

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Tibor Rep

Ulični grafiti kot indikator družbene (ne)tolerance

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Tibor Rep

Mentor: izr. prof. dr. Vlado Miheljak

Somentorica: doc. dr. Sandra Bašić-Hrvatini

Ulični grafiti kot indikator družbene (ne)tolerance

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Gašperčku

ULIČNI GRAFITI KOT INDIKATOR DRUŽBENE (NE)TOLERANCE

Graffiti predstavljajo pomemben del vizualne podobe mest po vsem svetu. Ker kršijo ustaljene norme dominantne kulture, so obravnavani kot agresivna in nezaželena (sub)kulturna praksa. Odnos mestnih oblasti do grafitov usmerjajo mediji, ki grafito še vedno pretežno povezujejo s kriminalnimi dejanji in jih umeščajo v rubriko črne kronike. V nalogi ugotavljam, da je širša javnost zaradi negativnega poročanja o grafitih ogorčena nad tovrstnim uličnim ravnanjem, ki hitro dobi nalepko vandalizma. Grafitarje preganjajo mestne oblasti skupaj z organi pregona in jim nalagajo denarne in zaporne kazni za njihovo početje. Na drugi strani so grafiti del javne umetnosti, ki je že pred desetletji našla svoje mesto v galerijah in umetniških institucijah. Pravo življenjsko okolje grafitov kljub temu ostaja ulica, ki predstavlja prostor nepričakovanega nastajanja vsebinskih, slikovnih ali simbolnih grafitov. V zadnjem desetletju so svoj vzpon doživeli novodobni grafiti, ki so poleg mnogih poimenovanj najbolj prepoznavni pod imenom street art. Komercialne razsežnosti grafitov in street arta segajo od pregrešno dragih platen v galerijah do milijonskih pogodb z multinacionalnimi podjetji za vizualne rešitve izdelkov, kar pa ne izboljšuje odklonilnega odnosa organov pregona in lastnikov hiš do grafitov, ki so nastali v ilegalnih nočnih akcijah.

Ključne besede: ulični grafit, street art, družbena netoleranca.

STREET GRAFFITI AS AN INDICATOR OF SOCIAL (IN)TOLERANCE

Graffiti play an important role in creating the visual image of cities all over the world. They break the traditional norms of the dominant culture, and are therefore seen as an aggressive and undesirable (sub)cultural practice. The municipal authorities' view of graffiti is controlled by the media that tend to connect graffiti with criminal acts and thus accordingly include them in the crime news. This is the main reason the public disapproves of such ways of expression, which are easily labelled as vandalistic. Graffiti artists are being pursued by the municipal as well as prosecuting authorities that often fine or even sentence them to imprisonment for their (wrong)doings. Graffiti as part of the public art, however, found their place in galleries and art institutions several decades ago. In spite of this, they belong on the street as it is the ultimate area of unexpected creating of conceptual, pictorial and symbolic graffiti. In the last decade, modern graffiti better known as street art have gained importance. Even though graffiti and street art commercially range from costly canvases in galleries to million dollar contracts with multinational enterprises for visual solutions of products, they are still a nuisance in the eyes of prosecuting authorities and house owners.

Key words: graffiti, street art, social intolerance.

KAZALO

1 UVOD	7
2 RAZNOLIKOST DEFINIRANJA GRAFITOV	9
3 ZGODOVINA GRAFITOV	11
3.1 Od Lascauxa do Berlina	12
3.2 Razvoj modernih grafitov.....	15
4 INDIKATORJI DRUŽBENE (NE)TOLERANCE	20
4.1 Grafiti kot družbeno nezaželena praksa	20
4.1.1 Nesprejemljivo ravnanje – deviantnost in nekonformizem.....	21
4.1.2 Grafiti med visoko kulturo in primitivnim čečkanjem.....	23
4.2 Subkulture.....	26
4.2.1 Subkulture v odnosu do dominantne kulture	26
4.2.2 Subkulturna praksa	28
5 GRAFITARSKA SUBKULTURA.....	30
5.1 Vpliv glasbe na nastajanje grafitov	31
5.2 Vrste grafitov	34
5.3 Oblika javnega komuniciranja	36
5.4 Variacije sodobnih grafitov – street art	37
6 KOMERCIALNE RAZSEŽNOSTI ULIČNEGA USTVARJANJA.....	40
6.1 Grafiti v galeriji – ilegalnost na preizkušnji	40
6.2 Grafit kot orodje oglaševalske industrije.....	43
6.3 Internetna grafitarska revolucija	44
7 KRIMINALIZACIJA ULIČNIH GRAFITOV	46
7.1 Študija primera: »V POSTOJNI RASTEJO LUBENICE«.....	47
8 ZAKLJUČEK.....	53
9 LITERATURA	55

KAZALO SLIK

Slika 3.1: Primer jamske poslikave v Lascauxu	12
Slika 3.2: Ostanke berlinskega zidu na Potsdamer platzu	14
Slika 3.3: Tagi, narejeni s sprejem.....	15
Slika 3.4: Grafit, narejen v stilu Bubble letters	16
Slika 3.5: Top to bottom grafit na vlaku	17
Slika 3.6: Piece z dodano risano podobo	18
Slika 5.1: Punk grafit v Ljubljani	32
Slika 5.2: Grafit oboževalca glasbene skupine The Cure	33
Slika 5.3: Primer grafitarske vojne med navijaškima skupinama	35
Slika 5.4: Šablona, posprejana na steno	37
Slika 5.5: Tiskovina na zidu	39
Slika 6.1: Razstava slovenskega grafitarja Rona v zapuščeni tovarni Rog	41
Slika 7.1: Grafit lubenice na avtobusni postaji.....	49
Slika 7.2: Grafit lubenice na 'županovi steni'	50
Slika 7.3: Grafit lubenice na steni zapuščene bencinske črpalke.....	50

1 UVOD

»Nekateri postanejo policaji, ker želijo narediti svet lepši. Drugi postanejo vandali, ker želijo, da svet zглеda lepši« (Banksy 2006, 8).

Vse od hieroglifov iz obdobja egipčanskih faraonov do modernih estetsko dodelanih grafitov dvajsetega in enaindvajsetega stoletja se srečujemo z zidnimi sporočili (sub)kulture, politične ali izjemno osebne narave. Začetek moderne zgodovine grafitov lahko postavimo v šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko so se na drugi strani Atlantika začele pojavljati prve vidnejše poslikave sten in udarne politične parole. Grafiti so medij izbire za številne posameznike, ki si želijo anonimnega javnega izražanja. Kljub temu da so grafiti označeni kot dejanja vandalizma, imajo prvotno dokumentarno vrednost, saj tu ni urejanja ali cenzure.

Grafitov je okoli nas vedno več in so prerasli idejo fenomena velikih mest. Prisotni so tudi v primestnih in celo vaških okoljih. Med drugim jih lahko opazimo tudi na takšnih površinah, ki nasprotujejo vsakršni logiki. S tolikšno količino raziskovalne materije so grafiti postali logičen fokus znanstvenikov iz različnih področij. Odnos do grafitov obsega široko paleto velikokrat nasprotujočih si pogledov. Pri pregledovanju literature o grafitih sem ugotovil, da raznovrstni pogledi različnih avtorjev nanje varirajo od tega, da se grafiti nekaterim avtorjem zdijo zabavni (in/ali nadležni), do tega, da jih določeni avtorji obravnavajo kot pomemben lingvistični dogodek.

Mladinske subkulture v postmodernej družbi vzpostavljajo svojo lastno kulturno avtonomijo in si prisvajajo javni prostor, s tem ko puščajo sledi na javnih površinah, pa naj bodo to sledi rolnarskih kolesc na marmorni ploščadi ali grafitov na steni ob njej. Osnovni konflikt med grafitarji in družbo je zreduciran na problem lastništva nad prostorom. Politiki in upravitelji razumejo grafito kot vandalizem ter zahtevajo zakon in red. Toda tisto, kar nekdo vidi kot zakon in red, s tem ko preganja grafitarje kot delinkvente oziroma kriminalce, lahko drugi vidi kot legitimen način izražanja kreativne energije na dostopnih javnih prostorih.

V tej specifični subkulturni produkciji se uveljavljena stripovska ikonografija srečuje z inovativnimi oblikami črk, množičnokulturne vsebine z ljubezenskimi – hetero ali homoerotičnimi – namigi, politična in ideološka gesla s športnimi pozivi ipd. In to na

daljici med zgolj napisi in pravimi likovnimi kompozicijami, najraje pa seveda v njihovi kombinaciji. Urbana estetika grafitov individualizira, počloveči, ozaljša ogolelost betonsko-asfaltne krajine, je ulična umetnost v najboljšem pomenu besede; obenem gre za svojevrsten stenčas, komunikacijsko prizorišče, na katerem se na kratek in jedrnat način izmenjujejo, dopolnjujejo, konfrontirajo različna mnenja o aktualnih dogajanjih. Grafiti so demokratičen medij: njihovega pisanja/risanja se lahko loti vsakdo, ki ima kaj povedati, ki to hoče in zna – ali pa tudi ne (Velikonja 2000, 295).

Končno fazo preseganja nekonvencionalnosti risanja grafitov predstavljajo umetniki, ki so začeli svojo kariero na ulicah in se nato povzpeli na preprogo uglednih umetnikov, ki svoja dela razstavljajo v galerijah moderne umetnosti. »Ko se stvar pojavi v muzeju, preneha biti grafit. Z vidika samega ustvarjalca pa je to zelo dober razvoj« (Tomc 2006).

Prodornost komuniciranja z grafiti je zaznala tudi industrija in jih začela uporabljati za potrebe propagiranja svojih izdelkov. Sporočilni prostor mestnih ulic, ki so ga zasedali preganjani grafiti, so prepoznali oglaševalci in hitro rekrutirali ulične ustvarjalce za snovanje svojih oglasnih kampanj. Ne glede na to, da je večina grafitov, predvsem tistih institucionaliziranih, danes oproščena vandalizma, grafiti še vedno hrepenijo po alternativni resničnosti in dinamični dimenziji.

Ulični grafiti v svoje družinsko drevo vključujejo vrsto različnih tehnik uličnega ustvarjanja, med katerimi je v zadnjem obdobju najbolj prepoznaven *street art*. Kljub nekaterim razlikam pri samem ustvarjalnem procesu in motivaciji za prevzemanje tega modernejšega načina ulične kreativnosti obravnavam *street art* enakovredno uličnim grafitom. Kot meni Lewisohn (2008, 153), je »kreativnost nemogoče spraviti v kletko«.

Naj omenim le še nekatere bolj opazne omejitve, s katerimi sem se soočal pri izdelavi diplomskega dela. Zaradi poudarka na obravnavi odnosa družbe do uličnih grafitov so nekatera sorodna področja obravnavane tematike predstavljena zgolj predstavitveno. Poglobljena analiza vseh vprašanj, ki se odpirajo znotraj določenih poglavij v diplomskem delu, bi se oddaljila od osnovnega raziskovalnega vprašanja, ali je družba tolerantna do uporabe uličnih grafitov in kakšen je dejansko njen odnos do tovrstnega načina uličnega izražanja.

2 RAZNOLIKOST DEFINIRANJA GRAFITOV

Narava grafitov in sorodnih načinov ulične ekspresivnosti na mestnih zidovih postaja pestrejša in vse bolj raznolika, kar velikokrat privede do potrebe po novih definicijah osnovnega pojma oziroma razširitvi ali dopolnitvi nekaterih obstoječih definicij. Že slovarske definicije vsebujejo nekatere razlike pri definiranju pojma grafit.

Slovenski etimološki slovar pojem grafit opredeli kot »napis na steni«. Pojem v etimološkem pomenu izvira iz grške besede »grapho«, kar pomeni »pišem, rišem, vrežem, vklešem« ter iz italijanske besede »graffiare« v pomenu »praskati« (Snoj 1997, 154). Verbinc navaja pod pojmom grafit »mehko ogljikovo rudnino kovinskega sijaja; največ za svinčnike«, pojem »graffito« definira kot »ital. napis ali risba, vrezano v kamen« (Verbinc 1991, 245), medtem ko izraz »sgraffito« označi kot »način slikanja na steno« (Verbinc 1991, 648). Podobno je tudi v Slovarju slovenskega knjižnega jezika, kjer grafit zaznamuje »mehko rudnino temno sive barve, kovinskega sijaja« (SSKJ 1994, 256). Za razliko od Verbinčevega Slovarja tujk v Slovarju slovenskega knjižnega jezika ni omenjenega pojma »graffito«, pod pojmom »sgraffito« pa zasledimo, da je to »umetniška slikarska tehnika, pri kateri nastane podoba z izpraskanjem ene ali več plasti raznobarnih ometov« (SSKJ 1994, 1215).

Pomemben premik pri definiranju grafitov so poskusi preseganja slovarskih opredelitev ter večja interdisciplinarnost pri širitvi razlage. Po Laliću (1991, 35) lahko grafito tako definiramo kot izraze različnih pomenov, ki so predstavljeni z risanjem, vrezovanjem in pisanjem na zidove in druge javne prostore. Predstavljajo neinstitucionalen in neformalen način komuniciranja posameznikov in skupin, tako medsebojnega kot tudi s širšim družbenim okoljem.

»Za mnoge so še vedno primer javnega vandalizma, medtem ko drugim predstavljajo ljudsko umetnost, katere zaščitni znak je navidezna anonimnost, dizajn in identiteta soseščine. So legitimna izražanja umetnosti povprečnega človeka« (Abel in Buckley 1977, 139). Lebarič (2008, 57) pravi, da je usoda grafitov nedoločena, saj se ti spreminjajo, mnogi izginjajo, nastajajo pa številni novi. Nastanek je nepričakovan in večinoma nelegalen. To je kreativna komunikacija, dostopna vsakomur, in jo lahko srečamo na povsem nepričakovanih mestih. Od pozornih mimoidočih je odvisno, v kolikšni meri jo opazijo ter kako jo dojemajo in interpretirajo.

Grafiti so zgolj eden od številnih načinov komuniciranja mladih, katerih glavni namen je potrjevanje oziroma izkazovanje njihovega obstoja. Mladi želijo vzpostaviti lastno komunikacijsko mrežo, ki se razlikuje od ostalih, družbeno priznanih načinov komuniciranja. Z ustvarjanjem grafitov prispevajo k oblikovanju svojevrstne kolektivne vizije ter na ta način definirajo svojo lastno identiteto. Z grafiti se izražajo pogosto prav zaradi zaprtega dostopa ali upora do družbeno sprejemljivih oblik komuniciranja (Novak 2003). »Gre za odklanjanje sodelovanja v glavninskih medijih, za odklanjanje tega, da bi se tvoja subverzija zreducirala na neko plehko modo in za vztrajanje na pisanju grafitov ravno zaradi tega, da se ohrani neka avtentična drža« (Tomc 2006).

