

Tilen Sepič in njegova prva dimenzija

Abstract

Tilen Sepič and his first dimension

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

Keywords: Tilen Sepič, minimalism, street art, tag, sticker-art

Gregor Kocijančič is a musician and student of Cultural studies at the Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana. (gregij.gfc@gmail.com)

Povzetek

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

Ključne besede: Tilen Sepič, minimalizem, *street art*, *tag*, nalepkarstvo

Gregor Kocijančič je glasbenik in študent kulturologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. (gregij.gfc@gmail.com)

Uvod

Tilen Sepič svoje delo osredinja na svetlobne instalacije, oblikovanje luči, fotografijo in interaktivne instalacije ter eksperimentiranje s proizvajalci zvoka DIY (do-it-yourself). Deluje tudi v eksperimentalni DIY/DIWO (do-it-with-others) zasedbi *Theremidi Orchestra*. Skupaj z drugimi člani zasedbe gradi inovativne zvočne naprave in z njimi komponira ter performira abstraktne elektronske skladbe. Tilen deluje tudi kot spodbujevalec tehnologij *open source* in *open-hardware* v smislu raziskovanja in prirejanja specifikacij določenih objektov ter izkrivljanja vezja raznih elektronskih objektov. Prav tako je dejaven v *street artu* – s svojim znanjem je pripomogel k uresničitvi marsikaterega projekta ljubljanskega kolektiva ZEK Crew, v *street artu* pa se udejeva predvsem kot *tagger*, in to je dimenzija njegovega dela, ki jo obravnavam v pričujočem besedilu.

Temeljna metoda, s katero sem pridobival podatke o Tilnu Sepiču, je bil intervju: z avtorjem *tagga* sva razglabljala o minimalističnih težnjah v *street artu*, o nalepkarski kulturi, o *tagganju* – in tudi o klasičnem (in zastarelem) razlikovanju med »vandalizmom in *street artom*«. Vse to so pojmi, ki so tesno povezani z delom Tilna Sepiča, saj je njegov stilizirani podpis v obliki majhne nalepke po svoji prezenici in bistvu minimalističen in konceptualen. Medtem ko po eni strani tipografski in stilistični triki na področju grafitarstva delujejo v zaprti skupnosti, je lahko po drugi strani konceptualni in minimalistični *street art* odprto vabilo za vsakogar – torej vabilo k interakciji, razmisleku ali razpravljanju.

Ker sva se s sogovorncem v intervjuju pogovarjala o specifično individualizirani umetnosti – o njegovem delu –, se je odprla nova dimenzija, v kateri umetnost izgubi svojo primarno funkcijo, ki jo v estetskem doživetju pomenita golo doživljanje umetniškega dela in njegova imanentna interpretacija. Območje pomena se namreč razpira v avtorjevi verbalizirani obrazložitvi njegovega dela. Določene odgovore v intervjuju sem uporabil kot »umetniškovo izjavo«, ki razširja in pogloblja razumevanje umetniškega dela. Ko Sepič umetnino povezuje z njenim konceptualnim kontekstom, predstavi njene temelje in namene ter posreduje pomembne informacije, ki so bistvene za njeno razumevanje. To so dimenzije umetnine, ki jih po navadi v *street artu* nismo deležni – Sepičevi odgovori so razpirali dimenzijo umetnosti, za katero menim, da presega primarno funkcijo umetnosti ter postaja po svojem bistvu didaktična, deskriptivna in refleksivna, kar vsekakor omogoča tudi drugoten vizualno-sociološki razmislek.

Street art

Kot trdi Rafael Schacter (2013), konceptualna minimalistična umetnost ni skonstruirana s tipografskim ali tekstualnim poudarkom, temveč poudarja slikovno sporočilo, ki je v svoji naravi sicer uporniško, a nikoli destruktivno, saj je njegov

namen predvsem poudarjanje lepote urbanega okolja.

