

sploh so in kaj lahko pomenijo. Poleg velikega in raznovrstnega nabora slikovnega gradiva je zelo pomembna tudi širina prostorske dimenzije, saj so predstavljeni šablonski grafiti iz Evrope, Severne in Južne Amerike in Maroka. Manco prav tako šablone klasificira glede na reference oziroma motive, ki nastopajo pri ustvarjanju. Motivi se gibljejo od popartovskega momenta uporabe ikon v obliki materialnih predmetov, seksualnih objektov, stripovskih junakov, glasbenih legend, filmskih zvezd, do neke širše družbene in kulturne manifestacije, kot so protest, upodabljanje skejtanja, dobrega in zlega, nogometa ali kodificiranih simbolov z lokalnim pomenom.

Mancov etnografski pristop postavlja Stencil Graffiti na formo galerijske katalogizacije, ki predvsem skozi široko vizualno reprezentacijo bralca seznanja s fenomenom šablon na področju umetniškega izražanja. Poleg tega pa vsaka reprezentacija že hkrati pomeni tudi vrednotenje in prav tako tudi ta knjiga šablone predstavlja kot umetniško formo, ki se iz primarne ulične definiranosti širi v sekundarne umetniške diskurze. In če se dialektika street arta kaže vsaj na njeni globini, če že ne na površini, je dialektika tega dela vidna pri širokem diapazonu šablon, ki jih prikaže. Šablone, ki stopajo tako na meje dominantnih diskurzov, segajo čez v sfero družbenega revolta ali se središčijo v središču afirmiranja obstoječih družbenih relacij. Taiste šablone, ki so pop art iztrgale iz galerijskih prostorov in ga vrgle v svet, »kjer se umetnost igra s svojim okoljem«, in ki se znova vračajo ter sprevračajo za galerijske zidove ali poslužujejo novih medijev. Kljub umanjkanju širših in globljih družbenih perspektiv pri tem delu premislek obstaja. Namreč, premislek nam ponuja že sam street art oziroma v tem primeru šablonski grafiti.

Petja Grafenauer Krnc

Ko galerija gosti grafit:

Nekaj kritičnih misli o katalogu in razstavi Grafitarji v MGLC

Grafit in razstava

Etimološko beseda grafit izhaja iz grške besede *grafo* (pišem) in italijanske besede *sgraffiare* (spraskati). Iz slednjega glagola izvira beseda *graffito*, ki pomeni napis, spraskan na zid, spraskano sliko. Kljub navidezno jasni etimologiji se zdi, da so razumevanja pojma grafit različna in odvisna od tega, od kod prihaja tisti, ki pojem razlaga. Definicija grafit je zaznamovana s prepričanji in motivacijami, ki so vpletene vanjo (glej Eagleton, 2003: 149).

Knjiga *Grafiti i subkultura* tako npr. pristaja na temeljno definicijo grafitov kot »risanih stvaritev [...], jezikovnih znakov, simbolov in eksperimentov z abecedo v obliki vrezovanja in pisanja po zidu« (Lalić et al., 1991: 29), a zatem navaja še eno definicijo; ta je ključna za pisce knjige, ki raziskuje povezave med grafiti in subkulturo: »V tem delu izhajamo iz razumevanja, da so grafiti le tisti napisi, ki so predstavljeni v javnih prostorih, t.j. tisti, ki po svoji definiciji kažejo na širše komuniciranje. Pisana sporočila in risbe v zaprtih in javnosti nedostopnih prostorih [...] ne zagotavljajo osnovnega kriterija grafitarskega izraza – usmerjenosti na dialog s širokim krogom ljudi in družbenim okoljem, v katerem ti ljudje in avtorji grafitov živijo« (Lalić et al., 1991: 34). O grafitih in street artu je torej mogoče razmišljati kot o mediju¹ tistih,

¹ Ta medij prenaša podobe, besedila ali podobe-besedila (glej Ranciere 2007).

ki si želijo doseči širše množice, a iz različnih razlogov za komunikacijo ne izberejo legalnih, splošno veljavnih in družbeno sprejemljivih medijev, kakršni so časopisi, radio ali televizija, slika, poster, video ipd.