Tudi določeni ustvarjalci grafitov se zavedajo težavnosti vzpostavitve enotne definicije. Grafitar John tako opredeli 'prave grafite' in jih razloči od ljubezenskih sporočil in prask na zidovih javnih toalet: »Na splošno je vsaka poslikava zidu, ki je narejena z malo ali brez podpore, ki ni vezana na neko institucijo, ki je ilegalna ali tudi ne, imenovana grafit /.../ Danes ni več smiselno vztrajati pri neki definiciji grafitov, ker je preveč različnih možnosti njihovega definiranja« (Farrel 1994). Tudi grafitar Sonik poudarja ilegalnost kot pomembno komponento grafitarstva. »Ljudje rišejo grafite, ker je to način, s katerim se izražajo in se uveljavljajo izven določenih družbenih norm. Vsak grafit ima, tudi če je ustvarjen legalno, odpadniški naboj, ki se je nakopičil skozi leta ilegalnega ustvarjanja« (Sonik 1994).

Eno izmed zanimivejših opredelitev grafitov poda Crispin Sartwell. Opisuje jih kot medij javnega izražanja, namenjen ljudem, ki nimajo denarja in ki niso nagnjeni k oglaševanju. Enači jih z drugimi načini izražanja v javnem kontekstu, zavzetjem prostora za podajanje nekorporativnih, nevladnih sporočil.

Grafite mnogi opredelijo kot javno umetnost, umetnost na ulici. »Živijo v zunanjem javnem prostoru. Nastajajo na pobudo posameznikov, največkrat ilegalno in brez konkretnih naročnikov. Izmikajo se formalni družbeni kontroli reprezentativnih predstavnikov družbe, kateri so podvržene druge oblike javne umetnosti« (Stepančič 2004, 30).

Eden trenutno najbolj dejavnih grafitarjev na vseh petih kontinentih je takole opredelil grafite: »Ne glede na to, kaj se govori, grafiti niso najnižja oblika umetnosti. Kljub temu da se je potrebno ponoči plaziti naokrog in lagati mami, je to dejansko najbolj iskrena umetniška

oblika med vsemi. Tu ni elitizma ali vrveža, razstavlja se na nekaterih najboljših stenah, ki jih mesto lahko ponudi, in nikogar ne odvrne višina vstopnine« (Banksy 2006, 8).

3 ZGODOVINA GRAFITOV

3.1 *Od Lascauxa do Berlina*

Poreklo zidnih napisov in slikarij, ki so danes prisotne tako v domačih kot v tujih, predvsem mestnih središčih, sega v pradavnino zahodne civilizacije. Najstarejše še ohranjene risbe na zidovih so najdene v jamah Francije in Španije in sodijo v čas mlajše kamene dobe. Najbolj izstopajo 17000 let stare risbe na zidovih jame Lascaux v Franciji (glej Sliko 3.1). Na njih so predstavljene teme lova, živali, magijskih praks in podobni motivi (Lalić 1991, 18).

Slika 3.1: Primer jamske poslikave v Lascauxu



Vir: Wikipedia (2008).

Bolj kot lastno doživljanje resničnosti je bilo pomembno magijsko ozadje takratnih stenskih poslikav. Risba je kasneje postala simbol prikazovanja raznolikosti sveta v kompleksnem zaporedju znakov in črk. Lalić (1991) navaja risbe ameriških Indijancev iz časa okrog 10.000 let pr. n. št., ki prikazujejo simbole plemena, slike lova, iniciacije in druge rituale. Tudi hieroglifi v starem Egiptu nazorno prikazujejo sledi o risanju na zidove v tistem obdobju. (Lalić 1991, 18).

Če se premaknemo okoli 2500 let dalje, najdemo več kot 11000 primerov nesankcioniranih grafitov, ki so jih do sedaj dokumentirali v Pompejih. Grafiti so bili vedno tam, toda nihče ni do njih izkazoval posebnega interesa, dokler niso postale moderne študije starodavnih umetnosti, ki so s seboj prinesle koncept grafitov kot oblike umetnosti in čiste potrebe po

ustvarjanju (Lewisohn 2008, 26). Uničujoča vulkanska lava je v ostankih teh starih mest, ki so nastradala v erupciji Vezuva leta 79, delovala konzervatorsko – poleg skulptur, mozaikov, vrednih predmetov ipd. je ohranila različne risbe, vpraskane v zidove. Ti grafiti obravnavajo življenjske teme, kot so ljubezen, humor idr. (Lalić 1991, 18). Grafiti, ohranjeni v Pompejih, so arheologom omogočili vpogled v vsakdanje življenje ljudi, ki so živeli v prvem stoletju. Poleg politične retorike in ljubezenskih izpovedi zasledimo tudi magijske zapise in šaljive opazke ('Sprašujem se, o zid, kako da še nisi postal ruševina, ko podpiraš neumnosti tolikih čečkačev'). Arheologi so starodavne grafite uporabljali tudi za proučevanje sprememb v jezikih (Ancelet 2006).

Lewisohn (2008, 27) omenja, da so bili grafiti v času starega Rima pogosto povezani s politiko in so bili priljubljen način odzivanja na avtoriteto. Mestni zidovi so predstavljali prostor, kjer so ljudje lahko smešili oblast ali se nad njo pritoževali. Zgodovinarji le s težavo ugotavljajo, kako so oblastniki reagirali na takšna sporočila, a obstajajo zgodbe o ukrepih cesarja Nerona proti tistim, ki so ga kritizirali z napisi na zidu.

V srednjem veku so grafite pisali pretežno v cerkvah in samostanih, ki so tedaj predstavljali stičišča kulture in družbenega življenja. Medtem ko so bile druge zgradbe zgrajene pretežno iz lesa, je kamnita gradnja cerkva in samostanov omogočila ohranitev številnih vrezanih napisov. Predvsem v cerkvah so urezovali krščanske simbole, kot je Kristusov monogram, jagnje, sidro ali riba. Na podoben način so beležili tudi zmage in poraze v vojnah, služenje srednjeveškemu gospodarju ali čas, preživet v zaporu. Presunljiva zbirka grafitov se nahaja v znameniti angleški temnici The Tower of London. Tower, ki so ga postavili v 11. stoletju, je bil dolgo prostor, v katerega so zapirali kriminalce in druge oblastem nezaželene osebe. Med zaporniki so bili tudi pripadniki družbene elite. Najbolj znameniti so grafiti iz Beauchamp Towerja, ki so bili najverjetneje napisani v šestnajstem stoletju (Lalić 1991, 19–20).

Javno mnenje se je obrnilo proti grafitom v poznem devetnajstem stoletju. Razlog je bil napet odnos med delavskim razredom, ki naj bi bil odgovoren za izdelavo grafitov, in elito, ki je dominirala v kulturni produkciji (Lewisohn 2008, 27). Več pozornosti kot v preteklosti so grafitom namenili šele v dvajsetem stoletju. Gyula Halasz Brassai, francoski fotograf madžarskega rodu, je v tridesetih letih prejšnjega stoletja zaslovel z nočnimi posnetki Pariza in grafitov. Lewisohn (2008, 29) navaja, da je Brassai, tako kot mnogi surrealisti, s katerimi je prijateljeval, videl grafite kot primitivno, otroško umetnost. Za Brassaija so si primitivna

umetnost, otroška umetnost, umetnost psihiatričnih bolnikov in grafiti delili svobodo in energijo, ki so ju 'resni' umetniki težko posnemali.

Ameriški znanstvenik Allen Walker Read je leta 1935 objavil prvo temeljito študijo o grafutih. »Na daljšem potovanju po Kanadi in zahodu Združenih držav je obiskal veliko javnih stranišč in na podlagi napisov v njih prišel do spoznanja, da so ti grafiti oblika folklore« (Abel in Buckley 1977, 8). Grafite, ki jih je analiziral, je imenoval 'ljudski napisi', rezultate raziskave pa je strnil v obliki slovarja. Lalič (1991, 21) pravi, da je večina analiziranih napisov v omenjenem slovarju povezanih s seksom, tako homoseksualnim kot heteroseksualnim, analnim, vaginalnim ali oralnim.

Slika 3.2: Ostanke berlinskega zidu na Potsdamer platzu



Vir: Wikipedia (2008).

Z dvigom berlinskega zidu leta 1961 so »avtorji grafitov dobili izjemno prikladen prostor za pisanje svojih sporočil. Kot simbol ideološke in politične razdeljenosti tedanje Nemčije in Evrope, je bil berlinski zid v obdobju od začetka šestdesetih do njegovega podrtja leta 1990 v izjemnem interesu medijev. Bizarno prisotnost sredi mesta postavljenega zidu so posebej poudarjali številni grafiti, najpogosteje posvečeni politiki« (Lalič 1991, 22). Berlinski zid so porisali tudi številni svetovno znani umetniki. Zanimivo je, da so bili pri rušenju zidu zelo previdni, da ne bi poškodovali pomembnih delov, ki so jih krasili njihovi grafiti (glej Sliko 3.2). Del zidu tako stoji na piedestalu pred vojaškim muzejem v Londonu. Spet drugi kos je bil podarjen Združenim narodom s strani Nemčije kot znamenje nemškega miru. Ostali kosi zidu se nahajajo v številnih muzejih po svetu.

3.2 Razvoj modernih grafitov

Ne glede na to, ali jih imenujemo moderni grafiti, 'hip hop' grafiti ali *graffiti writing* (tako jih najpogosteje imenujejo njihovi ustvarjalci), so to grafiti, ki so se razvili na vzhodni obali Združenih držav Amerike sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja. Hitro so postali pomemben medij najstnikov, ki so v iskanju ulične slave na zidove zapisovali svoje vzdevke. »Namesto svojih pravih imen so zapisovali vzdevke in tako ustvarjali novo ulično identiteto. Prvotna funkcija grafitov je teritorialne narave. Pripadniki tolpa so označevali svoja območja in lokalni otroci so pisali za svoje prijatelje ali za svoje sovražnike« (Cooper in Chalfant 1984, 14).

Slika 3.3: Tagi, narejeni s sprejem



Konec šestdesetih let prejšnjega stoletja so se *tagi* (podpisi grafitarjev, narejeni z alkoholnim flomastrom ali sprejem, kot prikazuje Slika 3.3) nekaterih bolj znanih grafitarjev (Top Cat, Cool Earl, Cornbread) začeli pojavljati na ulicah Philadelphije, toda center grafitarske kulture se je do leta 1970 premaknil v New York. Leta 1971 je New York Times objavil članek o mladem grškem kurirju iz Washington Heightsa, ki se je med dostavljanjem pošte podpisoval po mestnih ulicah. Njegov vzdevek Taki 183 je bil kombinacija njegovega imena (Demetraki) in naslova (183-ta ulica). Članek v New York Timesu z naslovom 'TAKI 183 Spawns Pen Pals' je spodbudil tekmovalnost med pisci grafitov v New Yorku. Takijev način podpisovanja je prevzelo na stotine mladih v mestu (Anderson 2008a). Popularizacija ali kot pravi Lewisohn (2008, 31) »evolucija pisanja grafitov od iznajdbe taga do točke, ko se je razvilo v

popolnoma izoblikovano gibanje, se je zgodila izjemno hitro, v obdobju petih let. Z vidika kulture je bil to poseben fenomen.«

Grafiti so se z ulic začeli seliti na podzemno železnico. Po 'prebujanju', ki so ga povzročili Taki183 in nekateri njegovi sodobniki (Tracy186 in Julio204), so grafitarji dodali ulične številke k svojemu vzdevku in izvajali t.i. *bombing* (v kratkem časovnem obdobju narisati čim večje število grafitov). Grafito je nato podzemna železnica popeljala po celotnem mestu (Anderson 2008a). Od skromnih začetkov v Philadelphiji do prihoda na newyorško podzemno železnico v zgodnjih sedemdesetih so se grafiti spreminjali in se razvili v svetovno priznani kulturni fenomen (Gastman in drugi 2006, 47).

Pri tovrstnih grafitih je pomembna slika oziroma risba in podpis pa tudi množična reprodukcija določenega imena, ki sčasoma postane prepoznano v grafitarskih krogih. »Medtem ko je postajal prostor na zidovih in vlakih vse bolj zapolnjen, je bilo potrebno izoblikovati stil, ki bo poudaril zapisano ime in ga razločil od drugih. Otroci so začeli vaditi variacije svojih imen in razvijati posebljene logotipe, ki jih je bilo mogoče v hipu prebrati« (Cooper in Chalfant 1984, 14).

Slika 3.4: Grafit, narejen v stilu Bubble letters



S tem ko so se grafiti začeli širiti kot oblika umetnosti, so se začeli spreminjati in oblikovati avtentično kaligrafsko podobo. Število piscev grafitov v New Yorku se je povečevalo in vsak je iskal načine, s katerimi bi se uveljavil kot svojstven umetnik. *Bubble lettering* (stil grafita z mehurčkasto zaokroženimi linijami črk, kot prikazuje Slika 3.4) se je uveljavil v zgodnjih

sedemdesetih, toda šele *wildstyle* (stil grafitov s prepletenimi, težko berljivimi črkami, ki so splošni javnosti navadno tuji in težko berljivi) je popolnoma definiral moderne grafite. Tagi so se razvijali v svoji kompleksnosti in kreativnosti kot tudi v svoji velikosti in obsegu, kar je leta 1972 privedlo do rojstva *masterpiecea*, krajše *piecea* (kompleksnejši večbarven grafit, za nastanek katerega je potrebno več ur risanja). Cilj vsakega začetnika je bil *to get up*, kar je pomenilo, da je imel grafitar kar največje število tagov in bombingov na kar največ različnih lokacijah (Anderson 2008b). Dejstvo, da jih vrstniki opazujejo, je bil le še razlog več, da so grafitarji želeli navdušiti s količino grafitov, ki so jih proizvedli. To je neizogibno pripeljalo do tekmovalnosti med *crewji* (skupina povezanih grafitarjev, ki se predstavljajo z določeno kratico in pogosto rišejo skupaj) (Gastman in drugi 2006, 55).

Grafitarji so začeli vlamljati na ranžirne postaje, da bi lahko 'pobarvali' čim večje število vlakov, ne da bi jih pri tem kdo opazil. Ker je bilo tveganje manjše, so imeli več časa za skrbno in podrobno izdelavo *pieceov* na zunanjih površinah vlakov (Anderson 2008b). »Ena od metod izpopolnjevanja stila je fotografija. Pisci grafitov vedno fotografirajo svoja dela, tako za arhiv kot za pomoč pri urjenju. Ker vlaki le redko dovolj dolgo stojijo na enem mestu, je to edini način za proučevanje tovrstnih grafitov« (Cooper in Chalfant 1984, 32).

Sredi sedemdesetih let je bilo najmočnejše obdobje bombinga v zgodovini (modernih) grafitov in New York ni imel sredstev za odstranjevanje tolikšne količine barve. *Piecei* so se razširili in postali *top to bottomi* (vagon, porisan z grafitom od vrha do tal, kot prikazuje Slika 3.5). *Designi* (gرافيčni dodatki, s katerimi grafitar polepša svoj izdelek), kot so pikčasti vzorci, prečne črte, zvezde in kocke, so postali izjemno popularni. Leta 1974 so grafitom začeli dodajati podobe iz stripov in jih dodatno dekorirati (Anderson 2008b).

Slika 3.5: Top to bottom grafit na vlaku



Medtem ko so določeni grafitarji izumljali lastne podobe, so bili številni zadovoljni s podobami iz množičnih medijev in ameriške popularne kulture. Tako so razvijali lastno ikonografijo z zbiranjem podob iz stripov, televizije in oglaševanja in le-te uporabljali v novem kontekstu (glej Sliko 3.6). Kljub množičnemu izposojanju podob so bili pisci grafitov iznajdljivi pri njihovem umeščanju v celoten dizajn (Cooper in Chalfant 1984, 80).