Med postavljanjem konceptualne umetnosti v kontekst *street arta* pa Schacter (2014) ugotovi tudi, da se vzporedno z nekaterimi oblikami performativne in konceptualne umetnosti tudi dejavnost uličnih umetnikov poistoveti s poetiko fragmentov, minljivosti in netrajnih podob, ki interakcijo z občinstvom vzpostavljajo v časovno omejenih situacijah.

Najsi je ulično umetniško delo videti utopično ali anarhistično, agresivno ali simpatično, osupljivo dobro izvedeno ali infantilno, originalno ali derivativno – večina uličnih umetnikov z delom začne *proces* poglobljene identifikacije in empatije z mestom. Prisiljeni so izraziti svoje stališče glede nečesa, kar se dogaja v mestu in z njim: to lahko storijo v obliki protesta, kritike, ironije, humorja, lepote, subverzije, potegavščine – ali pa vsega naštetega hkrati.

Street art torej svojega namena ne išče v ukvarjanju s tradicionalnimi ali modernističnimi značilnostmi umetnosti – z izpopolnitvijo stila in inovacijo oblike, estetske vzvišenosti ali ontološke refleksije umetnosti kot take. Svoj namen najde v izpostavljanju vprašanj o režimih vidnosti javnega prostora in o konstitutivnih lokacijah in prostorih umetnosti, vprašanjih o vlogi skupnosti kulturnih ustanov, ki konkurirajo argumentom o naravi umetnosti in njenega odnosa do javnosti ter o generativni logiki sredstev »remiksane« kulture. Čeprav *street art* uteleša številne antiinstitucionalne argumente, ki so v zadnjih nekaj desetletjih vzniknili v samem umetniškem svetu, pa – kot ugotavlja Alison Young (2014) – vseeno med njim in drugimi avtopoetikami obstajajo pomembne razlike. Umetniške ustanove namreč svoje lastne institucionalne kritike izvajajo zgolj v okviru že vzpostavljenih disciplinarnih praks. Alison Young (2014) trdi, da je *street art* zato izjemno dragoceno sredstvo za razpravo o materialnih in zgodovinskih pogojih vizualne kulture, ne nazadnje tudi o vprašanju, ali koncept vizualne kulture morda dematerializira vizualno izkušnjo v ahistorično transmedijsko abstrakcijo.

V tem pogledu je minimalizem očitno tesno povezan s konceptualizmom, teže pa je opredeliti, kako bi lahko koncept naobrnil na fenomen *street arta* – konec koncev *street art* v svojem jedru vključuje osebna sporočila, ustvarja povezavo s svetom ter se vedno že nahaja v določenem kontekstu.

Minimalistične težnje v *street artu*

Da bi bolje razumeli minimalistične težnje v *street artu*, moramo vsekakor vsaj na kratko spregovoriti o tem, kaj je označeno kot minimalizem. Obendorf (2009) ugotavlja, da se minimalizem po navadi razume kot skrajna stopnja v razvoju abstraktnega ekspresionizma. Na podlagi Obendorfovih zapisov lahko trdimo, da v minimalizmu abstraktni ekspresionizem naredi logičen korak naprej – postane namreč način izražanja, ki si prizadeva za popolno »očiščenje« umetniškega dela s preoblikovanjem občutkov in čustev, da bi ga približalo res-

ničnemu čim bolj izčiščenemu izrazu. Tako v minimalizmu ostane zgolj koncept; umetnost je očiščena čustev in individualnosti.

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



(Foto: Tilen Sepič)

na področju *street arta* je viden vpliv tistih umetnikov, ki so bili klasično izobraženi, vendar svoje delo posvečajo tudi alternativni likovnosti. V tem pogledu se Sepič v svoji umetniški praksi ukvarja tudi z likovno kompozicijo. Tako redno prakticira likovno teorijo, ki se je naučil med študijem na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje.