Grafite pa je mogoče razumeti tudi na drugačne načine in eno od možnosti ponuja svet umetnosti, ki v polje svoje razstavne politike mnogokrat integrira street art in grafite. V okvirih umetnosti so grafiti razumljeni predvsem »kot umetniški izraz« (Zrinski, 2004: 46). Toda, kot smo obiskovalci videli ob ogledu razstave *Grafitarji* v Mednarodnem grafičnem in likovnem centru (MGLC) v Ljubljani leta 2004, svet umetnosti v galerijo ni pripravljen sprejeti kateregakoli grafita. V galerijo sprejme le tiste, ki ustrezajo določenim kriterijem. Zdi se, da so kuratorji razstave te kriterije vzpostavili predvsem na ravni forme grafita, hkrati pa na razstavo niso umestili grafitov z radikalnimi političnimi stališči, čeprav ti niso nujno formalno nezanimivi.²

Za razumevanje tega, kaj je, kako in na kakšen način deluje grafit, je torej pomembno predvsem, kje se govori o grafitih, kdo govori in kdo je tisti, ki naredi besedila/podobne vidne. Na eni strani so tu prav gotovo »kulturne študije, ki so se na zahodnih univerzah razmahnile v poznih petdesetih letih dvajsetega stoletja« (Velikonja, 2004: 119). Kritično usmerjene so se v veliki meri povezovale z levico in morda delno proizvedle prepričanje, da so grafiti izraz tistih potlačenih skupin, ki jih vodijo levičarska prepričanja. Nataša Velikonja, ki deluje v okviru kulturnih študij, je v članku *Grafiti: poulično revolucionarno branje*, ki analizira politične grafite, zapisala: »Grafiti so politični medij. Sporočajo vsebine, ki so najpogosteje onkraj družbenega ali političnega konsenza ali vladajoče ideologije za njim«

(Velikonja 2004: 117). Avtorica v članku ne zakriva političnosti grafita, celo razkriva jo, jo poudarja in bralcu jasni možnosti uporabe medija grafitov. Članek je del kataloga, ki je izšel ob omenjeni razstavi *Grafitarji* v MGLC. Razstava, ki je predstavila del sočasne grafitarske produkcije, ni vključila primerov političnega grafita, v katalog k razstavi pa je vendarle vključen razmislek o takšnih grafitih. Javnost projektu *Grafitarji* prav zaradi besedila v katalogu ne more očitati popolnega nezanimanja za grafit kot politično izrazilo. Poleg tega, da na gledalca razstava večinoma naredi večji vtis kot katalog razstave – tega navadno preberejo zgolj strokovnjaki ali navdušenci –, se mi zdi posebnega pomena tudi, s kakšnim slikovnim gradivom je bil članek v katalogu opremljen. Menim, da je projekt *Grafitarji* – tudi z vključitvijo besedila Nataše Velikonje – grafitu pravzaprav odvzel možnost političnosti. Zato bom poskušala opisati okvir, v katerem se nahaja članek *Grafiti: poulično revolucionarno branje*. Zanimalo me bo, kje in zakaj je bil objavljen, pa tudi kakšne so podobe, ki članek spremljajo, in zakaj so takšne.

Katalog, ki izide ob razstavi, ni navadna knjiga. Njegov nastanek je povezan s svetom galerij in muzejev in kadar nastane v okviru kuriranih razstav sodobne umetnosti, je predvsem medij, prek katerega se oglašča kurator (navadno v okviru institucije, za katero dela). Pomen razstavnega kataloga za kuratorsko razstavo opisuje Beti Žerovc (2007: 12–13):

Najmočnejši kuratorjev adut [...] je zagotovo razstavni katalog. Že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja je Ekkehard Mai ugotovil, da je ta enostavno lepši in atraktivnejši kot suhoparna strokovna knjiga, hkrati pa celo cenejši, saj izide v mnogo širši nakladi (ima tudi širše občinstvo), pogosto je bolje subvencioniran, izdatno reklamiran hkrati z razstavo ipd. Ker je povezan z doživetjem nekega dogodka, je obenem tudi *suvenir* in je njegov učinek drugačen kot učinek strokovne knjige, ki nima

² Politično izjavljanje je ena izmed značilnosti grafitov, res pa je, da se v urbanem prostoru grafiti – politične izjave pojavljajo predvsem v obliki t.i. parol.

