2008, 35), zato se s to obliko umetnosti ne bom ukvarjala, saj ne sovпада z idejo romantičnega uličnega umetnika.

3. Poleg zgoraj navedenih kriterijev mora nujno veljati tudi komercialna in ideološka nekonformnost (Velikonja 2008, 25).

4.3 ROMANTIČNI VIDIK UMETNOSTI

Ena od temeljnih značilnosti ulične umetnosti je po Velikonji (2008) ravno njena družbena kritičnost. To je tudi kriterij, ki jo loči od ostalih oblik postmoderne umetnosti (na primer od pop arta), saj nam pokaže, da je umetnost lahko tudi kritična, angažirana in politična (Velikonja 2006, 24). Velikonja (2006, 28) meni, da »urbana poezija ulične umetnosti ni in ne sme postati zgolj okras urbani sivini. Ne sme postati še ena izmed postmodernističnih komoditet, ampak nekaj kar to na aktivni način kritizira, zanika«. Kritika pa mora biti prisotna, ker ta umetnost, kot pravi Bulc (2008, 8) »ne deluje izključno samo kot umetniški fenomen, temveč tudi kot intencionalno komuniciranje in politično delovanje, ki je priljubljeno prav zaradi svoje ljudskosti, ki izhaja iz podmene od ljudi za ljudi«. Politični pomen se mora raziskovati v luči zgodovinskih, ekonomskih, družbenih in kulturnih pogojev. Ulična umetnost danes zato velja za enega redkih načinov javnega izražanja mnenj, ki se ga lahko poslužujejo vsi posamezniki. Izvorni namen risanja po zidovih je torej nasprotovanje državno-korporacijski urejenosti, odtujenosti in regulaciji javnih prostorov (Abram in Bulc 2008, 17–18).

Od drugih umetnosti jo loči tudi njena minljivost. Velikonja (2006) govori o »uničljivi« umetnosti, saj se jo pogosto odstranjuje iz javnih površin. Če ni odstranjena pa sčasoma zaradi vremenskih vplivov preprosto zbledi, se odlepi ali spere. Ko se jo postavi v galerije je sicer zavarovana pred uničenjem, vendar izgubi ves svoj smisel. Ulična umetnost ne potrebuje umestitve v privilegirane sfere umetniških smeri. Galerije kvečjemu zanikajo bistvo ulične umetnosti. Gre za svobodno umetnost, ki ne bi smela biti v nobeni povezanosti z galerijami. Oziroma če drugače zastavimo, galerijo v tem primeru predstavlja ulica. Gledalci te umetnosti so naključni ljudje, ki za njen ogled ne potrebujejo plačati vstopnine ali se primerno obleči. Še več, ogledajo si jo lahko med sprehodom ali ko mimo hitijo s kolesom, avtobusom ali avtomobilom. Gre za javno umetnost, ki je v nenehnem kontaktu s svojimi mimoidočimi (Velikonja 2006, 23). Na ulici je umetnost svobodna, na ogled postavljena vsak dan ob katerikoli uri, medtem ko je v galeriji to mogoče le ob določenem času. Po besedah Velikonje (2006, 27): »Ko street art postavimo v galerijo, ostane le art«.

Ulična umetnost zato ne bi smela vstopiti v umetnostno polje, saj lahko le tako izpolni ideal zgodovinskih avantgard, ki so se borili za uveljavljanje umetniških principov ustvarjanja v

vsakdanjem življenju vseh ljudi. Bulc je zato mnenja, da v trenutku, ko umetnostno polje prevzame ulično umetnost kot umetniške izdelke, ki jih izpostavi in razstavi v galeriji, sicer zadrži podpis avtorja, vendar izvedbo zavrže. Ulična umetnost na ta način vstopa v visoko umetnost in postaja del njene zgodovine, čeprav nikoli ni bila njen del (Bulc 2008, 76–77).

Ulična umetnost je po mnenju Velikonje v galeriji legitimno prisotna le takrat, ko umetnik napade galerijo zaradi idejnega nestrinjanja in tako nasprotuje poziciji »umetnika«, ki razstavlja, in galeriji kot instituciji (Velikonja 2006, 27). Banksyju (znanemu britanskemu uličnemu umetniku) se je na primer uspelo poigrati z dominantnimi umetnostnimi, galerijskimi oziroma trgovskimi običaji, ko je razvrščevalni trenutek (ki ga običajno opravljajo kuratorji v galerijah) udejanil sam, tako da je skrivno v galerije, ki jih je obiskal, obešal sabotirane slike s perečo tematiko (Abram 2008, 43). »Če hočeš kot ulični umetnik preživeti prehod v zaprte prostore (galerije), je tvoja edina možnost, da nadaljuješ z risanjem na stvari, ki ti tam ravno tako ne pripadajo« (Banksy 2005, 127). V tem primeru je šlo, kot navaja Abram (2008), za »prisvajanje« prostora, kar mu je prineslo tudi slavo. S sledečimi akcijami je namreč prišlo do vse večjega povpraševanja po njegovih delih, kar mu je omogočilo svetovno prepoznavnost in večjo tržno vrednost, vendar o tem kasneje. Ulična umetnost mora po Velikonji zagovarjati tako komercialno kot ideološko nekonformnost, ki ji moramo dodati še nehegemonski položaj, ki kot taka išče uvajanja neavtoritativne ureditve in enakopravnost v različnosti. Ulična umetnost ni le umetnost sama po sebi, ulična umetnost konstruira umetnost z vrednotenjem okolja. Definicijo o romantični ulični umetnosti zato strne in govori o »nekonvencionalni, angažirani javni ustvarjalnosti, ki deluje mimo estetske komodifikacije in ideološke inkorporacije, mimo romantiziranja gole transgresije, mimo prisilne dileme o (ne)umetniškosti in mimo kakršnekoli hegemonске pozicije« (Velikonja 2008, 25–32).