Slika 3.6: Piece z dodano risano podobo



Uporaba sprejev se je izjemno povečala, s tem pa so piecei postajali večji in bolj zapleteni. Sredi sedemdesetih se je pojavil *throw-up* (nekoliko večji in malo bolj dodelan tag, narisani v krajšem času). Začela so se pojavljati prava *throw-up* tekmovanja, na katerih so pisci med seboj tekmovali v količini izdelanih *throw-up*ov v najkrajšem možnem časovnem obdobju. Pozna sedemdeseta in zgodnja osemdeseta so predstavljala zadnji val bombinga (Anderson 2008b). Dva zelo izurjena grafitarja, kot pravita Cooperjeva in Chalfant (1984, 54), »lahko tekmujeta za naslov kralja podzemne linije, tako da ustvarita čim več *throw-up*ov. Pisci grafitov, ki jih vsi spoštujejo in so široko prepoznavni kot *kings*, so gotovo najbolj izurjeni ustvarjalci grafitov«.

Pozna sedemdeseta in zgodnja osemdeseta so predstavljala zadnji val bombinga v New Yorku. Newyorška služba mestnega prometa Metropolitan Transportation Authority je začela ostreje pritiskati na grafitarje, da bi preprečili 'vandalizem'. Mreže, ki obdajajo ranžirne postaje vlakov, so redno popravljali, z vlakov pa dnevno odstranjevali poslikave. Leto 1985 je pomenilo začetek obdobja hudega preganjanja grafitarjev. Skupine agentov pod krinko,

imenovane Vandal Squad, so skušale prodreti v crewje, da bi jih tako lahko aretirali 'od znotraj'. Bili so podkovani v zgodovini grafitarstva, imeli pa so tudi spisek imen najboljših grafitarjev in lokacij, kjer so najpogosteje ustvarjali (Anderson 2008b).

Poslikava vlaka je v nadaljnjih letih postala prava tekma s časom, nato pa so vagone zamenjali s tistimi iz nerjavečega jekla. Grafitarji so se bili prisiljeni umakniti iz podzemnih železnic in poiskati nove načine izražanja. Ravno ko se je vpliv grafitov začel širiti po celotnih Združenih državah in v Evropo, je epicenter v New Yorku pričel zamirati (Anderson 2008c). Lewisohn (2008, 35) navaja, da so grafiti prečkali Atlantik s pomočjo množičnih medijev – revij, filmov in popularnih glasbenih spotov, v katerih so se pojavljali grafiti. V osemdesetih so evropske galerije kazale veliko zanimanje za grafite, zavoljo česar je bilo ustvarjenih kar nekaj mladih zvezdnikov, ki jih je prepoznala evropska umetniška srenja. Razstave grafitov v Evropi so zaznamovale začetno obdobje njihovega razstavljanja in postalo je splošno sprejeto, da je bil grafitiranju ob njegovem prihodu v Evropo podeljen višji status, kot je bilo to navadno značilno za Združene države. Evropejci so morda stilistično zaostajali za Američani, medtem ko so konceptualno odkrivali popolnoma nove smeri.

Čistilna akcija 'Clean Train Movement' je v New Yorku prisilila pisce grafitov, da so si poiskali nove kraje za ustvarjanje, in številni so izbrali galerije, v katerih so predstavljali svoja dela, ali pa so odpirali svoje lastne studie. Drugi so se odločili svoja dela preseliti višje, na strehe, avtoceste in mostove – te lokacije so imenovali *heaven spots*. Zakonodaja je postajala vse ostrejša, običajni kraji za pisanje pa so bili nadzorovani. Crewji so se borili za maloštevilne mestne lokacije, ki so jim ostale na voljo. Tedanji župan New Yorka Rudy Guiliani je mobiliziral antigrafitarske sile kot del svoje 'broken window' teorije. Ta je predvidevala, da so dovoljena dejanja vandalizma zgolj leglo novih vandalskih dejanj. Zaradi tega je bilo potrebno grafite odstraniti v celotnem mestu, da bi tako izboljšali kvaliteto bivanja (Anderson 2008c).

Pisanje grafitov je do danes že vzpostavilo tradicijo, osnovano na prispevkih številnih generacij piscev. Prihajajoči umetnik je tako soočen s situacijo, v kateri so oblike in konvencije njegove obrti že opredeljene. Estetični parametri, znotraj katerih bo kot pisec grafitov delal v prihodnjih letih, so razmeroma ozki. Novi pisci grafitov hitro posvojijo večje stilske inovacije, a vselej spoštujejo tiste, ki so postavili temelje. Zgodbe o njih, njihovih sodobnikih in njihovih dosežkih tvorijo celoto folklore grafitov (Cooper in Chalfant 1984,

17). Grafiti so bili vselej odsev časa, v katerem so nastaja(ja)li. Moderni grafiti so tesno povezani z metropolami, kljub temu pa se dobro znajdejo tudi v manjših mestih povsod po svetu.

4 INDIKATORJI DRUŽBENE (NE)TOLERANCE

4.1 *Grafiti kot družbeno nezaželena praksa*

Družba, kakor jo vidimo v njenih vsakdanjih in konkretnih manifestacijah, torej njeno delovanje in gibanje, je rezultanta neskončnega števila posamičnih človeških dejanj in vedenj. Ožje in širše družbeno okolje ta človeška dejanja in vedenja sproti tudi vrednoti in ocenjuje kot pozitivna ali negativna ter te ocene stopnjuje. Ravnanje in vedenje posameznega človeka torej dobi svoj pozitivni ali negativni predznak, ki ima lahko večjo ali manjšo intenzivnost v družbenem okolju (Bavcon in drugi 1969, 19).

Pisanje grafitov je povsod po svetu kaznivo dejanje. Nekatere države so do tovrstnega uličnega izražanja ostrejšje in nalagajo kršiteljem visoke denarne in zaporne kazni, v drugih državah so kazni milejše in odnos do grafitarjev tolerantnejši. Nataša Velikonja (2004, 118) ugotavlja, da četudi je pisanje grafitov civilizacijski fenomen, ki so ga poznali v vseh zgodovinskih obdobjih in je povezan s pismenostjo, identiteto, subjektivizacijo, kreativnostjo, kulturo, osebno držo ali kolektivno, skupinsko pripadnostjo ter izražanjem, torej z najbolj temeljnimi kriteriji civilizirane intervencije v svet okrog nas, kljub temu sodi med najbolj neželene in nepriznane prakse.

4.1.1 **Nesprejemljivo ravnanje – deviantnost in nekonformizem**

Ravnanje posameznika opazuje in vrednoti družba in okolje, v katerem živi. V primerih ko njegovo ravnanje odstopa od pričakovanega obnašanja, okolica vidno pokaže svoje neodobranje. »V situaciji ko posameznik izkusi prezir ali neodobranje in ko je s strani svoje okolice etiketiran kot devianten (huligan, odtrgan, odvisnik itd.), zavzame ta etiketa mesto glavnega statusa, ki dominantno vpliva na vse druge statuse (prijateljske vezi, službo) kot tudi na vloge, ki jih zavzema ali bi jih lahko zavzel v družbeni strukturi« (Lalić 1991, 42).

Moč oblikovanja trdno zasidranih stališč o določenem pojavu v družbi imajo prvotno mediji kot snovalci prevladujočega mnenja. Torej so tudi grafiti večinoma razumljeni tako, kot so predstavljeni v medijih, v večini primerov negativno. Po Abramumu poteka reprezentacija

grafitiranja kot kriminalnih in vandalskih dejanj tudi v odnosu z drugimi, družbeno deviantnimi dogodki. Grafitiranje se tako postavlja ob bok drugim oblikam vandalizma in se pogosto obravnava v prispevkih, ki govorijo o raznih oblikah deviantnosti in ukrepih zoper njih. Etiketa deviantnosti se potemtakem medijsko konstruira že s tem, ko se grafiti obravnava v kontekstu marginaliziranih skupin (dilerji, narkomani, potepuhi), ki nastajajo po zakotnih lokacijah, kot so propadajoče stavbe ali zanemarjeni podhodi (Bobnič in Abram 2008, 221). »Kriminalna novica s svojo vsakdanjo redundantnostjo povzroča, da postane skupek pravosodnih in policijskih kontrol, ki kvadriljirajo družbo, sprejemljiv; iz dneva v dan pripoveduje o nekaki notranji bitki s sovražnikom brez obraza; v tej vojni je vsakdanje poročilo o preplahu ali o zmagi« (Foucault 2004, 313).

Ulica predstavlja kuliso, znotraj katere je lahko zasnovan in odigran scenarij. Ulica je lahko prestopnikovo igrišče. Če ta nima česa drugega, s čimer bi se lahko ponašal, lahko postane teritorij, ki ga je potrebno braniti. Omogoča beg od nadzora s strani odraslih in trening deviantnosti v skupini vrstnikov (Brake 1984, 40). Toda scenarij, ki ga odigrajo 'ulični igralci', je lahko zasnovan na želji t. i. prestopnikov po kreativnem preživljanju časa.

Posameznikova dejanja, ravnanja in vedênja namreč niso nujno sama po sebi deviantna ali patološka; niso npr. nujno v nasprotju s človekovo biološko, pogosto pa niti z njegovo socialno naravo. Nekatera dejanja so lahko npr. s stališča posameznika, s stališča njegove biopsihične osebnosti, docela normalna ali pa celo pozitivna. Tu mislimo na takšna socialno negativno ovrednotena posameznikova dejanja, ki pomenijo zanj sprostitvev ali celo osvoboditev nekega pritiska, napetosti itd. (Bavcon in drugi 1969, 20).

Ravnanje in obnašanje v skladu s splošno uveljavljenimi normami je kljub temu pričakovano, tudi ko govorimo o pisanju ali risanju uličnih grafitov. Grafitiranje, razumljeno kot 'čečkanje' po mestnih zidovih ali 'packanje' sten blokovskih naselij, je za večino ljudi nesprejemljivo ravnanje. Po Južničju (1993, 127) je konformnost in zaviranje ali celo prepoved nekonformnega vedênja tudi v modernih družbah vsaj zaželena, če že ne zapovedana. Nekonformnost naj bi družbo ogrožala. Kot pravi v nadaljevanju, je posameznik večplastno povezan s skupnostjo. Čim bolj je razvita družba, v kateri živi, toliko več je razlik med njenimi pripadniki. Te razlike pa niso vidne zgolj »na relaciji posameznik – skupnost, marveč tudi skozi skladje in neskladje med globalno družbo in njenimi deli. Vzemimo le možne

podkulture in subkulture ali pa, če vzamemo le še nekaj primerov deljenosti, ki jih odražajo jezikovne razlike v isti skupnosti« (Južnič 1993, 155).

Konfliktno razmerje med uveljavljenimi družbenimi normami in vedanjem določenih posameznikov privede do reagiranja družbe v obliki različnih sankcij. Prej zgolj konfliktni družbeni odnos se spremeni ter se prevesi v odnos prisiljevanja. Družba namreč želi s svojimi reakcijami posameznika prisiliti k spoštovanju splošno veljavnih norm in vrednot (Bavcon in drugi 1969, 53). Srak (1983, 117) trdi, da je med številni posamezniki, ki bi jih lahko označili kot izrazite neprilagodljivce oziroma nekonformiste, večje število mladih ljudi. Marsikateri nadebudni mladostni 'upornik' naj bi se v poznejšem obdobju svojega življenja 'pomiril', 'spametoval', 'dozorel' in se tako sprijaznil z dobršnim delom tako življenjske kot družbene 'realnosti', ki jo je morda v zgodnejšem obdobju svojega življenja goreče kritiziral, odklanjal in obsojal.

Na drugi strani obstajajo tudi mnogi posamezniki, ki kljub temu da jih družba označi za deviantne, drugačne, nesprejemljive, nadaljujejo s svojim nekonformističnim načinom življenja, le da ga prilagodijo t. i. družbeni realnosti. Nenormalno vedenje lahko tako sčasoma postane sprejemljivejše. Velikonja (1999, 21) ugotavlja, da postajajo v sodobni družbi drugačnost, nenormalnost ter celo izolacija nekaj popolnoma običajnega. Medtem ko so si prejšnje družbe prizadevale, da bi poenotile različnosti, sodobne družbe integrirajo ravno skozi drugačnost ali izoliranost, ki lahko tako postaneta način sobivanja v družbi. Tukaj imamo opraviti z novo avtoritarno taktiko. Gre za nov diskurz normalizacije in pasiviziranja deviantnosti, deformacij, perturbacij, šokantnosti, anarhije, nekonformizma, torej za njihovo prilagajanje in vpenjanje v ustaljene družbene tokove.

4.1.2 Grafiti med visoko kulturo in primitivnim čečkanjem

Grafite se obravnava na zelo različne načine. Včasih jih obravnavajo kot visoko kulturo, drugič govorijo o avtentični popularni kulturi, nekateri v njih vidijo politični protest, umazanijo, kaznivo dejanje ali zgolj prekršek. Nekateri menijo, da gre za obliko vandalizma, ki je upravičeno zakonsko prepovedana in preganjana, drugi pravijo, da gre za obliko umetnosti. Medtem ko mnogim raziskovalcem grafiti predstavljajo avtentično kreativnost delavskega razreda, so njihovi protagonisti večinoma prepričani, da je to edini način javnega

izražanja idej, s katerim se želijo ukvarjati, ne glede na to, ali jih družba vrednoti kot obliko umetnosti ali ne (Bulc in Abram 2008, 16–17). Ena od opredelitev grafitiranja obravnava grafite kot obliko umetnosti, kot del kulturnega polja. Torej se mi zdi v nadaljevanju smiselno opredeliti pojem kultura, ki pa s svojim širokim naborom definicij velikokrat pripelje do raznolikih in včasih tudi kontradiktornih pojmovanj.

Beseda je latinskega izvora in naj bi bila prvotno poimenovanje za obdelovanje zemlje. »Zato še danes govorimo o 'kulturi' različnih nasadov, pridelkov in podobno. Hkrati pa je že v starem Rimu pomenila tudi gojitev ali nego duha. V današnjem prenesenem pomenu označuje tipično obnašanje ljudi na osnovi tradicije, splošne vzorce vedenja, tipične manifestacije, ki dajejo določeni skupini posebne označbe in posebno mesto v svetu« (Trček 1994, 25–26). Širok razpon definiranja pojma kultura zasledimo tudi pri Eagletonu (2000, 1422), ki pravi, da kompleksnost pojma še najnazorneje ponazarja dejstvo, da jo je Raymond Williams, njen najvidnejši povojni teoretik v Angliji, na različnih mestih označil za merilo popolnosti, navade uma, umetnost, splošen intelektualni razvoj, celoten način življenja, pomenski sklop, strukturo občutkov in za vse v razponu od gospodarstva in družine do političnih institucij.

Tudi Hebdige (1980, 19) se zaveda kompleksnosti pojmovanja kulture in navaja, da so se kulturne študije v času svojega uveljavljanja na univerzah po svetu znašle na ograji med dvema nasprotujočima si definicijama. Prva definicija je kulturo opredeljevala kot standard popolnosti, druga pa kot 'celovit način življenja'. »'Kultura' ni več le enostransko in enodimenzionalno mesto izobraženih, ni več nekaj 'zahtevnega', 'višjega', 'vrednega', 'globokega', temveč je postala vsakdanja, popularna, mnogoznačna. Stoji v ozadju mnogih življenjskih praks, ki seveda ne spadajo več v podedovan vzorec kulture meščanskega sveta« (Ule 1995, 38).