takšne učinkovite asociativne spremljave. [...] V skladu s tem tako tudi na tradicionalnih mestih umetnostnega pisanja, kot so umetnostni katalogi in likovne revije, to pisanje izgublja glavno besedo in se prostor zanj že nekaj časa krči v korist kritičnega analiziranja družbe in družbenih problemov, premišljevanja o pretežno levičarskih rešitvah svetovne neenakosti, reševanju problemov tretjega sveta itd., torej besedil, ki naj na teh mestih tudi ne bi bila več v razlago umetnosti in, denimo, v pomoč pri razvozlanju zapletenih ikonografij, temveč naj bi opravljala nekakšno splošno prosvetljalno funkcijo, v skladu z idejami o umetnosti z družbeno funkcijo in njeni moči pozitivnega vplivanja na današnjo družbo.

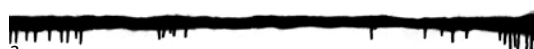
Grafiti: poulično revolucionarno branje je eno tistih besedil, ki niso nastala v samem polju sveta umetnosti, a ga to polje rado povabi vase in uporabi za osmislitev lastnega dela. »Intelktualni kapital je potreben za transformacijo kulturnega kapitala v ekonomski kapital« (Burton in Graw, 2006: 29).³ Svet umetnosti se namreč dobro zaveda lastnega izkoriščanja drugih strok in izrabe strokovnjakov z raznolikih področij, ki s svojimi besedili in nastopi legitimizirajo razstave, ki jih pripravlja.⁴ Kaj nam torej lahko povedo podobe, ki pospremiijo članek Nataše Velikonje v katalogu *Grafitarji?* Kljub temu, da avtorica eksplicitno navaja političnost grafitov, se podobe v katalogu

ukvarjajo pretežno z vizualno platjo raziskovane medija. Le uvodna fotografija ob avtoričinem besedilu z napisom *Fuck the System* in štirje napisi (*Pozor! Visoka nestrpnost, Fight junk, not punk, Burek bi, džamije pa ne* in *Slovenija naprej jst pa u pizdi*) so, med približno sto osemdesetimi objavljenimi fotografijami, edine z eksplicitnimi političnimi sporočili, če zadnjega grafitu ne bi raje razumeli celo kot duhovito-boleče osebne izpovedi. Reprodukcijske fotografije v katalogu so pomembno izrazilo, ki lahko ključno usmeri razumevanje besedila. Grafiti objavljene reprodukcije predstavljajo predvsem kot formalne »mojstrovine«, kakor je grafiti in svoje besedilo v katalogu (utemeljeno z ustvarjalnimi intencami nekaterih grafitarjev) poimenoval kustos razstave Božidar Zrinski.

Grafit v svetu sodobne umetnosti

Sama razstava, ki je pomenila »prvo pregledno razstavo grafitov v galerijskih prostorih v Sloveniji« (Stepančič, 2004: 10), se je osredotočila na izbiro grafitov glede na njihove formalne kvalitete. Na razstavi smo si ogledovali likovno bogate grafiti, njihova vsebina, posebej politični moment grafitu, pa je ostal povsem v ozadju. Pri tem je treba opozoriti, da se tudi med seboj nekateri grafitarji ločujejo na tiste, ki se ukvarjajo s formalno platjo, in druge, ki se ukvarjajo z vsebino:

Ustvarjalci slikovnih grafitov tovrstne stenske stvaritve delijo na umetniške grafiti, parole in zmazke, ki so »na hitr'co nakracani«. »Ločim jih na drek in nekeje dobrga, glede na to, kolk truda en vložji v njih, ... če sam neki piše v pizdo materno: gremo dol s cerkvijo, gremo dol to, ... pa ne more tega svojga mnenja niti mal zaviti v neki, je zame krep, sranje,« pravi eden od njih. Razlika med slikovnimi ter vsebinskimi in simbolnimi grafiti je po mnenju večine ustvarjalcev s spreji več kot očitna. Zanje sta najpomembnejša

³ Mimogrede, v primeru navedenega članka Burtonove in Grawove gre za besedilo, ki je bilo sicer prvič objavljeno leta 2006 v reviji *Texte zur Kunst*, a se je prav hitro tudi samo znašlo v knjigi, *readerju*, ki je pospremiilo eno od razstav sodobne umetnosti.