Na tej točki bom tudi sama skušala povzeti definicijo romantičnega uličnega umetnika, saj mi bo slednja služila za lažjo postavitev standardov presoje oziroma primerjavo med samimi akterji.

4.4 ROMANTIČNI ULIČNI UMETNIK

Ko govorimo o romantičnem uličnem umetniku imamo v mislih akterja, ki se lahko poslužuje različnih tehnik ustvarjanja v urbanem okolju. Poleg sprejev in markerjev lahko uporablja tudi druge forme in materiale, kot so šablone, nalepke, posterji, akrilne barve, ki se jih običajno

nanaša s čopiči, zračne čopiče,³ kreda, oglje, razne kolaže bazirane na fotografiji, fotokopije, mozaike in še kaj (Bou 2005, 7). Hkrati pa mora biti njegova forma, ki jo ustvarja, družbeno kritična, kar se prevede v zavračanje dominantnih diskurzov in ne reproduciranje le-teh. Prav tako mora ustvarjati v ilegali, saj če ustvarja v legalni pomeni, da ne zavrača dominantnih diskurzov in njegova umetnost deluje konformno. Umetnost romantičnega uličnega umetnika ne sme biti del obstoječega sistema vrednotenja in trženja umetnosti v institucijah. Namen akterjev ne sme biti umetnost sama po sebi, njihov namen mora biti jasen, to je komuniciranje z ljudmi, oziroma javno izražanje mnenj. Ustvarjanje mora zato potekati zunaj štirih sten in tam tudi ostati. In čeprav ni napisanih pravil, ki bi lahko določala, kdo je lahko ulični umetnik in kdo ne, lahko z romantičnega vidika pojmovanja umetnosti določimo kriterij, ki akterje uvršča med ulične umetnike po njihovi stopnji kreativnosti, ki se kaže v njihovem namenu ustvarjanja – to je družbeni kritičnosti. Prav tako se mora s tega vidika sleherni akter dokazati v tehničnem vidiku, saj je vir in osnova vse umetnosti v rokodelstvu, s katerim se dokažejo kot dovolj sposobni za ustvarjanje (Pevsner 1960). S tem seveda ne želim umetnosti enačiti z obrtjo, saj se zavedam, da umetnost ni zgolj predmet tehnike. Prav tako se romantični umetnik za svoj status v umetnostnem prostoru bori dlje časa, ker je kritičen do podeljevanja statusa preko institucij, ki lahko status podelijo čez noč. Umetnost, ki jo ustvarja, je namenjena ljudem, zato mu je v interesu, da jo tudi sprejmejo. Če taki akterji ulične umetnosti v postmodernem času obstajajo, pa bo stvar nadaljnje analize.

5 DOKUMENTIRANJE ULIČNE UMETNOSTI

Ker želim vse do zdaj povedano tudi osmisliti, bom s pomočjo dokumentarnih filmov *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it* poskušala različne akterje ulične umetnosti (in nastopajoče v filmih) umestiti, glede na kriterije o romantičnih lastnostih ulične umetnosti. Vendar naj na začetku nekaj besed namenim vprašanju, zakaj v sodobnosti sploh prihaja do takšnih filmov. To vprašanje je ključnega pomena, ker veliko pove o delovanju in načinu življenja uličnih umetnikov. Te filme lahko jemljemo kot željo po neodvisnem glasu in pojavljanju pod lastno interpretacijo. Lahko bi celo rekli, da z dokumentiranjem in promocijo, ki jim je omogočena s strani sodobnih medijev, vršijo akt samoinstitucionalizacije. Tehnologije, ki jim omogočajo lažji dostop do občinstva, ustvarjajo pogoje za neregulirano predstavitev. Z zavedanjem, da imajo tehnologije moč spreminjanja sveta, morda obstaja tudi možnost spremembe trenutne percepcije umetnosti.

³ airbrushes

Ker bom vir podatkov črpala iz filmov, naj na kratko opišem, o čem govorita.