V tradicionalnem pomenu je bila kultura način, s katerim smo lahko naše nepotrebne partikularizme stopili v nečem večjem in vseobsegajočem, v šestdesetih letih pa je prišlo do neverjetnega zasuka v njenem pojmovanju, s čimer je dobila skorajda nasproten pomen. Danes predstavlja potrjevanje, ne pa preseganje specifičnih - nacionalnih, spolnih, etničnih, regionalnih - identifikacij. Ker štejejo te identifikacije same sebe za zatrite, je to, kar je bilo nekdanje mesto konsenza, postalo področje spopadov. Kultura se je iz dela rešitve spremenila kratko malo v del problema (Eagleton 2000, 1423).

Grafitiranje je predvsem odraz nestrinjanja z redom in čistočo, ki sta pomembnimi vrednoti dominantne kulture. S stališča te kulture se pisanje grafitov obravnava kot obliko vandalskega obnašanja in uničevanje lastnine, ki je podvržena tej aktivnosti (Lalić 1991, 47). Toda Stepančičeva (2004, 16–17) pravi, da so vsi grafiti na ulici del javne umetnosti. Njihovo ulično življenje potrjuje in hkrati zanika značilnost te specifične izrazne prakse umetnosti. Javno umetnost lahko opazujejo vsi, torej je dostopna vsem, tako v dobesednem kot v prenesenem pomenu besede. Če si želimo ogledati javni spomenik, ne potrebujemo dovoljenja in ocene vseh. Tudi tisti, ki o spomenikih ne vedo ničesar, imajo enako težo pri ustvarjanju vrednostne sodbe o kvaliteti spomenika.

Kot vse druge kulturne in umetniške inovacije tudi grafiti s svojo šokantnostjo in provokativnostjo presegajo dano kulturo in tradicijo. Šele ko pride do spoznanja in uveljavitve teh karakteristik, lahko ustvarjanje grafitov postane del kulture in tradicije (Novak 2000, 346).

Kreativnost ni nekaj elitnega in ne premorejo je le umetnice in umetniki. Tako se namreč umetnost pogosto predstavlja skozi zgodovino in še danes. Kreativnost vznikla še v vrsti drugih prostorov in polj, ki pogosto niso vpeti v institucije ali dejavnosti, 'rezervirane' (samo) za umetnost. Nasprotno. Kreativnost je človeku imanentna tako kot politika in življenje, delovanje in boj. Zato umetnost ne nastaja in se ne razvija zgolj v prostorih, označenih z blagovno znamko umetnosti ali kulture. Če so umetniške prakse vpete v človekovo življenje in boj, delovanje in ustvarjanje, potem prehajajo bele zidove galerij, filmska platna in liste papirjev in puščajo (nepričakovane) drobne sledi na številnih področjih naših ustvarjanj. Tedaj komunicirajo še tudi po tem, ko so bile izrečene ali zapisane, fotografirane ali naslikane, posnete ali zložene. Prehajajo lastno enkratnost in določenost; se upirajo lastni omejenosti. Obiskujejo in se poslavljajo, šepetajo in odzvanjajo v vsa področja našega ustvarjanja in življenja (Gregorčič 2006, 21).

Posledica ločitve visoke umetnosti od vsakdanjega življenja se je izražala v naraščajočem doživljanju umetnosti le prek njene interpretacije, ne pa s prostim dostopom ljudi do umetniških del. Grafiti so ljudem dostopni in tisti, ki si vzamejo čas, lahko v njihovih podobah in zapisih zasledujejo družbeno kritične vsebine, ki so vselej vodilo dobre umetniške stvaritve. Temu navkljub je meja med vandalizmom in legitimno sporočilnostjo oziroma legitimno estetsko izpovednostjo zelo nejasna, meglena.

»Če nismo lastniki hiš, po katerih sprejajo grafite, bomo v nenaročenih grafitih videli umetnost ali vizualno kulturo. V nasprotnem primeru bodo za nas napad na tisto, kar nam ustava jamči kot nedotakljivo ali neodtujljivo« (Stepančič 2004, 34–35).

4.2 Subkulture

Definiranje pojma subkultura se zaplete že pri opredelitvi samega poimenovanja tega široko uveljavljenega družbenega fenomena. Kot navaja Velikonja (1999, 14), je opredeljevanje subkulture kot podkulture popolnoma zgrešeno. Predpona 'sub', ki jo uporabimo v pomenu pod oziroma spodaj, je v kulturnem diskurzu nedopustna. Kultura je vselej stvar kvalitete, ne pa kvantitete. Le nekoliko manj neprimerno slovenjenje pojma subkultura bi bilo v drugem pomenu predpone 'sub', v pomenu ob, torej obkultura oziroma vzporedna kultura.

Uletova (1995) razlikuje med pojmi mladinska kultura, subkultura in kontrakultura. Mladinska kultura naj bi predstavljala komercialno dostopno in nezahtevno vsakdanjo zabavo večine mladih iz različnih družbenih slojev, subkultura naj bi zajemala mladinske kulture delavskega razreda, nižjih družbenih slojev in marginalnih skupin, kontrakultura pa gibanja mladih iz srednjih slojev, ki so se upirala dominantni meščanski kulturi, porabništvu, naivni veri v napredek, tehnologiji, razumnosti trga itd. Te delitve ni mogoče zvesti na konsekventno, ker se je v dejanskem življenju mladih križalo vse troje, tako komercialna uspešnost njihovih stvaritev, marginalnost glede na dominantno kulturo in odpor zoper njo in družbo (Ule 1995, 37). Tomc (1989, 8) omenja ločevanje med subkulturami, subpolitikami in kontrakulturami. Medtem ko so mladinske subkulture gibanja mladih, ki oblikujejo predvsem svoje lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila, se pri mladinskih subpolitikah oblikujejo lastne oblike političnega prepričanja in delovanja mladih, mladinske kontrakulture pa skušajo subkulturni in subpolitični vidik združiti v enotno držo.

4.2.1 Subkulture v odnosu do dominantne kulture

Subkulture pripadajo svetu mladih ljudi, ki svojo mladostniško energijo usmerjajo v najrazličnejše aktivnosti. Nove ideje, predvsem pa nestrinjanje z načinom življenja odraslih, privedejo do nastanka drugačnih kultur, ki so do dominantnih kultur velikokrat odklonilno naravnane. »Mladina čuti, da je v subkulturnem odporu proti pritiskom dominantnih kultur

prisoten boj, kar je tudi privlačnost subkultur. Na njeno simbolizacijo v obliki stila se odziva bolj čustveno kot razumsko. Nimamo opraviti z logičnim razumevanjem njenega pomena in je privlačna zaradi njene čustvenosti in očitnih vplivov na svet odraslih« (Brake 1984, 154).

Vsaka kompleksnejša družba se notranje diferencira, kar je vidno že na prvi pogled. Na eni strani je dominantna kultura, ki zastopa oblike ustvarjanja, s katerimi se legitimira obstoječi red, zgodovinske dogodke, ki so ga vzpostavili, ter rituale in običaje, ki ga podpirajo. Na drugi strani pa so nasprotne in paralelne kulturne pripadnosti posebnih socialnih agregacij (Tomc 1989, 7). Napetost, ki se ustvarja med subkulturami in dominantnimi kulturami, je nepotrebna, saj subkulture večinoma bogatijo kulturno sfero, širijo njeno obzorje, nadvlada dominantnih kultur pa vselej usmerja način sprejemanja subkulturnih tokov.

Perasović (2001, 119) dominantno kulturo vidi kot kulturo vladajočega razreda, ki se predstavlja kot edina kultura, medtem ko se vzporedne kulture borijo proti dominantnemu redu oziroma soobstajajo, zavzemajo določene prostore ali 'vznemirjajo' dominantno kulturo od znotraj. Tudi Velikonja (1999, 14) je prepričan, da je bistvena značilnost subkultur, da so v pretežno nasprotujočem si odnosu z dominantnimi kulturnimi tokovi v družbi. A tudi dominantna kultura ni vseobsegajoča in ni niti približno notranje enotna, čeprav se tako formalno ali neformalno predstavlja (kot nacionalna, uveljavljena, večinska, državno subvencionirana kultura ...).

Subkulture že s svojim obstojem in delovanjem kažejo na obstoj alternativnih oblik kulturnega izražanja, pomembnih za pluralnost znotraj kulture, za katero se zdi, da ob površnem pregledu dominira članom družbe. Subkulture obstojajo tam, »kjer obstoja neka oblika organiziranega in priznanega prepleta vrednot, obnašanja in delovanja, odzivi nanje pa so drugačni od odzivov na prevladujoče nize norm« (Brake 1984, 23).

Tomc (1989, 150–152) opredeli temeljne razlike v orientacijah, ki vzpostavljajo meje med pripadnikoma subkulturnega in dominantnega sveta. Razlike razvrsti v pet sklopov:

1. Samorealizacija ali orientacija k drugim

Pripadnik subkulturnega sveta poudarja izražanje samega sebe, medtem ko daje pripadnik dominantnega sveta prednost drugim instrumentalnim dejavnostim iz občutka dolžnosti do drugih.

2. Avtonomija ali svoboda

Subkulturni posameznik je skeptičen ali nezainteresiran za cilje, ki presegajo horizont njegove individualne eksistence, zanima ga predvsem njegova individualna avtonomija v okolju, ki ga na vsakem koraku skuša omejevati. V drugem primeru je posameznik privržen tradiciji družbe, nekemu dokončnemu cilju.

3. Umik ali pripadnost

Pripadnik subkulture ni na obstoječe navezan niti izrazito pozitivno niti negativno, medtem ko ima pripadnik dominantnega sveta občutek neprimerno bolj usodne povezanosti z obstoječim.

4. Množičnost ali elitizem

Za prvega je pomembno tisto ustvarjanje, ki najde spontan odziv v oblikah subkulturnega druženja, medtem ko je za drugega relevantno le tisto ustvarjanje, ki odgovarja vnaprej definiranim avtarkičnim standardom in ki je bilo pridobljeno z mukotrpnim delom, odrekanjem in disciplino ter ne glede na odziv javnosti. Za prvega ustvarjanje sploh ni možno, če ga ne spremlja zabava, za drugega ni pravega ustvarjanja brez muke.

5. Neodvisnost ali odvisnost

Pripadnik subkulture skuša delovati kot svobodni podjetnik. V svojih stvaritvah vidi blago, ki se potrjuje na trgu. V tem ne vidi nikakršne odtujitve, fetišizma ali nasilja transnacionalnih družb, prav nasprotno, zavzema se za čim tesnejšo zvezo med proizvajalcem subkulturnega blaga in pripadniki subkulture kot potrošniki, brez nepotrebnega političnega posredništva. Medtem pripadnik dominantnega sveta vzpostavlja prepad med ustvarjanjem in potrošnjo, v prodaji kulturnega blaga pa vidi epohalni problem, zaradi česar zahteva za svoje delovanje državno podporo.

4.2.2 Subkulturna praksa

Moderna mladina je že nekaj desetletij del vsakdana, ki ga opredeljuje mešanica odpora, fascinacije in resignacije. Ko govorimo o odporu, je to odpor do množične kulture, do institucij, ki vsiljujejo dominantno ideologijo. Ko govorimo o fascinaciji, je to fascinacija nad značilnostmi ali dejanji različnih idolov, subkulturnih stilov. Ko govorimo o resignaciji, je to

resignacija, apatija in umik zaradi občutka nemoči in nepomembnosti mladih v družbi odraslih (Ule 1995, 78). Danes so subkulture mladih v širši javnosti prepoznane v glavnem zaradi medijske eksploatacije ekscesnih situacij, zaradi kampanj 'moralne panike' in drugih načinov medijske prezentacije adolescentnih načinov življenja (Perasović 2001, 9).

Tomc (1989, 145) ugotavlja, da je naraščajoča prisotnost mladinske subkulture v vsakdanjem življenju ena od temeljnih posebnosti modernih družb, še posebno po drugi svetovni vojni. Medtem ko so bile subkulture v petdesetih letih ozko usmerjene in izolirane, so postajale nekatere vrednostne orientacije mladinske subkulture v osemdesetih vse bolj prisotne v drugih kategorijah prebivalstva. Mladost je postala tudi domena in želja starejših, kar se odraža v njihovi zunanji podobi, težnjah in oblikah ustvarjanja. Toda starost, kot navaja Brake (1984, 37), nima pomembne vloge v vseh subkulturah. Le-te pa mladini (seveda vsi mladi ne pripadajo subkulturam) kljub vsemu pomagajo pri soočanju ne le s strukturnimi, temveč tudi z individualnimi težavami.

Subkulture vplivajo na oblikovanje različnih vzorcev razmišljanja in gledanja na svet in družbo, kar vpliva na oblikovanje samopodobe njihovih pripadnikov. Južnič (1993, 126) poudarja raznovrstnost vedênja mladih, ki se kaže v negotovosti in neustaljenosti življenja v velikih mestih. Poleg drugačnega stila oblačenja, goreče privrženosti do izjemnih in vznemirljivih stvari in dogodkov so mladi navdušeni nad glasbo ter redno spremljajo glasbene novosti. Potrebo po identiteti zadovoljujejo znotraj kulturnih otokov, ki nekaterim predstavljajo ključ do iskanja lastne identitete, tudi s poudarjanjem skupinske drugačnosti. Izolacija posameznih skupin mladih je že pomemben premik k tako imenovanim podkulturam oziroma subkulturam, ki so gotovo pomembne pri določanju alternativne identitete.

»Bolj urbano je okolje, večja je raznolikost subkulturizacije. Razvijejo se subkulture, ki proizvajajo podsisteme družbene narave in ti lahko varujejo subkulturo pred zunanjimi grožnjami ter jo tako razvijajo dalje. Nekonvencionalni elementi subkulturnega izvora se razpršijo v prevladujoči kulturi« (Brake 1984, 24). Mladinske scene nudijo nove pristope znotraj širokega polja oblikovanja življenjskih stilov in načinov umeščanja posameznika v družbeno okolje. S tem prispevajo k večji ustvarjalnosti in kritični produktivnosti, a ne zagotavljajo nobenega oprijemljivega izhoda iz mladostnega moratorija. Ponujajo kontingenco, relativiziranje, soodnosnost vseh identitetnih tvorb v zameno za kontinuiteto, stabilnost in varnost (Ule 1995, 45).

5 GRAFITARSKA SUBKULTURA

Pomembnejšo vlogo kot v modnih subkulturnih gibanjih imajo grafiti v mestni in velemestni odtujenosti. V urbanem okolju hrepeni človek po prostoru, v katerem ga ne bi nihče motil in ogrožal, kjer bi se počutil sam svoj gospodar in bi lahko sprostil tako mentalne kot fizične čute (Slana 2000, 898).