Rumena pika – Tilnovo minimalno »sidro« v procesu uličnega vzpostavljanja »blagovne znamke« – je po avtorjevem mnenju očiščena čustev, dokler je z njimi ne povežeš, nato pa vse aplikaci-

je, ki jih srečaš, povežeš z istim občutjem. V tem primeru deluje kot njegov podpis, lahko pa bi nalepko povezali tudi s kakšno drugo idejo ali sporočilom.

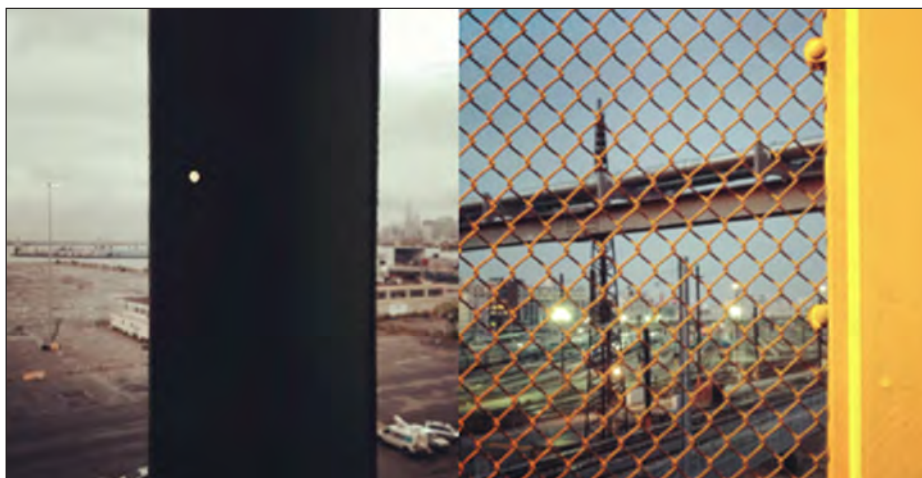
Sepič sporočilo svojega *tagga* izoblikuje v samem ustvarjalnem procesu, vendar s tem odlaša, saj meni, da je zelo težko komunicirati pozitivno sporočilo, ki ne bi bilo že prežvečeno ali preveč osladno. Minimalistični umetniki, ki so v svojem delu uporabili preprost motiv kroga, kot so npr. Armleder,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

Prek obravnave povezanosti Sepičevega dela s konceptom minimalizma lahko spregovorimo tudi o sami naravi *street arta* in o težnji, ki deluje v smeri reducirane estetike – reducirane v tem smislu, da ulične umetnine čedalje bolj spominjajo na platna v galerijah, ki ves čas evocirajo začasnost, minljivost in krhkost lepote v javnem prostoru. V nasprotju s prvimi ustvarjalci grafitov, katerih *tagi* so bili reprezentacija njihove individualnosti, lastne identitete ali alterega, so sodobni ulični umetniki, kakršen je Tilen, premaknili trend gibanja na sam koncept ter svoje delo posvetili obliki reducirane estetike, da bi tako poudarili koncept čistega esteticizma. »Minimalizem« v ulični umetnosti lahko pomeni zgolj kreativno in subverziv-

no težnjo k nečemu, kar umetnostna zgodovina sicer razume kot minimalizem. Minimalistični *street art* namreč uničuje stare, ustaljene oblike in nespremenljiva pravila z novimi pristopi k slogu in strukturi. V tej povezavi lahko na umetnika gledamo kot na katalizator neizogibnih družbenih in intelektualnih sprememb. Umetniško delo z uporabo novih oblik in vsebin nasprotuje staremu in ustaljenemu, četudi le posredno, in je tako večna dinamična sila, ki spodbuja spremembe, zato je vsaka prava umetnina prevratna, kar pa lahko vključuje tudi *tagganje*, ki je osrednja téma v nadaljevanju tega besedila.

Tag

Tag je preprosta oblika grafita, ki v obliki hitropotezne »čačke« predstavja ime, umetniški psevdonim ali vzdevek avtorja, ki *tag* nariše. Sam po sebi ima precej majhno estetsko vrednost, čeprav lahko sugerira tipografski slog ali zbuja likovne asociacije. Gre za stiliziran podpis, ki se po navadi izvede monokromatsko. *Tag* je kot najpreprostejša in prevladujoča oblika grafitov pogosto izpeljan v barvi, ki je v



Primer *taga*, ki je v kontrastu z ozadjem, in je primer zakamufliranega *taga*.

ostrem kontrastu z ozadjem. To načelo Sepič sicer v številnih primerih upošteva, občasno pa uporabi tudi nasprotno taktiko in svoj *tag* izvede na površini, ki *tag* zakrije s podobnim odtentkom. Tako še bolj poudari svoje minimalistične težnje. Večina Sepičevih *taggov* je upodobljena v rumeni barvi, vendar avtor meni, da bi lahko uporabil tudi drugo barvo ali obliko.

Tag se velikokrat pojavi v obliki kodiranih tipografskih trikov: te po navadi težko dešifrira nekdo, ki ne spada v skupnost *streetartistov*. *Street art* v svoje postopke vključuje več pomembnih postmodernih strategij, ki danes spadajo v skupen nabor sodobne umetnosti: fotoreproduciranje, repeticijska,

serialnost podob, sredstev in inverzij visokih ter nizkih kulturnih kodov. Kot navaja De Notto (2014), so repeticija in serijske oblike zdaj že vgrajeni v vidno omrežje sodobnega mesta. Pravo bistvo *tagganja* se kaže v obliki ponavljanja, katerega funkcija spominja na pomen blagovnih znamk v oglaševanju. Reducirana estetika v primeru Tilna Sepiča izhaja iz eksperimenta, v katerem lahko nekaj (»blagovna znamka« ali simbol) v svoji »minimalnosti« še vedno deluje tako, kot da bi bil *tag* grafično bolj izrazit in likovno bolj kompleksen. Z množično repeticijo česar koli (npr. rumene pike) dosežemo nekakšno gradnjo »blagovne znamke«, graditev artikla. Ko to ponavljajočo se stvar vidimo večkrat, začne tvoriti celoto, saj prejšnje »sidro« asociativno povežemo z nečim, kar vidimo znova in znova – z nečim, kar srečujemo vsak dan. Celota ima lahko veliko moč, vendar ta postane vidna šele čez nekaj let in prek številnih aplikacij. Blagovno znamko je treba vedno z nečim povezati, sicer obvisi v zraku, v nedoločenosti. V obravnavanem primeru se lahko rumena pika kot »blagovna znamka« poveže z idejo, s posameznikom ali z neko miselnostjo. S tem povezovanjem se avtor sam še ni ukvarjal, ker njegov eksperiment še vedno traja.

Tag je za Tilna Sepiča predvsem orodje zavedanja lastnega obstoja v materialnem svetu: je materialni dokaz, ki označuje ali potrjuje kraj in čas.

Prav tako je osebna motivacija oziroma nekakšna mantra, ki prevzema pomen »blagovne znamke«. Po njegovem mnenju namreč podjetja vzpostavijo »blagovno znamko« tudi z namenom samopotrditve svojega obstoja oziroma kot dokaz, da za nečim stojijo. Umetniška konotacija vsebuje ozadja. V njej se vidi, kakšno miselnost izražajo, na kaj hočeš aplicirati »sidro« Zato avtor posamezen *tag* simbolično poimenuje »*anchor*« – sidro, saj je vsaka posamezna nalepka temelj za svojo nadaljnjo ponovitev. Z njo Sepič gradi na prepoznavnosti in tako *taggu* daje smisel. »Blagovna znamka« in prepoznavnost se vzpostavljata s ponavljanjem in pravilno rabo, zato v osnovi ni pomembno, kakšna je likovnost ali snovnost znaka, ki ga ponavlja. Ker je obravnavani *tag* minimalističen in obenem konceptualen, se koncept skriva tudi za elementi, kot sta na primer barva in oblika. Rumeno barvo pri tem lahko razumemo kot simbol toplote, sonca in pozitivnosti, čeprav Sepič svoje *streetartistično* delovanje vidi bolj kot označevanje teritorija, kot markiranje, v katerem rumena pika banalizirano simbolizira kapljico urina, kar se sklada s samim konceptom *tagganja*: po Stowersu (1997) naj *tag* ne bi bil v svojem bistvu produciran v umetniške namene in naj ne bi imel umetniških ambicij, ampak naj bi bil sredstvo za označevanje umetnikove prisotnosti.

To sredstvo izraza lahko ustvarimo tudi v varnem okolju lastnega doma in ga tako hitreje ter z veliko manj tveganja prenesemo na javne površine – na področju *street arta* in *tagganja* se je zato razvila tudi umetniška smer nalepkarstva.

Nalepkarstvo

Umetniki lahko prej izdelajo na stotine nalepk in svoj izdelek lahko ves čas nosijo v žepu. Zato ulični umetnik, ko stopi v akcijo, zmore v zelo kratkem času pokriti veliko površin. Alice Clough (2011) v povezavi s tem ugotavlja, da iz tega izhaja tudi možnost, da v nalepki vidimo nekaj, kar je podrejeno *street artu* kot dejavnosti. Avtorica namreč v nalepki prepoznava pasivno razsežnost *street arta*, saj odpravlja intimno fizično razmerje z urbanim okoljem – z zidovi, z grobimi površinami, na katere je težko risati. Odpravlja tudi element tveganja, ki je tradicionalno ključnega pomena za pridobivanje spoštovanja in prepoznavnosti na uličnoumetniški sceni.

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

Yellow dot

Sepičev *tag* odraža avtorjeve minimalistične težnje in na precej abstraktni ravni predstavlja njegov podpis. Pika je konceptualno vedno točka – 1d – Sepič vsak svoj *tag* dokumentira in objavi na spletni aplikaciji Instagram s pripisom hashtag-y1d.

Čeprav tako preprosta oblika umetnine, kot je enobarvni krog, pušča odprto polje za različne interpretacije, se njen pomen sokonstituira tudi v avtorjevih



Pika je konceptualno vedno točka: 1d. (Foto: Tilen Sepič)

načelih in prepričanjih, ki se na javne površine aplicirajo ob nanosu *taga*. Avtorjev primer ironične subverzije v ulični umetnosti je aplikacija *taga* na potovanju v Moskvo, ko je lepil pike, ki so bile narejene iz 23-karatnega zlata. S tem je na svoj način izrazil nekakšen sarkazem, s katerim je meril na pojmovanje in vrednotenje zlata v današnji Ruski federaciji. Tako je v tem primeru (kot tudi v številnih drugih) prišla do izraza hkrati avtorjeva uporniška miselnost in njegova kritika ideologije. Primer izražanja avtorjevih nazorov je tudi dejstvo, da ne *tagga* na objekte ali okolja, ki po njegovem prepričanju škodujejo človeštvu, npr. na supermarkete, nakupovalna središča ipd. Avtor se nad/pod tovrstne ustanove ne podpiše, saj piko dojema kot svoj osebni podpis. V osebni naravi projekta je skrita tudi njegova nedovršenost: pravi izraz tega projekta se nenehno dograjuje, je projekt v stalnem gibanju, ki ne bo nikoli končano.

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

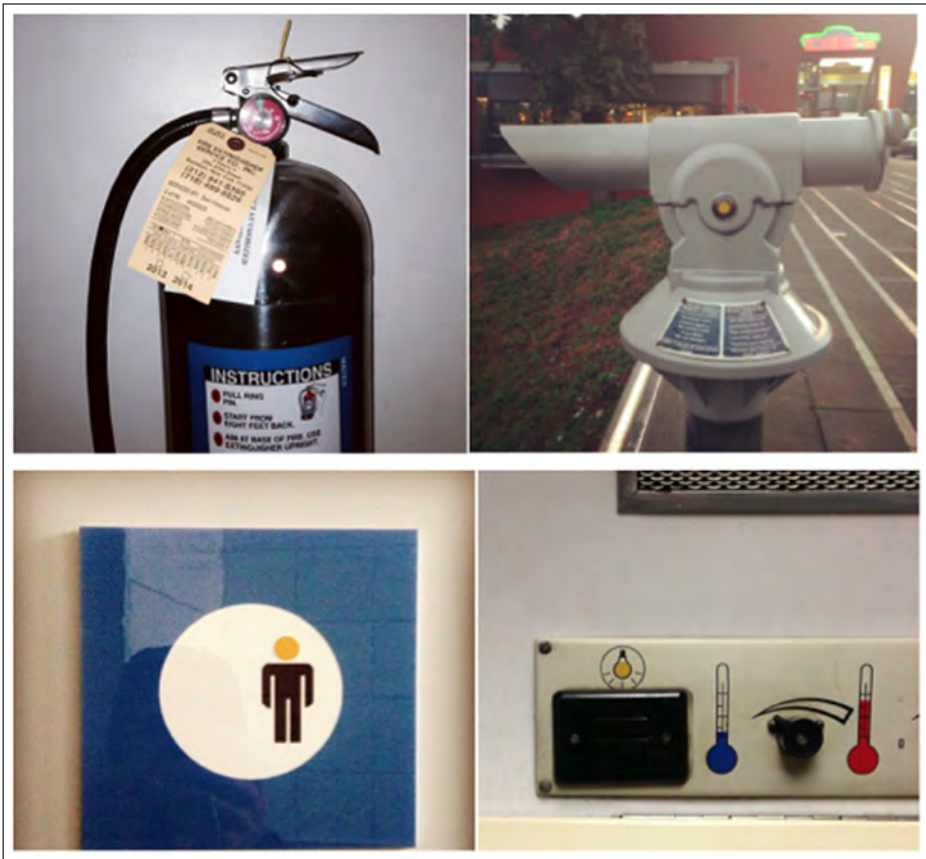
Sklepna refleksija

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

benega življenja.

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

Ker smo se do zdaj zadrževali pri umetnikovem samorazumevanju, lahko naposled ponudimo tudi kratko skico teoretskega razmisleka o njegovem delu. Najprej se nam za razumevanje znakov v njihovi splošnosti, znakov kot znakov, ponuja semiologija kot veda o najrazličnejših znakih. Toda takoj se zastavlja vprašanje, ali ni znak v Sepičevem delu pripeljan do svoje meje oziroma v individualni nedoločljivosti svojega pomena stopa onstran vsake znakovnosti. Zelo zanimivo je, da nam brskanje po grških slovarjih pokaže, da beseda *semeion*, ki leži v osnovi poimenovanja semiologije, ne pomeni le znaka, znamenja, temveč tudi – piko. *Semeion* kot



Primeri rumene pike v okoljih incognito, kjer *tag* izpade, kot da spada tja, kamor je nalepljen. (Foto: Tilen Sepič)

pika je bil za Grke tudi ločilo, ki v zapisanem besedilu loči posamezne dele diskurza. Podobno Sepič semiologijo zasučje v »pikologijo«, v mejo diskurzivnega sporočila, ki je nekakšen krik postmoderne, ogrožene individualnosti. Zato so vizualne prvine Sepičeve rumene pike zastavljene tako, da za naključnega mimoidočega ostanejo relativno neopazne, skrite in ne zbujejo veliko pozornosti, ali pa celo ustvarijo občutek, da nalepka spada tja, kjer se nahaja, da torej ni posledica umetniške intervencije. Tilen Sepič v določenem okolju torej išče mesto, kjer nalepke zagotovo ne bodo odstranili več let, kjer je videti kot oznaka nečesa drugega. Mesto, za katero se zdi, da nalepka vanj spada sama po sebi. Išče dimenzijo, ki je še prvotnejša od prve. Obravnavanega *taga* ne moremo zaznavati kot *semeion*, ki bi pomene ustvarjal z obliko, barvo, medijem in kontekstom. Sepičeva pika ni podoba, katere vizualne prvine delujejo tudi kot jezik, ni simbol, ki bi v sebi skrival pomene in katerega vizualni učinek bi lahko prevajali v kognitiven lingvističen diskurz. Pika ne prenaša prevoda v drugačen jezikovni sistem. Pika tudi ni simbol, saj se v svoji preprostosti odpira za vse pomene – in za nobenega. Rumene pike na meji semiologije kot pikologije lahko povežemo le s slutnjo odsotnega avtorja, z negotovim ugibanjem o njegovem značaju, osebnosti in (umetniški) identiteti. Če bodo naključni mimoidoči piko opazili, se bo to po vsej verjetnosti zgodilo brez refleksije o pomenu videnega. V vsakem primeru pa bo pika – liminalni, mejni *semeion* – pomenila odprt prostor, ki zabriše smisel navadnega prostora pomenjenja ali semantične perspektive, saj skozi izčiščenost osnovnih geometrijskih prvin in primarnih barv vselej vzpostavlja edinstven – enkrat in neponovljiv – odnos do okolice. Koncept semiološke – »piko-loške« – prve dimenzije ni niti odprt niti zaprt, temveč je v nekakšni čudni dialektiki – oboje hkrati. Tako je lahko videti nesmiseln in brez pravega pomena, vendar nas lahko njegova izčiščenost in preprosta geometrija potegneta v svojo praznino ter sprožita projiciranje naših lastnih občutij. V smislu semiologije kot liminalne pikologije preprostost rumene pike odpira nov prostor, najsi je aplicirana na nasičeni površini ali na prazni steni. Nesmiselno bi bilo torej iskati njen pomen v klasičnih prvinah vizualne analize (npr. v pomenih rumene barve – v semiotiki njene odenka, diferenciacije, nasičenosti, čistosti, modulacije ali vrednosti). Sepičeva specifična barva je izbrana prav zaradi svoje nevtralnosti (znova torej semiološko kot meja diskurza) in v svojem bistvu ne sporoča pomenov, ki se standardizirano povezujejo z rumeno barvo (npr. vedrina, nežno navdušenje, toplota ali sonce ...). Semiotizacija vizualnih kvalitet bi Sepičevo delo demistificirala in mu odvzela neštete možnosti interpretacije in refleksije, ki jih ponuja pikološka odprtost strukture, oblike in preprostosti. Postuliranje očitnih simboličnih asociacij Sepičevih *tagov* bi vodilo v ideološko estetiko, ki bi pomen njegovega dela zbanalizirala.

Literatura

- CLOUGH, ALICE (2011): *Combating Urban Disengagement? Stickers as a Form of Street Art*. Working Paper No. 9, UCL Anthropology/University College London. Dostopno na: <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/research/working-papers/092011> (12. marec 2015).
- DENOTTO, MICHAEL (2014): Street art and graffiti: Resources for online study. *College & Research Libraries News* 75(4): 208–211.
- OBENDORF, HARTMUT (2009): *Minimalism: Designing Simplicity*. Dordrecht, Hamburg, London, New York: Springer.
- SCHACTER, RAFAEL (2013): *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. New Haven: Yale University Press.
- SCHACTER, RAFAEL (2014): *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham in Burlington: Ashgate.
- STOWERS, GEORGE C. (1997): *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art*. Dostopno na: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html> (15. marec 2015).
- YOUNG, ALISON (2014): *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. Abingdon, New York: Routledge.