5.1 EXIT THROUGH THE GIFT SHOP (Banksy, 2010)

Zgodba provokativnega filma o umetnosti govori o tem, kako nekemu francoskemu prodajalcu vintage oblačil Thierryju, ki je hkrati tudi amaterski snemalec, uspe preko vez, ki mu jih je omogočil bratranec (Space Invader, ulični umetnik), in obljubljanja, da bo naredil dokumentarni film (čeprav tega namena v resnici nikoli ni imel), priti do zloglasnih uličnih umetnikov in s kamero ujeti njihovo ilegalno ustvarjanje na ulici. Zaradi neprestane prisotnosti pri njihovem delu začne tudi sodelovati z njimi. Dokumentarni film vsebuje posnetke različnih avtorjev, kot so Banksy, Shepard Fairey, Space Invader in veliko drugih svetovno znanih uličnih umetnikov, ki jih lahko vidimo pri oblikovanju njihovega dela na stenah in v intervjujih. Banksy, avtor filma, ga opiše: »zgodba govori o človeku, ki je želel posneti, kar je drugače nesnemljivo. In mu pri tem spodleti« (Banksy v IMDB 2010). To, da mu spodleti, se nanaša na Thierryjevo montažo filma, ki se izkaže na negledljivo, zato Banksy obrne fokus kamere nazaj na njegovega lastnika in film zmontira ter sestavi sam iz Thierryjevih posnetkov. Ker je Thierry toliko časa preživel z različnimi umetniki in se od njih učil, ga Banksy, da bi njegovo pozornost odvrnil od filma, ki ga je v tem času nameraval zmontirati sam, usmeri v ustvarjanje ulične umetnosti s spodbudo: »pojdi malo ustvarjati«⁴ (Banksy 2010). Thierry njegovo idejo vzame resno in razvije podobo sebe kot uličnega umetnika Mr. Brainwasha in postavi razstavo s svojimi deli (Banksy 2010). To se seveda izkaže kot slaba ideja, pove pa veliko o umetnosti v današnjem času.

5.2 BOMB IT (Jon Reiss, 2007)

Tudi *Bomb it* govori o tej sporni in subverzivni umetniški obliki. Ima gverilski pogled na sodobno ulično umetnost po vsem svetu. V filmu je prikazano dogajanje uličnih umetnikov v akciji na petih kontinentih po vsem svetu. Od Cape Towna v Sao Paulu, New Yorka, Los Angelesa, Barcelone do Berlina, Tokia in dlje. Film sledi zgodovinskim začetkom umetnosti in nas popelje do današnje inkarnacije na ulici, v galerijah in prikaže njen trajni vpliv na popularno kulturo. Umetniki, prikazani v filmu, govorijo o smislu in pomenu javnega prostora in zagovarjajo idejo, da obstaja nešteto razlogov, zakaj tvegati in postavljati svoje oznake na stavbe, vlake in oglasne panoje (Tribeca film festival 2007).

⁴ V izvorniku: *go make some art*

Iz teh dveh filmov bom poskušala karakterizirati naslednje akterje:

5.3 BANKSYJEVI ZAČETKI V ULIČNI UMETNOSTI

Banksyju bom namenila malo več pozornosti, saj sem idejo za svojo nalogo dobila ravno iz njegovega filma *Exit Through the Gift Shop*. Ulični umetnik, čigar identiteta še ni znana, ustvarja pod psevdonimom Banksy. Govori se, da naj bi bil rojen v Bristolu v Angliji, leta 1974. Šolal naj bi se za mesarja, vendar tega zaradi skrivne identitete ni mogoče zagotovo trditi (Artnet 2013a). Svojo kariero je začel okoli leta 1990 kot grafitar, kmalu zatem pa se je začel posluževati šablonske tehnike in drugih oblik ustvarjanja, saj so mu slednje omogočale hitrejše ustvarjanje in posledično tudi hitrejši pobeg iz prizorišča (Banksy 2001). Njegova dela lahko vidimo na različnih koncih sveta. Od zidov z orkanom opustošenega New Orleansa, do zidov meja na palestinskem zahodnem bregu (IMDB 2010). Veliko njegovih del pogosto vključuje razne potegavščine. Kot primer lahko izpostavim skrivno dodajanje slik v muzeje ali pa postavitev napihljive lutke, oblečene v zapornika v parku Disneyland (Artnet 2013a).

5.4 IDENTITETA MR. BRAINWASHA

Thierry Guetta je francoz, rojen leta 1966 v komuni Garges-lès-Gonesse, v Parizu. Pri 15. letih se je po smrti svoje matere z družino emigriral v Los Angeles. Kakšno leto je obiskoval srednjo šolo Fairfax, ki je ni nikoli dokončal in kmalu zatem v Hollywoodu začel organizirati razne dogodke. Kasneje je odprl nekaj vintage trgovin v Los Angelesu, New Yorku in Miamiu, kjer je uspešno opravljal svoj posel, tako da je stara oblačila z napako prodajal kot dizajnerska, za veliko večjo ceno kot jih je kupoval (Arnet 2013b). Prav tako se je navduševal nad snemanjem svojega vsakodnevnega življenja, ki ga je po naključju popeljalo tudi v svet ulične umetnosti. Na nekem družinskem srečanju, ki ga je ovekovečil tudi s kamero, je spoznal, kaj počne njegov bratranec (Space Invader), in od takrat začel snemati in slediti vsem njegovim podvigom. Sledenje in dokumentiranje vsakemu bratrančevemu gibu mu je omogočilo, da je spoznal tudi druge ulične umetnike. Globoke povezanosti z umetnostjo v preteklosti ni nikoli imel. Scena ulične umetnosti mu je bila preprosto všeč, zato je izumil podobo Mr. Brainwasha (MBW-ja) in po Banksyjevem namigu, da naj se namesto režiranja posveti ustvarjanju, postavil ogromno razstavo *Life is beautiful*, ki mu je v življenje prinesla veliko transformacijo iz amaterskega snemalca Thierryja v uličnega umetnika – Mr. Brainwasha (Banksy 2010).