Opredelevanje grafitarske subkulture je danes dokaj zapletena naloga, saj lahko govorimo o množstvu grafitarskih subkultur, glede na tip grafitov, ki jih njihovi pripadniki izpisujejo oziroma izrisujejo. Izraz se je najtrdneje oprijel gibanja izdelovalcev specifičnih slikovnih grafitov. »Grafitarska subkultura je utemeljena na izrisovanju tagov, bomberjev, piecov ipd. To so poimenovanja za stilistične različice specifičnih grafitov, izhajajo pa iz slenga mednarodne grafitarske subkulture, ki z njimi poimenuje grafitarske izdelke, pri katerih je poudarek na umetelnem izrisovanju grafitarjevega imena oziroma psevdonima« (Bulc in Abram 2008, 13). Pisanje grafitov je v začetni fazi dalo ljudem iz marginalnih območij družbe možnost, da postanejo 'nekdo', četudi zgolj v svetu svojih vrstnikov. Z grafiti so lahko postali kreativni posamezniki, postali so 'kul', in tisto najpomembnejše, postali so 'zvezde'. Kar najbolj preseneča pri nastanku subkulturnih grafitov, je dejstvo, da jih je začela ustvarjati skupina najstnikov (Lewisohn 2008, 43).

Grafitarska subkultura izrazito ločuje med 'svojimi' grafiti, poimenujmo jih subkulturni grafiti, in drugimi grafiti, ki jih lahko vidimo na ulici, pa naj gre za politične ali ljubezenske zapise ali pa za grafite, ki upodabljajo like, figure in objekte. Subkulturne grafite pripadniki grafitarske subkulture dojemajo kot individualno kreativno izražanje, ki je sicer namenjeno na ogled vsem, toda njegovo 'resnično' vrednost lahko oceni le peščica strokovnjakov, ki se na tovrstno grafitiranje spozna in/ali z njim ukvarja (Bulc 2008, 75).

»Ta vrsta grafitov (writingi) se loči od drugih stenskih izjav, podob in poslikav (stencili, podpisi, komentarji ...) po likovni izvedbi in vpetosti v notranji sistem delovanja skupin (crew) in pravil, ki določajo subkulturo grafitov« (Lion the Tiger 2004, 101).

Razlika, ki jo moramo vzpostaviti, je torej delitev estetskega in vsebinskega kriterija pri vrednotenju grafitarskih izdelkov. Grafiti so izrazni medij različnih subkulturnih gibanj v različnih časovnih obdobjih. Novakova (2000, 347) ugotavlja, da lahko grafiti v številnih

subkulturah predstavljajo način sporazumevanja med posamezniki ali skupinami. Pripadniki določenih subkultur z uporabo grafitov medsebojno komunicirajo, označujejo teritorije lastnih shajališč ter obenem opozarjajo nase širšo javnost. Pisanje in risanje po zidovih kot specifična oblika izražanja je eden od mehanizmov, ki ga uporabljajo za poudarjanje nasprotovanja do prevladujočih kultur.

Subkultura je pasivni publiki izmaknjena in nima tendence širjenja na čim večji krog. Njo zanima njen lasten krog aktivne publike. Njo zanima komunikacija s tistimi, ki jo spremljajo. Okoli določenih pojavov se zbira določen krog ljudi, ki jih to zanima. Njena dejavnost ni usmerjena na širjenje, zavzemanje čim večjega mentalnega polja. To jo loči od mainstreama, ki pokriva široko polje občinstva in ima široko obveščanje, tako da dosega tudi pasivno publiko. Tako, v obliki institucije, je dosegljiv vsem. Ko neka subkultura (npr. grafiti) prestopi v mainstream, ko jo institucija posrka, postane dostopna veliko širšemu krogu. Do nje imajo dostop tudi tisti, ki na ulicah niso nikoli opazovali (in nikoli ne bodo, ker to zanje površno naredi institucija). Tako pasivna publika v resnici dobi simulaker, ponovno odkrit grafit, ki pa mu je odvzeto vse njegovo bistveno (Lebarič 2008, 58–59).

Nestrinjanje z vrednotami dominantne kulture mladi grafitarji ne izražajo zgolj s formo, ampak tudi z vsebino svojih napisov. S pisanjem po zidovih in na drugih mestih poudarjajo neortodoksne vrednote načina življenja, ki ga živijo skupaj s svojimi somišljeniki. Grafitiranje jim predstavlja pomemben način komuniciranja, ki se odraža v celotnem stilu obnašanja. Grafiti so avtentično subkulturno orodje, ki ga uporabljajo mladi ljudje, predvsem tisti, ki nimajo možnosti izražanja na konvencionalen in družbeno sprejemljiv način (Lalić 1991, 48). »Kljub temu da logika poznega kapitalizma raje vključuje in komodificira subkulturne produkte, jih tako oropa radikalnega naboja in temeljne subverzivnosti ter jih kot cvetlične lončke namešča ob svoj ideološki projekt, pa so grafiti še vedno močan komunikacijski medij, njihova sporočila pa zelo relevantna in pomenljiva« (Velikonja 2004, 128–129).

5.1 Vpliv glasbe na nastajanje grafitov

»Kadar je glasba oblika ustvarjalne prakse kake skupine ljudi, kadar je povezana s prepoznavanjem načinov vsakdanjega življenja in ga podpira, predstavlja ključ za

razumevanje celotne subkulture« (Tomc 1989, 11). Glasba je najbrž eden najpomembnejših stimulov v življenju mladih. Številne subkulture so trdno povezane s poslušanjem glasbe, saj že njihov obstoj velikokrat temelji na slušnem doživetju. Različni glasbeni tokovi so v različnih obdobjih vplivali na razvoj grafitov ali pa so jih posvojili kot del svoje ustvarjalne prakse.

Rap glasba je z govorno besedo dopolnjevala pisano besedo newyorških grafitov v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Skupaj z akrobatskim plesom, imenovanim *breakdance*, ki je predstavljal govornico telesa, so tvorili ameriško subkulturno gibanje *hip hop*. Pisci grafitov, kot so se sami imenovali, so zapisovali svoja ulična imena na stene in vlake podzemne železnice. Velik pomen so posvečali stilski izraznosti grafitu, velikemu številu njegovih ponovitev v raznih variacijah in slavi, ki jo bodo s pisanjem grafitov pridobili. Kot razloži sedemnajstletni grafitar v filmu *Style Wars* iz leta 1982: »To delam zase in za druge pisce grafitov. Zato, da lahko mi to preberemo. Vsi ostali, ki ne pišejo grafitov, so izločeni. Vseeno mi je za njih. Niso mi pomembni. To je za nas.«

Slika 5.1: Punk grafit v Ljubljani



Konec sedemdesetih let, ko je del *hard rockovcev* vplival na nastanek *new wavea* in *punka*, iz česar so se potem razvile zvrsti *heavy metal*, *trash metal*, *death metal* in še druge, so dogajanja vplivala na usmeritev uličnih grafitov. Na meji med pojmom nova kultura in subkultura so se pojavili angažirani grafiti zlasti v ZDA, a tudi v Evropi (Slana 2000, 899). Punkerji so znotraj svojega kulturnega nekonformizma dajali glavni poudarek subkulturni ustvarjalnosti in alternativnemu življenjskemu stilu. Pomembne stvari znotraj njihove

subkulture so bile takrat: poseben imidž, nočne akcije pisanja grafitov, igranje v lastni skupini, obiskovanje nočnih lokalov ipd. Policija je punkerje preganjala na način lova na pisce grafitov, preganjanja z zbirališč, zapiranja diskotek ter sodnimi pregoni proti domnevnim nacipunkerjem. Njihove pripadnike so označili kot narkomane, naciste, odpadnike in podobno. S punkom so se pri nas prvič pojavile provokativne parole oziroma stenski izreki. Punkovski napisi so se pojavili zlasti na pročeljih mestnih hiš (glej Sliko 5.1), v podhodih in diskotekah. Tipični punkovski napisi so med drugim vsebovali tudi imena domačih in tujih bendov ter priljubljenih pevcev. Zapisi so bili napisani kaotično, pogosto s sprejem ali kredo. Kot provokacija meščanski miselnosti so se pojavili tudi fašistični znaki, zlasti kljukasti križi, ki so jih preganjali represivni organi. Zaradi simbolike znakov, ki so jih punkerji risali na mestne zidove, so njihovo subkulturo enačili z nacizmom (Tomc 1985, 45). Grafiti so tesno povezani tudi z drugimi glasbenimi subkulturami. Slika 5.2 prikazuje preprost grafit z imenom *darkerske* glasbene skupine, ki je bil narejen v zgolj nekaj potezah s sprejem.

Slika 5.2: Grafit oboževalca glasbene skupine The Cure



V različnih mestih in deželah sveta se prek grafitov pojavljajo različni psihološki in socialni impulzi, ki označujejo izobrazbeno in socialno strukturo piscev. Zautripajo in ugasnejo punkovski, raperski, hardovski, raverski, tehno in drugi grafiti. Niso bili vselej odblesk diktirane mladinske subkulture časa pa tudi ne urbane kulture, temveč so bili analogno, v nekem smislu antropogeografsko tudi odblesk političnih dogajanj, protestnih pobud, najrazličnejših gibanj (Slana 2000, 896).

5.2 Vrste grafitov

Anči Leburic razlikuje tri vrste osnovnih oblik grafitnih izrazov. Ti so:

- a) simbolna forma,
- b) slikovna forma,
- c) vsebinska forma (Leburic v Lalic 1991, 63–64).

S tehnikami in oblikami grafitov se najbrž ne ukvarja otrok, ki v vrtcu s kredo napiše svoj prvi grafit na fasado, ne da bi ga pri tem zalotila vzgojiteljica, njegov grafit pa prav tako ne postane predmet akademskega proučevanja.

V tem otroškem loku se zrcali težnja po posnemanju odraslih piscev grafitov. Otrok pri tem ne razmišlja veliko, ne vpraša se, ali je to, kar je nakracal, družbeno uporabno in kakšno grafično obliko ima. Otrok kraca elementarno, iz svojega dojemalskega kota. V srednješolskih in visokošolskih straniščih, na zidovih knjižnic in telovadnic, se grafiti že izvijajo iz plenic in dobijo znamenja uličnega medija. Prek mladine se potem grafit uveljavlja skozi temeljno politično strategijo časa; kakor tudi kot odblesk apolitične in vase zatopljene generacije (Slana 2000, 893).

Grafiti lahko nastopijo v obliki različnih simbolov, ki predstavljajo nekakšne imaginarne elemente sistema vrednot posameznih mladinskih subkultur. Simbolni grafiti se v različnih časovnih obdobjih pojavljajo v različnih kombinacijah, v povezavi z glasbeno vsebino, v okviru elementov hipijevske subkulture (simbol miru), navijaške subkulture (simbol navijaške skupine) in nekaterih drugih (Novak 2000, 352).

Določeni grafiti skušajo doseči zavidljivo estetsko raven in so s strani javnosti velikokrat ovrednoteni kot 'lepi' grafiti, tudi če ima ta do njih odklonilno stališče. Novakova (2000, 354) pravi, da je določen slikovni stil lahko razpoznaven po svoji specifičnosti, svojevrstni slikovni karakteristiki, ki je značilna za grafite določenega ustvarjalca. Grafitarji se pri izdelovanju slikovnih grafitov velikokrat poslužujejo že znanih likov iz popularne kulture (risani liki iz stripov, oglasov in televizije). Končni vizualni efekt slikovnega grafita se odraža ravno v kombinaciji slike in določenega napisa. Pri slikovnih grafutih je poglobitnega pomena estetska izraznost in ne toliko interpretacija njihovega pomena. Sporočilo je velikokrat mogoče razbrati iz konteksta. Ustvarjanje slikovno izpopolnjenih grafitov predstavlja za njihove

izdelovalce velik izziv. Pri konstantnem izpopolnjevanju stila imata pomembno vlogo inovativnost in stopnja kreativnosti posameznega ustvarjalca, ki se merita s tem, koliko je dejansko prispeval k izboljšanju in razvoju že obstoječega grafitarskega stila.

Poleg estetskega doživetja lahko ponujajo grafiti tudi vsebinske premisleke. Tako nekateri grafiti izražajo določene misli ali ljubezenska sporočila, drugi kažejo navezanost avtorja na športni klub, najpogosteje nogometni, spet tretji sporočajo politična stališča. »Tekstovni grafiti so svojevrstna opozorilna 'usta mesta': nasmejijo nas, nas opominjajo, jezijo in opozarjajo mimoidoče na ulici. Tovrstno izpisovanje grafitov je zelo izrazito pri mlajših posameznikih, saj ne obstajajo mediji, ki bi bili v zadostni meri namenjeni mladim« (Šterk 2008, 330).

Slika 5.3: Primer grafitarske vojne med navijaškima skupinama



Tudi komunikacija med različnimi tipi grafitov je zelo prisotna in spodbuja t. i. grafitarske vojne, tako med slikovnimi kot med drugimi vrstami grafitov. Zanimivo je, da navadno med seboj komunicirajo grafitarji, ki izdelujejo določeno vrsto grafitov (npr. dve navijaški skupini različnih nogometnih klubov, kot prikazuje Slika 5.3). Pojavljajo se tudi prepletanja različnih vrst grafitov, kar je največkrat odraz tega, da so nekatere stene v mestu zelo 'popularne', torej tako dobre, da bo grafitar pripravljen *crossati* (namerno prekrivanje obstoječega grafitu) kakršenkoli napis na tej steni. Grafitar si ne more 'rezervirati' stene, četudi je njegov grafit najboljši izdelek v mestu. »Pri izvedbi grafitu so pomembni zunanji dejavniki (kamere, varnostniki, nepregleden položaj), na katere se je treba pripraviti in čim manj prepustiti naključju. Na podlagi poznavanja okoliščin lahko vsakdo oceni spretnost grafitarjev. Pisanje

na težko dostopnih in varovanih lokacijah dviguje pomembnost in status grafitarja« (Lion the Tiger 2004, 107).

Mestni zidovi so vsem vrstam grafitov omogočili nekakšno enotnost stila, ki bi mu lahko rekli tudi družinsko vzdušje. Grafiti nimajo namena povedati več kot to, kar vidimo na zidu, a »so več od tistega, kar govorijo. Skrivnost njihove enostavnosti, skrivnost njihove deformirajoče moči je osnovni oblikovni izum« (Šterk 2008, 323).

5.3 Oblika javnega komuniciranja

»Grafit je jednat, nujno 'politično nekorekten' program in sprej je orožje tistih, ki nimajo dostopa do drugih medijev izražanja, ki so v notoričnem komunikacijskem in političnem deficitu, definitivno na oni strani dominantnih diskurzov. Kot tak je emancipatoren in osvobajajoč, govori, ko, ker in kjer so drugi kanali komuniciranja zanje izgubljeni. Je nemi krik, ki ga z zidu slišijo le tisti, ki so sicer preslišani« (Velikonja 2008, 32).

Lalić (1991, 33) navaja, da podobno kot druge oblike komuniciranja tudi grafiti ustvarjajo specifično situacijo: pošiljatelj s pisanjem po zidu ali po neki drugi površini pošilja določen signal, ki prihaja do pretežno neznanih prejemnikov. Pomen teh signalov je pogosto nerazumljiv tistim, ki jih absorbirajo z branjem in gledanjem sporočil grafitov. Dejstvo je, da številni ljudje ne poznajo specifičnih, predvsem z mladinsko subkulturo opredeljenih sporočil avtorjev grafitov, zaradi česar pogosto prihaja do napak pri sprejemanju teh sporočil.