⁴ Uredniki knjige *The Uncertain States of America Reader*, ki je prevzela omenjeni članek, so v predgovoru zapisali: »zavedamo se, da bodo nekateri to publikacijo razumeli prav kot poziv k višanju urednosti že tako prevladujočih kuratorskih/kritičskih interesov« (Horowitz in Sholis 2006, 6). Seveda jim to ni preprečilo, da publikacije ne bi izdali.

tehnika ustvarjanja in kreativen razvoj sloga, napis ali simbol na steni pa je zanje pogosto zgolj brezpredmetna čečkarija. Drugače od slikovnih grafitov, katerih ustvarjalec je zaradi specifičnega sloga oziroma podpisa večinoma znan, so pisci vsebinskih grafitov večinoma neznan. Stenski napisi so lahko zaradi relativne cenenosti, vpadljivosti, enostavnega izdelovanja in trajnosti precej učinkovito sredstvo za izražanje nezadovoljstva ali pa izraz spontanega odziva na aktualno družbeno dogajanje (Novak, 2001).

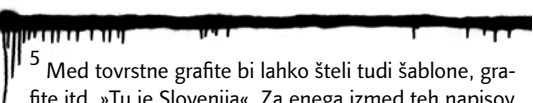
Za poslikavo sten na razstavi so kuratorji razstave izbrali tiste grafitarje, ki pozornost namenjajo likovnemu izrazu. Toda sodobna vizualna umetnost in umetnik se že dolgo ne ukvarjata več zgolj z likovno platjo v umetnosti (če sta zgolj to sploh kdaj počela). Če bi sodobno umetnost v Sloveniji še vedno razumeli predvsem kot likovno umetnost, bi bilo zanimanje sveta umetnosti za formalno – vidno kvaliteto likovnega dela povsem razumljivo. Toda leta 2002 je celo tukajšnje Ministrstvo za kulturo sprejelo razširitev pojma z likovnih na vizualne umetnosti, ki so »vidne, vendar imajo še druge čutne kvalitete« (Zoran, 2002). Večini tistih, ki se niso zbudili že v času avantgard ali poznejših neoavantgard, je postalo jasno, da se je polje sodobne umetnosti močno razprlo – in ena izmed stvari, ki so v sodobni umetnosti vsaj tako pomembne kot podoba, je koncept, ki je lahko tudi politično sporočilo.

V času, ko na Beneškem bienalu pomočniki po načrtih Lawrencea Weinerja celotno sprednjo fasado *starega* paviljona *Italia* porišejo z enostavnimi napisi, bi si tudi pregledna razstava grafitov morda lahko privoščila, da bi stene galerije krasil politično nabrit, nesramen, politično nekorekten ali celo žaljiv napis. Razstava, katere namen je pregled neke ustvarjalnosti in ne le vključitev te ustvarjalnosti v svet sodobne umetnosti, bi morala upoštevati tudi tiste, za nemoteno delovanje

sveta umetnosti manj prijetne elemente, o njih razmišljati in se do njih opredeliti.

Nešteti grafiti, nalepke in šablone, ki jih dnevno srečujemo na ulicah – nekateri izmed njih so prišli v urbano mitologijo, drugi so zbrani v redkih zbirkah (Tasić, 1992 in Jarni, 2004) – so za svet umetnosti v Sloveniji ostali nezanimivi. V članku v *Mladini* je Maja Novak (2001) naštel kopico *vsebinskih grafitov* in jih razdelila na *lezbične grafite*, *grafite*, *ki se navezujejo na alkohol in opojna sredstva*, *športno-navijaške grafite* ter *politične grafite*, med katere se uvrščajo tudi *nacionalno-državni grafiti*.⁵ Vsi ti niso dobili prostora na razstavi, pa čeprav so nekateri izmed njih zanimivi tudi po vizualni plati.