5.5 ZGODOVINA SHEPARDA FAIREYJA

Shepard Fairey se je rodil v Charlestonu v južni Kaliforniji. Umetnost ga je začela zanimati že kot mladeniča, ko je začel uporabljati svoje risbe na majicah in deskah. Študiral je na akademiji za umetnost Idyllwild v Palm Springsu, Kaliforniji, kjer je leta 1988 študij tudi zaključil (Artnet 2013c). Začetki njegovega ustvarjanja segajo v leto 1989, ko se je prvič začel bolj resno ukvarjati z ulično umetnostjo (Reiss 2007). Leta 1992 si je na šoli za oblikovanje v Rhode Islandu prislužil univerzitetno diplomu. Medtem ko je hodil v šolo, je denar služil v trgovini z rolkami, ki je pripomogla k vedno večjemu zanimanju za ulično kulturo in umetnost. V tem času je ustvaril podobo Andreja The Gianta, ki jo je vzel iz časopisa, da bi prijatelju razložil, kako se ustvarja šablone. Čeprav je lik nastal čisto po naključju, je Fairey svoja dela kmalu za tem predstavil tudi ulici. Dotični lik danes riše in lepi že okoli 13 let. Večjo prepoznavnost je pridobil tudi takrat, ko je obraz takrat še neznanega senatorja, transformiral v danes univerzalno znano ikono. Pod ikonizirano izvedbo Obamovega obraza je z velikimi tiskanimi črkami pisalo: upanje ali sprememba. Podoba se je uporabljala v Obamovi predsedniški kampanji. Obama je takrat zmagal in postal predsednik (Artnet 2013c).

Ali v današnjem času sploh lahko govorimo o umetnikih, katerih dela predstavljajo negativno in kritično protisliko kapitalističnemu tržišču (Debeljak 1999)? V pomensko razdeljenih sklopih bom poskušala zgoraj omenjene akterje, ki se pojavljajo v filmu *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it*, umestiti in ugotoviti, ali ustrezajo kriterijem romantičnih uličnih umetnikov.

6 ANALIZA

6.1 DRUŽBENA KRITIČNOST DEL – NAMEN USTVARJANJA

Lahko bi trdili, da Banksyjeva dela sovpadajo s pomembnima kriterijema ulične umetnosti, to sta aktivizem in družbena kritičnost. Tipična dela so kontroverzna, pogosto v kombinaciji s slogani. Ukvarjajo se s političnimi temami, kot je na primer satirično kritiziranje vojne, kapitalizma, hinavščine in pohlepa. Eno od njegovih znanih del je tudi šablona Graffiti removal hotline ali pa njegova predstavitev dveh poljublajočih se policistov (glej sliko 6.1), ki izziva mimoidoče, da začnejo drugače razmišljati in se soočiti s problemom homofobije. Na ulicah pogosto izpostavlja glas marginaliziranih in s tem sili ljudi, da začnejo razmišljati o določenih družbenih praksah (Chung 2009, 30). Namen njegovega ustvarjanja temelji na komunikaciji z občinstvom.

Slika 6.1: primer Banksyjevega dela: Poljublajoča se policista



Vir: Stencil revolution (2013).

Na drugi strani Mr. Brainwash po Banksyjevih besedah ne ustreza povprečnemu uličnemu vandalu, saj »je njegov umetniški proces običajno videti tako, da različne sodobne kulturne ikone skupaj nameče v nekakšen mešalnik, katerega zavrti do njegovih skrajnosti« (Banksy v Fairey 2008). Tudi Shepard Fairey izpostavi, da pop arta nikoli ni imel za slabega, dokler se ga ni lotil Thierry (Fairey v Eventsphotosnyc 2010). Thierry svojo umetnost (kot primer glej sliko 6.2) opravičuje, da je drugačna. Želi, da se ljudje ob njej nasmehnejo. Ne želi se ukvarjati s slabimi stvarmi v svetu, ampak z dobrimi. Na drugi strani pa pravi: »Če želim, se lahko poščijem na canvas in to okličem za umetnost« (Mr. Brainwash v Battersby 2012). Če Mr. Brainwasha primerjamo s kriteriji romantičnega uličnega umetnika se pri družbeni kritičnosti zatakne, saj njegova dela spominjajo bolj na recikliran pop art. Tudi sam se v filmu *Exit Through the Gift Shop* primerja z večjimi pop art umetniki, na primer z Damienom Hirstom in njegovim načinom dela. Njegova dela so ustvarjena zato, da se lahko prodajo na trgu. Kakor je o tem govoril že Debeljak (1999), banalne podobe življenja obravnava površinsko, tako da so primerne za donosno investicijo.

Slika 6.2: primer dela Mr. Brainwasha: Elvis Presley



Vir: Pursuit (2013).

Čeprav so tudi dela Sheparda Faireyja donosna za investicijo, ne moremo trditi, da so ustvarjena za ta namen. Umetnost Sheparda Faireyja sovpada s kriterijem družbene kritičnosti, saj je bila na primer ideja za likom Andreja The Gianta (glej sliko 6.3), katerega slogan se glasi Obey (ki v prevodu pomeni ubogaj), pokazati, kako vedno večja prisotnost te podobe na ulici definira njeno pomembnost. Torej večkrat ko ljudje vidijo to podobo, bolj se zanimajo zanjo, in posledično tudi bolj sprašujejo o njej. Pokazati je želel, kako prava moč podobe izvira iz zaznane moči. Govori o moči repetitije, ki je neposredna kritika današnjemu oglaševanju (Banksy 2010). Njegova dela imajo namen komuniciranja s širšo javnostjo. Tudi Obamin plakat bi lahko uvrstili med kritiko, saj je izpostavljanje Obame predstavljalo kritiko politiki Georgea Busha (Fairey v Pop 2010).