Nataša Velikonja opredeli grafito kot sredstvo za preseganje komunikacijske podhranjenosti subkulturnih skupin. »Kontrakulturni sporočilnosti, ki je usmerjena proti nepredušni logiki kulturne hegemonije, lahko postavimo ob bok pomen grafitov kot komunikacijskega sredstva subkultur. Subkulture z grafiti nadomeščajo komunikacijski deficit, jemljejo si pravico do glasu, hkrati pa označujejo svoj obstoj, ki je najpogosteje že sam po sebi kulturni konflikt in provokacija« (Velikonja 2004, 127).

Način komuniciranja z grafiti je s svojo ilegalnostjo izjemno učinkovit in udaren. Tovrstna oblika neformalnega komuniciranja, ki je predvsem hitra in neposredna, privablja različne skupine ljudi in posameznike z željo posredovanja različnih sporočil. »Če upoštevamo tezo

Marshalla McLuhana 'medij je sporočilo', je mogoče ugotoviti, da forma medija določa naravo samega sporočila. To sporočilo pa, ko govorimo o grafitih, mora biti predvsem provokativno« (Lalić 1991, 48).

5.4 Variacije sodobnih grafitov – street art

V zadnjih nekaj letih so grafitarji pričeli širiti področje svojega izražanja. Svobodneje in brez prisile se razvija tudi osebni stil. Grafitarji uporabljajo nalepke, posterje, šablone, čopiče, oljne krede, najrazličnejše barve pa tudi kipce. Večina umetnikov se je osvobodila izključne uporabe sprejev (Ganz 2006, 7). Odnos do grafitov in *street arta*, kreativnega podaljška izraznosti uličnih grafitov, se zelo spreminja glede na to, kje opazujemo prisotnost ene in druge ulične dejavnosti. Z gotovostjo pa lahko trdimo, da bo v vseh večjih svetovnih mestih street art manj prisoten.

Ker ga je precej manj kot grafitarstva, street arta še nihče dobro ne razume, kaj šele sprejema. S tehničnega vidika se street artisti od grafitarjev razlikujejo po tem, da se prvi bolj kot s spreji ukvarjajo s papirji, tiskarskimi napravami, nožki in z drugimi pripomočki. Tako izpod njihovih rok nastajajo šablone, ki se jih pospreja ali pokreda na steno (glej Sliko 5.4), nalepke, ki so tiskane (ali narisane) doma ali v tiskarnah, izrezki (cut-outs), razni plakati, paste-ups, skulpture ipd. (Fajt in Velikonja 2006, 23).

Slika 5.4: Šablona, posprejana na steno



»Street art je kot novodoben naslednik grafitiranja, kot nekakšna postgrafitarska kreativnost (v angleščini ga imenujejo tudi 'urban art' ali 'post-graffiti') od svojega najzgodnejšega vzbrstenja posvojil dediščino grafitov, a jo tudi močno modificiral in prenesel na novo raven« (Bulc in Abram 2008, 12).

Velikonja (2006) navaja, da ga je mogoče najti prav povsod: na stenah mestnih stavb, na pločnikih, ograjah, na prometni infrastrukturi, na postajališčih in spomenikih, na hrbtnih straneh prometnih znakov in semaforjev, žlebovih, na čez ulice razpetih kabljih in drugih napeljavah, na zunanji ali notranji strani javnih prevoznih sredstev, na omaricah za električno napeljavo, na reklamnih izvoščkih, telefonskih govornicah in še kje.

Izbira lokacije, na katero ustvarjalec plasira svoj izdelek, je pri street artistih nekoliko bolj premišljena in inovativna tudi zaradi mnogoterih tehnik ustvarjanja. »Street art je začel uveljavljati nove principe pestrosti, ki so se razprostirali onkraj 'klasičnih' grafitarskih tehnik in materialov, streetartistov pa ni omejevalo, razen seveda časa in prostora, nič drugega kot domišljija« (Bulc in Abram 2008, 12).

Čeprav street art deluje skozi idejo odpora, se zdi, da ima v globalni ekonomiji v resnici aktivno vlogo. Potrošniško vrednost sprejev in barv prepoznavajo tudi onkraj vogalov prazne ulice. Šablone so še posebno uspešen medij v povezovanju globalne civilne potrošniške družbe z redom ulice. Šablone so polne ikon, podob, popularne kulture. Street art pogosto posvoji ideje popularne kulture in (množične) reprodukcije, obenem pa je (še vedno) zmožen obdržati nekakšno samosvojo antipotrošniško držo (Mikola 2008, 201). Svetova grafitov in street arta se konstantno razvijata ter na novo izumljata. Sta žanra, ki trmasto zavračata pravila kategorizacije, ki pa se hkrati vežeta na določene zakone in navade. Njun odnos lahko smatramo kot živeči dialog (Lewisohn 2008, 9).

Kot sem že omenil v prejšnjih poglavjih, je eden popularnejših grafitarskih stilov tagging. Ta je namenjen predvsem promociji avtorja – taggerja – v smislu *I was here*. Čeprav street art ravno tako uporablja *branding* (promoviranje imena; v oglaševalskem svetu promoviranje produkta), se veliko bolj osredotoča na motiv, idejo, besedilo in pušča v ozadju 'ulično slavo'. Kdo je naredil izdelek na zidu, ni več prvotnega pomena. Medtem ko je vsak grafit unikaten, je temelj nekaterih streetartističnih tehnik prav neskončna reprodukcija (Fajt in Velikonja 2006, 23).

Slika 5.5: Tiskovina na zidu



Na ulicah Zagreba sem zasledil fenomen, ki ga zavljo tehnike lepljenja plakatov lahko prištejemo k street artu. Tako kot ob sprehodu mimo časopisne hiše Dnevnik d.d. v Ljubljani kar z ulice prebirate njihove aktualne izdaje, ki so razporejene vzdolž zunanje vitrine, lahko v Zagrebu prebirate oziroma pregledujete ulično (pretežno vizualno) tiskovino, ki je pritrjena na zid v obliki zaporednih fotokopij formata A4 (glej Sliko 5.5).

Kljub temu da se je street art dogajal že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je bil poudarek uličnega ustvarjanja usmerjen na newyorške grafite, se je do širše javne prepoznavnosti prerinil šele konec devetdesetih let. To je povezano z vzponom antiglobalističnega gibanja, s katerim je street art močno povezan, saj so njegovi pripadniki uporabljali gverilske prijeme pri plasiranju svojih sporočil v javnost. Mnogi street artisti so kot poglobitve elemente svojega dela uporabljali ravno korporativno sabotažo in multikulturalnost (Lewisohn 2008, 81).

6 KOMERCIALNE RAZSEŽNOSTI ULIČNEGA USTVARJANJA

Življenjsko okolje grafita je ulica, ki predstavlja prostor nepričakovanega nastajanja slehernega primera 'našpricane' stvaritve. Kot opozarja Velikonja, grafit izgublja svojo pristnost takrat, ko mu odvzamemo bistvene elemente njegove ulične nepredvidljivosti:

Za nekatere, lahko jih označim kot 'estete' (tako znotraj kot zunaj grafitarske scene), je grafit samo še ena izmed estetskih form in nič drugega. Tudi prav, a zame je to definitivno premalo. Namreč, street arta in grafitovstva ne moremo razumeti zunaj njune neinstitucionalne prostorske umestitve na ulico, zid, pločnik – skratka, javni prostor soustvarja streetartistična in grafitarska dela. Zidna poslikava v, hm, 'malo drugačnem' baru za najstnike, fensi zgrafitiran eksterier skaterske prodajalne ali razstave grafitov in street arta v galerijah gotovo ne morem prišteti sem, saj gre za prestop iz alternativne, radikalne 'drugosti' v prijazno, mainstreamovsko 'drugačnost', z vsemi posledicami te ideološke, komercialne in institucionalne inkorporacije vred (Velikonja 2008, 7).

Abram (2008) meni, da se je sfera subkulturnih grafitov v obdobju svojega razvoja srečevala s specifičnimi elementi, ki so se bolj ali manj spontano formirali v kreativno gibanje po vsem svetu, pri tem pa ignorirali vsa dotlej ustaljena pravila umetniških praks. Tako prvotna grafitarska subkultura kot tudi njen novodobni naslednik street art se »vselej srečujeta z erupcijo interesa, ki presega zanimanje zgolj v okviru izvajalcev in simpatizerjev vizualnih uličnih kreacij« (Abram 2008, 34).

6.1 Grafiti v galeriji – ilegalnost na preizkušnji

Razlike med ustvarjanjem ilegalnega in legalnega grafita so številne. Te razlike so konceptualne, stilistične ali časovne narave. Ko izgine element ilegalnosti, se izgubi tudi vsa vzhičenost in adrenalinski naboj ustvarjanja grafitov, ki je pogojen ravno z ilegalnostjo. Takrat ostane le še komponenta kreativnosti, grafite pa je mogoče opazovati zgolj še kot umetniška dela (Lewisohn 2008, 45).

Prvo razstavo grafitov so leta 1973 postavili v galeriji Razor v New Yorku, njena poglavitna vloga pa je bila uveljavitev percepcije grafita kot nove umetnostne oblike, ki nastaja zunaj umetnostnih institucij. Številne podobne razstave v osemdesetih in devetdesetih so bile zgolj dokumentacija uličnega dogajanja. Ko je grafit vstopil v galerijo, je izgubil pomemben del svoje prvobitnosti. Ulica in kršenje zakona sta tista poglavitna dejavnika, ki grafitom dajeta poseben položaj in jih ločujeta od drugih vizualnih umetnosti (Lion the Tiger 2004, 108).

Sodobna ljudska umetnostna smer, znana pod imenom pop-art, ki se je pojavila med letoma 1955 in 1960 in se od abstraktnega obračala k novemu realizmu in figurativnosti, je prinesla tudi nove grafite, zlasti v velika mesta. Popartistično gibanje se je bolj kot sami vsebini grafitov posvečalo grafičnim znakom. Značilnost tistega obdobja je bil happening kot umetnostna smer, ki je temeljila na zamisli dadaizma in s spontano akcijo brisala mejo med umetnostjo in vsakdanjim življenjem ter uveljavljala intenzivnost doživljanja. V obdobju protestnih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih je bila produkcija grafitov živahna. Grafiti tistega časa so bili odsev političnega in gospodarskega nezadovoljstva. Newyorška podzemna železnica je postala mobilna umetnina. Leta 1981 je na Long Islandu v New Yorku svoje grafite predstavil Jean Michel Basquit (Slana 2000, 899). Tako Basquit kot njegov sodobnik Keith Haring, ki je ravno tako razstavljal v newyorških galerijah v začetku osemdesetih, sta bila s strani grafitarjev v New Yorku nekoliko prezirana. Grafitarsko sceno sta sicer podpirala, nista pa bila tipična predstavnika grafitarskega gibanja v New Yorku. Ker sta pretežno risala na platno in se le redko udeleževala v ilegalnih uličnih akcijah, je bilo očitno, da sta bolj zainteresirana za 'uglajeno' galerijsko kariero, kot da bi zasledovala grafitarsko ulično slavo (Lewisohn 2008, 94–96).

Slika 6.1: Razstava slovenskega grafitarja Rona v zapuščeni tovarni Rog



Grafit na ulici opazimo ali ga spregledamo, kar je odvisno od pozornosti posameznega sprehajalca, medtem ko se gre v galerijo pogledat točno določeno postavitev (glej Sliko 6.1). Ulice ostanejo zunaj. Grafit ali street art je »legitimno prisoten v galeriji le takrat, ko umetnik napade galerijo zaradi idejnega nestrinjanja in se tako zoperstavi poziciji 'umetnika', ki razstavlja, in pa galeriji kot instituciji« (Fajt in Velikonja 2006, 27).

Ti prostori so posvečeni, njihova funkcija je jasna, namreč: tja naj bi se hodilo »absorbirati« umetnost. Kar se tam dogaja, je rezervirano za umetnostno polje. Ko prestopimo prag, se naša percepcija zamenja, in tisto, kar bi se nam zdelo morda na ulici ali kakšnem drugem javnem mestu čudno, je tukaj sprejemljivo, saj nas pred napačno interpretacijo »varuje« umetnostna institucija. Ko hodimo po ulici, se peljemo, smo doma itd., ne želimo teh vdorov; rezervirajmo si mesto za to – za umetnost – in jo obiskujmo tam. Kakšna je to komunikacija, če ne laboratorijsko postavljena? (Lebarič 2008, 56–57).

Stepančičeva ima nekoliko drugačno mnenje, ko galerije opredeli kot nekakšne 'varne hiše' za grafite: »Grafiti na cesti so javni spomeniki samoiniciativni organiziranosti, ki razgalja kapitalske in politične neenakosti. So v konkretni bitki z okoljem. V galeriji, ki je tudi javni prostor, so na varnem. Tu ni nikogar, ki bi jih odstranil, saj so nastali v dogovoru z upravljavci ali lastniki. Vendar kljub temu ne izgubijo svoje politične konotacije. Lahko bi rekli, da je ta v galeriji še bolj očitna in učinkovita« (Stepančič 2004, 36).

Človek, ki je najbolj zaslužen za promocijo novodobnih grafitov, torej street arta, v uglednih galerijah, se skriva pod imenom Banksy. Pred nekaj leti je naskrivaj postavljala svoja dela v galerijah Louvre in Tate Britain, danes pa v prodajalnah teh istih galerij prodajajo njegove knjige. Dela Banksyja so ocenjena na nekaj sto tisoč evrov, pred kratkim pa je bil celo del retrospektivne razstave ob Andyju Warholu. Kljub temu pravi, da je bila »umetnost, ki jo opazujemo v galerijah, ustvarjena s strani nekaj izbrancev. Majhna skupina je ustvarila, promovirala, kupovala, razstavljala umetnost in določala njen uspeh. Le nekaj sto ljudi na svetu ima pri tem kakršnokoli besedo. Ko greste v galerijo, ste zgolj turist, ki opazuje kabinet trofej peščice milijonarjev« (Banksy 2006, 170).

Pravo življenje grafitov pripada umazanin ulicam in nepredvidenim nevarnostim nočnih akcij s hitrimi, vnaprej pripravljenimi potezami. Toda želja po prepoznavnosti pa tudi potrditvi grafitarstva s strani širše javnosti je marsikaterega grafitarja ali street artista pripeljala do galerijskega prostora, v katerem si je lahko vzel čas in v miru pustil svoj pečat na snežno beli

steni galerije. Medtem ko so številni grafitarji uspeli prenesti svoje delo iz uličnega okolja na platno in ga uspešno predstaviti znotraj galerijskega okolja, je mnogim tudi spodletelo ali so zgolj zasovražili odnos institucije do njihovega načina ustvarjanja.

6.2 Grafit kot orodje oglaševalske industrije

Grafiti predstavljajo komunikacijo, utelešeno na ulici, zato čutijo grafitarji potrebo po 'objavljanju' ravno tam, kjer bodo zaradi množičnega pretoka ljudi z gotovostjo našli svojo aktivno publiko. Tudi oglaševanje je sprejelo ulično komunikacijo kot pomembno komponento široke palete oglaševalskih orodij. Po Lewisohnu (2008, 23) delujejo pisci grafitov na zelo podoben konceptualen način kot velike korporacije - zreducirajo se na blagovno znamko, v grafitarskem jeziku na tag, ki ima veliko večji pomen kot dejanska beseda (pomislimo na Coca-Colo ali Nike). Pisci grafitov z uporabo svojih podpisov v osnovi reducirajo vsebino na absolutni minimum.