Leta 1924 je Avgust Černigoj v telovadnici ljubljanske Tehniške srednje šole priredil *Prvo konstruktivistično razstavo* in jo opremil z napisi (ki jih je ob razstavi *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda* odkrila Breda Ilich Klančnik): »Vse, česar ni proizvedla narava, je bilo ustvarjeno od dela moža, in vse, kar nas obdaja, je kristalizacija mesa in krvi delavca. / Umetnik in umetnost sta sužnja luksuza. / Napredek mehanizma (enotna izobrazba) je razdelitev lastnine ...« (glej Bernik, 1998) Natanko osemdeset let pozneje si svet umetnosti v Sloveniji na razstavi grafitov, med katere prav gotovo spadajo tudi politične parole, takšnega izražanja političnega prepričanja ni privoščil. Kaj se je spremenilo v svetu umetnosti?



⁵ Med tovrstne grafite bi lahko šteli tudi šablone, grafite itd. »Tu je Slovenija«. Za enega izmed teh napisov spletna stran Mirovnega inštituta, ki opisuje nekatere nestrpne grafite iz leta 2004, pravi: »parola 'Tu je Slovenija' si je prislužila celostransko objavo v *Mladini* (2. februarja 2004). Že sama pisava, ki spominja na gotico, kakor tudi poudarjene črke *ven* v besedi *Slovenija*, proizvajajo neprijetne, negativne občutke. Napis *krasi* še črno-bela podoba uniformirane osebe (lahko bi bil policaj, lahko pa tudi paznik v koncentracijskem taborišču) s psom v izrazito napadalni drži. Risba še dodatno izostril pomen tistega ukazovalnega 'ven!', ki štrli iz besede *Slovenija*.« (Milohnič in Metlikovič 2005)

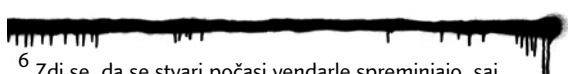
Umetniški *mainstream* se v zadnjih letih izrazito ukvarja s politiko – z vprašanji globalizacije, feminizma, nasilja, enakopravnosti ipd. O usmerjenosti *mainstreama* sodobne umetnosti se prepričamo že, če vzamemo v roke katerikoli katalog velikih razstav, kakršni sta Dokumenta ali Beneški bienale. Na slednjem je bil leta 2007 skorajda celoten prostor arzenalov namenjen fotografskim dokumentom žarišč svetovnih spopadov. Kako je mogoče, da umetnost ob lastnem opevanem aktivizmu in želji po ozaveščanju pusti ob strani možnosti političnega izražanja, ki jo ponuja grafit? Ali umetnost danes prenese resnično politično zavest in aktivizem? Je polje umetnosti res prostor popolne svobode ali tudi tu obstajajo meje in (samo)cenzura?

V zadnjih letih se svet umetnosti v Sloveniji močno spreminja in se čedalje bolj prilagaja zahodnim vzorcem delovanja umetnostnega sistema. Umetnost, ki je bila na Zahodu že od nekdaj močno povezana z ekonomijo, (p)ostaja takšna tudi v Sloveniji. Toda to povezavo poskuša svet umetnosti bolj ali manj uspešno prikriti: »Da bi iz glav gledalcev pregnala surove ekonomske misli, mora sodobna umetnost neprenehoma kazati znake svobode in se razlikovati od množičnosti z razmejevanjem svoje produkcije od tiste, ki je popularizirana zaradi serijske proizvodnje in množične privlačnosti« (Stallabrass, 2004: 5). Sodobna umetnost mora torej ohranjati svojo skrivnostnost, svojo drugačnost in distanco do vsakdanjega sveta, iz katerega sicer nenehno črpa. Njen cilj je, nadaljuje Stallabrass, »da izobraženemu gledalcu zagotovi, da je ta kljub pokvarjenosti demokracije, manipulacijam v medijih, onesnaženosti mentalnega okolja z nenehno vreščavo trgovsko propagando, še vedno on sam, nepoškodovan in svoboden« (Stallabrass, 2004: 186). Da bi storila to in ostajala nenehno sveža, zanimiva in svobodna, je prisiljena v nenehno iskanje novega, še neodkritega in drugačnega. V našem prostoru, kjer se je razstavljanje sodobne umetnosti začelo pozneje

kakor na Zahodu, je grafit v galeriji še vedno mogoče razumeti kot novost ali celo znak navidezno svobodne sodobne umetnosti.