Slika 6.3: primer dela Sheparda Faireyja: Obey



Vir: Obey (2008b).

6.2 USTVARJANJE ZUNAJ ŠTIRIH STEN – MINLJIVOST

Banksyjevo ustvarjanje v večini poteka na ulici. Kot se je izrazil sam: »Če pišeš in rišeš po zidovih, že deluješ na višji ravni« (Banksy 2001, 2. pogl.). Ulična umetnost mu predstavlja najbolj iskreno obliko umetnosti. O sebi torej meni, da je ulični umetnik, zato ker deluje na ulici. Po njegovem je ulica tista, ki sproža revolucije in ustavlja vojne, zato mu ulična umetnost predstavlja edino pravo umetnost, ki bo vedno zmagala nad tisto »pravilno«,⁵ kateri mora biti status podeljen s strani ustanov – galerij, muzejev in podobno (Banksy 2001).

Tudi MBW je svojo ustvarjalsko pot začel na ulici, s tehnikami, ki jih je v veliki meri osvojil od Sheparda Faireya. Vendar MBW-ju zunanost ne predstavlja ključnega pomena. Oziroma kakor sam izpostavi: »Umetnost nima sten. Lahko jo najdemo zunaj ali notri. Edina razlika med njima je, da zunanje umetnosti ne moreš prodajati« (Mr. Brainwash v Losangelestimes 2010).

⁵ V izvirniku: *proper art*.

Tudi Shepard Fairey je začel z ustvarjanjem na ulici. Njegov eksperiment o moči repetitive je dosegel vrhunec ravno na ulici, kjer je bila umetnost izpostavljena vsem zunanjim dejavnikom in je bilo nanjo možno tudi reagirati. Nekaterim ljudem se je zdela podoba Andreja zastrašujoča, zato so jo začeli trgati z ulice. Vendar je ironično, da se hkrati niso zavedali vseh oglaševalskih sporočil, s katerimi so dnevno bombardirani na vsakem vogalu in jih ne zaznajo več, ko stopijo na cesto (Reiss 2007).

Ustvarjanje zunaj štirih sten pa danes ni vedno pogojeno z minljivostjo. Umetnostne institucije so začele vdirati tudi v zunanji prostor. Šlo je tako daleč, da so Banksyjeva dela na ulici začeli varovati s pleksi steklom, saj jih tako ni mogoče uničiti. Eden od takih primerov je bil tudi, ko je lastnik neke stavbe v Londonu zavaroval Banksyjevo delo *House of Crayons*, po tem ko je izvedel vrednost njegovih del (Wallin 2011). New York Times je kasneje poročal tudi o primeru kraje Banksyjevega dela (Bunting Boya), ki naj bi bil po poročanju BBC-ja prodan za 1,1 milijona dolarjev na privatni dražbi hiše Fine Art Auction v Miamiju, poleg znanih umetnikov, kot so Damien Hirst in Andy Warhol (Kozinn 2013). Vidimo, da lahko institucije celo nasilno vdirajo v javni prostor in hkrati s tem zapirajo in definirajo umetnike. Z neposredno primerjavo Banksyja s pop umetniki so ga institucije definirale kot »pravo« umetnost, nasproti drugim slikam, ki se pojavljajo na ulicah.

6.3 RAZSTAVLJANJE V GALERIJAH IN PRODAJA

Banksy je javno zavračal biti del »tatvin«, ki se dogajajo v galerijah in muzejih, zato se je izogibal razstavljanju svojih del. Za svoja dela je raje sam organiziral nekonvencionalne razstave v zapuščenih skladiščih. V filmu *Exit Through the Gift Shop* nam predstavi primer losangeleške razstave, imenovane Barley legal, ki jo je organiziral sam. Nanjo se je odzvalo kar precejšnje število ljudi. Takšno število, ki ga je običajno mogoče pričakovati pri odprtju galerije moderne umetnosti v kakšnem znanem muzeju. Ker je bil dogodek tako velik, je to sprožilo zanimanje za ulično umetnost s strani umetniških elit in na dražbah so se začela prodajati različna dela in začela dobivati vrtoglavo visoke cene. Prav tako je Banksy, kot je bilo že omenjeno, vdiral v tuje galerijske razstave in tam obešal svoja sabotirana dela. Nekatere galerije so slike kmalu odstranile, druge pa so dela zadržale in prodale. Z vdiranjem v zaprte prostore, kjer je izobešal svoje družbeno kritične slike, je prišel do galerijske slave in posledično visoke vrednosti (Banksy 2010). To zgolj potrjuje, kar je želel Banksy tudi sam izpostaviti, da moč institucij umetniškega sveta v današnjem času definira standarde umetnosti. Sam namreč pravi, da ga frustrira in moti veliko stvari, vendar sprejetje s strani

umetniškega sveta ni ena od teh stvari. Meni, da ustvarjanje ulične umetnosti ne bi smelo biti povezano z upanjem, da te bo nekoč odkrila neka ogromna tovarna in postavila tvoje slike na svoje zidove (Banksy 2001).

Umetnost Mr. Brainwasha je močno povezana z galerijami, saj je slavo dosegel ravno z odprtjem razstave. Čez noč je začel prodajati svoja dela. To mu je uspelo preko samopromocije svoje razstave v medijih oziroma promocije, ki so mu jo zaradi prijateljskih vezi omogočili drugi ulični umetniki. Tako je Thierry pred svojo prvo razstavo obesil velik napis Banksyjevega citata o njegovem delu na oglasni pano, »Mr. Brainwash je sila narave. Je fenomen. In to ne mislim na dober način«, ki je zaradi Banksyjevega nedavnega vstopa v visoko umetnost pritegnila veliko medijsko pozornost in privabila tisoče ljudi na ogled njegove razstave (Banksy 2010). Mr. Brainwash je tako vstopil v svet visoke umetnosti preko Banksyja, kateremu so institucije že potrjevale legitimnost. Od takrat naprej se Mr. Brainwash aktivno ukvarja z galerijskim razstavljanjem in prodajanjem svojih del, ki jih je mogoče kupiti kar prek njegove spletne strani www.mrbrainwash.com.

Tudi dela Shepada Faireyja je mogoče najti v galerijah, kjer dosegajo visoko tržno vrednost. Svoja dela v različnih izvedbah (majicah, nalepkah ...) prodaja tudi preko svoje spletne strani www.obeygiant.com/store/. Sam sebe opisuje kot uličnega umetnika in grafičnega dizajnerja, ki ima linijo svojih lastnih oblačil (Reiss 2007). Kljub temu, da je Obey danes tudi priznana blagovna znamka, ga to ni omejevalo k nadaljnemu ustvarjanju na ulici. Ker je še vedno dejaven na ulicah, je morda smiselno njegovo odločitev sprejetja trženja razumeti kot potezo, ki mu zaradi kredibilnosti, ki si jo je prislužil z leti delovanja na ulici, omogoča način preživetja.

Danes je tako kar precej priznanih uličnih umetnikov svoja dela že prodalo velikim korporacijam. Tistim korporacijam, katerim je glavni cilj preko oglaševanja prodati kar največ izdelkov. S sprejetjem ulične umetnosti kot resne umetnosti in z nenadnim priznavanjem te umetnosti s strani zbiralcev, ki so bili dela te umetnosti pripravljene kupiti za tisoče dolarjev, je ulična umetnost postala predmet prevladujočega umetnostega sveta, kjer medijska odmevnost in skupinsko mišljenje elit determinira, kaj je vredno in kaj je dobro. Mnogi večji umetniki so začeli razstavljanje v galerijah ali se pojavljati v drugih oblikah moderne umetnosti. Umetnost Shepard Faireya in Space Invaderja, lahko zasledimo v videospotu Light Up The Night pop izvajalcev Black Eyed Peas. Tudi Banksy ni izjema, čeprav se običajno komercialnemu delu izogiba. Njegovo delo lahko najdemo na naslovnici

albuma skupine Blur (Velikonja, 2006, 26). Velikonja (2006, 27) tudi poudarja, da ulična umetnost z romantičnega vidika ne bi smela biti odskočna deska za promocijo umetnikovega imena. Vendar Banksy o svojih odločitvah meni:

Naredil sem nekaj stvari, da sem lahko plačal račune, naredil sem Blur album. Menil sem, da je dobra plošča in obljubljeni plačilo je bilo kar dobro. Tukaj je treba delati distinkcijo. Če narediš nekaj, v kar dejansko verjameš, še ne pomeni, da se bo to delo zavoljo tega, ker je komercialno, čez noč spremenilo v drek. V nasprotnem primeru moraš biti socialist, ki zavrača kapitalizem v celoti. Ker ideja je, da lahko poročiš kakovosten produkt s kakovostjo vizualnega in si del tega, čeprav je kapitalistična in včasih protislovna, a brez katere ne moreš živeti. Včasih je vse precej bolj simbiotično, tako kot je v primeru Blur (Banksy v Elksworth-Jones 2012).

6.4 MOJSTRSTVO

Banksy ustreza tudi tehnični izvedbi oziroma mojstrskemu kriteriju, saj svoje šablone ustvarja, reže in lepi, kot je mogoče zaslediti v filmu *Exit Through the Gift Shop*, sam. Tudi Shepard Fairey ustreza temu kriteriju. Medtem ko za Mr. Brainwasha tega ne moremo vedno trditi. Thierry je pred odprtjem svoje razstave *Life is beautiful* prodal vse, kar je imel vrednega v svojem življenju, vključno s trgovino, da je lahko investiral v ogromen studio, s celotno tiskarsko opremo, in osebje, ki je bilo sposobno producirati MBW dela v komercialnih razsežnostih. Svoje delo argumentira: »Tudi Damien Hirst, eden najbolj plačanih umetnikov naše generacije, ima za ustvarjanje svojih del najetih več kot 100 ljudi. Mislite, da bo on prišel v svoj studio in izrezoval in lepil majhne papirčke? Ne. Tudi jaz ne mislim početi tega. Prišel bom z idejo in povedal kaj želim« (Mr. Brainwash v Banksy 2010).

6.5 UPOŠTEVANJE PRAVIL (ULIČNE) UMETNOSTI

Po vsem povedanim, se je smiselno vprašati, ali lahko sledeč po teh kriterijih pojem romantičnega umetnika zapremo in določimo, kdo je umetnik in kdo ne. Žal ne. O tem je razmišljal tudi Banksy: »Menim, da Thierry ni igral po pravilih. Ampak po drugi strani, v umetnosti ni pravil, zato niti ne vem, kje je tukaj lekcija. Včasih sem vse spodbujal naj počnejo umetnost ... Tega sedaj ne počnem več« (Banksy 2010).

7 SKLEP

Če si torej zastavimo vprašanje, kaj je (ulična) umetnost, nanj ni mogoče podati direktnega odgovora. Preko prikaza zgodovine razvoja umetnosti in družbenih sprememb, ki so jih spremljale, lahko ugotovimo, kako je prišlo do vzpostavitve posrednikov, ki danes določajo status umetnosti, saj je institucija umetnosti, kot pravi Bürger, zgodovinsko proizvedena kategorija (Bürger v Debeljak 1999). Z romantičnega vidika umetnost ni bila ustvarjena, da bi se jo pasivno konzumiralo, ampak je bila ustvarjena z namenom, da postane del vsakdanjega sveta, kamor spada tudi njeno občinstvo. Zdi se, da je kraljestvu obilja, ki ga pospešuje korporativna zmes intimnosti in publicitete, ustvarjalno domišljijo uspelo vpreči v jarem menedžerskih odnosov (Debeljak 1999, 193). V času globalnega trženja se je marsikateri umetnik že prodal in tako iz ustvarjanja v javnem prostoru prestopil prag v komercialni sistem galerij ali kakšen drug način korporativne prodaje umetnosti. Čeprav zgodovinski avantgardi in pop artu ni uspelo uresničiti romantičnega ideala, menim, da se je (vsaj nekaterim) uličnim umetnikom uspelo odzvati na ta ogromen izziv in so našli pot iz popolne simulacije (Debeljak 1999).

S pomočjo kriterijev, ki sem jih strnila, je mogoče razbrati, če in kako se je različnim uličnim akterjem uspelo lotiti izziva in katere ulične akterje iz filmov *Exit Through the Gift Shop* in *Bomb it* lahko zdaj okličemo za umetnike in katere ne. Vsi navedeni kriteriji so pomembni, saj lahko z njimi pokažemo, da je v sodobnem času mogoče na različne načine izpolnjevati kritično držo in kontrirati masovni proizvodnji, ki je proizvedena izključno z namenom pasivnega konzumiranja.

Banksyja lahko okličemo za umetnika, ker njegova dela ustrezajo kriteriju družbene kritičnosti, ki se kaže v namenu njegovega ustvarjanja, to je javnem komuniciranju oziroma izražanju mnenj, kriteriju mojstrstva in ustvarjanju zunaj štirih sten. Čeprav nekatera njegova dela danes najdemo tudi znotraj štirih sten, kjer dosegajo visoko vrednost in posledično zaradi tega ne ustrezajo vedno kriteriju minljivosti, je pomembno pogledati, kako in zakaj je do tega prišlo. Kot smo videli, je šlo v Banksyjevem primeru za prisvajanje prostora, tako znotraj kot zunaj institucij. Status umetnika si je izboril, umetniški poznavalci pa so v teh dejanjih videli novo priložnost za zaslužek. Tudi Shepard Fairey sovпада z idejo romantičnega uličnega umetnika, čeprav je razstavil in prodal že marsikatero svoje delo. Dokazal se je namreč s pomembnimi kriteriji v umetnosti, kot so rokodelstvo, družbena kritičnost in dolgoletno ustvarjanje, s katerimi si je prislužil status umetnika. Na drugi strani pa Mr. Brainwash ne

ustreza nobenemu od teh kriterijev, a kljub temu uživa status umetnika. Mr. Brainwash je dober primer, kako lahko v sodobnem času umetnik postane vsak, če mu je le podeljen status. Kot je o tem pisal že Dickie (1969), za umetnika si lahko krščen.

Na podlagi opisov lahko pridemo do sklepa, da ulični umetnosti uspeva to, kar pop artu ni, saj je blagovno trženje sprejel kot naravno danost. Kar ulično umetnost dela različno od ostalih oblik sodobne umetnosti je njen boj za drugačno resničnost. Čeprav je v veliki meri že integrirana v krogotok trga, ostaja tudi na ulici, kjer ne ostaja politično ravnodušna (Debeljak 1999, 193). Vidimo, da uličnim umetnikom (v pravem pomenu besede) uspeva dosežati ideal romantičnih umetnikov. Zato lahko njihovo delovanje zunaj institucij zaključimo z naslednjimi besedami:

»Če bi grafiti kaj spremenili, bi bili prepovedani.«
(Banksy v Unurth street art 2011).

8 LITERATURA

1. Abram, Sandi. 2008. Komodifikacija in komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulice prek galerije do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti* 36 (331/332): 34–49.
2. Archer, Michael. 2002. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson Ltd.
3. Artnet – The Art World Online. 2013a. *Banksy*. Dostopno prek: <http://www.artnet.com/artists/banksy/> (25. julij 2013).
4. --- 2013b. *Mr. Brainwash*. Dostopno prek: <http://www.artnet.com/artists/mr.%20brainwash/> (25. julij 2013).
5. --- 2013c. *Shepard Fairey*. Dostopno prek: <http://www.artnet.com/artists/shepard-fairey/> (25. julij 2013).
6. Banksy. 2001. *Banging you head against a brick wall*. United Kingdom: Weapons of mass distraction.
7. --- 2005. *Wall and piece*. United Kingdom: Century.
8. --- 2010. *Exit Through the Gift Shop*. London: Paranoid pictures.
9. Battersby, Matilda. 2012. *Mr Brainwash: Banksy's street-art protégé and his latest brainwave*. Dostopno prek: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/mr-brainwash-banksys-streetart-protg-and-his-latest-brainwave-8001407.html> (4. julij 2013).
10. Bou, Louis. 2005. *Street art. The spray files*. New York: Harper Collins.
11. Bourdieu, Pierre. 1995. *The Rules of art*. California: Standford University press.
12. Bulc, Gregor. 2008. Predgovor. *Časopis za kritiko znanosti* 36 (331/332): 73–92.
13. Bulc, Gregor. 2008. Tag kot umetnina. Grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti* 36 (331/332): 7–10.
14. Chalfan, Henry in James Prigof. 1987. *Spraycan art*. London: Thames & Hudson.
15. Chung, Sheng Kuan. 2009. An art of resistance: From the street to the classroom. *Art education* 62 (4): 25–32.
16. Danto, Arthour 1964. The artworld. *The journal of philosophy* 61: 571–584.
17. Dickie, George. 1969. Defining art. *American philosophical quarterly* 6: 253–256.
18. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana : Znanstveno in publicistično središče.

19. Ellsworth-Jones, Will. 2012. *Banksy: The man behind the wall*. Great Britain: Aurum Press Ltd.
20. Eventsphotosnyc. 2010. *Shepard Fairey - What's the deal with Thierry?* Dostopno prek: https://www.youtube.com/watch?v=4e-F4MsBx_I (1. avgust 2013).
21. Fajt, Mateja in Mitja Velikonja. 2006. Ulice govori/Streets are saying things. *Časopis za kritiko znanosti* 34 (223): 22–29.
22. Galitz, Kathryn Calley. 2000. *Romanticism* v Heilbrunn Timeline of Art History. Dostopno prek: http://www.metmuseum.org/toah/hd/roma/hd_roma.htm (15. junij 2013).
23. IMDB. 2010. *Plot summary for Exit through the gift shop*. Dostopno prek: http://www.imdb.com/title/tt1587707/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (13. avgust 2013).
24. Kozinn, Allan. 2013. *Disputed banksy work brings \$1.1 million at auction*. Dostopno prek: http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/06/03/disputed-banksy-work-brings-1-1-million-at-auction/?ref=graffiti&_r=1 (23. junij 2013).
25. Losangelestimes. 2010. *Life according to Mr. Brainwash*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=7Udfg8pvQWs> (25. julij 2013).
26. Obey. 2008a. *Mr. Brainwash »life is beautiful exhibition*. Dostopno prek: <http://www.obeygiant.com/headlines/mr-brainwash-life-is-beautiful-exhibition> (1. avgust 2013).
27. --- 2008b. *Obey Offset Poster*. Dostopno prek: <http://obeygiant.com/store/product.php?productid=7> (20. avgust 2013).
28. Pevsner, Nikolaus. 1960. *Pioneers of modern design*, izpopolnjena izdaja. London: Penguin.
29. Pop, Iggy. 2010. *Intervju s Shepardom Faireyem*. Dostopno prek: <http://www.interviewmagazine.com/art/shepard-fairey#> (13. avgust 2013).
30. Reiss, Jon. 2007. *Bomb it*. New York: Antidote Films (I) in Flying Cow Productions.
31. Schacter, Rafael. 2008. An Ethnography od Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-art in London. *Journal of Material Culture* (13): 35.
32. Stahl, Johannes. 2009. *Street art*. United Kingdom: H.F. Ullmann
33. Stencil revolution. 2013. *Banksy Kissing Coppers Police By Banksy*. Dostopno prek: <http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/banksy-kissing-coppers-police/> (20. avgust 2013).

34. Tribeca film festival. 2007. *Bomb It*. Dostopno prek: <http://tribecafilm.com/filmguide/archive/512d05741c7d76e04600277f-bomb-it> (25. junij 2013).
35. Unurth street art. 2011. *Banksy, 'If Graffiti Changed Anything'*, London. Dostopno prek: <http://www.unurth.com/Banksy-If-Graffiti-Changed-Anything-London> (20. avgust 2013).
36. Velikonja, Mitja. 2008. Politika z zidov, zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti*. 36 (331/332): 25–32.
37. Vogel, Carol. 2006. *Swimming With Famous Dead Sharks*. Dostopno prek: http://www.nytimes.com/2006/10/01/arts/design/01voge.html?pagewanted=all&_r=0 (15. avgust 2013)
38. Wallin, Yasha. 2011. Street art behind plexi: ridiculous or reverence? Dostopno prek: <http://flavorwire.com/159532/street-art-behind-plexi-ridiculous-or-reverence> (5. avgust 2013).
39. Warburton, Nigel. 2012. *Vprašanje umetnosti*. Ljubljana: Sophia.