Multinacionalna podjetja so posvojila takšen način predstavitve svojih proizvodov, saj so ugotovila, da je izraznost grafitov komercialno privlačna. Gre za pop kulturo, ki je trenutno 'na sceni', zato se lahko brez težav dobro prodaja. »Propaganda in grafit imata isti prostor in način prezentacije, vendar je drugi nezakonit, reklamni oglasi pa so zaščitena privatna last. V nasprotju z visokoproračunskimi reklamnimi akcijami poudarja grafit kreativnega posameznika z lastnim prepričanjem, glasom in voljo. Pri tem so akcije uličnih umetnikov poglobitvenega pomena« (Lion the Tiger, 106). Oglaševalska industrija je delitev življenjskega okolja uličnega oglasa in grafita izkoristila sebi v prid, s tem ko je začela grafitarske in streetartistične izrazne prijeme uporabljati v svojih oglaševalskih kampanjah. Industrija je posvojila ilegalno formo grafita in jo prenesla na legalen mestni jumbo plakat.

Kljub uporabi grafitov v oglaševalske namene so ti še vedno »(ne)posredna kritika legalizacije in legitimizacije javnega oglaševanja na jumbo plakatih, kritika velikih neonskih napisov na stavbah ekonomskih korporacij, izložb prestižnih trgovin itn. Prav tako so kritika državnega nadzora nad zunanjo podobo javnih prostorov 'nacionalne kulture', pa naj gre za institucije ali mestne četrti, trge ali spomenike« (Bulc in Abram 2008, 17).

Grafitarji so s strani mestnih oblasti in medijev napadani zaradi 'vizualnega onesnaževanja' mestnih zidov z neprimernimi poslikavami. Kot navaja Banksy (2006, 8), so tisti, ki resnično kazijo naše soseske, podjetja, ki izpisujejo gigantske slogane na stavbe in avtobuse, da bi se mi počutili neenake, v primeru da ne kupimo njihovih izdelkov. Pričakujejo, da lahko v obraz vpijejo svoja sporočila iz vsake razpoložljive površine, odgovora na ta sporočila pa ne dovoljujejo.

Oglaševanje že vrsto let uporablja grafite in na ta način ponuja svoje izdelke določenim demografskim skupinam. Stilsko dodelane grafiti črke se pojavljajo na ovitkih čokolade in bonbonov. Tudi streetartistične podobe so v zadnjih letih postale vidnejše kot oblikovne rešitve v oglaševanju. Medtem ko dizajni, navdihnjeni z grafiti, poudarjajo občutek 'urbanosti', streetartistične oblikovalske rešitve spodbujajo občutek individualnega upornišva v urbanem kontekstu (Lewisohn 2008, 112).

Oglaševalske agencije velikokrat uporabljajo stil grafitov ali street arta zgolj kot uspešen način prepričevanja potencialnih kupcev in velikokrat niti ne sodelujejo z 'uličnimi kreativci' v procesu oblikovanja svojih oglasov in izdelkov. »Medtem ko je pri še tako skomercializirani produkciji od časa do časa mogoče zavohati hlape sprejev, uzreti izumetničen falsifikat sprejanja ali street arta, je subjekt oropan te izkušnje ob trčenju v finalizirano obliko blagovnega fetišizma, ki meji že na perverzno soočenje z grafiti in street artom. Kar ostane od njiju, je čista simulacija, forma brez vsebine, kalup, ki je samemu sebi namen« (Abram 2008, 46).

6.3 Internetna grafitarska revolucija

Fenomen grafitov ni več omejen zgolj na ulice. Grafitarji so se ustalili v širnem svetu spleta in tehnologije, kjer ustvarjajo s še večjo vnemo. Ohranili so svoja najmočnejša orožja, torej principe avtonomije, svobode izražanja in skupinskih akcij, ki se odlično obnesejo v internetnem okolju.

Internet je močno spremenil delovanje grafitarske subkulture in street artistov, tako v smislu komuniciranja med ustvarjalci kot v smislu prezentacije in promocije samega ustvarjanja. Z uporabo svetovnega spleta sta se grafitarska in streetartistična subkultura v

veliki meri konsolidirali na svetovni ravni. Zapišemo lahko, da je virtualno začelo če že ne nadomeščati, pa vsaj izpodrivati fizično. Z razmahom interneta so knjige, filme, fanzine, predstavitve ustvarjalcev in nenazadnje 'žive' medosebne interakcije začeli dohitevati sofisticirani nasledniki: e-knjige, webzini, na spletu dostopni filmi, forumi in številni portali, namenjeni grafitom in street artu naklonjeni publiki (Bulc in Abram 2008, 15).

Večina grafitarjev in street artistov je sprejela internet, softverske programe in orodja, ter na ta način razširila svoje področje delovanja. Poklic grafičnega dizajnerja ali digitalnega umetnika je postal zelo priljubljen ravno med ustvarjalci grafitov, ki poleg ilegalne ulične kreativnosti na svojih računalnikih ustvarjajo tudi tržno zanimive grafične izdelke.

Spletne strani *Ekosystem* (<http://www.ekosystem.org>), *Art Crimes* (<http://www.artcrimes.org>) in *Wooster Collective* (<http://www.woostercollective.org>) so zgolj trije primeri med številnimi virtualnimi okolji, kjer so grafiti prikazani in distribuirani ter kjer se o njih dnevno razpravlja. Schlee (2005) navaja, da je spletni iskalnik Google v letu 2005 zaznal 6,1 milijona zadetkov za besedo 'graffiti', do konca leta 2006 pa je ta številka poskočila že na 37 milijonov in je v konstantnem porastu.

Grafitarji z različnim kulturnim ozadjem so z močjo internetnega medija povezani kot še nikoli doslej. Prostorske in časovne omejitve so izginile, kar je prispevalo k promoviranju ustvarjalcev grafitov in street arta. Oboji uporabljajo fotografske in oblikovalske računalniške programe pri ustvarjanju svojih skic, med katerimi nekatere nasprejajo na mestne zidove, mnoge pa so predstavljene zgolj kot virtualni grafiti na specializiranih spletnih portalih.

7 KRIMINALIZACIJA ULIČNIH GRAFITOV

Kriminologa James Q. Wilson in George Kelling sta razvila teorijo kriminalnega obnašanja v osemdesetih letih, ki je postala znana kot 'Teorija razbitih oken'. Dokazovala sta, da je kriminal neizogibna posledica nereda in da bodo ljudje, v primeru da razbita šipa ne bo popravljena, mislili, da ni nikomur mar za to. Posledično bo še več razbitih šip, pojavili se bodo grafiti in smeti. Verjetnost, da se bo pojavil resni kriminal, se bo dramatično povečala, s tem ko bo postala zanemarjenost vidna. Raziskovalca sta verjela v neposredno povezavo med vandalizmom, uličnim nasiljem in splošnim propadanjem družbe. Ta teorija je bila osnova zloglasne čistke kriminala v New Yorku v zgodnjih devetdesetih in ničelne tolerance do grafitov (Banksy 2006, 130). »Grafitarska subkultura je v svojem bistvu ilegalna. Pisanje, praskanje in druge tehnike ustvarjanja najrazličnejših znakov na zidovih javnih in zasebnih stavb so skozi vso zgodovino veljali za deviantno obliko izražanja. Govorimo o napisih, znakih in drugih obeležjih, ki niso komercialne narave oziroma niso nastajali skladno z interesi lastnika ali namembnostjo določene stavbe« (Milkovič–Biloslav 2008, 241).

Grafitarji ustvarjajo predvsem v nočnih in zgodnjih jutranjih urah ter skušajo tako zmanjšati možnost, da bi jih pri ustvarjanju zalotila policija. Veliko uličnih ustvarjalcev se med risanjem grafitov sicer sreča s policisti, ki jim navadno predpišejo denarne kazni in jim odvzamejo delovno orodje (spreje). Višina denarne kazni je odvisna od velikosti in lokacije grafita. Med najbolj nezaželeni mesta za grafitiranje sodijo javni spomeniki in zgradbe. Kazen za pisanje ali risanje grafitov na tovrstnih lokacijah je lahko celo odvzem prostosti (Novak 2003).

Slovenija sodi med liberalnejše države pri obravnavi grafitarskih prekrškov. Leta 2006 sprejeti Zakon o varstvu javnega reda in miru obravnava grafite v 13. členu, s tem ko pisanje po zidovih, ograjah ali drugih javno dostopnih krajih, razen na krajih, kjer je to dovoljeno, označi kot prekršek, za katerega je predpisana denarna kazen v višini 208 evrov. V primeru da temu sledi še pregon za kaznivo dejanje poškodovanja tuje lastnine, ki ga kazenski zakonik navaja v 224. členu in se prične na predlog oškodovanca, je v najslabšem primeru predvidena denarna kazen ali zapor do dveh let. Zaporne kazni za grafitarje so pri nas sicer bolj izjema kot pravilo. Večini grafitarjev, ki jih organi pregona zalotijo pri delu, tako predpišejo zgolj denarne kazni (Milkovič–Biloslav 2008, 248).

Kaznivo dejanje postane grafitiranje torej le v primeru, če lastnik poslikane zgradbe prijavi poškodovanje tuje lastnine. Verjetnost kazenskih pregonov grafitarji velikokrat zmanjšujejo z ustvarjanjem v skupinah, pri čemer je nekdo vedno zadolžen za spremljanje sumljivih mimoidočih. Grafitarji imajo v svojih nočnih akcijah pri sebi samo nekaj sprejev, saj z manjšo količino lažje pobegnejo. Večina je imela vsaj eno negativno izkušnjo s policijo ali naključnimi mimoidočimi, ki niso bili navdušenci nad grafiti. Tisti, ki jih je pri delu prijela policija, so morali plačati denarno kazen, a jih to ni odvrnilo od nadaljnjega ustvarjanja (Novak 2003). Mnogi ustvarjalci grafitov omenjajo zasvojenost s tovrstnim početjem, kar je nedvomno povezano z načinom razmišljanja ljudi, ki jih ustvarjanje grafitov privlači. Ti želijo biti hkrati destruktivni in kreativni (Lewisohn 2008, 45).

Informacije o grafitarjih in odkrivanje njihove identitete mnoge zahodne mestne policije nagrajujejo ter so zanje pripravljene odšteti visoke zneske, v Berlinu tudi do šeststo evrov. V ZDA so za grafitarje predvidene visoke zaporne kazni, v nekaterih mestih pa so občani prevzeli stvari v svoje roke in kar sami nadzorujejo ilegalne umetnike. V New Yorku je v nekaterih predelih celo prepovedano fotografirati ali snemati pografitirane vlake (Gačič 2006).

Zaradi izmikanja formalnim mehanizmom družbene kontrole je javna 'življenjska doba' grafitov ponavadi kratka in ogrožena. Vendar grafiti kljub izmikanju kontroli reprezentativnih nosilcev oblasti predstavljajo družbeni konsenz kakor vsaka javna umetnost. Ta družbeni konsenz se nanaša na pravico, ki jo je javnost kot novo družbeno telo pridobila v razsvetljenstvu, da z močjo avtoritete opozarja na dejanske nezadostnosti v družbi. Grafiti torej poosebljajo to pravico javnosti, ki daje legitimnost tudi ilegalnemu grafitnemu početju (Stepančič 2004, 31).

7.1 Študija primera: »V POSTOJNI RASTEJO LUBENICE«

»Ljudje, ki vodijo naša mesta, ne razumejo grafitov, ker mislijo, da nima nič pravico obstajati, če ne ustvarja profita – to naredi njihovo mnenje ničvredno« (Banksy 2006, 8).

Postojnski policisti so v začetku septembra 2006, v času lokalne predvolilne tekme, izvedli hišno preiskavo pri tedaj devetindvajsetletnem akademskem slikarju zaradi suma kaznivega

dejanja poslikave nekaterih postojnskih fasad. Predvolilno obdobje velikokrat privede do nepredvidenih reakcij in odzivov kandidatov. Postojnski kandidat za župana se je odločil, da reagira na grafite.

V začetku policijske preiskave so se nad osumljenca zgrnile kar tri kazenske ovadbe: s strani Občine Postojna, gospodarske družbe Avrigo d.o.o. in stanovalcev določenih blokovskih naselij v mestu. Takrat so bili sporni pisani grafiti lubenic na treh lokacijah in številni preprosti črno-beli grafiti. Osumljeni je postal krivec za večino poslikav na postojnskih mestnih zidovih. Na črnih straneh dnevnih časopisov so se pojavili naslovi o 'packanju' fasad, ki naj bi jih zagrešil 'samooklicani' umetnik oziroma 'škodljivec', ki misli, da je umetnik. Mnoge negativne interpretacije o grafitarjih, ki jih ustvarijo mediji, vplivajo na neodobranje grafitov v javnosti.

»Tako se v reprezentaciji grafitov v ospredje postavlja njihovo obremenitev našega skupnega javnega (in zasebnega) prostora in našega skupnega proračuna. Takšen način reprezentacije, generaliziranje in odsotnost kontekstualizacije konkretnih grafitov (bodisi v smislu estetske forme bodisi kot označevanje javnega prostora ali forme specifične komunikacije) implicira in individualizira boj partikularnega naslovnika (državljana) proti sovražniku grafitarju« (Bobnič in Abram 2008, 225).

V ozračju predvolilnega boja je takratni (in sedanji) župan Občine Postojna, Jernej Verbič, zavzel drugačno stališče. Spremenil je mnenje. Skušal je razumeti mladega umetnika. Na svoji, v predvolilne namene postavljeni spletni strani, je zapisal:

Postojna je v zadnjih letih precej bolj popisana in porisana, kot je bila nekaj let nazaj. Pri tem niti niso toliko moteči grafiti, ki imajo neko umetniško vrednost in so narisani na brezobličnih betonskih zidovih, pač pa tisti, ki dejansko samo 'packajo' fasade in pročelja. Verjemite pa mi, da se lastniki stavb ne veselijo ne enih ne drugih, predvsem zato, ker se to počne brez njihove vednosti in dovoljenj. Kaj storiti? Razmišljamo, da bi tistim, ki imajo umetniški dar in ga želijo na nek način sprostiti, omogočili, da to počno na zidovih, ki bi jih bilo tako ali tako potrebno polepšati. Upam, da bomo s tem preprečili risanje po novih fasadah in objektih in preprečili škodo, ki s tem nastaja lastnikom (Verbič 2006).

Kot ugotavlja Lilijana Stepančič (2004, 32), grafiti opozarjajo na neenakosti v mestnih strukturah, kjer ima veliko vlogo lastnina zemlje in vrednost nepremičnin. Izražajo napetost med 'brezobličnimi betonskimi zidovi' ter 'novimi fasadami in objekti' v mestih, ki jo je zaznal tudi postojnski župan. Grafiti posredno govorijo o moči mestnega prostora in o njegovi kapitalski hierarhični ureditvi. Grafiti, ki se pojavljajo na obcestnih zaščitnih ograjah ali zapuščenih zidovih, predstavnikom kapitala ne predstavljajo težav, tisti na pomembnejših oziroma mestnih fasadah pa so zanje napad na lastnino.

Toda 'postojnske lubenice' so dobile svoj prostor na treh dokaj specifičnih lokacijah, na obcestnem zidu pod vrtom županove hiše in na dveh razpadajočih mestnih poslopih (glej Slike 7.1 do 7.3). Poslopje avtobusne postaje je že dolgo zanemarjeno in zapuščeno, prav tako stavba nekdanje bencinske črpalke. Pri vsakem grafitu je poleg motiva velikokrat simboličen tudi kraj njegovega nastanka. Nekaj simbolike je prispeval tudi zid, ki so ga prebivalci mesta poimenovali kar 'županova stena'. Lokacije, na katerih so nastali grafiti lubenic, niso bile nove fasade, kot jih je označil Verbič.

Slika 7.1: Grafit lubenice na avtobusni postaji



Slika 7.2: Grafit lubenice na 'županovi steni'



Slika 7.3: Grafit lubenice na steni zapuščene bencinske črpalke



»Odnos grafitarja do mesta in njegovo razumevanje urbanega okolja sta drugačna od odnosa večine ljudi, za katere je mesto zgolj eden izmed življenjskih prostorov. Grafitar doživlja mesto z natančnim pozicioniranjem svojih vizualnih stvaritev pred oči širše javnosti. Ta jih ocenjuje, vendar ga njeno vrednotenje pogosto ne doseže. Tega se zaveda in sprejema kot

sestavni del svojega ustvarjanja. Ve, da bodo grafiti kmalu prebarvani, odstranjeni ali uničeni« (Zrinski 2004, 68).

Župan Postojne se je postavil tudi v vlogo umetnostnega kritika. Naj gre za grafite sočnih lubenic ali za tekstovni grafit z zbadljivo parolo, javno izražanje tega tipa, četudi ilegalno, ne more biti opredeljeno kot lepo ali grdo. Gre za drugačen način pogleda na mestne zidove, na katere ustvarjalec grafita včasih pokaže ravno s tem, ko jih izbere za svoje 'platno'. Velikonja pravi, da tovrstna ulična intervencija ne sme postati »'dobrodošel okras' urbani sivini, še ena med postmodernističnimi komoditetami, pisan dodatek k načrtovani 'kulturni ponudbi mesta', ampak nekaj, kar prav vse to na aktivno kritični način zanika, presega in ponuja nekaj svežega« (Fajt in Velikonja 2006, 28).

Kako hitro pride do posploševanja in obsodb pri obravnavi grafitov, je nazorno predstavila udeleženka foruma na *Kulinarika.net*, kjer so zgolj po naključju razpravljali o grafitih. Kulinarični forum sem izbral kot primer zaradi njegove nepovezanosti z grafitarsko sceno in kot zanimivo mesto za razpravo o grafitih. Obiskovalka foruma z virtualnim imenom *Anaeva* je tako predstavila svoj pogled na grafite lubenic v Postojni:

Bi rekla da vsak, ki z grafitom uniči tujo lastnino, sam po sebi že išče nestrpnost, torej jo povzroča. V Postojni so zavledale Lubenice. Sploh niso bile slabe, celo zelo stilsko dodelane, le da so bile velike in so se potem nekatere fasade barvale na račun davkoplačevalcev. Umetnika so sicer dobili, ali bo povrnil škodo, pa ne vem. Nekaj lubenic je še na zapuščenih stavbah, ki so namenjene rušenju. Proti takim umetninam nimam nič, celo všeč so mi, na javne zgradbe turističnega in državnega pomena pa to ne sodi. Prej bi rekla, da kazi državo v očeh tujcev, ki jih je Postojna polna. Pleskalo pa se bo, se ve na čigav račun (Slovenski kulinarični portal 2008).

Grafite srečujemo na javnih mestih, ki so pod kontrolo kapitala. Eden vidnejših razlogov za njihovo nepriljubljenost je nasprotovanje plačanim javnim oglasom in plakatom, ki privabljajo nove kupce in družbi vsiljujejo svoja merila. Grafiti so direkten in težje razumljiv način ulične komunikacije. Javnost ima težave pri prepoznavanju njihove vsebine in zaradi tega velikokrat postane zmedena. Prestraši se potencialnih skritih sporočil in posledično zahteva njihovo odstranitev (Zrinski 2004, 70–71).

Kljub napovedim v lokalnih in nacionalnih medijih, da umetnika čaka poleg denarne kazni še visoka odškodninska položnica, je bil razplet slikovitega primera grafitov postojnskih lubenic presenetljiv. Občina Postojna je svojo tožbo zoper osumljenca umaknila in v to prepričala tudi stanovalce določenih pografitiranih blokov, župan Verbič pa se je osebno pogajal s predstavniki podjetja Avrigo. Tudi njih je odvrnil od nadaljnjega pregona tedaj osumljenega mladeniča. Danes, dobri dve leti po dogodku, Občina o grafitih ne govori več, vsaj ne javno. Vsi trije grafiti lubenic so še vedno na svojem mestu, nepoškodovani.

8 ZAKLJUČEK

»Grafiti so še vedno element kulturnega konflikta, lakmusov papir boja med dominantno kulturo in subkulturami, med hegemonim jezikom in subkulturnimi kodi« (Velikonja 2004, 125).

Grafitov ne moremo opredeliti kot čisti subkulturni žanr, saj so bili v preteklosti komunikacijsko orodje različnih subkultur in mladinskih gibanj. So mešanica izraznih oblik, anarhičnih in prodornih mišljenj, včasih pa zgolj simbolni pečat, ki lahko nekaj doda k smislu človekovega bivanja. Uporabnik newyorške podzemne železnice je v dokumentarnem filmu *Style Wars* dejal: »Nikoli si nisem predstavljal, da lahko odrasel človek vloži toliko energije v nekaj, kar ne prinaša denarja, oziroma je za to pripravljen žrtvovati svoje življenje ali pristati v zaporu.« Kljub temu so novodobni grafiti izgubili značilnost pretežno vandalskega dejanja in so zrasli v celovito neformalno obliko komuniciranja posameznikov in skupin med seboj, pa tudi s širšim družbenim okoljem.

Ne ozirajoč se na razloge, izraža javnost negativna čustva pri sprejemanju takšnega ravnanja. Pisanje in risanje grafitov razume kot vandalizem in kriminalno dejanje, ker se njihova medijska obravnava največkrat nahaja na straneh črne kronike ob poročilih o drugih kriminalnih praksah (kraje, droge ipd.). Obstajajo številna napačna pojmovanja o grafitih in grafitarjih v naši družbi, ki so jih ustvarili mediji. Ta pojmovanja gradijo zgrešene podobe o mladini in vplivajo na javno percepcijo o grafitih. Ljudje se ob grafitih zgražajo, kar daje mestnim oblastnikom moč pri uveljavljanju antigrafitarskih politik. Medtem ko v predvolilnih kampanjah izkoriščajo grafitarje za samopromocijo, jih ob medijskem linču in pritiskih javnosti hitro tudi sami napadajo in presojujejo.

Cenzura je v grafitarski dejavnosti ne glede na to, ali gre za likovne presežke ali zgolj parole na zidu, stvar vsakodnevne realnosti.

Iz prakse poznamo tri vrste takšne cenzure. Prva je lahko s strani grafitarjev samih, torej s strani neke druge skupine ali posameznika, ki je prav tako dejaven na tem prostoru in ga določen napis moti oz. čuti potrebo po tem, da ga dopolni, popravi ali v celoti prekrije in s tem naredi neberljivega. Druga vrsta cenzure prihaja od nikogar drugega kot od mestnih oblasti, ki v imenu 'snažnih ulic za vse in vsakogar' vztrajno in vestno pleskajo

(zlo)rabljene površine. Tretja pa prihaja iz vrst zasebnih lastnikov uporabljenih površin, ki poskušajo na lastno pest povrniti svojemu imetju poprejšnji videz (Kovač 2008, 278).

Grafiti kršijo uveljavljene norme dominantne kulture in so zaradi tega obravnavani kot agresivna in nezaželena (sub)kulturna praksa, kljub temu da so pravzaprav nastali iz želje po dekoraciji sive betonske džungle velikih mest. Težko si predstavljamo urbano okolje v enaindvajsetem stoletju brez prisotnosti grafitov, ki so postali integralni del ne le sodobnih mestnih, ampak tudi primestnih in celo vaških okolij. Grafiti so najbolj pristno utelešenje ulične komunikacije. Grafitar pri svojem ustvarjanju ne razmišlja o negativnih člankih na 'črnih' straneh časopisov, temveč ga vodi zgolj potreba po 'objavljanju' na ulici, saj ima to za posledico takojšnje občinstvo, tako bolj ali manj aktivne bralce in opazovalce kot številne druge, manj zainteresirane mimoidoče.

9 LITERATURA

Abel, Ernest L. in Barbara E. Buckley. 1977. *The handwriting on the wall: Toward a sociology and psychology of graffiti*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Abram, Sandi. 2008. Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 34–49.

Ancelet, Jeanine. 2006. *History of graffiti*. Dostopno prek:
<http://www.ucl.ac.uk/museumstudies/websites06/ancelet/thehistoryofgraffiti.htm> (7. junij 2008).

Anderson, Katherine. 2008a. *The Art of Graffiti: Part 1*. Dostopno prek:
http://www.associatedcontent.com/article/1072475/the_art_of_graffiti_part_2_the_history.html?page=1&cat=37 (15. junij 2008).

--- 2008b. *The Art of Graffiti: Part 2*. Dostopno prek:
http://www.associatedcontent.com/article/1072475/the_art_of_graffiti_part_2_the_history.html?page=2&cat=37 (15. junij 2008).

--- 2008c. *The Art of Graffiti: Part 3*. Dostopno prek:
http://www.associatedcontent.com/article/1072475/the_art_of_graffiti_part_2_the_history.html?page=3&cat=37 (15. junij 2008).

Banksy. 2006. *Wall and Peace*. London: Century.

Bavcon, Ljubo, Miloš Kobal, Lev Milčinski, Katja Vodopivec in Boris Uderman. 1969. *Socialna patologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bobnič, Robert in Sandi Abram. 2008. Barbarsko koloniziranje in civilizirano dekoriranje urbane krajine: medijska reprezentacija grafitiranja in street arta v Sloveniji. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 212–240.

Brake, Mike. 1984. *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS.

Bulc, Gregor. 2008. Tag kot umetnina: grafiti in režim vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 73–92.

Bulc, Gregor in Sandi Abram. 2008. Okvir. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 11–19.

Cooper, Martha in Henry Chalfant. 1984. *Subway art*. London: Thames & Hudson.

Eagelton, Terry. 2000. Kultura v krizi. *Sodobnost (1963-)* (5): 892–901.

Fajt, Mateja in Mitja Velikonja. 2006. Ulice govori / Streets are saying things. *Časopis za kritiko znanosti* (223): 22–29.

Farrell, Susan. 1994. *Graffiti Q & A*. Dostopno prek:
http://www.graffiti.org/faq/graffiti_questions.html (10. avgust 2008).

Foucault, Michael. 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina.

Gačič, Siniša. 2006. Kriminalci s spreji. *Mladina*. Dostopno prek:
http://www.mladina.si/tednik/200640/clanek/kul--graffiti-sinisa_gacic/ (4. junij 2008).

Ganz, Nicholas. 2006. *Graffiti world: street art from five continents*. Abrams: New York.

Gastman, Roger, Darin Rowland in Ian Sattler. 2006. *Freight train graffiti*. London: Thames & Hudson.

Gregorčič, Marta. 2006. Umetnost in aktivizem. *Časopis za kritiko znanosti* (223): 19–21.

Hebdige, Dick. 1980. *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Pečat.

Južnič, Stane. 1993. *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Lalić, Dražen, Anči Leburić in Nenad Bulat. 1991. *Grafiti i subkultura*. Zagreb: NIP »Alinea«.

Lebarič, Vasja. 2008. Grafiti + institucija = šminka. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 55–59.

Lewisohn, Cedar. 2008. *Street art: the graffiti revolution*. London: Tate Publishing.

Lion the Tiger. 2004. Grafitiranje v galeriji. V *Grafitarji = Graffitists*, ur. Lilijana Stepančič in Božidar Zrinski, 99–112. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.

Mikola, Maša. 2008. Mesto pretrganih podob: prostorskost, lokaliteta in poetika urbanih intervencij. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 194–205.

Milkovič–Biloslav, Gašper. 2008. Kriminalizacija grafitov v tujini in doma. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 241–250.

Novak, Maja. 2000. Grafit kot eden izmed načinov subkulturnega izražanja. *Časopis za kritiko znanosti* (200–201): 345–365.

--- 2003. *Upor do družbeno sprejemljivih načinov komuniciranja*. Dostopno prek: http://www.delo.si/index.php?sv_path=43,49&so=Sobotna+priloga&da=20030111&ed=&pa=20&ar=bb0810981a159bc70e86e3fc998a2d8804&fromsearch=1 (2. september 2008).

Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Sartwell, Crispin. *Untitled essay*. Dostopno prek: <http://www.crispinsartwell.com/graff.htm> (15. september 2008).

Schlee, Siggie. 2005. *Fadings: Graffiti to Design, Illustration and more*. Corte Madera: Ginko Press.

Silver, Tony in Henry Chalfant. 1982. *Style Wars*. ZDA: Dokumentarni film.

Slana, Miroslav–Miros. 2000. Subkultura in psihologija grafitov. *Sodobnost (1963-)* (5): 892–901.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. 1998. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Slovenski kulinarični portal. 2008. *Forumi kulinarične Slovenije*. Dostopno prek: http://www.kulinarika.net/forum/topic.asp?TOPIC_ID=13568 (20. avgust 2008).

Snoj, Marko. 1997. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Sonik. 1994. *Style, Technique, and Cultural Piracy: Never Bite the Hand that Feeds*. Dostopno prek: <http://www.graffiti.org/faq/sonik.html> (12. avgust 2008).

Sruk, Vlado. 1983. *Na temo družbenosti mladih*. Ljubljana: Komunist.

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

Šterk, Slavko. 2008. »Ponoči je hladneje kot zunaj«: zagrebška grafitarska scena. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 322–336.

Tomc, Gregor. 1985. *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Krt.

--- 1989. *Druga Slovenija: Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Krt.

--- 2006. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. oktober.

Trček, Jože. 1994. *Medosebno komuniciranje in kontaktna kultura*. Radovljica: Didakta.

Ule, Mirjana in Vlado Miheljak. 1995. *Pri(e)hodnost mladine*. Ljubljana: DZS, Ministrstvo za šolstvo in šport, Urad Republike Slovenije za mladino.

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

--- 2000. K študijam participativne kulture. *Časopis za kritiko znanosti* (200–201): 293–295.

--- 2008. Politika z zidov: Zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 25–32.

--- 2008. V galeriji sva se počutila veliko bolj svobodno kot na ulici – Intervju z Alenom Ožboltom. *Časopis za kritiko znanosti* (231–232): 50–54.

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

Verbič, Jernej. 2006. *Pogosta vprašanja*. Dostopno prek: <http://www.nejc-verbic.com/vprasanja.htm> (13. november 2008).

Verbinc, France. 1991. *Slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Wikipedia. Dostopno prek: <http://www.en.wikipedia.org> (8. junij 2008).

Zrinski, Božidar. 2004. Mojstrovine. V *Grafitarji = Graffitists*, ur. Lilijana Stepančič in Božidar Zrinski, 43–72. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.