S propadom nasprotja med Vzhodom in Zahodom in prihodom globalizacije je tudi svet umetnosti zavzel politično liberalni vidik retorike (Stallabrass 2004: 14). Politična umetnost, ki je v aktivističnih krogih kot nasprotje *mainstreamu* nastajala že desetletja, je prišla v *mainstream* in se prilagodila zahtevam trga. Toda kljub navidezni naklonjenosti političnim vprašanjem v svetu umetnosti še vedno obstajajo omejitve. Ve se, kaj je zaželeno in česa se ne sme. Te omejitve so odvisne od okolja in trenutka, v katerem je delo predstavljeno. Delo z izrazitim političnim *statementom* bo v Sloveniji doživelo popolnoma drugačen sprejem kakor npr. na Nizozemskem. Plakat *Dan mladosti* danes zbuja povsem drugačne reakcije, kakor jih je zbujal v času svojega nastanka.

Prostor svobode v umetnosti je navidezen in če na eni strani spodbuja vdor drugačnega in nezaslišanega, mu na drugi strani kaj hitro postavi meje, kadar se zazdi, da te drugačnosti še ni sposoben apropiirati. Ostre, neprikrite politične izjave ne sodijo v institucijo.⁶ Svoboda institucionalizirane umetnosti na Zahodu obstaja le še v instrumentaliziranem sistemu kapitalizma, ta pa umetnost na eni strani uporablja kot znak svoje (zgolj navidezne) tolerance in naklonjenosti svobodi, na drugi pa kot valilnico novih idej, ki jih bo lahko uporabil za nove in nove estetizacije vsakdanjika.



⁶ Zdi se, da se stvari počasi vendarle spreminjajo, saj sta bila na letošnji Grafični bienale, ki ga prav tako pripravlja MGLC, vključena projekta *Samo Cenzura* in *Predlog za logotip Slovenije* umetnika Arjana Pregla. Toda ali to pomeni, da se je spremenil odnos institucije do političnega, ali pa prav sprejetje političnega v pomembno institucijo pomeni, da tudi v slovenskem svetu umetnosti politični aktivizem postaja nenevarni *mainstream*?

Grafitar in umetnik

Zdi se, da so se sistemu umetnosti prilagodili tudi nekateri grafitarji. Lekcija starejših generacij Zahoda, ki so se bolj ali manj uspešno integrirale v svet umetnosti, je bila zadostna, da je pri nekaterih grafitarjih – predvsem tistih, ki so šolani v svetu umetnosti in je torej njihova želja, da postanejo umetniki – prisotna nekakšna samocenzura. Grafitar ve oziroma na izkušnjah preteklih zgodb zaključuje, kaj od nje pričakuje svet umetnosti. Svet umetnosti išče ulični duh, a takšen, ki se lahko prilagodi galerijskemu prostoru in publiki; išče humor in drznost, a spet ne do takšne mere, da bi prekoračil nenapisana pravila. V svetu umetnosti šolani grafitar, ki odlično funkcionira v urbanem prostoru, doživi spremembo, ko vstopi v navidezno *posvečeni* galerijski prostor. Leta učenja, spomini na paznice, ki so ga odvrčale od dotikanja umetniških del, fotografije *Umetnin*, ki jih je videl v knjigah s povešenimi trdnimi platnicami, mu govorijo, da je vstopil v *nekaj več*.

Že Bourdieuja (1992) je v *Pravilih umetnosti* čudilo, da v razmišljanju o umetnosti prevladuje mnenje, da je v umetnosti nekaj neizrekljivega, nekaj, kar uhaja razumu, neka transcendenca. Kakor pravi Stallabrass (2004: 9), je umetnost danes vstopila v drugo obdobje, toda ideji o *posvečenosti* umetnosti je nekako uspelo preživeti. Postmodernizem je poskušal pomesti s predpostavkami o *nekaj več* v umetnosti; kljuboval je ideji *visoke umetnosti* ali jo poskušal *onesnažiti/oplemeniti* z nešteto kulturnimi oblikami. Toda tudi danes paradoksalno še vedno trmasto vztrajajo prepričanja o drugačnosti, o neizrekljivosti, o *nekaj več* sodobne vizualne umetnosti. Z ohranjanjem teh prepričanj svet umetnosti neupravičeno vzpostavlja distanco do *vsakdanjega* sveta, iz katerega sicer nenehno črpa. Tako zakriva smisel lastnega obstoja, ki je v veliki meri povezan s povsem banalno logiko trgovanja s predmeti, ki jih ustvari umetnik.

Kdo je in kdo ni umetnik, pa seveda določa sam svet umetnosti.

Ko grafitar, ki je morda hkrati študent slikarstva na ALUO, vstopi v prostor, o katerem ga sam svet umetnosti nenehno prepričuje, da ponuja *nekaj več*, se v njem lahko zbudi upanje. Grafitar/bodoči umetnik si želi, da bi tudi sam lahko postal del sveta umetnosti in morda od umetnosti tudi živel. Toda prostor posvečenosti, svobode in nešteto možnosti, ki naj bi ga ponujal sistem umetnosti, je le navidezen. Dejansko stanje se kaj hitro pokaže v trenutku, ko umetnik vstopi v sistem. Če želi v njem delovati in uspevati, se mora prav kakor likovni kritik, galerija ali katerikoli drugi akter, nujno prilagoditi pravilom segregiranega sveta umetnosti.

Literatura

- ABRAM, S., BULC, G. in FAJT, M. (2007): *Čajanka za sodobno umetnost: Street art* (video posnetek). Ljubljana, Galerija Alkatraz, 14. 5. 2007 (zasebni arhiv).
- BERNIK, S. et al. (1998): *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda: revue internationale de l'art vivant* (razstavní katalog). Ljubljana, Moderna galerija.
- BOURDIEU, P. (1992): *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Stanford, Stanford University Press.
- BURTON, J. in GRAW, I. (2006): »When Procedures Become Market Tools«, V: HOROWITZ, N. in SHOLIS, B. (ur.): *The Uncertain States of America Reader*. New York, Berlin, Oslo, London: Sternberg Press, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Serpentine Gallery.
- EAGLETON, T. (2003): *After Theory*. London, Penguin books Ltd..
- HADEN-GUEST, A. (1996): *True Colors*. New York, The Atlantic Monthly Press.
- HOROWITZ, N. in SHOLIS, B. (2006) »Editor's introduction«, V: HOROWITZ, N. in SHOLIS, B. (ur.): *The Uncertain States of America Reader*. New York, Berlin, Oslo, London: Sternberg Press, Astrup

- Fearnley Museum of Modern Art, Serpentine Gallery.
- JARNI, B. (ur.). (2004): *Grafiti*. Ljubljana, Genija.
- LALIĆ, D., LEBURIĆ, A. in BULAT, N. (1991): *Grafiti i subkultura*. Zagreb, Alinea.
- MILOHNIČ, A. in METLIKOVIĆ, E. (2007): *Narisani izbrisani*. <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/26/druzba/print.html> (19. 8. 2007)
- NOVAK, M. (2001): »Jebeš demokracijo, itak je nihče ne razume«. *Mladina*, Ljubljana, 28. maj; dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200121/clanek/grafiti/>
- RANCIERE, J. (2007): *The Future of the Image*. London, New York: Verso.
- STALLABRASS, J. (2004): *Art incorporated, The story of Contemporary Art*. New York, Oxford University Press.
- STEPANČIČ, L. (2004): »Grafiti kot sodobni spomenik«. V: ZRINSKI, B. in STEPANČIČ, L. (ur.): *Grafitarji = Graffitists*. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.
- TASIČ, D. (ur.) (1993). *Grafiti*. Ljubljana, Karatanija.
- VELIKONJA, N. (2004): »Grafiti: poulično revolucionarno branje«, V: ZRINSKI, B. in STEPANČIČ, L. (ur.): *Grafitarji = Graffitists*. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.
- ZORAN, N. (2002): *Analiza stanja na področju vizualnih umetnosti*, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, <http://www.mk.gov.si> (9. 8. 2007)
- ZRINSKI, B. (2004): »Mojstrovine«. V: ZRINSKI, B. in STEPANČIČ, L. (ur.): *Grafitarji = Graffitists*. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.
- ŽEROVC, B. (2007): *Umetnost kuratorjev* (doktorska disertacija). Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino.