

GRAFITI V LJUBLJANI
ZGODOVINA, GRAFITARJI, MESTO

Grafiti v Ljubljani:
zgodovina, grafitarji, mesto

Avtorica
Helena Konda

Recenzenta
Rajko Muršič
Milan Erič
Mitja Velikonja

Zbirka
Zupaničeva knjižnica, št. 46

Lektorica
Tina Petrovič

Odgovorni urednik zbirke
Boštjan Kravanja

Uredniški odbor zbirke
Bojan Baskar, Mateja Habinc, Vito
Hazler, Jože Hudales, Božidar Jezernik,
Miha Kozorog, Boštjan Kravanja,
Uršula Lipovec Čebren, Ana Sarah
Lunaček Brumen, Mirjam Mencej,
Rajko Muršič, Jaka Repič, Peter Simonič

Fotografija na naslovnici
Grafit v Štepanjskem naselju v
Ljubljani, 2008. Foto: Helena Konda.

© Univerza v Ljubljani, Filozofska
fakulteta, 2019.

Vse pravice pridržane.

Brez pisnega dovoljenja Filozofske
fakultete Univerze v Ljubljani

Publikacijo je sofinancirala Mestna
občina Ljubljana.



Mestna občina
Ljubljana

je prepovedano reproduciranje,
distribuiranje, dajanje v najem, javna
priobčitev, dajanje na voljo javnosti
(internet), predelava ali vsaka druga
uporaba tega avtorskega dela ali
njegovih delov v kakršnemkoli obsegu
ali postopku, vključno s fotokopiranjem
ali tiskanjem ali shranitvijo v
elektronski obliki. Odstranitev tega
podatka je kazniva.

Založila
Znanstvena založba Filozofske
fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal
Oddelek za etnologijo in kulturno
antropologijo

Za založbo
Roman Kuhar, dekan Filozofske
fakultete Univerze v Ljubljani

Ljubljana, 2019

Prva izdaja, e-izdaja/
First edition, e-edition

Oblikovna zasnova zbirke
Vasja Cenčič

Publikacija je brezplačna./
Publication is free of charge.



Delo je zaščiten z mednarodno licenco
Creative Commons Attribution-
ShareAlike 4.0 International License
(priznanje avtorstva, deljenje pod istimi
pogoji).

Publikacija je dostopna na:
e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba

Grafiti v Ljubljani: zgodovina, grafitarji, mesto

HELENA KONDA

Ljubljana 2019

Kazalo

UVOD	9
METODOLOGIJA IN KLJUČNI POJMI	17
Metode dela	17
Kdo je bil prvi?	20
Zgodovina ali kaj je bilo pred grafiti	21
Opredelitev grafitov	28
Ali so grafiti umetnost? Kaj sploh je umetnost?	32
JEZIKOVNO OZADJE	41
Grafitarska terminologija	43
Žargon, sleng, latovščina in anglizmi	49
LJUBLJANSKI GRAFITI MED DRUGO SVETOVNO VOJNO	53
Politično nevtralni grafiti	54
Odporniški grafiti	55

Okupatorski grafiti	61
Kolaboracijski grafiti	63
Povojni grafiti	65
Opredelitev grafitov po vsebini, obliki, jezikovni podlagi in tehniki	69
Analiza po Velikonjevih merilih estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije	71
LJUBLJANSKI GRAFITI V OSEMDESETIH LETIH 20. STOLETJA	75
Punk v zgodnjem obdobju (1977–1983)	76
Naci-punk afera in moralna panika (1980–1981)	78
Represija nad pisci pankovskih grafitov	80
Punk v kasnejšem obdobju – hard core (1987–1990)	81
Selitev grafitov v klube (1981) in začetek slikarstva grafitov (1983–1984)	82
Umetniški tandem Jordan-Ožbolt ali »Veš slikar svoj dolg?« (1979–1983)	84
Slikarstvo grafitov (1982–1984)	85
Strip Core	90
Mizzart	92
Mega Medi Group	94
SK8 Core	94
Nacionalistični grafiti v drugi polovici osemdesetih let (1985)	94
Okoljevarstveni grafiti (1986)	96
Afera JBTZ (1988)	96
Konec osemdesetih let (1989)	97
Opredelitev grafitov po vsebini, obliki in jezikovni podlagi	98
Tehnike in materiali	101
Analiza po Velikonjevih merilih estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije	103
Teritorialne reprezentacije grafitiranja – pogled od blizu in daleč	105
LJUBLJANSKI GRAFITI V DEVETDESETIH LETIH 20. STOLETJA	107
Napisni grafiti v Ljubljani v devetdesetih	110
Vojni grafiti (1991)	111
Represivni grafiti – ksenofobija in nestrpnost	113
Aktivistični grafiti – protihomofobni, feministični	115
Spontani grafiti – pesniški, »južnjaški«, komentatorski	117
»Južnjaški« grafiti	119

Komentatorski grafiti	120
Slikovni grafiti v Ljubljani v devetdesetih	121
Organizirano grafitarstvo – SK8 Core, Klon Art, KLG, Suburban Cakes	129
Opredelitev grafitov po obliki, vsebini in jezikovni podlagi	131
Tehnike in materiali	132
Analiza po Velikonjevih merilih estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije	132
Razlaga ljubljanskih grafitov v devetdesetih skozi koncept teritorialnosti in identitete	134
LJUBLJANSKI GRAFITI V DVATISOČIH	137
Napisni grafiti v Ljubljani v dvatisočih	140
Represivni grafiti – ksenofobija, mizoginija in homofobija	142
Desničarski grafiti – nacionalistični, neofašistični, neonacistični, strankarski in navijaški	143
Mizoginični grafiti (2016)	157
Islamofobni grafiti	158
Grafiti kot novi medij desnice	158
Homofobni grafiti	160
Protisocialistični in protikomunistični grafiti	161
Aktivistični grafiti – antifašistični, protihomofobni, feministični, vstajniški	162
Projekt Dekontraminacija (2011–2016)	163
Protikapitalistični grafiti	163
Vstajniški grafiti (2012–2013)	165
Vstajniške socialne delavke (VSD)	166
Grafiti v zvezi z begunsko problematiko (2015)	168
Feministični grafiti (2006, 2016)	169
LGBT grafiti	171
Spontani grafiti – pesniški, »južnjaški«, komentatorski	171
»Južnjaški« grafiti	172
Grafiti v okviru posebnih primerov prostorskih reprezentacij	172
Cerkveni grafiti (2001, 2014, 2016)	174
Slikovni grafiti v Ljubljani v dvatisočih	176
Prestop grafitov v galerijski prostor	179
Street art	181
Spremembe v javnem prostoru Ljubljane v dvatisočih	183
Teorija razbitih oken	185
Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš	187

Smrt reklamam, javni prostor ljudem!	188
Ljubljana Graffiti Tour	190
Opredelitev grafitov po obliki, vsebini in jezikovni podlagi	190
Tehnike in materiali	191
Analiza po Velikonjevih merilih estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije	192
Razlaga ljubljanskih grafitov v dvatisočih skozi koncept teritorialnosti in identitete	194
 KLUB LJUBLJANSKI GRAFITI (KLG) (1998–2008)	 197
 VIZUALNA ANTROPOLOGIJA – KLUB LJUBLJANSKI GRAFITI (KLG) (1998–2008)	 211
Leto 1998 – podhod pri Moderni galeriji	212
Leto 1999 – podhod na Erjavčevi cesti	212
Leto 2000 – podhodi v Šiški (Avtomontaža, Avtoemona) in v Tivoliju (Narodna galerija)	213
Leto 2001 – podhod pri Moderni galeriji, festival Subtide v Izoli, grafiti na platnu za dogodek v K4 (Monkibo)	213
Leto 2002 – podhodi pri Moderni galeriji, v Zalogu in Šiški ter poslikava stare hiše v Cerkljah	214
Leto 2003 – podhod v Štepanjskem naselju, Metelkova in Kranfest	215
Leto 2004 – podhod v Tivoliju pri Moderni galeriji, razstava Grafitarji v MGLC	217
Leto 2005 – podhod v Šiški (Kino Šiška) in za Bežigradom	218
Leto 2006 – podhodi v Šiški in Tivoliju, šola grafitiranja s CSD Ljubljana Šiška	219
Leto 2007 – podhod za Bežigradom	220
Leto 2008 – podhod v Štepanjskem naselju in v Šiški	221
 SKLEP	 223
Literatura in viri	231
Imensko kazalo	249
Stvarno kazalo	255
Summary	261
Povzetek	262

Uvod

Vsepovsod po svetu obstajajo sledovi starodavnih grafitarjev, bodisi na skritih zidovih v notranjosti piramid v Gizi, v džungelskih templjih v Tikali, peščenih labirintih Suse, po zidovih palače kralja Baltazarja iz Svetega pisma, ne pozabimo na grešne grafite iz Pompejev, latrinalije iz javnih stranišč, na dogodke iz francoskega gibanja Maj 1968, ki so s pomočjo umetniških grafitov sprožili družbeno revolucijo, ter na znameniti Berlinski zid, ki je leta 1989 iz pografitiranega simbola represije čez noč postal kulturni spomenik.¹

Svojo etnografsko analizo grafitov v sodobnem urbanem okolju Ljubljane sem začela z brskanjem po preteklosti in s primerjavo z

1 Povzeto z dopolnitvami po: Gabriel Euan Canul, Ana M. Martin, Pilar Asensio Ramos – Graffiti at the Initial Series Group: Structure 5C35, Chichen Itza, Yucatan, Mexico (Canul in dr. 2004: 1).

vidnejšimi svetovnimi primeri grafitarstva. Bolj ko sem se poglobljala v grafite kot vizualni in družbeni pojav, bolj jasno je postajalo, da ima odločilno vlogo pravzaprav prostor, v katerem se grafiti nahajajo. Grafiti so vedno intervencija v javni prostor in s tem sredstvo izražanja teritorialnih reprezentacij. Poleg ustvarjalcev grafitov se skozi grafite in z njihovim prepovedovanjem, spreminjanjem ali odstranjevanjem izražajo tudi drugi družbeni akterji, pri tem pa je mogoče na pretanjen način spoznati delovanje družbe kot celote.

Besedilo sem zasnovala linearno, vendar sem zaradi uporabljene ga zornega kota najsodobnejših grafitov v sklopu metodologije najprej predstavila nekaj okvirnih grafitarskih značilnosti in sodobno grafitarsko terminologijo. Znanstvena obravnava grafitov je razmeroma nov pojav, čeprav jih arheologi odkrivajo na najstarodavnejših in najuglednejših človeških izdelkih – na skritih stenah piramid, v džungelskih templjih in na drugih podlagah. Skoraj vsi raziskovalci vidijo predhodnice grafitov v veličastnih jamskih poslikavah iz kamene dobe, prvi akademski raziskovalci grafitov (Hugo Lüdecke 1907, Robert Reisner 1974) pa so jih v 20. stoletju pričeli popisovati po javnih straniščih. Nekje vmes so bili grafiti precej pogosti na cerkvenih zidovih in na podobnih stavbah, vendar lahko za prve ljubljanske grafite z gotovostjo označimo šele odporniške grafite med drugo svetovno vojno. Ne dvomim, da so obstajali že prej, vendar materialnih dokazov o njih nisem našla (Studen 2015).

Podoba grafitov, njihova vsebina, avtorstvo, dojemanje javnosti in odnos oblasti do njih so se po obdobjih močno spreminjali. V nadaljevanju pojasnujem nekaj vidnejših zgodovinskih primerov grafitov, da najprej strnjeno opozorim na njihovo vlogo v družbi v različnih obdobjih. Za razumevanje grafitov je treba poznati dihotomijo jezikovnih in likovnih grafitov. Delitvi grafitov po obliki in vsebini namenjam nadaljnjo predstavitev, še bolj pa delitve pojasnujem sproti v obsežnejših poglavjih.

V prvem poglavju se posvečam sodobni jezikovni podlagi in terminologiji, ki jo uporabljam tudi za analizo grafitov iz precej zgodnejših obdobj. Tak pristop je bil pri moji raziskavi nujen, saj danes veliko poznavalcev meni, da so grafiti le stilizirani napisi, izdelani s sprêjem v slogu hiphopa in podobnih subkultur. Predstavljeno sodobno terminologijo uporabljam v obravnavanih zgodovinskih obdobjih za analizo grafitov kot pojava v ožjem in širšem pomenu. Isti kriteriji v celotni raziskavi omogočajo enakovredno primerjavo grafitiranja po posameznih obdobjih in lažje razumevanje razvoja celotnega pojava v kronološkem okviru.

V nadaljnjih štirih zgodovinskih poglavjih predstavljam grafitiranje in podobne posege v javni prostor Ljubljane na kronološki in

vsebinski način. Vključena so samo obdobja, ko so bili grafiti opazen družbeni pojav, ki je imel pomembno vlogo pri oblikovanju dominantnega diskurza. Grafiti so seveda obstajali tudi zunaj teh obdobj, vendar jih ni nihče resneje obravnaval. Predstavljena obdobja so tako čas druge svetovne vojne, osemdeseta leta 20. stoletja, ki jih je zaznamoval punk, devetdeseta leta z osamosvojitvijo in pojavom hiphopa ter dvatisoča, ko so grafiti pri nas in po svetu doživeli nadgradnjo v ulično umetnost (*street art*),² krepko pa so se spremenila tudi ozadja avtorjev napisnih grafitov.

Pri proučevanju preteklih obdobj sem se najprej naslonila na knjige in fotografske zbirke novejše zgodovine. Z veliko mero prijaznosti in strokovnosti so mi zaposleni na INZ in v MNZS olajšali pregled izredno velikega kupa gradiva in opozorili na tisto, ki je vsebovalo uporabne podatke za mojo raziskavo. Našla sem veliko navedb in fotografij, vendar so bili podatki zelo razpršeni. Grafitiranje je bilo vedno opisano kot del akcij nekonformistov in upornikov. Posamezniki in posameznice, ki so pisali po zidovih, so bili skoraj vedno dejavni na več področjih. Njihovo grafitiranje je bilo opisano v sklopu njihovih dejavnosti in le redko posebej poudarjeno. Zdelo se mi je, da bi tako pomemben pojav morali obravnavati tudi samostojno, zato je velik del moje raziskave prva strnjena etnografska analiza arhivskih virov, pričevanj ter lastnih opažanj, ki grafitiranje in podobne posege v javni prostor Ljubljane prikaže na kronološki in vsebinski način. Vključila sem tudi analizo teritorialnih reprezentacij, saj so po številnih raziskavah grafiti tipičen primer »upomenjanja« prostora (Vranješ 2007: 212) in s tem izražanja teritorialnih teženj.

V poglavju o grafitih iz druge svetovne vojne sem uporabila ponazoritev družbene konstrukcije realnosti skozi konceptualizacijo teritorialnosti, kot jo razlagata Robert Sack (1986) in Matej Vranješ (2007). Vojna je čas, ko so teritorialne reprezentacije najbolj represivno izražene. Grafiti iz tega obdobja so predstavljali nazoren prikaz teritorialnega vedenja okupiranih prebivalcev in njihovega odpora. Tudi drugi družbeni akterji so grafitarske tehnike uporabljali za svoje teritorialne reprezentacije, vendar so bili odporniški grafiti najbolj številčni, prepoznavni, reproducirani in preganjani. Z veliko sreče sem pridobila dve poglobljeni pričevanji in en krajši pogovor s pravimi grafitarji iz druge svetovne vojne. Vsi so še danes aktivni javni govorniki o svoji stroki in življenjskih izkušnjah. Grafitiranje je bilo le ena od njihovih stranskih dejavnosti v mladosti, v življenju pa so poleg visoke izobrazbe in kariere dosegli tudi veliko osebnih uspehov.

2 Izraz *street art* podrobneje predstavim v poglavju o jezikovnem ozadju grafitov.

Drugo zgodovinsko poglavje obravnava obdobje punka, ki je zaznamovalo Ljubljano v osemdesetih in že prej. Poleg nepozabnih pankovskih uličnih grafitov je to obdobje prineslo tudi novo vrsto umetnosti – slikarstvo grafitov. Veliko grafitarjev in njihovih sodelavcev je še danes aktivnih na področju umetnosti. V času punka so bili še zelo mladi, njihov način umetniškega in drugega izražanja pa se je od takrat precej razvil. Veliko podatkov o akterjih in grafitih sem dobila iz publikacij, zbrala pa sem tudi nekaj ustnih virov in pričevanj.

Za osemdeseta je bilo značilno poglobljanje dihotomije jezikovnih in likovnih grafitov, saj so bili pred tem v močni prednosti jezikovni grafiti, se pravi napisi po zidovih. Slikarstvo grafitov je pri nas nastalo z umetniškim izražanjem kolektiva umetnikov, zbranih okoli Dušana Mandiča. Slikarstvo grafitov je v začetku bolj kot s tehniko izzivalo z vsebinami in opozarjanjem na družbeni položaj umetnika. Njihove razstave sprva niso bile galerijske. Predstavljali so alternativno umetnost, ki je močno opozarjala tudi na krizo sodobne umetnosti. Slovenski slikarji grafitov so poznali delo svojih kolegov v zahodnih deželah in so sodelovali z njimi. Skozi svojo umetnost in koncept razstav so opozarjali predvsem na (slab) materialni položaj umetnika ob praktično neobstoječem trgu umetnin pri nas. Poleg tega je bilo pomembno tudi vprašanje koncepta umetnosti, ki je tudi danes še kako aktualno.

Grafiti so povzročili velik premik v umetnosti ter vplivali tudi na medijski in politični diskurz. Zaradi njih je prišlo do pojava »moralne panike«, ki je bila le krinka za obračun s konfliktom med generacijami, subkulturo punka in z zahtevami po spremembi nedelujočega dogovornega (skorumpiranega) gospodarstva.

Poglavje o devetdesetih letih je hkrati poglavje o začetku samostojnosti Slovenije. Grafite iz tega obdobja lahko beremo kot kroniko aktualnih dogodkov. Vojni grafiti so predstavljali zadnje homogeno obdobje tovrstnega izražanja glede vsebine in oblike. Po vojni se je z grafiti na stenah jasno izražal nacionalistični diskurz, ki je bil v vsej neposredni grobosti hkrati le odsev javno zastopanih stališč nekaterih parlamentarnih strank. Zelo pogosti so bili tudi grafiti aktivističnih skupin za opozarjanje na kršenje človekovih pravic. Jezikovne grafite sem predstavila vsebinsko, s posplošitvijo njihovega načina izražanja prostorskih reprezentacij na represivne, aktivistične in spontane.

Slikovni grafiti so bili v devetdesetih letih nekaj novega. Pojavili so se v sklopu subkulture hiphopa, ki se je začela v predmestju New Yorka v sedemdesetih letih. Ustvarjalci hiphoperskih grafitov v Ljubljani večinoma niso pripadali tej subkulturi, vendar so oznako priznavali za svoje slikovne grafite v prepoznavnem newyorškem slogu. V

sklopu poglavja predstavljam začetek hiphoperskega grafitiranja v New Yorku in načine njegovega preganjanja, ki izhaja iz t. i. teorije razbitih oken (Glazer 1979, Wilson in Kelling 1982, Javornik 2016). Grafitov je bilo po mestu vse več, zato jih je newyorška mestna oblast pričela preganjati v skladu z »učinkovito« strategijo razbitih oken, uvedeno v New Yorku v sedemdesetih letih. Nova politika je tedaj resnično zatrla grafitarsko sceno, vendar obstaja dvom o njeni dejanski učinkovitosti. Bolj kot preganjanje vandalizma jo je zaznamovalo izvajanje odkritega rasizma in polnjenje zaporov na podlagi majhnih prekrškov. V sklopu poglavja o devetdesetih letih predstavljam tudi svetovno najbolj znana ulična umetnika (grafitarja in *street artista*), ki sta s svojim prepoznavnim družbenokritičnim slogom vplivala na ulično izražanje povsod po svetu že pred tem obdobjem. To sta Blek le Rat in Banksy.

V devetdesetih letih sem grafitiranje začela raziskovati kot ljubiteljica likovnih načinov izražanja. Z grafitiranjem sem se aktivno ukvarjala deset let. Strokovni način opazovanja z udeležbo in avtoetnografijo sem začela uporabljati v zadnjih letih in po koncu aktivnega delovanja na grafitarski sceni. Izkušnje in dokumentacija iz prvih let so mi bile v veliko pomoč pri pripravi obširnejše etnografije, ki je predstavljena v zadnjem poglavju pod naslovom Klub Ljubljanski grafiti (1998–2008).

Obdobje začetka 21. stoletja je predstavljalo največje področje mojega raziskovanja, zato je to najobsežnejše poglavje moje raziskave. Dvatisoča leta so bila obdobje velikih družbenih sprememb in nemirov. Grafiti so o teh dogodkih poročali (in še poročajo tudi v tem desetletju) s številnimi bitkami po zidovih. Pri jezikovnih grafitih sem ohranila in dopolnila vsebinsko razdelitev iz prejšnjega obdobja na represivne, aktivistične, spontane in posebne grafite, ki ponazarja odnos grafitarskih skupin do človekovih pravic Drugega pri izražanju svojih teritorialnih reprezentacij. Pri skupini posebnih grafitov se oznaka nanaša na neobičajen materialni videz grafitu, njegovo lokacijo ali prepletene teritorialne reprezentacije, povezane z njim.

V 21. stoletju se je grafitom posvetila tudi strokovna javnost, ki jih je pred tem obravnavala le mimogrede ali v redkih prispevkih. Predvsem družboslovci so jim pričeli posvečati poglobljeno pozornost zaradi njihove vsebine, ozadja nastanka in povezanosti z dominantnim diskurzom. Slikovni grafiti so bili že dlje časa deležni svetovne obravnave in objavljeni v številnih publikacijah. Tudi v Ljubljani so bile pografitirane stene pogosto uporabljene za ozadja v medijskem diskurzu, zlasti v videospotih in pri fotografijah intervjuvancev. Fotograf Dušan Jež je ljubljanske grafite prikazal na svojih fotografskih razstavah in v publikaciji *Grafiti Ljubljane* leta 2005.

Največjo spremembo na področju likovnih grafitov je prinesel *street art* oz. ulična umetnost (terminologijo razložim v prvem poglavju o jezikovnem ozadju grafitov), ki je grafite iz dvodimenzionalnih unikatnih slik in napisov nadgradila v reproducirane nalepke in tridimenzionalne umetniške projekte. Med njimi so bile najbolj znane po meri narejene pletenine na deblih, ki so se prvič pojavile leta 2005 v Teksasu pod imenom *yarn bombing*, kar bi lahko poimenovali pleteni grafiti.

V Ljubljani je bilo že pred novim tisočletjem več primerov ulične umetnosti ali njene ožje različice *street arta*, ki predstavlja nadgradnjo grafitov. Precej dober primer predhodnice *street arta* so bile okrasitve mest v času »tihih akcij« OF, kjer so odporniki okrasili mesto z zastavami in drugimi simboli odpora ter izvajali uporniške rituale.

V šestdesetih in sedemdesetih letih je umetniška skupina OHO v javnem prostoru izvedla več umetniških projektov in v kasnejših letih svoje delovanje še razvijala v smeri povezovanja ljudi in narave. Leta 1968 je v ljubljanskem parku Zvezda prikazala živi kip Triglav, ko so se trije člani OHO pokrili s tkanino, iz katere so gledale le njihove glave, in tako interpretirali osrednji slovenski simbol. Kasneje so delovali predvsem zunaj Ljubljane in tudi v tujini, svoje konceptualne projekte pa so vedno povezovali z ekološko in spiritualno ozaveščenostjo (Nečimer 2016). Definiciji *street arta* (likovne ulične umetnosti) zelo ustreza tudi projekt *Oblečena hiša* v Stari Ljubljani, ki je bil leta 1993 delo Mateja Andraža Vogrinčiča. Staro hišo na Gallusovem nabrežju ob Ljubljani, namenjeno rušenju ali temeljiti prenovi, je okrasil z usklajenimi kosi blaga, ki so predstavljali njeno obleko. Podobne projekte je izvedel tudi drugje (leta 1999 je oblekel hišo v Benetkah s 1600 kosi oblačil, ki so mu jih pomagali zbrati Benečani) in stavbe nadgradil v monumentalne posege v prostor. Vogrinčič je pri svojih projektih v ljubljanskem javnem prostoru na začetku morda spominjal na *street art*, vendar se je od tega oddaljil, ko je s svojim pristopom in prepoznavnostjo postal del dominantnih kulturnih in estetskih tokov.

Leta 2004 je bila v MGLC odmevna razstava *Grafitarji*, ki ji je leta 2006 sledila razstava *Street Art*. Prestop grafitov in *street arta* v polje visoke umetnosti je pri nas spremenil dojemanje uličnega izražanja. Začela sta se tudi poglobljevanje (komodifikacija) in komercializacija grafitov in *street arta*. Številne organizacije so ulične grafite pričele brez zadržkov uporabljati kot tehniko oglaševanja. Njihov moderni in vizualno učinkoviti videz je postal pogost slog pri izdelavi notranje opreme prostorov za druženje ali scenografije glasbenih in podobnih dogodkov.

Grafiti so se že močno razširili po Ljubljani, ko je mestna oblast leta 2015 v skladu z velikim preoblikovanjem javnega prostora pričela izvajati newyorško strategijo razbitih oken. Projekt je poimenovala

Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš ali skrajšano *Človek*. Veliko podpornikov projekta je izrazilo naklonjenost zmanjševanju vandalizma, obenem pa poudarilo, da grafitov ni mogoče obravnavati v istem kontekstu kot razbijanje javne opreme ali lomljenje javnih dreves. Po letu 2009 je Mestna občina Ljubljana neznansko povečala količino oglaševalnih površin v javnem prostoru, hkrati pa je ta javni prostor preoblikovala bolj po meri turistov kot domačinov. Ljudje so leta 2016 pričeli javno opozarjati, da na avtobusih ne morejo pravočasno opaziti svoje postaje, ker so okna preveč polepljena z oglaševalnimi folijami. Poleg tega je svetloba reklamnih oglasov ponoči moteča v tako širokem razponu, da moti tudi mestne prebivalce na precej oddaljenih krajih. Na tem področju zagotovo še ni konec konfliktov, saj mesto s svojimi potezami odkrito kaže, da je zavoljo večjega finančnega izkoristka pripravljeno žrtvovati celoten javni prostor.

Zgodovinsko teoretičnim poglavjem sledi empirično poglavje o mojem desetletnem pridobivanju grafitarskih izkušenj. Poglavje *Klub Ljubljanski grafiti 1998–2008* predstavlja zelo pomembno obdobje v mojem življenju, ki mi je prineslo veliko nepričakovanih izkušenj in samoaktualizacije v skladu z Maslowovo hierarhijo potreb. S svojim delovanjem sem javni prostor dojemala tudi kot svoj prostor, vanj vnesla nekaj osebnega in omogočila personalizacijo tudi več kot sto drugim mladim ljudem. Med njimi so bili Deja Kačič, Milanka Fabjančič, Jure Engelsberger, Vasja Urh, Matej de Cecco, Miha Blažič, Miha Artnak, Miha Erjavec, Tina Šubic Konda (Anime Slovenija) in še številni drugi nadarjeni posamezniki in posameznice, ki še danes pomembno sooblikujejo našo kulturno identiteto.

Metodologija in ključni pojmi

Ključna razsežnost etnografskega raziskovanja je neposredna življenjska izkušnja, ki je ne more nadomestiti nobena druga oblika raziskovanja.

(Muršič 2011: 77)

METODE DELA

Svojo prvo stensko poslikavo sem izdelala v vrtcu, ko so nas vzgojiteljice opremile s čopiči in z barvami ter nam razložile, kakšne cvetlice naj naslikamo na zid ob vhodu. Nanašanje barve na steno s čopičem je pomenilo zame povsem drugačno doživetje od slikanja na papir ali drugega likovnega ustvarjanja, ki sem ga že tedaj oboževala. Moja cvetlica je imela nesimetrične cvetne liste, vendar jih je vzgojiteljica

domiselno preoblikovala v sprejemljivo obliko. Popravek me ni motil, saj je bil rezultat vseč obema – to mi je potrdil tudi zadovoljen nasmeh na vzgojiteljičinem obrazu. Po zaključku obiskovanja vrtca sem lahko svojo cvetlico obnovljeno opazovala še kar nekaj časa, dokler se niso odločili za drugačno podobo vrtčevskega vhoda. Dve desetletji kasneje sem po številnih preizkušanih tehnikah likovnega izražanja spet vlekla barvne črte po stenah javnih površin in občutek je bil enak – nepopisno zadovoljstvo, skoraj nirvana.

Kaj je tako posebnega pri ustvarjanju v javnem prostoru? Občutek svobode, opaznosti, interakcije, svež zrak? Nimam dokončnega odgovora, vendar lahko potrdim, da je pri ulični umetnosti (grafiti, *street art* in podobno) javni prostor odločilen dejavnik. Ista tehnika v izoliranem ali zasebnem prostoru pomeni povsem drugačno doživljanje ustvarjanja.

Grafite sem pričela pobliže spoznavati konec devetdesetih let, v zadnjem desetletju pa sem z različnimi raziskovalnimi metodami opravila tudi etnografsko raziskavo. V prvih letih delovanja na grafitarski sceni sem delovala predvsem kot ljubiteljska opazovalka, soustvarjalka in dokumentalistka dogajanja. Šele v okviru podiplomskega študija sem se odločila grafite raziskati tudi bolj strokovno. Pred tem me je bolj kot teorija zanimalo izboljšanje lastnih risarskih in slikarskih tehnik ter organizacija grafitarskih dogodkov.

Terensko delo sem pričela opravljati na podlagi večletnih izkušenj, ki so mi pomagale pri hitrejšem razumevanju in spremljanju raziskovanih skupin in pojavov. Pridobljena osebna znanstva z grafitarji in drugimi ustvarjalci so mi kasneje pomagala pri pridobivanju pričevanj in drugih podatkov, ker nas je družilo isto izkustvo. Intervjuvanci so mi na podlagi naših skupnih let zaupali. Njihove osebne okoliščine sem razumela in jih lahko prevedla tudi v razlago medsebojnih odnosov, uporabljenih tehnik in drugih grafitarskih značilnosti, seveda ob strogem spoštovanju njihove zasebnosti. Sprva sem si pogovore zapisovala sproti ali po spominu povzemala glavne podatke. Kasneje sem pričela intervjuje snemati z majhno kamero, ker je tako pogovor tekel bolj sproščeno. S sogovorniki sem lahko obravnavala različne dodatne teme brez skrbi, da bi kaj pomembnega pozabila ali si narobe zapisala. Pri pogovorih sem si pomembnejše podatke še vedno zapisovala sproti, kasneje pa sem na posnetkih lahko v miru preverila, ali je bil povzetek zame zanimivih misli pravilen. Snemanje s kamero je bilo običajno statično, v klasičnem dokumentarnem slogu. Pri pogovoru z Arturjem sva se sprehodila po ulici z vrhunskimi grafiti, ki mi jih je sproti tudi razložil – nekatere razlage sem posnela. Intervju z Zuiasom je bil na njegovo željo delno zakrit. Posnela sem celoten pogovor, vendar brez njegovega obraza. Intervju z

Azramom sem vključila v svoj prvi dokumentarec o njegovem grafitu, ki je umetniško uprizoril bitko za Avtonomno tovarno Rog. Na povabilo Layerjevi hiše v Kranju sem bila avtorica in kuratorica razstave *Graffiti na Slovenskem med drugo svetovno vojno*,³ ki je dopolnjevala prvo razstavo Banksyjevih del na Slovenskem: *Banksy: hvala za rože*. Napisala sem tudi več znanstvenih člankov o slovenskih grafitih.

Veliko informacij sem od sogovornikov na najvišjih akademskih in drugih ravneh dobila z elektronskim dopisovanjem in s telefonskimi ali z osebnimi pogovori. Pogovore sem si zapisovala sproti ali po spominu, da ne bi pozabila datuma in vsebine.

Precej pomembnih podatkov sem dobila v obliki pričevanj, ki so jih pridobile druge osebe. O grafitarjih je bilo napisanih že več prispevkov ter veliko diplomskih nalog in magistrskih del, tako da bi bilo nesmiselno pridobivati iste podatke, če so že bili javno objavljeni. S kamero sem posnela tudi nekaj predavanj in vodenj. Trenutno je najboljši vir informacij o ljubljanskih slikovnih grafitih voden ogled, ki se imenuje *Ljubljana Graffiti Tour*. Vodita ga Sandi Abram in Tina Perić.⁴ Sandi in Tina udeležencem pokažeta nekaj najbolj slikovitih ulic v Ljubljani, kjer so najboljše primeri domačih in mednarodnih grafitarjev in *street artistov*. Grafite opišeta na način, ki popolne začetnike seznanji z osnovami, vedno pa s kakšnim novim odkritjem presenetita tudi prekaljene grafitarske mačke. Del ogleda sta tudi znameniti avtonomni coni Rog in Metelkova, ki s pografitiranimi stenami in z življenji svojih članov in članic braniata svoj košček javnega oziroma družbenega prostora za samoniklo kulturno, umetniško in politično dejavnost.

Grafitiranje je še vedno ilegalna dejavnost, ki je marsikomu prinesla neprijetnosti in plačilo kazni, previsoke za plitek grafitarski žep. Leta 2006 (ko sem se za leto dni preselila v tujino) je grafitarje v Ljubljani, Mariboru in Celju raziskoval kriminalist, ki je na grafitarskem forumu www.monkibo.com in na nekaterih drugih slovenskih forumih uporabljal vzdevek *conman*. Ljubljanski grafitarji so se iz njega ponorčevali s številnimi šablonskimi grafiti po Ljubljani, na katerih je bil upodobljen »z likom iz filma Konan barbar, od koder domnevno izvira kriminalistov vzdevek, in pomenljivim pripisom trade secret, ki se navezuje na njegovo spletno vohunjenje« (Milkovič 2008: 248). Isto metodo je v sedemdesetih letih uporabljala newyorška mestna

3 Razstave je bila narejena v sodelovanju z MNZS-jem in je trajala od 31. 8. do 28. 9. 2016 v stolpu Škrlovec v Kranju. Ponovitev razstave je bila v Kulturnem centru Semič od 26. 4. do 24. 5. 2017 v sklopu prireditve ob dnevu upora proti okupatorju, ki jo je organizirala Zveza borcev za vrednote NOB Semič v sodelovanju z Občino Semič in KC Semič.

4 Leta 2017 se je Sandiju pridružilo še nekaj novih vodičev, hrati pa je postalo vodenje plačljivo.

oblast, ko je imela policijsko protigrafitarsko enoto in je za preganjanje grafitarjev porabila na milijone dolarjev in zaposlila številno osebje.

Zaradi številnih slabih izkušenj so grafitarji zelo zadržani glede svoje zasebnosti in v javnosti le redki nastopajo s pravim imenom. Po navadi so to umetniki in raziskovalci, ki se z grafiti ukvarjajo tudi v okviru svoje stroke.

Sama se nisem nikoli opredeljevala za grafitarko, verjetno pa so me tako dojemali tisti, ki so poznali moje delovanje in niso bili del te scene. Razlikovanje med grafitarji in uličnimi slikarji je bilo namreč v mojem obdobju zelo ostro. Grafitarji so jasno izkazovali hierarhijo, kjer so si lastili ves ugled. Murali in napisni grafiti so bili zanje ne vredni naziva »grafit«. Meni je bilo slikanje vseeno bolj všeč, saj sem pri ustvarjanju s spreji čutila neprijetno bolečino v roki, že tako oboleli zaradi računalniške miške, kar mi je pobralo ves ustvarjalni zanos in užitek.

Po osvojitvi osnovnih strokovnih pojmov sem izvajala svoje raziskovanje kot avtoetnografijo in opazovanje z udeležbo. Šele ko sem predelala obsežno zbirko literature, sem začela razumevati družbeno vlogo grafitov, ki so mi pred tem pomenili predvsem nekaj vizualnega. Politične grafite sem sprva dojemala kot nekaj preživetelega, kar naj bi nadomestil internet s svojim globalnim dostopom. Skozi poglobljanje v grafite v različnih zgodovinskih obdobjih in prepoznavanje njihove vloge v okviru teritorialnih reprezentacij sem spoznala njihov mogočen pomen. So najiskrenejša kronika sodobnega mestnega življenja.

Po določenem pregledu razpoložljivega gradiva o grafutih me je poleg razpršenosti podatkov motilo pomanjkanje celovitega kronološkega in vsebinskega pregleda, zlasti pa me je zbadlo neupoštevanje okoliščin – pomen grafitu namreč neločljivo določata tudi njegov čas in kraj nastanka. Če te okoliščine niso znane, je tudi razumevanje grafitu lahko povsem napačno. V novem tisočletju se je z razširjenostjo in s priljubljenostjo grafitov povečalo tudi število njihovih raziskovalcev. Večinoma so obravnavali politične grafite in jih raziskovali predvsem po vsebinskih sklopih. Z upoštevanjem kar se da natančne kronologije (razdelitev najpogostejših vsebin po letih ali vsaj desetletjih) sem lahko spremljala razvoj številnih zunajdiskurzivnih in diskurzivnih tokov aktualnih družbenih problemov.

KDO JE BIL PRVI?

Poseben izziv je bilo zame ugotavljanje, kaj so bili prvi sodobni slovenski grafiti. Na temelju moje arhivske raziskave in pregleda strokovne

literature so to mesto zasedli odporniški grafiti iz časa druge svetovne vojne. Skoraj vsi viri, ki so zastopali to stališče, so omenjali grafito kot medij aktivistov in aktivistk OF ali navajali napis OF nad stiliziranim Triglavom. Po pregledu gradiva na INZ in MNZS sem v nasprotju s pričakovani odkrila pravo bogastvo vsebin, ki so jih odslikavali napisi na zidovih ter podobne intervencije v javni prostor. Še najbolj me je presenetilo, da so bili grafiti medij, ki so ga v okviru svojih teritorialnih reprezentacij uporabljale vse skupine družbenih akterjev. Med raziskovanjem nisem odkrila nobene novejšje osredotočene raziskave na temo odporniških grafitov ali prvih sodobnih slovenskih grafitov. Moja prispevka v ČKZ in zborniku zveze borcev (oboje leta 2016) sta tako prvo sodobno znanstveno delo na to temo.

Grafiti v kasnejših obdobjih so mnogo bolje raziskani in analizirani, vendar sem tudi tu pogrešala osredotočenost in kronološko razvrstitev. Celotni redki predani raziskovalci grafitov so jih pogosto »vrgli kar v en koš« oziroma pozabili na vsaj približno datiranje nastanka oz. opaženja grafito.

Prepričana sem, da bo moja strukturirana kronološka in vsebinska predstavitev ljubljanskih grafitov iztrgala pozabi precej pomembnih podrobnosti in omogočila nadaljnjim raziskovalcem natančnejšo in s tem znanstveno bogatejšo obravnavo tega pomembnega pojava.

ZGODOVINA ALI KAJ JE BILO PRED GRAFITI

Skoraj vsi strokovni in laični raziskovalci grafitov postavljajo za predhodnice grafitov jamske poslikave iz kamene dobe. Med najstarejše zidne poslikave spadajo odtisi in obrisi rok, ki so se pričeli pojavljati na jamskih stenah pred 40.000 leti v današnji Argentini, Afriki, na Borneu, v Avstraliji, Franciji in Španiji. Antropolog Dean Snow je v znanstveni reviji *American Antiquity* objavil poročilo, v katerem je ugotavljal, da so vsaj tri četrtine vseh odtisov dlani v jamah pustile ženske. Do teh spoznanj je prišel z analizo odtisov dlani pri jamskih poslikavah današnje Francije in Španije, starih od 40.000 do 20.000 let, in z ugotovitvami britanskega biologa Johna Manninga, da imajo ženske prstanec in kazalec na roki približno enake dolžine, medtem ko so moški prstanci daljši od kazalcev. To razmerje je bilo v pradavnini še bolj izraženo kot danes. Snow je tako ovrgel teorijo, da so bili avtorji poslikav predvsem mladeniči, ki jo je pred leti postavil R. Dale Guthrie. Gunthrijeva hipoteza je temeljila na analizi širine dlani v primerjavi s palcem ter na predpostavki, da so fantje slikali tisto, kar jim najbolj

hodi po glavi – gole ženske in velike nevarne živali. Dave Whitley je predstavil teorijo, da so poslikave naredili vrači (moški in ženske), ki so se v jamah poskušali povezati s spiritualnim svetom. O pomenu odtisov dlani kroži več vprašanj kot odgovorov, najbolj sprejemljiva razlaga pa je, da gre za potrditev avtorstva oz. svojevrstno izjavo, ki pravi: »To je moje, to sem naredil/a jaz« (Hughes 2013).

Poleg jamske poznamo tudi stensko umetnost, ki je nastala na mestih, osvetljenih z dnevno svetlobo – v spodmolih (prostor pod previsom v skalovju) ali povsem na prostem. V jamah so se ohranile skulpture, gravure in slike, v spodmolih ploski reliefi in gravure, povsem na prostem pa le gravure. Glede na ostanke barve na ploskih reliefih lahko sklepamo, da so bile poslikave tudi v spodmolih in morda celo na prostem, vendar se zaradi izpostavljenosti niso ohranile. V nekaterih primerih se je težko odločiti, ali je umetnost res stenska, saj lahko deli poslikane stene odpadejo in jih zmotno obravnavamo kot drobno umetnost. Kadar se poslikava na stenah ni ohranila, je težko določiti, ali je tam sploh bila ali pa so dele stene poslikali, ko je že odpadla (Petru 2008: 50). Najdišč na prostem je malo, saj so bili pogoji na prostem le v redkih primerih dovolj ugodni, da se je takšna umetnost ohranila. Razmerje med jamsko umetnostjo in umetnostjo na prostem ni znano, saj ne vemo, koliko je prvotno bilo ene in druge zvrsti. Morda je jamska umetnost, ki se je ohranila, ker se nahaja v zavarovanem okolju, le del veliko kompleksnejšega pojava, ki je obsegal celotno pokrajino, ne le jame. Verjetno so paleolitski umetniki na prostem izdelovali enake slike kot v jamah, vendar se barva ni ohranila, ostale so le gravure (Petru 2008: 93). Jamska umetnost, ki se je ohranila zaradi posebnih razmer v jamah, je torej le skromen odsev umetniškega ustvarjanja ledenodobnih ljudi (Petru 2008: 50).

V Evropi je znanih okoli 350 najdišč s stensko umetnostjo. Včasih je prevladovalo mnenje, da paleolitska jamska umetnost nastopa le v jugozahodni Evropi, predvsem v Franciji in Španiji (Petru 2008: 50). V zadnjih nekaj letih so z izpopolnjenimi metodami določanja starosti ugotovili, da je najstarejša jamska poslikava na Sulaveziju v Indoneziji, ki je nastala pred skoraj 40.000 leti. Predstavlja jo negativni odtis roke oziroma »grafit« iz jame v bližini mesta Maros na indonezijskem otoku Sulavezi. »Grafit« je nastal tako, da je ustvarjalec roko položil na steno in čeznjo razpršil barvo. Tak postopek je znan tudi z drugih območij po svetu, pri čemer so analize pokazale, da je odtis s Sulavezija najmanj dva tisoč let starejši od najstarejšega evropskega primerka (Thompson 2014).

Najnovejše raziskave z izpopolnjenimi tehnikami omogočajo preverjanje dosedanjih znanstvenih hipotez. Doslej je prevladovalo mnenje, da se je umetnost kot kognitivna sposobnost začela z

modernim človekom, ko se je pred 70.000 leti iz Afrike preselil v Evropo. Nato naj bi se umetniško izražanje v obliki stenskih poslikav in podobnega razširilo po svetu z nadaljnjim preseljevanjem. Arheolog Alistar Pike je na osnovi najdb na Sulaveziju temu oporekal s hipotezo, da je moderni človek že pred selitvijo iz Afrike razvil umetniško izražanje in ga prenesel v Evropo in Azijo. Starejše ugotovitve tako prikazujejo izrazito evrocentrističen in s tem pristranski pogled znanosti (Thompson 2014).

Thomas Hylland Eriksen je podal podobno kritiko znanosti, ki se nanaša na pristranskost pri raziskavah spolov. Znanost ima izrazito androcentrično stališče, saj je vloga žensk v družbi mnogokrat neraziskana in obravnavana kot manj pomembna. V času lova in nabiralništva so lovili moški, ženske pa so poskrbele za številne druge stvari, med drugim so tudi pogosto spravile ujeti plen do bivališča. Delitev dela v družbi je temelj družbenega razslojevanja in s tem diskriminacije tudi na področju proučevanja (Eriksen 2001: 125).

Simona Petru je v svojem delu *Paleolitska umetnost* med drugim prikazala ustvarjanje pred modernim človekom, ki je izpodrinil neandertalca v času mlajšega paleolitika (obdobje od 35.000 do 11.000 let pred sedanostjo). V tem obdobju in z modernim človekom naj bi se začela umetnost, vendar so začetke likovnega izražanja poznali že prej. V starejšem paleolitiku so nastajale preproste vreznine in prepoznavanje naravnih oblik z določeno predelavo, ki je poudarila podobnost s človeško podobo. Redke najdbe prikazujejo nefiguralno umetnost, ki jo predstavljajo nizi vrezov in enostavni geometrijski vzorci:

Večina izdelkov iz tega obdobja je v tisočletjih, ki so minila od njihovega nastanka, propadla. Veliko organskih snovi (npr. lubje, tekstil, koža), ki so jih morda barvali in krasili z vzorci, je propadlo, ohranili so se le zapisi na trpežnejših materialih, kot sta kamen in kost. Prav tako so se izgubili vsi dogodki, ki so spremljali nastanek podob – glasba, ples, igra in obredi. (Petru 2008: 7)

Prav bi bilo omeniti tudi najstarejše dokaze prepoznavanja nenavadnih naravnih oblik, ki spominjajo na zgodnjo umetnost. Pred okoli tremi milijoni let so avstralopiteki ali zgodnji hominidi shranili kamen (jaspisov prodnik), ki je zaradi treh naravnih vdolbin spominjal na obraz (Petru 2008: 24). Najden je bil v južnoafriški jami Makapansgat, kamor so ga praljudje prinesli iz vsaj 30 kilometrov oddaljene struge (Kleiner 2009).⁵ Iz starejšega paleolitika sta znani še dve najdbi: figurica iz

5 Gre za *manuport* – naravni predmet, ki ga je človek oz. človeški prednik prepoznal za zanimivega in ga obdržal za lastno uporabo, ne da bi spremenil njegovo obliko.

bližine mesta Tan Tan v Maroku iz obdobja pred okoli 400.000 leti in figurica iz izraelskega najdišča Berekhat Ram iz obdobja pred 233.000 do 800.000 leti, kar pomeni, da sta starejši od neandertalca (D'Errico in Nowell 2009). V obeh primerih sta figurici predstavljali nekoliko preoblikovan kamen, ki je že v osnovi spominjal na žensko figuro. Motivika v starejšem pleistocenu je predstavljala predvsem »človekovo transformacijo naravnih predmetov [...], ne pa ustvarjanja povsem novih oblik« (Petru 2008: 24).

Med mlajšim paleolitikom so umetnost razvijale različne družbe z različnimi kulturami. Njihova skupna značilnost je bila stalnost motivov, ki so prikazovali predvsem živali in abstraktne znake (Petru 2008: 95). Pri stenskih poslikavah v paleolitiku je mogoče zaznati obsedenost z živalsko podobo, kjer sta konj in bizon predstavljala polovico vseh upodobitev. Druge upodobljene živali so bile kozorogi, jelenjad, divje govedo, mamuti in zveri, pa tudi izmišljene živali ali živali kot »kombinacija dveh ali več vrst« (Petru 2008: 95). Upodobljene so bile odrasle živali v profilu, brez posebno nakazanega spola. Razmerja v velikosti niso bila anatomsko pravilna (kozorogi so bili večji od bizonov). Upodobitve so bile zelo realistične in podrobne ali pa tudi le nakazane z bistvenimi prepoznavnimi značilnostmi (Petru 2008: 95).

Človeških podob je bilo malo, upodobljene pa so bile precej manj realistično kot živali. Značilnosti so bile stilizirane in karikirane. Pri drobni umetnosti so bile precej pogoste upodobitve ženskih likov z realistično anatomijo telesa, a povsem nenaravno zakritim obrazom, običajno z lasmi ali čim drugim. Zelo pogost motiv so bili abstraktni znaki, ki so krasili skoraj vse stenske poslikave. Precej manj upodobitev se je nanašalo na insekte in rastline. »Naravnega okolja, rek, gora in prebivališč na slikah ni ali pa so podobe tako stilizirani, da jih ne prepoznamo« (Petru 2008: 95).

O pomenu in vsebini stenskih poslikav je zelo veliko teorij, ki jih ni mogoče dokazati in bolj odsevajo čas, v katerem so nastale. Med prvimi posvetnimi razlagami paleolitskega načina izražanja je prevladovalo prepričanje o prirojeni človeški želji po ustvarjanju in lepšanju okolja. S tem je bila paleolitska umetnost opisana kot larpurlatizem ali umetnost, namenjena sama sebi. Kasneje se je v 19. in 20. stoletju pod vplivom antropoloških raziskav sodobnih ljudstev brez pisave uveljavila razlaga o simpatetični magiji. Verovanja teh ljudstev so temeljila na povezanosti človeka z naravo in vpetosti v odnose med ljudmi, živalmi in okoljem. Iz tega je izhajala razlaga pripisovanja pomena stenske umetnosti »predvsem za izboljšanje lova in večjo plodnost« (Petru 2008: 104, 105). Pod vplivom strukturalizma je kasneje prišlo do poudarjanja pomena jamskega prostora pri interpretaciji poslikav.

S podrobnejšim pregledom števila, vrste in lege podob s statističnimi metodami je bila postavljena hipoteza o binarnih parih, kjer naj bi najbolj zastopani živali (bizon in kobila) predstavljali razdelitev po spolu. Razlaga je bila še bolj izdelana in kasneje ovržena, pomembna pa je bila kot mejnik, kjer živali in znaki niso bili več videni kot enostavne upodobitve, temveč so bili prepoznani kot simboli precej zgovornejše ponazoritve paleolitskega doživljanja sveta (Petru 2008: 108).

Konec 20. stoletja so se pojavile razlage šamanizma, kjer naj bi upodobitve v paleolitski umetnosti predstavljale duhove živali, s katerimi naj bi se umetniki povezovali v transu. Podpirale so jih sodobne nevrološke raziskave, kjer so na podlagi nadzorovanih poskusov na ljudeh iz različnih kulturnih ozadij prišli do istih faz odmika od realnosti in podobnega načina doživljanja transa. Abstraktni znaki v fazah transa in halucinacije iz šamanovega transa bi bile lahko upodobljene v obliki živali na stenah. Teorija se je naslanjala na razporeditev izbranih simbolov v oddaljenih kotičkih jam za izvajanje obredov, kritike pa je doživela zaradi nedokazljivega obstoja povzročiteljev treh stopenj transa (halucinogenih sredstev) v obravnavanem obdobju (Petru 2008: 110, 111).

Kasnejše teorije so ponujale različne razlage za poslikave: ohranjanje spomina na lovske zgodbe, začetek matematike in znanosti, iniciacijski obredi, primer koledarja in podobo. Zelo odmevna je bila teorija Michaela Rappenglücka, ki je jamsko umetnost razložil kot ponazoritev položaja zvezd. Po Rappenglücku je prizor iz Lascauxa skladen s karto neba pred 17.000 leti, kjer naj bi bila označena ozvezdja vzdolž ekliptike. Na podoben način so znanstveniki v Altamiri prepoznali posamezna ozvezdja celotnega vidnega neba (Rappenglück 2000: 19).

Iz prikazanih primerov lahko vidimo, kako pomemben vpliv imajo čas, javni prostor in družbene okoliščine na razumevanje stenskih in drugih grafitov. V Sloveniji je veliko bogatih arheoloških najdišč, vendar med njimi ni stenskih poslikav. Znana je sicer zgodba o paleolitski poslikavi jame v bližini izvira reke Kolpe. Rudarski inženir Julij Šimečki je bil v jami okoli leta 1890:

V jami naj bi bila naslikana velika slika mamuta, za katero je Šimečki sprva mislil, da so to alge, ki so se nabrale na jamski steni; ko se je približal, pa je prepoznal mamuta. Jamo so kasneje večkrat neuspešno iskali. (Petru 2008: 93)

Opisani jami je najbolj ustrezala Hajdučka pečina na hrvaški strani Kolpe, vendar »zaradi ozkega vhoda raziskovalcem ni uspelo priti dovolj globoko, da bi našli dvorano s sliko mamuta« (Petru 2008: 93).

Na podlagi predstavljenih primerov se mi zdi, da imajo paleolitske jamske poslikave z grafiti skupno le osnovno podobo. Izhodišča so bila zagotovo povsem drugačna, saj so grafiti v osnovi prepovedan minljiv pojav, paleolitske stenske poslikave pa so imele precej bolj monumentalen način izdelave in podajanja sporočila. Njihovo istovrstno podajanje informacij skozi stoletja in tisočletja priča o tem, da so predstavljale dominantni diskurz starodobnih ljudi in tradicionalno uporabljena informacijska sredstva. Zareze in slike iz pradavnine delujejo kot izdelek razpoložljive zapisovalne tehnologije in ne kot skriven zapis posameznika s komunikacijskim deficitom.

Za ponazoritev nediskurzivnosti grafitarskega komuniciranja sledim spodnji Velikonjevi opredelitvi.

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 2008a: 32)

Sodobni grafiti imajo prave začetke v družbah z razvito pisavo. Poznali so jih seveda že pred nastankom tega izraza v starem Rimu, saj jih arheologi odkrivajo v piramidah in na drugih oddaljenih lokacijah. Njihov videz ni bil vedno napisan s črkami, ker določene pisave uporabljajo pismenke, hieroglife ali drugačne znake. Poleg tega so bili grafiti tudi sličice, ker vsi niso znali pisati ali so raje risali. Nedavno so v piramidi v Gizi z izpopolnjenimi tehnikami odkrili drobne rdeče slikovne grafite, stare 4500 let, ki so jih najverjetneje uporabljale delovne skupine ali tolpe za označevanje svojih dosežkov (Hooper 2011).

Pri raziskovanju zapuščine Majeve so arheologi našli grafite na stavbi, zgrajeni v obdobju med letoma 850 in 1150. Pri uporabi izraza grafit za poimenovanje vrezanih ali naslikanih podob so se arheologi držali naslednjih pravil: grafit je prisoten na površini arhitekture, vendar ni vključen v arhitekturno obliko in tudi ne dopolnjuje arhitekturnih okraskov v obliki stolpcev ali vrstic (Kampen v Canul in dr. 2004: 3). Najdeni grafiti so predstavljali majhne sličice priljubljene družabne igre *patolli* in stilizirano glavo v profilu, ki bi lahko predstavljala možkega s perjanico oz. z okrasnimi peresi ter s tetovažami ali poškodbami na obrazu (Canul in dr. 2004: 7).

V stari Grčiji so bili razširjeni vrezani napisi na zidovih (znani so trije vklesani napisi nad vhodom v Apolonovo svetišče v Delfih: »Spoznaj samega sebe«, »Ničesar preveč« in »Če nekaj obljubiš, se

obetajo težave«), vendar jih ne opisujemo kot grafiti, ker so imeli drugačen družbeni pomen (Kocijančič 2003).

V grškem arhivu si pa ne smemo predstavljati do stropa segajočih omar, napolnjenih s stoletnimi listinami, razdeljenimi po različnih registraturah in oddelkih, ki se ločijo po vsebini, letnicah in krajih itd. Grški arhiv je kamenit, v kamnu je hotel Grk ovekovečiti svoje dejanje in nehanje, v kamen je vdolbel nagrobni napis dragemu rajnkemu, v kamen je vrezal imena pobožnih dobrotnikov svetišč, v kamnu je ovekovečil upnik pravice, ki jih ima na posestvu (hipoteki), kamnu je vtisnil postave, da jih je meščan na trgu tako rekoč vsak dan lahko bral. [...] Grk je bil globoko veren, vsaj v dobi napredujoče kulture; vse važne zadeve javnega in privatnega življenja so se obravnavale pod varstvom bogov. Zato je grški arhiv v svetišču in v njegovi okolici, najstarejši v Olimpiji in v Delfih. (Mentor 1908)

Poenostavljeno gledano so prvi »pravi« grafiti nastali v pogovorni (vulgarni) latinščini, ko je bila še živ jezik (Wallace 2005: xxiv). Robert Reisner je z raziskavo ugotovil, da so bile skoraj vse stavbe v starem Rimu popisane z vpraskanimi napisi v vseh odtenkih javnega izražanja (Reisner 1974: 34). Posebno zanimivi so pompejski grafiti, ki jih je pozabi iztrgal ognjenik Vezuv leta 79, ko je mesto prekril z vulkanskim pepelom (Harvey 2005).

Po propadu starega Rima in njegove civilizacije je bilo zaradi manjše pismenosti in drugačne bivalne kulture ljudi precej manj grafitov. V srednjem veku je nastalo veliko grafitov na cerkvenih stenah, kjer so ljudje izražali svoje strahove in druge misli ob epidemijah kuge (Reisner 1974: 2). V Ljubljani so se pojavljale epidemije kuge do 18. stoletja, zadnja hujša pa je bila leta 1598.

Kot znak, da je hiša okužena, so z apnom naslikali na vežna vrata in oknice velik (poševen) bel križ. Okužene hiše so običajno kar obili, da je bila onemogočena vsaka zveza z okuženci. (Benedičič 1976)

Takšnega načina pisanja po zidovih ne moremo enačiti z grafiti, predstavlja pa njihovo predhodnico, ker v javni prostor posega na podoben način in predstavlja »nemi krik, ki ga z zidu slišijo le tisti, ki so sicer preslišani« (Velikonja 2008a: 32).

Cerkvene freske in napisni grafiti v cerkvah in podobnih stavbah predstavljajo predhodnico ali sopotnico grafitarstva. Tudi v sodobnosti so grafiti na cerkvah deležni posebne obravnave, ker predstavljajo svojevrstno skupino teritorialnih reprezentacij. V nadaljevanju strnjeno prikazujem vidnejše primere cerkvenih grafitov v najširšem pomenu besede.

Željko Dugac je proučil več fresk in grafitov v istrskih cerkvah z namenom proučevanja odnosa prebivalcev Istre do smrti v času velikih

epidemij 15. in 16. stoletja. Med freskami je najbolj znan mrtvaški ples, ki je danes ohranjen le še v dveh cerkvicah v Hrastovljah in na Škriljnih pri Bermu. Freski sta ustvarila Vincent in Janez iz Kastva (Vignjevič 2005: 254). Grafiti so bili na cerkvene stene napisani v glagolici. Slikovito so odsevali okoliščine svoje dobe in življenja preprostih ljudi. Dugac je grafito obravnaval kot pomemben dokumentarni vir, čeprav jih zgodovinarji pred njim niso nikoli omenjali v svojih kronikah. Branko Fučić je kot proučevalec najstarejših zapisov v glagolici odkril napis v cerkvi v Lovranu, ki ga je ustvaril župnikov učenec Marko:

To govore mrtvi živomu: »Ča me gledaš ale ča se čudiš? Ale ne znaš da sam bil i jas včera kako si ti danas, a ti očes biti zutra kako sam jas danas« 1549, to pisa žakan Marko. (Fučić v Dugac 1999: 251)

S pomočjo grafitov, fresk in drugih virov je Dugac lahko izvedel poglobljenejšo etnološko raziskavo o obdobju, »ko so se življenjske vrednote zelo hitro spreminjale, zmagoslavje smrti pa je bilo neogibno« (Dugac 1999: 247).

Prvi akademski raziskovalci grafitov so v 20. stoletju ta pojav odkrivali predvsem po straniščih in ga tudi poimenovali straniščna poezija ali latrinalije. Na tem področju ne moremo iskati predhodnikov ljubljanskih grafitov, saj je bilo stranišč zelo malo, raziskav o straniščnih grafitih pa ni bilo. Doslej so vsi več kot sto let stari podobni objekti že zagotovo prenovljeni, tako da na tem področju verjetno ne bomo odkrili ničesar posebno starega (Studen 1995, 2015).

Prvi pravi sodobni grafiti v Ljubljani so se pojavili med drugo svetovno vojno. Po Evropi se je sodobno množično grafitiranje začelo že med obema svetovnjima vojnama, pri čemer so bili najbolj množični španski in italijanski fašistični grafiti, nemški nacistični ter odporniški grafiti različnih skupin po skoraj vseh evropskih deželah.

OPREDELITEV GRAFITOV

Prvo poglobljeno delo o grafitih pri nas, ki se je dotaknilo tudi ljubljanske grafitarske scene, je *Grafiti in subkultura* (*Grafiti i subkultura*) hrvaških sociologov Dražena Lalića, Anči Leburic in Nenada Bulata. Izšlo je leta 1991, tako da obravnava predvsem dotlej prevladujoči slog napisnih grafitov, v slikovnem gradivu pa se že kažejo prvi poskusi hiphoperskih grafitov v prepoznavnem newyorškemu slogu *wild style*. Lalić je pri poskusu opredelitve pojma grafit izhajal iz opisa Renate Neumann, da so grafiti risbice, jezikovni znaki, simboli in eksperimenti

z abecedo v obliki vrezovanja in pisanja po zidu (Neumann v Lalić in dr. 1991: 29).

Anči Leburić je z Lalićem in drugimi sodelavci opozorila na tri vrste osnovnih oblik grafitarskega izražanja: 1. simbolno obliko, 2. slikovno obliko, 3. tekstovno obliko ter kombinacije dveh ali vseh treh navedenih oblik (Lalić in dr. 1991: 62, 63).

Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v svojem pojmovniku prepoznava dve osnovni obliki grafitov – jezikovne in likovne grafite. Pri jezikovnih grafitih je poudarek na vsebini, ki običajno sporoča družbenokritični komentar. Pri likovnih grafitih gre za igro oblik in barv, tipografija pa predstavlja avtorsko virtuoznost (Pojmovnik ALUO). Delitev je zelo veliko, vendar pri proučevanju ugotavljam, da simbolni grafiti običajno kot znaki dopolnjujejo napisne grafite. Oboje bi lahko poimenovali tudi kot jezikovne grafite. V svoji analizi običajno uporabljam delitev Leburićeve, ki jo v obravnavanih obdobjih smiselno prilagajam.

Poleg opisa oblike in tehnike grafita je nujno treba upoštevati tudi njegov učinek na ljudi. Dario Gamboni je kot ključne elemente grafita poudaril nezakonitost, nepravilnost, upiranje cenzuri in uničevanje. Lalić je to stališče dopolnil z opisom, da so grafiti alternativni medij, ki z obliko in s sporočili izziva dominantno kulturo ter izziva burne reakcije (Lalić in dr. 1991: 30).

Pri povezovanju grafitiranja z vandalizmom in izzivanjem je treba upoštevati tudi okoliščine, ki so privedle do takšnega odnosa. Michael Thevoz je to poudaril z vprašanjem: »V čem je vandalizem, se vprašajmo, v grafitih ali v betonu, ki jim služi kot podlaga« (Thevoz 1988: 19)? Thevozovim opisom dehumaniziranih stavbnih naselij v mestih po vsem svetu (Lalić in dr. 1991: 31) bi morali kot povzročitelja grafitov dodati tudi naraščajoče število reklam. Taki 183 je navedel številne politične oglase v predvolilnih kampanjah v New Yorku konec šestdesetih let, ki jih oblast ni preganjala, čeprav so z njimi množično polepili newyorške vlake. Ko so se na istih javnih površinah pričeli podpisovati mladi ljudje (zlasti nebelskega in etničnega porekla), pa je oblast proti njim začela vseobsežno represivno akcijo. Povsod po svetu so se močno razširili oglasi, ki so napolnili javni prostor in medije ter s tem že močno preoblikovali čut za vizualizacijo pri ljudeh. Menim, da veliko mladih izdeluje grafite tudi zato, ker jih celotna okolica (številni oglasni panoji, televizija, revije, internet in drugo) nasilno pita z močnimi vizualnimi podobami. Grafiti so ustvarjalen način, kako spraviti iz sebe množico vsiljenih sporočil na oblikovno podoben in hkrati osebno izrazen način.

Na voljo je več vrst vsebinskih delitev grafitov, ki jih precej zaznamuje podlaga, ki jo avtor kategorizacije zajema. Robert Reisner in Lorraine

Wechsler sta v svoji *Enciklopediji grafitov* iz leta 1974 uporabila kar leksikografski vrstni red, kjer sta vsebino secirala po abecedi, začenši s temami, kot je *abortus*, in zaključujoč z *zoerasy* (slov. sodomija). Na 400 straneh je to prineslo na stotine kategorij grafitov (Reisner in Wechsler 1974), kar precej zmanjša preglednost raziskave grafitov v njeni celovitosti.

Dragoslav Andrić je v svojem delu *Graffiti International* iz leta 1985 razdelil grafite

na teme, ki zadevajo alkoholizem, avtomobilizem, poroko, ženske, ego, filozofijo, generacijo, inserte, zgodovino, osebnosti, ljubezen, ljudi, misli, moške, non-sense, denar, oglase, politiko, probleme, psihologijo, odnose na delovnem mestu, nasvete, spolnost, svet, izobrazbo, umetnost, vprašanja in vzklike, zdravje in hipohondrijo, življenje, wc in grafite o grafitih. (navajam po Kovač 2008: 276, 277)

Anči Leburic je v obsežni raziskavi grafitov leta 1991 oblikovala 15 kategorij grafitov (Leburic v Lalić in dr. 1991: 62–63), kar je precej bolj pregledna delitev, vendar še vedno obsežna: svetovnonazorski grafiti, vezani na odnos do življenja, glasbeni grafiti, grafiti o šoli, grafiti o alkoholu in mamilih, grafiti o prijateljstvu in drugih skupinah, grafiti o ljubezni in spolnosti (tudi obsceni), grafiti o nasilju, humoristični grafiti, motociklistični/avtomobilistični grafiti, nacionalni grafiti, politično-ideološki grafiti, religijski grafiti, športno-navijaški grafiti, teritorialni grafiti in drugi grafiti (Leburic v Lalić in dr. 1991: 62, 63).

Rok Kovač je pri primerjalni analizi grafitov Sarajeva, Zagreba in Ljubljane uporabil delitev grafitov na osem vsebinskih kategorij, ki jih je oblikoval, izhajajoč iz mnogo širše Andrićeve kategorizacije z več kot trideset temami: politične vsebine, psihološke, ljubezenske, filozofske, o telesu, oglaševalske, o »alkoholu in podobnih opijatih«, »grafiti zavoljo grafitov samih oz. ‚grazit-pur-grazitizem‘« (Kovač 2008: 277).

Maja Novak je v svoji monografiji o političnih grafitih kot mediju za razkrivanje kapitalske in politične neenakosti uporabila dvanajst vsebinskih kategorij grafitov, pri čemer je zajemala samo napisne grafite s poudarjeno politično vsebino: nacionalistični, grafiti o homoseksualnosti, grafiti o feminizmu, grafiti proti vključitvi Slovenije v EU, antiklerikalni/antifašistični grafiti, grafiti Gibanja za globalno pravičnost, grafiti o posameznih politikih, grafiti o aktualnih družbeno-političnih dogodkih, grafiti Social-anarhistične federacije (SAF), grafiti o političnih strankah, grafiti o državnih ustanovah in jugonostalgični grafiti (Novak 2007: 10).

Pri opredelitvah Novakove je treba posebej poudariti, da se je osredotočila na politični grafit in njena kategorizacija predstavlja le del vseh grafitov, na katere je naletela pri dolgoletni raziskavi. Politični grafiti

izražajo vsebine, ki jih povezujemo bodisi z aktualno, s preteklo ali prihodnjo politiko: »Široko gledano lahko opredelimo vsak grafit kot politično dejanje glede na to, da samo pisanje in risanje po zidovih in drugih javnih površinah predstavlja obliko nespoštovanja vladajočih družbenih norm, s tem pa specifičen izraz uporniškega odnosa proti državnim organom, ki so dolžni zagotavljati spoštovanje teh norm« (Lalič in dr. 1991: 115).

Leni Ozis je izhajajoč iz navedb Ilse Scheepers (2004) in Alexa Alonsa (1998) opredelila začetek modernega grafitiranja z newyorško »writersko subkulturo, ki se je začela razvijati v 70. letih prejšnjega stoletja« in »v 90. letih tudi v Sloveniji« (Ozis 2015: 87). Ozisova jih je imenovala subkulturni grafiti (po Abram in Bulc 2008) oziroma *writings* (po Alonso 1998), opisala pa jih je kot »najpogostejši in najopaznejši tip grafitov na mestnih ulicah«.

Glavna značilnost subkulturnih grafitov je, poleg opaznosti, nerazumljivost njihovih sporočil za večino opazovalcev. So zaprti tip grafitov, medtem ko med odprti tip sodijo politični grafit, eksistencialni grafit in grafit različnih band (Alonso 1998). Sporočila writingov so namreč namenjena ozkemu krogu naslovnikov – drugim predstavnikom writerske subkulture. (Ozis 2015: 87)

Naslonimo se lahko na različne opredelitve in kategorizacije, vendar se z razvojem grafitov in s spreminjanjem družbenega pogleda zamaje še tako dobra razlaga. Pri svoji raziskavi sem vsebinsko kategorizacijo drobila le na osnovne prepoznavne vsebine, ki sem jih povsem prilagodila proučevanemu obdobju. Kategorizacijo sem oblikovala na osnovi ozadja teritorialnih reprezentacij, ki so jih grafitarske skupine in posamezniki izkazovali v javnem prostoru. Za zadnje proučevano obdobje (dvatisoča leta v Ljubljani) sem uporabila vsebinsko kategorizacijo na represivne, aktivistične, spontane in posebne grafite. Vse štiri kategorije ponazarjajo odnos grafitarskih skupin do človekovih pravic Drugega pri izražanju svojih teritorialnih reprezentacij, četrta skupina posebnih grafitov pa se nanaša tudi na neobičajen materialni videz grafitu, njegovo lokacijo ali prepletene teritorialne reprezentacije, povezane z njim.

V iskanju splošne definicije grafitov je treba upoštevati, da je »vsaka definicija pravzaprav redukcija realnosti v analitične namene ter da nikoli ne izčrpa vseh oblik nekega pojava« (Velikonja 2008a: 25). Lalič je pri pregledu različnih opredelitev grafitov zbral pet opredeljujočih lastnosti, ki bi morale biti vključene v definicijo pojma grafit: tehnika ustvarjanja grafitu, lokacija na zidovih in drugih javnih prostorih, različnost izraznih znakov grafitov, neformalnost in neinstitucionalnost kot komunikacijski vidiki grafitov ter interakcija med uporabniki grafitarske komunikacije (Lalič in dr. 1991: 35).

Velikonja je povzel opredelitev značilnosti grafitov in *street arta*, ki jih najpogosteje navajajo ustvarjalci in raziskovalci grafitov, ter jih združil v štiri opredeljujoče lastnosti. Mednje sodijo »estetska forma (dvo- ali trodimenzionalna sporočila in objekti na javnih prostorih, povečini na zidovih), ilegalnost (da so narejeni nezakonito, da to početje po zakonu velja za prekršek)«, družbena angažiranost (»komercialna in ideološka nekonformnost«) in nehegemonija (zavestno preusmerjanje dominantnih diskurzov v družbi) (Velikonja 2008a: 25, 31). Velikonjeva opredelitev ne vključuje interaktivnosti, ki jo omenja Lalić, in minljivosti, ki jo Velikonja sicer omenja drugje, kot tudi številni drugi poznavalci. Obe dodatni lastnosti se smiselno stapljata v že opredeljene lastnosti (interaktivnost v družbeno angažiranost, minljivost pa v estetsko formo v javnem prostoru, kjer je pravzaprav vse minljivo z različnim rokom trajanja). Velikonjeva opredelitev je strnjena in obsega primerjave številnih raziskovalnih pristopov, zato jo uporabljam pri analizi grafitov v vseh obravnavanih zgodovinskih obdobjih za presojanje, ali obravnavani grafiti ustrezajo prevladujočim kriterijem za ta pojav.

ALI SO GRAFITI UMETNOST? KAJ SPLOH JE UMETNOST?

Ob naraščanju števila grafitov v javnem prostoru in drugje sta narasli tudi njihova estetska dovršenost in priljubljenost. Umetniško vrednost nekaterih grafitov so prepoznali številni umetnostni kritiki že v sedemdesetih letih 20. stoletja, hkrati pa se je močno spremenila tudi umetnost sama.

Danes se nihče več ne sprašuje, ali so grafiti umetnost ali ne, saj je odgovor povsem jasen. Grafite razstavljajo številne ugledne galerije. Grafitarji so med najuglednejšimi svetovnimi umetniki in tudi trg umetnin grafitom priznava vrtoglave cene ter njihova dela, iztrgana iz njihovega primarnega okolja, na najuglednejših dražbah umetnin prodaja petičnim zbiralcem sodobne umetnosti.

Seveda pa niso vsi grafiti umetnost, kar je tudi razvidno iz milijonskih zneskov, ki jih mestne uprave in posamezniki namenjajo njihovem odstranjevanju z zidov stavb. Kako torej lahko določimo mejo, kdaj je grafit priznan kot umetnina in kdaj ne? Preden se poglobim v teoretično ozadje tega vprašanja, bom predstavila primer iz prakse.

Priznana umetniško vrednost grafita lahko razberemo iz njegove tržne vrednosti. Danes je med najbolj znanimi grafitarskimi umetniki na svetu skrivnostni Banksy. Leta 2007 so bile njegove umetnine

na dražbi hiše Sotheby v Londonu prodane za več kot milijon funtov (Rahm 2013). Po dražbi je na svoji uradni spletni strani objavil sliko dražbe s porogljivim sporočilom na praznem uokvirjenem platnu: »Ne morem verjeti, da vi bedaki resnično kupujete to sranje.«⁶ Kljub posmehu so cene Banksyjevih del le še rastle. Zaradi velikega tržnega uspeha pa so bila nekatera Banksyjeva dela prodana brez njegovega privoljenja ali celo ponarejena, in zato se je Banksy domislil preprostega načina potrjevanja svojega avtorstva. Na svoji spletni strani je pričel objavljati fotografije svojih grafitov, ki jim je s tem na zelo pregleden način potrdil avtorstvo:

Tako je v zgodovino umetnosti dodal zamisel, ki se zdi resnično nova. Podpis umetnika, pogoj avtentifikacije in seveda tudi finančne ocene neke umetnine, je v njegovem primeru – internet. (Urbančič 2013)

V nekaj letih je Banksy dosegel zavidljiv uspeh. Iz skrivnostnega anonimnega grafitarja je postal skrivnostni svetovno znani umetnik s področja grafitov, muralov, *street arta*, snemanja dokumentarnih filmov, prirejanja razstav in umetniško-aktivističnih akcij, s katerimi opozarja na krivice in nesmisle sodobnega življenja povsod po svetu. Po nekaterih ocenah je v manj kot desetih letih s svojimi umetninami zaslužil 20 milijonov dolarjev. Povsem v svojem slogu se je ponorčeval iz svojega uspeha in vrednotenja svojih umetnin skozi ceno, ki so jo zanje pripravljene plačati navadni ljudje. Leta 2013 je na stojnici v parku v New Yorku⁷ starejši prodajalec prodajal njegova platna z grafiti, narejenimi s šablonami. Cena platen je bila 60 dolarjev za platno, čeprav bi zbiralci zanje odšteli vsaj tisočkrat višjo ceno (Newman 2013). Prodanih je bilo le nekaj platen, Banksy pa je s to potezo družbi zopet nastavlil ogledalo. Brez evforije umetniškega sveta se je pojavilo le nekaj kupcev za umetnine v skupni tržni vrednosti pol milijona dolarjev (Banksy 2013), ki bi jih zbiralci v trenutku razgrabili.

Če želimo razumeti vlogo grafitov v svetu visoke umetnosti, lahko Banksyja primerjamo z umetnikom, ki ga svet visoke umetnosti trenutno najbolj ceni. Damien Hirst je konceptualni umetnik, ki v svojih delih najpogosteje predstavlja smrt. Pogosto razstavlja okrašena trupla živali v formaldehidu. Znan je kot doslej finančno najuspešnejši umetnik, ki je na samostojni dražbi leta 2008 zaslužil kar 139 milijonov evrov za prodajo svojih 218 del. Najdražje prodano delo je bilo Zlato tele (v originalu Golden Calf), ki ga je predstavljalo v formaldehidu

⁶ Besedilo v originalu: »I Can't Believe You Morons Actually Buy This Shit.«

⁷ Povzeto po kratkem filmu o Banksyjevem gostovanju v New Yorku oktobra 2013, objavljenem na Banksyjevi uradni spletni strani (Banksy 2013).

zalito truplo krave s pozlačenimi rogovi in kopiti. Zanj je kupec odštel 13 milijonov evrov. Še dražja Hirstova umetnina naj bi bila človeška lobanja, okrašena z diamanti, katere izdelava je po Hirstovih besedah stala 17 milijonov evrov, prodana pa naj bi bila za skoraj 63 milijonov evrov konzorciju kupcev, ki so želeli ostati anonimni. O prodaji tako drage umetnine anonimnim kupcem kroži veliko dvomov in ugibanj o umetnem dvigovanju cen Hirstovih del z lažnimi kupci (B. 2008).

Banksy in Hirst sta oba iz Bristola in skupaj sta ustvarila najdražji »grafit« doslej. Gre za sliko *Keep It Spotless*, ki je bila leta 2008 prodana za 1,87 milijona dolarjev, predstavlja pa Banksyjevo »uničenje« Hirstove slike. Slika je v osnovi Hirstovo platno z naslovom *Pharmaceutical*, ki predstavlja geometrijsko popolne kroge različnih barv, enakomerno razvrščene v stolpce in vrstice. Čez osnovno sliko je kot črnobel šablonski grafit naslikana ženska v uniformi sobarice, ki z metlo in smetišnico stresa smeti pod nakazano dvignjeno platno. Pri grafitu je treba omeniti, da je bil lik sobarice, ki stresa prah s smetišnice pod zaveso, uporabljen že dvakrat pred tem. Prvič leta 2006 na zidovih manjšega predela Chalk Farm v severozahodnem centru Londona, drugič pa leta 2007 na zunanji steni galerije White Cube v Londonu. Prvi grafit verjetno še obstaja, drugega pa so po mesecu dni prepleskali po navodilu vodstva galerije, ki se je prepozno zavedelo njegove umetniške vrednosti. Že tako so grafitu v znak »odobravanja« dovolili krasiti steno skoraj cel mesec dlje kot drugim, ki so jih prepleskali takoj, ko so se pojavili. Odstranitev grafita so kasneje seveda obžalovali.



Slika 1: Keep It Spotless (Defaced Hirst). (Lowpro 2011)

Če bi prikazani primer vrednotenja umetnosti skozi tržno vrednost umetnine vzeli za vzorec, bi lahko sklepali, da je Hirst vsaj desetkrat

večji umetnik od Banksyja, ker njegova dela dosegajo toliko višje cene. Tak sklep pa bi bil seveda nesprejemljiv.

Umetniki in njihove umetnine se razlikujejo in njihovi opusi spreminjajo. Res je tudi, da tržne vrednosti umetninam precej narastejo po smrti njihovih avtorjev. Razlika med Hirstom in Banksyjem je med drugim tudi v načinu nastanka umetnine. Banksy obvlada več tehnik ustvarjanja – grafitira, slika, snema filme in še marsikaj. Pojavljajo se sicer ugibanja, da Banksy ni ena oseba, ampak gre za skupino umetnikov, ki jo vodi ženska članica skupine (Capps 2014), vseeno pa kljub skrivnostnosti nekako dojemamo Banksyja kot moškega, rojenega okoli leta 1974, ki sam ali s pomočniki ustvarja svoja dela.

Hirst kot konceptualni umetnik svojih umetnin praviloma ne ustvarja lastnoročno. Po njegovih navodilih jih izdelata skupina pomočnikov na njegovem posestvu v Mehiki, medtem ko sam živi v Evropi (Jenko 2011). Tudi vsebina njunih del je precej različna – Hirst uporablja trupla veličastnih bitij, ki jih z zlatom in diamanti ter drugimi načini »spremeni v umetnine«. Banksy za ustvarjanje uporablja praviloma barvo in spreje, lepilo, kovino, plastiko ter podobne materiale, ki sicer niso vedno poceni, vseeno pa ne gre za drage kovine ali diamante. Pri Banksyjevih delih gre v prvi vrsti za sarkastično-humoristično opozarjanje na družbene probleme, pri Hirstu pa za izdelavo okrašenih trupel, namenjenih predvsem petičnim kupcem iz Bližnjega vzhoda in Rusije (B. 2008).

Za Hirsta in Banksyja njuni privrženci trdijo, da postavljata ogledalo sodobni družbi – vsak na svoj način, seveda. Kritiki se sprašujejo, ali je Hirst sploh umetnik, saj

njegova dela temeljijo na senzacionalizmu in šoku ter so pravzaprav prazna, zagovorniki pa trdijo, da ravno s tem postavlja ogledalo sodobni družbi. Hirst se je sicer večkrat srečal tudi z obtožbami o ponarejanju in neizvirnosti svojih del, vendar se je z vsemi morebitnimi tožniki pogodil zunaj sodišča. (Jenko 2011)

Banksyja danes skoraj vsi mediji naslavljajo kot umetnika. Pri svojih delih je izviren⁸ in zelo globalen. Nastopa po vsem svetu, njegove umetnine se pojavljajo na različnih celinah in opozarjajo na najbolj žgoče krivice današnje družbe: lakoto, izkoriščanje, vojne, ukradeno otroštvo, revščino in predvsem veliko zablodo prekomernega potrošništva.

Njuno primerjavo lahko sklenem z mnenjem poznavalca umetnin Johna Brandlerja, da bo čez sto let Banksy še vedno pomemben,

⁸ Na začetku delovanja je Banksyjevo delo precej spominjalo na ulično umetnost Bleka le Rata, ki je razvil svoj prepoznaven slog v Parizu v osemdesetih letih. Banksy priznava, da je Blek le Rat njegov velik vzornik (Hackney 2011).

Ljudje pa se bodo smejali tistim, ki bodo imeli na stenah Hirsta (Evening Standard 2014).

Za prikaz umestitve grafitov v svet umetnosti sem uporabila prikaz cenitve umetnosti skozi izmenjavo dobrin, storitev ali denarja. Kupci in prodajalci umetnin si prizadevajo za doseganje čim višjega statusa in ekonomske pridobitve, na razporeditev moči pa vpliva pot umetnine od izdelave do trženja in potrošnje. Na delovanje moči na trgu umetnin tako vpliva široka družbena struktura, ki skozi družbeno-ekonomske dejavnike sooblikuje posameznikove preference (Svašek 2007: 88).

Primerjava in sodelovanje Banksyja in Hirsta v prej podanem primeru spada v področje »visoke« umetnosti, ki se je kot taka izoblikovala v Evropi od 18. stoletja naprej, ločujemo pa še področji »primitivne« in »popularne« umetnosti (Svašek 2007: 89). Opredelitev umetnosti pa ni nekaj statičnega, saj se umetniški status v zahodni kulturni tradiciji po posameznih obdobjih spreminja. Katja Kastelic je zapisala, da je umetnost vedno družbeno pogojena, umetnik pa družbeni konstrukt (Kastelic 2010).

Jiří Bezljaj je ob premisleku o splošnem toku umetnosti zapisal,

da je doslej veljavna paradigma o umetnosti kot pozitivni dejavnosti v službi človeštva in njegove duhovne rasti v postmodernizmu postala ‚zastarela‘ in jo počasi, a vztrajno nadomeščajo diametralno nasprotno težnje« (Bezljaj 2012: 768).

V preteklosti je veljalo, da se likovno delo lahko imenuje umetnina, če izkazuje preseganje običajnih človeških danosti in željo po transcendenci. Danes to bistveno sestavino nadomešča odkrita izpraznjenost duha, ki jo včasih prikriva intelektualizem. Filozofi, književniki, likovniki in drugi umetniki so včasih »videli v umetnosti predvsem mistično poslanstvo, možnost za spoznanje svojega notranjega sveta in na njegovem dnu spoznanje absolutne podlage bivanja« (Bezljaj 2012: 769), v zadnjih dveh desetletjih pa pri definiciji umetnosti avtorji uporabljajo ideje in etike, ki delujejo kot provokacija. Primerjajo jo z akcijo, smrtjo, blaznostjo, visoko ceno, poudarjajo, da gre za zbirateljstvo in strogo varovanje z alarmnimi napravami. Na splošno gledano gre za definicije, »ki kažejo na denar in ugled kot gonilo ustvarjanja« (Bezljaj 2012: 770).

Preobrat iz dojemanja estetske vrednosti umetnine k poudarku odnosa med umetnikom, umetniškim predmetom in občinstvom se je zgodil v začetku 20. stoletja, ko je Marcel Duchamp kot začetnik konceptualne umetnosti preusmeril težo umetnine na koncept. Novi način dojemanja umetnosti je po institucionalni teoriji umetnosti v tem, da je konstruirana skozi teorijo, ki jo ustvarijo kritiki, umetnostni zgodovinarji, galeristi, umetniki in drugi (Zidarič 2011: 142). Umetnina je po

tej razlagi oblikovana zaradi podelitve tega statusa, ki povzdigne njen pomen nad resnični predmet, ki jo materialno predstavlja. Iz institucionalne teorije izhaja Beckerjeva teorija umetnostnih svetov, ki razlaga, »da je umetnost konstruirana v umetnostnih svetovih, kjer snovanje ideje in njena uresničitev predstavljata produkcijo, distribucijo pa opredmetena ideja, ki mora doseči občinstvo« (Zidarič 2011: 143).

Skrb vzbujajoč paradoks je, da avtorji svojega koncepta sploh ne opredelijo, temveč to prepustijo teoretikom. Njihovi umetniški projekti tako povsem izgubijo pomen, če ne poznamo njihovega spremnega besedila (Bezljaj 2012: 770). Umetnina kot interpretiran artefakt vzpostavlja razmere, kjer novo interpretiranje umetniškega predmeta iz njega naredi novo umetnino. Številni valijo krivdo za krizo umetnosti, zlasti slikarstva, v nepregledni »inflaciji podob, s katerimi nas nenehno bombardirajo mediji«. Še več jih za to krizo dolži »umazane manipulacije umetnostnega trga« (Bezljaj 2012: 771). Aleš Erjavec navaja kot posledico in vzrok trenutnega stanja umetnosti njeno prehajanje v polje kulture in zmanjšan pomen umetnosti v današnjem času, ko so se »zabrisale meje med žanri in zvrstmi in med umetnostjo in številnimi drugimi praksami, ki segajo od znanosti, tehnike in tehnologij do vsakdanjega življenja« (Erjavec v Zidarič 2011: 143).

Po Bezljaju kriza umetnosti in njene opredelitve odlično odslilkava temeljno usmerjenost naše dobe: »Krizna sodobne umetnosti ni le posledica prenasičenosti s podobo«, temveč je »neprimerno globlja in nevarnejša. Je kriza etike, smisla, zavesti, posledica odtujenosti od bistva« (Bezljaj 2012: 772).

Tjaša Zidarič je pri opredeljevanju grafitov kot nove vrste umetnosti poudarila vlogo institucionalizacije ustvarjanja in reprezentacije pri prepoznavanju grafitov kot umetniške oblike. Osredotočila se je na družbeni kontekst grafitarske subkulture pri ustvarjanju grafitov in njihovem pridobivanju umetniškega statusa, »pri čemer imajo ključen pomen prav družbene institucije« (Zidarič 2011: 143). Po Erjavcu je za sodobno (postmoderno) umetnost bistvena dejavnost galerij in muzejev, ki izbrani predmet s teorijo povzdigne v svet umetnosti. Zidaričeva je pri tem spomnila, »da v polje umetnosti vstopajo vsa mogoča dela, ki ne ustrezajo več nobeni značilnosti, na podlagi katerih se je umetnost opredeljevalo v preteklosti« (Zidarič 2011: 140).

Novo konceptualno dojetje umetnosti, ki je mlajše od sto let, je tako v nasprotju s prejšnjim dojetjem umetnosti, ki je bilo prisotno vsaj dva tisoč let in je umetnost dojemalo kot nekaj lepega, večščino, stvaritev, ki je ne more ustvariti neizkušena roka in je že na prvi pogled prepoznana kot nekaj dragocenega. Umetnost je bila povezana z dojetjem nadnaravnega in je zgodovinsko gledano sestavni del

vseh velikih verstev ter revolucionarnih gibanj. Veliko razlag opisuje umetnost kot napovedovalko prihodnosti. Kako je torej mogoče v tem nekonsistentnem pojmovanju umetnosti razložiti vlogo grafitov?

Grafitarski žargon vsebuje izraz mojstrovina (*masterpiece*) za grafite večjih formatov, ki so narejeni s posebnimi orodji, tehniko in veščino, nedosegljivo celo dolgoletnim grafitarjem. Najboljši grafitarji in grafitarke uživajo ugled svojih kolegov, ki jim ga priznavajo z nazivom kralj oz. kraljica (*king, queen*) in narisano kronico ob mojstrovini. Slabi grafitarji, ki kršijo grafitarski bonton, so na grafitarski sceni označeni z zaničljivo oznako *toy*,⁹ njihove grafite pa pogosto uničijo drugi grafitarji. Grafitarska hierarhija se torej drži »starega« poglobla na umetnost, ki je opredeljena kot doseganje lepega, prikazovanje resničnosti, zbujanje estetskih doživetij, pretresa in podobnega (Tatarkiewicz v Zidarič 2011: 141). Grafitarji pripisujejo še dodatno vrednost mojstrovinam, narejenim na težko dostopnih in nevarnih lokacijah, ki so skoraj vedno strogo prepovedane. Ta pogled že prehaja na konceptualno umetnost, saj poleg same umetnine povezuje tudi umetnika, občinstvo in prostor. Takšnim grafitom tudi največji nepoznavalci ne morejo odreči estetske vrednosti, saj so pogosto videti bolj dovršeno kot marsikatero galerijsko delo. Estetika najbolj dovršenih grafitov torej ne more biti ovira, da jih ne bi dojemali kot vrhunsko likovno delo oziroma umetniški artefakt.

Največji zadržek pri umetniškem dojetju grafitov je njihova ilegalnost, ki jo številni enačijo z vandalizmom. Za ustvarjanje v javnem prostoru je treba imeti dovoljenje, grafiti pa se po navadi pojavijo ponoči na nedovoljenih površinah in s svojo prisotnostjo in sporočilom izzivajo mimoidoče.

Kljub splošnemu zaničevanju in preganjanju grafitov so jih elite sredi sedemdesetih let pričele priznavati kot vrsto umetnosti. Pri nas se je preboj v polje visoke umetnosti zgodil leta 2004 z odmevno razstavo *Grafitarji* v Mednarodnem grafičnem likovnem centru. Pri pripravi razstave sem sodelovala z informacijami in s stiki z grafitarji. Opazovala sem, kako je umetnostni svet izbiral grafitarje, jih umestil v institucijo in distribuiral njihovo ustvarjanje. Zdelo se mi je, da je bila izbira predstavljenih grafitarjev podrejena kustosovi predstavi o kakovosti, ki je temeljila na poznavanju uveljavljenih umetniških grafitov v tujini. Tudi nekaterim drugim poznavalcem se je kasneje zdelo, da ne bi smeli biti izključeni nekateri dolgoletni lokalni ustvarjalci oz. ustvarjalke s

9 Izraz *toy* je nastal iz kratice T.O.Y.S. (*tag over your shit*). Ta označuje grafitarja, ki krši grafitarska pravila s tem, da prekriva druge grafite ali jih izdeluje v zelo slabi tehniki. Izraz pojasnjujem tudi v poglavju o jezikovnem ozadju grafitov.

samorastniškim slogom, npr. Dee, pa tudi da bi lahko več pozornosti posvetili ženskam na grafitarski sceni. Katalog razstave je grafitiranje predstavil s strokovnimi prispevki in slikovnim gradivom o delu grafitarjev iz Ljubljane, Maribora in Celja. Obravnaval je predvsem sodobne hiphoperske grafite, slikarstvo grafitov iz osemdesetih in predstavil del slovenske grafitarske zgodovine. Napisnim grafitom se, razen z manjšimi omembami in pri zgodovinskem prikazu, ni posvečal. Zelo poglobljene prispevke o grafitarstvu je leta 2008 izdal *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (ČKZ) v tematski številki *Veselo na belo*, ki je obravnavala napisne in slikovne grafite, se dotaknila zgodovine grafitiranja in posvetila predvsem analizi razvoja grafitarstva pri nas v dvatisočih.

Odnos ljubljanskih in tudi drugih grafitarjev do galerijskega oz. institucionaliziranega ustvarjanja je precej različen. Nekateri prisegajo na ilegalno dejavnost, nekateri pa se po določenem času posvetijo le še legalnemu ustvarjanju. Vseeno se vsi radi občasno udeležujejo legalnih dogodkov in vidijo pri galerijski predstavitvi priznanje grafitarskemu ustvarjanju. Precej grafitarjev svojo dejavnost zavestno usmerja k umetnostnemu polju tudi s prehajanjem na ustvarjanje na mobilnih medijih.

Število galerijskih razstav grafitov raste pri nas in po svetu. Pojavljajo se tudi nove oblike visoke umetnosti, ki jih doslej ni bilo mogoče niti slutiti. Grafite svetovno priznanih umetnikov, kot je Banksy, posebej obravnavajo tudi na ulici. Lastniki stavb jih zaščitijo s pleksi steklom ali preprosto izbijejo iz stene in za visoke zneske prodajo na dražbi. S tem je povezan tudi t. i. Banksyjev učinek (*Banksy effect*), ki je zaradi Banksyjeve slave in tržne uspešnosti vplival na dvig cen uličnih umetnin in objektov, na katerih so naslikane (DeTurk 2014).

Po drugi strani pa se sprašujemo, ali je to sploh še grafit oz. *street art*. Glavne značilnosti grafitov so bile vedno nekakšno skrivanje, se pravi ilegalen nastanek, anonimnost, umeščena v javni prostor in minljivost. S tem je bila grafitom omogočena komunikacija in interakcija z javnostjo in med samimi grafitarji. Veliko strokovnjakov meni, da se z institucionalizacijo v umetniški svet

grait reducira na objekt s statusom tržnega blaga, postavljenega v kapitalističen sistem menjave, kjer se ovrednoti, ponudi trgu in proda. Eden od aspektov grafitarske subkulture pa naj bi bil tudi odklonilen odnos do kapitala. (Abram v Zidarič 2011: 153)

Inkorporiranje grafitov v sodobno potrošniško kulturo jemlje grafitu njegovo uporniško vlogo. Zlasti v primeru sekundarne komercializacije so grafitarji in *street artisti* povsem izvzeti iz procesa trženja svojih

izdelkov. Predvsem korporacije, pa tudi manjši tržni akterji, uporabljajo grafitarske tehnike za svoje komercialno delovanje. V porastu je »gverilsko oglaševanje«, kjer z različnimi tehnikami grafitiranja in *street arta* podjetja oglašujejo potrošniške izdelke po naročilu (Abram 2008: 45). Pogosto je tudi reproducirane podob iz ulice na komercialnih proizvodih (neavtorizirane kopije grafitov na ovitkih zvezkov ali kot okras oblačil priljubljenih blagovnih znamk). Grafitarji in *street artisti* lahko le s težavo izterjajo priznavanje svojih avtorskih pravic in plačilo za svoj original.

Mitja Velikonja je v odgovor na sekundarno komercializacijo in podobne manipulacije z grafiti izdelal štiri kriterije za presojanje grafitov in *street arta*, ki sem jih predstavila zgoraj. So dobro izhodišče za presojanje naraščajočih oblik ulične umetnosti in njihovo zlorabo ali pretvarjanje v tržne dejavnosti.

V prihodnosti lahko zagotovo pričakujemo veliko novosti na področju grafitiranja. Ljubljana je kot majhno mesto na prepihu zelo dobro seznanjena s svetovnimi trendi in bogata tudi z lastnimi izvirnimi ustvarjalci in ustvarjalkami. Ob naraščajoči konservativnosti družbe in povečanemu uporništvu pa lahko pričakujemo še precej kritičnih napisnih grafitov in bitk med njihovimi avtorji in avtoricami.

Jezikovno ozadje

Slovenščino delimo na sedem narečnih skupin. Med njimi seveda ni ljubljansčine, ker ljubljansčina ni slovensko, ampak je angleško narečje.

Boštjan Gorenc – Pižama

Beseda grafit izhaja iz italijanske besede *graffiti*, ki je množinska oblika besede *graffito* in pomeni prasko ali čačko. Beseda najverjetneje izvira iz pogovorne latinščine, kjer *graphiare* pomeni pisati s pisalom. Beseda grafit etimološko izhaja tudi iz grške besede *graphein*, ki pomeni pisati in ima indoevropske korenine v korenu besede *gerbh-* (Barmore 2016).

Danes »z grafiti mislimo zlasti na ročno izdelane napise in podobe na javnih površinah, pri ustvarjanju katerih si posameznik/ca pomaga s flomastrom ali z razpršilnim sprejem« (Bulc in Abram 2008: 12), čeprav etimološki izvor besede grafit nakazuje, da gre za spraskane znake na steni.

Pri spoznavanju z grafiti v devetdesetih letih sem opazila, da so moji sogovorniki za ta pojav uporabljali najrazličnejše oblike zapisa: grafit, graffit, graffiti, graffiti, graffitti in celo graffitty. Čeprav se mi je zdela edina prava oblika »graffiti«, ker sem sledila italijanskemu izvirniku in prevladujoči angleški obliki, sem želela uporabiti slovnično najpravilnejšo obliko. Žal si s *Slovarjem slovenskega knjižnega jezika* nisem mogla pomagati, saj še danes pozna besedo grafit le kot oznako za »mehko rudnino temno sive barve kovinskega sijaja«. Grafitiranje po SSKJ pomeni »prekrivati, pršiti z grafitom«. Nadaljnje iskanje grafita v smislu napisa ali risbe nam postreže z izrazom ‚sgraffito‘, ki je »slikarska tehnika, pri kateri nastane podoba z izpraskanjem ene ali več plasti raznobarnih ometov« (SSKJ). Tudi *Enciklopedija Slovenije* pojma grafit ne obravnava. *Leksikon Cankarjeve založbe* zajema pojem grafit, kjer je poudarjen izvor besede v italijanščini, pomeni pa »z razpršilcem naslikan napis ali okras s političnim ali umetniškim sporočilom« (Leksikon CZ 1998: 342).

Veliki slovar tujk, ki ga je izdala Cankarjeva založba leta 2002, na kratko pojasni, da je grafit »stenski napis ali risba«, podrobneje pa opredeli graffito oz. grafito kot »umetniški izraz, ki izvira iz italijanske besede *graffiare* (praskati, vrezovati)« in je »napis ali risba, vrezana v kamen, omet ali drugo površino, ki lahko izpostavi barvo pod površinsko« (Veliki slovar tujk 2002: 408).

Najbolj poglobljeno razlago besede grafit sem našla v *Slovenskemu etimološkemu slovarju* iz leta 1997, ki pojasni, da gre za napis na steni, in poda natančno razlago o izvoru besede grafit. Zmotila pa me je vsebinska opredelitev, saj omeji pomen grafitov na napise in ne omenja simbolov in slik, ki med sodobnimi grafiti prevladujejo.

grafit² -a m 'napis na steni'. Prevzeto iz it. *graffiti* v enakem pomenu, od koder je beseda prešla tudi v druge jezike, nem. *Graffiti*, frc. *graffiti*. It. *graffiti* je množinska oblika od *graffito*, izpeljanke iz *graffio* 'praska', *graffiare* 'praskati', vlat. **graphiāre*, kar je izpeljanka iz lat. *graphium* 'pisalo', to pa je izposojeno iz gr. *grapheion* v enakem pomenu, izpeljanke iz glagola *gráphō* 'pišem, rišem, vrežem, vklešem' (BA, 1854). Manj verjetno je rom. besedna družina nastala iz imitativne besede **graff*, ki posnema pri praskanju nastale glasove (CZ, 513). Dalje glej *grafit¹*, pa tudi *šrafirati*.

Slika 2: (Snoj 1997: 154)

Slovenska strokovna literatura v zadnjih desetletjih uporablja izraz grafit v ednini in grafiti v množini. Ustvarjalci grafitov so grafitarji, njihova dejavnost pa grafitiranje. Celoten pojav nekateri avtorji imenujejo grafitovstvo (Stanonik 2004: 700; Velikonja 2008a: 31). Več neenotnosti stroke in javnosti je pri opredeljevanju, pojasnjevanju in umeščanju tega pojava v širšo družbo.

V pogovornem jeziku in žargonu grafitarjev je uporabljenih precej več izrazov, ki so povezani z uporabljeno tehniko in drugimi lastnostmi grafita. Za grafitiranje so tako pogosto uporabljeni izrazi: risanje, tagiranje, bombanje in podobno. Za izdelek (grafit) pa so prav tako pogosti izrazi, povezani s tehniko nastanka grafita: pis (*piece* = kos ali okrajšava *masterpiece* = mojstrovina), teg (*tag* = oznaka). Če je tehnika grafita precej drugačna od tiste, ki jim je blizu ali všeč, se grafitarji pogosto izražajo zaničevalno in poimenujejo grafit z zmerljivko: krep (*crap* = sranje), drek, zmazek, kr'neki ... Če je izdelek tehnično dovršen, so prizanesljivejši, sicer pa za grafite pogosto ne priznavajo *muralov* (stenskih poslikav), ki so naslikani v drugačni tehniki (s čopičem ali kot kombinacija nanašanja barve s čopičem in sprejem) in pravzaprav niso grafiti v ožjem pomenu besede.

GRAFITARSKA TERMINOLOGIJA

Grafitarski žargon praviloma uporablja že uveljavljene besede in skovanke, ki jim je dan nov pomen. Izrazoslovje so v prejšnjem stoletju ustvarili mladi Američani in se je v glavnem ohranilo do danes z določenimi dopolnitvami. Ohranil se je tudi izvorni jezik, torej angleščina.

Leta 2008 je bil v publikaciji ČKZ *Veselo na belo* objavljen slovar izrazov, ki je podrobneje opredeljeval osnovne termine in koncepte »v grafitarski in streetartistični subkulturi« (Slovar izrazov ČKZ 2008: 20–24). Tudi Tjaša Zidarič je leta 2011 v svojem prispevku o grafitih v glasilu *Etnolog* strnjeno predstavila osnovne grafitarske izraze, ki jih uporabljajo slovenski grafitarji (Zidarič 2011: 144). Božidar Zrinski je v katalogu ob razstavi *Grafiti* leta 2004 podal razlago osnovnih grafitarskih pojmov (Zrinski 2004: 44). Leni Ozis je v prispevku o celjski grafitarski subkulturi v *Glasilu SED* predstavila živo grafitarsko terminologijo ter nekaj zgodovinskih navedb o njenem razvoju (Ozis 2015: 87). Vse vire povzemam z določenimi dopolnitvami z domačih in mednarodnih spletnih strani ter z izsledki svojih raziskav. Pri ogledu dveh kulturnih dokumentarcev iz leta 1983 *Wild Style* in *Style Wars* sem opazila uporabo terminologije, ki je živa še

danes. To mi je potrdil tudi dokumentarec *Style Wars 2* iz leta 2014 in več slovenskih aktivnih grafitarjev (Artur 2015, Zuias 2016, Azram 2017). Precej izrazov je mogoče spoznati tudi na spletnih straneh in forumih mednarodnih grafitarskih skupin. Na ta način je mogoče izvedeti tudi veliko specifičnih izrazov, tehnik in podrobnosti, ki jih izvajajo le na določenih lokacijah po svetu. Pri nas so specializirani izrazi običajno uporabljeni v izvirniku.

Da grafitarska subkultura deluje kot samostojna subkultura, lahko vidimo po pravilih in hierarhiji, ki določajo delovanje grafitarjev, ter po izrazih za komuniciranje med njimi, ki so v rabi že od prvih ustvarjalcev grafitov v New Yorku dalje. Nespremenjene izraze so prevzeli in jih uporabljajo tudi slovenski grafitarji. Najpomembnejši so izraz za grafitarja *writer*, za skupino grafitarjev *crew* in za knjigo grafitarjevih del *blackbook*. (Ozis 2015: 87).

V izvirnem ameriškem žargonu je za grafitarja pogosto uporabljen izraz *writer* (pisec ali piska), ki se pri nas ni široko uveljavil. Izvirno pomeni pisca grafitov v subkulturnem smislu. Pri nas je najširše uporabljen izraz grafitar ali grafitarka za osebo, ki ustvarja slikovne ali napisne grafite. Razlike v poimenovanjih nisem opazila na splošno, lahko pa je prisotna v okviru posameznih skupin. Ob tem je treba dodati, da nekateri hiphoperski grafitarji drugih piscev ne priznavajo za grafitarje, temveč jim podeljujejo druge, večinoma nelaskave izraze.

Ustvarjalci napisnih in slikovnih grafitov se pogosto združujejo v skupine. Pri ustvarjalcih napisnih, zlasti političnih grafitov, je grafitarska skupina običajno del aktivistične organizacije ali podobne neformalne zveze. Pri ustvarjalcih napisnih grafitov (Iskra, Tukaj je Slovenija, Socialanarhistična organizacija) nisem opazila uporabe besede *kru* (*crew*). Tudi zgodnejši slovenski slikovni grafitarji (Strip Core, Mizzart) niso uporabljali tega izraza, ampak so se poimenovali kolektiv. Ta izraz sem v zadnjem času opazila pri mlajših grafitarjih, ki ustvarjajo predvsem *street art*, pa tudi pri aktivistični skupini Rdeče zore.

Uporaba izraza *kru* (*crew*) je prevladujoča pri ustvarjalcih hiphoperskih grafitov. Kruji se predstavljajo pod določenim imenom in skupaj grafitirajo. Ustvarjajo predvsem umetniške grafite, največkrat v obliki stiliziranih podpisov v smislu posameznikove ulične identitete. Pri tem so okoliščine, v katerih je grafit nastal, prav tako pomembne kot njegova vizualna podoba. Kru po navadi skupaj ustvarja večji grafit (*masterpiece*, *production*) ali več grafitov skupaj, ki so tematsko povezani. V nekaterih krujih si grafitarji razdelijo naloge, kjer manj izkušeni predvsem pomagajo pri polnjenju ploskev, skoraj vedno pa je med njimi duhovni vodja, ki kru oz. kolektiv povezuje in usmerja. Po

navadi odloča pri izboru terena, skic, uporabljene tehniki, razporeditvi grafitarjev in končni izdelavi grafitov v celoti.

V Beogradu se je za pripadnike grafitarske subkulture, ki pogosto ustvarjajo skupaj, namesto angleškega izraza *crew* uveljavil izraz *ekipa* (Radošević 2008: 295). Pri tem poimenovanju je zanimiv prizvok športnega duha in kolegialnosti, saj so grafiti v Srbiji praviloma dobro sprejeti v javnosti in jih oblast prej tolerira kot preganja.

Subkulturni grafiti se delijo na nekaj osnovnih podvrsti. Teg (*tag*) predstavlja najosnovnejšo obliko izpisovanja grafitarskega imena oz. vzdevek s sprejem ali flomastrom. Gre za grafitarjevo stilizirano obliko vzdevek (z zvezdicami, puščicami, narekovaji), ki jo subkulturni grafitarji konstantno izpisujejo (teganje). Cilj grafitarjev je pustiti svoje sledi na čim večjem številu lokacij v mestu. Za svoje ustvarjanje si po navadi izberejo več vzdevkov in se z njimi podpisujejo. S tem tudi ustvarjajo vtis, da je grafitarjev v mestu več, kot jih je v resnici.

Skicirka (v izvorniku *blackbook*) je običajno brezčrtni zvezek ali blok, v katerem si grafitar oz. grafitarka shranjuje ideje. Najpogosteje so to delovne skice za lastne grafite in posnemanje tujih grafitov, krajša besedila, izrezki in drugi viri zgledov.

Bomber (v izvorniku *bomb* in *throw-up*) je grafit, narejen v krajšem času. Oblikovno je bolj dodelan in večji kot teg. Za bomberja se uporablja največ dvobarvna kombinacija, notranjost črk je v eni in obroba v drugi barvi. Bombati pomeni v krajšem času narediti čim večje število tegov in/ali *throw-upov*. Tehnično se *bomb* in *throw-up* ne razlikujeta. Slednji izraz sicer v dobesebnem prevodu pomeni bruhanje ali »vreči gor«. Iz uporabe izraza v izvorniku je razvidno, da gre pri uporabljenem izrazu bolj za »metanje gor« kot bruhanje. Tudi bombanje je tehnično gledano hitro nanašanje barve in oblike na zid ali »metanje grafitna na steno«.

Piece je okrajšava za *masterpiece* (mojstrovina), ki predstavlja kompleksnejši večbarvni grafit. Predstavlja najzahtevnejšo vrsto grafitiranja, ki traja več ur in pogosto združuje ves kru (ni pa nujno). Nekateri grafitarji pri nas raje uporabljajo izraz *production*. V ZDA je uporabljen tudi izraz *burner* (dobesedno: vžgan, ki vžge), ki lahko opisuje zahteven grafit, ki je, če je na ugledni lokaciji, najverjetneje nastal z dovoljenjem lastnika in se je obdržal dlje kot po navadi.

Stencil ali šablonski grafit je narejen s pomočjo šablone, ki se prisloni na steno in pospreja. Nekateri avtorji ga uvrščajo pod *street art*, čeprav je skozi zgodovino pogost del napisnih in slikovnih grafitov. Uporaba šablone je pogosta tudi pri političnih grafitih.

Grafitarji pogosto upodabljajo like ali karakterje (v izvorniku *character*), ki si jih izmislijo ali jih kopirajo iz risank, stripov in od

drugod. Karakterji so pogosti pri slikovnih grafitih kot del *masterpieces* in z njihovim reproduciranjem predstavljajo prepoznavni znak grafitarjev. Pri političnih grafitih je karakter pogosto satiričen ali kako drugače preoblikovan šablonski grafit oseb iz javnega življenja (predvsem vidnejših politikov).

Toy ali *toys* sicer v dobesednem prevodu pomeni igračo, vendar oznaka v izvirnem žargonu predstavlja kratico izraza *tag over your shit*. Z izrazom *toy* so prvi hiphoperski grafitarji označevali nespoštljivega grafitarja. Izraz pomeni grafitarja z dna hierarhije, »ki ne pozna nena-pisanih pravil delovanja ali pravil o nedotakljivosti določenih površin in na primer grafitira po kulturnih spomenikih, po katerih *writerji* ne bi« (Scheepers v Ozis 2015: 88). Lahko pomeni tudi izraz nespošto-vanja nad tehnično nedovršenim izdelkom.

King (kralj) ali *queen* (kraljica) sta imeni za izkušenega grafitar-ja ali grafitarko, ki ga/jo zaradi tehnične dovršenosti ustvarjanja spo-štujejo tudi drugi grafitarji. Takšni mojstri ob svoj grafit pogosto na-rišejo krono. Včasih kakšnega grafitarja zanese ego in si nariše kronico v grafit, še preden je zares dober. Takšne grafite drugi grafitarji po na-vadi zaničljivo komentirajo in prečrtajo. Najboljši grafitarji se morajo s svojim mojstrovinami izkazati tudi zunaj svojega lokalnega prostora. »Grafitar, ki ga cenijo ustvarjalci od drugod, pa ima velik pomen prav za lokalno sceno, saj pripomore k njenemu razvoju« (Ozis 2015: 92).

Krosanje (v izvirniku *crossing out*) ali »iti čez« je prekrivanje grafitov z novimi grafiti. Če se to zgodi zelo hitro po nastanku origi-nalnega grafita, ki se ga potagira ali kako drugače počečka, je to ra-zumljeno kot sovražno dejanje. Načeloma se grafite pusti nekaj časa nedotaknjene in se jih pregrafitira čez čas, ko bodisi obledijo, so počeč-kani ali zmanjka boljših prostorov. Takšno ravnanje je značilno tudi za površine, kjer je grafitiranje legalno.

Zid slave oziroma *hall of fame* ali *wall of fame*, tudi HOF kot okrajšava prvega izraza, je običajno zunanji prostor, kjer se raztezajo lepo izdelani grafiti kot galerija na prostem. Tu grafitarji lahko pokaže-jo svoje veščine, pri čemer ni nujno, da delajo z dovoljenjem lastnika. Tu včasih potekajo grafitarske delavnice, ki se običajno imenujejo *jam* ali *jam session*. Tako lahko grafitarji naredijo zahtevnejši izdelek, kot bi ga pri ilegalnem ustvarjanju na ulici, ko je treba zaradi varnosti hiteti in biti pozoren na okolico.

S komodifikacijo in komercializacijo grafitov so lepo pografiti-rane stene postale splošno sprejete in kot take cenjen del mesta. V Lju-bljani je prvi HOF nastal na Metelkovi leta 2000, že prej pa sta bili dve podobni lokaciji ob obvoznici in v zapuščeni tovarni poleg BTC. Leta 2006 je v zapuščeni tovarni Rog nastala avtonomna skupnost, ki je bila

podobno kot Metelkova že od nastanka okrašena z grafiti. Sčasoma so na zunanji steni Roga nastali izpopolnjeni grafiti v slogu javne galerije oz. HOF. Z uveljavitvijo Klana 1107 je neuradni HOF nastal tudi v podhodu pod Celovško cesto ob Kinu Šiška.

V Mestni občini Ljubljana so na iniciativo grafitarjev leta 2010 sprejeli in potrdili sklep o legalizaciji grafitiranja na nekaterih lokacijah v mestu. Določili so trinajst lokacij, kjer je grafitiranje dovoljeno kot sestavni del urbane kulture in likovnega umetniškega izražanja. Pri tem so bile zajete lokacije, ki imajo neuradni status HOF, preostale lokacije pa še ne izkazujejo enako visoke ravni. Na drugih lokacijah je postal nadzor nad nedovoljenim grafitiranjem poostren.

Ulična umetnosti ali umetnost ulice je element urbane kulture, ki vključuje grafitarstvo, *street art*, ulično gledališče, festivale, ulične performere, glasbenike in podobno (Velikonja v Fajt in Velikonja 2006: 23).

Street art je del ulične umetnosti kot posebna likovna zvrst poseganja v javni prostor, ki izhaja iz grafitiranja in ga nadgrajuje z uporabo različnih tehnik. Uporablja predvsem nalepke v majhnih ali velikih formatih (pogosto prikazujejo človeški lik v naravni velikosti), šablone, stenske poslikave, plakate, pletenine, raznovrstne kiparske posege in podobno. V sklop *street arta* spadajo vse tehnike, ki so široko gledano grafiti, vendar ne ustrezajo ožji opredelitvi. To so murali in druge stenske poslikave, pleteni grafiti in podobno.

Street art je aktiven del izmenjave podob in idej, ki pripomorejo k (re)strukturiranju krajev in k reformuliranju odnosov z družbenim prostorom. Podobe imajo aktivno vlogo tudi zunaj svojega »teritorija«, onkraj vogalov praznih ulic. Šablone so še posebno uspešen medij v povezovanju globalne civilne družbe z uličnim redom. Ta umetnost ima specifično dvojno držo – pogosto posvoji ideje popularne kulture in (množične) reprodukcije, obenem pa ji še vedno uspeva obdržati samosvojo antipetrošniško držo. (Mikola 2008: 195).

Umetniki si ulično ustvarjanje pogosto izberejo za svojo galerijo in za pridobivanje prepoznavnosti. Umetniško provokacijo pogosto uporabljajo za predstavitev družbeno pomembnih vsebin. *Street artisti* pogosto potujejo po svetu, kjer ustvarjajo svoje umetnine. Pri tem pogosto postanejo zelo priljubljeni, čeprav radi ohranjajo svojo zasebnost. V Ljubljani je znan primer *street arta* mozaik iz keramičnih ploščic, prilepljenih na steno MGLC. Avtor je francoski ulični umetnik Invader, ki navdih za svoje umetnine črpa iz likov starejših video igrice.

Postgraffiti ali neografiti (v izvorniku *postgraffiti* in *neo-graffiti*) označujejo grafitiranje, kjer gre za pisanje po zidovih, tehnika pa močno presega nanašanje barve s spreji in podobnimi orodji. Sem spadajo laserski grafiti oz. *lasertagging* ali *LED throwies*. Gre za risanje grafitov

s pomočjo laserjev, povezanih s projektorjem in z računalnikom s posebno programsko opremo. Tehnika je za zid neškodljiva, saj ga ne označi trajno. Obstaja pa nevarnost, da bi med grafitiranjem laserski žarek koga zadel v oči in mu prizadejal resno poškodbo vida. Pri nas se s svetlobnimi grafiti ukvarja organizacija Svetlobna gverila, ki je ne-ločljivo povezana s Strip Corom. Vsakoletni festival in druge prikaze svetlobnih grafitov prireja že od leta 2007.

Obrnjeni grafiti (v izvirniku *reverse graffiti*) so grafiti, kjer je uporabljeno sredstvo čistilo, s katerim grafitar s pomočjo šablone ali posebnega orodja odstrani umazanijo z zidu ali s tal. Oblika, ki ostane, je grafit, ki mu ni mogoče očitati vandalizma, saj javno površino očisti nesnage. Ta tehnika je že več let razširjena pri oglaševanju in je tipičen primer komercializacije grafitov.

Sesuvanje reklam (v izvirniku *ad busting*) je uničevanje ali spreminjanje velikih oglasov, pogosto storjeno z namenom zmanjševanja nebrzdanega potrošništva. Lahko gre za obliko grafitiranja, ker so oglasi po navadi plakati ali podobne oglaševalne ploskve, na katere so s flomastrom ali sprejem dodani družbenokritični ali drugačni komentariji.

Mahovinasti grafiti (v izvirniku *moss graffiti*) so grafiti, kjer je izdelek viden šele nekaj časa po nanosu grafitarskega sredstva, ki vsebuje mešanico očiščenega mahu, zmlatega z jogurtom ali mlekom in s sladkorjem. Mešanico je treba nanesti na površino z razpršilcem ali s čopičem in jo v dneh po nanosu dobro zalivati. Mah se čez nekaj tednov razraste po nanosenih površinah in tako nastane žameten zelen grafit. Podobno tehniko uporablja oblika gverilskega vrtnarjenja,¹⁰ kjer s t. i. semenskimi bombami na lastno pest poskušajo ozeleniti ali olupšati nekoliko zapuščene urbane koščke zemlje. Semenske bombe se sicer uporabljajo za pogozdovanje in ozelenitev sušnih in osiromašenih območij, uporabljajo pa jih tudi v kmetijstvu.

Pleteni grafiti (v izvirniku *yarn bombing* in *graffiti knitting*) pravzaprav z grafiti nimajo tehnično ničesar skupnega razen povezave z umetniškim poseganjem v javni prostor. Gre za okraševanje površin s pisanimi pleteninami, ki pokrijejo del samostoječih objektov, kot so kipi, ograje, drevesa in podobno. Eden prvih primerkov pletenih grafitov je bil v začetku leta 2015 na drevesu pred Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje na Erjavčevi cesti. Velika prednost pletenih grafitov je v tem, da površine ne poškodujejo, saj je pletenino mogoče razmeroma lahko odstraniti (Gale 2016).

¹⁰ Gverilsko vrtnarjenje je nezakonito vrtnarjenje oziroma vrtnarjenje brez dovoljenja na tuji zemlji. Je nekakšno neformalno gibanje, ki upošteva zakone narave, saj je njegov cilj širitev naravnega okolja, resda po človekovih zamislih (Sušnik 2009).

Grafitarska terminologija je prostorsko in družbeno pogojena različica neknjižnega jezika. Opišemo jo lahko kot žargon, delno pa tudi kot sleng in argo. Žargon je jezik ljudi istega poklica, dela ali konjička. Žargonski izrazi so nekakšni neuradni strokovni izrazi posamezne stroke in so človeku druge stroke težko razumljivi. Grafitarski žargon uporablja izraze, povezane s tehniko grafitiranja, ki je v osnovi likovno oblikovanje oz. vizualna komunikacija. Veliko besed je privzetih tudi na podlagi doživljanja čustev ob izvajanju teh dejavnosti, saj gre večinoma za močno adrenalinska doživetja, za skrivanje, fizično zahtevno ustvarjanje, strah, dokazovanje, obenem pa občutek velikega zadovoljstva ob uspešno izpeljanem podvigu, izraženi ustvarjalnosti in pridobljenemu ugledu. Dober primer je izraz bombanje oz. *bombing*, ki v originalu sicer izvira iz besede bombardirati. Po SSKJ to pomeni »metati bombe iz letala ali z artilerijskim orožjem«, pri grafitiranju pa se nanaša na hitro ustvarjanje enostavnejših grafitov.

Delno je grafitarska terminologija tudi sleng (jezik iste starosti oz. generacije), saj so grafitarji, ki terminologijo ustvarjajo, po navadi vrstniki in mladostniki. Mladostniški sleng predstavljajo čustveno zaznamovane besede in besede z novim pomenom. Ta sleng se nenehno spreminja, saj želi mladina svoje burno doživljanje sporočiti na nov in nenavaden način, zato namesto domačih besed uporablja prevzete. Tudi sleng je delno pokrajinsko obarvan, čeprav pri grafitarskih izrazih ni izrazitih odstopanj.

Morda bi lahko grafitarsko terminologijo ob svojem porajanju označili tudi za latovščino ali argo, ki je jezik skrivnih združb, zaprtih skupin na območju, povezanih s kriminalom. Ta jezik je namenoma zaprt oz. razumljiv le članom teh organizacij. Grafitiranje sicer ne moremo enačiti s kriminalom, čeprav je v osnovi ilegalen. Grafitarji za komuniciranje pogosto uporabljajo pomenljive znake ali izraze, ki jih nepoznavalci ne razumejo. V sedemdesetih letih so se grafitarji v nepregledni množici potnikov na vlaku poznavali s skrivno komunikacijo.

Tako si na primer s prstom navidezno nekaj napisal na steno in opazoval, ali je tip to videl. In je pogledal gor in verjetno na nek čuden način priznal, tako da je na primer potegnil ven marker in ga pospravil nazaj. (Bama v Kroepej 2008b: 359)

Čeprav v množični kulturi zelo slabo poznajo pomen grafitarskih izrazov, je danes ta terminologija popisana in raziskana na najvišjih akademskih ravneh, tako da je kljub ilegalnosti grafitiranja ne moremo več označevati za skrivno latovščino.

Anglizmi so jezikovne prvine, prevzete iz angleškega jezika. Največje prevzemanje anglicizmov v slovenščino se je začelo v 20. stoletju z uvajanjem iz sveta tehnike in športa. Temu so sledili vedno pogostejši termini iz strokovne literature v angleškem jeziku. »Jezikovna kultura kot teoretsko podprta nega knjižnega jezika jih obravnava kot preostale prevzete besede« (Korošec 1975: 82). Anglizmi se v slovenščini uvajajo na več načinov. Pogosto ne postanejo del knjižnega jezika in ostanejo v neknjižnih zvrsteh, kjer na ravni pogovornega jezika čakajo na ustrezen domač izraz za knjižno rabo. Še pogosteje pa vstopijo v knjižni jezik kot strokovni izrazi (Korošec 1975: 82, Kalin-Golob 2001: 235).

Zanimiv pogled na dejstvo, da se je angleščina uveljavila kot univerzalni jezik grafitiranja povsod po svetu, je povezan tudi z ugotovitvami Fredrica Jamesona, da »kultura in umetnost nista izolirani družbeni sferi ali zgolj odsev materialne družbene baze, ampak polje delovanja poznega kapitalizma, ki obenem ustvarja nove oblike izkoriščanja in družbenih antagonizmov« (po Krečič 2012).

Če povzamemo zgornje razlage o uporabi žargona in anglicizmov in jih povežemo z uporabo grafitarskih izrazov v praksi, lahko opazimo ohranjanje večine prvotnih skovank iz latovščine skupine mladih, ki je ustvarila sodobno grafitarsko subkulturo na newyorški podzemni železnici v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. S širšim medijskim predstavljanjem in policijskim preganjanjem so postali ti izrazi znani tudi javnosti. Nekateri prvotno uveljavljeni izrazi so se izgubili, npr. izraz *aerosol art* (sprejska ali aerosolna umetnost) ali *aerosol culture* (sprejska ali aerosolna umetnost) (Radošević 2008: 291), preostali pa so se obdržali do danes in nato prešli iz latovščine v sleng in žargon. Grafitarska terminologija se je tako po svetu razširila v angleščini, ki že sicer dominira v slengu najrazličnejših geografskih območij. Tudi mednarodna terminologija na splošno prispeva k enopomenskosti izražanja, kar je tudi najpogostejši ugovor strokovnjakov, kadar jezikoslovje poudarja pomen razvijanja strokovnega izraza v domačem jeziku.

Poleg terminologije je pri razumevanju jezikovnega ozadja grafitov pomembna tudi njihova sporočilnost. Ella Chmielewska je ugotovila, da je

tekstu celo v analizi vizualnega objekta pripisan višji epistemološki status kot podobi; tekst je lahko tako objekt kot sredstvo raziskovanja. Podoba na drugi strani je bolj v funkciji opore, rutinsko je postavljena v vlogo ilustracije: je pomožni element, primer, v najboljšem primeru je retorična opora, ki poudarja argument, ornament, ki naredi tekstualno bistvo bolj živahno (Chmielewska v Mikola 2008: 196).

Tudi sama sem prišla do istih ugotovitev kot Chmielewska, vendar obstajajo tudi izjeme, ki jih lahko ponazorimo s pregovorom, da slika pove več kot tisoč besed. Junija 2016 je italijanski ulični umetnik Blu v Rogu na steno naslikal več metrov veliko podobo pištole v rožnato-rdeči barvi, sestavljeno iz najprepoznavnejših predmetov dejavnosti v Rogu. To se je zgodilo v času, ko so Rog nasilno oblegali neonacisti, pred tem pa ga je poskušala odstraniti mestna oblast. Blu je s svojo stensko mojstrovino brez ene same napisane besede dosegel, da se »rogovci«

prepoznajo v vslikanih podobah skejterja, v šilčkih, s katerimi se ostrimo, skvoterski knjigi, olfa nožih, kupu različnega orodja, žicah, v vrtalniku, vokitokiju, možgančkih, sprejih, vilicah, kitarah, pripomočku za ožemanje makaronov. Umetnik je z megafonom na koncu cevi pištole jasno pokazal, kako zelo zapleteni so procesi, da bi bilo vse, kar predstavljamo v Rogu, slišno tudi v tistih delih mesta, kamor je obrnjen megafon. (Horvat 2016)

»Rogovci« so grafit ubesedili z razlago, da so vsebine Roga njihovo orožje. Grafit Blujeve »mirovne« pištole je tako jasno in močno sporočilo, čeprav ne vsebuje besed.



Slika 3: Blujeva pištola v Rogu, 31. 3. 2017. Ljubljana. Foto: Helena Konda.

Ljubljanski grafiti med drugo svetovno vojno

Živela OF!

Začetek pojavljanja sodobnih grafitov na Slovenskem umeščamo v čas druge svetovne vojne, ko je bila Ljubljana na gosto popisana z gesli odpora proti okupatorju (Kumerdej 1994: 92; Borčič 1995: 1; Slana 2000: 894; Velikonja 2004: 118; Milkovič 2008: 245; Zidarič 2011: 144). Grafiti so predstavljali pomemben medij, saj je s svojim poseganjem v javni prostor sooblikoval dožemanje obvladovanja tega prostora. Arhivi fotografij v muzejskih zbirkah in zbornikih ter navedbe v različnih publikacijah vsebujejo veliko dokazov o grafitiranju v tem obdobju, vendar so podatki zelo razpršeni. V nadaljevanju predstavljam strnjeno etnografsko analizo arhivskih virov in pričevanj aktivistov, ki grafitiranje in podobne posege v javni prostor Ljubljane prikaže na kronološki in vsebinski način.

V skladu s pričakovanji so v obravnavanem gradivu prevladovali odporniški grafiti, vendar niso bili edini. Z analizo vsebine in drugih značilnosti lahko identificiramo skupine piscev grafitov kot družbene akterje, ki so posredno ali neposredno artikulirali kulturno identiteto v Ljubljani in tudi na celotnem slovenskem ozemlju. Vojna je stanje skrajne represije, ki zelo jasno definira družbene akterje, zato so pri vsebinski kategorizaciji uporabljeni najsplošnejši opisi: okupator, upor in kolaboracija. Tem kategorijam sta dodani še dve: politično nevtralni in povojni grafiti. Obe bi lahko v osnovi uvrstili v odporniške grafitne, vendar imata svoje posebnosti pri uveljavljanju prostorskih prezentacij, ki jih je treba upoštevati.

Teoretično izhodišče raziskave poudarja vlogo grafitov kot medija za prisvajanje prostora in oblikovanje prostorske identitete. Pri tem je uporabljena ponazoritev družbene konstrukcije realnosti skozi konceptualizacijo teritorialnosti, kot jo razlagata Robert Sack (1986) in Matej Vranješ (2007). Sack je v svojem delu o teoriji in zgodovini človeške teritorialnosti poudaril, da posamezne družbe različno dojemajo prostor oziroma teritorij, poleg tega pa se teritorialnost skozi čas tudi spreminja. Človeško teritorialnost je definiral kot prostorsko strategijo »posameznikov ali skupin, da bi učinkovale, vplivale ali nadzirale ljudi in vezi med njimi z omejevanjem oziroma izvrševanjem nadzora nad določenim geografskim območjem« (Sack 1986: 1, 19).

Prostor postane teritorij, ko pride do poskusa »vzpostavitve nadzora nad določenim ozemljem« oziroma že prej, ko pride do konstrukcije kulturnega pomena, zaradi katere »socialni akterji nek prostor 'upomenjajo' v teritorij«, kar pomeni, da se čutijo do njega »posebej upravičene ali pa si nemara le želijo pridobiti (bolj ali manj ekskluzivno) pravico do neke vrste uporabe ali nadzora nad njim« (Vranješ 2007: 212). Vranješ je pri ponazoritvi teritorialnosti v antropologiji in geografiji uporabil grafitne posameznih skupin za prikaz »golih« reprezentacij prostorskega prisvajanja, ki niso »povezane z nekim dejanskim teritorialnim vedenjem« (Vranješ 2007: 211). »Gole« reprezentacije so situacije, kjer posameznik ali skupina »izraža stališče, namen ali željo po neki vrsti rabe določenega prostora oziroma po normiranju nekih prostorskih rab« (Vranješ 2007: 211).

V Ljubljani med drugo svetovno vojno ni bilo velikih oboroženih spopadov, kljub temu pa je bil »boj za teritorij« tako intenziven, da je okupator Ljubljano po številnih neuspešnih taktikah nadzora spremenil v koncentracijsko taborišče (Šorn 2007). Odporniški grafiti so bili pomemben del tega boja (Konda 2016; 2016a).

POLITIČNO NEVTRALNI GRAFITI

Grafiti brez neposrednega političnega oz. ideološkega sporočila so bili najpogosteje na zidove spraskani z ostrejšim predmetom ali zapisani s kredo. Najbolj znana primerka sta nastala julija 1941 in sta šaljivo spremenila poitalijančena napisa na kašiputih iz VIC v CVIČEK in iz SISCA v VSI SCAT (Pavlin 2004). Grafiti bi v obravnavanem obdobju obstajali tudi, če vojne ne bi bilo. Vseeno pa je tudi iz navidezne neopredeljenosti mogoče zaznati duha časa, ki ni dopuščal politične nevtralnosti.



Slika 4: Foto: Jakob Prešeren. Hrani MNZS.

ODPORNIŠKI GRAFITI

Odporniški grafiti so bili najštevilčnejši in med vsemi najbolj prepoznavni. Večino so izdelali aktivisti OF, vendar je bila tradicija grafitiranja prisotna že prej. Še preden se je začela vojna, se je v Ljubljani pojavil grafit »Živel kralj!« Nastal je 27. marca 1941 v sklopu demonstracij proti vstopu Jugoslavije med sile osi, ki so začele drugo svetovno vojno. Napisan je bil z belo kredo na zid akademskega društva. Predstavljal je pogost vzklik demonstrantov, ki pa ni pomenil podpore monarhiji, temveč močno protivojno stališče, kjer je bil kralj le ikona za nesodelovanje s silami osmi. Ta grafit odlično prikazuje pomen konteksta (Lalič in dr. 1991: 11, Konda 2016a).

Po italijanski okupaciji so se julija 1941 v Ljubljani pojavili prvi množični uporniški grafiti – črka V, ki so jo ljudje pisali po stenah ali skrivaj trkali po lokalih v obliki Morsejevega znaka (trije kratki in en dolg ton) (Pavlin 2004: 179). Ideja je bila del mednarodne kampanje

proti okupatorju, ki jo je junija 1941 organizirala angleška radijska postaja BBC. »V« je pomenil začetek besede zmaga v več evropskih jezikih in je bil mišljen kot sporočilo okupatorju, da bo premagan (Carr in dr. 2014: 44, 45). Italijani so »V-je« spreminjali v »M-je«, kar naj bi pomenilo začetek imena njihovega vodje Mussolinija (Pavlin 2004: 179).



Slika 5: Uradni razglas, na katerega je nekdo narisal črko V (victoire = zmaga), 8. 7. 1941. Foto: Miran Pavlin. (Pavlin 2004: 179)

V drugi polovici leta 1941 je Osvobodilna fronta pričela organizirati pisanje po zidovih in trosenje letakov. Njeni ustanovitelji so bili kulturniki (Mally 2011: 431), kar je vidno zaznamovalo naravo organiziranega odpora (Konjajev 2016). Delovanje OF je bilo del kulturne revolucije, »ki je mobilizirala kreativnost ljudskih množic« (Komelj 2009: 45). Grafitiranje je najpogosteje potekalo v obliki večernih in nočnih akcij. Manjše skupine aktivistov so po zidovih pisale prepoznavni simbol: kratico OF nad stiliziranim Triglavom, ki jo je oblikoval Boris Kobe (Stanovnik 2016). Trosilne listke in letake so trosili večinoma srednješolci, ki so si v ta namen strgali hlačni žep na notranji strani (Štefančič 2015). »Ljubljanske ulice so bile skoraj vsak dan popisane z gesli osvobodilnega boja in posute z letaki in trosilnimi listki« (Jeršek 1961: 66). Italijanski vojaki so napise sistematično prekrivali z barvo v zgodnjih jutranjih urah, da jih ljudje ne bi opazili (Pavlin 2004: 236).

Ob začetku pouka 1. oktobra 1941 so bile skoraj vse srednje šole v Ljubljani popisane z grafiti z rjavo kredo. Ponekod so bile v razredih Mussolinijeve slike razbite ali obmetane s prežvečenim papirjem (Jeršek 1961: 70, 71).

Obsežnejša grafitiranja so bila v Ljubljani in okolici izvedena tudi v sklopu štirih »plebiscitnih oz. tihih akcij«, ki jih je OF organizirala za zaznamovanje določenih zgodovinskih in aktualnih dogodkov:

- 29. oktober 1941 – podpora partizanski vojski in obletnica razpada Avstro-Ogrske,
- 1. december 1941 – obletnica združitve Srbov, Hrvatov in Slovencev v Kraljevini SHS,
- 3. januar 1942 – dan spomina na žrtve osvobodilne vojne: ubite, izseljene in zaprte v zaporih in taboriščih,
- 7. februar 1942 – počastitev kmečkih puntov, Prešerna in Rdeče armade.

V času prve akcije se je pojavil grafit »Živela partizanska vojska« (Pavlin 2004: 179). Pri drugi akciji so bila pogosta gesla: »Živela Jugoslavija«, »Živela svoboda«, »Hej Slovani« (Jeršek 1961: 75). Tretja akcija je bila komemoracija žrtvam: »Slava padlim za Slovenijo«, imena padlih borcev, »Smrt fašizmu« ter drugo (Bulovec v Jeršek 1961: 81). Četrto akcijo so zaznamovali Prešernovi verzi in napisi »SSSR«, »Živela slovanska skupnost« in podobno (Jeršek 1961: 79, Konda 2016).

OF je z letaki prebivalcem naročila, naj se na dneve akcij med 7. in 8. uro zvečer umaknejo iz javnosti. Dogajanje je spremljalo intenzivno pisanje po zidovih, trosenje letakov in papirnatih slovenskih zastavic z rdečo zvezdo ter izobešanje slovenskih in jugoslovanskih zastav z rdečo zvezdo. V več oblikah so bila uporabljena pirotehnična sredstva, ki so z barvnim dimom ponazarjala trobojnici obeh zastav. Vsako akcijo je spremljala posebna oddaja Radia Kričač (Jeršek 1961: 68, 69). Srednje šole in fakultete so bile v času akcij zelo dejavne. Razredi so bili ponekod popisani z grafiti in tla zasuta z letaki ali barvnimi papirčki v trobojnici slovenske zastave. Nekateri učenci in profesorji so stoje izvedli dveminutni molk in imeli krajše govore (Jeršek 1961: 74, 75). Na fakultetah so bojkotirali predavanja in razpečevali letake. Veliko upornih dijakov je doživelo zasliševanja, izključitve in druge prisile (Jeršek 1961: 77). Italijani in kolaboracija so poskušali akcije preprečiti, vendar so bile vsakič uspešne. Meščanske stranke (kolaboracija, reakcija) so organizirale podobne akcije, vendar jim ljudstvo ni sledilo (Mally 2011: 434). Februarja 1942 je bila policijska ura premaknjena na tako zgodnjo uro, da izvedba umika iz ulic ne bi imela učinka. Ljudje so morali biti na svojih domovih že ob 17.30 namesto ob običajnem začetku policijske ure ob 20.30. Radio Kričač je to okoliščino izkoristil s svojo najdaljšo oddajo, dolgo 45 minut (Jeršek 1961: 79). Po februarški tihi akciji se je okupator odločil za več zelo represivnih ukrepov,

med drugim je okoli mesta postavil žico in ga razdelil na 14 ločenih sektorjev (Jeršek 1961: 80).

Zelo podobno je potekalo praznovanje 1. maja 1943. Poleg vseh dotlej uporabljenih tehnik (grafiti, letaki, zastavice, zastave, pirotehnika ...) je OF na več ljubljanskih vzpetinah prižgala kresove in ognje, po Ljubljani so bile ob določeni uri spuščene ladjice, osvetljene z lampijoni in okrašene z napisi »Živel prvi maj«, v parku Tivoli pa so skriti mladeniči z megafoni vzklikali gesla odpora, ki so se razločno slišala po vsej Ljubljani. Okupatorja so s povsem gledališkim pristopom in brez orožja spravili v stanje popolne groze (Komelj 2009: 16–17).



Slika 6: Napisi na Celovski cesti 28. avgusta 1941. Foto: dr. Jakob Prešeren. Hrani MNZS. (Zbornik fotografij iz NOB 1959: 144)

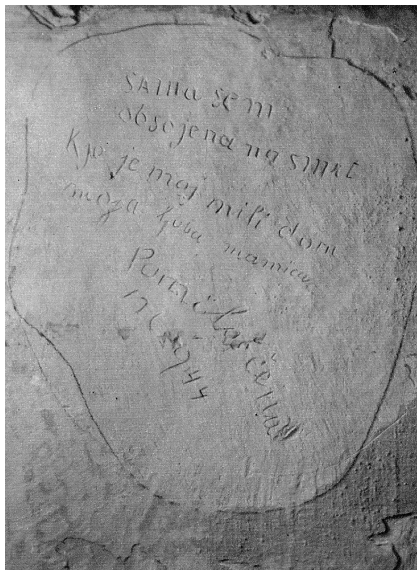


Slika 7: Prepoznavni odporniški grafit – simbol voditeljice upora Osvobodilne fronte. Grafit je napisan z belo kredo na transformatorski postaji v Trnovem, 15. 5. 1942. Foto: avtor neznan. Hrani MNZS. (Zbornik fotografij iz NOB 1959: 143).



Slika 8: Napis na nekem poslopju v Ljubljani, 26. 10. 1941. Foto: Miran Pavlin. (Pavlin 2004: 179)

Veliko aktivistov je bilo zaprtih in mučenih, zato so bile jetniške celice popisane z njihovimi sporočili, ki tehnično gledano predstavljajo eno najstarejših oblik grafitiranja. Najbolj so se ohranili napisi, napraskani na steno, napisani pa so bili tudi s pisali in krvjo. Med najbolj znanimi je napis: »Tovariši, maščujte nas!« (Zbornik fotografij iz NOB 1959: 239).



Slika 9: Zapis na steni celice na smrt obsojene Francke Naglič iz Radovljice, pozneje pomiloščene, odpeljane v nemško taborišče, od koder je pobegnila k partizanom in so jo tik pred koncem vojne ujeli in ubili domobranci. Foto: avtor neznan. Hrani MNZS. (Zbornik fotografij iz NOB 1959: 238)

Z organiziranimi akcijami OF so postali grafiti močen medij, ki ga je bilo mogoče narediti razmeroma hitro in poceni, če zanemarimo življenjsko nevarnost. Zaradi vsesplošnega pomanjkanja so morali biti aktivisti iznajdljivi in uporabljati neobičajne tehnike in materiale. Pri napisnih akcijah so najpogosteje delovali v trojkah. Dva aktivista sta se postavila na različna konca ulice za stražo, tretji aktivist pa je na steno med njima napisal geslo ali simbol. Običajno so barvo natočili v konzervo, na katero so pritrčili kos žice za ročaj, in pisali s čopičem (Konjajev 2016). »Kot barva se je uporabila edina, ki je bila na razpolago – živordec minij, ki se sicer uporablja kot protikorozijski premaz za železo« (Čekredjevski v Macarol 2011). Nekateri aktivisti so pisali grafito s kredno. Občasno so uporabili tudi kaj povsem nenavadnega, na primer vrtno škropilnico, napolnjeno z obarvano tekočino, za pisanje po cesti (Gerlovič 1970: 491). Posebno nevarna in tehnično zahtevna je bila izdelava napisa OF s kislino na več izložb. Tega se ni dalo odstraniti, zato ga je okupator ponekod poskušal predelati v okras z deteljicami, druge pa so ga poskušali zakriti drugače. Originalno steklo s tem grafitom je bilo včasih razstavljeno v avli Muzeja za novejšo zgodovino Slovenije (Štefancič 2015).



Slika 10: Znak OF na steklu (grafit na izložbi, narejen s kislino). Fotog: avtor neznan. Hrani MNZS.

Na osvobojenih ozemljih in po osvoboditvah mest so lahko nastajali tudi tehnično bolj dovršeni grafiti. Napisani so bili v slogu črkoslikarstva in z daljšimi gesli. Občasno so uporabili tudi šablone, predvsem za stilizirane napise in Titovo podobo. Po vojni so napisi še vedno nastajali, vendar se je njihovo sporočilo sčasoma spreminjalo.

Posebna vrsta grafitov so bile vreznine ali napisi na predmetih. Partizani so pogosto izrezljali gesla na kopita svojih pušk. Ohranjena je tudi sprehajalna palica z vgraviranim zavezniškim simbolom (ameriški orel) in s simboli odpora. Izdelal jo je sestreljeni ameriški pilot, ki se je zdravil v partizanski bolnišnici. Tudi v taboriščih in zaporih so ljudje izdelovali umetniške izdelke, da so v nečloveških razmerah ohranjali prisebnost (MNZS 2015).



Slika 11: Mrtvi iz Brežiške brigade – pred njimi puška z vrezanimi gesli. Foto: avtor neznan. Hrani MNZS.

Med podobnimi odporniškimi akcijami drugod po svetu je bilo znano razpečevanje letakov in pisanje grafitov skrivne skupine Bela vrtnica (Weisse Rose). Med junijem 1942 in februarjem 1943 so izdelali šest letakov o nesprejemljivosti vojne, februarja 1943 pa so izvedli tudi obsežna grafitiranja po Münchnu z gesli za svobodo in proti Hitlerju (Melon 2007: 142; Zoske 2014: 25). Večina pripadnikov gibanja je bila zajeta. Po prvih usmrčitvah aktivistov Bele vrtnice so se po zidovih stavb v Münchnu pojavili napisi »Njihov duh živi« (*Ihr Geist lebt weiter*) (Melon 2007: 207).

OKUPATORSKI GRAFITI

Okupator v Ljubljani skorajda ni pisal po zidovih, je pa prekrival grafito ali jih vsebinsko spreminjal. Po najintenzivnejših grafitiranjih med tihimi akcijami OF je bil 8. februarja 1942 izdan odlok, da morajo

lastniki hiš vsak dan do 11. ure sami odstranjevati napise in risbe na svojih stavbah, sicer jim je grozila kazen (Jeršek 1961: 82).

Prvi vidnejši poseg v prostor, ki je deloval kot grafitiranje s šablonno, so bili plakati Mussolinija in italijanskega kralja, ki so jih Italijani nalepili v dolgih vrstah po stenah hiš ob priključitvi Ljubljanske pokrajine Kraljevini Italiji. Razen spreminjanja uporniških V-jev v M-je je malo znanega o grafitiranju italijanske strani. Jakob Prešeren je februarja 1942 fotografiral grafit »Zivela Italia«, ki bi ga lahko napisali Italijani ali kolaboracija. Napisi »Vinceremo!« (Zmagali bomo!) so se pojavljali na dopisnicah in zidovih v nekaterih drugih slovenskih mestih. V sosednjih državah so Italijani precej grafitirali. Središče Splita so tako prekrili s fašističnimi gesli: »Credere, obbedire, combattere« (verjeti, ubogati, boriti se), »Vincere, vincere, vincere« (zmagati, zmagati, zmagati) ter s šablonami narejenimi liki Mussolinija (Lalič in dr. 1991: 116).



Slika 12: Okupatorski plakati v slogu šablonskih grafitov (stencilov), 3. 5. 1941. Ljubljana. Foto: Jakob Prešeren. Hrani MNZS.

Nemška okupacija je bila precej strožja od italijanske. Zasedena ozemlja so strateško označili z rdečimi zastavami s črno svastiko na belem krogu, s plakati in z drugimi ukrepi, pri čemer grafitiranje v Ljubljani niso uporabljali oziroma se dokazi niso ohranili. Treba se je spomniti, da so bili v drugih evropskih deželah nacistični grafiti precej bolj razširjeni. Grafite so uporabljali kot sredstvo ustrahovanja Judov in širjenja antisemitskih sporočil. Judovskim lastnikom pografitiranih stavb je bilo zagroženo, da bodo poslani v koncentracijska taborišča, če bodo izbrisali napise s svojih zidov (Fitzgerald 2008: 44).

Nekateri italijanski in nemški vojaki so z vrezninami (slikami ali napisi) okrasili pokrove svojih menažk. Verjetno so na ta način označevali tudi kakšne druge predmete (MNZS 2015).



Slika 13: Pokrov italijanske menažke iz druge svetovne vojne. Najdena je bila v Sp. Trebuši po vojni. Po emblemu lahko sklepamo, da je bil lastnik menažke oz. avtor gravure pri inženircih (Arma del Genio). Foto: Marko Ličina. Hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

KOLABORACIJSKI GRAFITI

Kolaboracijski grafiti so bili precej redki – poleg veliko pogosteje uporabljenih plakatov in občasnih letakov. Na dveh ohranjenih slikah iz oktobra 1941 je videti dva grafita s sliko velikega kljukastega križa in napisom »Živela Nemčija« in »Živel Hitler«.



Slika 14: Napis ob cesti »Živela Nemčija« in kljukasti križ – simbol in napis sta prekrita s svetlejšo barvo, dopisan je »V« kot simbol odpora. Gre za primer »grafitarske bitke« oz. prekrivanja (krosanja) nasprotnikovega napisa in dodajanja svojega sporočila. Ljubljana, 6. 10. 1942. Foto: Jakob Prešeren. Hrani MNZS.



Slika 15: »Komunistične čačke na hiši nekega terenca so domobranci prekrili s svojimi lepimi bojnimi gesli.« Foto: avtor neznan. (Slovensko domobranstvo 1944: 11).

Nekatere napise bil lahko pripisali reakciji oz. meščanskim strankam, ki so želele ohraniti Kraljevino Jugoslavijo. Slovenski poročevalec je poročal o kratici PG, ki se je pojavila v Ljubljani februarja 1942.

Neki ljubljanski denarni magnat je najel kriminalce in peščico protiljudskih elementov, da so narisali ponekod nekaj P G. To naj bi pomenilo "Petrova garda".

Aktivisti OF so res domiselni: P G so izpisali v - Peta Garda.

Tako je: Petrova garda = Bela garda = Protislovenska in protiljudska garda = Peta kolona! (Slovenski poročevalec 1942: 4)

Posebno znan simbol kolaboracije je bila črna roka, ki so ga uporabljale skrivne vojaške enote za obračunavanje s člani OF. Pri usmrčitvah so bili zelo kruti, zato je bil simbol črne dlani močno prepoznaven in zstrašujoč. Črnorokci so ga puščali na stenah hiš, kjer so napovedovali usmrnitev ali jo že izvedli. Po dejanju so na truplih pustili list s sliko črne dlani. Včasih so takšna sporočila pošiljali tudi kot grožnje odpornikom. Pogosto so med mučenji v telo žrtev vrezali zvezdo (Križnar 1970; Vidic 1975).



Slika 16: Simbol črne roke na ograji ob hiši aktivistke OF. Foto: avtor neznan. Hrani MNZS.

POVOJNI GRAFITI

Povojni grafiti so večinoma nadaljevali tradicijo odporniških grafitov, vendar so bili v marsičem tako posebni in heterogeni, da jih ne moremo enačiti. Bili so legalen medij »alternativne« oblasti, ki je sporočala »drugo resnico«. Od odporniških grafitov se razlikujejo zlasti po tehniki in vsebini napisov. Večinoma so nastajali v okolju, ki jih ni preganjalo ali jih je celo zahtevalo, zato so bili napisi daljši in natančneje narejeni. Največ notranje heterogenosti med povojnimi grafiti je v njihovi vsebini, ki je odsev najbolj aktualnih dogajanj. O povojnih grafitih je na voljo precej fotografij, kar je v nasprotju z drugimi grafiti v okupirani Ljubljani. Osveženi (rekonstruirani) so obstajali še desetletja po vojni v različnih slovenskih krajih. Nekatere lahko opazimo še danes. Čeprav je moja raziskava osredotočena na območje Ljubljane, za primerjavo in boljše razumevanje dodajam tudi grafito zunaj tega območja.

Ob uradnem zaključku vojne maja 1945 je bilo jasno, da primorska meja in priključitev Trsta še nista mednarodno usklajeni. Povojni grafiti se tako naprej delijo na tri skupine: grafiti na osvobojenih ozemljih, grafiti ob osvoboditvah mest in primorski grafiti, povezani z oblikovanjem meje. Vsi so bili vsebinsko povezani z vojno, vendar so nastali v odsotnosti najbolj represivnih okupatorskih reprezentacij. Za napis so si lahko avtorji vzeli več časa in ga napisali tehnično bolj dovršeno.

Osvobojena ozemlja so v Ljubljanski pokrajini pričela nastajati spomladi leta 1942. Na teh območjih so grafiti v razmerah pomanjkanja in racioniranja predstavljali »državotvorna« obvestila. Veliko napisov na zunanjih stenah je bilo zato narejenih v natančni črkoslikarski tehniki. Pri izdelavi spontanih grafitov so bile največkrat uporabljene kreda, barva ali podobne snovi. Pisec grafitov je imel čas za pripravo in izvedbo napisov, zato so bili napisi običajno daljši in stilizirani. Njihova sporočila so bila informativna in ideološka, precej pa je bilo tudi povsem tehničnih oznak in spontanih »vzklikov«. Pogosto so bili napisi narejeni tudi na notranjih zidovih kot okras in ideološko vodilo.



Slika 17: Priprave na proslavo v počastitev osvobojenega Beograda. Črnomelj, 22. 10. 1944. Foto: Franjo Veselko. Hrani MNZS.



Slika 18: Nastop Invalidskega partizanskega pevskega zbora. Dolenjske Toplice, 10. 8. 1944. Foto: avtor neznan. Hrani MNZS.

Veliko grafitov je nastalo maja 1945 kot okrasitev ob osvoboditvah mest, čeprav je vojna vihra trajala še več tednov po razglašenem miru. Veliko

napisov je bilo enakih odporiškim, a z več vsebinskimi in še več tehničnimi razlikami. Napisi so bili daljši in natančneje narejeni. Grafiti so postali legalen medij, ki je sporočal gesla nove vzpostavljajoče se oblasti. Napisi so povečevali voditelje (Tito, Kardelj, Stalin ...), vojsko (Živela osvobodilna vojska! Živel IX. korpus!, Živeli naši artilerci!), zelo pogosti so bili simboli komunizma (srp in kladivo) in hvalnice Sovjetski zvezi (SSSR) kot predstavnici revolucije ter vojaški zaveznici. Med gesli je bila pogosto omenjena svoboda: »Živela svoboda!«



Slika 19: Dekoracija mesta ob osvoboditvi Ljubljane, 9. 5. 1945. Izdelovanje napisa s portretom Tita – barvanje s šablono na zid – ljudje opazujejo. Foto: Jakob Prešeren. Hrani MNZS.



Slika 20: Povojni grafit. 1945. Foto: Sandi Jesenovac. Hrani MNZS.

Ponekod so na stene ali drugo podlago zapisovali cele verze, npr. Prešernov verz na tablici, obešeni na njegovem spomeniku: »*Fant gorenjski duša zlata, matere slovenske sin, zdaj so ti odprta vrata, prosta pot na vrh planin!*« Uporabljene so bile tudi šablone, predvsem za izdelavo Titove podobe. Nastalo je tudi več poslikav oz. muralov s podobo Tita, Stalina in nekaterih drugih revolucionarjev. Poleg najpogostejše Titove upodobitve (slika obraza ali zapis imena) je bil velikokrat prikazan tudi Stalin. Veliko povojnih grafitov v Ljubljani in drugih mestih je izražalo naklonjenost Sovjetom, ki pa je sčasoma kopnela. Leta 1948 se je z Informbirojem prijateljstvo med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo za več let povsem prekinilo.

V Vipavi, Gorici in drugje na Primorskem je v letih 1945 in 1946 nastalo veliko grafitov v zvezi z delitvijo ozemlja, ki je bilo pod zavezniško vojaško upravo. Ljudje so z grafiti in s podobnimi mediji zahtevali priključitev k matični domovini. Najpogostejši napisi so bili: »Tu smo Slovenci. Ne poslušajte fašističnih izdajalcev – mi hočemo Jugoslavijo. Živel naš Tito. Živela IV. armada. Za nas ni življenja izven Jugoslavije. Meja mora biti tam, kjer je kri prelita. Hočemo pravico. Živeli naši veliki zavezniki.« Napisi so bili najpogosteje napisani s protikorozijskim minijem, ki je bil na steno nanesen s čopičem (Macarol 2011). Na vidnejših stavbah in vzpetinah (grad Socerb) so bili napisi narejeni tudi z belo stensko barvo in s širokim čopičem (SEM 1949).



Slika 21: Hiša pri Kršul, Dekani 154, 15. 9. 1949. Foto: Boris Orel. Hrani Slovenski etnografski muzej.

OPREDELITEV GRAFITOV PO VSEBINI, OBLIKI, JEZIKOVNI PODLAGI IN TEHNIKI

Ljubljanski grafiti iz druge svetovne vojne, med katerimi so močno prevladovali odporniški grafiti, so bili vsebinsko gledano politični grafiti, ki so pozivali k mobilizaciji in akciji (Velikonja 2004: 117). Ohranjen je le delček dejanskega obsega grafitov v Ljubljani, zato so v nadaljevanju za primerjavo ponekod uporabljeni tudi primeri grafitov z drugih lokacij.

Pri opredelitvi grafitov po obliki na slikovne, simbolne in napisne ter na kombinacije teh oblik¹¹ je bilo največ grafitov napisnih in simbolnih. Simbolne grafite so predstavljali številni napisi OF nad stiliziranim Triglavom, prekržana srp in kladivo, črna roka in kljukasti križi. Napisni grafiti so bili predvsem imena in krajša gesla. Napisi so bili pogosto skrajšani, ker je terjala izdelava daljšega napisa več časa in pozornosti, tega pa si aktivisti niso mogli privoščiti. Takšni primeri so bili: »živ. OF« in »ž. SSSR«. Le med plebiscitnimi akcijami in pri povojnih grafitih so se pojavljala daljša gesla. Slikovni grafiti so bili redki in najpogosteje v kombinaciji z napisom. Večinoma so bili narejeni s šablono, ki je prikazovala obraz vodje (Tito). Pogosto so slike naslikali ali natisnili na plakate ali tkanino in jih obesili na vidnejša javna mesta. Pogosti so bili kombinirani grafiti: napisno-simbolni (npr. napis »ž. SSSR« in pod njim rdeča zvezda), napisno-slikovni (npr. šablonska upodobitev Titovega obraza s pripisom »Živel Tito«) in napisno-slikovno-simbolni (npr. simbol rdeče zvezde, pod njim podoba Titovega obraza med dvema tankoma, spodaj pa napis »Napred tenkisti«).

Jezik napisnih in kombiniranih grafitov v Ljubljani je bil v večini primerov slovenščina. Pri odporniških in povojnih grafitih so bili prisotna tudi gesla v drugih južnoslovanskih jezikih. Pisali so jih predvsem partizani, ki so se prišli borit iz južnejših dežel. Pri redkih okupatorjevih uličnih grafitih so bili uporabljeni italijanski in francoski izrazi (»A mort Roosevelt«, »W«), kolaboracija pa je uporabljala poleg slovenščine tudi nemščino.

Uporabljeni materiali in tehnike grafitiranja pri političnih grafitih nimajo takšne vloge kot pri umetniških oziroma slikovnih grafitih. Najpomembnejša je razločnost napisov in včasih barva (odporniki so najpogosteje uporabljali rdečo barvo ali približek), sicer pa so pomembnejši vsebina, lokacija in čas nastanka grafita. Pomen okoliščin

11 Anči Leburic je s sodelavci pri poglobljeni analizi grafitov poudarila tri vrste osnovnih oblik grafitarskega izražanja: 1. simbolna oblika, 2. slikovna oblika, 3. tekstovna oblika ter kombinacije dveh ali vseh treh navedenih oblik (Lalič in dr. 1991: 63, 62).

in konteksta je pri političnih grafitih pomembnejši od dovršenosti izdelave. Uporabljene tehnike so izkazovale veliko iznajdljivost v času splošnega pomanjkanja. Grafiti so bili najpogosteje napisani na steno s čopičem ali kredo, občasno pa tudi s povsem netipičnimi tehnikami (vrtna škropilnica, kislina ...). Med povojnimi grafiti so bile pogosto uporabljene šablone. Simboli črne roke so bili narejeni kot barvni odtisi dlani, popravljen s čopičem in črno barvo.

Grafitiranje v Ljubljani med drugo svetovno vojno lahko povežemo tudi z današnjimi grafitarskimi izrazi. Grafitiranje je bilo smrtno nevarno početje, zato so bili grafiti narejeni v naglici (z izjemo povojnih in okupatorskih grafitov). Danes bi jih poimenovali *tag* in *bomber* ali *throw-up*. Pri tem je bila za *tag* uporabljena kratica ali simbol, ki so ji pripadali grafitarji po svojem prepričanju, čeprav *tag* strogo gledano predstavlja vzdevek grafitarja. Dober primer tega skupine sta simbol OF nad Triglavom in simbol črne roke. Prekrivanje nasprotnikovih grafitov bi z današnjim izrazom poimenovali krosanje oz. *crossing*, vsebinsko spreminjanje ali dopolnjevanje grafitov pa bi poimenovali grafitarske bitke. Aktivisti OF so pogosto nastopali v trojkah, kar bi lahko poimenovali ekipa ali kru (*crew*), kot je značilno za sedanje grafitarje. Sami so grafitiranje najpogosteje poimenovali »napisne akcije«, skupina grafitarjev pa je bila označena kot »sabotažna skupina« (Kornjavec 2016). Sprejev še ni bilo, zato je bilo najpogostejše sredstvo za pisanje čopič ali kredo. Uporabljene so bile tudi šablone, zelo podobne današnjim za izdelovanje *stencilov*.



Slika 22: Primer šablone za ustvarjanje napisno-slikovno-napisnega grafita. Trije partizani, ki so s šablono (stencil) ustvarili grafit, bi bili lahko poimenovani ekipa ali kru (*crew*). Trst, 10. 5. 1945. Foto: Edi Šelhaus. Hrani MNZS.

Ob upoštevanju številnosti in raznovrstnosti posegov v prostor, zlasti pri večjih akcijah OF, lahko trdimo, da je odporniško gibanje v Ljubljani izvajalo predhodnico tega, kar danes imenujemo *street art* – ob pomanjkanju ustrežnejšega izraza bi to lahko poimenovali *proto street art*. »Tihe« akcije so vzpostavljale rituale in obsegale okraševanje mesta s pomenljivi simboli. Vse to je predstavljalo primer avtentične popularne kulture s političnim protestom, ki je pomembno vplivala na dojemanje moči v prostoru oziroma na »gole« prostorske reprezentacije (Vranješ 2007: 211).

ANALIZA PO VELIKONJEVIH MERILIH ESTETIKE, ILEGALNOSTI, DRUŽBENE KRITIČNOSTI IN NEHEGEMONIJE

Nekateri avtorji grafitov iz druge svetovne vojne ne uvrščajo med sodobne slovenske grafite, saj to mesto najprej pripisujejo pankovskim (Novak 2007: 25; Rep 2009: 33; Potrč 2010: 51) ali celo hiphoper-skim grafitom (Mirović 199: 84). Za potrditev ustreznosti uvrščanja med sodobne grafite tako uporabljam Velikonjevo opredelitev najpogostejših značilnosti grafitov in poulične umetnosti (*street arta*), ki je strnjena v štiri kriterije: estetika, ilegalnost, družbena kritičnost in nehegemonija (Velikonja 2008a: 25). Z njimi lahko poskušamo opredeliti, kaj je grafit in kaj ne, saj si ob današnji poplavi vizualne ulične umetnosti ti dve vprašanji zastavlja večina raziskovalcev grafitov.

Grafiti so bili »dvo- ali tridimenzionalna sporočila in objekti na javnih prostorih, povečini na zidovih«, ki so predstavljali neinstitucionalno umestitev v javni prostor (Velikonja 2008a: 25, 27). Estetika se je skrivala v izbranih geslih in simbolih, ne pa v obliki grafitov. Le pri grafitih ob osvoboditvi Ljubljane je bilo mogoče opaziti poudarjanje estetskih form in institucionalnost oz. spodbujanje napisov s strani nove oblasti.

Ilegalnost grafitov je kriterij, ki ga odporniški grafiti izpolnjujejo bolj kot kateri koli drugi. Pregarjanje piscev grafitov je bilo kruto in odstranjevanje grafitov z zidov temeljito. Izjema so bili grafiti, narejeni ob osvoboditvah mest ali po vojni.

Družbena kritičnost grafitov med drugo svetovno vojno je bila na vseh področjih velika. Vsi grafiti so izražali neko politično držo, ki jo je bilo mogoče zaznati celo pri šaljivih grafitih, in tudi poziv k akciji (Velikonja 2008a: 28).

Nehegemonija kot angažirano javno ustvarjanje, ki »zahteva svobodo, ne novih hierarhij, pač pa enakopravnost v različnosti«, je

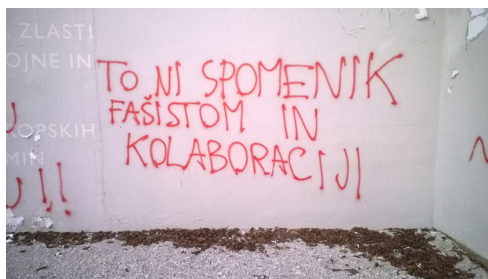
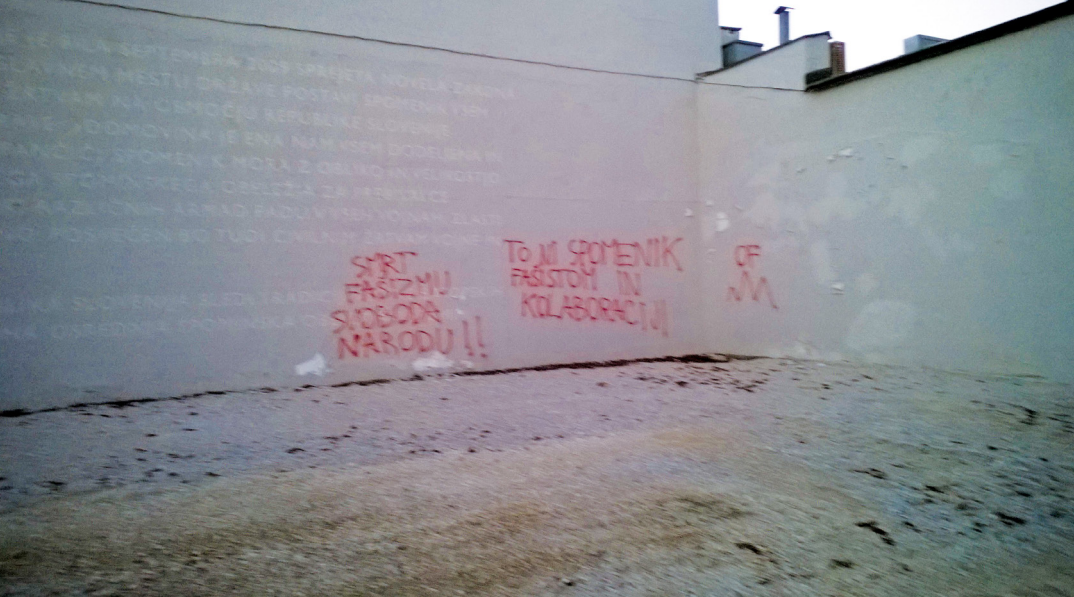
zelo zahteven kriterij, neločljivo povezan z zgodovinskimi, s kulturnimi in prostorskimi okoliščinami. Po njem so grafiti sredstvo »tistih, ki nimajo dostopa do drugih medijev izražanja« in »so v notoričnem komunikacijskem in političnem deficitu« na drugi strani dominantnih diskurzov (Velikonja 2008a: 32). To v celoti velja za odporniške in politično nevtralne grafito, ne pa tudi za druge omenjene skupine grafitov. Okupatorski in povojni grafiti so predstavljali del dominantnega diskurza, kolaboracijski pa so se nanj navezovali.

Sodeč po Velikonjevih merilih lahko rečemo, da so bili odporniški grafiti »pravi grafiti«, ki so izpolnjevali vsa navedena merila. Pri drugih opredeljenih skupinah grafitov lahko opazimo določena odstopanja, vendar jim vseeno ne moremo povsem odreči naziva grafit, saj star pregovor pravi, da izjeme potrjujejo pravilo.

Ljubljanski grafiti so med vojno predstavljali pomembno komponento medijskega diskurza, ki je bil zelo agresiven in agitatorski, hkrati pa tudi prevladujoč del splošnega diskurza. Če upoštevamo Lefebvрово opredelitev, da je prostor družbeni produkt (po Kurir 2014), lažje prepoznamo pomen vloge grafitov kot učinkovitega psihološkega orožja odporniškega gibanja v boju za kognitivni prostor. Grafiti so na svoj način »podajali resnico« in tako vplivali na oblikovanje družbenih in političnih prostorov. Če upoštevamo okoliščino, da je bilo največ grafitov odporniških in da je odporniško gibanje OF sčasoma postalo »država v državi« (Mally 2011: 433), se lahko navežemo na Foucaulta, da smo vedno izpostavljeni produkciji resnice prek oblasti, resnica sama pa je hkrati že tudi oblast (Foucault po Bobnič in Abram 2008: 234).

Po drugi svetovni vojni je Ljubljano doletela še osamosvojitvena vojna, vendar se zdi, da je duh svetovne vojne v Ljubljani še vedno živ na različnih ravneh. Med političnimi grafiti zadnjih nekaj let je opaziti pogosto ponavljanje simbolov in vsebin, starih več kot 70 let.

Morda so vzrok za to podobne gospodarske okoliščine, vojna žarišča, kriza vrednot in potreba po družbenih spremembah. Na področju grafitov se je v zadnjih treh desetletjih zgodila prava revolucija, ki je skupaj z globalizacijo vseh mogočih področij težišče obravnave grafitov krepko preselila na vizualno obliko. Ta vidik med drugo svetovno vojno skorajda ni bil pomemben, tako da lahko pri iskanju vzporednic tedanje grafito učinkovito primerjamo le s sodobnimi političnimi grafiti. Primerjamo lahko tudi podobne medije: letake, transparente, plakate in glasila, pri čemer je treba smiselno odmisлити vpliv interneta kot enega od glavnih »krivcev« za prelomne spremembe v delovanju človeške družbe v 21. stoletju.



Slika 23: Grafiti na spomeniku žrtvam vseh vojn s povečavami. 21. 10. 2015. Ljubljana.
Foto: Helena Konda.

Ljubljanski grafiti v osemdesetih letih 20. stoletja

Lublana je bulana.
Pankrti

Konec sedemdesetih let 20. stoletja se je v Ljubljani pojavil punk in z njim nepozabni grafiti. Postal je izjemno močna subkultura, ki je prerasla v gibanje. Marina Gržinić je zapisala, da je bila pred punkom Ljubljana vas, z njim je postala mesto, središče odpora (po Velikonja 2003). Tine Hribar, Božo Repe in številni drugi menijo, da so »bile zasluge slovenskega punka za demokratizacijo Slovenije konec osemdesetih let morda celo večje od zaslug opozicijskih pisateljev, čeprav so danes v uradnem diskurzu zasluge seveda pripisane skorajda izključno slednjim« (Stanković 2014: 79).

Grafiti in z njimi povezano dogajanje v osemdesetih letih 20. stoletja v Ljubljani sta najbolj strnjeno prikazali dve publikaciji: zbornik *Punk pod Slovenci* iz leta 1985 in *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi* Aleša Erjavca in Marine Gržinić iz leta 1991.

Akterji iz tega obdobja hranijo še veliko doslej neobjavljenega gradiva o grafitih subkulture hard core, ki je sledila punku in nadgradila slikarstvo grafitov, ki ga je začela razvijati alternativna umetnost. V skoraj vseh navedenih in drugih virih je obravnava grafitov vključena v celovito opisovanje dogajanja in s tem precej razpršena, saj je bilo za osemdeseta leta značilno pojavljanje novih medijev in večmedijskih projektov. Razveljavljali so prevladujočo delitev na projekte v galerijah in na tiste v klubih ali na cesti. Napisni grafiti so odslikavali politično dogajanje, ki je bilo zelo burno in podvrženo velikim spremembam.

V nadaljevanju predstavljam strnjeno etnografsko analizo arhivskih virov in pričevanj akterjev, ki so sooblikovali in dokumentirali grafitiranje v Ljubljani v obravnavanem obdobju. Z osredotočenim kronološkim in vsebinskim prikazom lahko razumemo razvoj grafitiranja v osemdesetih, njegov vpliv na grafite v kasnejših obdobjih ter na dominantni diskurz. Tako lahko tudi lažje prepoznamo uveljavljanje prostorskih reprezentacij, povezanih z grafitiranjem.

Pankovski grafiti so bili prvi primer »goli« prostorskih reprezentacij, ki so punku prinesle zloglasno konotacijo. Po Vranješevi ponazoritvi teritorialnosti jih lahko razložimo kot izraz mlade generacije, ki je na ta način neposredno izražala stisko pri uveljavljanju svoje vloge v družbi in zahteve po spremembah (Vranješ 2007: 211).

Teoretično izhodišče raziskave poudarja vlogo grafitov kot medija za širjenje novih idej pri oblikovanju prostorske identitete v obdobju propadanja uveljavljenega družbenega reda. Pomembni so bili tudi kot medij manjših skupin pri prisvajanju prostora na povsem materialni osnovi. Osemdeseta leta so bila čas, ko se je dojemanje kognitivnega in materialnega prostora močno spremenilo. Grafiti nazorno prikazujejo faze družbenih sprememb in vsebine, ki so jih zaznamovale.

PUNK V ZGODNJEM OBDOBJU (1977–1983)

Punk je nastal v Angliji v sedemdesetih letih, kjer je z uporabo izzi-valne, tu in tam tudi nacistične ikonografije kot forme upora, »simptomatično pokazal na nekatere jasne preostanke totalitarizma ali celo novega fašizma v 'demokraciji' po šestdesetih«. Tudi v Sloveniji so bile razmere podobne, pri čemer so bili nacistični simboli v obliki grafitov ali v artistski Laibachovi preobleki »zrcalna slika (ali kar resnica) samoupravljaljskega sistema« (Muršič 1995: 54).

Pankovski odnos do sveta je Rajko Muršič ponazoril s tedaj aktualnim geslom ekologov »Misli globalno, deluj lokalno«, ki so ga

pankerji uveljavljali na način »Misli s svojo glavo in deluj (živi) v skladu s svojimi idejami« ter »Ne spreminjaj sveta, ampak sebe« (Muršič 1995: 52). Svet, v katerem je nastal punk, je bil obseden z nevarnostjo jedrske bombe, z naftno krizo, z napovedjo propada industrijske družbe, z neučinkovitostjo šolskega sistema in drugimi omejitvami. Pankovska generacija je tako razvila nihilizem in zavračanje vrednot, pri čemer je za svojo brutalno zunanostjo skrivala svoje temeljne vrednote: »Pacifizem, dialog in avtonomijo« (Muršič 1995: 52).

S punkom so se prvič pojavili provokativni stenski izreki: »Dol z rdečo buržoazijo!, Komunizem je teror, Dol z depozitom, Pozdravljena Rusija!, Mi smo Titovi (prečrtano in dopisano:) Mi smo Sidovi, Dol z državo! itd.« (Potokar 1985: 45). Poleg priljubljenega simbola za anarhijo (A v krogu), ki je bil zapisan samostojno ali kot del besede, in besede PUNK so bila največkrat zapisana imena tujih in domačih glasbenih skupin, pevcev ter z njimi povezane izjave: »TANK, Sex Pistols Avenue, Never trust a hippie!, Mi smo Sidovi, Sid ain't dead, So what, Punk is not dead, No future« in podobno (Potokar 1985: 45). V Ljubljani so se pankerji najpogosteje zbirali na Plečnikovem trgu, ki so ga z grafitom preimenovali v *Johnny Rotten Square*. Pankovski grafiti so bili zapisani predvsem z razpršilcem, različnimi šolskimi pisali (flomastri, krede, svinčniki), za večje površine pa so uporabili tudi stensko barvo.



Slika 24: Zbirališče ljubljanske pankovske scene – *Johnny Rotten Square*. 1982. Ljubljana. Foto: Siniša Lopojska. (Erjavec in Gržinič 1991: 140)

Leto 1983 je predstavljalo konec obdobja prve generacije punka pri nas. Že pred tem so punk močno preganjali po medijih (članek v

Nedeljskem dnevniku leta 1981) in delno institucionalizirali, nato pa je bila na glavnem programu TV predstavljena glasbena skupina Laibach: »V okviru omenjenega članka in oddaje je punk z vidika dominantne kulture dobil fašistično etiketo, ki se je nikdar ni mogel otre-
sti« (Potokar 1985: 34).

NACI-PUNK AFERA IN MORALNA PANIKA (1980–1981)

Leta 1980 so se po Ljubljani pojavili grafiti kljukastih križev. V javnosti so povzročili veliko razburjenje, čeprav niso bili osrednji del pankovskega gibanja v Ljubljani, temveč specifičen stranski pojav. Pankerji v Sloveniji in Angliji so nosili svastike, »ker so zanesljivo šokirale« (Muršič 1995: 54). Sčasoma je bilo ugotovljeno, da so bili avtorji mladi ljudje, ki jih je simbol kljukastega križa fasciniral, niso pa izkazovali povezave z nacistično ali s fašistično ideologijo. Določeni pankerji so risali kljukaste križe po *mercedezih* in stavbah občinskih in mestnih komitejev Zveze komunistov (Lalić in dr. 1991: 11), s čimer so hoteli sporočiti jasno obtožbo o represivnosti takratne oblasti. Pankerji so bili odkrito proti rasizmu in podobnim diskriminacijam, zaradi česar so se pogosto tepli s skinhedi (obritoglavci). S sprejemanjem »izzivalne nacistične ikonografije kot forme upora« so pankerji simptomatično kazali na vladajoče totalitarizme, nikakor pa to ni bila njihova ideologija. Punk je bil najbliže anarhizmu, kar je izkazoval tudi s pogosto uporabo črne barve, ki je barva anarhizma (Muršič 1995: 54, 53).

Zelo razvidno je, da so grafitom svastike vsi pripisovali večji pomen kot drugim provokativnim grafitom. Pomen znaka določa njegov položaj znotraj konvencionalnih in kulturnih pravil, ki mu določajo uporabo in primernost. V osnovi znak povezuje materialno obliko z abstraktnim pojmom (Edgar in Sedgwick 1999: 311). V predstavljenem primeru je bil grafit svastike materialna oblika oz. označevalec. Abstraktni pojem, ki ga je svastika predstavljala, je bil označenec in je pomenil predstavo koncepta, ki ga je materialna oblika označevala (Edgar in Sedgwick 1999: 311). Označevalni odnos med grafitom svastike (označevalec) kot znakom in njegovo vsebino (označenec) je javnost razumela drugače, kot so si ga zamišljali grafitarji. Svastika kot označevalec je predstavljala simbol nečesa slabega, srhljivega, zlovesčega, predvsem pa škodljivo ideologijo. Ta del označevalnega odnosa so enako dojemali avtorji in javnost. Razlike pa so bile pri dojetju označenca.

Avtorji grafitov so s svastikami označevali predvsem simbole oblasti (stavbe, avtomobile). Označenec je bil po njihovem oblast, ki se

je s svojo ideologijo obnašala škodljivo, zatirajoče in zgrešeno. Javnost in mediji so prikazovali grafito svastik in njihove avtorje kot pripadnike nacistične ideologije, pri čemer je bil označenec po njihovem pripadnosti nacistični ideologiji. Popolnoma različno dojetje pomena grafitov svastik med avtorji in javnostjo so izkoristili predstavniki dominantnega diskurza (represivni organi in mediji) za očrnitev pankerjev, spreminjanje pomena njihovega gibanja in grobo preganjanje.

Na obračanje javnega mnenja proti punku je močno vplival članek v *Nedeljskem dnevniku*, ki ga je napisal takratni mladinski funkcionar Zlatko Šetinc. Članek je izšel 22. 11. 1981 na izpostavljeni tretji strani in je dosegel vsaj milijon bralcev tega časopisa, kar predstavlja precejšen del slovenske populacije. V članku se je Šetinc posvetil prikazu punka v Angliji in pri nas s poudarkom na krizi vrednot. Opozoril je na uporabo kljukastih križev ter nakazal razraščanje nacizma in anarhije pod okriljem punka. Koncerte pankovskih skupin je primerjal z Goebbelsovimi shodi. Na začetku članka se je prikazal kot »braniatelj« in poznavalec punka, v nadaljevanju pa je svoje trditve povsem razvrednotil, saj je »na docela neverjeten način izenačil 'anarhizem' in 'nacizem' ...« (Radio Študent 1985: 227). Radio Študent je še isti dan v oddaji *Rock fronta* podal svojo kritiko Šetinčevega članka. Ocenil ga je kot kampanjo za preganjanje punka na Slovenskem in poudaril vplivanje na »tiho večino« s signalom »mogočnim silam kolektivnega nezavednega in močem masovne psihologije zdravega slovenizma« (Radio Študent 1985: 226, 227).

Odziv javnosti, ki je sledil, družboslovci opisujejo kot pojav »moralne panike«. Akterji moralne panike so mediji kot nosilci družbene moči in »tiha večina« na različnih ravneh. Poleg pritiska, ki zahteva internalizacijo dominantnih vrednot, »moralna panika« razvija tudi različne oblike nestrpnosti proti subkulturam, kar se kaže tudi v konkretnih represivnih ukrepih. Sociolog Dražen Lalić je v delu *Grafiti in subkultura* navedel ljubljanski primer afere s punk nacizmom kot tipičen primer moralne panike, kjer je zapisal, da je na osnovi obnašanja majhnega števila mladoletnikov in njihovih nekaj stavkov in simbolov dominanten medij poskušal prikazati celo pankovsko gibanje kot nacistično. Lalić je poudaril, da je v raziskovanju grafitov pomembno raziskati tudi, kje je grafit napisan ali narisan, in ne samo, kaj prikazuje. Podal je primer, da so pripadniki pankovskega gibanja v Ljubljani zares risali kljukaste križe, vendar to ne pomeni nič, če se ne ve, da so jih risali po *mercedezih* in stavbah občinskih in mestnih komitejev Zveze komunistov (Lalić in dr. 1991: 11).

Del problema je predstavljal tudi generacijski konflikt. Andreja Potokar je v svojem prispevku *Pank u Lublan* pojasnila, da je

vedno prisoten neki sistem dominantnih vrednot, ki jih zagovarja kultura odraslih. Odrasli pričakujejo, da se bo mladina integrirala z njihovim svetom vrednot, ki pa nimajo nič skupnega s potrebami mladih, ki težijo k zgraditvi svojega sveta vrednot. Na to zlasti vpliva deprivilegirani položaj, ki ga ima mladina v družbi. Za sedemdeseta in osemdeseta leta je bilo značilno, da so mladi odraščali v času gospodarske rasti in višanja standarda, nato pa so se družbeno-ekonomske razmere zaostriale v stanje splošne recesije. Konflikt je poglobljala tudi izkušnja vojnih katastrof in stisk povojnih časov, ki so se je starejši še dobro spomnili, mladi pa so imeli povsem drugačne eksistenčne probleme, ki so jih v omenjenem obdobju izražali tudi skozi punk (Potokar 1985: 35, 36).

REPRESIJA NAD PISCI PANKOVSKIH GRAFITOV

Organi javne varnosti so grafite obravnavali zelo restriktivno. Pomenu grafitov je bila vedno pripisana politična denunciacija, zato so grafitarje preganjali s šikaniranjem, aretacijami in drugimi oblikami represije. Med preganjanimi so bili zlasti mladi pankerji, saj so se starejši in študentje znali zagovarjati (Mirović 2016). Med akterji, ki so brutalno obravnavo s šikaniranjem in pretepanjem milice doživeli na lastni koži, je bil devetnajstletni Brane Bitenc, priljubljeni pevec skupin Berlinski zid in kasneje Otroci socializma. Alenka Puhar je v zborniku *Punk pod Slovenci* zapisala njegovo pričanje o nasilnih obravnavah njegove družine in nekaterih drugih oseb (Miha Štamcar, Esad Babačić), ki jim tedaj ni bil pripravljen prisluhni nihče (Puhar 1985: 485–489). Zaradi preganjanja grafitarjev se je število grafitov po Ljubljani zares zmanjšalo. To represijo je Brane Bitenc opisal v pesmih *Hiše so sive* in *Lublana*. Omenili so jo tudi Lublanski psi v pesmi Karavana: »Je res, kar pravijo časopisi, da mladina ne piše več parol po zidovih? Same laži!« (Erjavec in Gržinić 1991: 56).

Ko se je javnost obrnila proti punku, so bili pankerji nezaželeni v javnem življenju in v lokalih. Gostilno Pod skalco in restavracijo Rio so preuredili, v bistroju Medex pa »so se samoupravno odločili, da pankerjem ne strežejo več« (Erjavec in Gržinić 1991: 60). Javna mesta kažejo družbeni odnos do subkulture, medtem ko ji zaprti prostori omogočajo »relativno avtonomen prostor«. Odnos gostilničarjev in drugih ponudnikov storitev je tako nazorno pokazal, da je bil v Ljubljani odnos do subkulture izrazito represiven (Ogrinc v Erjavec in Gržinić 1991: 60).

Lublana

Zjutraj so pome prišli
niso bili preveč prijazni
bilo me je strah
k' s'm pol dam pršu sm se tresu
niso me tepl
ampak vseeno nism mogu jest.
Popoldne so spet prišli
k' s'm biu zvečer doma
s'm vidu da nobene stvari
ne morem narest
da je svobode tolk
kok'r ti je dajo oni.
Zdaj je Lublana stara
Lublana
noben več ne piše po stenah.
Spet je Lublana dolgočasna
Lublana.
Večkrat se mi sanjajo čudne stvari
vedno me preganjajo
ko se zbudim
kadrkol bojo hotl bojo sanje resnica.
Zdaj je Lublana stara
Lublana.
noben več ne piše po stenah.
Spet je Lublana dolgočasna
Lublana.
Mene je strah!

Brane Bitenc

PUNK V KASNEJŠEM OBDOBJU – HARD CORE (1987–1990)

V drugi polovici osemdesetih se je kot naslednica prve generacije pankerjev razvila ljubljanska hard core scena. V obdobju propadanja uveljavljenega sistema je bila država do alternativcev manj represivna in je njihovo delovanje celo podpirala, po drugi strani pa je milica pričela redno popisovati »vse, ki so bili na pogled malo drugačni« (Stanković v Abram 2008: 251, Mirović 2016).

Predstavniki različnih subkultur so se redno zbirali v podhodu Ajdovščina, ki so ga šele gradili, in v Leninovem parku (sedaj Argentinski park), ki so ga z grafiti preimenovali v *Manči Klančar Square* kot ironiziranje imena *Johnny Rotten Square* starejših kolegov (Stanković v Abram 2008: 252, 253). Peter Stanković je glede pisanja po zidovih povedal, da so to počeli najpogosteje ponoči, če so zamudili

zadnji avtobus. Z grafiti so se spontano izražali, kadar so dobili kakšen sprej v roke. Bili so cinična generacija, ki je videla punk kot idejo nekonformizma, šale in inventivnosti. Njihovi grafiti v javnosti niso več pomenili šoka, še vedno pa tega niso mogli početi javno (Stanković v Abram 2008: 253).

Pisanje po zidovih je bilo zanje dobesedno iskanje in prisvajanje prostora. Na podhodu Ajdovščina so tako narisali veliko podgano, ki naj bi jih predstavljala. Pri grafitiranju so jih večkrat preganjali varnostniki, s katerimi so se tudi fizično spopadali (Stanković v Abram 2008: 251, 252). Katerina Mirović je povedala, da so jih preganjali tudi šminkerji, ki so hardkorovce nekoč v veliki skupini pričakali pred Figovcem in jih pričeli pretepati (Mirović 2016).

SELITEV GRAFITOV V KLUBE (1981) IN ZAČETEK SLIKARSTVA GRAFITOV (1983–1984)

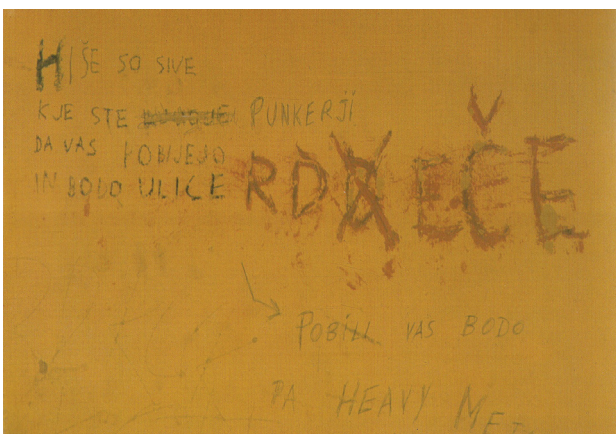
Disko FV je leta 1981 začel načrtno spodbujati zapisovanje grafitov, ki so se množično preselili in razcveteli v podzemlju disko klubov. Vzrok za selitev grafitov z zunanjih sten stavb v notranjost so bila policijska preganjanja grafitarjev in nasilje nad njimi. Obiskovalci so po stenah Diska FV zapisovali imena skupin, verze, gesla, lastna imena in podobno. To novo in drugačno zapisovanje in šifriranje, z včasih nerazumljivimi besedami in različnimi pisavami, je izoblikovalo težko berljiv divji slog, ki so ga znali brati le protagonisti scene (Erjavec in Gržinić 1991: 56).



Slika 25: Grafiti v Disku FV. Foto: Dokumentacija FV. (Erjavec in Gržinić 1991: 56)



Slika 26: Vhod v podzemlje Diska FV. Foto: Dokumentacija FV. (Erjavec in Gržinič 1991: 53)



Slika 27: Hiše so sive (pesem skupine Otroci socializma, avtor: Brane Bitenc). Pesem, izpisana kot grafit v podzemlju Diska FV. Foto: Dokumentacija FV. (Erjavec in Gržinič 1991: 42)



Slika 28: Skupina Otroci socializma. November 1982. Foto: Tone Stojko. Hrani MNZS.



Slika 29: Pevec skupine Brane Bitenc. November 1982. Foto: Tone Stojko. Hrani MNZS.

UMETNIŠKI TANDEM JORDAN-OŽBOLT ALI »VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG?« (1979–1983)

Poleg prevladujočih pankovskih grafitov, ki so bili predvsem napisni in simbolni, in slikanja grafitov, ki se je izvajalo izključno v notranjih prostorih, so nastajali tudi ulični slikovni grafiti in grafiti, kjer je bil napis močno stiliziran. Med prvimi takšnimi ustvarjalci sta bila Alen Ožbolt in Janez Jordan. Grafitirati sta pričela kot srednješolca okoli leta 1979 in končala v začetku osemdesetih, leta 1982 ali 1983. Grafitirati sta začela zaradi preproste želje po prepoznavnosti in tudi, ker jima je bila likovna umetnost blizu. Na njuno grafitiranje je imela velik vpliv razstava slikarjev grafitov leta 1978 na beneškem Apertu, ki sta jo spoznala iz revije *Flash Art*. Ustvarjala sta človeške figure in kratke izjave, pri katerih sta uporabljala uveljavljene socialistične izreke, na primer »Živel Tito«, »Živela partija«, a sta črke obrnila na glavo. To je bila provokacija, subverzija. Človeške figure so bile zelo stilizirane in večinoma sestavljene zgolj iz kosti oz. oblik, ki so spominjale na kosti ali na skelet človeške figure. Pisala in slikala sta z zidnimi barvami, ker so bili spreji dragi in jih je bilo težko dobiti (Ožbolt v Velikonja 2008b: 50).

V osemdesetih letih ju je med ustvarjanjem večjega murala v slogu plesa smrti v podhodu pod Moderno galerijo zasačila milica. Na Resljevi ulici sta imela v nekem kletnem prostoru spravljeno celo potovalko barv in čopičev. Najverjetneje so ju prijaviли »šminkerji« iz diska v Tivoliju. Milica ju je grobo stlačila v *marico* in ju na postaji do jutra izmenično zasliševala. Čeprav sta se v *marici* zmenila, kako bosta

odgovarjala – da sta zgolj ulična slikarja in ju ne zanima rušenje države oz. socialistične ureditve –, so ju zelo prestrašili in kar zlomili. Zjutraj ju je policija odpeljala domov, kjer so jima razmetali sobe in pregledali knjige, plošče in drugo. Drugih posledic ni bilo, vendar so bili njuni starši precej šokirani zaradi nepovabljenega obiska (Ožbolt v Velikonja 2008b: 51). Ožbolt ni shranil fotografskega zapisa svojih grafitov, še vedno pa jih je mogoče videti v stari številki študentskega glasila Tribuna (Ožbolt 2016a).

Sprva sta Alen Ožbolt in Janez Jordan ustvarila umetniški tandem VSSD (tudi V.S.S.D. ali Veš slikar svoj dolg?), kjer nista delovala kot kolektiv, temveč kot združena osebnost s podpisom Jordan Ožbolt, da bi ohranila lastno anonimnost. S selitvijo v galerijo sta prenehala z uličnim slikarstvom. Pri eni od zadnjih razstav V.S.S.D. je Ožbolt razmišljal, da bi po mestu lepil majhne plakate »V.S.S.D. ni živ!«, kar bi spominjalo na gesla »Punk is not dead!«. S tem bi *street art* uporabil za svoje oglaševanje. Tega sicer ni storil, vendar ga mika, da bi kdaj poplepil simbole potrošništva s provokativnimi nalepkami (Ožbolt v Velikonja 2008b: 54).

SLIKARSTVO GRAFITOV (1982–1984)

Pisanje grafitov v Ljubljani se je leta 1982 v Disku FV »preobrazilo iz subverzivne v artistsko akcijo« (Erjavec in Gržinić 1991: 56). Prodo-ren in dobro obiskan multimedijski program Diska FV v kleti četrtega bloka v študentskem naselju v Rožni dolini se je maja 1983 preselil v Mladinski center v Zgornji Šiški in z njim nova umetnost slikovnih grafitov. Kasneje se je intenzivno razvijala zlasti pod okriljem galerije ŠKUC, ki je gostila mlade umetnike že od svoje ustanovitve leta 1978. Dušan Mandič je prvi slovenski umetnik, ki je prenesel slikarstvo grafitov iz ulice v notranji prostor in v slikarstvo uvajal nove tehnologije (video, grafično oblikovanje) (Podlesnik 2013).

Drugje po svetu so bili prvi najbolj znani in cenjeni slikarji grafitov David Wojnarowicz, Keith Haring, Samo oz. Jean-Michel Basquiat in drugi umetniki, ki so ustvarjali predvsem v New Yorku v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja. Njihovi slogi so se dotikali različnih tematik od opozarjanja na rasizem, homofobijo, mamila in druge družbene probleme. Z uporabo različnih slikarskih tehnik in grafitiranja so ustvarjali murale, grafite in *street art*. Razstavljali so na uglednih lokacijah po svetu, sodelovali z najbolj priznanimi umetniki, tudi z Andyjem Warholom, ter prodajali svoja dela po zavidljivih cenah.

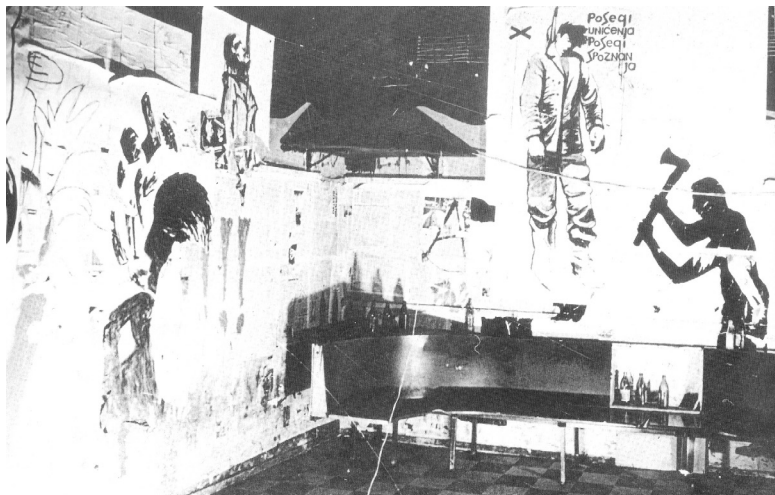
Za ljubljansko slikarstvo grafitov iz tega obdobja so bile razmere povsem drugačne. Umetniške razstave niso bile namenjene prodaji umetnin, tako da je bil umetnik kljub širokemu družbenemu priznavanju kakovosti njegovega dela še vedno brez materialne potrditve svojega ugleda. Za slovenske slikarje grafitov je bila tako specifična drugačna ikonografija ter zavezanost množični kulturi v njenem, tedaj še začetnem subvertiranju ideološke in politične stvarnosti. Sodobna uradna likovna umetnost je delovala kot obrtni izdelek in s tem izgubila svojo družbeno vlogo, z grafiti pa si je likovna umetnost to vlogo znova pridobila (Vogelnik v Erjavec in Gržinić 1991: 136).

Decembra 1982 je bila v Disku FV v Rožni dolini predstavitev videa *Ikone glamurja, odmevi smrti* skupine Meje kontrole št. 4. Dušan Mandič je kot član te skupine opremil hodnik diska s fotokopijami grafitov v velikosti 2 x 5 m, izrisanega na papirju, izdelanega po fotografiji grafitov s štirimi homoseksualci (Erjavec in Gržinić 1991: 56), povzeti iz revije *Art Press*.



Slika 30: Slika grafitov s štirimi homoseksualci, razstavljenega v Disku FV ob predstavitvi videa *Ikone glamurja, odmevi smrti* skupine Meje kontrole št. 4. Avtor: Dušan Mandič. December 1982. Hrani Mestna galerija Ljubljana.

Novembra 1983 je Mandič je s kolektivom *Rose Irwin Sélavy* pripravil razstavo *Sv. Urh* v Disku FV v Zgornji Šiški. Na plesišču diska so bili na stene pritrjeni slikovni grafiti, izdelani s čopičem in z barvo na papirju. Prikazovali so podobe ubitih partizanov na Sv. Urhu, povzete po knjigi s fotografško dokumentacijo dogodkov (Erjavec in Gržinić 1991: 57; Museums 2016).



Slika 31: *Projekt Sv. Urb.* Disko FV, Mladinski center Zgornja Šiška. November 1983. Foto: Dokumentacija FV. (Erjavec in Gržinič 1991: 57)

Novembra leta 1983 je v Disku FV potekal simpozij *Kaj je alternativa?*, kjer je skupina *Rose Irwin Sélavy* razstavila »s šablonami narejen grafit rdečega falusa, prečrtanega z iksi, ki so spominjal na kljukaste križe« (Erjavec in Gržinič 1991: 136). Predlogo za to sliko je Mandič uporabil na vabilih za kasnejšo razstavo *Back to the USA*.



Slika 32: *Erotični grafiti.* Disko FV, Mladinski center Zgornja Šiška. 1984. Avtorji: skupina Rose Irwin Sélavy. (Erjavec in Gržinič 1991: 136)

Februarja 1984 je bila v Disku FV razstava z naslovom *Erotični grafiti*. Tema je bila za tiste čase zelo provokativna. Dušan Mandič je kot eden

od avtorjev razstave pojasnil umestitev teme erotike oziroma pornografije v ideološko polje s primerom odsotnosti trga umetnin v primerjavi z zahodno umetniško produkcijo.

Če pogledamo zahodno umetniško produkcijo, npr. novo podobo, je zanimivo, da ne najdemo takšnega pristopa; pornografija je na nek način na zahodu »prepovedana«. »Prepovedana« z ločitvijo na področje pornografije in področje kulture. Pornografija sodi v pornomagazine in se prodaja, kultura pa v tem primeru sodi v polje galerije. Pri nas je povsem drugačna scena, nimamo nobene »alternative«, zadeve se pač ne da ločiti na tak način. Pornografija se ne prodaja po kioskih, ker je zares prepovedana. Zato je umestitev pornografije v sliko toliko bolj radikalen poseg. Če bi nova podoba na zahodu »vključila pornografijo«, bi jo tržišče zavrnilo, kajti na zahodu tržišče pogojuje umetniško produkcijo. Pri nas pa se ravno zato, ker ni umetniškega tržišča, celotna zadeva umesti v ideološko polje. (Mandič v Erjavec in Gržinič 1991: 136)



Slika 33: *Erotični grafiti*. Disko FV, Mladinski center Zgornja Šiška. Februar 1984. Ljubljana. Avtorji: skupina Rose Irwin Sélavy. (Erjavec in Gržinič 1991: 136)

Aprila 1984 je skupina s skrajšanim imenom *R Irwin S* v galeriji ŠKUC pripravila razstavo *Back to the USA (Nazaj v ZDA)*. Bila je popolna rekonstrukcija razstave ameriških umetnikov, ki je istega leta in z istim imenom potovala po ZDA. Z zamislijo rekonstrukcije so avtorji želeli javnosti sporočiti, da umetniškega trga pri nas ni in je tako simbolna ponovitev edina možnost za izvedbo razstave ob odsotnosti finančnih možnosti za odkup in zavarovanje razstavljenih umetnin (Erjavec in Gržinič 1991: 129).

Zaradi prijav o hrupu in umazaniji je disko klub v Zgornji Šiški leta 1984 prenehal delovati, scena pa se je med poletjema 1984 in 1985 nadaljevala v Klubu K4 v okviru CIDM (Center interesnih dejavnosti mladih) na Kersnikovi 4. Tam je poleg plesne glasbe, spontanih

koncertov, projekcij filmov in videa pričel delovati tudi gay disko.¹² Tako kot na prejšnjih lokacijah so bile tudi v K4 stene pografitirane. Poleti 1985 so zaradi raznih inšpekcij in prijav hrupa K4 zaprli, konec osemdesetih pa je bil klub K4 prenovljen in znova odprt.



Slika 34: Pogled na razstavo *Back to the USA*. Galerija ŠKUC. Ljubljana, april 1984. Avtorji: skupina Rose Irwin Sélavy. (Gregorič 2013)

Kolektiv Rose Irwin Sélavy je kasneje skrajšal svoje ime v Irwin. Leta 1984 so sodelovali pri nastanku umetniškega kolektiva NSK, ki še danes ustvarja svoj umetniški koncept po retrometodah.



Slika 35: Klub K4. 1989. Ljubljana. Foto: Siniša Lopojski. (Erjavec in Gržinič 1991: 59)

V drugi polovici osemdesetih so grafiti v slikarski tehniki ustvarjali tudi umetniki iz skupin Strip Core, Mizzart, Mega Medi Group in SK8 Core. Njihov tip slikovnih grafitov je bil »brez izrazite družbene angažiranosti in velikih sporočil, a s poudarjeno estetiko« (Kumerdej 1994: 93). Nova vrsta umetnosti se je intenzivno razvijala tudi v devetdesetih, zlasti pod okriljem Metelkove in galerije ŠKUC. Tedaj se je pri nas pojavila subkultura hiphopa, ki je v grafitiranje prinesla povsem nov pristop in še povečala dihotomijo med likovnimi in jezikovnimi grafiti.

¹² Magnus Gay Club »je bil edino organizirano zbirališče gejev ne le v Jugoslaviji, temveč v socialističnih državah sploh« (Erjavec in Gržinič 1991: 49).

Strip Core je prva slovenska grafitarska skupina, ki je delovala organizirano in mednarodno, pri čemer so bili grafiti le eden od načinov njihovega umetniškega izražanja. Nastali so iz Hard Core Kolektiva, ki je leta 1989 razpadel na frakciji Buba in Strip Core. Od novembra 1989 je Strip Core začel delovati na Kersnikovi ulici kot samostojna glasbeno-likovna sekcija znotraj Foruma. V njihovem okviru je še naprej delovala skupina 2227, ki je izdala več cedejev, izvedla mednarodne turneje, posnela nekaj videospotov in dosegla veliko glasbenih in drugih uspehov. Oktobra 1992 so pričeli izdajati revijo *Stripburger*, organizirati razstave stripa in podobne dejavnosti (Strip Core 2003). Prve grafite so ustvarili na stenah kluba K4 (Rus 2015). Grafite so ustvarjali tudi za scenografijo ali oglaševanje nastopov skupine 2227. Po naročilu so grafite ustvarjali tudi na pročelja stavb (Kumerdej 1994: 93).

Strip Core je odigral zelo pomembno vlogo tudi pri vzpostavitvi Metelkove. Leta 1994 so si v enem od prostorov uredili klub Channel Zero, čeprav Metelkova še ni imela urejene legalne preskrbe elektrike in vode. Poleg Gale Hale, ki je imela dnevne dogodke, je bil Channel Zero edini lokal na Metelkovi, ki je deloval neprestano. Odprt je bil dan in noč. Če ne bi bilo »dogajanja«, Metelkova ne bi bila deležna pozornosti in podpore javnosti, ki je bila tedaj zelo pomembna za njen obstoj. Tako si Mestna občina Ljubljana ni mogla privoščiti rušenja, ki ga je nameravala izvesti kljub drugačnim dogovorom (Mirović 2016).



Slika 36: Notranjost lokala Channel Zero. 1994. Metelkova, Ljubljana. Arhiv: Strip Core.

V javnosti so kot grafitarji prvič nastopali na milanskem bienalu *Coloriamo lo sport* spomladi leta 1990, kjer so prvič grafitirali na platno (Mirović 1994: 84). Grafite so pričeli ustvarjati tudi na karton in iverne plošče, vedno pa so jih ustvarjali s spreji in ne s slikarskim čopičem (Kumerdej 1994: 93; Mirović 1994: 84, 86). Novembra 1990 so v Eindhovnu sodelovali pri nizozemsko-slovenski kulturni izmenjavi s

predstavitvijo grafitarske subkulture (Hrastar 1992).

Leta 1992 so pripravili razstavo grafitov v KUD France Prešeren. Po naročilu skupine Novi kolektivizem so ob stoletnici obstoja ljubljanske Opere izdelali deset unikatnih plakatov za opero *Krpanova kobila* (Mirović 2016). Raziskovalni inštitut ALUO je o grafitih skupine Strip Core v svoj *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945 (pojmi, gibanja, skupine, težnje)* zapisal pohvalno strokovno kritiko.

Razvili so svojevrstno fantastično ikonografijo, ki je bila bliže slikarstvu kot pa klasičnim ameriškim, newyorškim grafitom. Njihov neciviliziran domišljjski svet, v katerem vladajo fantastična bitja in narava – svet podzemlja, teme klubov –, zaznamuje horror vacui. Za njihove poslikave se izkaže kot izredno primerna obarvana osvetljava klubskih žarometov, ob kateri iz podob vznikneta tribalizem in primitivizem. (Rus 2015)



Slika 37: Grafit na steni stavbe v Idriji »Anarho«. Avtor: Božo Rakočević. 1993. Arhiv: Strip Core.

Hardkorovci niso bili deležni hujših represij milice, večkrat pa so jih napadli šminkerji. Pri svojih multimedijskih dogodkih, zlasti grafitiranju po naročilu, so se velikokrat srečali s podcenjujočim odnosom naročnikov, ki so želeli, da jim naredijo grafite zastoj. Njihova dela so bila večkrat brez dovoljenja in plačila uporabljena v komercialne namene. Sliko grafita »Anarho« iz Idrije so tako v nekem podjetju uporabili za okras platnice za šolske zvezke. Na pozive Strip Cora se kršitelji njihovih avtorskih pravic niso odzvali, zato bi moral Strip Core iskati pravico na sodišču, kar pa bi bilo zelo drago, zamudno, izčrpavajoče in zelo verjetno obsojeno na neuspeh (Mirović 2016).



Slika 38: Spaceman. 1997. Arhiv: Strip Core.
Slika 39: Japanese. 1994. Gent. Arhiv: Strip Core.
Slika 40: Grafitek. 1998. Arhiv: Strip Core.

Članstvo Strip Cora se je z leti spreminjalo. Predstavljali so ga Katra, Božo, Jani, Pero, Izi, Rok, Boris, Samo, Damjan Kocjančič, Terrah, Rok Sieberer - Kuri, Jakob Klemenčič, Boris Bačić, Igor Prassl in drugi (Hrastar 1992; Rus 2015), umetniški vodja pa je že od vsega začetka Katerina Mirović - Katra. Je producentka skupine 2227, soustanoviteljica in članica uredništva revije *Stripburger* ter urednica več stripovskih zbirk. Leta 2007 je z Aleksandro Stratimirović organizirala festival *Detektivi svetlobe*, ki se je od leta 2008 preimenoval v *Svetlobno gverilo* in deluje še danes.

MIZZART

Leta 1988 je skupina študentov »oblikovanja, slikarstva in mode« poslikala stene športnega igrišča v Šentvidu. Povezani so bili z Ekološko skupino živozelenih, poimenovali pa so se Mizzart (Kumerdej 1994: 93).

Prvotno skupino so sestavljali Darja Šipec, Barbara Abram, Boštjan Franc Avguštin in Dušan Šuštaršič. Skupini so se pozneje pridružili še Matic Golja, Aleš Hočevnar in Primož Karba. (Mladina 2010)

Zidove so sprva poslikavali ilegalno, da bi razbili urbano sredino. Kasneje so pridobili tudi dovoljenja in poslikali podhod pod šentviško avtocesto in knjižnico. Na Metelkovi so bili prisotni od začetka njene delovanja. Tam so tudi odprli galerijo 100%Mizzart. Na Metelkovi so naredili »grafit za sceno moto kluba Eisen Kreuz«, oblikovali so notranjost kluba B 51 ter poslikali panoje ob dnevu Zemlje – 22. 4. 1994 (Kumerdej 1994).

Kot posamezniki so ustvarjali in razstavljali na različnih dogodkih, kjer so pogosto poleg alternativne umetnosti poudarjali skrb za okolje. Dušan Šuštaršič je imel v tem duhu več razstav bele tehnike oziroma instalacije iz smeti in ostankov industrijskega oblikovanja. Mizzart je sodeloval z drugimi okoljevarstveniki pri več razstavah in podobnih dogodkih za varstvo narave. V ta namen so nekaj časa izdajali tudi glasilo *Paramecij* (Ozmeč 2000).

Mizzartovci so pri svojih ustvarjanjih uporabljali akrilne barve in čopiče. Tudi pri tem so poskušali izbirati okolju najprijaznejša sredstva. Grafitov niso ustvarjali s spreji, po katerih so tedaj že posegali Stripkorovci in drugi grafitarji. Danes delujejo v okviru Metelkove kot Galerija Mizzart v prvem nadstropju stavbe Pešaki (Karba 2016).



Slika 41: Plakat ob dnevu Zemlje, 22. 4. 1994. Arhiv: Mizzart.



Slika 42 a b c d: Poslikave v Šentvidu. 1988. Arhiv: Mizzart.

Leta 1988 je pričela delovati skupina Mega Medi Group. Poslikali so več ljubljanskih prostorov (Kantino, RecRec, Obsession, Plesni center Fredi, Digitalio, Navigator in K4), leta 1992 pa so pričeli ustvarjati tudi na platno in ustvarjati scenografijo za gledališko skupino Grapefruit (Kumerdej 1994: 93).

SK8 CORE

Leta 1990 je po Ljubljani grafitirala skupina SK8 Core, ki je že s svojim imenom simbolno predstavljala skejterje (Kumerdej 1994: 93). Njihovo grafitiranje je sledilo sodobnim trendom, ki so se odražali zlasti pri oblikovanju skejterske in glasbene podobe Ljubljane.

V zlati dobi skejtanja pri nas je leta 1988 v Ljubljani nastal Skate Core klub, ki je bil dve leti kasneje tudi uradno ustanovljen kot Skate Core kolektiv v okviru športnega kluba Svoboda. Člani kluba so skejtanje dojemali širše kot zgolj vrsto športa. To je bila zanje »medijska subkultura s posebnim izrazom, ki je pokrival literaturo, časopis in televizijo« (Kordiš 2014). Član »Skate Core kolektiva, štartajočega v postavi Tomo Per, Iztok Dimc in Tomaž Košir« je bil tudi glasbenik Ali En (Ali Džafić). Svoje delovanje so predstavljali na TV in radiu ter z izdajanjem fanzina NLP – Neznani leteči predmeti (Radio Študent 2009).

Skejterski parki so še danes pogosto pografitirani z zelo dobrimi grafiti, ki jih ustvarjajo sami skejterji.

NACIONALISTIČNI GRAFITI V DRUGI POLOVICI OSEMDESETIH LET (1985)

Gospodarska in politična kriza sta povzročili vzpon nacionalizma in šovinizma, ki ju je bilo mogoče opaziti v vsakdanji govorici in tudi pri grafitih. V veliki meri je bila ost usmerjena v delavce iz drugih jugoslovanskih republik, ki so se v Slovenijo priselili v sedemdesetih letih. Opravljali so predvsem nižje kvalificirana dela in živeli v naseljih, ki so postala moderni geti. Nikoli se niso dobro asimilirali. Srbohrvaški jezik se je tako pričel uporabljati v ironične namene, izraz »Bosanci« pa je pričel simbolizirati prišleke iz drugih republik, najsi so bili od tam ali ne (Erjavec in Gržinić 1991: 1). Zavračanje multikulturalnosti kot

element klasičnega, modernega fašizma se je skozi politiko nacionalizma in politiko izkoriščanja nižjih družbenih razredov izkazovalo na več načinov, med drugim skozi grafito (Velikonja 2013: 121).



Slika 43: Grafit »Burek? Nein, Danke.«, ki se je leta 1985. pojavil v Stari Ljubljani. Foto: Aleš Erjavec. (Erjavec in Gržinič 1991: 13)

Leta 1985 se je v Stari Ljubljani na Gosposvetski ulici pojavil odmeven grafit »Burek? Nein, Danke«, ki je ironično parafraziral »geslo nemških nasprotnikov jedrske energije Atomkraft? Nein, Danke« (Erjavec in Gržinič 1991: 13). Jernej Mlekuž je pojav bureka v Sloveniji podrobno raziskal skozi prizmo »foucaultovske teorije diskurza in dispozitiva« (Zevnik 2009) ter o tem objavil knjigo *Burek.si?!: koncepti/recepti*.

Burek se je v Sloveniji pojavil v šestdesetih letih 20. stoletja s številnimi migranti iz južnih republik SFRJ. Posebno priljubljen je postal zlasti med mladino v osemdesetih letih, ker je bil edina topla jed, ki jo je bilo mogoče kupiti po poznih večernih zabavah. Velika vsebnost maščob v bureku je pregovorno dobra za pomiritev alkoholiziranega želodca. Poleg tega je bil zelo poceni. Na njegovo prepoznavnost v Sloveniji je bolj kot okus, dostopnost in cenenost vplivala izjava »Volimo Jureta više od bureka«, ki so jo bosanski in jugoslovanski mediji leta 1984 posvetili legendarnemu smučarju Juretu Franku ob osvojitvi srebrne medalje na zimskih olimpijskih igrah v Sarajevu. Mlekuž je našel ozadje nastanka in avtorstvo grafitu na eni od ljubljanskih gimnazij, kjer so tako poimenovali nepriljubljenega profesorja. Po besedah nekega dijaka je bil grafit namenjen temu profesorju. Izvor grafitu je bil tako povsem drugačen in nedolžen glede na številne kasnejše reprodukcije ali modifikacije z nacionalističnim podtonom. Iz šale, ki je problematizirala rastoči nacionalizem, je burek kot simbol prešel v vsakodnevni govor in medije (Mlekuž 2013: 53). Skozi semantično hiperinflacijo je postal simbol priseljencev, cenenosti in mastnosti pa tudi neumnosti in manjvrednosti. V nacionalističnem diskurzu, ki je vzcvetel zlasti v

devetdesetih, je postal burek označevalec, simbol ali metafora za nekaj tujega, južnega in balkanskega (Mlekuž 2015).

Grafit »Burek? Nein, danke« je po Mlekuževih raziskavah najbolj reproduciran slovenski grafit (Mlekuž 2015), ki mu je kasneje sledilo veliko variacij. Najbolj znana različica je: »Burek bi, džamije pa ne bi« (Ognjenović 2015).

OKOLJEVARSTVENI GRAFITI (1986)

Poleg široko razširjenega strahu pred atomsko bombo je bila zlasti med okoljevarstveniki močno prisotna zavest o nevarnosti jedrske energije. Na to temo je nastalo poleti 1986 veliko grafitov, med drugim »Oni lažejo, mi umiramo«, zraven pa je bil narisana simbol za radioaktivnost (Novak 2007: 27). Ekološko zaskrbljenost je dopolnjevala jeza nad neučinkovitim vodenjem jedrskih elektrarn, upravičeno ali neupravičeno pripisana sovjetskemu komunističnemu sistemu, ker je leta 1986 eksplodiral jedrski reaktor v Černobilu v Ukrajini, ko je bila še del Sovjetske zveze. Do nesreče je prišlo zaradi velike nestrokovnosti vodstva jedrske elektrarne, neupoštevanja predpisov in velikega prikrivanja podatkov na različnih strokovnih področjih. Poleg velikega števila takojšnjih smrtnih žrtev je bilo zaradi jedrskega sevanja v naslednjih letih zlasti v Ukrajini še na tisoče smrti zaradi rakavih in podobnih obolenj. Radioaktivni oblak se je širil po vsem svetu, pri čemer je bil v Evropi zaradi njene bližine izpust radioaktivnih snovi precej velik.

AFERA JBTZ (1988)

Napetost med slovensko civilno družbo in tedanjim vrhom SFRJ je vrhunec dosegla julija 1988 zaradi afere JBTZ, ko je za zaprtimi vrati vojaškega sodišča v Ljubljani potekalo sojenje trem civilistom in pripadniku JLA zaradi domnevne izdaje vojaške skrivnosti. Kratica JBTZ predstavlja prve črke priimkov obsojenih: Janez Janša, Igor Borštner, David Tasić in Franci Zavrl. Slovenska javnost se je odzvala z množičnimi demonstracijami, na katerih je zahtevala večje spoštovanje osnovnih človekovih pravic, politične reforme in demokratične spremembe. Demonstracije so spremljali tudi grafiti v podporo obtožencem, zlasti Janezu Janši. Nekateri grafiti so oponašali odporniške grafite OF, pri čemer sta bili namesto OF nad stiliziranim Triglavom črki JJ. Oktobra

1988 so organi za notranje zadeve v Sloveniji obravnavali 61 javnih »sovražnih« izpadov. Med njimi je bilo 25 primerov pisanja po zidu, pri čemer je nastalo 64 grafitov, uperjenih proti SFRJ, ZKJ in posameznim slovenskim ali jugoslovanskim politikom. Odstranjevanje grafitov je bilo selektivno, saj so bili zbrisani le tisti s sovražno vsebino (Hratar 1992: 30). Napisne grafite iz tega obdobja je proučeval tudi eden od obtoženih iz afere JBTZ – David Tasić. Zbral jih je v knjigi *Grafitarji*, izdani leta 1992.

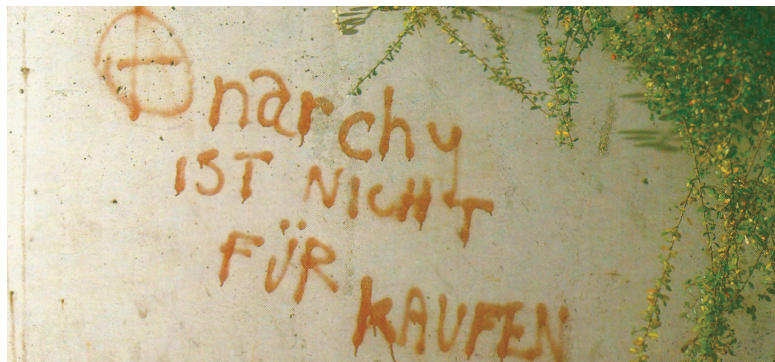
V resnici so se tako kot pri vseh političnih grafitih pisci grafitov odzivali na aktualne dogodke sproti. Najprej je bil izbruh grafitov podpore, skratka klasičnih grafitov podpore, potem z imeni četverice, pozneje pa so se razvili kot nekakšen komentar dogodkov. Nanašali so se pa tudi na JLA, pravzaprav na tožilce, vojaške tožilce, na ves ta represivni aparat in seveda pozneje tudi na takratno oblast. Zanimivo je bilo pravzaprav spremljati, kako so se ti grafiti odzivali na dnevno dogajanje. (Tasić v Bobnič in Kroje 2008: 285)



Slika 44: Plakat, ki vabi na zborovanje v podporo obtoženim iz afere JBTZ. Osrednji motiv plakata je kopija grafitu, naklonjenega Janezu Janši. Ljubljana, 1988. Hrani MNZS.

KONEC OSEMDESETIH LET (1989)

Po aferi JBTZ je bilo grafitov v Ljubljani vse več. Nekateri so pisali po zidovih že samo zato, ker je bila represija manjša zaradi propadanja sistema (Abram 2008: 251). To je bilo obdobje precej manjšega pretoka komunikacij informacij kot danes, zato so bili grafiti pomemben del medijskega diskurza. Precej jasno so sporočali, da so družbene spremembe nujne. Ironizacija dejanskega stanja se je ob koncu desetletja spremenila v bes, izpisan z grafiti: »Dost mamó!« (Erjavec in Gržinić 1991: 12).



Slika 45: Grafit »Anarhije ne morete kupiti«. Foto: Miha Škerlep. (Erjavec in Gržinić 1991: 25)

Spremembe so zahtevali tudi ljudje v drugih evropskih državah. Realizacijo sprememb najboljše predstavlja padec Berlinskega zidu kot simbola železne zavese med kapitalističnim zahodom in socialističnim oz. komunističnim vzhodom. Poleg metaforične vloge in dejanske fizične pregrade je bil Berlinski zid tudi najdaljše »slikarsko platno« za grafito na svetu, kjer so ustvarjali številni anonimni (Thierry Noir, Christophe Bouchet, Kiddy Citny) in umetniško priznani grafitarji (Keith Haring, Jonathan Borofsky, Richard Hamleton) (Revolution Art Now 2015, Urbanc 2009).

Večerna poročila novembra 1989 so prenašala posnetke dogajanja ob simbolnem in materialnem padcu Berlinskega zidu. Množice ljudi so prečkale Brandenburška vrata ali postavale na pografitiranem zidu in ga rušile z macolami in kladivi. Že tedaj so si nekateri ljudje shranjevali pobarvane koščke zidu za spomin. Nekateri so jih tudi prodajali. Danes si je kose zidu mogoče ogledati kot umetnine, spomenike ali okraske po skoraj vsem svetu (Geiling 2014).

OPREDELITEV GRAFITOV PO VSEBINI, OBLIKI IN JEZIKOVNI PODLAGI

Subkultura punka je neposredno ali posredno zaznamovala vse grafito v osemdesetih letih. Predstavljala je ideje nekonformizma, svetovljanstva, anarhizma in odvrčanja od večinske družbe. Ljubljanske grafito v osemdesetih lahko po vsebini opredelimo z naslednjimi kategorijami: pankovski grafiti (zgodnji ali klasični in pozni ali hardkorovski), nacionalistični, okoljevarstveni, komentarji afere JBTZ, ulični slikovni grafiti in slikarstvo grafitov.

Čeprav punk ni bi politično gibanje, so pankovski grafiti po vsebini pogosto označeni za politične, saj so izražali kritiko sistema, čeprav le posredno skozi pesmi pankovskih skupin. Političen značaj lahko pripišemo skoraj vsem jezikovnim grafitom v obravnavanem obdobju. Ozko gledano so politični grafiti izraz vsebin, ki jih povezujemo bodisi z aktualno, preteklo ali prihodnjo politiko: »Široko gledano, lahko opredelimo vsak grafit kot politično dejanje glede na to, da samo pisanje in risanje po zidovih in drugih javnih površinah predstavlja obliko nespoštovanja vladajočih družbenih norm, s tem pa specifičen izraz uporniškega odnosa proti državnim organom, ki so dolžni zagotavljati spoštovanje teh norm« (Lalić in dr. 1991: 115). Politični grafiti v osemdesetih so tako predstavljali tekoče odzive na aktualne družbenopolitične dogodke, sporočila okoljevarstvenikov in drugih aktivistov ter spontane ulične grafite, ki so s prepovedanim »kracanjem« po zidovih aktivno izražali svojo prisotnost v družbi.

Pri slikovnih grafitih je političnost včasih neprepoznava. Mizartove poslikane stene so bile videti kot fantazija cvetoče trave ob cesti. Če pa vemo, da so bili njihovi člani energični okoljevarstveniki, lahko hitro prepoznamo političnost v njihovi naslikani flori in favni. Prvi umetniški slikarji grafitov okoli Dušana Mandiča so bili izrazito politični. S podobami so povedali več kot z redkimi napisi na svojih slikah grafitov. Slikovni grafiti drugih organiziranih skupin, aktivnih ob koncu obdobja, so s svojo vsebino aktivno udeležali novosti, ki so bolj izražale uvajanje novega sistema kot kritiko starega. Strip Core je svoje slike grafitov vedno povezoval z drugimi multimedijskimi projekti. Če z grafiti povežemo naslov ene najbolj prepoznavnih pesmi njihove hardkorovske skupine 2227 *No brains, no tumors*, lahko prepoznamo kritiko konformistične, neaktivne družbe, kar spet ni tako daleč od širokega dojemanja političnosti.

Pri opredelitvi grafitov po obliki lahko izhajamo iz delitve na slikovne, simbolne in napisne ter kombinacije teh oblik (Leburić v Lalić in dr. 1991: 63, 64). Največ grafitov na začetku obdobja je bilo napisnih in napisno-simbolnih. Vključevali so predvsem gesla in nekatere znake, ki so po navadi dopolnjevali besedilo ali stali samostojno. Pankovski simbol za anarhijo (A v krogu) je bil pogosto vključen v besedilo kot črka, včasih je nastopal tudi samostojno. Pogost je bil tudi samostojen znak za mir (krog z odtisom ptičje nožice),¹³ vendar obi-

13 Oblika znaka za mir predstavlja črki N in D v ponazoritvi abecede z zastavicami in predstavlja izraz Nuclear Disarmament (slov. jedrska razorožitev). Znak je oblikoval britanski umetnik in oblikovalec GERALD Holtom leta 1958, najbolj pa ga je razširilo hipijevsko gibanje v šestdesetih letih 20. stoletja v Kaliforniji (Radić 2015).

čajno v bližini napisov. Kratko obdobje pisanja svastik leta 1980 je prineslo redke samostojne simbolne grafite. Okoljevarstveniki so pogosto dodajali simbole za radioaktivnost poleg svojih napisnih grafitov. Zlasti po letu 1988 je nastalo veliko napisnih grafitov, ki so vsebinsko gledano komentirali aktualne družbeno-politične dogodke.

Na ulicah in v notranjosti klubov so bili v začetku osemdesetih let slikovni grafiti zelo redki. To so povsem spremenili slikarji grafitov, ki so grafite prenesli v artistsko podobo. Predstavljali so pomemben del alternativne umetnosti, v visoki umetnosti pa še niso bili priznani, čeprav so ponekod že nastopali v galerijah. Druga generacija punka (zlasti hard core) je začela slikarstvo grafitov izvajati na prostem, pri čemer so nastale prave zunanje galerije muralov.

Murali so po obliki in tehniki pravzaprav stensko slikarstvo. Ko so v sedemdesetih in osemdesetih letih svetovno znani slikarji grafitov (Keith Haring, Jonathan Borofsky) ustvarjali velike poslikave s čopičem na zunanje stene urbanih stavb, so jih mediji in svet umetnosti poimenovali grafitarji, njihova dela pa so bila poimenovana grafiti ali murali. Tudi slovensko zgodnje slikarstvo grafitov danes najbrž ne bilo tehnično gledano poimenovano z grafiti ali pa bi temu poimenovanju številni oporekali na osnovi uporabljene tehnike. Običajni ugovor pri tem je, da so grafiti narejeni s sprejem in ne s čopičem.

Ta ugovor pri napisnih grafutih ni prisoten. Grafiti so že po svojem izvornem poimenovanju povezani s pisanjem na zid s tehniko praskanja. Tudi znani pompejski grafiti, ki jih je Vezuv zasul s pepelom leta 79, niso bili napisani s sprejem, temveč z vrezninami in stensko barvo. Argument, da mora biti grafit napisan s sprejem, je torej mogoče uporabiti le pri zelo ozki obravnavi sodobnih grafitov in zlasti pri hiphoperskih grafutih.

V tem smislu uvrščam mural med grafitarske oblike, kjer oblikovno gledano predstavlja največji grafit, narejen s spreji, stensko barvo ali podobnimi sredstvi. V osemdesetih letih na splošno še niso uporabljali izrazov za oblikovne delitve grafitov na tage, bomberje in drugo terminologijo sodobnih newyorških grafitov. Morda so jih uporabljali redki poznavalci. Slikovne grafite v osemdesetih letih bi z današnjimi izrazi lahko poimenovali kot murale in masterpiece, ker so bili po obliki skoraj vedno naslikani oziroma nasprejani na velike zunanje stene ali premične podlage v javnem prostoru.

Jezikovna podlaga grafitov je bila v osemdesetih letih zelo raznovrstna. Pri pankovskih grafutih je bila poleg slovenščine precej uporabljena angleščina, pri nacionalističnih pa nemščina. Tudi druge vsebinske skupine grafitarjev so pogosto uporabljale angleščino, vendar je bila osnova jezikovnih grafitov še vedno slovenska.

Neposredna uporaba angleških besed in njihovo prirejanje je sprožilo strokovne razprave o uporabi anglizmov, ki so aktualne še danes. Vseh izrazov ni bilo mogoče lepo ali smiselno prevesti, zato so nekateri izrazi ostali zapisani v izvirniku (punk, hard core), nekateri pa so bili poslovenjeni (pankovski, poganje, grafitiranje).

Uporabljeni jezik pri grafitih ima velik pomen za razumevanje njihove tvornosti. De Saussure je zagovarjal, da je jezik strukturni sistem odnosov, pri čemer pomen določajo odnosi bolj kot referenca znaka in jezika. Znak ima tako pomen zaradi svojega odnosa do drugih besed, in ne, ker bi se nanašal na določen predmet (Edgar in Sedgwick 1999: 337). Pomen ni posamično razmerje med označevalcem in označencem ali materialnost jezika med besedo in pojmom. Pomen je v učinku oz. predstavlja odnos med označevalci s prenašanjem pomena nanje od označevalca (Muršič 2011: 171). Uporaba tujega jezika pri grafitih je tako sporočala še dodatne stvari poleg same vsebine besed. Pankerji pravzaprav niso imeli izbire – osnova njihovega gibanja je bila povedana z angleškimi izrazi, ki jih pri nas še ni bilo. Po drugi strani so nacionalisti uporabili nemščino oziroma kombinacijo nemščine in slovenščine ali srbohrvaščine, kjer je iz ozadja in neposrednega pomena besed izhajalo identificiranje z močnejšo nemško govorečo skupino in preganjanje oziroma zasmehovanje neslovenskih južnoslovenskih etničnih skupin.

Od punka naprej je angleščina postala stalnica pri pisanju grafitov v Ljubljani, na Slovenskem in drugje. Podobno stanje je tudi pri uvajanju novejših tehnologij, povezanih zlasti z računalništvom in komunikacijami.

TEHNIKE IN MATERIALI

Pankerji in drugi grafitarji so za pisanje napisnih grafitov uporabljali spreje, ki še niso bili specializirani za grafitiranje, vendar jih ni bilo težko kupiti v specializiranih trgovinah. Najpogosteje so bili to laki za barvanje avtomobilskih karoserij v razpršilcu, skrajšano: avtolaki. Uporabljali so tudi tekoče (akrilne ali podobne) barve, ki so jih nanašali s čopičem, ter krede in podobna sredstva. Šablon niso uporabljali. Za napisne grafite je na splošno značilno, da je sredstvo za pisanje zelo osnovno. Običajno je ves napis napisan v eni barvi, saj gre za podajanje misli z besedo ali simboli in ne s sliko. Pankerji so svoje grafite pogosto napisali tudi na blago ali papir in napis pritrdili na vidno mesto blizu svojih zbirališč.



Slika 46: Pankovsko gibanje. Ljubljana, 16. 1. 1980. Foto: Janez Bogataj. Hrani MNZS.

Redki ulični ustvarjalci napisnih in slikovnih grafitov, kot sta bila Ožbolt in Jordan, so največkrat uporabljali stenske barve, ker so bile cenejše in lažje dostopne. Dopolnjevali so jih z bolj prefinjenimi slikarskimi barvami in čopiči. Kasneje so ustvarjalci velikih stenskih grafitov in muralov uporabljali spreje in stenske barve. Za Strip Core je bila uporaba sprejev samoumevna in niso priznavali grafitiranja z barvami in čopičem (Mirović 2016). Po drugi strani je Mizzart sočasno uporabljal skoraj izključno stenske barve, ker so bile okolju prijaznejše kot avtolaki. Grafitarji in muralisti so konec osemdesetih in tudi v devetdesetih letih ustvarili nekaj umetniško poslikanih javnih površin, še več njihovih del pa je bilo narejenih na platna in druge podlage. Svoje ulično ustvarjanje so s časom skoraj v celoti zamenjali za galerijsko ali ateljejsko, ker so se tako lažje izražali. Razlog ni bil vedno preganjanje oblasti, pogosto so jih ovirali tudi mimoidoči radovedneži. Murale na zunanjih stenah bi lahko označili tudi kot predhodnico *street arta* oziroma ulične umetnosti v slogu akademske slikarske tehnike.

Prvi ljubljanski slikarji grafitov (Mandič in njegov krog) so uporabljali fotokopirane matrice, saj je večina njihovih grafitov nastala po fotografijah. Oblikovali so jih s pomočjo kopiranja, slikanja po fotografiji in uporabo videa. Primerjali in poudarjali so sorodnosti in razlike med različnima medijema slikarstvom in fotografijo. Izbirali so katastrofalne, pornografske in medijske podobe, ki so jih navezovali na politične in družbene teme. Z uvajanjem napisov v sliko grafita so še povečevali politično razsežnost same podobe in poudarjali njeno dvomljivo realnost. S svojimi razstavami v negalerijskih prostorih so dosegli povsem novo občinstvo, obenem pa so tudi problematizirali položaj galerij in umetnika (Erjavec in Gržinić 1991: 136).

Ob koncu obdobja se je povečalo število grafitov, ki jih oblast kljub razpadanju sistema ni dovoljevala. To so bili predvsem grafiti o

najbolj spornih političnih temah obdobja. Če se je pojavil kakšen takšen grafit, ga je oblast nemudoma odstranila. Prekrivanje grafitov je bilo prisotno, vendar so številni napisi ostali na stenah zelo dolgo. Bolj kot grafitarske bitke konkurenčnih skupin je bilo prisotno preganjanje grafitarjev in ustvarjanje pretefov, zaradi česa grafitar ni mogel dokončati svojega grafita (Abram 2008: 252).

Grafiti so bili pogosto uporabljeni za označevanje zbirališč subkultur, kjer so se njihovi pripadniki družili, pili vino, si izmenjevali glasbene posnetke, tiskovine in nasplošno označevali svojo prisotnost (Mirović 2016) na mestu, ki so ga spremenili v svoj teritorij z normiranjem prostorskih rab (Vranješ 2007: 211). Najočitnejša primera »upomenjanja« prostora po Vranješiu sta bila napisa »Johnny Rotten Square«, ki so ga napisali zgodnji grafitarji leta 1982, in »Manči Klančar Square«, ki so ga napisali hardkorovci približno sedem let kasneje (Abram 2008: 252).

ANALIZA PO VELIKONJEVIH MERILIH ESTETIKE, ILEGALNOSTI, DRUŽBENE KRITIČNOSTI IN NEHEGEMONIJE

Nekateri raziskovalci postavljajo pankovske grafito za prve sodobne slovenske grafito (Novak 2007: 25; Rep 2009: 33; Potrč 2010: 51). S to tezo se ne strinjam, vseeno pa je razvidno, da so imeli pankovski grafiti velik pomen na nadaljnje slovenske grafito in tudi na dominantni diskurz. V osemdesetih letih se je zvrstilo več »grafitarskih zgodb«, ki jih v nadaljevanju ocenjujem po Velikonjevih merilih estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije glede najpogostejših značilnosti grafitov in *street arta* (Velikonja 2008a: 25).

Merilo estetike v osnovi predvideva, da so grafiti sporočila na javnih prostorih. Vsi grafiti iz osemdesetih so temu pravilu popolnoma ustrezali. Pankovski grafiti (klasični in hardkorovski), nacionalistični, okoljevarstveni, spontani ulični grafiti in notranji grafiti v disku FV so oblikovno ustrezali starodavni napisni obliki grafitov na vidnih javnih površinah, kakršna je obstajala že v antičnem Rimu. Enako velja za slikovne grafito in murale grafitarskih kolektivov na stenah podhodov in drugih zunanjih površin. Posebnost predstavljajo razstave Mandičevega kroga in drugih slikarjev grafitov, ki so svoje grafito razstavljali na stenah ali na premičnih podlagah v klubih in drugih prostorih. Gre za določeno odstopanje, vendar so bila to še vedno likovna in jezikovna sporočila na javnih prostorih, kar pomeni ustrežanje merilu estetike.

Ilegalnost je kriterij, ki ga povsem izpolnjujejo vsi napisni in slikovni grafiti iz osemdesetih let (z izjemo nekaterih Mizzartovih poslikav z dovoljenjem). Tega kriterija ne izpolnjujejo le slikovni grafiti, ki so bili razstavljeni v Disku FV, na Metelkovi in drugje, ker so bili del javnih dogodkov in so imeli javno predstavljene avtorje.

Družbena kritičnost je bila v osemdesetih močno prisotna tudi v dominantnem diskurzu. Pri grafitih je bila včasih povsem razgaljena (odličen primer je grafit »Dol z rdečo bužoazijo!«), še večkrat pa je bila prisotna na subtilni ravni. Tudi grafiti z imeni glasbenih skupin so predstavljali kritiko družbe, saj so posredno sporočali kritična besedila teh skupin in njihov uporniški odnos do dominantnega reda.

Nehegemonija grafitov je po tem kriteriju angažirano javno ustvarjanje tistih, ki niso v dominantnem diskurzu in so brez »dostopa do drugih medijev izražanja« (Velikonja 2008a: 32). Pankerji so bili »odpadniki« že od vsega začetka, prav tako njihovi grafiti. Najbolj skrajno je bilo to prikazano z napadom »moralne panike«, ki je pankerje zaradi kratkotrajnega pisanja kljukastih križev manjše skupine ljudi posplošeno izenačila z njihovimi nasprotniki. Medijski diskurz je pankerje predstavil v pristranski luči, zato so bili deležni najbolj grobega preganjanja milice (pretepi in šikaniranja) in izrinjeni iz svojih priljubljenih lokalov z odrekanjem strežbe in drugimi dejanji. Zavračajoč odnos do pankerjev je bil enak tudi pri njihovih grafitih, ki so že s svojo prisotnostjo izpričevali odstopanje od hegemonskih struktur v družbi.

Drugačno nehegemonjo so predstavljali prvi nacionalistični grafiti (»Burek? Nein, Danke!«), ki so zapisovali porajajoča se nacionalistična gesla v splošnem diskurzu paradigme »bratstva in enotnosti«, ki so jo takrat še vedno promovirali na najvišji uradni ravni. Splošni diskurz še ni dovoljeval tako očitnega diskriminiranja oziroma sovražnega govora, ki se je ponotranjil v dvatisočih letih. Vse vsebinske skupine napisnih grafitov v osemdesetih so predstavljale odstopanje od dominantnega diskurza. Tudi slikarstvo grafitov je predstavljalo odstopanje od uveljavljenih umetniških praks, saj je poleg nove grafitarske tehnike prinašalo tudi druge nove medije (video) in multimedijske projekte. S svojim umetniškim konceptom je zelo kritično opozarjalo na položaj galerij in umetnika na splošno in v primerjavi s svetom umetnosti v zahodnih državah.

Kljub določenim minimalnim odstopanjem lahko prepoznamo veliko pokrivanje grafitiranja v osemdesetih z Velikonjevimi merili in celotno obdobje označimo kot obdobje »najbolj pravih« slovenskih grafitov.

Izražanja koncepta teritorialnosti skozi grafite v osemdesetih lahko pojasnimo s pogledom od daleč ali blizu.

Pri pogledu od daleč lahko obravnavamo grafitiranje celotnega obdobja kot celovit pojav, zanemarjajoč njegovo notranjo heterogenost. Grafitiranje se je na začetku obdobja pojavilo na urbanih zidovih ob skritih urah in izpod prstov upirajoče se mlade generacije, zasvojene z neuglajeno novo glasbo. Dominantni diskurz ga je potolkel, vendar ne uničil. Notranji akterji in podporniki so preganjanemu grafitarstvu našli podzemni brlog, kjer je brez strahu zajel sapo in s polnimi pljuči zacvetel v barvah in verzih. Ob ljubeči negi je napredoval na umetniško raven in tako pogumno pokukal iz svojega brloga. Dominantni diskurz je pretreseno zaznal njegovo novo odraščajočo podobo in se počasi pričel privajati nanj. Grafitarstvo je razpelo krila tudi na področjih, ki jih prej ni ubesedilo, čeprav se jih je zavedalo (okoljevarstvene vsebine). Poleg tega je odkrilo tudi svojo senčno stran (nacionalizem), ki je bila v popolnem nasprotju z izraženimi stališči na začetku obdobja. V metežu aktualnih dogodkov je grafitarstvu pričelo glavo polniti brbotanje tekočih dogodkov (komentarji ob aferi JBTZ), njegovo srce pa je še vedno hlepelo po lepoti in pred politiko bežalo v ulično umetnost (slikovni grafiti).

Pogled od blizu upošteva grafitiranje kot heterogen pojav, sestavljen iz prostorskih reprezentacij številnih družbenih skupin. Njihove reprezentacije lahko razumemo kot boj za materialni prostor (npr. zbirališča predstavnikov subkultur) in tudi boj za kognitivni prostor, ki ga predstavlja splošni oziroma dominantni diskurz.

Grafiti so bili v osemdesetih letih glas mlade generacije v času gospodarske in politične krize, ki je starejša zaradi obremenjenosti s svojimi povsem drugačnimi travmami ni razumela. Sprva so poskušali grafiti sporočiti, da življenje mladih kljub odsotnosti vojne in uživanju relativnega blagostanja ni rožnato. Čutili so, da z družbo nekaj ni v redu, in to tudi ubesedili. Medijski diskurz je njihovo sporočilo name-noma potvoril v popolno nasprotje, pri čemer je osnovni generacijski konflikt zadušil z moralno paniko. Tako so se zelo jasno prikazale diskurzivne formacije, ki so aktivno uveljavile svojo moč v družbi. Konkreten primer je bilo prepleskanje grafitov »Johnny Rotten Square«, ki so »upomenjali« Plečnikov trg v teritorij pankerjev, z odstranitvijo grafita pa je ta spet prešel v »last« dominantnih družbenih struktur.

Nasploh so izkazovanje pripadnosti pankovski subkulturi nekaj časa ostro preganjali, kasneje pa je z določenimi prilagoditvami prešlo v množično kulturo. Pankovski grafiti so po svojih značilnostih

izkazovali odpornost in komunikacijski deficit, ki je bil prisoten tudi pri drugih družbenih akterjih. To so bili okoljevarstveniki, nacionalisti in druge skupine, ki so želeli povedati svojo resnico in zahtevali njeno uresničevanje. Z grafiti so sooblikovali javni prostor in na ta način posegali v povezavo odnosov, ki tvorijo omniprezentno oblast. Po Foucaultu vednost ustvarja oblastna razmerja prav tako kot oblastna razmerja vzpostavljajo polja vednosti (Foucault 2004: 35). Z »nasilnim« grafitarskim pozicioniranjem svojih sporočil v medijski diskurz se je številnim skupinam uspelo prebiti iz zunajdiskurzivnih v širšo diskurzivno formacijo. To najbolje prikazuje primer nacionalističnih grafitov, ki se so iz šaljivega primerka o nezaželenem bureku razrasli v množično napadanje drugih etničnih skupin in v naslednjih desetletjih v močen medij politične desnice.

Naslikani grafiti so s pomočjo alternativne umetnosti prestopili z ulice v resno obravnavo galerij in visoke umetnosti. Slikovni grafiti na ulicah so pričeli razvijati tehnično dovršenost in s tem estetiko grafitov. Grafiti so bili kmalu tako splošno sprejeti, da so bili marsikje dovoljeni ali narejeni po naročilu in plačani. Ilegalnost grafitov se je zmanjšala in grafitarjev policija ni več obravnavala tako strogo kot pankerje na začetku obdobja. Tako lahko opazujemo prostorske reprezentacije tudi na področju umetnosti in obrti, saj so grafiti prestopili mejo med poljem nesprejemanja, zatiranja in preganjanja v področje sprejetosti, obrti in umetnosti.

Med vsemi navedenimi podskupinami grafitov so imeli v obravnavanem obdobju največjo vlogo pankovski grafiti, ki so v sklopu svoje subkulture močno vplivali na oblikovanje prostorske identitete Ljubljane in Slovenije v obravnavanem obdobju ter tudi v vseh kasnejših. V številnih pogledih je punk v Ljubljani še vedno živ in aktiven. To nam lahko potrdijo tudi najsodobnejši ljubljanski grafiti.



Slika 47: Grafiti simbolov za anarhijo in za mir. September 2015. Ljubljana. Foto: Helena Konda.

Ljubljanski grafiti v devetdesetih letih 20. stoletja

Nocoj so dovoljene sanje. Jutri je nov dan.
Milan Kučan, 26. junij 1991

Ljubljano so v devetdesetih letih 20. stoletja zaznamovale državne, ekonomske, politične in tehnološke spremembe, ki so imele neposreden vpliv na razvoj grafitiranja in vsebino grafitov. Najbolj dramatična je bila osamosvojitve Slovenije od skupne države Jugoslavije, ki se je začela s plebiscitom leta 1990 in dosegla svoj vrhunec z desetdnevno osamosvojitveno vojno med 27. junijem in 7. julijem 1991. Na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini je do leta 1995 divjala krvava vojna, doma pa se je razrasel nacionalizem. Korenite spremembe je prinesla tudi sprememba politično-ekonomske ureditve. S tranzicijo, privatizacijami in prestrukturiranjem se je začelo hitro razslojevanje prebivalstva, rast revščine in povečevanje vrzeli med bogatimi in revnimi (Lorenčič 2012). Vsi ti dogodki so bili

komentirani z napisnimi in simbolnimi grafiti po stenah v Ljubljani in zunaj nje.

Slikovni grafiti so se razvijali predvsem okoli Metelkove mesta, ki je leta 1993 nastalo iz zasedene zapuščene vojašnice in postalo center alternativne kulture v Ljubljani. Grafiti in ulična umetnost so bili od vsega začetka najprepoznavnejši znak Metelkove. Prav tako so grafiti postali stalnica na nekaterih drugih lokacijah. Največjo spremembo pri slikovnih grafitih je prinesel hiphop, ki se je v devetdesetih pojavil v Ljubljani z zamikom glede na nastanek tega gibanja v New Yorku.

Beseda »grafiti« je večini Slovencev tuja, »kultura« pisanja po zidovih pa je vrednostno enaka tisti, ki se izkazuje s pljuvanjem po tleh. (Naglič 1997)

Pri ljubljanskih grafitih se je v devetdesetih letih pričela kazati izrazita dihotomija med napisnimi in slikovnimi grafiti. Poimenujemo jo lahko tudi delitev na jezikovne in likovne grafite, kjer je bistvena razlika v pomenu oblike oz. videza grafita. Jezikovni oziroma napisni grafiti sporočajo misel s črkami, besedami in simboli, kjer je oblika skorajda nepomembna. Sporočilo grafita lahko reproduciramo v drugem jeziku in z drugo obliko črk, pa bo še vedno isto. Pri slikovnih ali likovnih grafitih je nasprotno najpomembnejša značilnost njihova oblika. Predstavlja jo likovna zasnova, uporaba barv, znakov in posredno tudi umeščenost v prostor. Sporočilo je običajno podano abstraktno, čeprav so slikovni grafiti pogosto sestavljeni iz stiliziranih črk ali v sliki vključujejo krajše dopise z berljivimi črkami.

V devetdesetih letih je pri nas izšlo zelo malo strokovnih del, ki bi se ukvarjala le z grafiti. Napisanih je bilo nekaj odličnih člankov v časopisih in revijah, strokovne raziskave grafitov pa so se začele šele v dva tisočih. Razberemo lahko, da so nekateri avtorji že videli grafite kot »neki dokument časa in ožjega ali širšega okolja, kjer so bili zapisani« (K. 1997: 16). Miha Naglič je kot filozof poljudno opisal grafitiranje na Slovenskem v devetdesetih s kratkim povzetkom in s primerjavo z odporniški grafiti med drugo svetovno vojno.

Pol stoletja pozneje so se na zidovih v vlogi Judov znašli komunisti, Tita je zamenjal Janša, OF se je spremenila v Demos, namesto Jugoslavije pa je pisalo: »Burek? Nein, danke!« [...] Grafit je tisto, kar je na grobo napisano ali narisano na steno. Z drugimi besedami: naččkano na neko javno površino. Poudarek bi bil po mojem na »ččkati« in na »javno«. Tako smo odgovorili na »kje« (po stenah) in »kako« (naččkano). Zdaj pa še na »kdo« in »čemu«. Po stenah so »pisali«, še preden so poznali pisavo v današnjem smislu.

[...] Med njimi so bili izjemno (pre)drzni in bistri posamezniki. [...] Čemu tedaj? »Dost' mam'!«, so hoteli povedati vsi ti stenski pesniki in slikarji. Pisanje in risanje po zidovih je bilo največkrat znamenje protesta. [...] Kakorkoli že: grafiti so protestniško navdahnjena paraliterarna zvrst. Subkultura. Danes že kar priznana kultura. Vsaj za tistega, ki se pelje mimo. Komur počekajo novo fasado, jih občuti drugače. Zato pozivamo avtorje, da se izražajo samo na javnih površinah. Država ima denar, jih bo že očistila in prebelila. Za nove grafite. (Naglič 1997: 15)

V nadaljevanju predstavljam ljubljanske grafite na podlagi etnografske analize arhivskih virov in pričevanj akterjev, ki so sooblikovali in dokumentirali grafitiranje v Ljubljani v obravnavanem obdobju. Ob koncu obdobja sem se iz opazovalke spremenila v aktivno udeleženko grafitarske in streetartistične scene v Ljubljani. Določene pojave sem opazovala skozi udeležbo, pogovarjala sem se z informatorji, udeleženci in sodelavci ter veliko fotografirala. Zavedala sem se, da raziskujem dragocen družben pojav, ki je poleg nesprejemanja javnosti tudi zelo minljiv. Za svojo raziskavo sem skrbno shranjevala vso korespondenco, ki sem jo imela z grafitarji in drugimi akterji. Grafitarje sem med ustvarjanjem fotografirala, da je bil razviden proces nastanka grafita in tudi avtorstvo. Nekateri so želeli ostati anonimni, zato sem podatke kodirala oziroma za grafitarje uporabljala le vzdevke. Še danes jih imenujem z vzdevki iz časa našega druženja, čeprav nekateri ne delujejo več anonimno ali pa so si izbrali druge vzdevke. Veliko dragocenih podatkov o svoji »raziskovani skupini« sem pridobila po zaključenem grafitiranju. Z nekaterimi grafitarji sem se družila tudi zasebno, pri čemer ni šlo za raziskovanje, ampak za preživljanje časa z ljudmi s podobnimi pogledi na svet.

Med desetletnim aktivnim soustvarjanjem grafitarske in streetartistične podobe Ljubljane sem se zadnji dve leti lotila raziskovanja tudi na bolj strokoven način. Udeleženci so vedeli, da jih opazujem in intervjuvam z namenom strokovne analize. Vsi so pri tem z veseljem sodelovali, pri čemer so nekateri zahtevali anonimnost, ki sem jo seveda upoštevala. Sistematičen del svoje raziskave sem opravila v dvatisočih, ko je bila podoba grafitiranja v Ljubljani že precej dopolnjena s *street artom*. Svoje etnografsko raziskovanje tako predstavljam v naslednjem poglavju in v zaključni analizi, kjer neposredno pridobljene izkušnje prepletem s spoznanji iz arhivskih in drugih virov.

V nadaljevanju predstavljam razvoj grafitiranja v Ljubljani v devetdesetih letih kronološko in vsebinsko. Pri tem sledim delitvi na napisne in slikovne grafite, ki so bili del precej različnih prostorskih

reprezentacij. Napisni grafiti so prevladovali skozi celotno obdobje in se razvojno navezovali na prejšnje (osemdeseta) in kasnejše obdobje (dvatisoča leta). Slikovni grafiti v začetku devetdesetih so se razvijali zlasti v povezavi z Metelkovo in nadaljevali tradicijo uličnega in ateljejskega slikanja grafitov iz osemdesetih let. Tem skupinam (Strip Core, Mizzart in drugi) se v tem poglavju ne posvečam, ker sem jih predstavila že v sklopu prejšnjega poglavja o grafitiranju v osemdesetih letih. Slikovni grafiti devetdesetih so se pojavili sicer že leta 1990 s skupino SK8 Core, vendar so svoj razcvet doživeli šele na koncu obdobja. Nanj je pomembno vplivalo tudi organizirano grafitiranje, ki je pri moji raziskavi včasih odigralo vlogo nadzorovanega eksperimenta.

NAPISNI GRAFITI V LJUBLJANI V DEVETDESETIH

V diskurzu devetdesetih let je bila napisna oblika grafitov bolj prisotna kot slikovna, saj je pri večini ljudi beseda *grafit* pomenila slogan, aforizem, prodorno misel, krilatico ... Pomen besede je bil pogosto povsem ločen od fizične predstave zveze črk in besed, ki so tvorile grafit. Na glavnem nacionalnem TV programu (Televizija Slovenija) je imel teletext odprto stran, kjer so bili zapisane takšne misli. Njihov izbor ni bil pretirano bogat ali izviren (K. 1997: 16).

Pri dihotomiji med napisnimi in slikovnimi grafiti označujem z napisnimi ali jezikovnimi grafiti vse tiste, ki jih Anči Leburic imenuje napisni, simbolni in napisno-simbolni (Lalič in dr. 1991: 63, 62). Posplošitev se mi zdi smiselna zaradi preglednosti in tudi zaradi skupnega načina izražanja prostorskih reprezentacij avtorjev teh grafitov.

V devetdesetih letih so simbolni grafiti kot znaki skoraj vedno vsebinsko dopolnjevali napisne grafite, pri čemer so nastali napisno-simbolni grafiti. Tudi če so bili simboli kot znaki napisani samostojno, so delovali v prostoru kot napisni grafiti. Tehnično gledano so predstavljali simbolni in napisno-simbolni grafiti enak poseg v javni prostor kot napisni grafiti, saj je šlo za napis simbolnega znaka v istem hitrem slogu kot pri pisanju črk. Tako z oznako »napisni grafit« označujem vse tiste, ki sporočajo na jezikoven način, so zapisani z znaki in jih oblika ne opredeljuje značilno.

Pri vsebinski razdelitvi napisnih grafitov upoštevam koncept teritorialnosti in identitete. Kronološko gledano so bili prvi napisni grafiti iz obravnavanega obdobja vojni grafiti leta 1991. Kasnejši grafiti so pogosto razvijali vsebine iz osemdesetih let, pri čemer jih po vsebini

in načinu artikuliranja svojega komunikacijskega deficita pri izražanju svojih teritorialnih reprezentacij glede na način svojega odnosa do drugih akterjev v javnem diskurzu delim na tri prevladujoče skupine: represivni, aktivistični in spontani grafiti. Kriterije bi lahko oblikovali tudi kako drugače, saj se razvrščanje grafitov »spreminja glede na časovno obdobje, interes in cilj proučevanja« (Novak 2007: 51).

Kot kritiko podane razdelitve lahko navedem, da so represivni oz. napadalni pravzaprav vsi grafiti, saj kršijo pravila pravnih predpisov in nepooblaščno spreminjajo videz zidov. S svojo prisotnostjo provocirajo oko na enak način kot nepričakovan krik razdraži uho. Obenem vsi grafiti predstavljajo neke vrste aktivizem – težnjo po širjenju svojega pogleda na svet in s tem vplivanja na druge. Kljub očitni organiziranosti posameznih grafitarskih skupin, bodisi piscev političnih grafitov ali hiphoperskih krujev, je pri grafitiranju vedno prisotna določena spontanost oziroma ustvarjalnost.

Razdelitev na navedene tri skupine predstavlja posplošen prikaz izstopajočih značilnosti najdejavnejših grafitarskih skupin in posameznikov pri izražanju svojih teritorialnih reprezentacij skozi »problematiko prostora in dinamike njegovega doživljanja, ustvarjanja, spreminjanja in upravljanja« (Muršič 2006: 49).

VOJNI GRAFITI (1991)

Med vojno je nastalo veliko grafitov in podobnih napisov, usmerjenih predvsem proti agresorski vojski JLA. Veliko napisov je bilo napisanih na prenosno podlago (papir, tkanina in podobno) in umeščenih v javni prostor na zidovih, ograjah, cestah, drevesih in na podoben način. V več primerih je bil naziv napadalne vojske zapisan v slovenski in srbohrvaški različici (JLA in JNA), kjer je bil srednji znak spremenjen v simbol kljukastega križa. Nedvomno je šlo pri tem za asociiranje JLA z okupatorjem iz druge svetovne vojne (nacisti) oziroma s sovražnikom, ki prinaša smrt. Čeprav je bila JLA sestavljena iz vseh jugoslovanskih narodov, razdeljena na pet vojaških območij in s sedežem v Beogradu, so bili grafiti proti njej zelo nadnacionalno obarvani. Izpostavljeni so bili določeni posamezniki, zlasti visoki častniki. Večkrat je bil omenjen admiral Stanislav Brovet, svetovalec za obrambo v najvišjih krogih JLA in politike SFRJ, ki je kljub slovenskemu poreklu zagovarjal stališče JLA. Med takšnimi grafiti so bili: »Brovet, izdajalec Slovenije!«, »Brovet, go to hell!«, »Ađić go«, »Nürenberg za Yugogenerale«.



Slika 48 a b: Vojni grafiti. 26. 6.–7. 7. 1991. Slovenija. Foto: Tone Stojko. Hrani MNZS.



Slika 49 a b c d e f: Vojni grafiti. 26. 6.–7. 7. 1991. Slovenija. Foto: več neznanih avtorjev. (Pictures of 10 day war in Slovenia (1991) 2016)

Vojnam med naslednicami SFRJ je sledil razpad nekdanje skupne države. Nacionalizmi v vseh republikah so iz verbalnih spopadov iz prejšnjih desetletij ponekod prešli v krvave vojne z etničnimi čiščenji. Vojna in nacionalistična sporočila so postali stalnica grafitov v devetdesetih letih in tudi kasneje.

REPRESIVNI GRAFITI – KSENOFOBIJA IN NESTRPNOST

Čefurji, raus!

V prvih letih samostojnosti so bili v Sloveniji močno prisotni »ksenofobni in nestrpni pogledi na svet in socialno okolje, med katere spadajo domoljubje, etnocentrizem in spolna diskriminacija« (Gregorčič in Hanžek v Gregorčič: 2010: 27). Marta Gregorčič je te razmere in gibanja raziskala na terenu in z znanstvenimi meritvami. Zapisala je, da so to obdobje »zaznamovale izrazito nizke ocene kakovosti življenja, splošnega zaupanja in ustvarjalnosti, saj so sreča, zadovoljstvo, ocena zdravja, zaupanje prebivalcev itn. močno, statistično značilno in negativno povezani s stopnjo nestrpnosti v državi« (Gregorčič in Hanžek v Gregorčič 2010: 27).

Razmah šovinističnega diskurza je med drugim sprožil »pojav nacionalno nestrpnih in nasilnih grafitov« (Novak 2007: 27). Pred tem je bila pri dojemanju nacionalizma vedno poudarjena njegova izključevalnost in nasilnost, zato je bil v diskurzu razumljen kot negativen in nevaren družbeni proces (Gregorčič 2010: 40). V tem duhu se je za pripadnike narodov iz republik »nekdanje Jugoslavije (Hrvatov, Srbov, Bošnjakov, Črnogorcev, Makedoncev in Albancev)« uveljavilo poimenovanje »Neslovenci«, kar je bilo bolj nevtralnno kot dotlej uporabljeni nazivi v šovinističnem diskurzu: Bosanci, Čapci, Čefurji, Južnjaki in podobno (Velikonja v Maja Novak 2007: 27, 28). V protijugoslovanskem razpoloženju, kjer je bila diskreditacija nekdanjih skupnih državljanov prisotna na najvišjih političnih ravneh, so se razmahnili nacionalno nestrpni in nasilni grafiti, uperjeni proti Neslovcem oziroma vsem prebivalcem z južnjaškimi imeni in priimki. Med njimi so bili »Smrt Čefurjem«, »Južnjaki na jug« (Maja Novak 2007: 27, 28; Baltić 2008: 310) in podobno. Grafit »Slovenijo Slovcem« je posnemal slogan Jelinčičeve SNS iz leta 1992. Pogosto ga je dopolnjeval grafit »Čefurji raus!«, ki je nastopal tudi samostojno (Baltić 2008: 310).

Pri nacionalističnih grafitih so se poleg slovenskih pojavljali tudi neslovenski. Maja Novak je nacionalistične grafite na splošno

razdelila na dve prevladujoči skupini: afirmativne in negativne (Novak 2007: 54). Afirmativni grafiti izražajo favoriziranje svoje etnične skupine ali podobna stališča. V nekaterih primerih bi jih lahko opisali kot domoljubne. Primeri takšnih grafitov so: »Slovenija«, »Naprej Slovenija«, »Viva Bosna« in podobni. Sem spadajo tudi samostojno napisani nacionalni simboli – »križ s štirimi črkami S v cirilici« (C), kar pomeni »Samo sloga Srbina spašava« (Stanonik 2004: 699). Negativni nacionalistični grafiti izražajo negativno stališče do določene nacije. Poleg žaljivega tona sporočila gre tudi »za ekstremno izražanje, ki na brutalen in skrajno banalen način favorizira pretežno eno nacijo in radikalno dehumanizira predstavnike drugih nacij« (Novak 2007: 57). Takšni primeri so: »Srbi zločinci«, »Naredite to deželo spet slovensko«, »Južnjaki na jug« in podobno (Novak 2007: 56).

Poleg afirmativnih in negativnih nacionalističnih opredelitev so tudi nacionalistični grafiti, kjer njihova usmeritev ni jasna. Taka primera sta »Čefurji so kul« in »Okoli vrata moga visi zlatni lanec« (Novak 2007: 57). Po svoji razdelitvi jih uvrščam med spontane grafite, ki jih Baltić poimenuje kot »južnjaške« (Baltić 2008: 313).

Za slovenske nacionalistične grafite v devetdesetih letih je bila značilna izrazita negativnost oziroma usmerjanje prozornosti na druge etnične skupine s sovražnimi sporočili, žaljivkami, grožnjami in pozivi k nasilju proti njim. Tudi v primerih, ko niso omenjali drugih etničnih skupin (npr. »Slovenijo Slovencem«), je iz konteksta mogoče razbrati negativen odnos do Drugega (Neslovencev) s pritajeno grožnjo po njihovem preganjanju. Prav tako ni mogoče dojeti njihovega namena v nevtralnem oz. afirmativnem smislu, kar bi lahko predstavljalo domoljubje ali oglaševanje lepote svoje etnične skupine in nacionalne države.

Izbor besed je odlikoval odkrite grožnje s preganjanjem in smrtjo, uperjene zlasti proti južnoslovanskim etničnim skupinam. Predhodnica teh grafitov so bili grafiti, povezani z zavračanjem bureka v osemdesetih letih, vendar je bil tedaj splošen ton pokroviteljski in čustveno hladen. Iz grafita »Burek? Nein, Danke!« lahko med vrsticami razberemo, komu je sporočilo naklonjeno in koga zavrača. Besedna zveza se je zgledovala po izreku nemških okoljevarstvenikov proti jedrski energiji »Atomkraft? Nein, danke!«¹⁴ (Erjavec in Gržinić 1991: 13), ki je bil v uporabi že v sedemdesetih letih. Se pravi, da je grafit z burekom posnemal sporočilo, ki je bilo v originalu pozitivno.

14 Ameriška glasbena skupina Earthstar je leta 1981 izdala album z istim naslovom (Atomkraft? Nein, Danke!) pri založbi Sky Records. V pesmih opozarja na nevarnosti jedrskih nesreč in na druge okoljevarstvene probleme.

V devetdesetih letih je šaljiv oziroma sarkastičen ton zamenjal nacionalizem v vseh odtenkih, od patriotizma do odkrite sovražnosti. Grafit »Čefurji raus!« se neposredno zgleduje po nacistični grožnji »Juden raus!«, ki je iz besednih sovražnosti v tridesetih letih 20. stoletja le nekaj let kasneje vodila v sistematično preganjanje in pobijanje milijonov ljudi iz osovražanih skupin. Zgled je bil torej precej zgovorno sovražen in grozeč. Napete razmere ponazarja tudi to, da so grafiti posnemali nacionalistični diskurz v politiki, ki je zavestno kršil vso pravno podlago o prepovedi širjena sovraštva. V dvatisočih letih so nacionalistični grafiti prešli v militantne, agitatorske in skrajno žaljive, pri čemer so se na zidovih med grafiti vemale prave grafitarske bitke. Marta Gregorčič je v več člankih proučila slovenska nacionalistična gibanja in organizacije v devetdesetih letih, kasneje pa so se ta gibanja preoblikovala in zaprla pred javnostjo.

Posebna vrsta represivnih grafitov je izražala negativno stališče do spomenikov narodnoosvobodilnega boja. Spomenik pri Urhu, stebri ob Poti spominov in tovarištva, spomenik OF in drugi spomeniki NOB so bili popisani s sovražnimi grafiti zlasti ob praznikih, povezanih s simboliko druge svetovne vojne: aprila ob nekdanjemu prazniku v spomin na ustanovitev OF in maja ob obletnici konca druge svetovne vojne (Velikonja v Stanonik 2004: 694).

AKTIVISTIČNI GRAFITI – PROTIHOMOFOBNI, FEMINISTIČNI

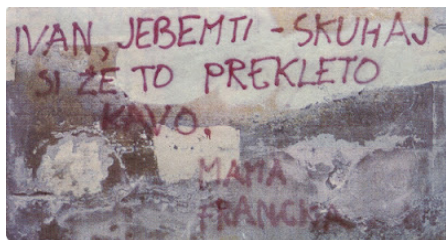
Ivan, skuhaj si že to prekleto kavo!

Mati

Aktivistični grafiti so značilni po usmerjanju pozornosti na družbene probleme in pozivanju k njihovem reševanju. Njihov osnovni namen je opozarjanje na trenutne diskriminacije, absurdnosti, nasilje in kršenje človekovih pravic na splošno ter pozivanje k odpravi teh krivic. Predstavljajo jih zlasti feministični in protihomofobni grafiti, ki so bili napisan predvsem po Ljubljani in Mariboru (Novak 2007: 29, 30).

Leta 1991 je ob okrepitvi desničarskih gibanj v javnosti prišlo do polemik o pravicah žensk do splava. Kot odgovor na to je nastal grafit »Ženske proti narodu – pravica do splava«. V okviru Ženskega centra Metelkove so leta 1995 aktivistke izvedle grafitarsko akcijo ob mednarodnih dnevih boja proti nasilju nad ženskami, v središču Ljubljane in bližnji okolici. Nastali so napisi: »Ženske, ustavimo Adis: ljubimo se z ostalimi ženskami«, »Ženskam službe, moškim štedilnike«, »Ko rečem ne, mislim ne. Tudi ko rečem ja, si lahko premislim«

in podobni. Grafiti so bili usmerjeni k pravičnejši razporeditvi družbene moči in možnosti za uveljavitev žensk, precej je bilo provokativnih ali usmerjenih proti nasilju, nekateri pa so bili tudi šaljivi: »Ivan, skuhaj si že to prekleto kavo! Mati«, ki ga je ustvarila Mojca Urek, predavateljica na Fakulteti za socialno delo (Novak 2007: 28, 37).



Slika 50: Grafit iz leta 1995: »Ivan, jebemti – skuhaj si že to prekleto kavo. Mama Francka«. Foto: avtor neznan. (Hvala 2008)

Nastalo je tudi veliko feminističnih grafitov, ki so opozarjali na strukturno in fizično nasilje nad ženskami: »Mrtvi moški ne posiljujejo«, »Ženske na oblast«, »Skini se mi s ščegetavčka«, »Vsak-a ima svoj IQ«, »Fantje, kdo bo pomil posodo? Joži!« in podobni (Novak 2001).

Med grafitarkami je bila tudi teoretičarka in feministična aktivistka Renata Šribar kot »zasebna raziskovalka na področju sociologije in kulturne pornografije«. Velika poznavalka tovrstnih grafitov je tudi Nataša Velikonja, »koordinatorica centralne lezbične knjižnice v Ljubljani« in »aktivistka lezbične sekcije pri Škucu, sociologinja in samostojna kulturna delavka« (Novak 2007: 37).

Lezbični grafiti kot poziv k destigmatizaciji homoseksualnosti so se pojavljali v Ljubljani, Mariboru in Celju. Med njimi so bili: »Oprosti mama. Nič vnukov«, »Ljubim predigro z Mojco« s podpisom Anja, »Namoči me v med in me vrži lezbijkam« s podpisom Maja, »Lezbijke se imamo fajn«, »Mož me vara z drugo, jaz pa njega s tretjo«, »Častiva celo mesto s šampanjcem takoj, ko se bova poročili« s podpisom »Anica + Marija (zaročenki)«, »Rada slačim Marijin rdeči modrček« s podpisom Anica in narisanim simbolom za lezbištvo (Novak 2001).

Iz leta 1997 je znana akcija »Lezbe na ulici – dejanje na zidu« oziroma v originalu »Dykes on the Street – Act on the Wall«. Šlo je za več grafitarskih akcij, med katerimi je bilo tudi sesuvanje jumbo plakata iz akcije »Vozimo pametno!«. Na plakat je bil dodan napis »Vozimo pametno, tudi lezbijke so na cesti« in lezbični simbol – dva prekrivajoča se simbola za ženski spol (krog z dodanim križem spodaj) (Lesbo 1997). Aktivistke lezbičnega gibanja so izdelale tudi precej *stencilov*, ki so prikazovali razgaljene ženske noge v mrežastih nogavicah in čevljih

z visokimi petami, s pripisom Eva + Adama. S šablonami so izdelovale tudi provokativne stripe z naslovom Zgodba o Evi in Adami ter podobne grafite. Akcija je simbolizirala »presek njihovih umetniških ambicij in politične jeze« (Novak 2007: 29, 30).



Slika 51: Grafit »Zgodba o Evi in Adami«. Februar 1997. Ljubljana. (Lesbo 1997)

SPONTANI GRAFITI – PESNIŠKI, »JUŽNJAŠKI«, KOMENTATORSKI

Sonček je in ti si skuštrana.¹⁵

Spontani grafiti predstavljajo najbolj heterogeno in intimno skupino grafitov, ki jo sestavlja množica misli, od zelo banalnih pa do globokih filozofskih in pesniških sporočil. V to skupino spadajo tudi izzvani grafiti, ki jih dojemamo kot odgovor na provokacije drugih grafitarjev ali splošnega diskurza, četudi morda niso bili tako mišljeni. Najbolje jih predstavljajo »južnjaški« grafiti, ki delujejo kot odgovor na nacionalistične napade grafitov in drugih akterjev (Baltić 2008: 313), čeprav grafiti v drugih jezikih nenehno nastajajo.

Nastalo je tudi nekaj precej odmevnih pesniških grafitov, ki so ponarodeli, seveda pa so bili tudi spontani ljubezenski, izletniški, opravljivi in podobni grafiti, ki jih lahko najdemo v vsakem obdobju pisanja po zidovih.

Kot najbolj znan grafit iz devetdesetih let mi je v spominu ostal znameniti »Sonček je in ti si skuštrana«, napisan pod Tromostovjem na obrežju Ljubljanice. Še posebno znan je postal, ko ga je Zoran

15 David Tasić je v svoji knjigi *Grafiti* iz leta 1992 navedel lokacijo tega grafitu v Mariboru. Pod njim je zapisal grafit »Dežuje in ti si počesana«, ki naj bi bil napisan v Ljubljani (Tasić 1991).

Predin kot refren umestil v svojo pesem z istim naslovom, izdano leta 1992 na albumu *Gate na glavo*. Popevka je postala uspešnica. Kasneje sem izvedela, da je grafit zapisala starejša sošolka iz paralelke na Gimnaziji Poljane, Maja Sever.

Moji prvi javni literarni zapisi so bili grafiti na levem in desnem bregu Ljubljane (Sonček je in ti si skuštrana, Ta mali ples po prazni ulici, Danes je res čuden večer ..., Ko boš stara sedemindvajset ...).

To so bila potepuška dejanja, čar in svoboda »prepovedanega« vzmernirjenja, neke vrste poulični haiku. Njihova poetičnost pa ni bila samo v besedah samih, temveč v posrečeni kombinaciji vseh elementov – zidovi ob reki, ulica, izpostavljenost mimoidočim, intimnost ročnega zapisa in sporočilnost. Čar ulične poezije je tudi v njeni kratkotrajnosti oziroma »ranljivosti« – ker je prej ko slej prepleškana in ker je grafit tako rekoč javna lastnina.

Seveda so besede našle tudi knjižno obliko, vendar me ta ni zadovoljila tako kot grafiti. V zadnjem času se mi zdijo besede le opisovalke tega, kar se z besedami težko pove. Slikarski jezik se mi zdi bolj neposreden, morda celo bolj primaren.

Maja Sever (Sever 2006)

David Tasič je v knjigi *Grafiti* iz leta 1992 objavil grafito z začetka tega obdobja, ki pa jih žal ni natančneje datiral. Med najzanimivejšimi so: »Tujega nočemo, svojega nimamo« (črka a je obkrožena), »Janša – Borštner – Tasič / pa de ri«, »Omejujejo nas omejeni«, »Na sončni strani Alp je pogosto megla«, »Hren gre v nos. Klobasa pa v rit!«, »Overdoza to je tapravo«, »Bavčar legalize it!« poleg slike džointa, »Zastrupil sem se, zaužil sem komunizem«, »Ne jebem zakona, zakon jebe mene« in drugi.

Primorska skupina Halo je v popevki *Anita ni nikoli* opisala, kako nastane mladostniško objesten grafit: *Narobe sem napisal, zdaj mi je žal, in če takrat bi vedel, se ne bi igral in ne bi sploh napisal tistega grafita, da vsi ti govorijo, če res še nisi sita* (Pesmi.si 2016).

Precej zanimivih grafitov je v devetdesetih letih nastalo tudi v Kranju. Prvi je bil znameniti »Kransterdam« na steni zasebne hiše, ki se je pojavil takoj, ko so steno prebelili. Ime je sestavljeno iz besede Kranj in Amsterdam, namiguje pa na razširjenost psihotropnih substanc. Poznavalec je o tem zapisal: »Tudi v Kranju je mogoče dobiti vse, ne le trave in hašiša, še toliko bolj trde droge.« (K. 1997: 17)

Da je grafit Kransterdam svoje mesto našel mesto v širšem slovenskem spominu in še čez, govori tudi anekdota, ko je moja znanka na počitnicah v Rovinju nekemu domačinu povedala, da je iz Kranja, pa je takoj dodal, a Kransterdam, poznam, tam dobiš, kar hočeš. (K. 1997: 17)

V Kranju je nastalo še več pesniških grafitov. Največkrat so se nanašali na sodobne pankovske skupine pri nas in po svetu. Grafit »Trip in vijolice« je zapisal naslov pesmi skupine Niet. Nastalo je več variacij na pesem *Metka* skupine Pankrti, zlasti na refren: *Metka se ne more več žogat!* Domislice so bile očitno avtorstvo manjše skupine ljudi, ker je bilo več grafitov izdelanih z istim sprejem in na podoben način. »Metka je odjebala«, »Nima žoge« in dopis »Kakav je to šok za mene bio«, »Ona je cool!!!«, »Metka dej miž«, »Io sono morto«, »Pivo, cure i dobre frizure« (K. 1997: 17).

»JUŽNJAŠKI« GRAFITI

Ne ljuljaj baku, nije se zbog toga objesila.

Politični grafiti, obarvani z etnično tematiko, niso bili samo slovenski. Poleg spontano nastalih grafitov v drugih jezikih je nastalo veliko grafitarskih odgovorov na nacionalistične originale. O »južnjaških« grafitih na ljubljanski grafitarski sceni je Admir Baltić napisal prispevek *Ljubljanski grafiti v maternih jezikih južnih republik nekdanje Jugoslavije*.

Družbene razmere v Sloveniji vsaj v prvi polovici devetdesetih let so sicer bile take, da je vsakršen grafit, napisan v nekdanji srbohrvaščini, hote ali ne hote deloval tudi kot odgovor na tedaj zelo živ slovenski nacionalizem. Vendar ne smemo spregledati dejstva, da so njihovi pisci verjetno precej pogosto imeli povsem nepolitične motive za tovrstno pisanje. (Baltić 2008: 311)

Med grafiti, ki so predstavljali reakcijo na provokacije nacionalističnih grafitov, je bil grafit »Jelinčić, boj se nas« s podpisom »Bosanc« v podhodu med »Miklošičevo in Malo ulico v centru Ljubljane« (Baltić 2008: 310). Kot odgovor lahko razumemo tudi grafit »Hajmo kući« (kar pomeni: pojdimo domov), poleg prvotnega grafita »Če furji domov!« (Baltić 2008: 311).

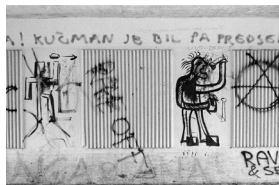
Med nepolitičnimi grafiti je bilo precej črnega humorja in satire: »Sklonuli mu stolicu, ali nije pao, ostao je da visi«, »Ne ljuljaj baku, nije se zbog toga objesila«, »Stavili nam drogu u heroin«, »Nacionalizam umire sa smrću države« in »Razumijem jer je bez smisla« (Baltić 2008: 311). In »kar nekaj znanih grafitov z beograjskih, zagrebških, sarajevskih in še kakšnih drugih ulic« je bilo ponovljenih v Ljubljani na zidovih ali v »žepni izvedbi« zapisanih na drugih površinah (Baltić 2008: 311).

KOMENTATORSKI GRAFITI

Gozdarska fakulteta
Grafit na Teološki fakulteti okoli leta 1990

Po ljubljanskih podhodi in tudi drugje so v devetdesetih letih nastajali daljši grafiti, ki so komentirali aktualne politične dogodke in akterje. Precej nasmehov je izzval grafit »Gozdarska fakulteta«, napisan z vijoličnim sprejem nad tablo na steni Teološke fakultete na Poljanski cesti, ko je po denacionalizacijskem zakonu ljubljanska nadškofija zahtevala vrnitev več kot 8000 hektarov gozdov na območju Triglavskega narodnega parka. Sprva je zakon predvideval vračanje premoženja le fizičnim osebam, nato pa je zakonodajalec »cerkvi priznal izjemen status«. Gozdarski sindikat je vračilu oporekal, ker naj bi bili leta 1939 gozdovi na ljubljansko škofijo preneseni protizakonito in protiustavno, vendar je ustavno sodišče njihovo pobudo zavrglo (Žerdin 2001).

Še več različnih komentatorskih grafitov lahko vidimo na spodnjih fotografijah, ki prikazujejo pografitirane stene podhoda pri Moderni Galeriji ob Parku Tivoli iz junija 1998.



Slika 52 a b c d e f g h i: Pografitiran podhod pri Moderni galeriji, junij 1998. (»Ali poznate Drnovškov muzajočič se nasmeh iz srcač«, »Gozdove cerkvi, da bo imel Jelinčič kaj krast«, »Moji okovi razpadajo«, »Also sprach Zarathustra«, »Seks je zakon«, »Moj Mitko je zakon«, »Tuvršica! Kučman je bil pa predsednik CK-ja«, »Black hole polis«, »Punks Ledina«. »8. c«, »NATO blato«, »Punks united« spremenjeno v »Punks skins united wins«, »Maša & Ana«, »Nick Cave«.) Osebni arhiv: Helena Konda.

SLIKOVNI GRAFITI V LJUBLJANI V DEVETDESETIH



Slika 53 a b c: Grafiti v devetdesetih. Foto: Tanja Šoštarič. 1992. Ljubljana. (Tasić 1992)

Devetdeseta leta so na področju grafitiranja v Ljubljani revolucionarno zaznamovali grafiti hiphoperske subkulture, ki se je iz newyorških predmestij razširila v vse urbane centre po svetu. V nadaljevanju predstavljam pojavljanje te subkulture pri nas, začetke v New Yorku ter represiven odnos oblasti do hiphoperskih grafitov.

Hiphop je bil v devetdesetih let prevladujoča subkultura v Ljubljani, pri čemer pojmovanje subkultur ni bilo več v opoziciji do družbe, ampak so postale njen sestavni del. V povezavi z drugačnim načinom življenja novih generacij in z novimi glasbenimi smermi elektronske glasbe so subkulture postale precej bolj ohlapne, dostopne in močno zaznamovane s komercializacijo na vseh področjih (Žuran 1999: 18). »V Ljubljani so postale pomembne tri lokacije, prostori, na katerih so začeli nastajati 'drugačni' grafiti« (Zrinski 2004: 53). To so bile Metelkova, opuščeno tovarniško poslopje blizu BTC (Ghetto Art Gallery) in južna ljubljanska obvoznica (Zrinski 2004: 53, 54). Na Metelkovi se je dogajalo veliko stvari, povezanih z alternativno umetnostjo. Od močno prisotnih grafitarskih slik Strip Cora in Mizzarta so grafitarji našli svojo priljubljeno točko v notranjem skejt parku. Največja stična točka pa je bil Ghetto Art Gallery. Poleg številnih zidov so bili na voljo tudi stari, odsluženi avti, kar je omogočalo »simbiozo raznih ustvarjalnih prijemov in izhodišč. Risanje grafitu je postalo proces, dogodek, trenutek svobodnega izražanja, likovnega raziskovanja zavesti in iskanja lastne identitete v množici podob«. Poleg lastnega izkazovanja spoštovanja grafitarski umetnosti so želeli grafitarji približati tak odnos tudi širši javnosti (Zrinski 2004: 55, 56).

Ljudje govorijo o štirih sestavinah hiphopa: »didžejanje«, »bibojanje«, »emsijanje« in grafitiranje. Mislim, da gre za veliko več kot to: za način, kako hodiš, govoriš, izgledaš in se sporazumevaš. (DJ Kool Herc v Chang 2007: xi)¹⁶

Korenine hiphopa segajo v newyorško četrt Bronx, kjer so pričele konec šestdesetih let ulične tolpe označevati svoja ozemlja s tolparskimi grafiti (*gang graffiti*). Razvile so posebno obnašanje, skrivne prostore, sleng in druge značilnosti. Pri razvoju te subkulture je imel pomembno vlogo Afrika Bambaataa, ustanovitelj organizacije Zulu Nation in neuradni »boter hiphopa«. Zulu Nation je bil namenjen širjenju rapovske glasbe in odvrčanju mladih od mamil in uličnih tolp (Hrestak 2004: 55). Pomembni sestavini sta postali glasba (rap) in ples (*brake dance* ali tudi *B-Boying*). Pri ustvarjanju glasbe je bila značilna uporaba mešalne plošče, na kateri je didžej (DJ) med predvajanjem glasbe ročno ustavljal vinilne plošče, pri čemer jih je tudi poškodoval, vendar je zvočni učinek hrešččega piskanja postal izjemno priljubljen. Še bolj kot zvočni učinki je postalo prepoznavno petje v slogu pripovedi, pridige, družbene kritike in osebne izpovedi. Govorniški način petja je bil poimenovan 'MC' (izg. emsi), kar izvira iz izraza za javnega govornika kot okrajšava za vodjo obredja, *master of ceremonies*. Hiphop se je z zahodne strani ZDA prenesel tudi na vzhodno stran. Med njima se je razvilo rivalstvo, ki je bilo sprva le način oglaševanja, nato pa so se vneli tudi oboroženi spopadi s smrtnimi izidi (Hrestak 2004: 56).

Zaradi široke priljubljenosti hiphopa je poslovni svet takoj prepoznal možnost zaslužka v poblagovjenju rapovske glasbe. Po drugi strani so v grafitih kot enem pomembnih temeljev hiphopa videli možnost demonizacije, ker so grafiti neposredno prikazovali škodljive učinke zanemarjanja, množičnih medijev in mladostniškega upiranja. New York je napovedal grafitom vojno (Chang 2004: 134).

Za božjo voljo, Njujorčani, priskočite na pomoč svojemu velikemu mestu – branite ga, podpirajte ga in varujte ga!¹⁷

John Lindsay, župan New Yorka, 1972 (Chang 2004: 134)

V začetku sedemdesetih let so bili v New Yorku prepovedani pripomočki za grafitiranje (markerji, spreji). Mesto je zasnovalo strog način

16 V izvorniku: »People talk about the four hiphop elements: DJing, B-Boying, MCing, and Graffiti. I think that there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate.«

17 V izvorniku: »For heaven's sake, New Yorkers, come to the aid of your great city – defend it, support and protect it!«

preganjanja grafitov in grafitarjev. Čiščenje grafitov z močnimi kemikalijami je povzročalo čistilcem hude zdravstvene težave. Kljub grožočemu bankrotu je mesto namenilo 20 milijonov dolarjev za odstranjevanje grafitov in preganjanje zlasti mladeničev temnejše polti in predstavnikov manjšin. Teoretično podlago preganjanju je leta 1979 priskrbel neokonservativni politik in profesor na harvardski univerzi Nathan Glazer s člankom Javni interes (Public Interest) (Glazer 1979), za katerega je kasneje celo sam priznal, da temelji bolj na strahu pred Drugim kot na preverjenih empiričnih podatkih. Kriminolog James Q. Wilson in George L. Kelling sta Glazerjevo izhodišče nadgradila v »teorijo razbitih oken« (Wilson in Kelling 1985). Grafitarji so bili močno preganjani in so jih izenačevali s kriminalci, ki so ropali, posiljevali, napadali in morili potnike na podzemni železnici (Chang 2004: 134–136). Preganjanje grafitarjev je bilo kruto in izjemno krivično, saj so bili na udaru predvsem mladi moški nebelskega porekla. Bolj kot preganjanje vandalizma je omenjena politika izvajala zakrinkani rasizem.

Razvoj grafitiranja v tem obdobju prikazujeta dva odlična dokumentarna filma iz leta 1983. *Wild Style* kot igrani dokumentarec prikazuje resnične grafitarje, plesalce (*B-boying*), pevce »emsije« (MC-ji) in glasbene ustvarjalce na mešalnih mizah ali »didžeje« (DJ-ji). Med protagonisti filma sta glavni vloge odigrala Lady Pink in »Lee« George Quinones, ki sta še vedno aktivna v svetu grafitiranja.

Tony Silver in Henry Chalfant sta posnela *Style Wars* – večkrat nagrajeni dokumentarec o grafitih, ki poleg grafitarjev, plesalcev in glasbenikov prikazuje tudi mestno oblast pri preganjanju grafitov. Trideset let kasneje oziroma leta 2013 sta slovenski in švicarski grafitar Veli in Amos posnela dokumentarec *Style Wars 2*, kjer sta iskala akterje iz prvega dokumentarca v New Yorku, Zürichu, Palestini in Izraelu. Njun film so grafitarji zelo pohvalili. Tudi Banksy je objavil, da se mu zdi še boljši od njegovega filma.¹⁸

Bistvo hiphoperskega grafitiranja, ki je sprožilo svetovni grafitarski plaz, se je začelo s podpisovanjem, ki mu danes pravimo tegiranje. Čeprav je to počelo več mladih ljudi po vsem New Yorku, je skoraj povsod kot začetnih trenda omenjen Taki 183. Leta 1969 je takrat sedemnajstletni Demetrius s prijatelji opazil napise »Julio 204«. Tudi sam se je pričel podpisovati z vzdevkom »Taki 183«. Sestavil ga je iz pogoste okrajšave za svoje grško ime Demetrius in ulične številke

¹⁸ Banksy je leta 2010 na filmskem festivalu *Sundance* premierno prikazal svoj dokumentarni film o ulični umetnosti *Exit Through the Gift Shop*, ki je bil leta 2011 nominiran tudi za oskarja v kategoriji dokumentarnih filmov.

svojega doma v ulici Washington Highs (Taki 2016). Drugi mladeniči so se odločili podobno. Richard je postal »UNCLE RICH«, Jerome je postal »YOGI«, Clive pa »CLYDE AS KOOL.4« ... (Chang 2004: 75). Podpisovanje je postala priljubljena dejavnost mladih po pouku in med počitnicami. Poleti 1970 je na tisoče mladostnikov s spreji in markerji popisalo mesto s svojimi vzdevki (Chang 2004: 75). Med pisanjem svojega vzdevka je Takija opazil neki novinar in o njem napisal odmeven članek, objavljen 21. julija 1971 v časopisu The New York Times. Novinar je omenil tudi stroške odstranjevanja grafitov in nepopolno pravno podlago za prepoved pisanja. Taki je zelo zrela opozoril, da ne dela ničesar slabega in da se oblasti spet spravljajo na malega človeka. Nihče namreč ni preganjal nalepk in plakatov političnih oglasov, kakršni so preplavili podzemno železnico v času volilnih kampanj leta 1968 in 1970 (Taki 2016).



Slika 54: Članek o trendu grafitarskega podpisovanja po New Yorku. The New York Times. 21. 7. 1971. (Taki 2016)

V začetku sedemdesetih let se je grafitarsko podpisovanje preoblikovalo v izdelavo večjih slikovnih grafitov, ki so jih avtorji poimenovali *bomb*, *throw-up*, *piece*, *burner*, *whole car*, *window-down*, *top-to-bottom*, *cross-out*, *toys* in podobno (izrazi so podrobneje predstavljeni v poglavju o jezikovni podlagi grafitov). Oznake so bile tehnične narave glede hitrosti izdelave grafitu, tehnične dovršenosti, velikosti, vidnosti, odnosa do drugih grafitov in podlage, ki se je nanašala zlasti na položaj grafitu na steni vlaka. Tedaj uveljavljeni grafitarski izrazi so večinoma v uporabi še danes.

Trend je javnost seveda opazila, vendar ga je pripisovala vandalizmu, povezanemu s počasnim propadanjem mesta. Henry Chalfant je bil med prvimi, ki so prepoznali grafitarsko ustvarjanje kot nekaj družbeno pomembnejšega. Skrbno je zbiral fotografije grafitov in podatke o grafitarjih ter ustvaril neprecenljiv arhiv ameriške popularne kulture v poznem 20. stoletju v slogu vizualne antropologije. Napisal je tudi več knjig in posnel več filmov o hiphopu in grafitih (Chalfant 2016).

Afrika Bambaataa je pri razvijanju kulture hiphopa kot glasbenik, slikar in poznavalec umetnosti vedno poudarjal, da jih javnost ne sme dojemati kot ljudskih umetnikov (Chang 2004: 148). Hugo Martinez je leta 1973 ustanovil sindikat grafitarskih umetnikov (United Graffiti Artists – UGA) in prirejal razstave v galeriji Razor. Grafitarska dela so dosegala cene okoli 2.500 dolarjev, kar je bil zelo velik uspeh za novo umetnost. Tudi Lady Pink se je uveljavljala med predstavljenimi grafitarji, pri čemer je kot najmlajša članica svoje skupine in ena redkih žensk med grafitarji poudarjala feminističen pogled na vojno, psihološke represije in spolne storitve (Chang 2004: 153). Evropski zbiralci umetnin so grafitarje nekaj časa zelo cenili. Leta 1979 je bila v Italiji grafitarska razstava v galeriji Medusa. Na njej je razstavljal »Lee« George Quinones, ki je še nekaj let pred tem s krujem FAB 5 FREDDY grafitiral po vlakih in stenah (Chang 2004: 148).

Zanimanje visoke umetnosti za grafitarske izdelke je začelo usihati v prvi polovici osemdesetih let. Obenem so se med grafitarskimi skupinami dogajala nasilna preganjanja. Če je grafitar s svojim grafitom prekril izdelek drugega grafitarja, je skupina slednjega agresivno napadla vse grafite prvega kršitelja teh nepisanih pravil. Pogosto so agresivnejše skupine grafitarjev ustrahovale druge skupine z vdiranjem na njihove zabave in območja druženja. Prihajalo je tudi do ubojev, zato so grafiti izgubili podporo šol in številnih galerij, ki so ponujale možnost uveljavitve mladim nadobudnim umetnikom (Chang 2004: 199).

Grafiti kot umetniška zvrst so še vedno obstajali, vendar so bili njihovi najbolj priznani ustvarjalci po tehniki bolj slikarji kot grafitarji. Med takšnimi umetniki so bili Keith Hearing, Jeff Borofsky, Jean-Michel Basquiat in drugi.

Vplivi ameriškega hiphoperskega grafitiranja so prodrli tudi v Evropo, ki je imela v istem času bogato, toda povsem drugačno prakso grafitiranja. Francoski študentski nemiri maja 1968 so prinesli pesniško-politične slogane, napisane na letakih, plakatih in grafitih. Nekateri so znani še danes: »Bodite realisti, zahtevajte nemogoče!«, »Prepovedano je prepovedovati!«, »Nič ne bomo zahtevali, nič ne bomo spraševali.

Vzeli bomo in okupirali.«, »Ne osvobajajte me, se bom sam!«, »Biti svoboden v 1968. pomeni sodelovati«, »Barikade zaprejo ulico in odprejo pot«, »Dolčas je kontrarevolucionaren«, »Šef te potrebuje, ti ne potrebuješ njega«, »V družbi, ki je ukinila vse pustolovščine, je edina preostala pustolovščina ukiniti družbo«, »Teci, tovariš, stari svet je za tabo!«, »Da okupiranim tovarnam«, »Ne birokraciji!«, »Da ljudski univerzi«, »Reforme = kloroform«, »En sam ne-revolucionaren vikend je neskončno bolj krvav kot en mesec revolucije« in tako naprej (Butkovič 2009: 42, 43).

Pankovski grafiti so bili precej bolj »glasbeno« obarvani. Pojavili so se v Veliki Britaniji in razširili po Evropi in še dlje. V večini primerov so zapisovali imena priljubljenih pankovskih skupin, pevcev in pesmi. Napisani so bili skoraj vedno brez posebnega poudarjanja oblike črk, ki je tako pomembna pri hiphoperskih grafitih.

Med prvimi Evropejci, ki so postali začetniki svetovnih trendov v svetu grafitiranja, je bil Blek le Rat. Njegovo pravo ime je Xavier Prou in danes je priznani umetnik na področju *street arta*. Številni ga imenujejo tudi »oče *stencila*«, ker je začetnik trenda grafitiranja s šablono. Glede svojega »izuma *stencila*« pravi, da ni ničesar izumil, saj v umetnosti ničesar ne izumiš, ampak le prevzameš za svoje (Blek le Rat v Kordic 2016). Pariz je v začetku osemdesetih let preplaval s *stencili* podgan, ki si jih je izbral za svoj prepoznavni znak. Podgane mu dajejo navdih, saj so po njegovem mnenju edine svobodne živali v mestu, pa tudi hitro razširijo kugo. To se mu zdi zelo podobno ulični umetnosti oz. *street artu* (Prou v P. 2016).

Z grafiti se je pričel ukvarjati v času študija, vendar mu niso preveč uspevali. Navdih je našel pri hiphoperskih grafitih, ki jih je spoznal med obiskom New Yorka leta 1971, še bolj pa ga je prevzela vsa italijanska umetnost. Zelo ga je prevzela zgodba o Pompejih in njihovih odlično ohranjenih grafitih (Kordic 2016). Kot študent na pariški akademiji za likovno umetnost je navdih našel predvsem pri slikarju Davidu Hockneyu, poglobljanje v študij arhitekture pa je prebudilo njegovo zanimanje za javni prostor (Blek le Rat 2016). Leta 1980 je s prijateljem Gerardom Dumasom in drugimi mladostniki z barvo slikal po stenah manjšega hangarja, kar je že spominjalo na grafite. Oktobra 1981 sta z Gerardom izdelala svoje prve grafite s spreji v slogu ameriških tegov v ulici Thermopyles v Parizu, vendar sta bila nad izdelki zelo razočarana. Prou je predlagal uporabo šablone, ker je izhajala iz tehnike sitotiska, ki ga je spoznal med študijem (Blek le Rat 2016, Reinecke 2012: 50, 51). Na izbiro je še bolj vplival spomin na šablonsko Mussolinijevo upodobitev na razstavi fašistične propagande, ki si jo je ogledal leta 1962 v Padovi med obiskom Italije s starši (Blek le Rat 2016). Oče

mu je tedaj pojasnil ozadje podobe in tehnike Mussolinijevega strogega obraza s čelado. Fašisti so v Italiji s šablonami nanašali Mussolinijevo podobo neposredno na zidove in niso uporabljali plakatov kot komunisti. Pod vplivom te izkušnje je Prou v osemdesetih letih sam izdelal šablono in začel in začel z njo delati *stencile* po mestnih zidovih (Blek le Rat 2016).

Z Gerardom sta čez dan izdelovala *stencile* podgan, banan, tekačev in drugih podob, ponoči pa sta jih nanašala na stene Pariza. Če sta naletela na policiste, sta jim razložila, da ne gre za nič političnega, temveč za ustvarjanje umetnosti in pustili so ju pri miru. Izbrala sta si ime Blek po italijanskem stripovskemu junaku Bleku le Rocu, ki sta ga brala kot otroka. Pri nas ta strip poznamo pod imenom Blek Skala ali Veliki Blek. Na silvestrovo leta 1981 sta naredila veliko *stencilov* podgan, tankov in malih človeških figur na steno kulturnega muzeja *Centre Georges Pompidou*. Varnostniki muzeja so ju presenetili, vendar sta razložila, da gre za umetnost in ju niso pregnali. Ob koncu zime je Gerard zapustil duo. Xavier je naprej ustvarjal sam pod imenom Blek le Rat. Rad je opazoval, kako mimoidoči reagirajo na njegove *stencile*, ker ga je njihovo opažanje razveseljevalo. Marca 1983 je uvedel izboljšavo in izdelal šablono v naravni velikosti. Izbral si je lik starca, pokritega s kapo s ščitnikom, ki je bil objavljen v francoskem časniku *Liberation*. *Stencil* starca je izdelal v desetih francoskih mestih. Javnost ga je poimenovala Buster Keaton, Charlot (vzdevek za Charlija Chaplina) ali preprosto Starec. Fotografiji so ga pogosto slikali in mediji objavljali, zato je ustvaril tudi nove like (Blek le Rat 2016).

Poleti 1984 je opazil tudi druge *stencil* grafite in se spoznal z njihovimi avtorji (Marie Rouffet in Surface Active). Policija jih je začela ostreje preganjati. Blek le Rat je bil ujet, vendar ga je policist izpustil brez prijave. Leta 1991 so ga spet ujeli pri grafitiranju in obsodili poškodovanja tuje lastnine, vendar ga sodnik ni ostro preganjal, ker mu je bilo njegovo delo všeč (Blek le Rat 2016).

Z vsemi svojimi liki se je Blek le Rat na neki način poistovetil in se skozi njih predstavil svetu. Upodobil je več kot 40 likov v »naravni velikosti«. Med njimi so bili: Tom Waits, fantič v kratkih hlačah, Andy Warhol, Marcel Dassault, ženska z otrokom, ruski vojak, predsednik Mitterrand, psa med parjenjem, srnjaček in drugi (Blek le Rat 2016). V zadnjem času je njegov prepoznavni lik »nevidni človek« ali »moški, ki gre skozi vrata«. Gre za šablonski grafit moškega, ki nosi dva velika kovčka. Blek le Rat ga je naslikal v skoraj vseh večjih mestih po svetu (Kordic 2016).

Svoje *stencil* grafite izdela Blek le Rat tako, da s šablono naredi zunanji obris lika, notranjost pa nato dokončno izdela še s čopičem in

stensko barvo. Glede *street arta* meni, da gre za enako vrsto umetnosti, kot so grafiti, vendar ne za nekaj istega. *Street art* se mu zdi odlično oglaševanje za mlade umetnike, ki se želijo uveljaviti in na ta način enostavno seznanijo večje množice ljudi s svojim delom. Grafitov na splošno ne vidi kot nekaj slabega. Meni, da so nasilni, vendar je po njegovem to značilno za življenje v mestu. Tudi najbolj »nakracani« tegi se mu zdijo darilo grafitarja v mestu (Kordic 2016).

Blek le Rat meni, da je edini namen grafitov, da govorijo skozi slike o družbi, ljubezni, sovraštvu, življenju in smrti. So vrsta terapije in poskus zapolnjevanja praznine v tem groznem svetu. Vojna proti grafitom, ki jo izvajajo oblasti s postavljanjem zakonov in kazni, je mnogo mladim umetnikom preprečila ustvarjanje in vizualnemu izražanju iztrgala dušo. Vendar je želja po slikanju in lastnemu izražanju zbližala umetnike po vsem svetu, da se podpirajo in sodelujejo. Skupaj so spremenili to urbano umetnost v največje umetniško gibanje 20. stoletja, ki v splošnem dojemanju še vedno predstavlja madež, vendar Blek meni, da barve sprejev pomagajo urbani pokrajini pesniško zacveteti (Blek le Rat 2016).

Iz tradicije hiphopa in kot velik oboževalec Bleka le Rata izhaja danes najbolj prepoznavni grafitar na svetovni ravni Banksy. Grafitirati je pričel v domačem Bristolu v devetdesetih letih v slogu lokalno obarvanega hiphopa, ki ga je tja v osemdesetih iz Amerike zanesel Robert Del Naya¹⁹ (Wright 2007: 93). Banksy se je sprva kot otrok ali najstnik podpisoval z imenom Robin Banx, kar je besedna igra, saj se ime prebere podobno kot *robbing banks* ali ropanje bank. Uporabil je tudi druga imena, nato pa si je izbral bolj praktično ime Banksy (Ellsworth-Jones 2013). *Stencile* je pričel v dvatisočih uporabljati pogosteje kot običajno grafitarsko tehniko, ker je tako izdelal svoj grafit dvakrat hitreje. *Stencili* so mu bili všeč tudi zaradi političnega naboja. Grafite je opisal kot sporočilo o nestrinjanju iz najnižjih ravni, *stencili* pa imajo daljšo zgodovino, saj so se z njimi začenjale revolucije in končale vojne (Banksy v Ellsworth-Jones 2013).

Sprva je pogosto upodabljal podgane, opice in stare ljudi. Pri tem je s slogom in upodobitvami podgan posnemal Bleka le Rata, kar slednjemu ni bilo všeč. Banksyjeva dela so znana po izzivanju in potegavščinah. Kasneje se pričel ukvarjati tudi s konceptualno umetnostjo, razstavami, posnel je dokumentarec o ulični umetnosti z naslovom *Izhod skozi prodajalno spominkov (Exit through the Gift Shop)* in več drugih posnetkov. Izdal je več knjig in vzpostavil tematski park

19 Robert Del Naya je ustanovni član glasbene skupine Massive Attack in velja za prvega grafitarja v Bristolu.

Dismaland, vseeno pa je v javnosti še vedno najbolj znan kot grafitar. Njegov opus je izredno bogat in vključuje grafite na nevarnih lokacijah ter družbenokritična sporočila.

ORGANIZIRANO GRAFITARSTVO – SK8 CORE, KLON ART,
KLG, SUBURBAN CAKES

Okoli leta 1990 je v Ljubljani grafitirala skupina SK8 Core, ki jo lahko štejemo med prve organizirane hiphoperske grafitarje, ker je njihov slog spominjal na newyorški slog grafitiranja. Bili so skejterji in grafitarji, ki so izdelovali hiphoperske grafite po skejt parkih in podobnih lokacijah. Njihov član je bil tudi prvi reper v Sloveniji Ali En, ki je leta 1994 izdal album *Leva scena* (Hrestak 2004: 53).

Skupina Klon Art je delovala med letoma 1997 in 2005, občasno tudi kasneje. Od vsega začetka se je ukvarjala z grafiti, ki so bili le del njihovega multimedijskega delovanja. Leta 1997 so za krožek »vizualnih komunikacij na bežigrajski gimnaziji« organizirali poslikavo garaž »v Trnovem v okviru projekta *Šviga je ribnila*« (Stanonik 2004: 694). Klon Art so sestavljali grafitarji iz Ljubljane, Maribora in drugod (Jin, Jang, Skunk, Sko in drugi). Ime skupine so oblikovali iz besede »klon«, ki jim je predstavljala zaklonišče in tudi zrcalno podobo človeštva, ki so jo želeli prikazati z zbiranjem in ustvarjanjem zgodbic, pesmi, fotomontaž, posterjev, filmov, glasbe, performance in z ulično umetnostjo. Njihova razsežnost videnja sveta je bila »nasproten in refleksiven odsev realnosti«, pri čemer so se izogibali vpletanju političnih dogodkov in konkretnih osebnosti (Stanonik 2004: 692).

Sko je pojasnil, da grafiti Klon Arta izhajajo iz ameriških in predstavljajo

minljiv splet avtorja kot umetnika in urbanih dejavnikov [...], sposobnost, da skrivaj, se pravi najlažje ponoči, pustiš anonimn pečat v urbanem okolju, ki nosi poleg estetskega elementa razvidno ali prikrito sporočilno vrednost, družbeno kritiko ali inspiracijo trenutka ... (Sko v Žuran 1999: 19)

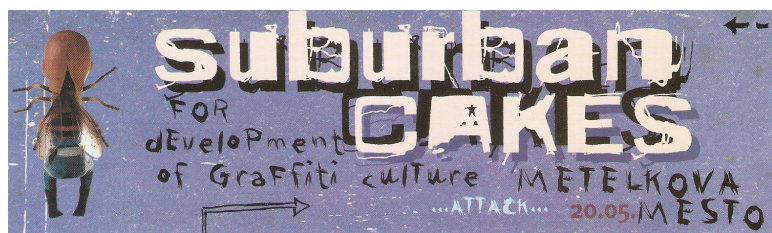
Klon Art je ustvarjal zlasti v zapuščeni tovarni blizu BTC, iz katere je nastala grafitarska galerija Geto ali Ghetto Art Gallery. Leta 1998 je Klon Art izvedel multimedijsko razstavo z grafitiranjem v K4 in na Bledu (Klon Art 2016). Grafitirali so tudi drugje, pri čemer so včasih zaprosili za dovoljenje, še večkrat pa so ustvarjali ilegalno. Udeleževali so se tudi organiziranih delavnic grafitiranja, saj jim takrat ni bilo treba

kupiti materiala in so imeli več časa za izdelavo grafitov. Slaba stran pri tem se jim je zdela le izguba adrenalina, ki je bil ključen pri njihovih nočnih podvigih (Žuran 1999: 19).

Leta 1998 sem organizirala likovno delavnico *Ljubljanski grafiti*, ki je postala tradicionalna. Potekala je deset let. Ukvarjali smo se z grafitiranjem in s poslikavanjem ljubljanskih podhodov, delovali pa smo tudi zunaj Ljubljane. Ta projekt predstavlja glavnino mojega empiričnega gradiva, zato ga predstavljam v posebnem poglavju.

Borja Močnik je leta 2000 na skejterskem dvorišču Metelkove organiziral festival *Suburban Cakes*. Povabil je grafitarje iz Ljubljane, Maribora in nekaterih drugih slovenskih mest ter ustvarjalce iz bivših jugoslovanskih republik. Ustvarili so »zid slavnih« (*wall of fame*) na Metelkovi, prvi te vrste v Ljubljani. Že prej so obstajale lepo pografitirane stene ob obvoznici in v galeriji Geto, vendar so bile precej daleč iz centra. Metelkova je s svojo lokacijo tik ob ljubljanskem središču grafitarsko »steno slave« res postavila v mesto.

Pri pripravi projekta so donatorji Močniku svetovali, naj se obrne name, saj sem imela izkušnje z grafitarji in izvedbo podobnih projektov, zlasti likovne delavnice *Ljubljanski grafiti*. Znašel se je zelo dobro, saj je projekt potekal po načrtih. Nagajal je le dež, ki mu je zmočil mešalno mizo, ko je med grafitiranjem ustvarjal glasbo. Na projekt sem prišla kot opazovalka z dvema grafitarjema, s katerima sem se družila tudi zunaj naših delavnic. To sta bila Ishtmail in N'toko.



Slika 55 a b: Vstopnica na dogodek *Suburban Cakes: For Development of Graffiti Culture*. 20. 5. 2000. Metelkova mesto. Ljubljana. Osebni arhiv: Helena Konda.

Subkultura hiphopa je na svetovni ravni prevesila tehtnico dihotojnega dojemanja grafitov iz jezikovnih na likovne. Nenadoma so zlasti v zavesti mlajše generacije grafiti postali stilizirani napisi, sestavljeni iz težko berljivih znakov in izdelani s sprejem. Seveda so jezikovni grafiti ostali pomemben del dihotoimije, vendar so v diskurzu glede oblike grafitov prvo mesto osvojili slikovni grafiti. Miroslav Slana - Miros je to opisal kot spev multikulturalnosti in vsiljevanje stopnje ustvarjalne estetike kot »bolj ali manj modni krik in le zunanji vtis notranje bede« (Slana 2000: 895).

Vsebinsko gledano so grafiti skozi desetletje odslikavali najbolj aktualna družbena dogajanja. Slikovni grafiti, ki so se pojavili takoj na začetku obdobja, so bili sprva precej redki, na koncu desetletja pa so prevzeli primat. Napisne grafite je vsebinsko zaznamovala vojna leta 1991, ki je predstavljala kratko vsebinsko poenotenje grafitov, nato pa so se po načinu izražanja svojih teritorialnih reprezentacij spet razdelili. Uporabila sem vsebinsko razdelitev na represivne, aktivistične in spontane grafiti, ki se mi je zdela najboljša ponazoritev izražanja teritorialnih reprezentacij skozi grafite.

Z uveljavljanjem hiphoperske subkulture v grafitiranje so se pričeli v izvirniku uporabljati tudi njeni izrazi za grafitiranje. Pred tem pri nas posebne terminologije ni bilo. Tudi sicer pri napisnih grafitih običajno ni posebnih izrazov za grafitiranje, medtem ko je pri slikovnih grafitih terminologija zelo razdelana. Sprva so v Ameriki in tudi pri nas za grafitiranje uporabljali izraz aerosolska umetnost (*aerosol art*), za grafitarja pa *writer* ali pisec. Nekateri slovenski grafitarji so bili dobro seznanjeni z mednarodnimi grafitarskimi trendi in so obvladali tudi terminologijo v izvirni angleščini, ki je še danes skoraj povsod po svetu ista. Podrobneje jo prikazujem v poglavju o jezikovnem ozadju grafitov na začetku dela.

Pri vsebini grafitov so bili napisni grafiti najpogosteje napisani v slovenščini, precej pa jih je bilo tudi v jezikih bivše Jugoslavije in v angleščini. Drugi jeziki so bili redki, vendar tudi prisotni. Slikovni grafiti so bili najpogosteje sestavljeni iz vzdevkov svojih avtorjev ali iz krajših stiliziranih besed. Zapis je bil pogosto skrajšan in prirejen, pri čemer je bilo opaziti velik vpliv angleščine. Grafitarji so si izbirali angleško zveneče vzdevke, zapisovali priljubljene prirejene besede (pogosto angleške), včasih pa so se črke povsem umaknile domišljiskim likom. Vsebina slikovnih grafitov so bili pogosto liki iz risank in stripov ter upodobitve znanih pevcev in pevk.

Za grafitiranje so bili v devetdesetih letih v uporabi predvsem spreji za avtomobilske karoserije – avtolaki. Kupiti jih je bilo mogoče v specializiranih trgovinah po maloprodajni ceni. Povpraševanje po sprejih je raslo, zato se je odzval tudi trg. Precej grafitarjev v Sloveniji je kupovalo spreje pri Petru Mariniču s Štajerske, ki je stare spreje (avtolake) pobiral od popravljavcev avtomobilov pri nas in v tujini ter jih prodajal grafitarjem po ugodni ceni. Spreji niso bili vrhunske kakovosti, vendar je bila kupčija opravljena v zadovoljstvo obeh strani. Pojavili so se tudi ponudniki sprejev, ki so za odkup večjih količin kakovostnih sprejev ponujali popust. Nekateri grafitarji so se odpravili po spreje v tujino in jih uvozili brez prijave na carini.

Slikarji (muralisti) so pri svojem ustvarjanju uporabljali predvsem stenske barve in čopiče. Tudi grafitarji so podlage zidov pogosto prepleskali z zidno barvo, ker je pregroba stena vsrkala precej spreja in s tem zmanjšala intenzivnost barv. Šablon v devetdesetih letih grafitarji pri nas še niso uporabljali ali pa so bile zelo redke. Vojni grafiti leta 1991 so bili v večini primerov narejeni na premične površine. Po obliki bi jih lahko opisali z nazivom transparent ali plakat, vendar so zaradi načina umestitve v prostor predstavljali grafit. Razen slikarjev grafitov (Strip Core), ki so slikali tudi na premične podlage, so grafitarji ob koncu obdobja ustvarjali predvsem na stene urbanih objektov: skejterska igrišča, stene obvoznice in stene zapuščenih in zasedenih objektov.

ANALIZA PO VELIKONJEVIH MERILIH ESTETIKE, ILEGALNOSTI, DRUŽBENE KRITIČNOSTI IN NEHEGEMONIJE

Katerina Mirović je za začetek grafitov v sodobnem smislu opredelila ameriške grafite, ki so zaznamovali hiphop v sedemdesetih letih (Mirović 1994: 84). Ta opredelitev je primerna za slikovne grafite, ki so se pri nas razširili v devetdesetih letih, in za slikarstvo grafitov, ki se je začelo v osemdesetih letih. Za enakovredno obravnavo vseh grafitov pa moramo upoštevati tudi napisne grafite, ki imajo pri nas močne korenine v času napisnih akcij OF. V okviru svoje raziskave zato postavljam začetek sodobnih grafitov pol stoletja pred prihod hiphopa.

Velikonjeva merila estetike, ilegalnosti, družbene kritičnosti in nehegemonije glede najpogostejših značilnosti grafitov in ulične umetnosti so bila oblikovana v dvatisočih, v času velikega razcveta ulične umetnosti in podobnih posegov v javni prostor (Velikonja 2008: 25).

Velikonja je pri opredeljevanju različnih javnih vizualnih intervencij omenil tudi jamske poslikave iz kamene dobe in verska zamenja, ustvarjena pol tisočletja nazaj, vseeno pa je iz njegovih meril razvidno, da se osredotoča na slikovne grafite, ki imajo pri nas korenine v devetdesetih letih.

V devetdesetih letih so merilo estetike izpolnjevali vsi obravnavani grafiti, ker so predstavljali napis ali sliko, se pravi estetsko formo, umeščeno na zid ulice, zapuščene tovarne ali na cesto. Tedaj še ni bilo veliko oglaševanja v tehnikah grafitiranja ali ulične umetnosti, toda tudi ti primeri bi široko gledano izpolnjevali navedeno merilo estetike.

Ilegalnost grafitov je najširše opredeljena kot nedovoljena dejavnost. Pri strogem upoštevanju tega kriterija bi iz ljubljanskih grafitov v devetdesetih izpadli vsi grafiti, ustvarjeni v ateljejih in galerijah ter v okviru organiziranih poslikav z dovoljenjem. Tako bi za nepravne grafite označili precej takšnih, ki so jih ustvarili sicer pravi ilegalni grafitarji v okviru nadgradnje svojega izražanja v galerijah ali pri sodelovanju na dovoljenih organiziranih dogodkih (Klon Art, KLG). Na delavnicah KLG so kot začetniki sodelovali ustanovni člani krujev ZEK in Klan 1107 ter številni najbolj spoštovani slovenski grafitarji (Vixen, Rone 84), zato menim, da bi to pravilo morali v navedenih primerih ignorirati. V obravnavanem obdobju nisem opazila izkoriščanja pouličnih intervencij v oglaševalske namene, ki sicer prav tako ni dovoljeno, je pa daleč od opredelitve za prave grafite.

Družbena kritičnost pri grafitih v devetdesetih letih je bila vsekozi močno prisotna. Vojni grafiti so jasno obsojali agresorja, ki je tedaj formalno še predstavljal oblast. Kasnejši napisni grafiti so svoje reprezentacije posredovali v represivnem ali aktivističnem tonu, ki je zahteval jemanje ali branjenje človekovih pravic. Spontani grafiti so intimna izpoved osebe s komunikacijskim deficitom, ki že sam po sebi pomeni kritiko družbe. Slikovni grafiti so z valom nove subkulture prinesli tudi novo vrsto odstopanja od ustaljenih družbenih pravil likovnega izražanja, oblačenja in artikuliranja svojih pogledov na svet.

Nasprotovanja hegemonskim strukturam v družbi so se pri vsebinskih skupinah grafitov v devetdesetih kazala zelo različno. Vojni grafiti so v večini primerov predstavljali kontrahegemonijo, ker so zahtevali sestop starega državnega aparata in zahtevali oblast zase. Nehegemonija kot zahteva po svobodi in »uvajanju neavtoritarne ureditve« je bila v celoti prisotna pri spontanih grafitih in tudi pri slikovnih (zlasti hiphoperskih). Represivni grafiti so velikokrat kopirali in stopnjevali gesla določenih političnih strank in tako reproducirali del dominantnega diskurza. Na ta način so delovali v skladu in ne proti uveljavljenim družbenim strukturam. Tudi aktivistični grafiti so zahtevali

spremembo, vendar je bila to svoboda in večje upoštevanje človekovih pravic. Na ta način so jasno predstavljali glas zatiranih z velikim komunikacijskim deficitom in s tem izkazovali nehegemonsko stališče.

Grafiti v devetdesetih so po Velikonjevih pravilih precej ustrezali opredelitvi pravih grafitov. Manjša odstopanja pri organiziranih legalnih grafitiranjih tega ne spremenijo. Vsi »pravi« grafitarji se namreč občasno udeležujejo legalnih dogodkov ali pa delujejo v »varnem« okolju, kjer jih kljub uradnim prepovedim nihče ne preganja. Drugače je pri grafitih skupin, ki po lastni presoji ali naročilu reproducirajo sporočila iz dominantnega diskurza, npr. političnih strank. V devetdesetih letih to še ni bilo tako pogosto, v dvatisočih pa je postal tak način precej očiten.

RAZLAGA LJUBLJANSKIH GRAFITOV V DEVETDESETIH SKOZI KONCEPT TERITORIALNOSTI IN IDENTITETE

Prostorska interpretacija družbe se stalno »srečuje s problemi človekove teritorialnosti in iz nje izhajajočih prostorskih ikonografskih predstav« (Bufon 1999: 1). Milan Bufon je pri proučevanju političnih in kulturnih vidikov teritorialnosti zapisal, da ima teritorialnost, tako kot identiteta, »različne in mnogokrat sočasne dimenzije, ki se glede na človekovo gledišče in spremembe družbenih in političnih razmer v različnih obdobjih in okoljih uveljavljajo z različno intenzivnostjo« (Bufon 1999: 91). Devetdeseta so bila v tem pogledu močno zaznamovana s problemi teritorialnosti zaradi vojn ob razpadu Jugoslavije ter novem dojemanju etničnega prostora. Poleg tega je bilo to tudi obdobje velikih kulturnih sprememb, ki jih je prinesla nova družbena ureditev in subkultura hiphopa. Ljubljanski grafiti so v devetdesetih jasno odslikavali teritorialne konflikte različnih družbenih skupin pri oblikovanju svoje identitete. Najbolj jasno so to povedali napisni grafiti, zlasti nacionalistični, bolj abstraktno pa so to izkazali tudi slikovni grafiti.

Vsak grafit je poseg v javni prostor in teritorialna reprezentacija, s katero želi grafitar opozoriti na svoj položaj ali položaj nekoga drugega, pri čemer izpostavi tudi sebe, svojo identiteto, kulturo in hotenja. Tudi v primerih, ko se grafitar podpiše, je kot avtor še vedno neznan. Svojo anonimnost lahko izgubi hote, ko razglasi avtorstvo nad svojim grafitom, ali nehote, ko ga ujamejo oziroma prepoznajo. Še pogosteje pa grafitarji uporabijo svojo anonimnost za ustvarjanje lažne identitete, pri kateri sicer izhajajo iz lastne osebnosti, vendar jo nadgradijo in spremenijo v želeno fiktivno osebnost.

Identiteta je neločljivo povezana s socialnimi interakcijami med ljudmi, z medsebojnimi pripisovanji, pričakovanji in vsakdanjimi dejavnostmi, v katerih oseba oblikuje in doživlja svojo življenjsko zgodbo kot povezano in smiselno celoto. (Ule 2005: 42)

Čeprav za grafite na splošno velja, da so ilegalni in da je njihovo avtorstvo neznano, so učinkovito orodje pri oblikovanju identitete posameznikov, skupin in družbe kot celote.

Identiteta grafitarja kot posameznika je pomembnejša pri obravnavi slikovnih grafitov, kjer grafitarji običajno širijo svoje umetnine po zidovih, vlakih in drugih površinah z željo, da bi jih videlo čim več ljudi. Svoj grafit praviloma podpišejo s tegom ali z opredeljujočimi značilnostmi, ki omogočajo prepoznanje avtorstva, čeprav je grafitar še vedno ilegalen in anonimen. Veliko takšnih grafitarjev ima poleg nadarjenosti tudi izobrazbo na področju vizualnih umetnosti. Nekateri se z grafiti seznanijo v šoli in to tehniko preizkusijo še sami. Na ta način pridobivajo dragocene izkušnje, ki jih lahko unovčijo v profesionalnem življenju kot umetniki, oblikovalci, ocenjevalci, teoretiki s področja grafitov ali kaj podobnega.

Ustvarjanje lastne identitete skozi grafitiranje najbolj prikazuje primer angleškega umetnika Banksyja, ki je kot grafitar in *street artist* svetovno prepoznaven in cenjen, svoje prave identitete pa noče izdati. Banksy je skrajni primer grafitarja s fiktivno identiteto, ki jo sicer skrbno neguje večja skupina ljudi, vendar ravno zaradi te svoje svetovne slave ob hkratni popolni anonimnosti predstavlja odličen primer sodobne identitete grafitarjev. Zaradi ponaredb in zamenjav imajo številni grafitarji in drugi umetniki svojo spletno stran, na kateri objavljajo svoja dela. Tak način je med prvimi uvedel prav Banksy.

Pri napisnih grafitih je avtor kot posameznik po navadi neznan. Grafite piše iz notranje nuje ali navdiha in šele z anonimnostjo dobi pogum za pisanje. Povsem drugače je pri bolj odprtih avtorjih, ki avtorstvo javno priznajo, ker so ponosni na odziv javnosti na svoj grafit (Maja Sever je na svoji spletni strani objavila nekatere svoje grafite, med drugim znani »Sonček je in ti si skuštrana«).

Grafitiranje uporablja mnogo skupin pri izražanju svojih stališč in s tem tudi pri oblikovanju svoje skupinske identitete. Pri slikovnih grafitih te skupine predstavljajo neformalne prijateljske vezi, kruji ali organizirane skupine v okviru legalnih in ilegalnih akcij. S svojimi posegi v javni prostor pridobijo določen ugled med poznavalci, obenem pa spremenijo tudi sam prostor. Če so slikovni grafiti v harmoniji s prostorom, kot npr. organizirane poslikave (Mizzart, KLG), jih okolica pozitivno sprejme. Če so pografitirane površine drugačne od preferenc okolice, kjer so narejene, jih družba v tem okolju preganja in sovraži. V

obeh primerih (sprejemanje ali zavračanje večine) vplivajo na identiteto grafitarske skupine in tudi na identiteto družbe v tej okolici.

Napisne grafite v Ljubljani so v devetdesetih močno zaznamovale desničarske, zlasti nacionalistične skupine z namenom izražanja svoje teritorialnosti in kot odkrit verbalni napad na Druge. Reproducirale so gesla in stališča iz splošnega diskurza (ponavljanje sloganov parlamentarne politične stranke), pri čemer so neposredno oglaševale določene politične skupine. S tem se je v slovenskem grafitiranju pričela uveljavljati desničarska politika (pred tem je bilo grafitiranje skoraj izključno domena politične levice), za katero je močno značilno reproduciranje diskurzivnih sloganov določenih političnih skupin. S svojim delovanjem so močno zaznamovale družbo kot celoto. Kot odgovor nanje in na konservativizem v dominantnem diskurzu so se pojavile tudi močne aktivistične skupine. Po stenah so pisale kritična gesla, zlasti poudarjanje človekovih pravic in prikaz stališča Drugega, ki so ga preganjale posamezne politične skupine (homoseksualci, ženske pravice do lastnega telesa).

Ljubljana je kot največje in najbolj urbano slovensko mesto v devetdesetih letih doživela razcvet slikovnega in napisnega grafitiranja, ki se je še stopnjevalo v naslednjem desetletju.²⁰ To je na njeno skupno družbeno identiteto močno vplivalo. Grafiti seveda niso všeč vsem in ponekod jih še vedno enačijo z vandalizmom. Po drugi strani pa so neznansko priljubljeni zlasti pri mladih, ker s svojo neukročeno divjo podobo poosebljajo svobodo in kataliziranje notranjih izbruhov.

20 Bogato grafitarsko zgodovino v tem obdobju imajo tudi Maribor, Nova Gorica, Celje in Kranj.

Ljubljanski grafiti v dvatisočih

Stop amerikanizem!
Grafit iz leta 2002

Grafiti so se v dvatisočih »skladno z družbenim sistemom spremenili, razvili in prevzeli estetske forme, se institucionalizirali in komercializirali« (Bobnič in Kropelj 2008: 285). Z njimi so se pričeli ukvarjati raziskovalci pri nas in po svetu, pri čemer je bila tudi strokovna obravnava močno podrejena dihotomiji na jezikovno in likovno podobo grafitov.

Slikovne grafite so v publikacijah obravnavali predvsem kot monografije in zbornike posameznih grafitarjev in uličnih umetnikov (*street artistov*) ter fotografske razglednice urbanih umetnin iz vsega sveta (Bulc 2008: 7). Z razvojem in s široko razširjenostjo informacijskih tehnologij je postalo snemanje grafitov in njihovo širjenje po spletu tudi učinkovit način spoznavanja predstavnikov grafitarstva, kar sta odlično

prikazala Veli in Amos v dokumentarcu *Vojne med slogi 2 (Style Wars 2, 2013)*. Še pred tem je Banksy posnel odmeven dokumentarec o grafitih *Izhod skozi trgovino s spominki (Exit Through the Gift Shop, 2010)*, ki je osvetlil skrivno ozadje njegovega delovanja ter druge grafitarske akterje. Tudi Blek le Rat je potrdil, da se ulični umetniki na svetovni ravni povezujejo v omrežje prijateljev in podpornikov. Poleg razvoja grafitarskih slogov, uporabe šablon in drugih tehnik je svet likovnih grafitov prestopil iz dvodimenzionalne podobe v tridimenzionalno. S pojavom *street arta* kot nadgradnje likovnih grafitov se je beseda »grafit« močno oddaljila od izvirnika v latinščini (*graffito* – napraskan napis na steni) in postala najpogostejša oznaka za umetniški poseg v javni prostor, ki ima namen zabavati, izzivati, ozaveščati in tudi pomagati okolici.

Street art predstavlja posebno vrsto ulične likovne umetnosti, ki se navezuje na grafitiranje, ga nadgrajuje, obenem pa predstavlja samostojen pojem. Prekrivanje *street arta* in grafitov je le na področju muralov oz. stenskih poslikav in pri izdelovanju *stencilov* ali šablonskih grafitov, ki so bili v Evropi razširjeni že pred skoraj sto leti. Uporabljali so jih Francovi fašisti v času španske državljanske vojne v tridesetih letih 20. stoletja, tehniko pa so poznali že tudi v kameni dobi. Nekateri avtorji štejejo tovrstne šablonske grafite (*stencile*) pod ulično umetnost (*street art*), nekateri pa jih še uvrščajo med grafite. Intervencije v javni prostor z uporabo nalepk, pletenih skulptur in podobnih objektov pa se na splošno uvrščajo pod ulično umetnost (*street art*).

Napisni grafiti so v dvatisočih ostali po tehnični plati precej podobni pankovskim grafitom, ki so jih običajno napisali s sprejem. Edina vidnejša tehnična sprememba je bila uporaba šablon, ki so jih kot svoj prepoznavni znak pričele uporabljati številne grafitarske skupine. Nadgradnjo napisnih grafitov je predstavljala tudi živahna komunikacija – dopisovanje ali spreminjanje grafitov. To sicer ni bilo nič novega, posebnost je bila v intenzivnosti in pogostosti tega grafitarskega pomenkovanja. Zanimanje strokovne javnosti pa niso vzbudile tehnične in oblikovne lastnosti napisnih grafitov (kar je bilo poglavitno področje pri slikovnih grafitih), temveč njihova vsebina, ozadje nastanka in povezanost z dominantnim diskurzom.

Poleg notranjih sprememb na področju grafitarstva so se pričele dogajati prelomne spremembe tudi od zunaj. V dvatisočih se je javni prostor Ljubljane precej spremenil. Poleg velikih infrastrukturnih prenov in nadgradenj sta se zgodili še dve bistveni spremembi v zvezi z njegovim upravljanjem. Mestna oblast je javni prostor močno podredila oglaševanju. Obenem je z izvajanjem politike »razbitih oken« prepovedala nepooblaščen poseganje v javni prostor, s čimer je napovedala vojno predvsem grafitom.

V nadaljevanju na kronološki način prikazujem razvoj grafitarstva in *street arta* v Ljubljani v dvatisočih. Pri grafitih uporabljam osnovno delitev na napisne in slikovne grafitе ter nadaljnje vsebinske in druge delitve. Na ta način razlagam vlogo grafitov pri uveljavljanju prostorskih reprezentacij grafitarskih skupin in posameznikov. *Street art* pojasnjam skozi njegov nastanek na svetovni ravni in pri nas. Kronologijo dopolnjujem s predstavitvijo odmevnejših družbenih dogodkov, ki so bili neposredno povezani z grafitarstvom v Ljubljani in Sloveniji na splošno. Pri tem ponazarjam tudi odnos hegemonskih pozicij v družbi do posameznih grafitov. Drugače od hitrega in ostrega odziva oblasti na sporne grafitе v osemdesetih letih (naci-punk afera) v dvatisočih letih policija pogosto tolerira prisotnost neonacističnih znakov. Prav tako je pregon grafitarjev precej selektiven, obenem pa se v zvezi s preprečevanjem grafitov snujejo tudi nove mestne politike.



Slika 56 a b c d e f g: Podhod pri Moderni galeriji leta 2002. Osebni arhiv: Helena Konda. (Napisi: »Reci ne NATO fašistom« (in prečrtana svastika), »Amerika naj ostane kjer je«, »Uprimo se režimu, ki je kradljiv«, »Stop NATO«, »kreteni«.)

Družbeni sistem se je v dvatisočih v Sloveniji razvijal v smeri, ki so jo nakazovale prelomne spremembe v devetdesetih (osamosvojitve, tranzicija, politični zasuk v konservativnost, prevlada informacijske tehnologije). Vse to so odlikovali tudi grafiti. Drugače od kratkega obdobja vojnih grafitov v devetdesetih, ko je bila podoba grafitarstva vsebinsko precej homogena, se je v dvatisočih nadaljevalo razvijanje heterogene podobe grafitarskih skupin. V tem času je novost predstavljalo vključevanje tehnik *street arta* (nalepke) in grafitarske bitke med posameznimi skupinami. Zanimivo je bilo tudi bolj ali manj javno povezovanje vladajočih struktur v družbi s posameznimi grafitarskimi skupinami in selektiven odziv na odstranjevanje grafitov različnih skupin. Nekatere skupine so delovale kontinuirano, navezujoč se na svoje izražanje v devetdesetih letih ali še prej. Organizirane skupine so večinoma dobile nove člane in podpornike ter tehnično nadgradile svojo podobo.

Monika Kropelj je raziskala področje grafitarskih bitk pri političnih grafitih v dvatisočih in oblikovala pregleden prikaz taktik grafitarskih ideoloških bojev.

Zidnih napisov se različne skupine in posamezniki lotevajo na različne načine oz. udeleženci bitk pri uničevanju uporabljajo različne taktike.

- a) Najpogosteje se grafit prečrta (po navadi z drugo barvo, kot je bil napisan prvotni grafit) in se ob njem (sicer ne vedno) pusti lasten napis, simbol ali drugo znamenje, ki priča o tem, kdo je grafit uničil oz. kdo se ne strinja z njegovo vsebino.
- b) Uničevanje in lasten podpis se lahko tudi združita, to pa tako, da se čez grafit preprosto z drugo barvo napiše lasten simbol, podpis ipd.
- c) Ena od možnosti je, da se grafit napiše v nasprotnikovem imenu, vendar žaljivo, provokativno. Tako, da se zdi, kot bi nasprotniki sami o sebi govorili slabo.
- d) Če nasprotnik želi, da vsebina grafita preprosto izgine, ga z isto barvo prespreja, tako da se ne vidi več, kaj piše spodaj.
- e) Grafitu se lahko tudi kaj doriše oz. dopiše tako, da se izgubi prvotni smisel in dobi napis nov pomen. (Kropelj 2008a: 257)

Spodaj povzamem tehnični opis taktik grafitarskih bitk Kropeljeve v skladu z njenim malenkostnim preoblikovanjem razdelitve na predavanju na FDV dne 18. 4. 2016 in jih nekoliko dopolnujem:

1. prečrtavanje s podpisom ali pripisom,
2. prekrivanje ali prebarvanje v neprepoznaven zmazek,
3. pisanje v nasprotnikovem imenu (pogosto z namenom provociranja in žaljenja),

- a. odkrito izposojanje identitete;
- b. prikrito prisvajanje oz. kraja identitete;
4. dopisovanje in dorisovanje v smislu kontraranacije (spreminjanja pomena grafitu),
5. prisvajanje grafitov.

Taktiko pisanja grafitov v imenu nekoga drugega sem razdelila na dve podskupini, ki se razikujeta po odkritosti odnosa do izposojanja identitete. Prva skupina odkrito žali ali provocira lastnika identitete, s čemer v resnici priznava izposojanje identitete. Tak je anarhističen grafit »«Jaz sem mali skin/sam sebi zelo smrdim/da pred smradom ubežim/koga drugega dolžim«. Odkrito izposojanje identitete potrjuje tudi znak za anarhizem (A v krogu), ki je pripisam h grafitu (Kropej 2007: 54). Povsem drugačno izhodišče ima grafit »Kristjani, klali smo vas 1945, klali vas bomo 2013«. Avtor grafitu se z letnicama navezuje na zmagovalce druge svetovne vojne (1945) in na vstajniško gibanje (2013), ki jima želi pripisati protikrščansko držo. Gre za precejšno nekonsistentnost, ki namiguje na plasiranje sovražnih oz. zavajajočih sporočil skozi lažno identiteto. Omenjenemu grafitu se podrobneje posvečam v podpoglavju o grafitih kot novem mediju desnice.

Na določenih grafitih je lahko subverzivnih akcij več. Prav tako lahko v bitki sodeluje več skupin. Rezultat je na koncu pogosto precej nečitljiv. Pomembna pomoč pri razlikovanju posameznih korakov bitke je uporaba različnih barv ali barvnih odtenkov posameznih skupin. Omenjene taktike niso nove in tudi ne omejene na napisne grafitu, so pa značilen grafitarski trend pri političnih grafitih, ki se v zadnjih letih še stopnjuje.

Monika Kropej, Maja Novak, Mitja Velikonja in drugi so pri obsežnem raziskovanju političnih grafitov v dvatisočih oblikovali veliko vsebinskih skupin. Nacionalistični grafiti so bili v dvatisočih pogosto povezani z neofašističnimi, neonacističnimi, strankarskimi in navijskimi. Anarhistični so bili pogosto povezani s protikapitalističnimi, pankovskimi in vstajniškimi. Dopolnjevali so se tudi feministični in protihomofobni oz. LGBT-jevski grafiti.

Zaradi nepreglednosti predalčkanja smiselno združujem nekatere vsebinske skupine. Po vsebini in načinu izražanja teritorialnih reprezentacij izrazitejših grafitarskih skupin in posameznikov ohranjam delitev iz prejšnjega poglavja na represivne, aktivistične in spontane grafitu, ki ji dodajam še skupino posebnih grafitov. Slednja se nanaša na neobičajen materialni videz grafitu, njegovo lokacijo ali prepletene teritorialne reprezentacije, povezane z njim. Uporabljena delitev v

osnovi ponazarja odnos grafitarskih skupin do človekovih pravic Drugega pri izražanju svojih teritorialnih reprezentacij.

Zaradi pogostih grafitarskih bitk tako pri posameznih sklopih grafitov pogosto predstavim tudi nasprotnikov odziv nanje. Še pomembneje so na dojemanje grafitov vplivali odzivi dominantnih struktur v družbi. Tudi ta področja smiselno vključujem v navedeno porazdelitev.

REPRESIVNI GRAFITI – KSENOFOBIJA, MIZOGINIJA IN HOMOFOBIJA

Posilmo levičarke!
Grafit iz leta 2016

Šovinistični diskurz iz osemdesetih se je do obdobja po letu 2000 stopnjeval. V dvajsetih letih 21. stoletja še ni videti konca tega trenda. Srd je bil v osemdesetih in devetdesetih letih usmerjen predvsem proti Neslovcem, v dvatisočih pa se je začel porast odkritega sovraštva tudi proti ženskam, istospolno usmerjenim, tujcem, zlasti beguncem, in socialističnim oblikam družbene ureditve.

Leta 2001 je potekal referendum o oploditvi z biomedicinsko pomočjo, ki je to pravico odvzel lezbijkam, samskim in hendikepiranim ženskam. Novembra 2006 je takratni minister za delo, družino in socialne zadeve, Janez Drobnič, predlagal omejen dostop do abortusa in uvajanje katoliške dikcije v zakonodajo, »po kateri se življenje prične s spočetjem«. Po njegovem predlogu bi država krila stroške abortusa le, »če bi bilo zaradi poroda ogroženo življenje ženske, ženske pa je, podobno kot razprave iz leta 1991, hotel instrumentalizirati za državne cilje« (Hvala 2008).

Leta 2009 je prišlo do napada na aktivista Mitjo Blažiča pred lokalom Café Open, kjer je »potekal literarni večer v okviru tedna Parade ponosa«. Devet fantov ga je napadlo z zmerljivkami »Pedri!« in preteple s pestmi, kamnom, palicami, baklo ter ga obrcalo. Napadalci so bili oblečeni »v črno, na glavah so imeli kapuce, podkape ali maske, v rokah so nosili bakle z rdečimi sikajočimi plameni, hokejske palice, kamne in kose asfalta«. Podobnih napadov je bilo še več. V naslednjih letih so se stopnjevali v organizirano skupinsko demonstriranje, ki je leta 2012 potekalo na Trgu republike z vojaškimi formacijami in meta-njem pirotehnike (Košak 2012).

Ljubljanske in mariborske vstaje v letih 2012 in 2013 ter podobni dogodki so bili vedno izpostavljeni napadom desničarskih

ekstremistov, ki so postali zelo dejavni zlasti po letu 2005. Januarja 2016 so na gradbišču džamije skrajneži odvrgli odsekane in razpolovljene svinjske glave in kri v zaprtih steklenih kozarcih. Dejanje je izkazovalo namen duhovnega oskrunjenja verskega središča muslimanov, ki jim vera prepoveduje uživanje svinjine. Razen nekaterih medijskih in individualnih obsodb se politični vrh ni odločno oglasil z obsodbo nasilja. Če se spomnimo, da so decembra 2015 protestniki pred hišo prvega predsednika republike Milana Kučana poskušali zažgati njegovo biografijo, ki jo je napisal zgodovinar Božo Repe, lahko brez dvoma prepoznamo fašizacijo družbe, saj razen društva Alternativna akademija ni dejanja obsodil nihče na visoki državni ravni.

Organizirano pisanje sovražnih grafitov je bilo v dvatisočih največje pred volitvami in referendummi oziroma pred podobnimi prelomnimi trenutki v družbi. Njihovo sporočilo je bilo povezano z aktualnim družbenim stanjem ali uveljavljenim družbenim redom.

Nina Perger je raziskala, da so »organizirane akcije izdelovanja grafitov s sovražnim govorom« običajno »pozivanje k ohranitvi oziroma utrditvi obstoječega družbenega reda, znotraj katerega so privilegirane specifične družbene skupine, ki se ob diskurzih enakopravnosti in emancipacije deprivilegiranih družbenih skupin počutijo ogrožene« (Perger v Janičijević 2015).

Desničarski grafiti – nacionalistični, neofašistični, neonacistični, strankarski in navijaški

V dvatisočih so se nacionalistični grafiti začeli prepletati z neonacističnimi, strankarskimi, navijaškimi in podobnimi grafiti, ki so izražali skrajno desno politično opredelitev. V devetdesetih so bili tovrstni grafiti povezani z Jelinčičevo nacionalistično stranko SNS, v dvatisočih pa je bila raziskana povezava predvsem z Janševo stranko SDS.

Marta Gregorčič, Monika Kropelj in Mitja Velikonja so se pri svojih raziskavah dotaknili ali osredotočili na desničarsko grafitarstvo, ki zlasti v obliki sovražnih grafitov spremlja to razraščajoče gibanje mladih pri nas in po svetu. Desničarski ekstremizem je poglobljeno predstavil novinar Erik Valenčič v dokumentarcu *Koalicija sovraštva*, predvajanem na RTV SLO 1 28. januarja 2014. Opisal je nastanek nacionalističnih gibanj v Sloveniji v osemdesetih ter njihov razrast po osamosvojitvi. Gibanja so sestavljali predvsem mladi moški, ki so svojo pripadnost izkazovali z obnašanjem in z zunanjo podobo: obriti lasje, črne in zelene jakne, ozke zavihane kavbojke in črni »bulerji« z belimi vezalkami. Njihova ideološka prepričanja so povezovala domoljubje z neonacizmom, kar je izkazoval tudi njihov izbor gesel in znakov

(»Čefurji raus«, svastike). Vsebina grafitov ekstremistov v devetdesetih je bila usmerjena proti Neslovcem, npr. »Ljubljana je bulana, s čefurji je usrana«. Vsebovala je izbor nacističnih znakov (svastike) in gesla, predelana iz nacističnih »Juden Raus!« (Valenčič 2014).

Po pričanju nekaterih (bivših) članov ekstremističnih gibanj so se v devetdesetih letih številni pridružili gibanju, ker so jih motili Neslovenci v Sloveniji. Pri izkazovanju svojih pogledov so nosili svastike in druge neonacistične simbole, čeprav se nekateri (še) niso poistovetili s idejo nacizma, ki je te simbole ustvarila. Motili so jih predvsem begunci iz republik bivše SFRJ, kjer je tedaj divjala vojna. Želeli so jih pregnati z nasiljem, tudi s požiganjem begunskih taborišč. Zbirali so se ob petkih v centru Ljubljane. Njihov iniciacijski obred je vseboval »darilo« za novega člana: bulerje, ki so jih nasilno odvezli mimoidočemu pankerju ali anarhistu (Valenčič 2014).

V pričevanjih bivših pripadnikov skrajnih desničarskih skupin v Valenčičevem dokumentarcu je bilo navedeno, da je v dvatisočih postalo včlanjevanje v te skupine najlažje z vabilom notranjega člana. Organizirano delovanje so umerjali voditelji, ki so bdeli tudi nad obnašanjem članov. Člani so se morali odzivati na vabila na določene akcije, kjer so protestirali in se včasih tudi pretepali. V vsakdanjem življenju so morali izkazovati sovraštvo (kletvice in podobno) do osovražnih skupin, sicer so jih vodje kaznovali (tudi »z *batinami*«). Zbirali so se v podhodih v centru Ljubljane (Ajdovščina, Maximarket), v Zvezda parku in drugje. Skupina Tukaj je Slovenija se je srečevala predvsem v Ledina centru, kjer je bilo mogoče v trgovini Dr. Gebi kupiti oblačila in dodatke z neonacistično simboliko. Skrivaj so trgovali tudi s pretepaškim orožjem, solzivci, plinskimi maskami in po naročilih dobavljali posebne predmete iz tujine. Za »najzaslužnejše« člane so bile organizirane zabave v Domžalah, kjer so svoja znanstva nadgrajevali (Valenčič 2014).

Za izkazovanje pripadnost skupini v kasnejših letih (okoli 2010) ni bila več nujna »klasična« obritoglavska podoba in oblačila, nujna je bila le črna barva in obvezna kapuca, ki omogoča (vsaj delno) zakrivanje obraza in zaščito pri pretepih. Pomembna je bila tudi simbolika (tetovaže, priponke, našitki in drugi dodatki) za medsebojno prepoznavanje (Valenčič 2014).

Pogosto so na pretepaških nočnih podhodih ljudi šikanirali, pretepali do hujših poškodb in metali v Ljubljano. S seboj so vedno nosili pretepaška orožja (palice, bokserje, nože ...). Pretepali so vedno v skupini. Če niso bili v premoči, so poklicali na pomoč kolege, ki so se pripeljali s kombiji. Napade na svoje člane so vrnili z osebnimi maščevanji nad vodjami nasprotnikov z brutalnimi pretepi. Pogosto so

pretepenega brcali v glavo ali celo skakali z močnimi čevlji po njej. Nasilje je služilo tudi vzpostavljanju notranje hierarhije. Mlajši člani so se pogosto bali svojih nasilnih voditeljev, ker so bili deležni prete-pov in šikaniranja tudi sami. Člani, ki želijo izstopiti iz teh skupin, so praviloma deležni prepričevanj, naj ostanejo, groženj, ustrahovanj in podtikanj. Ogroženi so tudi njihovi bližnji, saj ustrahovalci poznajo družinski krog svojih članov. Sprva se morajo skrivati, ker jih sicer bivši sočlani na ulici lahko pretepejo (Valenčič 2014).

V zadnjih letih postaja Slovenija priljubljeno mesto srečevanj skrajnih desničarskih skupin, ki običajno potekajo kot koncerti in športna tekmovanja – Valenčič jih je označil kot fašistični turizem. Druge evropske države takšna zborovanja prepovedujejo in posebej obravnavajo ljudi s polnimi kartotekami prekrškov in zločinov. Pri nas jih policija pusti pri miru, ker naj ne bi imela primernih pooblastil. Po-leg tega gre za dogodke zaprtega tipa, kjer posredovanje naj ne bi bilo pravno dovoljeno (Valenčič 2014).

Neonacisti so se na novemberskih protestih leta 2014 fizično in verbalno znašali nad drugimi udeleženci protestov. 30. novembra 2014 so izzvali najhujše nered, kar jih je doživela Ljubljana od osamo-svojitve naprej. Protestov se je udeležila skupina mladih ljudi v črnih jaknah s kapucami. Zbrani so bili okoli dolgega transparenta, na katerem je med drugim pisalo »Sami proti vsem«, črka o pa je bila spre-mnjena v keltski križ. Načelnik policijske uprave Marjan Fink je kasneje potrdil, da so bili ti udeleženci spontani del protestov, čeprav so vsi udeleženci in zunanji strokovnjaki potrdili, da so bili organizirani, mi-litantno postrojeni in vodeni s povelji, dobro pripravljene, oboroženi, večinoma zamaskirani z rutami in kapucami ter so se ob posredovanju policije zelo učinkovito razbežali. Med nekaterimi zajetimi je bil tudi predstavnik slovenske vojske, ki je bila že večkrat omenjena v povezavi z organizacijo Blood and Honour (B & H). Anuška Delić je leta 2011 odkrivala utemeljene znake povezovanja zaposlenih v slovenski vojski z B & H. Mediji so poročali tudi o vojaških urjenjih ekstremistov na vojaškem vadbišču Škrilj na Dolenjskem. Neonaciste so mediji našli tudi v podmladku SDS (Valenčič 2014).

Ekstremistična desničarska gibanja se krepijo v vseh sosednjih državah in z njimi tudi težnje po nadaljevanju osvajalnih pohodov iz preteklosti. Druženja slovenskih ekstremistov z italijanskimi somišlje-niki spremljajo nasilni izgredi italijanskih skupin nad slovensko manj-šino v Italiji. Prav tako se suvereno gibajo po slovenskem ozemlju in prebivalce spominjajo na pohode fašistov v prejšnjem stoletju. V času pred volitvami so se v obmejnih območjih na spomenikih in označeval-nih tablah pojavili številni sovražni grafiti (npr. »Mort a ross«, »Heil

Hitler«, »Banditi!«, »Qui torna Italia«) in oznake svastik, keltskih križev in drugih znakov. Domačini, ki so zasačili zamaskirane grafitarje, skrite v grmovju, so na njihovem avtu opazili Mussolinijevo sliko in napis *Forza Italia*, kar je ime italijanske fašistične organizacije. Veliko partizanskih spomenikov in obeležij žrtev druge svetovne vojne je bilo pografitiranih s svastikami in podobnimi znaki. Med sovražnimi napisi v Gorici so bili: »Za pet Kristusovih ran naj pogine partizan«, »Dober komunist je mrtev komunist«. Povsod je bilo nalepljeno tudi veliko nalepk (*stikerjev*) s fašističnimi gesli (Valenčič 2014).

V primerjavi z devetdesetimi se je v dvatisočih letih izbor prevzetih simbolov močno povečal. Povzeti so bili predvsem iz mednarodno uveljavljenih rasističnih in nacionalističnih krogov ter po količini dominirajo v razmerju proti »domačim« geslom in znakom. Izjema je močno razširjen simbol karantanskega panterja. Slovenski ekstremisti, ki se deklarirajo za domoljube, uporabljajo iste znake kot fašisti iz drugih dežel in jih posnemajo tudi pri skrunjenju partizanskih spomenikov ter obeležij žrtev nacifašizma. Povezovanje na mednarodni ravni je prisotno po vsej Evropi, pri čemer prihaja tudi do preoblikovanj gibanja:

Pred desetletjem so slovenski obritoglavci, ki so se odpeljali na obisk k obritoglavcem v Nemčijo, namesto dobrodošlice dobili batine kot pripadniki nižje rase. Danes arijski rod ni več pomemben, odločilna je bela rasa. Sploh srbski neonacisti so na mednarodnem prizorišču zelo ugledni. (Valenčič v Utenkar 2014)

Posplošena razlaga, da gre pri ekstremistih za mladostnike z večplastno krizo identitete, ne drži, saj je večina ekstremistov v tridesetih in štiridesetih letih in živi navzven urejeno življenje. Valenčič je raziskal, da je največ organiziranega ekstremizma v »Ljubljani, Domžalah, Žireh, Mariboru, kjer so Harvardi, Trbovljah, krepijo se v Ajdovščini in na Obali« ter da so žarišča slovenske srednje šole, kjer nabirajo tudi največ novih članov (Valenčič v Utenkar 2014):

Večina jih je mladih, najstnikov in v zgodnjih 20. letih, torej se še sodelajo. Večinoma imajo krizo identitete, iščejo se in se najdejo v skrajno desnih skupinah. Če hočejo iz njih, imajo potem težave. Od starejših neonacistov, voditeljev scene, jih ima kar nekaj svoja podjetja, bolj na obrtni ravni. Vendar jim ne gre slabo. Na prvi pogled imajo urejeno življenje, družine, redno delo. To je nacistem navidezno idiličnih spalnih naselij za živimi mejami. (Valenčič v Utenkar 2014)

Nekateri ekstremisti vzgajajo svoje otroke že od rojstva v duhu militantnosti in diskriminiranja drugačnih (Valenčič 2014). Večji delež mladih neonacistov prihaja iz strokovnih srednjih šol in šol, kjer v predmetniku

ni veliko zgodovine. Pojav neonacizma v šolah običajno izda značilna zunanja podoba pripadnikov gibanja, ki pa ji na šolah najpogosteje ne pripisujejo posebnega pomena. Intelktualno ozadje nasprotnih skupin izkazuje tudi napadalen odnos do tistih, ki zgodovino in politiko bolje poznajo: »Med napadenimi institucijami se je znašla tudi ljubljanska Fakulteta za družbene vede, rdeči faks, ki so ga Avtonomni nacionalisti nekajkrat porisali z grafiti in šablonami: ‚Sramota od fakultete‘ s keltskim križem; ‚Fakulteta za komunistične vede‘, zraven pa Slo in keltski križ; ‚Stop poneumljanju‘« (Velikonja 2013: 119).

Leta 2012 je na pobudo Urada RS za varstvo človekovih pravic na sedežu obveščevalne službe Sova potekal sestanek na temo novačenja otrok v ekstremistične skupine. Sova ni v zvezi s tem sprožila nobenih ukrepov, čeprav je ta gibanja obravnavala v drugih poročilih. Sova prav tako ni poročala o paravojaških usposabljanjih desničarskih skupin in njihovih povezavah s podobnimi mednarodnimi organizacijami. Po drugi strani pa je sledila vsem protestom levičarskih skupin, ki so potekali brez izgredov. Parlamentarna preiskovalna komisija o ekstremističnih skupinah, ki je bila ustanovljena z namenom ugotavljanja možnosti spremembe zakonodaje s tega področja, se je bolj ukvarjala s politiziranjem kot z dejanskim iskanjem rešitev za odpravo ekstremizma (Valenčič 2014).

Leta 2008 je Aleš Bučar Ručman opazil dva napisa na stavbi Urada RS za intelektualno lastnino: »Vse čefurje v Auschwitz« in »Čefurji raus«. Prijavil ju je na policijo kot »kaznivo dejanje vzburjanja sovraštva in nestrpnosti, opredeljeno v 300. členu takrat veljavnega Kazenskega zakonika (Ur. list RS 95/2004)«. Policija je začela preiskavo, vendar je postopek ustavil dežurni državni tožilec z razlago, da v dejanju ni mogoče »zaznati znakov kaznivega dejanja, saj ‚čefurjev‘ ni mogoče opredeliti kot narodnost«. Primer ni bil obravnavan na sodišču, niti v okviru »statistik nadzorstvenih in pravosodnih institucij« (Bučar Ručman 2014: 286).

Posebno podskupino desnih ekstremistov po vsem svetu in pri nas predstavljajo navijači. Dolgoletni člani navijaškega kluba Green Dragons (GD) so opazili porast neonacistov v svojih vrstah. V klub so pričeli vstopati že v devetdesetih letih, najbolj pa se je njihovo število povečalo leta 2005. Leta 2014 so predstavljali približno četrtno članstva. GD so neonacisti pričeli izkoriščati za preizkušanje svojih članov v uličnem pretepanju ter za rekrutacijo novih članov. GD je dobil zaradi tega neonacističen predznak in izgublja svojo multikulturalnost, ki ga je nekoč bogatila. Trend porasta neonacističnih članov v navijaških vrstah je prisoten tudi pri drugih navijaških klubih. Navijači odbojarskega kluba Maribor Branik so na tekmi v Mariboru leta 2013

odbojkarje iz Bosne provocirali s skandiranjem: »Nož, žica, Srebrenica« (Valenčič 2014). Največja zloraba slovenskega navijaštva za neonacizem je izraba letnice ustanovitve kluba Green Dragons (1988), ki se kot dvomestna številka pokriva z najpogostejšo neonacistično kodo 88 za HH ali Heil Hitler.



Slika 57 a b c č: Desničarski grafiti, 21. 3. 2016. Ljubljana. Foto: Helena Konda.



Slika 58: Prečrtan navijaški grafit na Viču, 26. 5. 2016. Foto: Helena Konda.

Z desničarskim grafitiranjem (in tudi z rekrutiranjem mladih) je najbolj povezana organizacija Tukaj je Slovenija, ki to tudi potrjuje na svoji spletni strani z domeno: <http://www.tu-je.si/>. Novinarka Anuška Delić je raziskala, da je domeno odprl Zvonko Cizelj, znan tudi kot Dr. Gebi iz trgovine z istim nazivom. Ime Dr. Gebi nakazuje na »priimek nacističnega ministra za propagando dr. Josepha Goebbelsa« (Velikonja 2013: 120).

Organizacija na podstrani *Dosedanje delovanje* predstavlja svoj začetek leta 2005 z vzpostavitvijo spletne strani za osredotočanje na »aktivizem, organiziranje srečanj in dogodkov ter na aktualno

družbeno dogajanje« kot dopolnitev »drugih domoljubnih internetnih strani« (Tukaj je Slovenija 2012).

Projekt je dobil zagon ravno z izražanjem svojih idej skozi tako imenovano ulično umetnost nalepk in grafitov. Z grafiti in nalepkami smo hoteli predvsem prekriti simbole in napise priseljencev in njihovih potomcev, kot so Srbija, Bosna, CCCC, mesec in zvezda in podobno po slovenskih mestih, saj so takšni napisi za Slovence sramotni in ponižujoči. Na žalost se je izkazalo, da je za nekatere očitno bolj sporno, če piše v slovenskih mestih, da je tukaj Slovenija, kot pa da je vse posvinjano s tujimi simboli in napisi. To nam je dalo vedeti, da smo na pravi poti, saj je postalo očitno, da je treba še bolj opozarjati na to preprosto in na videz logično dejstvo, da je tukaj Slovenija, zaradi globljega pomena, ki se skriva v tem stavku in so ga nekateri takoj razumeli, drugi pa še ne.

S tem smo hitro zbudili pozornost in zanimanje med slovensko mladino za domoljubje. Preko interneta smo se dogovarjali za akcije grafitiranja in lepljenja nalepk po slovenskih mestih in tako se je zvrstila vrsta akcij. V ta namen smo razdelili tudi 10.000 nalepk po celi Sloveniji. Kmalu nas je bilo dovolj za spoznavno srečanje v Ljubljani 17. 2. 2006, kjer smo se osebno spoznali. S tem se je pokazalo, da projekt dejansko deluje. Pravi preboj smo naredili pol leta kasneje, ko smo se udeležili Proslave ob dnevu državnosti 24. 6. 2006 na Trgu republike s slovenskimi državnimi zastavami in zastavami s karantanskim panterjem. V ta namen smo izdelali tudi brošure, kjer je bil opisan pomen karantanskega panterja in domoljubja ter domoljubne pesmi, ki so jih napisali uporabniki foruma in jih delili med udeležence proslave, ki jih je zanimalo, kaj predstavljamo. Na sami prireditvi smo tudi poželi bučen aplavz, ko so se na velikem ekranu pokazale naše plapolajoče zastave. (Tukaj je Slovenija 2012)

Erik Valenčič in Monika Kropelj sta posebej raziskala najpogostejše znake ekstremistov, ki so: domobranski orel, nacistične mrtvaške glave, svastike in kombinacije teh podob. V zadnjem času se vse bolj uveljavljajo svetovno uveljavljeni znaki iz keltske in nordijske mitologije – keltski križ s pripisom o belem ponosu. Razširjene so kratice WPWW na četrtnah okoli križa: White Pride World Wide. Pomembna so tudi nekatera števila, ki predstavljajo mesta črk v angleški abecedi. Števila predstavljajo kodifikacijo nacističnih gesel, ki so prepovedana v evropskih državah, kjer so nastala.

- 18 – Adolf Hitler
- C18 – Combat Adolf Hitler
- 88 – Heil Hitler
- 28 – Blood and Honour (Kri in čast)
- 828 – Heil Blood and Honour
- 777 – simbolizira zmago nad antikristom, predstavlja pa tudi svastiko s tremi kraki.

14 – število besed v geslu: »*We must secure the existence of our people and a future for white children.*«²¹ Oblikoval ga je ameriški neonacist in terorist David Lane, ki je že dalj časa v zaporu. Slovenski prevod: »Zagotoviti moramo obstoj bele rase in prihodnost belih otrok« (9 besed).

Mitja Velikonja je ob pregledu simbolike števil opozoril na znano dejstvo, da zaporedje črk v slovenski abecedi ni isto kot v angleški, na katero se opira kodifikacija neonacističnih gesel.

1 in 8 torej predstavljata črki A in H. Protislovje: neofašisti se predstavljajo kot zavedni Slovenci oziroma branilci slovenskega naroda, a v slovenski abecedi je črka H 9. po vrsti. Da absurdnosti navezovanja na Hitlerja (kot zagrizenega sovražnika Slovanov) pri teh slovenskih »domoljubih« niti ne omenjam ... (Velikonja 2013: 118)

Velikonja je poudaril »dvojno enotnost <tihega> in <glasnega> fašizma v sodobnem svetu in tudi pri nas«, ki se navezuje na <neorasizem>, <evrofašizem> in podobne diskriminacije. Beli supremacizem (angl. White Power) se v grafitih kaže z uporabo simbola keltskega križa, ki je »postal novi zaščitni znak belih supremacistov, neonacistov in tudi skrajnejšev med nogometnimi navijači povsod po svetu« (Velikonja 2013: 118). Med napisi prednjači kratica gibanja »WPWW«, ki pomeni White Pride World Wide, ter grafiti: »White Power«; »Za belo Slovenijo«; »Bela moč« (Velikonja 2013: 118). Očiten prikaz prevzema tuje ideologije od ameriških rasistov je tudi uporaba simbolike številke 14.

Nacionalistična podzvrst sovražnih grafitov je bila v dvatisočih tako kot v devetdesetih letih močno antibalkanska in usmerjena proti manjšinam ter tujcem. Med temi so antibalkanska gesla (»Balkan more stran«; »Smrt Hrvatom«; »Južnake v smetnake«; »Bosna raus«), napisi proti Romom (»Cigan raus«; »Smrt ciganom«; »Cigo si«), proti tujcem (»Stop imigraciji«; »Imigranti ven«; »Tujci ven«; »Multikulti je beli genocid«), proti muslimanom (»Stop islamizaciji«) (Velikonja 2013: 119).

Neonacisti izkazujejo tudi močno nasprotovanje drugačnim na podlagi njihove politične, kulturne in spolne usmeritve. Zlasti pogosti so bili grafiti proti komunizmu in socializmu, s povezovanjem letnice 1991 kot prehoda v boljši, torej kapitalistični družbeni sistem: (»Komunisti izdajalci«; »1991 Slovenija – Slovenski radikali – Leto, ko smo

21 Obstaja tudi alternativni pomen, ki stoji za številom 14: »Because the beauty of the White Aryan woman must not perish from the earth.« (V prevodu: Ker lepota bele arijske ženske ne sme izginiti z zemlje.) (Gardell 2003: 69)

bili enotni, leto, ko smo premagali komunizem!«; »Dol s komunisti«; »Smrt komunistom«; »Stop levemu terorju«; »Smrt komunizmu!«) (Velikonja 2013: 119). Nasprotovanje istospolno usmerjenim se pogosto izraža z žaljivkami, ki vsebujejo besedo »peder«. Še več homofobnih vsebin je zajetih posredno v informativnem gradivu, ki poudarja nenaravnosti istospolnih zvez ter nasprotuje tudi etničnemu in kulturnemu mešanju. Med gesli na nalepkah, ki jih je raziskal Velikonja, so bili napisi: »Ohrani svojo dediščino, reci Ne multikulturi! Stop islamu. Slovenija Slovincem, Evropa Evropejcem!« (Velikonja 2013: 119).

Pogosto je napadanje ideoloških nasprotnikov, ki se še stopnjuje v bitkah: »Anti anti-fa« s kljukastim križem; »Afa je levi kljukasti križ, torej nacizem«; »Hahaha Antifa!« s keltskim križem; »Anti fa-fa«; »Antifa opice sistema« (Velikonja 2013: 119).

Pri razpoznavanju sodelujočih v bitki so v veliko pomoč tudi barve. Med desničarji prevladuje črna. V Ljubljani je zaradi povezovanja z navijači Green Dragons zraven tudi zelena barva, v Mariboru pa vijoličasta zaradi njihove navijaške skupine Vijole.

Slikovno najmočnejši je simbol karantanskega panterja, ki je skupen vsem slovenskim desničarskim gibanjem. Kot svoj prepoznavni znak ga uporabljata zlasti organizaciji Hervardi in Tu je Slovenija. Andrej Pleterski z Inštituta za arheologijo ZRC SAZU je simbol označil kot politično novotvorbo s konca 20. stoletja, saj v pripisanem obdobju nastanka znaka v stari Karantaniji (7. stoletje n. š.) ni bilo levov oziroma panterjev, temveč sta bila prisotna neukročena kobila in lisasti bik. Prav tako ni bilo leva v zgodnjem srednjem veku v nobenem od slovanskih skupin na svetu. Podoba karantanskega panterja je še najbližje grbu fevdalne družine Spanheimov iz 12. stoletja, ki je živela na Koroškem (Pleterski v Valenčič 2014). Pleterski je raziskal, da je imel štajerski panter na grbu okrog leta 1340 ognjene plamene iz gobca in iz mednožja. Pri kasnejših podobah je bil ogenj prisoten le še okoli gobca, mednožje pa je nakazano anatomsko pravilno. Zadnja podoba karantanskega panterja bruha ogenj iz gobca,



Slika 59: Karantanski panter na spletni strani organizacije Tukaj je Slovenija in povečava vgravirane značke na zavihku suknjiča takratnega predsednika vlade Janeza Janše ob obisku predsednikov Evropskega parlamenta na Brdu in v Ljubljani, 19.–20. 12. 2007 (Tukaj je Slovenija 2012)

njegovo mednožje pa po mnenju Pleterskega v primerjavi z oblikami na prejšnjih grbih izkazuje kastriranost (Pleterski 2016).

Decembra 2007 je znak v obliki značke nosil tudi takratni predsednik vlade Janez Janša na dvodnevem obisku Konferenca predsednikov Evropskega parlamenta na Brdu pri Kranju v Sloveniji. Značke z znakom so si pripeli vsi prisotni predstavniki vlade in gostje (Slovensko predsedstvo EU 2008). Spletna stran organizacije Tukaj je Slovenija je to gesto pohvalila kot poklon veličastnemu dogodku »s simbolom naših ponosnih prednikov« (Tukaj je Slovenija 2012).

Naši predniki so bili ponos tedanje Evrope, saj so sredi fevdalnega sistema, ki je zavladal v Evropi, svobodno volili svoje vojvode in tako predstavljali biser svobode v prahu suženjstva. Ostanek tega so predstavljali kosezi – svobodnjaki, ki niso bili tlačani in so smeli nositi orožje, še dolgo po dokončni uveljavitvi fevdalizma v Evropi, kar je predstavljalo takratni fenomen. Prav tako smo ponos današnje Evrope mi Slovenci. V manj kot dveh desetletjih se nam je uspelo povzpeti iz še ene propadle večnacionalne, totalitarne države do uspešne, samostojne države, ki je z letošnjim letom začela voditi Evropsko Unijo s slabimi 500 milijoni prebivalcev.

Da bo Evropa nekoč združena po mirni poti in da ji bo lahko predsedoval tudi slovenski človek, izvoljen iz slovenskega naroda, si naši predniki dolgo niso upali misliti tudi v najlepših sanjah – danes je to resničnost in na njo smo lahko ponosni, kot so bili naši predniki lahko ponosni na svojo izjemnost v času Karantanije. Zato je še kako prav, da sta ta najbolj svetla trenutka slovenskega naroda združena z istim simbolom – karantanskim panterjem, ki najbolj odraža mogočnost slovenskega naroda. (Tukaj je Slovenija 2012)

Poleg množičnega pisanja po zidovih so v organizaciji Tukaj je Slovenija objavili tudi nekaj podob svojih pogostih nalepk in šablonskih grafitov. Med njimi so: podoba Rudolfa Maistra, »verigar«, ki trga okove, knežji kamen in karantanski panter. Slike svojih grafitov in nalepk so objavili tudi na svoji spletni strani, pri čemer datiranje prispevkov ni



»Dan državnosti 2007«. »V počastitev Dneva državnosti, dneva, ko je Slovenija razglasila svojo samostojnost in neodvisnost, smo natisnili tudi 2000 nalepk, ki smo jih razdelili med prijatelje in znane. Na nalepkah smo upodobili motiv 'verigarja', ki se je pojavil na prvih znamkah na slovenskem in prikazuje golega človeka, ki trga verige s svojih rok, v daljavi pa je vidi s soncem obsijan Triglav. Na ta motiv smo umestili še datum državnega praznika, torej 25. 6. saj mislimo, da je sramotno, da veliko Slovencev ne ve niti tega, kdaj smo Slovenci uresničili svoje sanje po samostojni državi v kateri bomo sami krojili svojo usodo.« (Tukaj je Slovenija 2012)

Slika 60: »Dan državnosti 2007«. 2000 nalepk. (Tukaj je Slovenija 2012)

bilo sprotno (vsi so bili objavljeni avgusta 2012). Njihove opise povzemanj dobesečno, ker imajo obliko poročanja in pričevanja o grafitarskih akcijah ter so zelo informativni glede lokacij, količinskega obsega grafitov in nalepk, števila udeležencev ter ideološkega ozadja akcij.



»Natisnili smo 10.000 rdečih nalepk z napisom Tukaj je Slovenija, karantanskim panterjem ter internetnim naslovom te strani. Večino nalepk smo razdelili med prijatelje, sošolce, sodelavce in znance ter jih poslali tistim, ki so jih želeli po vsej Sloveniji. Naknadno smo se organizirali še v skupino, ki je izvedla akcijo lepljenja nalepk po centru Ljubljane.« (Tukaj je Slovenija 2012)

Slika 61: 10.000 rdečih nalepk z napisom Tukaj je Slovenija. (Tukaj je Slovenija 2012)



»Izdelali smo šablone s karantanskim panterjem, Rudolfom Maistrom in knežjim kamnom ter z njimi prekrili tuje simbole ter počičkane površine in pločnike po Ljubljani. Hkrati smo izdelali še podolgovate bele nalepke in jih polepili po Ljubljani.« (Tukaj je Slovenija 2012)

Slika 62: Šablone s karantanskim panterjem, Rudolfom Maistrom in knežjim kamnom v Ljubljani. (Tukaj je Slovenija 2012)



»V Kranju smo prav tako uporabili šablone s karantanskim panterjem, Rudolfom Maistrom in knežjim kamnom ter podolgovate bele nalepke. Posebnost te akcije je bila šablona karantanskega panterja v velikosti enega metra.« (Tukaj je Slovenija 2012)

Slika 63: Šablone s karantanskim panterjem, Rudolfom Maistrom in knežjim kamnom v Kranju. (Tukaj je Slovenija 2012)

Valenčič je v dokumentarcu prikazal naslednje grafitne desničarskih ekstremistov: »Multikulti je beli genocid!«, »Buška je buška peder«, »Smrt pedrom« (Valenčič 2014). Mitja Velikonja je v začetku dvatisočih v razponu desetih let proučil »nekaj sto tovrstnih grafitov, street art produktov in raznih zapisov [...] na vidnih mestih slovenskih urbanih (in tudi ruralnih) krajin« (Velikonja 2013: 117). Pri tem je poleg uporabe kodificiranih gesel s številkami in njihovimi izpisi zasledil grafitne: »Slovenija Slovincem«, »Slovenijo ljubi ali zapusti«, »Tu živimo Slovenci«, grafit s slovenskim grbom in pripisom »Najprej Slovenec, nato Evropejec!«, »Tukaj je Slovenija« in nalepka »Reci ne drogi! Za svetlejšo prihodnost slovenskega naroda!« s prečrtanim listom konoplje. Posebno tematiko nacionalizma predstavlja evrofašizem, »ki si prizadeva za čistost Evrope«: »Evropa Evropejcem«; »Svoboda Evropi«; »Srbija – Marš iz EU – govno«.

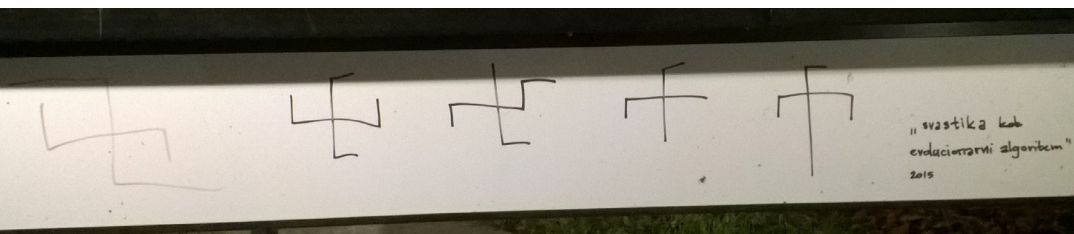
Med svojim raziskovanjem sem našla precej primerov tovrstnih grafitov v centru in na Viču v Ljubljani.



Slika 64 a b c d e f g h: Grafiti na Viču in v Centru. Od oktobra 2015 do februarja 2016. Foto: Helena Konda.



Slika 65: Grafiti na Kotnikovi ulici v Ljubljani. Prečrtan in napol izbrisan napis »Nož, žica, Srebenica« s kelskim križem, navijaški in drugi grafiti, 29. 10. 2015. Foto: Helena Konda



Slika 66: Grafit »Svastika kot evolucijski algoritem«. Park Tivoli, 17. 11. 2015. Foto: Helena Konda.



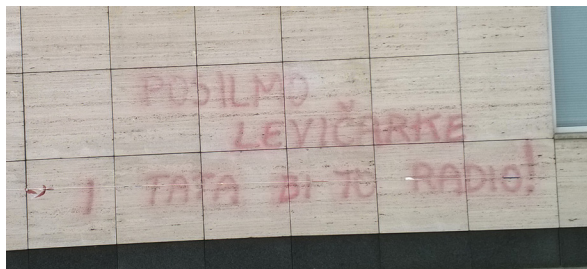
Slika 67: Grafita »Slava Slovincem« in »C18«. Trnovo, 3. 6. 2016. Foto Helena Konda.

Velikonja prepoznava štiri skupine avtorjev antibalkanskih grafitov. Večinoma je to le del njihove politične ideologije, ki jo sestavljajo tudi antikomunizem, nacionalna avtarkija, nacionalizem, rasizem, patriarhalnost, prozahodnjaštvo, islamofobija in antikapitalizem. V prvi skupini so nepovezani šovinistični posamezniki, ki svoje poglede rišejo in pišejo po zidovih bolj ali manj neorganizirano. Druga skupina so »manjše, regionalne, a dobro organizirane in povezane skupine tipa Primorski panterji, štajerski Hervardi, domžalski Headhunters ali Slovenski radikali«. Tretjo skupino predstavljajo verjetno najbolj razvpiti predstavniki neonacistov in podobnih ideologij. Med njimi je Tukaj je Slovenija, ki »vztraja na klasični 'domoljubni' ikonografiji z neofašističnimi primesmi, na 'trdem' skinheadovskem imidžu in neprikritem šovinizmu« (Velikonja 2011). Blood and Honour Slovenija sledi zgledom prejšnje skupine, ki jo nadgrajuje z nacističnimi podobami in ideologijo *white power*. Avtonomni nacionalisti so precej bolj sofisticirana skupina, ki povsem oponaša levičarsko urbano podobo in nastopa z gesli, kot so »svoboda«, »konec represiji«. Uporablja avantgardistične barve (črna, rdeča, bela) in simbole, navdahnjene s podobami NSK. Četrto skupino predstavljajo navijači, ki oglašujejo svoje simbole, ki se prekrivajo s simboli skrajnih desničarjev: »Green Dragonsi uporabljajo letnico svoje ustanovitve, 1988, tudi v skrajšani verziji, torej prej omenjeni 88, hitlerjanski pozdrav« (Velikonja 2011).

Velikonja v več svojih prispevkih, zlasti pa v zapisu o antibalkanskih grafitih in *street artu* slovenske urbane krajine, ugotavlja, »da grafiti in street art, pa tudi druge ulične subkulture, postajajo vse bolj medij nove desnice« (Velikonja 2011). Te ideologije se fermentirajo, diferencirajo in modernizirajo ter se poskušajo deklarirati kot neideološko oziroma nad ideološko. »Svojo ulično kredibilnost, metode organiziranja, subkulturni videz in ne nazadnje gesla prevzemajo od levičarskih subpolitičnih skupin, da bi jim dali svoj skrajno desni predznak« (Velikonja 2011). S svojim sproščenim in modernim pristopom poskušajo delovati na subtilni ravni, ki učinkuje veliko bolj kot odkrit sovražni govor v medijskem diskurzu (Velikonja 2013: 122).

Nova desnica pri boju za ideološko prevlado čedalje bolj uporablja tradicionalna sredstva in metode levičarskih subpolitičnih skupin. Pri tem desničarski ulični aktivisti združujejo ideološke vsebine etablirane desnice, pri čemer uporabljajo »nekdanj skoraj ekskluzivni medij levičarjev: ulično subpolitičnost grafitarstva, *street arta* in *ad bustinga*« (Velikonja 2011).

Mizoginični grafiti (2016)

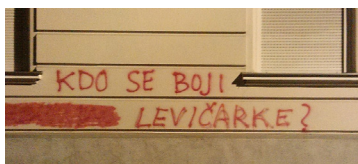


Slika 68: Slabo izbrisan mizoginičen grafit na Vilharjevi ulici, 21. 3. 2016. Foto: Helena Konda.

Januarja 2016 so se v središču Ljubljane blizu tržnice in na nekaterih drugih stavbah pojavili grafiti »Posilmo levičarke«, ki so odkrito pozivali k nasilju nad ženskami z določenimi političnimi pogledi na svet. Kdo naj bi bile te ženske, je poskusila pojasniti Sonja Grizila s spodnjim opisom:

Koga nameravajo grafitarji posiliti, kdo so torej levičarke? Poslanke, ki so proti ograjam, prostovoljke, ki hodijo pomagat beguncem, novinarke, ki opozarjajo na sovražni govor pa tudi dejanja, državljanke, ki so na zadnjem referendumu glasovale za družinski zakon? In kdo so gospodje, ki bi ta plemenita dejanja izvršili? Očitno niso levičarji, torej je to poziv vsem pravovernim desničarjem? Ali morda koga takšne provokacije kaj skrbijo, bodo iskali zlikovce z rdečo barvo na rokah in morda tudi na bundah? Nikar ne zamahnite in ne recite, eh, to je bedarija. Ker ni. (Grizila 2016)

Kolektiv Rdeče zore je grafito v slogu kontranaracije kmalu spremenil v bolj pozitivna sporočila.



Slika 69 a b c: Spremenjeni grafiti, 25. 1. 2016. Ljubljana. Foto: avtor neznan. (Rdeče zore 2016)

Islamofobni grafiti

Med represivnimi grafiti je na Slovenskem od leta 2015 zelo pogosto preganjanje islama. Pojav je povezan z velikim prihodom beguncev iz Sirije in drugih azijskih ter afriških držav, ki so pogosto muslimanske vere. Islamofobija je precej prepletena s ksenofobijo, saj je so vidnejši predstavniki islama na Slovenskem priseljenci iz drugih republik bivše Jugoslavije, zlasti iz Bosne.



Slika 70 a b c: Islamofobni grafiti. Ljubljana. Foto: Helena Konda. (Grafit »Stop islam!« in prečrtan simbol polmeseca z zvezdo (9. 2. 2016) ter »Stop islamu« s keltskim križem, spremenjen v »Stop slami«, nato pa s spet dodanima črkama in spremenjenim napisom nazaj v »Stop islamu« (29. 4. 2016). Prečrtan napis »Stop islamu« (2. 3. 2016).)



Slika 71: Islamofobni grafiti in slovanska svastika na železniški postaji Brezovica. 2016. Brezovica. Foto: Bojan Velikonja. (Alič 2016)

Grafiti kot novi medij desnice

Ljudske vstaje, ki so potekale v Ljubljani in Mariboru leta 2012 in 2013, so se začele zaradi »politike zategovanja pasu v javnem sektorju, na področju socialne politike in pri pokojninah«, kar je udeležila koalicija SDS, DL, SLS, DeSUS in NSi (Potič 2012). Premier Janša je tisoče protestnikov označil za zombije, leve fašiste, botre iz ozadja ter označil simbole protestov za totalitaristične. Na dogodku Zbor za republiko, ki je potekal vzporedno s protesti, je po videoposnetku iz Bruslja označil vstajniško gibanje za »čisti levi fašizem« (Vičič 2013). V svojem govoru je omenil tudi grafit, ki je nastal nekaj dni pred dogodkom.

Želijo nas zastrašiti. Nedavni napis, ki je pozival k poboju kristjanov, je grozljiv. Javne obsodbe le-tega v dominantnih medijih pa večinoma nadvse mile in sramežljive. (Janša 2013: 4)

Slovinci smo doslej večkrat dokazali, da le nismo tako navivni. Tudi tokrat se vse bolj zavedamo, da so nas potisnili v čas, ko je treba odločno nastopiti proti levemu fašizmu, proti grožnjam, nasilju in kaosu, ki sta največja sovražnika svobode in pravičnosti. Kajti za svobodo in pravičnost gre. Za svobodo, ki sta jo prinesli osamosvojitve in demokratizacija Slovenije. In za obet pravičnosti, ki si ga ne bomo pustili vzeti. Želimo živeti v samostojni, svobodni in pravični državi slovenskega naroda, brez političnih stricev, brez strahu in brez nasilja. Pravijo, da nas je malo. In da smo drugorazredni. Ni nas malo, smo popolnoma enakovredni, v Evropi in po svetu imamo veliko prijateljev. Nas pa res doma velikokrat odštevajo, zaničujejo ali zamolčijo. Zato se bomo morali večkrat zbrati in pokazati svojo moč. [...] Bog živi nam deželo, Bog živi ves slovenski svet! (Janša 2013: 5)

Varuhinja človekovih pravic je premierjev političen govor označila za slab zgled: »Označevanje drugače mislečih z levim fašizmom je slab signal za vse, ki sodelujejo v javnih razpravah, saj širi meje sprejemljivega v smeri dopuščanja sovražnega govora oziroma sovraštva in nestrpnosti v javnem govoru« (Čebašek Travnik v C. in K. K. 2013)!

Grafit, ki ga je omenil Janša, je najverjetneje napis »Kristjani, klali smo vas leta 1945, klali vas bomo leta 2013«, o katerem sta 1. februarja 2013 poročala spletna portala Politikis in Družina ter nekateri drugi mediji.



Slika 72: Grafit na steni trgovine ob Zaloški cesti, 1. 2. 2013. Foto: F. P. (Družina 2013)

Napis »Kristjani – klali smo vas 1945 – klali vas bomo 2013« je brez dvoma sovražnogovorno netenje nestrpnosti na podlagi verske pripadnosti, torej dejanje, ki ga izrecno prepoveduje slovenske ustava.

Ta namreč v 63. členu jasno pravi: »Protiustavno je vsakršno spodbujanje k narodni, rasni, verski ali drugi neenakopravnosti ter razpihovanje narodnega, rasnega, verskega ali drugega sovraštva in nestrpnosti. Protiustavno je vsakršno spodbujanje k nasilju in vojni.«

Protikrščanski »grafit« nosi vse prvine, ki jih omenja ta ustavni člen: pozivanje k verskemu sovraštvu ter spodbujanje k

nasilju in vojni. Omenjanje letnice 1945 namreč jasno sugerira ravnanja, ki so bila posledica komunistične revolucije in z njo spodbujene državljanske vojne. Očitno želijo nekateri ta ravnanja ponoviti v letu 2013. (Družina 2013)

Grafit ni bil deležen velikega odziva medijev, na kar je namignil tudi sam premier. Pojavili so se tudi dvomi o izvoru grafitov, ki so mu pripisovali izvajanje taktike pisanja v nasprotnikovem imenu.

To pa je tako očitna provokacija Janševih, da motivirajo privrženice in sprožajo razkol med narodom. Kako lahko kdorkoli naseda?

Ne pustite se etiketirati – nismo levi, ne desni. Smo skupaj – za lepšo prihodnost!

(Sem ZA spremembe 2013)

Homofobni grafiti

Homofobija je v postala v 21. stoletju pogosta tema javnega diskurza v Sloveniji. Izpostavljati so jo pričeli prevsem vidnejši predstavniki desnih političnih strank in krščanskih organizacij, zlasti v zvezi s porokami istospolnih parov in njihovim družinskim življenjem. Iz pogostih napisnih grafitov "LGBT, degradacija, degeneracija, dekadenca" lahko razberemo sporočilo, ki opisuje istospolne družinske in partnerske zveze kot nenaravne in razvratne. Z uporabo tujk in stopnjevanjem delujejo kot mentalno programiranje, ki poskuša prikazati istospolne zveze kot grožnjo družbi.



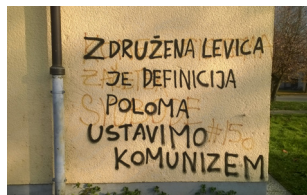
Slika 73 a b c: Homofobni grafiti v Trnovem, 3. 6. 2016. Foto: Helena Konda.



Slika 74 a b c: Homofobni grafiti na Viču. Foto: Helena Konda. (Grafiti »Stop vojni kapitala« spremenjen v »Stop LGBT izprijencem« (28. 1. 2016) in kasneje prečrtan s podpisom E (22. 2. 2016) ter še enkrat nečitljivo dopisano »Smrt fenen« in prečrtano (30. 3. 2016).)

Protisocialistični in protikomunistični grafiti

Veliko represivnih grafitov, napisanih čez grafite o ekonomsko-socialni nepravilnosti, je usmerjenih proti komunizmu, socializmu in boljše-
vizmu. Napisi so ostro naperjeni proti levičarskim ideologijam, ki jih
precej posplošeno enačijo. Pri tem ne ponujajo ideološke kritike, tem-
več v žaljivem tonu pozivajo k najhujšemu nasilju.



Slika 75 a b c: Grafit »Smrt komunizmu«. Napis »Mi smo 99%«, prekrit z napisom »Bij govedo – boljše-
vika«. Vič, 21. 3. 2016. Napis Konec sistema – začetek svobode #150«
v rumeni barvi je prekrit z napisom »Združena levica je definicija poloma, ustavimo
komunizem«. Vič, 11. 11. 2015. Foto: Helena Konda.



Slika 76 a b: Napis »Smrt rdecim parazitom« v črni barvi, prekrivajoč napis »Avtonomija
univerze!«, »Socializem je bolezen«, kjer je bil »je« spremenjen v »ni«, nato pa spet
premenjen nazaj v »je«, na steni knjižnice Prežihov Voranc Ljubljana-Vič ob Tržaški cesti,
13. 1. 2016. Foto: Helena Konda.



Slika 76 c: Napis »Better dead than red« v črni barvi, prekrivajoč napis »Dokler bodo stale
banke ne bo pravice ne miru« v zeleni barvi, na električni omarici ob Tržaški cesti, 13. 1.
2016. Foto: Helena Konda.

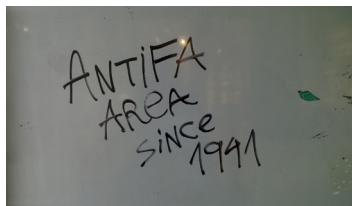
AKTIVISTIČNI GRAFITI – ANTIFAŠISTIČNI, PROTIHOMOFOBNI, FEMINISTIČNI, VSTAJNIŠKI

Aktivistični grafitarji so imeli v dvatisočih veliko dela z usmerjanjem pozornosti na družbene probleme in še več z odzivanjem na sovražne grafite. Poleg pogostih grafitarskih bitk med anarhisti in nacionalisti je bilo v okviru civilne iniciative in društev organiziranih več projektov spopadanja s sovražnim govorom v obliki grafitov.

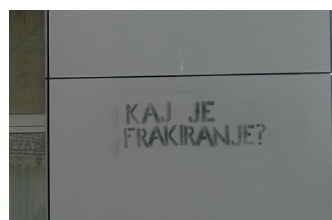
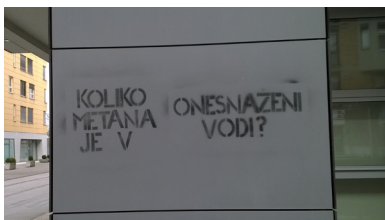
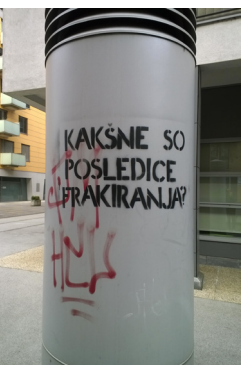
Antifašistični aktivisti pri svojem delovanju uporabljajo kodificirane številke, vendar v manjšem obsegu. Ljubljana je polna njihovih tagov, ki razglašajo popisano območje za »antifašistično«. V uporabi so še nekatere druge kratice, ki so skupne več skupinam.

161 – AFA ali Anti-Fascist Action

ACAB – All cops are bastards / All colours are beautiful



Slika 77 a b c č: Oznaki 161 in ACAB. Marec 2016. Foto: Helena Konda.



Slika 78 a b c: Okoljevarstveni grafiti na Kotnikovi ulici, 21. 3. 2016. Foto: Helena Konda.

Projekt Dekontraminacija (2011–2016)

Leta 2011 je Društvo za odpravljanje socialne neenakosti Appareo pričelo izvajati projekt *Dekontraminacija*. Avtorica in vodja projekta Nina Pergar je zasnovala označevanje sovražnih grafitov na Googlovem spletnem zemljevidu ter minimalno spreminjanje grafitov z namenom kontranaracije, ki pomen grafitu popolnoma spremeni. Na tak način so spremenili sovražne grafite v emancipatorne: »Ubi, ubi pедера« v »Ljubi, ljubi pедера« (Janičijević 2015), »Vsak Slovenec bi moral ubiti enega čefurja« v »Vsak Slovenec bi moral poljubiti enega čefurja«, »Kaj bi dal, da bi čapca zaklal« v »Kaj bi dal, da bi čapca spoznal« (Gramc 2014).

Enačenje sovražnih grafitov z vandalizmom in njihovo odstranjevanje v okviru akcije MOL »Človek, varuj svoje mesto« onemogoča njihovo resno obravnavo, saj jih depolitizira.

Na način kampanje MOL se sovražnost, prisotna v grafitih, enostavno individualizira in pripiše nekemu brezpomenskem mladostniškemu uporništvu, namesto da bi se grafiti in njihove vsebine obravnavali na relaciji z obstoječimi socialnimi strukturami in razmerji moči. / Takšno obravnavanje grafitov, tudi sovražnih, je nevarno. (Pergar v Janičijević 2015)



Slika 79 a b c č: Projekt Dekontraminacija. Avgust in september 2015. Ljubljana. Foto: Helena Konda.

Protikapitalistični grafiti

Pesek, ne olje v motor kapitalizma!

Veliko aktivistov je skozi grafite izkazovalo dobro poznavanje sociološke teoretične podlage in revolucionarne retorike. S kratkimi

jedrnatimi gesli so izražali svoje odklonilno stališče do kapitalizma in opozarjali na njegovo posledico – revščino. V Sloveniji je bilo pod pragom tveganja revščine na začetku dvatisočih let skoraj 240.000 ljudi ali približno osmina prebivalstva. Po letu 2008 je revščina skokovito narasla na skoraj 300.000 ljudi, kar je blizu petini prebivalstva ob upoštevanju, da veliko ljudi tudi nad tem pragom živi v pomanjkanju. Leta 2008, ko še ni bilo gospodarske krize, je največji porast revščine sovpadal z nadpovprečno gospodarsko rastjo (6,2 %), kar nakazuje na neenako porazdelitev virov. V praksi se to kaže z nezmožnostjo revnih, da bi pridobili koristi, nastale z gospodarsko rastjo (Leskošek in Dragoš 2014: 42).

Teoretiki v zadnjih letih ugotavljajo posledice »spreminjanja socialno-solidarnostnih kategorij v ekonomske, ko gre za socialo, zdravstvo, izobraževanje in podobno« (Hedžet Tóth 2012: 326).

Privatizacija je povzročila brezposelnost in siromaštvo. [...] Premoč ekonomije nad vso družbo in razmerami v svetu spreminja celó globalizacijo v nekaj negativnega, v globalizem. (Hedžet Tóth 2012: 326)

Velika širitev EU je nadgradila trend, ki ga je simbolno utelešal padec berlinskega zidu, ko se je »skrhal bipolarni svet kapitalizma in komunizma – s čimer naj bi se konsolidirali svoboda in demokracija«, nato pa je »v naslednjih treh desetletjih postopoma nadvladal enodimenzionalni svet neoliberalne ideologije, ki promovira ideji posesivnega individualizma in neokonservativizma pred solidarnostjo in kolektivnostjo« (Popović in Lukšič 2012: 298).



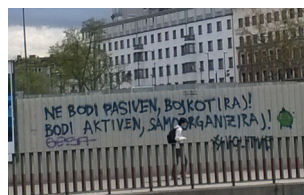
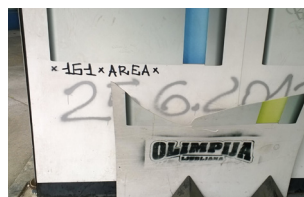
Slika 80: Protikapitalistični grafit. 2011. Ljubljana. Foto: Borut Krajnc. (Štefančič Jr. 2015)

Monika Krojež je raziskala več primerov protikapitalističnih grafitov, ki so jih pisali predvsem anarhisti: »Razlastimo kapitaliste«, »Kapitalizem na referendum!« in druge. Opozorila je, da so nekatere anarhistične grafite nato »prevzeli« desničarji. Grafit »Razlastimo kapitaliste« je tako napisalo gibanje 15o, pozneje so se pod njihov podpis podpisali Avtonomni nacionalisti in dopisali nov grafit »Stop imigraciji« (Krojež v Meh 2014). Med drugim so se na stenah Ljubljane znašli tudi grafiti: »EU = diktatura kapitala pod masko demokracije«.

Vstajniški grafiti (2012–2013)

Ne bomo plačale vaše krize!

Leta 2012 in 2013 so zaradi socialnih nemirov v Mariboru in Ljubljani potekale ljudske vstaje, podobne globalnemu protestnemu gibanju Occupy. Namen vstaj je bil opozoriti na stisko številnih ranljivih skupin in potrebe po spremembi družbeno-ekonomske ureditve (Toplak 2013). V okviru več zaporednih vstaj je nastalo veliko napisnih



Slika 81 a b c d e f g: Grafiti z vabilom na demonstracije in podobna gesla, 13. 6. 2016. Ljubljana Bežigrad. Foto: Helena Konda.

in šablonskih grafitov, ki so jih vstajniki uporabili za javni izraz svojih stališč in osebnih stisk. Grafiti so bili uporabljeni tudi kot sredstvo obveščanja o datumih in lokacijah organiziranih dogodkov. Vstajniški grafiti so predstavljali najbolj nazoren prikaz skupin s komunikacijskih deficitom, ki so si na vse mogoče načine prizadevale za prodor in spremembe v dominantnih diskurzih.

Vstajniške socialne delavke (VSD)

Neformalna skupina Vstajniške socialne delavke je nastala med vstajami leta 2013. Nekateri mediji so jih poimenovali Slovenske Pussy Riot, saj so znane po radikalnem aktivističnem feminizmu. Čeprav želijo ostati anonimne, so v več člankih ali drugih objavah pojasnile ozadje svojega delovanja.

Presenečamo zato, ker smo vstopile na področje, ki je tradicionalno moško. Biti viden je moško. Pisanje grafitov je moško. (Košak 2014)

Med njihovimi provokativnimi akcijami je bilo pisanje grafitov po stenah Fakultete za socialno delo januarja 2014, ki so ga avtorice poimenovala »Ven iz predavalnic«. »Najbolj provokativna je bila duhovita parafraza najbolj uporabne slovenske kletvice *Vulva vas gleda, ki je takoj dala vedeti, da so grafiti žensko delo*« (Hratar 2014). Med drugimi grafiti so bili: *Hočemo feministično socialno delo, Ne bomo plačale vaše krize, Brezplačen študij, Dezinstitutionalizacija (F)SD* idr. Grafite je sprožil osebni povod, ki je bil uperjen proti plačljivosti določenih študijskih smeri. Svoje grafite so pojasnile kot kritiko državnega odziva na krizo, patriarhalnosti družbe, pretirane birokratizacije in splošnega izkoriščanja šibkejših.

Socialno delo je še vedno institucija, ki reproducira to najbolj tradicionalno vlogo ženske v družbi, torej skrbstveno vlogo. Fakulteta bi morala to problematizirati oziroma dati študentom in študentkam znanja, kako izstopiti iz klasičnih spolnih vlog. (Košak 2014)

Grafitarsko akcijo je prekinila policija. Obkolili so grafitarke in pridržali dve članici, ki sta prejeli globo za prekršek. Čeprav je bila globa plačana, sta čez nekaj mesecev prejeli terjatev v višini 2.175,09 EUR za poravnavo stroškov čiščenja grafitov. Zaradi finančne stiske in osebne prepričanja, da je brisanje grafitov represija nad kritično misljo, obtoženki nista poravnali globe. Poleg tega je bila sporna tudi višina globe, saj je bilo po njunem mnenju vanjo všteto tudi prekrivanje drugih grafitov, ki so bili na isti lokaciji narejeni naknadno. Fakulteta je proti



Slika 82 a b c d: Grafitarska akcija Ven iz predavalnic! na Fakulteti za socialno delo. Foto: avtor neznan. (Vstajniške socialne delavke 2015)

grafitarkama sprožila postopek pred sodiščem, s čimer sta bili grafitarki 30. 10. 2014 obravnavani kot kriminalki na okrajnem tožilstvu. Zagrožena jima je bila kazen do dveh let zapor, če ne bi plačali globe.

Fakulteta za socialno delo se je torej pridružila procesu kriminalizacije upora – namesto, da bi se mu uprla. (VSD, FB profil, 20. 10. 2014)

Študentke VSD so na svojem Facebookovem profilu in po drugih sredstvih javnega obveščanja prosile javnost za podporo pri pozivu svoje fakultete, da odstopi od pregona in kriminalizacije upora. Dekanjo FSD Lilijano Rihter so pozvale k odstopu od pregona z utemeljitvijo, da prazne stene niso in ne smejo biti tisto, kar brani. Dekanja je odgovorila, da deklet niso nameravali kriminalizirati ali preganjati, vendar so jih prijeli med dejanjem in so postopali po ustaljenih postopkih. Dekanja je ocenila, da bi bilo bolj prav izbrati pot spoštljivega pogovora. V zgodovini so že večkrat aktivisti izbrali »nepravi« način komuniciranja, ki je pogosto orodje političnega aktivizma, saj druge možnosti nima ali pa ne delujejo. Na senatu Fakultete o socialnem delu je bila dekanjina odločitev o kazenskem pregonu grafitark preglasovana, zlasti zaradi ustvarjenega pritiska, ki ga je sprožil kolektiv Alternativa obstaja in druga javnost. Odločitev senata je potrdilo tudi tožilstvo, kar so VSD pozdravile na svoji spletni strani dne 30. 10. 2014 s povzetkom razpleta in zahvalo vsem podpornikom.

Zmaga kritične misli, zmaga solidarnosti in kolektivne akcije! (VSD, FB profil, 30. 10. 2014)

Kljub ugodnemu razpletu pa je aktivistkam ostal slab priokus.

Ker naj bi fakulteta od pregona odstopila zaradi socialne ogroženosti obeh aktivistk, so jim s tem, kot pravijo Vstajniške socialne delavke, odvzeli status političnega subjekta in enakovrednih so-govornic. Opozarjajo, da so tako zreducirane zgolj na socialno stisko, s čimer se je samo njihovo dejanje depolitiziralo. (Zabukovec 2015)

Odmevna je bila tudi provokacija, ko so v ljubljanskega župana Zorana Jankovića med govorom na paradi ponosa leta 2013 metale higienske vložke, pobarvane z rdečo bravo (Pomurec 2013).

Grafiti v zvezi z begunsko problematiko (2015)

Begunska kriza je leta 2015 sprožila številne grafitne v znak podpore migrantom z napisi "Refugees welcome", ki so bili skoraj vedno tarča grafitarskih bitk z nasprotniki migrantov. Pogost napis "Refugees welcome" je bil pogosto dopolnjen z napisom "...to hell". Ob postavitvi rezalne žice na mejo s Hrvaško, ki naj bi bila tehnična ovira za prihod nezakonitih migrantov, je nastalo veliko kritičnih slikovno-napisnih grafitov na to temo. Ob simbolični sliki žice je bil pogost grafit "Varnost za koga", s čimer so aktivisti opozarjali na nesmiselnost tega ukrepa.



Slika 83 a b c: Grafiti proti postavitvi ograje z rezilno žico na meji s Hrvaško. Ljubljana, 18. 12. 2015. Foto: Helena Konda.



Slika 84 a b : Napis »Refugees Welcome! Racists not!« z dopolnitvami. Trnovo, 25. 5. 2016. Napis »Pro border pro nation Stop imigration« z dopolnitvami. Roška cesta, 23. 11. 2015. Foto: Helena Konda.



Slika 85: Grafit »Refugees Welcome« spremenjen v »'Refugees' Welcome to Hell«. Ljubljana, 1. 2. 2016. Foto: Helena Konda.

Feministični grafiti (2006, 2016)

V skladu s povečano konservativnostjo družbe je nastalo več političnih pobud za ukinitve ali zmanjšanje pravic žensk do razpolaganja s svojim telesom. Leta 2006 se je zaradi ponovnih pobud za ukinitve ustavne pravice do svobodnega odločanja o rojstvu otrok pojavil grafit »Fetus ima več pravic kot ženska«. Grafit »Raje epruveta kot Drobnič za očeta« se je nanašal na takratnega ministra, ki je tak zakon predlagal (Hvala 2008).

Feministična iniciativa za podporo pravice do splava je novembra 2006 uporabljala gesla na plakatih in transparentih: »Ženska – stroj za rojevanje«, »Branimo pravico do splava zdaj – jutri je lahko že prepozno«, »Včeraj migranti in izbrisani, danes Romi in ženske, kdo bo na vrsti jutri??!!« (Hvala 2008).

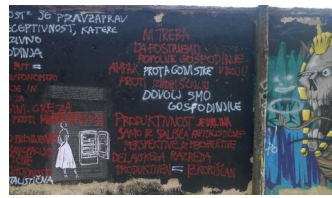
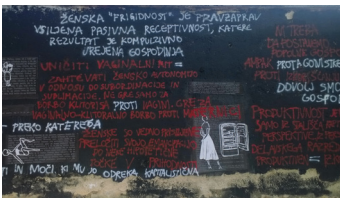
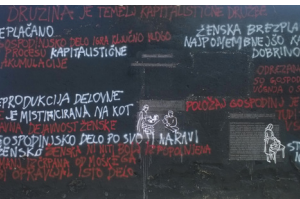
Novembra 2007 je v sklopu delavskih demonstracij nastalo več grafitov o gospodinjstvem delu: »Jebeš višje plače, če je nimam – gospodinja« ter več šablonskih grafitov. Med njimi je bila slika mladenke s stisnjeno pestjo, pod njo pa napis »Ker nismo blago!« V obliki trikotnega prometnega znaka je bila narejena šablona z napisom »Delavke na cesti – 17. 11.«, ki je prikazovala »tri odrasle ženske in deklico s stisnjeno levico«. Poleg poziva na demonstracije je grafit komentiral brezposelnost žensk in posredno namigoval, »da seksualno delo mnogim revnim ženskam omogoča preživetje«. Dopolnjeval ga je tudi grafit »Za življenje brez izkoriščanja – 17. 11.« ter redki politični grafiti v obliki slikovnih grafitov: pištola, ki izstreljuje srce, avtorice Candy ter roza napis »Pleasure of doing nothing« avtorice Vixen. Vixen je napisala še več tovrstnih napisov, med drugim grafit »Girls are nothing but trouble« (Hvala 2008). Tema pornografije je področje številnih notranjih nestrinjanj med feministkami. S tovrstnimi vsebinami je na steni

ob Roški cesti nastal »pravi feministični in lezbični grafitarski 'wall of fame' z grafitom: 'Prostitutke vseh dežel, združite se!'« (Hvala 2008).

Marca 2016 je na zunanji strani Metelkove, natančneje na zunanji strani zidu »Hall of Fame«, nastala dolga grafitarska poslikava in ulična umetnina (*street art*), ki je brezkompromisno opozorila na zatiranje žensk na številnih področjih zaradi kapitalistične družbene ureditve.



Slika 86: Kolektiv Rdeče zore pri ustvarjanju feminističnih grafitov, 26. 3. 2016. Ljubljana. (Rdeče Zore 2016)



Slika 87 a b c d: Feministični grafiti na zunanji strani Metelkove, 10. 2. 2016. Ljubljana. Foto: Helena Konda.



Slika 88: Grafit »Namesto rož enako plačilo«, 21. 8. 2016. Foto: Helena Konda.



Slika 89: Izbrisani oz. obratni (reverse) grafit »Če me ne vidiš, še ne pomeni, da ne delam«. Ljubljana, 24. 2. 2015. Foto: Helena Konda.

LGBT grafiti

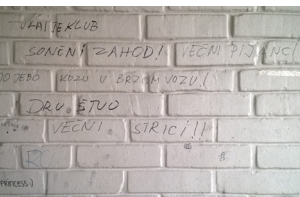
Tea Hvala je pri proučevanju ljubljanskih lezbičnih grafitov ugotovila, da jih je največ na Streliški in Karlovski ulici. Poleg teh je odkrila tudi druge protihomofobne grafite: »Moj deda je bi«, »Moj dečko je gej«, »Just queer it«, »I homofobi su ljudi« in »Izadi iz heteroseksualne matrice«, »Registracija = Diskriminacija«. Precej grafitov ni slovenskih, vendar po vsebini spadajo v to vsebinsko skupino.



Slika 90 a b c: Grafiti »My son is gay«, »Jesus is gay« in »Homo« s smeškom. Bežigrad, Ljubljana, 21. 3. 2016. Foto: Helena Konda.

SPONTANI GRAFITI – PESNIŠKI, »JUŽNJAŠKI«, KOMENTATORSKI

Spontani grafiti so v uporabljeni kategorizaciji tisti, kjer sporočilo deluje kot poezija, proza, šala ali osebna izpoved. Med raziskovanjem grafitov sem pri sogovornikih pogosto naletela na mnenje, da so to "najboljši" grafiti in da jih je v Ljubljani premalo.



Slika 91 a b c d e f: Spontani grafiti v Ljubljani, od februarja 2015 do marca 2016. Foto: Helena Konda.

»Južnjaški« grafiti

Slomit ču kazaljke, vrijeme će stati ...

Admir Baltić je pri raziskovanju »južnjaških« grafitov na ljubljanski grafitarski sceni v dvatisočih zbral več grafitov: »Volim te (Šugo)«, »Tina, volim te!«, »Smeta je punk«, »Murija puši kurac«, »100% Slovenac«, »Ne meči žogo v steno« in podobne (Baltić 2008: 318–319).

Iz nekaterih grafitov je razvidna nepolitičnost, pri nekaterih pa to ni tako jasno. Zaradi močnega nacionalizma je grafite mogoče brati z večjo ali manjšo stopnjo konteksta.

GRAFITI V OKVIRU POSEBNIH PRIMEROV PROSTORSKIH REPREZENTACIJ

Grafiti kot intervencija v javni prostor so značilnost urbanih območij, občasno pa je oznaka »grafit« uporabljena tudi v drugačnih primerih. V nadaljevanju predstavljam grafite na posebnih lokacijah in grafite,

povezane s prepletenimi teritorialnimi reprezentacijami z različnimi ozadji. Pogosto lahko opazimo med njimi tudi prave grafitarske bitke, ki se marsikje bijejo tudi daleč stran od spornih napisov.

Grafiti na posebnih lokacijah so običajno tisti, ki niso umeščeni v urbani prostor, obenem pa so opazni na obsežnem območju. Mednje lahko štejemo napis »H. Tito« na gradu Socerb, ki je bil napisan z belo barvo in čopičem v povojnem času in se je ohranil še leta kasneje (SEM 1949). Leta 2016 je bil aktualen simbol srpa in kladiva na kamnitem pobočju Mežaklje nad gorenjsko avtocesto (N. 2016).

V javnosti so najodmevnejši kamniti grafiti, ki bi tehnično gledano lahko ustrezali tudi oznaki »spomenik«. Danijel Bandelj je v monografiji *Ko ima kamenje dušo* občuteno predstavil kamnite napise »Tito« na Goriškem in burno dogajanje okoli njih. Kronološko gledano je bil prvi tovrstni napis na tem območju postavljen leta 1938 v pozdrav Benitu Mussoliniju, ki je potoval po Soški dolini. Napis DUX je predstavljal italijanski naziv duce (slov. vodja), ki je bil tudi Mussolinijev uradni naziv, sestavljen pa je bil iz lesenih desk (Bandelj 2010: 67).

Napis Tito nad Dekani in »kamniti napis na Velikem vrhu nad Renčami« sta nastala v prvih letih po koncu druge svetovne vojne. Napis Tito nad Branikom je bil narejen leta 1953 ob peti obletnici priključitve Primorske. Maja 2005 so ga domačini zabetonirali, ker so sicer napis vztrajno razdirali neznanci in tudi vaški duhovnik (Bandelj 2010: 61). Napis Tito na Kokoški nad Bazovico pri Trstu so postavili graničarji po njegovi smrti. Od drugih se razlikuje v tem, da je postavljen navpično (Bandelj 2010: 61).

Nad Renčami stoji kamniti grafit Tito, ki je najbolj znan med kamnitimi napisi pri nas. Postavljen je bil takoj po vojni na pobudo vaščanov (1945/46). Zraven je bil postavljen tudi napis FLRJ, ki je sčasoma propadel. Napis Tito je bil obnovljen v sedemdesetih in devetdesetih letih, v dvatisočih pa so ga neznanci delno razdrli (leta 2003 in 2010). Leta 2001 so ga neznanci preimenovali v »Naš mir«, domačini pa so ga popravili nazaj. Leta 2005 so neznanci obesili na napis svastiko z napisom »Tito je bil peder, smrt komunistom« in napis spremenili v »Naš Fido«. Domačini so ga takoj popravili. Italijani so na nasprotni strani meje obnovili svoj napis »W L'Italia«, napis na Sabotinu pa so neznanci spremenili v »Naš Janez«, nato pa še v »Naš TIGR«. Domačini so želeli napis spet popraviti nazaj, a so jim drugače misleči sovaščani to preprečili z najemom parcel okoli napisa in pravno omejitvijo gibanja okoli njega. Podporniki prvotnega napisa vsakega 8. maja od leta 2005 naprej obujajo spomin na napis s prižganimi baklami. Bakle so pričeli sočasno prižgati tudi na sosednjih vzpetinah s kamnitimi napisi Tito (Bandelj 2010: 52–62).

Cerkveni grafiti (2001, 2014, 2016)

Grafitarji na splošno niso naklonjeni pisanju po spomenikih in verskih objektih, saj je izbira take lokacije poudarjen izkaz provokacije in nespoštovanja. Kljub temu je bilo v dvatisočih kar nekaj odmevnih primerkov grafitov na cerkvenih objektih. Za boljše razumevanje tega posebnega grafitarskega področja v nadaljevanju podajam tudi dva prikaza cerkvenih grafitov iz drugih krajev.

V času knjižnega sejma leta 2001 so se v središču Ljubljane pojavili štirje grafiti s podobno vsebino. Med njimi je bil napis na frančiškanski cerkvi: »Luka Novak peder zajebal narkoman Vandalino«. Podoben napis je bil tudi na Wolfovi ulici nasproti založnikove knjižarne Vale-Novak. Poznavalci so ocenili, »da je sporočilo naslovljeno na založnika Luko Novaka, saj je ravno njegova hiša pred leti izdala knjigo kuharskih receptov sestre Vendeline« (Pirc 2001). Novak je o grafitu dejal, da se mu ne zdi žaljiv do njega ali sestre Vendeline. Takšno stališče je v imenu sestre Vendeline izrazil tudi Janez Gril, tiskovni predstavnik Slovenske škofovske konference. Novak je ocenil, da je šlo pri omenjenih grafutih za provokacijo, nenavadno povezovanje cerkve in založništva ter dobrodošlo reklamo zanj in knjižni sejem. Avtorstvo grafitov bi bilo lahko po Novakovem mnenju povezano z oglaševalsko potezo kakšnega prodajalca knjig, pri čemer je opozoril na narkomane, povezane z društvom Stigma, ki so mu velikokrat kradli knjige in jih nato prodajali na stojnicah (Pirc 2001).



Slika 92: Eden od štirih podobnih grafitov, napisan na frančiškanski cerkvi konec novembra 2001. Ljubljana. Foto: Denis Sarkič. (Pirc 2001)

Odmevnejši primeri pisanja grafitov po stenah cerkvenih objektov v Ljubljani so bili v času slovenskih vstaj. Aleš Primc je pripravil prispevek o ljubljanskem protestu Peta vseslovenska vstaja, ki je potekal 27. aprila 2013. Podoben grafitarski poseg v prostor je potekal na isti dan leta 2014. Na portalu 24 kul so o obeh dogodkih poročali s prispevkom

Kristjanofobija: Eno leto od napada ustajnikov na nekdanji »kino Triglav«. Primc je o dogodkih leta 2013 zapisal:

Vodje vloma in zavzetja kina Triglav so policiji in javnosti trdili, da so se skušali polastiti nekdanjega kina Triglav, ker niso vedeli, da ima lastnika – Salezijansko družbo. Popackane stene, ki so jih pustili za seboj, kažejo, da so verjetno vendarle vedeli, kdo je lastnik. Eden od njihovih napisov se namreč glasi: CERKEV, ZATIRALKA ŽENSK! Gre za znane žaljivke in kristjanofobne oznake, s katerimi nekatere organizacije in posamezniki pogosto blatijo kristjane. (Primc v 24 kul 2014)

V istem prispevku so poročali tudi o dogodku, ko so 1. aprila 2014 »nasilneži« ponovno prišli na Kodeljevo in z verigo 'zaklenili' vhod na dvorišče pred župnijsko cerkvijo, na pločnik pa napisali, očitno za njih humoren napis: 'Kristus je bil skvoterka. Ha – ha.'« (Primc v 24 kul 2014)



Slika 93: Pločnik pred vhodom na dvorišče pred župnijsko cerkvijo z napisom: »Kristus je bil skvoterka. Ha – ha.« Foto: avtor neznan. (24 kul 2014)

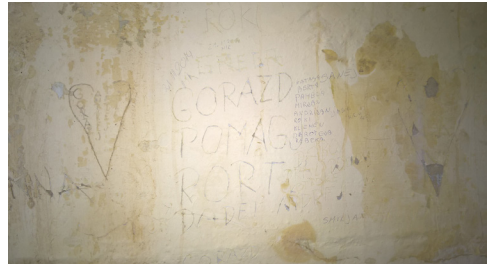
Leta 2016 je isti portal objavil podoben prispevek z naslovom *Kristjanofobija: Sovražni grafiti proti kristjanom na celjski stolni cerkvi!* (24 kul 2016). Za avtorico grafitov so konservativni krogi obtožili Stello Šibanc, ki je opravila verske zakramente v tej cerkvi. Stella je obtožbe zavrnila na svojem Facebook profilu in jih pripisala napadom konservativnega dela populacije, ki so se je lotili zaradi organiziranja pomoči sirskim in drugim beguncem.



Slika 94: »Sovražni grafiti proti kristjanom na celjski stolni cerkvi!« 16. 6. 2016. Celje. (24 kul 2016)



Slika 95: Napis na frančiškanski cerkvi v Ljubljani, 11. 8. 2015. Foto: Helena Konda.



Slika 96 a b: Cerkvica v Novem Lurdu na Dolenjskem, 27. 3. 2016. Novi Lurd. Osebni arhiv: Helena Konda.

Pri obisku manjše cerkvice v Novem Lurdu sem opazila precej vpraskanih grafitov, ki spominjajo na najstarejše cerkvene grafite. Napisi so skoraj v vseh primerih vsebovali le imena obiskovalcev cerkvice ali njihovih najdražjih ter priporočila za pomoč. Napisi so bili le okoli oltarja in mizice z zloženkami. Druge jih na cerkvi nisem opazila. Odnos vernikov se mi je zdel intimen in spoštljiv, čeprav je šlo tehnično gledano za poškodovanje notranjega ometa in oltarja.

SLIKOVNI GRAFITI V LJUBLJANI V DVATISOČIH

Ljubljanski slikovni grafiti so v dvatisočih nadaljevali svoj razcvet, osvojili množično uporabo šablon in hkrati s svetovnimi trendi osvajali tehnike ulične umetnosti (*street arta*). Svoje spoznavanje grafitarjev z začetka dvatisočih opisujem v posebnem poglavju o Klubu Ljubljanski grafiti. V drugem desetletju se je pojavilo precej novih obrazov na sceni, grafitarji pa so postali tudi zelo mobilni. Že prej so grafitarji radi gostovali v drugih mestih doma in v tujini. Pogosto so obiskovali organizirane grafitarske delavnice ali grafitirali med potovanji. Veliko

grafitarjev je del študija opravilo v tujini, kjer so si tudi na ta način utrjevali vezi in prevzemali priljubljene tehnike.

Božidar Zrinski je v katalogu ob otvoritvi razstave *Grafitarji* zapisal, da so grafiti že sredi devetdesetih let postali »medij komunikacije in bolj izzivalen oblikovalski izdelek kakor pa umetniški dosežek«, po letu 2000 pa so popolnoma prevladali hiphoperski grafiti (Zrinski 2004: 57, 58). Razlika je bila tudi v osebnem pristopu. V času umetniških slikarjev grafitov od Dušana Mandiča naprej je prevladovala kolektivna zavest skupine s skupnim ciljem. V dvatisočih so grafitarji še vedno pogosto nastopali skupaj, vendar je vsak veliko energije posvetil svojemu individualnemu slogu. V sklopu kruja ali občasnih družabništev so grafitarji ustvarjali obsežnejše *masterpiece*, kjer so si razdelili delo. Vodja skupine je na podlagi lastne ideje in predlogov drugih določil izbrano kombinacijo likov, barv in avtorjev ter običajno tudi razdelil vloge pri grafitiranju. Novinci ali najmanj izkušeni so le polnili ploskve, ki so jih začrtali bolj večji člani skupine. Vsak izkušen grafitar je običajno izdeloval svoj grafit v povezani mojstrovini, vendar je bila podoba usklajena bolj ali manj že na začetku. Vodja kruja je občasno med odmori svetoval glede posameznih delov grafitu in imel odločilno besedo pri navzkrižnih mnenjih. Tak način dela sem večkrat opazila pri kruju ZEK. Njihov vodja Artur je imel zelo veliko znanja, nadarjenost in avtoriteto, zaradi česar je ekipa delovala zelo usklajeno. Posamezni člani krujev so imeli zelo izdelane osebne sloge in so bili prepoznani tudi kot posamezniki.

Na legalnih delavnicah so bili grafitarji zelo zadržani glede polnega razkritja svojih veščin. Na manj odmevne delavnice (kot je bila KLG) so običajno prišli zaradi sproščenega ustvarjanja na javnem mestu pri dnevni svetlobi. Pogosto niso uporabljali svojih prestižnih vzdevkov, temveč rezervna imena. Delavnice niso bile preveč pogoste, zato jim je tak način zelo ustrezal.

Nekateri najbolj izurjeni grafitarji, kot je bil Wasco, so sicer radi ustvarjali legalno in tudi v družbi, vendar so zahtevali popolno zasebnost. Sčasoma jim je pričela presedati pozornost začetnikov, ki so si jih nespoštljivo drznili vabiti na skupna grafitiranja. Mojstri so raje ustvarjali sami ali v izbrani družbi drugih mojstrov. Tak pristop ni pomenil egocentrizma, morda le v manjši meri. Za ustvarjanje je nujna zamaknjenost, ki jo manjše in večje motnje porušijo. Ustvarjanje v pravi družbi je lahko sproščujoče, banalni vdori v misli umetnika pa krnijo navdih in delujejo razdražljivo.

V dvatisočih se je v Ljubljani vzpostavila prepoznavna grafitarska hierarhija, ki se razvija še danes. Nekje na vrhu prepoznavnosti je bil sprva kru ZEK zaradi grafitarskih dosežkov, oblikovalskega znanja in

nagrada na različnih področjih. Njegovo vodilno vlogo v drugem desetletju prevzema Klan 1107, ker ZEK kru ne grafitira več pogosto. Bolj se ukvarja z oblikovalsko in streetartistično dejavnostjo. Posebno mesto ima Rone 84 kot najstarejši še aktivni ljubljanski grafitar, ki je pričel grafitirati leta 1984. Okoli njega gravitirajo kruji Klan 1107, Egotrip, Poni mafia in nekateri posamezniki. Na področju neukročenega nelegalnega grafitiranja sta najbolj prepoznavna kruja Egotrip in Poni mafia, ki imata precej istih članov. Kratko obdobje kruja GTC nadaljujejo nekateri posamezni člani tudi v drugem desetletju, zlasti v obliki legalnih dejavnosti. Med njimi je najbolj dejavna Dee, ki je v svet grafitiranja uvedla precej sedanjih mojstrov in ljubiteljskih grafitarjev. Zelo dejavni in znani so bili svoj čas Animals, ki so zelo skrbno skrivali svojo identiteto. Precej grafitarjev ni navezovalo dolgoročnejših sodelovanj. Med njimi so bili Mabone, Wasco in nekateri posamezniki, zlasti s Fužin.

Pri oblikovanju skupin je bila precej pomembna lokacija bivanja grafitarja, saj so nočna druženja zaradi praktičnosti potekala v bližini doma. ZEK je tako gravitiral okoli Fužin, Klan 1107 je v večji meri izviral iz Šiške (tudi njihovo ime to dokazuje s pošto kodo za Šiško), drugi pa so se dobivali glede na osebne dogovore. Grafitirali niso le na svojem lokalnem ozemlju, čeprav so ga na gosto popisali s tagi in ustvari v njem precej mojstrov. Sprva v Ljubljani ni bilo veliko *tagiranja*. Artur mi je pojasnil, da so to navado prinesli v prestolnico Mariborčani, nato pa se je razrasla tudi v Ljubljani. Največ tagov je v Ljubljani na izpostavljenih delih stavb – na žlebovih, kovinskih vratih električnih omaric, oknih in podobnih površinah.

Grafitarji so radi obiskovali lokacije s primernimi zidovi. Podhodi so bili zaradi svoje oblike, dostopnosti in javne razsvetljave precej udobna izbira. Sčasoma so postale tudi lokacije prostor dokazovanja. Težje dostopne in nevarnejše lokacije prinesejo grafitarju večji ugled. V dvatisočih so postali priljubljeni tudi vlaki. Klan 1107 je zelo hitro odreagiralo na tuje grafitite v svojem okolju s popolnim prekrivanjem s svojimi mojstrovini. Danes so najbolj izpostavljeni podhodi v Šiški (zlasti pri Kinu Šiška) spremenjeni v zid slave ali *wall of fame*. Zeko iz Klana 1107 je svojo teritorialnost zelo rad izražal z grafitiranjem na sveže obnovljenih javnih površin, pri čemer se ni oziral na kulturno dediščino. Pografitiral je Plečnikove stebre in druga pročelja, kar je mestne vzdrževalce zelo jezilo. Zelo tekmovalnega duha je pokazal tudi Egotrip, ki se je večkrat umetniško in fizično spopadel zlasti s člani kruja ZEK. Pri ustvarjanju v centru Ljubljane je še vedno pogost lik konja oz. ponija z napisom Poni Mafia, ki ga je usvarjala grafitarka Vixen (tudi Vix) s prijatelji. Vix je kot ena redkih slikovnih grafitark sodelovala tudi pri izdelavi napisnih grafitov zlasti ženskih aktivistk.



Slika 97: Značilni motiv grafitarke Vixen, 28. 9. 2016. Ljubljana – Dolgi most. Foto: Helena Konda.

Nadaljni razvojni korak na področju ljubljanskih in slovenskih grafitov je bil prestop v visoko umetnost. Božidar Zrinski je pripravil dve razstavi v MGLC. Leta 2004 je bila razstava *Grafitarji*, kjer sem mu posredovala svoje izkušnje, leta 2006 pa je pripravil mednarodno razstavo *Street Art*.

Kronološki razvoj slikovnih grafitov v Ljubljani v dvatisočih je bil močno podrejen osebnemu razvoju posameznih grafitarjev in krujev. Po uveljavitvi hiphopa in vpeljavi novih trendov grafitiranja so se grafiti oddaljili od umetnosti in približali izzivalnemu oblikovalskemu izdelku. Bolj kot skupinsko delo se je pokazala individualizacija, tudi v primeru kadar grafit nastaja v skupini grafitarjev. Njihov ustvarjalni razvoj je še v polnem razmahu, zato v nadaljevanju ne podajam podrobnejšega kronološkega prikaza njihovih razvojnih stopenj in mojstrov in.

Prestop grafitov v galerijski prostor

Pojmovnik Raziskovalnega inštituta ALUO šteje za prestop grafitov v galerijski prostor leto 1985, ko je Jože Slak - Đoka v galeriji Škuc razstavil grafit, v katerega je vključil krščanske simbole, politični namig in komentar umetnostnozgodovinske scene. Že pred tem so bili grafiti razstavljeni v umetniškem kontekstu, vendar ne v galerijah. Pojmovnik tako navaja Dušana Mandiča kot začetnika slikarstva grafitov pri nas, vendar njegovih razstav v »neuglednem« Disku FV ne uvršča v galerijski prostor.

Kronološki prikaz negalerijskih razstav se začneja v osemdesetih letih v Disku FV, povsod pa je bil avtor Dušan Mandič s svojim kolektivom. Večji prehod grafitov v galerijo se je zgodil v devetdesetih. Zelo plodni ustvarjalci Mizzart, Strip Core in Klon Art so ustvarjali in razstavljali na številnih odprtih in zaprtih lokacijah. Klon Art je poleg lastnih razstav uprizarjal tudi umetniške izgrede.

- 1982 – Meje kontrole št. 4 (gejevski grafit);
- 1983 – Sveti Urh (grafit umorjenih patizanov);
- 1984 – Erotični grafiti (falus in akt);
- 1985 – Jože Slak - Đoka, grafit s krščansko, politično in umetno-stnozgodovinsko simboliko v galeriji Škuc;
- 1992 – Strip Core, razstava grafitov v KUD France Prešeren;
- 1999 – razstava *Okus po mestu* avtorice Rene Rusjan, galerija Škuc, grafitarski eksces (Klon Art);
- 2004 – razstava *Grafitarji/Graffitiists* v MGLC;
- 2006 – mednarodna razstava *Street Art* v MGLC.

Vasja Lebarič je poudaril, da postavev grafitov v muzej razbije njegov smisel žive komunikacije. Kritično je dodal, da »umetnostnih patologov ne zanima živa komunikacija, institucije ne zanima res to, kar predstavljajo, zanima jih simulaker tega« (Lebarič 2008: 57). Grafitu kot divjemu urbanemu pojavu galerijska predstavitev vzame nevarnost in tveganje. Že velikokrat se je zgodilo, da so razstave grafitov dopolnili grafitarji s svojimi kritičnimi pripisi (Klon Art leta 1999 in napis »A grafite bi mel?« na fasadi MGLC pred razstavo leta 2004). Skoraj vedno so te dopise galeristi obsodili. S tem so jasno pokazali, da grafit kot ukročen pojav spada v galerijo, grafit kot neukročen pojav pa nima tam kaj iskati. S tem so se odtujili od glavnega bistva grafitov, ki predstavljajo divji poseg v javni prostor.

Etabilirana umetnost postavlja mainstream, ki mu sledi celoten dominanten diskurz. Galerije kot »proizvajalke kulture« zavzemajo kulturni mentalni prostor in si podrejajo pasivno občestvo. Aktivno občinstvo pa po navadi ne sledi slepo glavnemu toku, temveč si skozi subkulture samo najde informacije, dogodke in scene. Pri tem se tudi ne trudi osvojiti velikega kroga, temveč se osredotoča na komunikacijo s svojim aktivnim občinstvom. Ko subkultura oziroma grafit postane del množične kulture, mu je vzeto vse njegovo bistvo in predstavlja mrtev vzorec laboratorijskega proučevanja (Lebarič 2008: 58, 59).

Proces institucionalizacije grafitov predstavlja vključevanje različnih družbenih organizacij v ustvarjanje grafitov. Vse to uvaja nekakšen nadzor nad ustvarjalci, ki ga dopolnjuje tudi galerijsko polaščanje tovrstne produkcije. Trendom poblagovljenja grafitov se zoperstavlja pojav *street arta*. Ta nasprotuje vedno bolj oblikovalskemu značaju grafitov. Po svoji tehniki predstavlja kiparsko intervencijo v prostor, ki izhaja iz grafitiranja. Njegova značilnost je uporaba mešanih tehnik, risanja s šablonami in dodajanja tridimenzionalnih objektov. Najpomembnejše pri *street artu* pa je izrazito vključevanje »urbane podlage kot dela vsebinske zasnove umetniškega izdelka« nalepke (Pojmovnik ALUO). Razvoj

grafitiranja in *street arta* v Ljubljani prikazuje tudi segmentiranje ustvarjalcev na klasično akademsko izobražene grafitarje in čedalje večji prirast oblikovalskih grafitarjev. Vendar ta dualizem prehaja tudi v *street art*, kjer akademiki razvijajo avtorski pristop v osebno narativnem slogu, oblikovalci pa večinoma uporabljajo *stencile* in nalepke (Pojmovnik ALUO).

Street art

Na svetovni ravni velja za začetnika oz. botra *street arta* Richard Hambleton. Rojen je bil leta 1954 v Kanadi, kjer je v Vancouvru študiral likovno umetnost. Čeprav ga obravnavamo kot začetnika ulične umetnosti (*street arta*), sam svojo umetnost imenuje »javna umetnost« (*public art*) (Zlatkov 2016).

Hamelton je svoja prva dela ustvaril med letoma 1976 in 1979 na pločnikih kanadskih in ameriških mest. Z belo kredo je po tleh risal obrise namišljenih trupel ter označil rdeče madeže kot sledi namišljenih ran. V zgodnjih osemdesetih je ustvaril svoj prepoznavi lik sence (Shadowman), ki je predstavljala povsem črno sliko čakajočega moškega v naravni velikosti. Naslikal jih je po temačnih stenah na prometnih lokacijah. Številnim mimoidočim so se zdeli njegovi liki na tleh in stenah zaradi realistične podobe in preudarjene umestitve v prostor pravi (materializirani). Učinek je bil še toliko močnejši, ker je bil po teh mestih kriminal močno razširjen in nočno pohajanje pogosto smrtno nevarno (Jones 2010).

Hamelton je postal v osemdesetih tako slaven kot njegova umeetniška kolega Keith Haring in Jean-Michel Basquiat. Razvil je še precej drugih umetniških intervencij v javni prostor. Med drugim tudi natiskane nalepke svoje podobe v naravni velikosti, ki so sčasoma izginile in pustile za seboj na steni trajnejši barvni obris. Kljub uničujočemu načinu življenja (alkohol, mamila, prostitucija) je Hamelton še danes živ in aktiven, ukvarja pa se predvsem s klasičnimi slikarskimi tehnikami. Nekateri najbolj uveljavljeni ulični umetniki (*street artisti*) in grafitarji imenujejo Hameltona za svojega vzornika (Blek Le Rat in Banksy; glej Gelderen 2015).

V Ljubljani se je *street art* pojavil v obliki šablon in nalepk kmalu po letu 2000. Leta 2005 se je v svetu pojavil *yarn bombing* (v prevodu »bombardiranje s predivom«) in se kmalu razširil tudi k nam. Po prevladujoči razlagi je bila začetnica trenda Magda Sayeg iz Houstona v Teksasu, ki je kljuko svojega butika prekrila s pleteno zaščito, prijetno na otip. Kmalu je ustanovila skupino Knittra Please, ki je pričela izdelovati pletenine za okraševanje javnih površin. Trend se je po svetu razširil z neznansko hitrostjo (Cooper 2011). Čeprav se tovrstni grafiti pri nas pojavljajo že več let, uveljavljenega prevoda še nimamo. Poleg angleškega izvirnika je zelo pogost izraz »kvačkani grafiti«, ki opisuje

najpogosteje uporabljeno tehniko izdelave. Neposreden prevod bi bil neprimeren, saj je *yarn* v prevodu preja in ničesar ne pove o tehniki grafita, ki je strokovno gledano pletenina. Špela Gale, ki se s pleteninami in tovrstnimi grafiti ukvarja že več let, mi je razložila razliko v tehniki kvačkanja in pletenja. S kvačkanjem dobimo tršo in trpežnejšo pletenino, pri pletenju pa je pletenina mehkejša in bolj raztegljiva.

Tekstilni tehnologi pojasnjujejo termin pletenina kot »izdelek, ki nastaja v procesu pletenja kot trodimenzionalni izdelek ali s krojenjem in šivanjem pletiv« (Savnik 1985). Za ulične okraske se včasih uporabljajo tudi niti, ki niso spredene, npr. narezani trakovi bombažnih majic in podobno, zato je za oblikovanje termina najprimernejše izhajanje iz tehnike. V nadaljevanju tako za *yarn bombing* uporabljam izraz pleteni grafiti.

Street art predstavlja nadgradnjo grafitov, ki nastopa v različnih umetniških oblikah. V svetu in tudi pri nas najbolj izstopajo tri oblike: nalepke, ki po ilegalnosti še najbolj spominjajo na grafite, velikanske stenske poslikave (murali), ki običajno prekrivajo slepe stene večnadstropnih stavb, in pletenine, ki krasijo samostoječe objekte v mestu (drevesa, cestne svetilke, klopi in podobo).



Slika 98 a b c d: Nalepke, šablone in tridimenzionalni grafiti (prilepljene ploščice na slikovnem grafitu). Avgust in september 2015. Foto: Helena Konda.



Slika 99: Prvi večji mural v Ljubljani. Naslikal ga je finski umetnik Paollo Ollap julija 2014 na steni UE Ljubljana – izpostava Vič-Rudnik. Foto: Helena Konda.



Slika 100 a b c d: Pleteni grafiti (yarn bombing) v Parku Zvezda, 5. 10. 2016. Ljubljana. Foto: Helena Konda.

V Ljubljani se je ulična umetnost (*street art*) začela v prvih letih 21. stoletja z nalepkami in šablonskimi grafiti. Sledili so tudi redki pleteni grafiti in »debelejše« nalepke oziroma prilepljeni okraski na stene hiš. Tovrstna produkcija je postala po mestnih zidovih tako razširjena, da se je mesto odločilo pri tem posredovati.

Spremembe v javnem prostoru Ljubljane v dvatisočih

V času Jankovičevega županovanja je Ljubljana dobila precej urbanističnih posodobitev, ki jih je z vizijo dolgoročnega razvoja Ljubljane načrtoval prvi mestni urbanist prof. Janez Koželj, »profesor za arhitekturo mesta in urbanistično planiranje na Fakulteti za arhitekturo in Biotehniški fakulteti v Ljubljani«. Rezultat posegov v javni prostor

Ljubljane in drugo infrastrukturo je Ljubljani prinesel naziv Zelena prestolnica Evrope 2016 (MOL 2016a).

Čeprav je nova podoba Ljubljane večini ljudi všeč zaradi širokih in hitro prehodnih ulic, je bilo izrečenih tudi precej kritik proti turistifikaciji mesta in prenasičenosti javnega prostora z oglasnimi površinami.

Problem je v tem, da sedanja, kolikor-toliko estetska, četudi prostorsko prazna Slovenska poudarja vsebino – vsebina pa je predmestna, da ne rečem drugo-, tretjerazredna.

Mestno življenje se začinja na Kongresnem trgu, Šubičevi, Knafļjevem prehodu, Čopovi, Cankarjevi — Slovenska pa ostaja dolgočasna transverzala z dolgočasnimi lokali in trgovinami.

Zlasti brezvezen je njen vzhodni del od Kazine do Ajdovščine. Ali kdo hodi na kavo v Geonavtik? Pa na pleskavice v Rio-Momo? Pogrešam Irmo Lipnik. Se je Studio Potrč rebrandal v Studio Nora ali kaj? Kdo se striže v Simplu? Ali danes kdo hodi na pivo v Holidays pub? In na kosilo v Šestico?

Tiste nove mize delujejo popolnoma bizarno. Tam kdaj vidim kakšnega zgubljenega turista ali rojake na ekskurziji. Reveži so mislili, da je to poletni korzo, ampak zvečer jih ne bo več tukaj, da bi se šetali ob Ljubljanici kot na nekakšni rivi ali v palanki in pazili, da si ne naročijo niti kisle vode.

Slovenska je zdaj Konjski rep. Ne bi šel na kavo na Slovensko niti mrtev. Prenova Slovenske je žalostna degentrifikacija glavnega dela glavne mestne žile. Ljubljana se začne korak stran. Slovenska pa je zdaj peripatetična čakalnica za tiste, ki v mesto nič ne prinesejo in iz njega nič ne odnesejo. [...]

Potem so tu reklame. Zakaj je toliko reklamnih panojev? Preveč na gosto so jih postavili. (Crnkovič 2015)

Sočasno z infrastrukturnimi spremembami je v Ljubljani prišlo do precejšnjega porasta vandalizma. V zadnjih desetih letih je bilo zaznanih več kot tisoč vandalskih dejanj, ki so mesto oškodovala za skoraj 600.000 EUR. Pri tem so po mnenju župana Jankovića najbolj pogosta tarča »objekti in pripadajoča oprema, sledi oprema javnih prostorov, na tretjem mestu so popisane fasade in grafiti«, ki so »najbolj opazni, vzbujajo občutek neurejenosti javnih površin in zmanjšujejo občutek varnosti« (Janković v Zabukovec 2015).

Najbolj patološki vandalizem doslej je bilo dejanje dvaindvajsetletnega Ljubljančana, ki je med novembrom 2014 in januarjem 2015 »ob Poti spomina in tovarštva namerno poškodoval 66 dreves, tako da je na njih olupil lubje, jih prelomil na pol, odlomil veje, jih uničil in s tem povzročil veliko premoženjsko škodo. Mestna občina Ljubljana je bila z dejanji oškodovana za približno 60.000 evrov« (L. 2015). Pri tem primeru ni zanemarljiva okoliščina, da je PST spomenik narodnoosvobodilnega boja. Zgrajen je bil med letoma 1961 in 1985 s

samoprispevki in več kot 350.000 urami prostovoljnega dela. Pri tem je sodelovalo 150.000 Ljubljancev (z delom ali denarnimi prispevki) ter ljubljanske, jugoslovanske in ena mednarodna brigada. Pod vodstvom posebnega odbora, strokovne službe in več kot 300 strokovnih in drugih delavcev je bila v dveh desetletjih izoblikovana zasnova poti s skrbno izbrano ozelenitvijo. Posajeno drevje so izbrali strokovnjaki v skladu z biotopom in kulturno krajino. Od skupno 5000 dreves jih je bilo 88 zasajenih v spomin na Tita (Košir 2005: 6, 7).

K reševanju problema vandalizma je MOL pristopila s proučitvijo podobnih primerov na svetovni ravni, ki so se s hitrimi in učinkovitim rezultati izkazali kot primer dobrega ravnanja. Med teoretiki in praktiki je bil od začetka devetdesetih let najbolj znan primer drastičnega zmanjšanja kriminalitete v New Yorku konec osemdesetih let. Med drugim so skoraj v celoti pregnali grafito iz njihove »zibelke« oziroma podzemne železnice z izvajanjem strategij teorije razbitih oken. Ljubljansko uvajanje te strategije so obsodili številni družboslovci, ki imajo tudi največ kritik na račun urbanističnih sprememb.

Takšna turistifikacija mesta postopoma ne izrinja samo revnejšega sloja prebivalstva iz središča, ampak vztrajno kriminalizira in zatira vse, kar uhaja čisti potrošniški logiki. Dovoljeni so, denimo, kričeči večmetrski oglasni panoji, preganjajo se grafiti. Izpostavljajo se prevrnjeni smetnjaki kot individualno sproščanje frustracij, nikjer pa ne zasledimo govora o strukturnem nasilju ali sistemski diskriminaciji. S prstom se kaže na brezdomce, ne prevprašuje pa se o hišah brez ljudi. Družbeni problemi se tako transformirajo v kriminalne, razredni boj v javnem prostoru pa se skuša nevtralizirati. (Abram v Zabukovec 2015)

Teorija razbitih oken

Ljubljana je leta 2015 uvedla novo politiko preprečevanja vandalizma in kriminalitete, ki sledi teoriji razbitih oken oz. »Broken windows theory«. Avtorja teorije James Q. Wilson in George L. Kelling sta predpostavila, »da je strategija preprečevanja kriminala lahko uspešna zgolj in samo v primeru, v kolikor se problem kriminala začne preprečevati še preden le-ta izbruhne v polni razsežnosti« (Javornik 2016: 4).

Po njuni teoriji razbita okna v urbanem okolju signalizirajo nered in privlačijo dodaten vandalizem in kriminal. Za spremembo vedenja ljudi je po njunem mnenju treba najprej spremeniti kontekst dogajanja, torej okoliščine, v katerih živijo. (Damijan 2012)

Razbito okno je poleg fizičnega primera mišljeno tudi kot metafora za vidni znak nereda, ki označuje tudi grafito, nesnago, popisane sanitarije, popivanje na javnih mestih in podobno (Javornik 2016: 17).

Dosledna odstranitev vseh znakov nereda ter strogo preganjanje najmanjših kriminalnih dejanj (npr. posedovanje marihuane) je v New Yorku res sovpadalo z nadpovprečnim padcem kriminalitete, vendar več raziskav kaže, da je bil to učinek cikličnih nihanj gospodarstva in ne rezultat izvajanja te strategije. Poleg tega so negativni stranski učinki izvajanja strategije povzročili »porast policijskega nasilja in rasne nestrpnosti ter izgubo zaupanja in spoštovanja v policijo« (Javornik 2016: 20).

Kritika teorije Sampson in Raudenbush sta sprva ugotovila precej pozitivnih učinkov sodobnih urbanih politik, kot so čiščenje cest in pločnikov, prepleskanje grafitov, odstranjevanje zapuščenih avtomobilov, zmanjšanje javnega popivanja in s tem povezanih odpadkov ter odstranjevanje izvirov prostitucije, zbiranja tolp in prodaje mamil. Hkrati pa sta s poglobljenimi psihološkimi raziskavami ovrgla veljavnost te teorije, saj imajo njeni ukrepi za izboljševanja mestne okolice zelo majhne učinke, zlasti v getih oziroma v revnih soseskah s prevladujočim deležem etničnih manjšin. Poudarila sta tudi, da samo odstranitev ali dodajanje grafitov ne bo vplivalo na stanje v družbi. Pri izvajanju raziskave sta Sampson in Raudenbush ugotovila, da je dojemanje neredov družbeni konstrukt, ki ga oblikuje veliko več dejavnikov kot le obseg nereda. Po drugi strani pa posameznikovo dojemanje nereda oblikuje njegov družbeni položaj in zlasti razslojenost soseske po rasi in družbenem razredu. Nered je v tem okvirju le del večjega kulturnega narativa ali posplošenih stereotipov, ki so zlasti v ameriških mestih močno zakoreninjene v družbi (Sampson in Raudenbush 2004: 323).

Oscar Newman kot kritik teorije izpodbija učinkovitost prisotnosti »policije kot najvišje avtoritete zagotavljanja javnega reda in miru«. Življenje v mestu brez nasilja in kriminala in nasilja je »mogoče doseči le na način, da bomo v proces zagotavljanja javnega reda in miru, poleg policije, vključili tudi prebivalce, ki živijo na problematičnih območjih« (Javornik 2016: 20). Na ta način se »v proces zagotavljanja javnega reda in miru« vključijo vsi prebivalci, ker začutjo »občutek pripadnosti skupnosti, v kateri živijo« (Javornik 2016: 20).

Z drugimi besedami, samo odstranjevanje (ali dodajanje) grafitov ne spremeni ničesar, gledano v socialnem kontekstu. (Sampson in Raudenbush 2004: 337)²²

22 V izvirniku: »In other words, simply removing (or adding) graffiti may lead to nothing, depending on the social context.«

Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš

Mestna občina Ljubljana je v duhu teorije razbitih oken začela 20. maja 2015 izvajati svojo akcijo proti vandalizmu z naslovom *Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš*. Predstavila jo je kot »družbeno odgovorno kampanjo proti vandalizmu«, »s katero želi opozoriti na nesprejemljivost vandalizma ter poudariti pomen spoštovanja našega skupnega javnega prostora« (MOL 2016b).

Na leto je v Ljubljani na objektih v lasti Mestne občine Ljubljana povprečno 150 primerov uničenja lastnine ter povzročitev škode. Najbolj izpostavljeni so javni objekti, oprema javnih prostorov in fasade, Po mnenju MOL so grafiti »najbolj opazni, vzbujajo občutek neurejenosti javnih površin ter zmanjšujejo občutek varnosti« (MOL 2016b).

MOL je prebivalce pozval k prijavljanju vandalizmov po spletni aplikaciji Pobude meščanov na svoji spletni strani. Poleg javnih osebnosti, redarjev, četrtnih skupnosti ter javnih podjetij Snaga in LPP projekt izvajata in vodita »Javni zavod Mladi zmaji in Zavod Bob, ki imata že večletne izkušnje z mladinskim delom in mladinskim uličnim delom v okviru Mreže Mlada ulica« (MOL 2016b).

Pri izvajanju akcije so animatorji po Ljubljani postavili številne panoje za grafito ter boksarske vreče, s pomočjo katerih naj bi mimoidoči sproščali energijo. Skupina aktivistov je z dovoljenjem animatorjem napisala na pano grafit v znak solidarnosti z Grčijo, ki je bila tedaj v primežu mednarodne skupnosti zaradi dolgov. Animatorji so aktiviste takoj ustavili z opozorilom, da izrabljajo nepolitično akcijo v politične namene. Njihov napis so prebarvali in kmalu je na panoju nastal estetsko lep grafit brez eksplicitnega političnega sporočila, ki ga je narisal povabljeni grafitar.

Aktivistka Zana Fabjan Blažič je javno izrazila mnenje, da »je občinska akcija slabo zastavljena«, saj vzroke za vandalizem »zreducira na dolgčas in presežke energije, pri tem pa se ne vpraša, ali so v ozadju globlji družbeni in strukturni problemi, kot so revščina, brezposelnost, odrinjenost na margino ali preprosto dejstvo, da je vandalizem včasih edini glas sicer neslišanih ljudi« ter poudarila, da gre za »nazor primer, zakaj se dogaja resnični vandalizem« (Zabukovec 2015a).

Za sporočila, ki jih nočejo slišati, ni javnega prostora. In zato na koncu pristanejo na zidovih. Zana Fabjan Blažič (v Zabukovec 2015a)

Med podporniki akcije je veliko znanih imen in tudi javnost, vendar je velikokrat omenjeno, da grafiti niso vandalizem in bi jih morali v sklopu reševanja te problematike obravnavati drugače.

Ne verjamem, da je agenda, ki se pelje; špecanje v stilu inkvizicije; če si videl grafiterja, pokliči na naš telefon, pravilna smer. Sam bi raje poskušal dvigniti nivo grafitiranja, na način da inspirira mnoge, pa bo tudi »čičk in čakč«, kot pravijo nekateri, mnogo manj. Trkaj (2015)



Slika 101: »Skupina POVSOD spet v akciji!«, 30. 6. 2016. Foto: Nika Kovač.



Slika 102: Letak akcije Ustavimo vandalizem! (MOL 2016b)

Grafit je kot intervencija v javni prostor hkrati poseg v javno okolje, ki ga posredno nadzoruje. S svojo neukročenostjo predstavljajo grafiti »nasprotovanje urejenim, plačanim javnim oglasom in plakatom, ki s svojo vsebino iščejo nove kupce in družbi vsiljujejo drugačna, pogosto neprava merila. Oglasi poskušajo biti jasni in prepoznavni, estetsko sprejemljivi, čeprav oglasni panoji pogosto zelo neokusno kazijo naravno okolico mest in pomembnih cestnih povezav« (Zrinski 2004: 71).

Preganjanje grafitov v Ljubljani poteka ob hkratnem krčenju javnega prostora s privatizacijami in večanjem oglasnih površin. V zvezi s tem se je izoblikovalo precej homogeno stališče različnih strokovnjakov in javnosti, da bi bilo treba nekaj ukreniti tudi na področju omejevanja oglaševanja in s tem povezano degradacijo mesta.

Smrt reklamam, javni prostor ljudem!

V sklopu posodabljanja urbane podobe Ljubljane je bilo vzpostavljenih veliko novih oglaševalskih površin. Med njimi so med največjimi *jumbo* panoji, ki prikazujejo oglasno sporočilo v velikosti 12 m². Še več je manjših pritrjenih površin na stenah stavb, avtobusov in podobnih objektov. Po lokalih in drugje so na gosto razpostavljeni letaki,

tiskovine, med vožnjo na avtobusu se na posebnih ekranih vrtijo članki iz lahkotnih revij in prikazuje še več oglasov ... Oglaševanje nas počasi preplavlja. Njegova učinkovitost pada, saj tudi sami ponudniki priznavajo, da je oglas zanimiv le določen časa oz. na ustrezen način, potem pa postane »neviden«.

Pri podjetju Magma Media vam nudimo ugoden najem jumbo panoja na veliko različnih lokacijah po Sloveniji, kar vam bo omogočilo, da boste svoje oglase menjavali. To je zelo priporočljivo, da oglašite »nevidni«. Priporočamo vam pogodbeno dolgoročno oglaševanje z mesečno menjavo plakatov vsak mesec nov plakat na novi lokaciji. V današnjem času se namreč soočamo z dejstvom, da je jumbo plakat z nespremenjeno vsebino na eni lokaciji učinkovit do 3 mesecev, kasneje postane neviden. Raziskave namreč kažejo, da povprečen človek vidi plakat le do 3 mesece in ga po več kot 100x videnju spregleda oz. ga ne vidi več. (Magma Media 2016)

Katerina Mirović, producentka multimedijskih umetniških projektov v javnem prostoru in organizatorica stripovskih in svetlobnih delavnic za mlade, ostro obsoja agresivno oglaševanje, ki uporablja poleg številnih vizualnih objektov tudi močne svetlobne učinke:

Eden od ciljev Ljubljane je mesto prijazno otrokom, vendar zaradi množičnega oglaševanja sploh ni prijazno do otrok. Vzgaja jih v potrošniškem duhu in jim s tem pokvari tudi smisel za vizualizacijo. (Mirović 2016)

Negativnega učinka oglasov na razvoj vizualnega dojetja pri najmlajših se zavedajo tudi v Pionirskem domu, ki je s številnimi likovnimi dogodki za otroke poskušal vsaj delno izriniti reklame iz mestnega okolja. Med njimi je precej odmeven otroški likovni festival *Likfest* v programu Zelene Ljubljane. Na več javnih mestih (garaža pod Kongresnim trgom, stavba Pionirskega doma) so razstavili velike slike, ki so jih izdelali otroci v različnih tehnikah. Podobne projekte načrtujejo tudi v prihodnje (LIKfest 2016).

Obsojam jumbo plakate, ki jih je po mojem mnenju preveč in ki kričijo k tržni logiki in mažejo našo podzavest in nas počasi a zagotovo spreminjajo v ljudi, ki imajo dva namena. Biti tarča oglasov z namenom postati potrošnik. Človek in meščan pa je več. Upam da MOL tudi kmalu organizira projekt Človek 2, kjer se bo borila proti neprestanemu bombardiranju z reklamami, Ljubljančani jih dobimo od 2.000–30.000 x letno, kar je zame skrunitev naše biti, vandalizem v polnem pomenu te besede. Mislite, da bilo to sprejemljivo na enak način kot je odstranitev grafitov?

Trkaj (2015)

Ljubljana Graffiti Tour

Avgusta 2015 je Ljubljana dobila strokovno vodeno predstavitev ljubljanske grafitarske in streetartistične scene. Oglede vodi izvedenec za ulično kreativnost Sandi Abram s sodelavci. Ogleda sem se udeležila dvakrat v roku nekaj mesecev. Predstavitve je obakrat podrobno prikazala ulično umetnost v centru Ljubljane in njeno spreminjanje. Kljub določenim stalnicam je to živa umetnost, ki vedno prikaže kaj novega. Grafiti predstavljajo zanimivo vizualno stimulatívno področje, ki je hkrati strokovno gledano relevantno. Zanimanje turistov, domačinov in predvsem študentov je zato zelo veliko. Prepričana sem, da bo ulična umetnost v Ljubljani cvetela še naprej in bom na naslednjem ogledu spet izvedela veliko novega.



Slika 103: Letak z informacijami o vodenem ogledu ljubljanskih grafitov »Ljubljana Graffiti Tour«. Osebni arhiv: Helena Konda.

OPREDELITEV GRAFITOV PO OBLIKI, VSEBINI IN JEZIKOVNI PODLAGI

Na področju napisnih, simbolnih in slikovnih grafitov je bilo v devetdesetih letih mogoče opaziti obsežno uvajanje novih tehnik. Grafiti, ki so bili v svoji hiphoperski obliki prava novost v devetdesetih, so postali

v dvatisočih stalnica, ulična svežina pa je bila pripisana *street artu*. S pridobivanjem večšin posameznih grafitarjev in prepletanjem slogov so si postajali ljubljanski hiphoperski grafiti čedalje bolj podobni. Kljub temu je mogoče opaziti precej izstopajočih osebnih slogov, ki jih poznavalci hitro prepoznajo.

Za razumevanje ljubljanskih grafitov v dvatisočih je poleg poznavanja glavnih akterjev nujno treba poznati tudi njihove razvojne stopnje. Tudi uporabljene tehnike lahko pri nepoznavalcu naredijo vtis, da grafitar ne zna usmerjati spreja, poznavalec pa prepozna svež in zahteven pristop. Količina grafitov v Ljubljani je velika, vendar pozorno dolgotrajnejše opazovanje omogoča prepoznavanje posameznih akterjev ter njihova zaveznitva ali spopade.

Vsebina grafitov je v dvatisočih doživela plimo desničarskih vsebin. Opazne so bile pri grafitih in *street artu*. Pri napisnih grafitih je postalo zlasti na politični desnici opazno prevzemanje sovražnega govora iz dominantnega diskurza in ustvarjanje gesel v tem duhu. Močno prisotne so bile tudi grafitarske bitke več skupin in posameznikov, ki po navadi prikazujejo njihovo polarizacijo na levo in desno politično polje. Pri slikovnih grafitih je izrazite družbenokritične vsebine manj, vendar je vseeno prisotna. Najvidnejši primer je Blujeva rožnato rdeča pištola, ki je kot sestavljanka različnih predmetov (kitara, blok, vilice, možgani, žice, svinčniki) brez ene same zapisane besede podajala močno družbeno-kritično sporočilo v zagovor obleganemu Rogu.

V dvatisočih se je pri uporabi jezika v grafitih še bolj razširila angleščina. To se je nanašalo na grafitarske termine, vzdevke, nazive krujev in besede v grafitih. Poseben paradoks je bila uporaba nemščine in angleščine pri napisnih grafitih samodeklariranih domoljubnih organizacij.

TEHNIKE IN MATERIALI

V dvatisočih so bila ljubljanskim grafitarjem že široko dostopna specializirana orodja za pisanje in risanje po stenah. Specializirane trgovine so pričele prodajati številne odtenke sprejev, še bogatejša ponudba pa je bila preko spletnih nakupov. Posebni markerji, kapice za spreje, grafitarski spreji in drugi pripomočki so bili že splošno razširjeni. Nekateri grafitarji so mi pripovedovali, kako so si leta pred tem sami izdelovali markerje za pisanje po stenah. Na kvadraste trakove so razrezali gobico za pomivanje posode ali podobno peno, jo napojili z akrilno barvo, umestili v primerni tulec in uporabljali za pisanje po stenah.

Glede sprejev je bila v začetku še razširjena uporaba poceni avtolakov pri dobavitelju Petru, kasneje pa so grafitarji prešli na uporabo primernejših sprejev. Konec je bilo tudi lova na kapice, ki so jih »kradli« iz materinih izpraznjenih deodorantov in drugih razpršilcev. Za posebne učinke je namreč treba uporabiti tanek ali zelo debel pas razpršene barve. Dokler so bile kapice še standardne, je bilo iskanje primernih nadomestkov prava pustolovščina. Dee je posebej pohvalila kapico nekega deodoranta, ki je ustvarjal debel pas kot profesionalno zasnovana kapica *fatty*. Odličen nadomestek za tanki sloj je bil nastavek posebne slamice na pločevinkah z oljem za podmazovanje strojnih delov (WD-40).

Na legalnih delavnicah, ki so združevale slikanje in grafitiranje, so grafitarji pogosto z valjčkom nanесли akrilno barvo na steno za podlago in manjšo vpivnost stene. Na ta način so prihranili precej sprejev, obenem pa je bila njihova barva izrazitejša. Včasih so na steno skicirali s kredami, tako kot slikarji. Na delavnicah je bilo zaradi nižje cene večkrat na razpolago več stenskih barv kot sprejev. Nekateri grafitarji so tekočo barvo uporabljali enako kot razpršeno, nekateri pa so se nad tem močno zmrdovali. Barve in čopič so dojemali kot degradacijo svojega grafita in sebe.

Kot ustvarjalka legalnih grafitarskih in likovnih delavnic lahko rečem, da so imele na videz mesta in njegovih prebivalcev zelo pozitiven učinek. Po mojih opažanjih bi s takimi delavnicami in primernim pristopom Ljubljana dosegla veliko več pri svojem preganjanju grafitov. Pri tem bi se dvignila kakovostna raven grafitov, stene javnih površin bi bile umetniško poslikane, udeležba pri ustvarjanju in opazovanju pa bi imela tudi terapevtski učinek.

ANALIZA PO VELIKONJEVIH MERILIH ESTETIKE, ILEGALNOSTI, DRUŽBENE KRITIČNOSTI IN NEHEGEMONIJE

Mitja Velikonja je leta 2006 oblikoval tri merila za *street art*, ki jih je tri leta kasneje nadgradil oz. preoblikoval v štiri skupna merila za grafito in *street art* (Fajt in Velikonja 2006: 23, Velikonja 2008: 25). Pri svoji raziskavi likovnih intervencij v javni prostor Ljubljane uporabljam kasnejšo zbirko meril, obenem pa je tudi prva opredelitev zelo uporabna.

Velikonjeva merila za *street art* iz leta 2006 opredeljujejo njegove temeljne značilnosti, ki ga razlikujejo od drugih oblik nekonformne urbane kulture. Predstavljajo jih družbena kritičnost, minljivost in

izhajanje iz grafitarstva in podobnih form. Družbena kritičnost *street arta* kot merilo zahteva od objekta sporočilo, usmerjeno »zoper dominantne tokove tako v političnem in družbenem kot v kulturnem in estetskem smislu« (Velikonja v Fajt in Velikonja 2006: 24). Obe drugi merili sta skoraj samoumevni. Navedena tri merila je Velikonja nadgradil leta 2008 s poudarkom na zavzemanju nehegemonskih stališč v družbi. Zaradi vsebinskih značilnosti množične produkcije diskurzivnih gesel v dvatisočih je to merilo nepogrešljivo za presojanje pristnosti v obravnavanem obdobju. Če te okoliščine ne bi bilo, pa bi najbrž zadostovala tri merila iz leta 2006.

Pri pregledu grafitov po merilih estetike je mogoče v dvatisočih letih ugotoviti velik vizualni napredek. Pretežno so bili napisi in slike izdelani z dobrim poznavanjem tehnik. Pri slikovnih grafitih je opazno razvijanje posameznih umetniških slogov, pri napisnih grafitih pa uvajanje novih in mednarodnih gesel. Nekateri poznavalci ne marajo pretirano »spoliranega« videza, ker nakazuje obrtniški pristop. Predvidevam, da se bodo tehnike uličnih umetnosti še naprej razvijale in jih bo počasi pričela dohitevati tudi slovenska terminologija.

Ilegalnost je še vedno pomembna lastnost grafitov in *street arta*, kjer so edina izjema neprofitne organizirane delavnice. Množična produkcija nekaterih nalepk, priznavanje avtorstva in podobe nalepk na lastni spletni strani nakazujejo na neizpolnjevanje tega kriterija. To je opazno zlasti pri skupini Tukaj je Slovenija, ki se s svojo ulično dejavnostjo promovira. Pri slikovnih grafitih se še vedno se dogajajo primeri, ko mora zasačeni grafitar plačati kazen, kljub številnim legalnim delavnicam in stenam, kjer je dovoljeno grafitirati. Pregarjanje ustvarjalcev ulične umetnosti je zelo selektivno.

Družbena kritičnost je bila v dvatisočih izredno močna. Skoraj vsi napisni grafiti izkazujejo politično obarvana stališča in zahtevajo akcijo. Grafiti odslikujejo krizo vrednot, rastočo negotovost, materialno nepreskrbljenost in podobne pereče družbene probleme. Vsebinsko se grafiti množično odzivajo na družbene probleme z gorečimi pozivi k dejanjem in s spopadi z ideološkimi nasprotniki. Menim, da bi morali v obravnavanem obdobju pod družbeno kritičnost dodati zahtevo zavzemanja za tiste, ki so v komunikacijskem deficitu. Poenostavljeno povedano gre pri tem za zavzemanje za človekove pravice in pravice drugih zatiranih. Obupen krik po zaščiti bele rase pred genocidom je tehnično netočen, saj je doslej v zgodovini človeštva bela rasa povzročila največje genocide nad nebelo raso in tudi velike notranje poboje. Čeprav je uporaba termina »rasa« že sama po sebi diskriminatorna, to kaže tudi na veliko intelektualno revščino sledilcev takšnih gesel in moralno oporečnost tistih, ki jih sestavljajo.

Obstoj nehegemonije je treba raziskovati ločeno glede na napisne in slikovne grafitne. Pri slikovnih grafitih nehegemonijo izraža že njihov obstoj in videz. Pri napisnih grafitih je razvidno, da nekateri grafiti kopirajo ali nadgrajujejo uveljavljene diskurze. Četudi je njihov ton zelo kritičen, je v bistvu le ponavljanje stališč dominantnih struktur v družbi. S tem ne izpolnjujejo pomembnega merila, saj predstavljajo hegemonijo, čeprav se predstavljajo kot kontrahegemonija, ki poskuša doseči svoje cilje »z vsemi sredstvi, vključno z nasiljem« (Velikonja 2008a: 31)

RAZLAGA LJUBLJANSKIH GRAFITOV V DVATISOČIH SKOZI KONCEPT TERITORIALNOSTI IN IDENTITETE

V dvatisočih letih so se v Ljubljani dogajale številne spremembe prostorskih interpretacij in iz njih izhajajočih političnih in kulturnih ikonografskih predstav. Med najbolj stalnimi spremembami je bilo spreminjanje podobe in funkcij javnega prostora.

Medtem ko je javni prostor postal bolj urejen, lažje prehodan in prazen, so se spremenile njegove funkcije s poudarkom na finančnem izkoristku na vseh mogočih področjih. Največje orodje te taktike je oglaševanje, ki je počasi po korakih spremenilo javni prostor v mozaik ekranov za spodbujanje potrošništva. Skupni javni prostor je tako prešel v upravljanje občine, ki jo po drobcih privatizira in prebivalstvu omejuje njeno uporabo ali določa uporabo na zanj sprejemljiv način. Številni podporniki organiziranih mestnih akcij proti vandalizmu so si enotni, da grafiti niso vandalizem in bi jih bilo treba obravnavati drugače.

Kljub številnim prepovedim in polemikam so grafiti postali ljubljanska značilnost. Nahajajo se vsepovsod in služijo kot meč za bojevanje z ideološkimi nasprotniki. Njihovega proučevanja je vse več, tako na akademski ravni kot v javnem diskurzu. Postajajo sredstvo občudovanja, nastopajo kot znamenitosti, so tržno orodje in politični barometer. Posamezne skupine se skozi ulično umetnost (grafite in *street art*) predstavljajo in bojujejo. Grafiti so na ta način nadomestilo za lomljene kosti, potoke krvi in izgubljena življenja. Obenem lahko majhna in dobro organizirana skupina izdela toliko grafitov in drugih intervencij v prostor, da (namerno) ustvari vtis o večji prisotnosti njihove ideologije kot je v resnici. »Internet je poskrbel tudi za trajnost grafitov, saj fotografije grafitov na spletnih mestih lahko ostanejo še dolgo potem, ko so grafitne odstranili z mestnih površin« (Ozis 2015: 87).

Na začetku dvatisočih sem menila, da je domet interneta tako velik, da napisni grafiti nimajo več smisla. Predvidevala sem, da je nesmiselno pisati na zidove v času, ko lahko s povprečnim obvladovanjem sodobnih informacijskih in komunikacijskih tehnologij predstavim svoja stališča vsemu svetu v obliki povzetka ali jih posredujem s podrobnostmi in povezavami do podobno mislečih. Zaradi rastoče prevlade nepotrebnih in lažnih informacij na spletu, še bolj pa zaradi omejitev delovanja interneta, sem svoje stališče spremenila. Grafiti so še vedno močen medij, ki jedrnato opisuje družbeno stanje in tehnologija tega najbrž nikoli ne bo spremenila.

Klub Ljubljanski grafiti (KLG) (1998–2008)

Tisto, kar si ti imela, nam je odprlo svet.
Zuias (Klan 1107), junij 2016

V nadaljevanju opisujem lastno doživljanje grafitiranja v Ljubljani, svoja opažanja in način zbiranja slikovnega gradiva. Moje delovanje je bilo spontano, vendar sem že od vsega začetka vedela, da se bom v to področje nekoč poglobila bolj strokovno. Ustrezen trenutek je napočil v okviru podiplomskega študija, kjer sem se ljubljanskih grafitov lotila z metodologijo raziskovanja v etnologiji ter socialni in kulturni antropologiji.

Poleg opazovanja z udeležbo in avtoetnografije bi lahko moj pristop opisali tudi kot nadzorovani eksperiment. Osebna udeležba mi je kasneje neprecenljivo pomagala pri pridobivanju pričevanj, saj so me (danes uveljavljeni) grafitarji poznali še iz časa svojih začetkov in mi na osnovi dobrih izkušenj podali zanimiva in iskrena pričevanja.

Pomagalo je tudi to, da sem poznala ozadja določenih dogodkov in nekatere osebne okoliščine. Kot vedno sem zelo skrbno upoštevala zahteve po ohranjanju zasebnosti. Že od začetka sem udeležencem naznanila, da dejavnosti dokumentiram, ker jih hočem ohraniti pred pozabo ter morda kdaj o njih napisati kakšen članek. Mislim, da so bili grafitarji polaskani, da jih nekdo jemlje resno, da so pomembni in spoštovani. Tudi sami so izkazovali tak pristop do grafitiranja in do mene.

Lastna izkušnja mi je pomagala tudi pri proučevanju razvoja grafitarstva v Ljubljani skozi zgodovino in pri pridobivanju pričevanj ter drugih informacij od ljudi, ki niso bili del moje neposredne grafitarske izkušnje. Pri pogovorih z aktivisti OF ter zbiranju izkušenj sopotnikov grafitiranja iz osemdesetih let sem zaradi razumevanja tehničnega ozadja in okoliščin grafitiranja lažje navezala pristen stik.

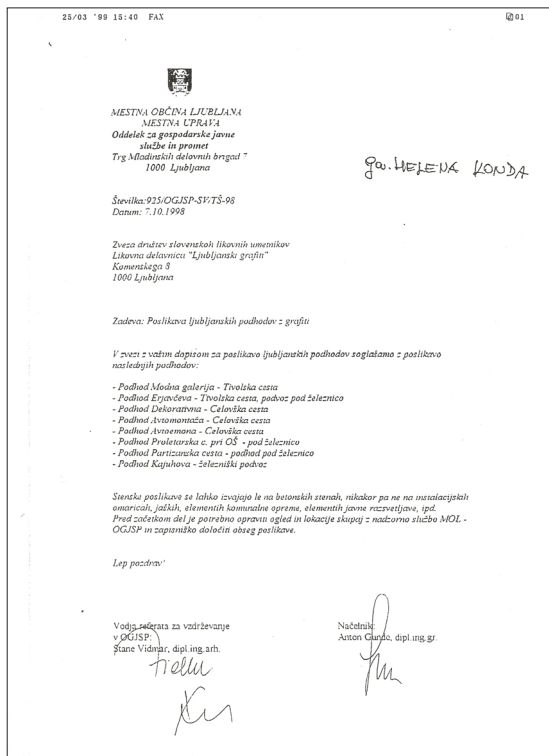
Pomemben motiv za moje delovanje je bila osebna izpolnitev. Nekateri moji grafiti so bili kasneje fotografirani za umetniške in druge razstave ali nadgrajeni z drugimi intervencijami v javni prostor. Tudi spomini grafitarjev na tiste čase so pohvalni, zato štejem to obdobje za pomemben del svoje osebne rasti in opazen prispevek k razvoju podo-be javnega prostora prestolnice.

Svoje neposredne grafitarske izkušnje sem pridobila med letoma 1998 in 2008, ko sem organizirala likovno delavnico *Ljubljanski grafiti*. Potekala je kot likovna kolonija, ki je bolj kot na grafitiranje spominjala na delavnico ulične umetnosti (*street arta*). Pred tem sem organizirala že več likovnih delavnic (oblikovanje gline, slikanje na steklo, kristal in svilo, vitražna tehnika in drugo), vendar so me šele grafiti in ulična umetnost (*street art*) tako prevzeli, da sem v tem vztrajala deset zaporednih let.

Od vsega začetka je bil projekt poimenovan *Ljubljanski grafiti*, kasneje pa je to postalo tudi ime društva (Klub Ljubljanski grafiti). Navdih sem dobila pri filmu *Ameriški grafiti* avtorja Georga Lucasa iz leta 1973, ki me je prevzel v otroštvu, čeprav v filmu sploh ni grafitov. Grafiti so v naslovu filma predstavljali intimne življenjske zgodbe, povedane v iskrenem impulzivnem tonu. V takšnem smislu sem grafito dojemala tudi pri svojih delavnicah.

Delovanje je sprva potekalo v obliki neformalne skupine, kjer sem za pravno zaslombo pri urejanju dovoljenj in financiranja prosila Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov. Njihova pomoč je bila le administrativna, vendar je povezava nedvomno prispevala k pripisovanju večje umetniške vrednosti projektu. Mestna občina Ljubljana je z naklonjenostjo posredovala na upravno enoto, da je izdala dovoljenje za poslikavo. Vse skupaj je bilo bolj izraz dobre volje in zaupanja kot stalna praksa. Kot predlagateljica projekta sem predvidevala, da ga

bomo izvedli le enkrat. Delavnica je bila zamišljena kot javni dogodek, kjer bi se prijavljenim udeležencem lahko pridružili tudi mimoidoči. Obstajala je bojazen, da bi kdo izkoristil barve za uničevanje – polivanja okolice in ljudi, za pisanje sovražnih ali banalnih gesel ali kaj podobnega. Strah me je bilo tudi tega, da bodo ustvarjene slike in grafiti razočarali s slabo kakovostjo. Zgodilo se je ravno nasprotno. Delavnica je potekala brez problemov. Udeleženci so se odzvali z redno udeležbo, z dobrimi grafiti in s stenskiimi slikami (murali), opremo so za sabo pospravili, novinarji so o projektu lepo poročali, in zares smo bili ponosni nase.



Slika 104: Prvo dovoljenje za poslikavo podhodov v okviru likovne delavnice *Ljubljanski grafiti*. Osebni arhiv: Helena Konda.

Z določenimi spremembami in dopolnitvami smo projekt izvajali deset let. Zadnja leta so bila v znamenju vsesplošnega varčevanja, zaradi česar projekt ni prejel nobenih donacij. MOL je leta 2008 zadnjč izdala uradno dovoljenje za izvedbo poslikav, nato pa se niso bili več pripravljeni odzivati na moje pobude za nadaljevanje projekta.

Projekt sem si zamislila kot slikanje in grafitiranje po stenah ljubljanskih podhodov, saj so zanje značilne streha, senca in poznanost

lokacije. V Ljubljani je bilo takrat 33 podhodov, vendar nekateri niso bili primerni za poslikave. Lotili smo se tistih, kjer je bilo to mogoče. Ponekod so bile stene delno rebraste in s tem manj primerne za slikanje in grafitiranje. Izkazalo se je, da nenavadna podlaga omogoča likovno izražanje s poudarjenim tridimenzionalnim učinkom, ki so ga nekateri z veseljem izrabili.

Na delavnico sem povabila mlade, ki sem jih poznala iz svojih prejšnjih delavnic. Z objavo spletne strani in e-naslova so o projektu lahko izvedeli tudi drugi ljudje in se prijavili. Moj osnovni motiv za organizacijo vseh predhodnih delavnic in tudi KLG je bil v dejstvu, da je z gospodarsko tranzicijo postalo dostopnih veliko stvari in tečajev, vendar so bili predragi za moj žep. Zato sem pričela organizirati delavnice z brezplačno udeležbo, kjer so stroške pokrili različni donatorji na podlagi razpisov, prošenj ali kot sponzorji. Imela sem srečo, da sem našla na pozitivno usmerjene ljudi, ki so mi izkazali zaupanje. Pri grafitih je bila odločilna naklonjenost takratne ljubljanske županje Viktorije Potočnik in njenega kabineta (zlasti podžupanov Antona Colariča in Staneta Brezovarja), ki sta projektu izkazala zaupanje in podporo. Naklonjenost so pokazali tudi županja Danica Simčič in župan Zoran Janković s podžupanom Janijem Möderndorferjem.

Občutek ob uspešno izpeljanem prvem projektu leta 1998 je bil prekrasen, čeprav je bilo treba vložiti v organizacijo precej dela. Zaradi odgovornosti se na delavnicah nisem mogla prepustiti brezskrbnemu slikanju, kot sem načrtovala. Tudi če sem za nadzor pooblastila koga drugega, je bilo treba vskočiti pri kakšnih konfliktih. To sem dojemala kot osebno žrtev, s katero sem se sprijaznila. Tudi drugi uveljavljeni grafitarji so mi povedali, da se na dogodkih, kjer učijo grafitirati, ne morejo izkazati. Mojstrovine ustvarjajo, kadar imajo mir za umetniško ustvarjanje.

Na delavnicah se je zvrstilo več kot sto ljudi. Večina je prišla večkrat. Vsi, ki so izvajali obsežnejše naloge pri izvajanju projekta, so po nekaj letih dali prednost drugim obveznostim. Od vsega začetka do konca sem ostala le jaz. Ob redkih konfliktih je bil projekt zelo harmoničen in demokratičen. Stroški za čas in sredstva, ki smo jih vsi udeleženci prispevali, niso bili nikoli poplačani, saj smo delovali kot prostovoljci. Finančno zaslombo projekta so poleg redkih donacij predstavljala predvsem sponzorstva picerij, ki so med potekom delavnic v zameno za naslikani oglas priskrbele nekaj pic.

Kot študentka ekonomije v programu organizacije in managementa sem želela imeti za posamezne dejavnosti projekta pomočnike, ki so svoje področje obvladali bolje od mene. Za strokovni nasvet sem najprej prosila prof. Eriča z ALU, ki sem ga spoznala med kratko

zaposlitvijo na Akademiji. Erič me je usmeril na Strip Core na Metelkovo, kjer sem spoznala Katerino Mirovič - Katro. Njen in njihov pozitiven odnos in poznavalske informacije so postali temelj, na katerem sem nato oblikovala vse drugo.²³ Grafitarje sem nato spoznavala sproti, na prvi delavnici pa so bili predvsem ljubiteljski slikarji. Za oblikovanje spletnih strani in tiskovin, komuniciranje z mediji na tiskovnih konferencah in koordiniranje delavnic v času moje (redke) odsotnosti sem prosila ljudi, s katerimi sem se veliko družila ali sem ocenila, da bodo naloge zmogli. Včasih so prejeli za svoje prostovoljno delo tudi nagrado (minimalen honorar). Večino dela sem opravila s prijatelji, ki tedaj niso imeli pomembnejših obveznosti. Izbrali in nabavili smo barve (akrilne stenske barve in spreje, čopiče in drugo), barve sem s svojim avtom pripeljala na mesto poslikav, material smo po delavnici očistili, jaz pa sem ga skladiščila do naslednje delavnice. Pisala sem prošnje, poročila, obvestila za medije, vabila, informacijske zloženke in skrbela za vso korespondenco. Sčasoma smo ustanovili društvo Klub Ljubljanski grafiti. V to smo bili prisiljeni, ker so bile z drugo posredniško organizacijo težave (prisvajanje denarja in šikaniranje).

Projekt ni bil niti približno dobičkonosen, vendar je bila čustvena nagrada ogromna. Udeleženci so se z veseljem vračali na delavnice in pripeljali nove udeležence. Stanovalci v okolici poslikanih podhodov so spraševali, kdaj bo prišel na vrsto njihov podhod. Številni mimoidoči so projekt hvalili, mediji so o njem redno in pozitivno poročali. Grafitarji, ki so v okviru te delavnice začeli vaditi s spreji, so bili z njo zelo zadovoljni. Še danes se o delavnici vsi izražajo pohvalno. Med pogovori z grafitarji in drugimi udeleženci delavnic v zadnjih letih sem večkrat slišala mnenje, da bi morale biti takšnih aktivnosti več.

Grafitarji so se naučili delati s spreji, poudarjali pa smo tudi umetniški pristop k izdelavi grafitov, in sicer da se grafit začne s skico, izdelek na steni je treba dokončati, pri tem ne prekrivati drugih grafitov ter s svojim grafitom imeti spoštljiv ali vsaj ne žaljivega odnosa do drugih. Spreji so bili dragi, zato smo od začetnikov zahtevali, da prvi grafit naredijo s čopičem in akrilnimi barvami, nato pa so lahko dobili spreje. Obvladanje tehnike je bilo pri začetnikih veliko hitrejšo in boljše, če so se tega držali. Številni so bili namreč presenečeni, ko se sprej na steni ni obnašal enako kot svinčnik ali marker na papirju. Leta 2006

23 Sočasno sem načrtovala tudi projekte z ekološko vsebino in reciklažo. Pri tem sem nalletela na ljudi na vrhu mladinskih organizacij in druge, ki so me odkrito odvrčali od projektov s pokroviteljskim tonom, češ da mi zaradi študija ne bo uspelo najti časa za izvajanje projektov, ali s podobnimi komentarji. Zaradi takšnega odnosa sem svojo energijo raje vložila drugam.

smo organizirali pravo šolo grafitiranja v sodelovanju s CSD Ljubljana Šiška, kjer so imeli udeleženci poleg učenja vizualnih komunikacij in grafitiranja s pravimi mojstri tudi nepozabno počitniško dejavnost. Nekaj delavnic smo izvedli tudi zunaj Ljubljane – bilo bi jih več, če bi bilo mogoče dobiti sredstva na razpisih ali iz drugih virov.

Grafitarji in slikarji v delavnici so se vedno (športno) preganjali, kdo ima boljše izdelke. Vsaka skupina je o svoji tehniki mislila najboljše, drugo pa označevala za grdo, *krneki* ali brez zveze. Vseeno smo se dopolnjevali povsem enakovredno – stene smo si namreč razdelili glede na število udeležencev. Udeležba je bila zelo neformalna in prijava neobvezna. Informacije o delavnicah so bile objavljene na spletni strani, ki je bila s povezavo zapisana na poslikanem podhodu. Informacije so zainteresirani dobili tudi po navadni in elektronski pošti. Dovolj je bilo, da so se prikazali in pristopili k delu.

Na delavnicah je sodelovalo več študentov likovne umetnosti na ALU (današnja ALUO) in drugih šol, ki so danes postali priznani likovniki in drugi umetniki: Matej de Cecco, Milanka Fabjančič, Jure Engelsberger, N'toko, Miha Artnak, Miha Erjavec in drugi. Tudi to dokazuje umetniško vrednost projekta, saj so številni mladi ustvarjalci ustvarjali tehnično izpopolnjena likovna dela z globokim sporočilom.

Pri svojih zgledih sem podzavestno kopirala umetniško poslikane stene podhoda v Šentvidu, ki sem ga odkrila kot osnovnošolka pri obisku knjižnice v domačem Šentvidu. Zdele so se mi kot pravljičnica Skrivnosti vrt, ki jo je napisal Frances Hodgson Burnett. Tedaj nisem navezala stika z umetniki iz Mizzarta, ker so se mi zdeli preprosto predobri. Poleg tega na delavnice nisem vabila »profesionalcev«, ker mi je po Katrini razlagi postalo jasno, da bi s tem svoje delo opravljali zastoj. Osredotočila sem se na ljubiteljske ustvarjalce in na »ilegalce«, ki so želeli občasno ustvarjati podnevi v sproščnem ozračju. Veliko umetniško pridobitev je prinesla priključitev skupine mladih ljubiteljev japonskih risank (anime), ki jih je organizirala Tina Šubic v društvu Anime Slovenija. Povabil jih je grafitar Speedo, ki je bil njihov član. Anime Slovenija je združevala odlične ljubiteljske slikarje, ki so svoje junake naslikali v povezanih barvnih zgodbah. S KLG so sodelovali od leta 2002 do 2008. Na povabilo in tudi iz lastne iniciative so na delavnico prišli tudi mladi iz ranljivejših skupin ter gluhonemi.

Ščasoma so se udeleženci (graftitarji in slikarji japonskih risank) med sabo tako organizirali, da so se prijavi po svoji kontaktni osebi, ki je zbrala število prijavljenih in seznam preferenčnih barv. Nepovezani udeleženci so se še vedno lahko udeležili s prijavo po e-pošti. Ko smo leta 2008 prenehali izvajati projekt, je bilo poleg mene razočaranih

tudi precej mladih, ki so želeli še sodelovati. S težkim srcem sem jim sporočila slabo novico. Leta 2009 je MOL na rebraste stene podhoda pri Moderni galeriji, ki smo jih prvič poslikali leta 1998, namestila rjave kovinske rešetke.

Leta 2011 je MOL uradno dovolila grafitiranje na naslednjih 13 lokacijah:

- Šiška – podhod pod Celovško cesto pri Kinu Šiška;
- Vič/Dolgi most – betonski stebri avtocestnega mostu, na končni postaji avtobusa št. 6;
- Bežigrad – podvoz pod železniško progo na Drenikovi;
- Moste – podvoz pod železniško progo na Kajuhovi;
- Center – Trnovski pristan, betonski zid ob pločniku;
- Center – O. Š. Trnovo, zid ob parkirišču;
- Šentvid – podhod pred predorom Šentvid;
- Center – transformatorska postaja pri O. Š. Trnovo, na parkirišču ob igriščih;
- Vič/Rožna dolina – podvoz pod železniško progo na Erjavčevi (smer Prešernova – Večna pot);
- Vič/Rožna dolina – podhod pod železniško progo (smer Cesta v Rožno dolino – Oražnova);
- AKC Metelkova – notranji zidovi ob košarkarskem igrišču, na notranji strani kompleksa Metelkova mesto;
- ROG – Trubarjeva 74, notranji zidovi kompleksa tovarne ROG;
- Strelišče na Dolenjski cesti (zunanje betonske stene, ki gledajo na parkirišče) pa je posebej namenjeno navijaškemu grafitiranju. (MOL 2011)

Grafitiranje na nedovoljenih lokacijah so začeli strogo preganjati z usklajenimi akcijami Mestnega redarstva in policijskih postaj Policijske uprave Ljubljana: »V skladu s pooblastili lahko tako policist kot mestni redar kršitelja, ki riše ali piše po zidovih, oglobi po 13. členu Zakona o javnem redu in miru. Globa za storjeni prekršek znaša 208,65 evra« (MOL 2011).

Zasačeni grafitarji so me nekajkrat poklicali, da bi jim pomagala znižati kazen. Žal nisem imela nobenega vpliva ali poznanstev na tem področju. Kolikor mi je znano, so morali kazen odplačati. Zadnja leta projekta me je zaradi drznih grafitov po obnovljenih mestnih objektih uradnik iz upravne enote prosil, da bi mu naznanila kršitelja. Tega seveda nisem storila – Zeko je ostal v ilegali, KLG pa ni več prejel dovoljenja za poslikavo. Verjetno dovoljenje ni bilo pogojeno z ovajanjem, vendar dvomim, da bom kdaj izvedela, kako je bilo v resnici glede tega.

Ob začetku naših delavnic je bil vsako leto o njih objavljen pripevek v največjih dnevnikih časopisih (*Delo* in *Dnevnik*), na radiu in v nekaterih drugih medijih.

Moje pridobivanje znanja o grafitih je bilo zelo neformalno in intuitivno. Čeprav so udeleženci poznali in reproducirali svetovne grafitarje (Keitha Haringa, Banksyja ...), sem bila sama precej bolj ljubiteljsko in slikarsko usmerjena. Grafite sem dojemala kot zelo spontan pojav, čeprav smo imeli dovoljenje in podporo mesta. Poizkusila sem ustvarjati s spreji, vendar je obvladovanje spreja fizično precej zahtevno. Tudi najbolj dejavni grafitarji so priznali, da imajo nekaj ur po daljših grafitarskih ustvarjanjih razbolele mišice na podlahti. Slikanje s čopičem je name vedno učinkovalo terapevtsko, zato sem se vedno zavestno uvrščala v slikarski tabor delavnic.

Med približno sto udeleženci delavnic jih je bila približno četrtnina grafitarjev, ostali so bili ljubiteljski slikarji. Veliko jih je ustvarjalo v obeh tehnikah. Skoraj vsi udeleženci so bili vključeni v izobraževalni proces. To so bili osnovnošolci, srednješolci in študenti, pa tudi nekaj starejših ali nešolajočih se mladih. Posebnega razlikovanja med njimi ni bilo. Ko so vstopili v skupino, so si pridobili spoštovanje predvsem z izkazanimi likovnimi veščinami. Ko so se bolje spoznali, so se pričeli zbirati v manjših skupinah in ustvarjati prijateljstva. Vidnejših preprirov ali konfliktov ni bilo opaziti, čeprav so seveda bili prisotni.

Večje razlike so bile opazne pri udeležencih, ki so že prišli v organizirani skupini. Med njimi so bile družbene vezi že ustvarjene, zato je bila komunikacija živahnjša, smeh glasnejši in šale bolj osebne. Zlati Anime Slovenija so bili povezana prijateljska skupina, pri kateri je bilo precej nadpovprečno inteligentnih računalniških strokovnjakov, ki so obvladali najnovejšo tehnologijo in internet, med prvimi so že v angleščini prebrali najbolj priljubljene knjige (zbirka Harry Potter in podobne), odlično so obvladali angleščino in v večini primerov tudi druge jezike (nekaj jih je študiralo japonsščino), niso pa bili preveč navdušeni nad športnimi dejavnostmi. Bili so zelo dobro organizirani glede logistike in zelo usklajeni pri slikanju. Njihove poslikave so bile natančne, stripovsko izdelane galerije, ki so na privlačen način predstavile njihove priljubljene junake iz japonskih risank.

Grafitarji so predstavljali povsem drugačna »plemena«. Med delavnicami so se nekateri kruji šele oblikovali, vendar so že nastopali povezano. Njihov nastop je bil rahlo vzvišen, vendar ne sovražen. Po videzu so grafitarji ustrezali stereotipski predstavi najbolj priljubljenih sošolcev. Bili so modno oblečeni z zelo poudarjenim osebnim slogom (pričeska, ogrlice, unikatna oblačila ...). Med njimi je bilo malo deklet,

vendar so po svoji prodornosti močno izstopale (Dee, Vixen). Med udeleženci nisem opazila šovinizma (vsaj ne odkritega).

Ko sem pri raziskovanju ameriške hiphoperske grafitarske scene in pri nekaterih drugih avtorjih naletela na opisane primere seksizma, sem bila zelo presenečena. V precej prispevkih o grafitih in spolnih vlogah je bilo omenjeno zapostavljanje žensk kot ustvarjalnic in fetišiziranje ali objektiviranje njihove vloge (Gentry 2008). O tem so pričale tudi grafitarke različnih starosti iz različnih delov Amerike in drugod (Lady Pink v Bulc 2008). Pri nas še zdaleč ni bilo tako. Šovinizem vseh vrst sem seveda tedaj srečala že na več ravneh, vendar ne pri slovenskih grafitarjih. Skoraj vsi so se izkazali kot duhovno bogati, nadpovprečno razgledani in lepo vzgojeni ljudje.

Tudi bitke med ustvarjalci slikovnih grafitov so potekale drugače kot v ZDA, kjer so se zaradi prekrivanja grafitov dogajali morilski pohodi. Kreganja med grafitarji so potekala kot umetniški spektakel, kjer je bila najhujša žalitev narejena skoraj kot konceptualna umetnost. Leta 2006 je po večkratnem obojestranskem prekrivanju Egotrip v znak maščevanja nad ZEK-ovim grafitom uporabil tehniko klinopisa, kjer je nasprotnikov grafit prekril (*krosal*) z izklesavanjem črk iz stene. ZEK-ovci »udarca« niso mogli vrniti z običajnim prekrivanjem, ker je bila podlaga »uničena«, in tudi ne z isto tehniko, ker bi s tem priznali ustvarjalni poraz. Priznali so izgubljeno bitko, ne pa tudi izgubljene vojne.

Za vsak kru je bila opazna drugačna skupinska dinamika, vendar so po mojih opažanjih dekleta v mešanih krujih in drugih skupinah nastopala enakovredno. Razlikovanja so bila na podlagi osebnih lastnosti in ne na podlagi spola ali drugih značilnosti. Za kru GTC je bilo značilno uganjanje norčij in salve smeha. ZEK se je obnašal zelo profesionalno oblikovalsko. Artur je kot vodja skupine svoje člane usmerjal in usklajeval pri izdelavi skupnih *masterpiecov*. Člani kruja ZEK so prejeli veliko prestižnih nagrad v oblikovalski stroki in uspešno nastopali tudi v poslovnem svetu. Klan 1107 se je v navezavi z Egotripom in Ronejem obnašal sprva začetniško provokativno, nato pa zelo umetniško. Sčasoma je pričel prehajati v konceptualno umetnost.

Grafitarji so svoje grafitiranje velikokrat predstavili svojim prijateljicam negrafitarkam. Včasih so jih peljali pogledat sveže izdelani grafit ali pa so jih sošolke snemale za študijske naloge. V vročem vremenu so pogosto ustvarjali slečeni do pasu. Bilo je očitno, da v grafitiranju uživajo in si na ta način gradijo pozitivno samopodobo. Vsi ustvarjalci pa so bili na splošno deležni odobravajočega opazovanja in spremljanja.

Pri retrospektivnem razmišljanju o obnašanju grafitarjev sem želela preizkusiti še eno precej pogosto izhodišče glede oblikovanja spolnih vlog. Nancy Macdonald z obsežnimi raziskavami in s citiranjem

številnih avtorjev izpostavlja dokazovanja moškosti skozi grafitiranje kot nekakšen »inicijacijski obred«. Grafitiranje naj bi bilo po tej razlagi moško področje, kjer si moški pridobivajo spoštovanje od drugih moških skozi zanikanje šibkosti, posebne dosežke in odraščanje (Macdonald 2008: 133). Pri iskanju potrditev te teze pri ljubljanskih grafitarjih bi lahko potrdila, da je bilo za vso grafitarsko populacijo grafitiranje nekakšno dokazovanje, gradnja lastne identitete, osebno dozorevanje, ustvarjalno razvijanje in zrelo tekmovanje. Lahko bi potrdila, da je šlo v nekaterih primerih za ošabnost, aroganco, izzivalnost, samopotrjevanje, čustveni in ustvarjalni ventil in podobno, vendar nisem opazila ločevanja po spolu. Zdelo se mi je, da je ta pogled izključen. Večje tekme so bile med likovnimi smermi in osebnimi pogledi na svet.

Delež deklet med grafitarji je po moji oceni prestavljal manj kot petino populacije, med slikarji pa jih je bilo več kot polovica. Med pretežno moško grafitarsko populacijo sem opazila tri zelo aktivne grafitarke. To so bile Dee, Vixen in članica kruja Three Most Wanted, ki je leta 2000 deloval v Šiški. Dee je sodelovala z več grafitarji, nekaj časa pa je bila del kruja GTC (Guten Tag Crew), kjer so bili tudi Isht, N'toko in Speedo. Vixen je sodelovala z Ronejem in s Klanom 1107. Poleg zelo aktivnega samostojnega delovanja je bila tudi del krujev Egotrip in Poni mafia. Vixen je sodelovala tudi pri napisnih grafitih z organiziranimi skupinami ali posamezno. Udeležena je bila tudi pri nastanku dokumentarca *Style Wars 2*. Dekle iz kruja TMW je sodelovalo z dvema fantoma, predvidoma sošolcema ali prijateljema. Bili so še zelo mladi, predvidevam, da v zadnjih razredih osnovne šole. Njihova skupinska dinamika je delovala zelo usklajeno.

Pri organiziranem grafitarstvu slikovnih in napisnih grafitov je bilo aktivnih veliko žensk. V svojem aktivnem obdobju sem imela vodilno vlogo pri delavnicah in organiziranju povezanih dogodkov. Zdi se mi, da so me udeleženci dojemali precej podobno kot vzgojiteljice in učiteljice v močno feminiziranem vzgojno-izobraževalnem sistemu. Okvir delavnic je zelo spominjal na šolo brez stresa s podobnim načinom delovanja, neobvezno točnostjo, »šolsko« malico, maloštevilnimi, toda strogimi pravili in sproščenim druženjem. Udeleženci so se odzivali vzorno. Ob koncu delavnic so vedno pomagali pospraviti, če niso že prej odšli, pri druženju pa so bili ustvarjalno razposajeni.

Veliko slikarsko skupino (kasneje društvo) Anime Slovenija je vodila Tina Šubic, ki jo je ustanovila z drugimi ljubitelji japonskih risank. Tina je bila odlična organizatorica. Obvladala je najnovejšo računalniško tehnično in programsko opremo ter spletne povezave. S sestro sta ustvarili njihov zaščitni znak Micko – mladenko v gorrenjski narodni noši, naslikano po zgledu japonskih risank. Tina je

organizirala več projekcij japonskih risank v Kiberpipi in podobne dejavnosti. V časopisu z največjo slovensko naklado je pisala recenzije risank. Demokratično je usmerjala svoje člane pri ustvarjanju skupne galerijske podobe svojih poslikav. Konflikt so imeli le enkrat, ko se je ena članica odločila za slikanje v sklopu poslikave, uporabila pa je različno barvno ozadje in dva risana junaka, ki ju drugi ljubitelji niso želeli vključiti v svojo poslikavo. Tina grafitov ni preveč marala, saj so se ji zdeli vsi enaki. Motila jo je tudi razpršena barva v zraku, ki jo številni dojemamo precej drugače.

Ozadje nekoč zelo aktivnega Strip Cora je koordinirala in upravljala Katerina Mirović - Katra. Napisne grafitne aktivističnih skupin je v devetdesetih in dvatisočih izdelovalo precej predstavnic feminističnih in lezbičnih organizacij, ki so pogosto delovale povezano. Vloga žensk pri grafitiranju je zelo velika pri vodenju organiziranih ljubiteljskih skupin. Na bolj uradnih in plačanih mestih pa prevladujejo moški. Ko sem bila povabljenka k pripravi galerijske razstave *Graffiti* v MGLC leta 2004, je ostalo moje sodelovanje brez honorarja, čeprav so ga dobili vsi grafitarji, ki so bili posredno povabljeni tudi na podlagi mojega sodelovanja. Prav tako ni bila povabljenka grafitarka Dee, ki je bila tedaj zelo aktivna in zainteresirana ter pomemben del ljubljanske grafitarske scene. V strokovnih gradivih so moje delovanje oz. KLG obravnavali določeni sociologi in umetnostni kritiki zelo pokroviteljsko v smislu, da ni šlo za pravo grafitiranje. Morda to po tehnični plati drži, vendar je bil po drugi strani to originalni *street art* ali ulična umetnost, ki je predstavljala pomemben umetniški poseg v javni prostor ter viden prispevek k oblikovanju kulturne identitete Ljubljane.

Med vsemi »pravimi« grafitarji, ki jih je bilo po moji oceni dvajset, jih je bilo tri četrt z izobrazbo s področja likovne umetnosti. V ta krog ne štejem številnih osnovnošolcev, ki so sodelovali na delavnicah kot začetniki in bili aktivni tudi ilegalno. V več primerih je bil viden spodbuden vpliv starejšega brata ali sestre. Najbolj se je to opazilo pri grafitarjih Superlizo, Engels in Artur. Cake je pričel spreje uporabljati prej kot njegov starejši brat Artur, vendar je Artur zaradi svojega oblikovalskega znanja in avtoritete prevzel vodilno vlogo v kruju. Med najbolj aktivnimi grafitarji so bili dijaki iz Srednje šole za oblikovanje, študenti ALU (kasneje ALUO), arhitekture in podobnih srednjih, višjih in visokih šol ter obiskovalci likovnih tečajev. Poznali so likovno teorijo, imeli veliko izkušenj in talent. Občasno jih je to tudi bremenilo, če niso dosegli svojih pričakovanj. Le nekaj odličnih grafitarjev je študiralo povsem nevizualne vsebine in ni obiskovalo tovrstnih tečajev (Dee, Križo, Žito). V primerih nekaterih krujev je bilo grafitiranje zelo pomemben dopolnilni del njihovih legalnih dejavnosti, ki so se

prekrivale s formalno izobrazbo (ZEK kru, Wasco). Pri Klanu 1107 in z njimi povezanimi grafitarji je bila ta dejavnost povezana z izražanjem zunaj šolskega sistema. Nekateri (Zuias) so jo kasneje nadgradili v smislu konceptualne umetnosti, za nekatere je postalo grafitiranje način življenja (Rone 84), nekateri pa so skozi grafitiranje prešli tudi v druge vsebine (Vixen, ZEK). Grafitiranje je močno povezano z obdobjem odraščanja in šolanja.

V raziskovanih primerih se mi je zdelo, da udeleženci dojemajo grafitiranje kot neformalno izobraževanje in hobi. Pred nerazumevajočimi pedagogi so ga morali skrivati, v drugih primerih pa so ga lahko znotraj šolskega sistema s pridom uporabili za pripravo seminarških nalog, izpitov, diplomskih nalog, magistrskih del in podobnega. Ilegalna plat grafitiranja je bila po mojem mnenju bolj odsev upora družbi na splošno. Le v posameznih primerih so grafitarji izražali tudi upor proti specifičnim sistemom. Diler je na primer v svojih slikovnih grafitih s črkami pogosto napisal »Irak« kot protest proti ameriškemu vojaškemu posredovanju v tej deželi. Dee je vključevala bolj osebnoizpovedne vsebine, ki jih je včasih predstavila skozi like in besede junakov iz risank.

Prevladujoč slog grafitov je posnemal newyorške grafite iz zlate dobe osemdesetih let ter druge svetovne trende. V svoji raziskavi sem jih poimenovala hiphoperski grafiti. S takšno oznako so se strinjali tudi grafitarji, čeprav se niso vsi čutili za pripadnike te subkulture. Grafitarsko terminologijo predstavljam posebej, vezana pa je predvsem na tehnične lastnosti grafitov in njihovo izdelavo. Po zunanjem videzu (modna ohlapna oblačila in drugi dodatki) so grafitarji večinoma ustrezali splošnim opisom hiphopa bolj kot drugim subkulturam, vendar so imeli tudi prepoznaven osebni slog. Večinoma so grafitarji bolj raziskovali različne sloge in ustvarjali svojega kot demonstrativno predstavljali svojo subkulturo po zgledu pankerjev v osemdesetih. Devetdeseta in dvatisoča so subkulture komodificirala in komercializirala, tako da so postale precej bolj vključene v dominantne tokove družbe.

Miroslav Slana - Miros je pri svojem proučevanju grafitov pri nas in po svetu zapisal, da je grafitiranje povezano z uživanjem mamil (Slana 2000: 895). Rone 84 je kot eden najstarejših in najbolj aktivnih slovenskih grafitarjev in umetnikov javno priznal, da je bil več let odvisen od heroina, vendar se je odvisnosti rešil. Tudi pri nekaterih drugih grafitarjih je bilo kdaj mogoče opaziti rdeče oči in druge znake uživanja THC (kajenje konoplje), vendar opojne substance niso bile nikoli pomemben ali prepoznaven del slovenskega grafitiranja. Ne dvomim, da so bile prisotne, vendar nič bolj kot v drugih umetniških in podobnih krogih.

Pri svojem raziskovanju sem bila aktivno vključena le v ustvarjanje slikovnih grafitov. Nekateri so vključevali tudi napise, vendar najbolj dejavnih piscev napisnih, simbolnih in kombiniranih grafitov nisem spoznala. S tem področjem sem se srečala bolj skozi literaturo, javne dogodke in druge vire pri kasnejšem raziskovanju. Napisni grafiti so mi bili vedno zelo všeč, če so imeli globoko ali vsaj zabavno sporočilo. Čedalje številčnejši sovražni napisi in pozivi k izključevanju in represiji so me odbijali. To je bil tudi eden od pomembnih razlogov, da sem se z grafitiranjem sploh začela ukvarjati. Želela sem najti način za »utišanje« nezadovoljnih in žaljivih posameznikov, ki so si vzeli čas in na najbolj prehodne točke javnega prostora pisali strupena gesla. V mojem primeru je bil to park Tivoli. Žaljiva sporočila, ki so drezala v mimoidoče z zidov podhodov tudi več let, so me vedno bolj motila. Ko se je pokazala priložnost, sem z veseljem prekrila negativna sporočila z lepimi slikami ali manj žaljivimi podobami. Pri tem me ni tako zelo motil žaljivi ton, ampak bolj njihov vpliv na moje počutje. Čutila sem, da so najbolj plodoviti pisci sovražnih sporočil to počeli sistematično in z namenom vcepljati svoja psihotična sporočila v misli drugih ljudi. S tem so iz javnega prostora napravili svoj teritorij, na katerem so širili takšno energijo. Z delavnicami KLG in podobnimi dogodki sem zavešno čutila, da javni prostor jemljejo v svoje roke ljudje, ki imajo namen širiti bolj pozitivna sporočila, vendar nimajo časa ali poguma, da bi to storili na lastno pobudo. Na delavnicah z odprto brezplačno udeležbo so dobili svoj glas in dejansko možnost udejanjanja svojih teritorialnih reprezentacij tisti, ki so bili na milost in nemilost prepuščeni »sevanju« tovrstnih sporočil.

Večinoma so grafitarji dejavni nekaj let. Le redki se s tem ukvarjajo vse življenje. Po mojih opažanjih so najbolj aktivni v najstniških letih in do konca ali opustitve študija. Običajno se nato z grafitiranjem ukvarjajo le še občasno ali pa ga povsem opustijo na račun drugih hobijev. Precej pogosto je nadaljevanje grafitiranja na legalen način – po naročilu ali z dovoljenjem. Pri tem grafitarji še vedno uživajo v svoji umetnosti, jo razvijajo in prenašajo znanje na druge. Pomanjkanja adrenalina zaradi odsotnosti nevarnosti po navadi ne občutijo, saj z leti postanejo pomembne tudi druge stvari. Številni si ustvarijo kariero ali družino, zaradi katere niso več pripravljeni neomejeno tvegati. Poleg tega se z večanjem obveznosti zmanjša tudi število prostih ur in noči, ko so ilegalni grafitarji najbolj dejavni.

Vpliv delavnic KLG na identiteto Ljubljane in njenih prebivalcev je bil opazno pozitiven. Precej intervjujev v poljudnih revijah je imelo naše grafite za ozadje na fotografijah intervjuvanca. Dušan Jež je v svoji fotografski razstavi *Grafiti Ljubljane* zajel precej grafitov, nastalih

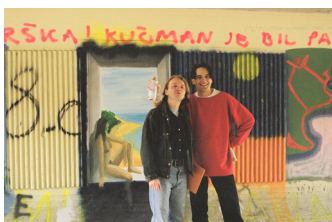
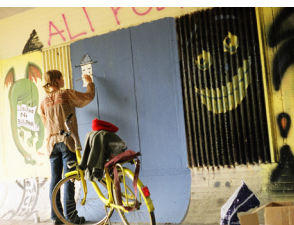
na delavnicah KLG. Fotografirali so jih tudi številni drugi fotografi. Nekateri začetniki so se na delavnicah KLG povezali v kruje, ustvarili prijateljstva, razvili likovne veščine, predvsem pa polepšali mesto in svoja življenja. Po zgledu delavnic KLG in drugih grafitarskih skupin tudi danes potekajo podobne delavnice, nekatere stene na javnih objektih pa so dovoljene za poslikavo. Kombiniranje grafitiranja in slikanja, zlasti s priljubljenimi liki iz popularne kulture, je v javnem prostoru ustvarilo unikatne galerije ulične umetnosti. Minljivost poslikav in ljubiteljsko ozadje sta dala javnemu prostoru unikatnost, šarm, iskrenost in mladost. Opazovanje spreminjanja podobe Ljubljane v zadnjih letih, ko je mesto popolnoma prenovljeno, obenem pa prenasičeno z vsemi mogočimi vrstami oglaševanja, me navdaja s tesnobo. To opažajo tudi prebivalci in obiskovalci mesta. Javni prostor bi moral dihati v harmoniji z ljudmi in ne služiti kot molzna krava za namene kapitala.

Vizualna antropologija – Klub Ljubljanski grafiti (KLG) (1998–2008)

Grafiti so ličilo mesta. Ljubljana čaka na nas. Polepšajmo jo!
Zloženka projekta Ljubljanski grafiti 1998

Potek delavnic in dogodkov KLG prikazujem s fotografijami iz osebnega arhiva.

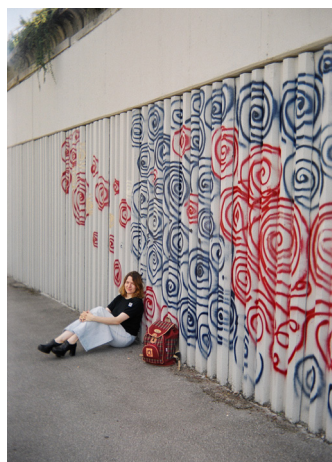
LETO 1998 – PODHOD PRI MODERNI GALERIJJI



Slika 105: Podhod pri Moderni galeriji, oktober 1998. Med udeleženci delavnice so bili tudi dijaki in študenti likovnih smeri. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 1999 – PODHOD NA ERJAVČEVI CESTI

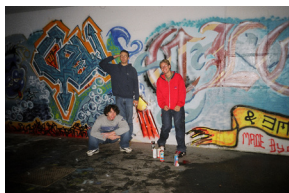
Mural na prvi sliki so naslikali študenti ALU na lastno pobudo. Isht in N'toko sta naslikala strip. Krogci na rebrasti podlagi so moji. Katja je slikala morske motive in pisala verze. Milanka je slikala zanimivo skupino ljudi. Speedo je izdeloval grafite v wild style tehniki.



Slika 106: Podhod pri Erjavčevi, oktober 1999. Osebni arhiv: Helena Konda.

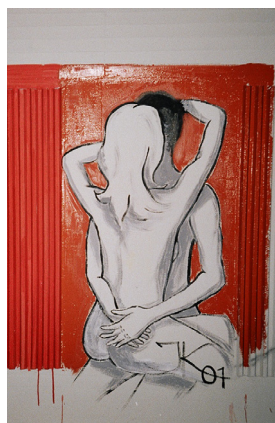
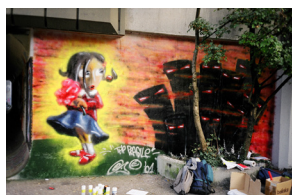
LETO 2000 – PODHODI V ŠIŠKI (AVTOMONTAŽA,
AVTOEMONA) IN V TIVOLIJU (NARODNA GALERIJA)

Poleg grafitarjev in slikarjev je prišla na delavnico skupina dijakov s svojo učiteljico likovnega pouka.

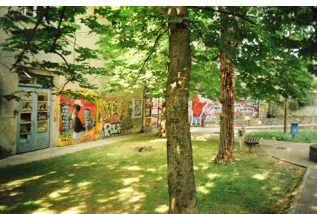


Slika 107: Podhodi v Šiški in v Tivoliju pri Narodni galeriji, oktober 2000. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2001 – PODHOD PRI MODERNI GALERIJ, FESTIVAL SUBTIDE V IZOLI, GRAFITI NA PLATNU ZA DOGODEK V K4 (MONKIBO)



Slika 108: Podhod pri Moderni galeriji, oktober 2001. Delavnice so se udeležili ustanovni člani kruža ZEK in Engels. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 109: Festival Subtide 2001, Izola, 2001. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 110: Grafiti na platnu za dogodek Monkibo v K4. Ljubljana, 2001. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2002 – PODHODI PRI MODERNI GALERIJ, V ZALOGU IN ŠIŠKI TER POSLIKAVA STARE HIŠE V CERKLJAH



Slika 111: Podhodi pri Moderni galeriji, v Zalogu in Šiški, 2002. Delavnice so se prvič udeležili člani Anime Slovenija. Povabil jih je njihov član in grafitar Spedo. Osebni arhiv: Helena Konda.

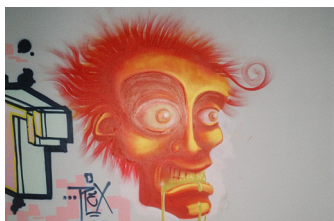


Slika 112: Poslikava stare hiše, namenjene rušenju, po naročilu lastnika Dušana Obrča. Cerklje, 2002. Osebni arhiv: Helena Konda.

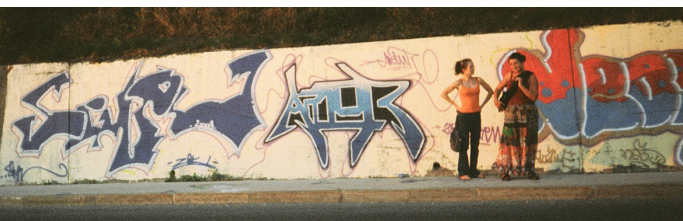
LETO 2003 – PODHOD V ŠTEPANJSKEM NASELJU, METELKOVA IN KRANFEST



Slika 113: Zid pri Metelkovi. 2003. Delavnice so se udeležili člani krujev: ZEK, 1107, GTC in drugi. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 114: Podhod v Štepanjskem naselju: Anime Slovenija in grafitarji. 2003. Osebni arhiv: Helena Konda.

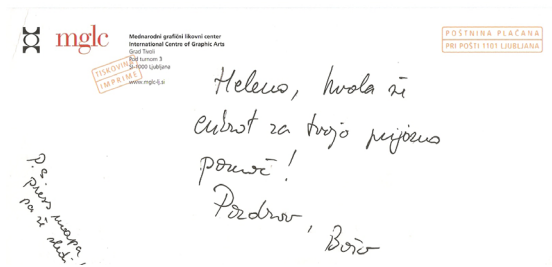
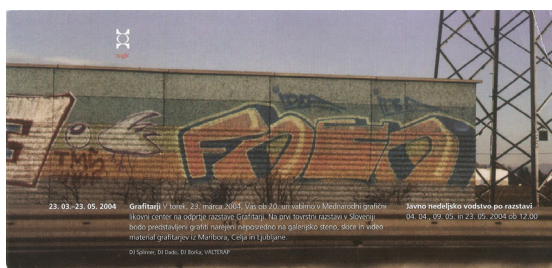


Slika 115: Poslikave po naročilu organizatorjev dogodka Kranfest, Kranj, 2003. ZEK kru in moj kru Vzeljehodke. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2004 – PODHOD V TIVOLIJU PRI MODERNI GALERIJI,
RAZSTAVA GRAFITARJI V MGLC



Slika 116: Podhod pri Moderni galeriji. 2004. Delavnice so se udeležili člani društev Anime Slovenija, Šotorovci, dva dijaka iz Zavoda gluhih in naglušnih Slovenije, kru Vzeljehodke in grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 117: Informacijska razglednica in zahvala Božidarja Zrinskega za pomoč pri pripravi razstave Grafitarji v MGLC. 2004. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2005 – PODHOD V ŠIŠKI (KINO ŠIŠKA)
IN ZA BEŽIGRADOM



Slika 118: Podhod pri Kinu Šiška. 2005. Delavnice so se udeležili Anime Slovenija, kru 1107, kru Vzeljehodke in drugi grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 119: Podhod za Bežigradom. Delavnice so se udeležili zmagovalci natečaja društva Izida, grafitarji iz krujev ZEK, 1107, OZN in drugi grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2006 – PODHODI V ŠIŠKI IN TIVOLIJU, ŠOLA
GRAFITIRANJA S CSD LJUBLJANA ŠIŠKA



Slika 120: Podhod v Šiški (Hipermarket Mercator). 2006. Delavnice so se udeležili Anime Slovenija in grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 121: Podhod v Tivoliju. Delavnice so se udeležili grafitarji iz kruja ZEK, Vzeljehodke, zmagovalci natečaja društva Izida in drugi grafitarji. 2006. Osebni arhiv: Helena Konda.



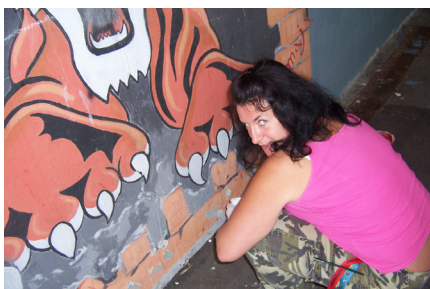
Slika 122: Podhod v Šiški – Šola grafitiranja. Predavali so člani kruja ZEK, udeleženci so se prijaviili preko CSD Ljubljana Šiška, glavni donator projekta je bil Movit. Na koncu usposabljanja so prejeli udeleženci diplomo. 2006. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2007 – PODHOD ZA BEŽIGRADOM



Slika 123: Podhod za Bežigradom. 2007. Delavnice so se udeležili Anime Slovenija in grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.

LETO 2008 – PODHOD V ŠTEPANJSKEM NASELJU



Slika 124: Podhod v Štepanjskem naselju. 2008. Delavnice so se udeležili Anime Slovenija, kru Vzeljehodke in grafitarji. Osebni arhiv: Helena Konda.



Slika 125: Podhod v Šiški (Kompas Hertz). 2008. Grafitirali so ZEK crew, Klan 1107, Egotrip, Rone 84, Vixen, Vzeljehodke in drugi. Osebni arhiv: Helena Konda.

Sklep

Če bi grafiti kaj spremenili, bi bili prepovedani.
Banksy

V svoji raziskavi sem obravnavala grafito v sodobnem urbanem okolju Ljubljane na način, ki mi je omogočil širše razumevanje tega pojava pri nas in na splošno. Pri oblikovanju metodologije sem upoštevala razmislek Thomasa Hyllanda Eriksena o etnografskem delu, podan na tretjem mednarodnem simpoziju *Zakaj svet potrebuje antropologe*, 27. novembra 2015 v Ljubljani. Eriksen je za ponazoritev etnografskega raziskovanja migracij uporabil karikiran primer Niagarskih slapov, kjer etnografi na različnih mestih jemljejo vzorce vode in jih nato medsebojno primerjajo. Predlagal je, da bi morali za celovito razumevanje pojava uporabiti prelet s helikopterjem, pri čemer bi dobili pregled nad celotnimi slapovi in s tem nad celotnim pojavom.

Ljubljanske grafite sem obravnavala širše in ne le v obdobju, na katerega sem se osredotočila (začetek 21. stoletja). Zanimalo me je, kako se je ta pojav pri nas razvijal od začetka in kje začetki sploh so. Poglobila sem se v dihotomijo jezikovnih in likovnih grafitov ter v številne vsebinske opredelitve drugih avtorjev. Pozorna sem postala tudi na vlogo javnega prostora, ki so ga naseljevali grafiti, in na represije, ki so se dogajale nad grafitarji. S primerjavo vloge grafitov v družbi po posameznih obdobjih pri nas in po svetu sem pričela razumeti pomembno vlogo grafitov pri oblikovanju dominantnega diskurza.

V etnologiji in družboslovju je na voljo več odličnih monografij o grafitih, vendar sem si morala kronološki pregled ljubljanskih grafitov šele ustvariti. V štirih zgodovinskih poglavjih sem obdelala obdobja, kjer so grafiti iz preziranega obrobnega družbenega pojava ostro zarezali v javni diskurz. S primerjavo vsebin grafitov ter odnosa javnosti in oblasti do njih se mi je zazdelo, da bi lahko grafite obravnavali tudi kot nekakšen termometer družbe ali njen strnjen opis.

Pri povezovanju dognanj teorije in prakse so se mi oblikovale naslednje hipoteze o grafitih in grafitarjih. Grafiti so v osnovi kratka intimna sporočila, ki z znaki, s sliko ali predmetom posegajo v javni prostor. Grafite delajo nekonformisti, ki jih odlikujejo senzibilnost za okolico, talent za umetnost, upiranje avtoritetam in dobra psiho-fizična pripravljenost. Grafite vedno preganjajo dominantne družbene sile, bodisi zaradi vsebine ali zaradi oblike. Posamezne skupine včasih izkoristijo tehniko grafitiranja za oglaševanje svojih interesov, vendar se pri takih grafitih intuitivno začuti manipulacijo.

Hipoteze sem sproti preverjala in prilagajala, tako da sem v okviru svoje raziskave zanje našla potrditev. Pri presoji, kaj so pravi grafiti in kaj je le približek tega pojava, mi je pomagalo več opredelitev Dražena Lalića, Mitje Velikonje, Maje Novak, Monike Kropelj, Tjaše Zidarič, Božidarja Zrinskega, Sandija Abrama in samih grafitarjev.

Kljub različnim okoliščinam lahko potegnemo vzporednice med grafitarji nekoč in danes. Grafit je sredstvo posameznika ali skupine, ki želi v javnem prostoru sporočiti svojo idejo ali opozoriti na stisko, pri čemer trči na neodobranje dominantnega režima vrednotenja (Bulc in Abram 2008: 17). Iz jezikovne podlage grafitiranja je mogoče veliko razbrati o grafitarjih in o stanju družbe. Prevladujoči anglizmi, ki jih akterji sami ne poslovenijo, nakazujejo na odsev materialne družbene baze in delovanja poznega kapitalizma. Precej očitna je tudi vloga globalizacijskih procesov ter naraščajoč vpliv tehnologije na vsa področja življenja.

Pri uporabljeni metodologiji sem uporabila partikularizem, ker sem proučevala posamezni pojav skozi tekste, ki so jih predstavljali

grafiti in navedbe o njih. Vključila sem tudi analizo teritorialnih reprezentacij, saj so po številnih raziskavah grafiti tipičen primer »upomenjanja« prostora (Vranješ 2007: 212) in s tem izražanja teritorialnih teženj. Slikovni (zlasti hiphoperski) grafiti si prostor »prilastijo« z vizualnim zaznamovanjem s poudarjeno estetizacijo. Pri napisnih grafitih prevladujejo politični grafiti, ki si prostor lastijo s številnimi napisi, še bolj pa z njihovo vsebino, ki izraža teritorialne težnje tudi na širšem ozemlju in ne le na popisanem zidu. Tak način je najočitnejši pri nacionalističnih grafitih. Teritorialnost se je v moderni dobi s fenomenom nacionalizma izražala predvsem kot »težnja po kontroli določenega prostora oziroma ozemlja«, pri čemer je bil (in je še) nacionalizem »le način konstruiranja in interpretiranja različnih družbenih prostorov« (Bufon 1999: 99).

Izražanje teritorialnosti pri grafitiranju je zaradi hkratnega delovanja in sobivanja različnih ideoloških grafitarskih skupin močno povezano z oblikovanjem njihove identitete. Pri sodobnih slikovnih in napisnih grafitih je avtor pogosto podpisan ali pa je avtorstvo izkazano kako drugače. Pri hiphoperskih grafitih gre predvsem za gradnjo individualne identitete in širše umetniške prepoznavnosti. Pri političnih grafitih so podpisi pomemben del označevanja ozemlja in grafitarskih bitk, ki ponazarjajo ideološke boje. Pri slednjih je (politična) identiteta izražena tudi s samo vsebino grafitov, simboli, lokacijo in časovnim terminom grafitiranja.

Grafiti so pomembno sredstvo teritorialnih reprezentacij in gradnje identitete. Predstavljajo transformacijo percepcije in vrednotenja kulturne krajine ter prepletanje različnih kulturnih elementov v prostoru (Bufon 1999: 96). Prostorska percepcija je »obenem proces subjektivnega ali stereotipnega dojetanja prostorske danosti in prostorskih pojavov ter proces njihovega upodabljanja in predstavljanja« (Bufon 1999: 94). Spopadi ideoloških skupin predstavljajo preneseno in dejansko rušenje simbolnega reda skupnosti in preurejanje njenega vedenjskega koda. Pri tem prihaja do vzajemnega vzpostavljanja identitet posameznikov in skupin »na temelju predpostavljene vednosti« (Muršič 1995: 113).

Grafitarji so v zgornjih navedbah opisani kot družbeni akterji, ki sprožajo dogodke v prostoru, kjer delujejo, čeprav so včasih posledice drugačne od načrtovanih. Ne moremo jih prepoznati vnaprej, vsaj dokler ne zmotijo vzročnega okolja (Gell 2006: 28). Slednjo ponazoritev družbene tvornosti grafitarjev po Alfredu Gellu lahko povežemo s konceptom oblikovanja javnega diskurza. Po Michelu Foucaultu in Marcu Angenotu je javni diskurz definiran »kot družbeni proizvod in s tem hkrati kot historično dejstvo ter kot kompleksni objekt, ki

ga regulirajo pravila, hegemonistične težnje in tihi zakoni, v katerih se na ideološki ravni izražajo sistemi politične dominacije in ekonomskega izkoriščanja v določeni družbi« (Angenot v Koron 2005: 124). Oblast je po Foucaultu mreža, v katero smo ujeti s sistemom »nadzorovanja, ki proizvede stanje splošne in konstantne nadzorovanosti, kateri ne uide nihče« (Kurnik 1997: 948). Oblast s podrejanjem pridobi vednost, ki jo preoblikuje v norme ločevanja normalnega in anormalnega ter hierarhiranja posameznikov. Norme krožijo v družbi, se ponotranjijo in delujejo kot ideologija tistih, ki imajo moč v družbi. Dominantni diskurz je zato težko spremeniti. Če ni izzivanja vzpostavljenih norm, družba stagnira, dejanske spremembe pa lahko dosežejo le vplivni posamezniki ali skupine, ki si pridobijo ugled v očeh večjih družbenih skupin. Grafiti so eden od načinov sporočanja kritik uveljavljenih družbenih norm in sredstvo za pridobivanje pozornosti pri rušenju uveljavljenega ter vzpostavljanju novih družbenih norm (posredno lahko to povezujemo z vplivom oz. ugledom). V nadaljevanju obravnavam konkretne primere povezovanja aktivizma z grafiti in vplivanjem na širše družbene spremembe.

Na okrogli mizi o grafitih z naslovom *Lepe stene lepo molčijo*, ki jo je organizirala študentska Iskra v okviru programa Trnfest 22. avgusta 2015, je bila na vabilu uporabljena slika Banksyjevega grafita, ki v prirejenem prevodu pravi »Če bi grafiti kaj spremenili, bi bili prepovedani« (Iskra 2015). Grafiti pa dejansko so prepovedani z zakonom, kljub občasnim legalnim grafitarskim delavnicam in določenim dovoljenim lokacijam za grafitiranje, zato lahko izrek beremo obratno. Grafiti spreminjajo stvari, zato so prepovedani. Seveda pa ni vse tako preprosto.

Banksy je omenjeni grafit ustvaril v Londonu leta 2011. Z njim je izkazal spoštovanje Emmi Goldman, anarhistki in aktivistki za ženske pravice, ki ji je pripisano avtorstvo izreka »Če bi volitve kaj spremenile, bi bile prepovedane« (Randal 2016). Poenostavljeno lahko rečemo, da imamo volitve, ki so legalne, vendar ne spremenijo ničesar. Še slabše, ljudske volje sploh ne upoštevajo.

Pravilnost izreka o neučinkovitosti volitev je zgodovina že večkrat potrdila. Najbolj krut primer je španska državljanska vojna. Po zmagi ljudske fronte na volitvah februarja 1936 v okviru leta 1931 ustanovljene republike so zagovorniki monarhije in klerikalizma nastopili proti republikancem z vojaškim uporom. »Levica, čeprav nenotna, je upala, da bo Španija postala <grob evropskega fašizma>. Zgodilo se je obratno: v grobu se je znašla leva in liberalna Evropa« (Repe 2016). Nekaj podobnega se je zgodilo že prej, leta 1920 v Kraljevini SHS. Zmagovalni stranki na volitvah so bili odvzeti vsi mandati, njeno jedro (komunistično stranko) pa so prepovedali.

Pri ameriških predsedniških volitvah je leta 2000 po posredovanju Vrhovnega sodišča ZDA volitve dobil George W. Bush, čeprav je bilo sprva prešteti več glasovnic za Alana Gora. Kontraverzno posredovanje zaradi napak pri glasovanju je odprlo več vprašanj kot odgovorov.

V Sloveniji lahko vidimo podoben primer iz leta 2011. V Državni zbor je bila izvoljena levsredinska stranka Pozitivna Slovenija, ki pa zaradi političnih dogovorov drugih parlamentarnih strank ni mogla oblikovati vlade. To se je posrečilo desnim vladnim strankam, ki po volji ljudstva niso imele večine.

Najboljši dokaz navedenega pregovora pa je gotovo referendum za neodvisnost Katalonije, ki je potekal 1. oktobra 2017. Mediji so skoraj v živo predvajali nasilje oboroženih španskih policistov, ki so Kataloncem preprečevali prihod na volišča, jih topli, zapirali in ustrahovali. Ilustracija o tem dogodku, ki jo je Tomaž Lavrič narisal za Mladinino naslovnico, se je kmalu pojavila na zidu v mestu Olot, severno od Barcelone. Člani skupine La Grede so z grafitom poudarili, da tega nasilja ne bodo odpustili in pozabili (Mladina 2017).



Slika 126: Mladinina naslovnica kot grafit v Kataloniji. Foto: La Greda. (Mladina 2017)

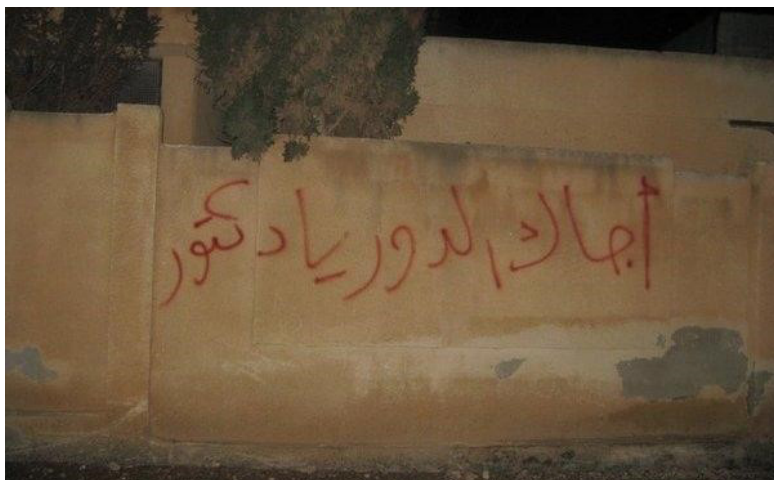
Volitve kot najširši pravno urejeni izraz ljudskih množic, kako naj bi oblast urejala njihovo življenje, so glede na navedene primere in po mnenju številnih ljudi brez smisla, ker se najpomembnejše politične odločitve sprejemajo brez sodelovanja ljudstva.

Po drugi strani so grafiti kot krik ljudskih množic s komunikacijskim deficitom prepovedani, vendar imajo moč, da spreminjajo

stvari. Ampak kako? V nadaljevanju navajam nekaj odgovorov na to vprašanje s primeri iz zgodovine in najbolj aktualnih svetovnih dogajanj.

Pri pregledu zgodovinskih primerov v Ljubljani lahko vidimo opis odporniških grafitov, kot ga je podal Oton Župančič: »*Na vsakem vogalu glej pisano s kredo kot kemično formulo novo besedo: OF! [...] OF je napisano v srcih, v očeh in med žico bodečo na svojih smo tleh, in sredi fašistov svobodni*« (Župančič 1959). Župančič je v verzih prikazal, kako so grafiti s simboli odpora ljudem prinašali občutek svobode. Kot vizualni simbol upora so z minimalnimi materialnimi sledmi rušili absolutno premoč agresorja v kognitivnem dojemanju prostora in s tem vzbujali upanje.

Na sedanje najbolj aktualne dogodke na svetovni ravni je vplival spodnji grafit, ki je bil povod za začetek vojne v Siriji in nato največje humanitarne katastrofe naše dobe.



Slika 127: Grafit na steni šole v mestu Dara: »Vi ste na vrsti, doktor«, 15. 2. 2011. Sirija. (Asher-Schapiro 2016).

Na steno šole v mestu Dara na jugu Sirije je 15. februarja 2011 skupina najstnikov s sprejem napisala: »Vi ste na vrsti, doktor« (v prevodu). Nato so zažgali še na novo postavljeni policijski kiosk (Fahim in Saad: 2013). Dejanje je bilo mišljeno kot mladostno uporništvno in posnemanje manjših protestov v Damasku, glavnem mestu Sirije. Dogodki so bili v duhu arabske pomladi, kjer so ljudje z vstajami zahtevali padec vladajočega režima. Na ta način so pred tem padli egipčanski predsednik Hosni Mubarak, tunizijski voditelj Ben Ali in libijski predsednik Moamer Gadafi. Predsednik Sirije Bašar Asad je po izobrazbi oftalmolog, tako da je bilo sporočilo grafitu zbadljivka, da je on naslednji

voditelj, ki ga bo odneslo. Naslednji dan je policija pričela iskati mlade upornike. Aretirali so 15 fantov, mlajših od 17 let. Več tednov so jih mučili po metodah, ki so se jih naučili od ameriške vojske. Starši zajetih otrok so poskušali dobiti svoje otroke nazaj s pogovori z visokimi uradniki. Dara je bilo mesto premožnejših prebivalcev z močnimi vojaškimi in finančnimi povezavami do Asadove družine. Niso pa izpustili vseh fantov, zato so se njihove družine in prijatelji odpravili na protest, ki se mu je pridružila množica ljudi. Policija jih je napadla s plinom in strelnim orožjem. Do konca marca 2011 je bilo v mestu še več protestov, represij in smrtnih žrtev zaradi policijskega nasilja. Aprila 2011 je Asad v mesto poslal tanke in razplamenela se je državljanska vojna (Asher-Schapiro 2016, Abouzeid 2011).

Tretji primer je iz Turčije in je povezan s prepovedano uporabo interneta. Turški predsednik vlade Recep Tayyip Erdogan je v poskusu nadzora in omejitve javnega diskurza pri svojih 33 milijonih uporabnikov blokiral uporabo družabnega omrežja Twitter. Že čez nekaj ur so protestniki po ulicah izpisali grafite »DNS 8.8.8.8.« in »8.8.4.4.«, ki so pomenili Googlovo javno domeno DNS, s katero je bilo mogoče razmeroma enostavno uporabiti javni dostop do Twitterja. Že prej je bil močno oviran tudi dostop do portala YouTube in do kurdske novinarske agencije. Ljudje so si medsebojno prenašali znanje in se učili novih tehnologij, ki so sicer preveč izpopolnjene in avtomatizirane za običajnega uporabnika. Digitalni javni prostor je zlasti za mlade nadvse pomemben (Yurdam 2014). Omejevanje dostopa do njega je močno orožje v rokah dominantnih struktur in njihovih predstav o družbenih normah.

V Ljubljani je v povezavi z grafiti trenutno najhujši problem gentrifikacija, povezana s strategijo razbitih oken. V zvezi s tem je aktivistična skupina, znana tudi po grafitiranju, podala spodnjo misel, s katero zaključujem svojo raziskavo.

MOL s sterilizacijo javnih prostorov, pod vsiljeno pretvezo, da grafiti povzročajo občutek ogroženosti (koga?!), mesto in njegove stene jemlje ljudem, ki v njem živijo. Grafiti kot politična sporočila so izraz realnosti, ki jo ljudje v mestu živijo – so izraz radikalnega krčenja prostora političnega izražanja. Z obsojanjem oziroma kriminalizacijo grafitiranja, ki je za marsikoga edini možen način izražanja stisk, želja in potreb, se daje prebivalcem in prebivalkam vedeti, da njihove težave v »najlepšem mestu na svetu« nimajo kaj iskati. Medtem ko nas veliki oglasni panoji posiljujejo na vsakem koraku, ko se vedno več javnih površin oddaja v komercialne name, ko nam hočejo prepovedati med koncerti sedeti pred Križankami, ne smemo sedeti križem rok. Pravico do mesta si bomo morali izboriti. (Iskra 2015)



Slika 128: Aktivističen napisni grafit na stavbi v bližini Metelkove, 6. 11. 2015. Ljubljana.
Foto: Helena Konda.

Viri in literatura

- 24 KUL 2014 ,Kristjanofobija: Eno leto od napada vstajnikov na nekdanji »kino Triglav«.' 27. 4. 2014. Spletni vir: <<http://24kul.si/kristjanofobija-eno-leto-od-napada-vstajnikov-na-nekdanji-kino-triglav>>, 5. 7. 2016.
- 2016 ,Kristjanofobija: Sovražni grafiti proti kristjanom na celjski stolni cerkvi!' 16. 6. 2016. Spletni vir: <<http://24kul.si/kristjanofobija-sovrazni-grafiti-proti-kristjanom-na-celjski-stolni-cerkvi>>, 5. 7. 2016.
- ABOUZEID, RANIA 2011 ,Syria's Revolt: How Graffiti Stirred an Uprising.' *Times*, 22. 3. 2011. Spletni vir: <<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2060788,00.html>>, 1. 7. 2016.
- ABRAM, SANDI 2008 ,Nisem se imel za grafiti umetnika, šlo je za prisvajanje prostora: Intervju s Petrom Stankovičem.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 251–254.
- ABRAM, SANDI in GREGOR BULC 2008 ,Okvir.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 11–19.
- ALIČ, VANJA 2016 ,Vi vprašate, mi poiščemo odgovor: Žaljive grafiti so odstranili šele po pozivu Dnevnika.' *Dnevnik*, 1. 7. 2016. Spletni vir: <<https://www.dnevnik.si/1042741804/lokalno/ljubljana/vi-vprasate-mi-poiscemo-odgovor-zaljive-grafite-so-odstranili-sele-po-pozivu-dnevnika>>, 7. 7. 2016.
- ALONSO, ALEX 1998 ,Urban graffiti on the city landscape.' Prispevek na konferenci *Western Geography Graduate Conference*. San Diego State University, San Diego, 14. februar 1998.
- ANDRIĆ, DRAGOSLAV 1985 *Graffiti International*. Beograd: Narodna knjiga.
- ASHER-SCHAPIRO, AVI 2016 ,The Young Men Who Started Syria's Revolution Speak About Daraa, Where It All Began.' *Vice News*, 15. 3. 2016. Spletni vir: <<https://news.vice.com/article/the-young-men-who-started-syrias-revolution-speak-about-daraa-where-it-all-began>>, 1. 7. 2016.
- B., P. 2008 ,Damien Hirst uspešno sprazni skladišče: Prodanih za 139 milijonov evrov del.' *MMC RTV SLO/Reuters*, 17. 9. 2008. Spletni vir: <<http://www.rtvsl.si/kultura/drugo/damien-hirst-uspesno-sprazni-skladisce/156551>>, 1. 9. 2015.
- BALTIĆ, ADMIR 2008 ,Ljubljanski grafiti v maternih jezikih južnih republik nekdanje Jugoslavije.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 307–321.
- BANDELJ, DANIJEJ 2010 *Ko ima kamenje dušo*. Neobjavljeno diplomsko delo. Koper: Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem.
- BENEDIČIČ, ANKA 1976 ,Iz zgodovine Šiške.' *Javna tribuna* 16(136): 14.
- BANKSY 2013 ,Banksy Takes Over New York City.' Dokumentarni film. Spletni vir: <<http://banksy.co.uk/films.asp>>, 1. 9. 2015.
- BARMORE, DOUGLAS 2016 ,Effects of graffiti.' Spletni vir: <http://essayfarm.com/view.php?id=12716&title=Effects%20of%20graffiti&make=&rating_current=&words=&count=&subject=Misc>, 1. 7. 2016.
- BEZLAJ, JIŘI 2012 ,Postavljanje markacij ob poti.' *Sodobnost* 76(6): 768–778.
- BLEK LE RAT (PROU, XAVIER) 2016 ,Blek le Rat.' Spletni vir: <<http://blekmyvibe.free.fr/blekhistoryeng.html>>, 9. 6. 2016.

- BOBNIČ, ROBERT IN MONIKA KROPEJ 2008 ‚Grafiti si zaslužijo malo resnejšo obravnavo: Intervju z Davidom Tasićem.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 285–290.
- 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* 36(231-232): 212–254.
- BORČIČ, BARBARA 1995 *Strip Core 1989–95, Official Postcard Book*. Ljubljana: Samozaložba.
- BUČAR RUČMAN, ALEŠ 2014 ‚Migracije in kriminaliteta: Pogled čez meje stereotipov in predsodkov.‘ Zbirka Migracije. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- BUFON, MILAN 1999 ‚Problematika teritorialnosti v politični in kulturni geografiji.‘ *Geografski vestnik* 71: 91–103.
- BULC, GREGOR 2008 ‚Razprava ob izidu knjige Graffiti Women Nicholasa Ganzza (izvleček).‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 115–126.
- BUTKOVIČ, URŠULA 2009 *Kratka analiza »maja ‘68«*. Neobjavljeno diplomsko delo. Koper: Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem,.
- C., G. in K. K., A. 2013 ‚Varuh človekovih pravic: Janšev govor spodbuja sovraštvo in nestrpnost do drugače mislečih. Ostri odzivi na Janševe izjave na Zboru za republiko.‘ *MMC RTV SLO*, 11. 2. 2013. Spletni vir: <<http://www.rtvso.si/slovenija/varuh-clovekovih-pravic-jansev-govor-spodbujaj-sovrastvo-in-nestrpnost-do-drugace-mislecih/302204>>, 31. 5. 2016.
- CANUL, GABRIEL EUAN, ANA M. MARTIN, PILAR ASENSIO RAMOS 2004 ‚Graffiti at the Initial Series Group: Structure 5C35, Chichen Itza, Yucatán, México.‘ V: *Symposium of Archaeological Investigations in Guatemala*. Juan Pedro LaPorte, Bárbara Arroyo, Héctor E. Mejía, ur. Guatemala: Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.
- CAPPS, KRISTON 2014 ‚Why Banksy Is (Probably) a Woman. The world’s foremost street artist is a social justice warrior and a viral media master. She could be anyone.‘ 4. 11. 2014. Spletni vir: <<http://www.citylab.com/design/2014/11/why-banksy-is-probably-a-woman/382202/>>, 7. 9. 2015.
- CARR, GILLY, PAUL SANDERS, LOUISE WILLMOT 2014 *Protest, Defiance and Resistance in the Channel Islands: German Occupation, 1940–45*. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- CHALFANT, HENRY 2016 ‚Henry Chalfant’s Graffiti Archives.‘ Spletni vir: <<http://www.henrychalfant.com/#filter=.about>>, 2. 6. 2016.
- CHANG, JEFF 2007 *Can’t stop won’t stop: A history of the hip-hop generation*. New York: Picador, St. Martin’s Press.
- COOPER, ASHTON 2011 ‚The Wild and Woolly World of Yarn Bombing: Street Art’s Soft Sensation.‘ 10. 6. 2011. Spletni vir: <<http://www.blouinartinfo.com/contemporary-arts/article/37853-the-wild-and-woolly-world-of-yarn-bombing-street-arts-soft-sensation>>, 1. 7. 2016.
- CRNKOVIČ, MARKO 2015 ‚A smo se pešci za to borili deset mesecev, da bo Slovenska cesta dolgočasna?‘ *Fokus pokus*, 19. 8. 2015. Spletni vir: <<https://fokuspokus.si/article/823?#a-smo-se-pesci-za-to-borili-deset-mesecev-da-bo-slovenska-cesta-dolgocasna>>, 31. 5. 2016.

- DAMIJAN, JOŽE P. 2012 ,Razbita okna slovenske družbe.' *Finance*, 20. 12. 2012. Spletni vir: <<https://www.finance.si/8329304>>, 31. 5. 2016.
- D'ERRICO, FRANCESCO in APRIL NOWELL 2009 ,On the Origin of Art and Symbolism. *Science* 5915(323): 709-711.
- DETURK, SABRINA 2014 ,»The Banksy Effect«: The Rise of Street Art in Contemporary Visual Culture.' Prispèvek na konferenci *Popular Culture Association/ American Culture Association Annual Conference 2014*. Chicago, 16. – 19. april 2014.
- DRUŽINA 2013 ,Poziv k poboju kristjanov.' *Družina*, 1. 2. 2013. Spletni vir: <<http://xn--druina-5pb.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/01.02.2013-90>>, 31. 5. 2016.
- DUGAC, ŽELJKO 1999 ,Frescos and graffitos as witnesses of mass death.' *Etnolog* 9(1): 247–252.
- EDGAR, ANDREW IN PETER SEDGWICK 2008 (1999) *Cultural Theory: The Key Concepts*. London in New York: Routledge.
- ELLSWORTH-JONES, WILL 2013 ,The Story Behind Banksy: On his way to becoming an international icon, the subversive and secretive street artist turned the art world upside-down.' *Smithsonian Magazine*, februar 2013. Spletni vir: <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/>>, 1. 5. 2016.
- ERJAVEC, ALEŠ in MARINA GRŽINIČ 1991 *Ljubljana, Ljubljana: Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- EVENING STANDARD 2014 ,Banksy found in bubblewrap seeks a home.' *Evening-standard*, 27. 2. 2014. Spletni vir: <<http://www.standard.co.uk/news/londoners-diary/banksy-found-in-bubblewrap-seeks-a-home-9157406.html>>, 15. 9. 2015.
- FAHIM, KAREEM IN HWAIDA SAAD 2013 ,A Faceless Teenage Refugee Who Helped Ignite Syria's War.' *The New York Times*, 8. 2. 2013. Spletni vir: <http://www.nytimes.com/2013/02/09/world/middleeast/a-faceless-teenage-refugee-who-helped-ignite-syrias-war.html?_r=0>, 1. 7. 2016.
- FAJT, MATEJA IN MITJA VELIKONJA 2006 ,Ulice govori.' *Časopis za kritiko znanosti* 34(223): 22–29.
- FITZGERALD, STEPHANIE 2008 *Kristallnacht, the night of broken glass: Igniting the Nazi War against Jews*. Minneapolis: Compass Point Books.
- FOUCAULT, MICHEL 1991 *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina.
- 2004 *Nadzorovanje in kaznovanje: Nastanek zapore*. Ljubljana: Krtina.
- FUČIĆ, BRANKO 1982 *Glagoljski natpisi*. Zagreb: JAZU.
- GARDELL, MATTIAS 2003 *Gods of the Blood: The Pagan Revival and White Separatism*. Durham: Duke University Press.
- GEILING, NATASHA 2014 ,A Las Vegas Bathroom and 9 Other Unexpected Places to See the Berlin Wall.' *Smithsonian Magazine*, 6. 11. 2014. Spletni vir: <<http://www.smithsonianmag.com/travel/las-vegas-bathroom-unexpected-places-to-see-berlin-wall-180953226/>>, 21. 5. 2016.

- GELDEREN, OSCAR VAN 2015 ,Shadow Man: On street art pioneer Richard Hambleton.' 16. 7. 2015. Spletni vir: <<http://www.oscarvangelder.nl/post/Shadow-Man--on-street-art-pioneer-Richard-Hambleton-N47.html>>, 1. 5. 2016.
- GENTRY, LAURA 2008 ,Girls' Night Out: Female Graffiti Artists in a Gendered City.' Spletni vir: <https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/bgsu1206212108/inline>, 1. 5. 2016.
- GERLOVIČ, ALENKA 1970 ,Ljudska junakinja Vida Janežič.' V: *Ljubljana v ilegali IV*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, str. 491–495.
- GLAZER, NATHAN 1979 ,On subway graffiti in New York.' *The Public Interest* 54, Winter 1979: 3–11.
- GRAMC, MARTIN 2014 ,Predrugачeni grafiti: Kako iz ubiti nastane ljubiti?' *Mladina* 37, 12. 9. 2014. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/160148/predrugaceni-grafiti/>>, 30. 6. 2016.
- GREGORČIČ, MARTA 2010 ,Dodajmo še ščepec domoljubja in pozabimo na ustvarjalno življenje.' *IB revija* 44(1): 27–41.
- GREGORČIČ, MARTA IN MATJAŽ HANŽEK, ur. 2001 *Poročilo o človekovem razvoju: Slovenija 2000–2001*. Ljubljana: UMAR in UNDP.
- GREGORIČ, ALENKA 2013 ,IRWIN's »Back to the USA«. Galerija Škuc, Ljubljana. Art agenda. Announcements: Spletni vir: <<http://www.art-agenda.com/reviews/irwin%E2%80%99s-%E2%80%9Cback-to-the-usa%E2%80%9D/>>, 6. 7. 2015.
- GRIZILA, SONJA 2016 ,Posilmo levičarke.' *Revija Zarja* 4, 26. 1. 2016. Spletni vir: <<http://revijazarja.si/clanek/mnenja/56a5e9d75fd20/posilmo-levicarke>>, 30. 6. 2016.
- HACKNEY, MIKE 2011 ,Banksy's Influences – Who Inspired Banksy?' *Ezine Articles*, 25. 4. 2011. Spletni vir: <<http://ezinearticles.com/?Banksys-Influences--Who-Inspired-Banksy?&cid=6212286>>, 30. 6. 2016.
- HARVEY, BRIAN KENNETH 2004 *Roman Lives: Ancient Roman Life as Illustrated by Latin Inscriptions*. Newburyport: Focus Publ.
- HEDŽET TÓTH, CVETKA 2012 ,Koliko morale prenese bogastvo.' *Anthropos* 44(1-2): 325–342.
- HOOPER, ROWAN 2011 ,First images from Great Pyramid's chamber of secrets.' Spletni vir: <<https://www.newscientist.com/article/mg21028144-500-first-images-from-great-pyramids-chamber-of-secrets/>>, 1. 6. 2015.
- HORVAT, MARJAN 2016 ,»Vsebine Roga so naše orožje.«.' *Mladina* 25, 24. 6. 2016. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/174982/vsebine-roga-so-nase-orozje/>>, 1. 7. 2016.
- HRASTAR, MATEJA 1992 ,Grafiti so prvoten način izražanja.' *Delo*, 5. 8. 1992.
- HRASTAR, MATEJA A. 2014 ,Vulva vas gleda in drugi politični grafiti.' *SiolINET*, 17. 1. 2014. Spletni vir: <<https://siol.net/novice/slovenija/vulva-vas-gleda-in-drugi-politichni-grafiti-110632>>, 1. 9. 2015.
- HRESTAK, ANITA 2004 *Hip hop kultura in socialni rituali*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

- HUGHES, VIRGINIA 2013 'Were the First Artists Mostly Women?: Three-quarters of handprints in ancient cave art were left by women, study finds.' *National Geographic*, 9. 10. 2013. Spletni vir: <<http://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>>, 2. 6. 2015.
- HVALA, TEA 2008 '»Enajsta šola« aktivizma: feministični in lezbični grafiti v Ljubljani.' *Prepilih/Draft*. Spletni vir: <<http://prepilih.blogspot.si/2008/02/jebemti-ivan-ponovimo-drubeno-angairani.html>>, 2. 6. 2016.
2008a '»Enajsta šola« aktivizma. Feministični in lezbični grafiti v Ljubljani.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 158–167.
- HYLLAND ERIKSEN, THOMAS 2001 *Small Places, Large Issues*. London: Pluto Press.
- ISKRA 2015 'Trnifest. Lepe stene lepo molčijo. Študentska Iskra – odprta diskusija.' Spletni vir: <<http://www.kud.si/index.php?title=Urnik&cal%5Bspan%5D=day&cal%5Bdate%5D=22.08.2015>>, 22. 8. 2015.
- JANIČIJEVIČ, SABINA 2015 'V boju proti sovražnim grafitom: s sprejem v roki lahko iz ubiti hitro nastane ljubiti. Projekt Dekontraminacija poteka že četrto leto.' Spletni vir: <<https://www.rtvslo.si/slovenija/v-boju-proti-sovraznim-grafitom-s-sprejem-v-roki-lahko-iz-ubiti-hitro-nastane-ljubiti/369837>>, 31. 5. 2016.
- JANŠA, JANEZ 2013 'Govor Janeza Janše na Kongresnem trgu 8. 2. 2013.' Spletni vir: <http://www.mladina.si/media/objave/dokumenti/2013/2/8/govor_janzeza_janse_na_kongresnem_trgu_8.2.2013.pdf>, 31. 5. 2016.
- JAVORNIK, MATJAŽ 2016 *Varnost in policijsko delo: Kriminaliteta v urbanih središčih – preverjanje teorije razbitih oken*. Neobjavljeno diplomsko delo. Maribor: Fakulteta za varnostne vede, Univerza v Mariboru.
- JENKO, IRENA 2011 'Damien Hirst, najbogatejši živeči britanski umetnik.' 7. 10. 2012. Spletni vir: <http://www.siol.net/scena/druzabna_kronika/2011/10/kdo_je_zdaj_hirst.aspx>, 7. 9. 2016.
- JERŠEK, DAVORIN 1961 'Plebiscitne akcije Osvobodilne fronte v Ljubljani v letih 1941–1942.' *Časopis za slovensko krajevno zgodovino* IX, zvezek 2: 65–82.
- JONES, ALICE 2010 'The street art of Richard Hambleton.' *Independent*, 23. 11. 2010. Spletni vir: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-street-art-of-richard-hambleton-2141076.html>>, 1. 7. 2016.
- K., IGOR 1997 'Kdor piše po zidu, bo že vidu.' *Gorenjski glas* 66, 22. 8. 1997, str. 16.
- KALIN-GOLOB, MONIKA 2001 'Med angleščino in slovenščino, prevzemanje in pomenski premiki.' *Družboslovne razprave* 17(37-38): 235–240.
- KASTELIC, KATJA 2010 *Pravi umetnik: Umetniški status v zahodni kulturni tradiciji*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje.
- KLEINER, FRED S. 2009 'Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective. Wadsworth Publishing.' Spletni vir: <<http://www.donsmaps.com/makapan-sgatpebble.html#reference>>, 1. 10. 2015.
- KOCIJANČIČ, GORAZD 2003 *Platon: Izbrani dialogi in odlomki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- KOMELJ, MIKLAVŽ 2009 *Kako misliti partizansko umetnost?* Oranžna zbirka. Ljubljana: Založba /*cf.
- KONDA, HELENA 2016 ‚Napisne akcije OF‘ V: *Slovenski zbornik 2016 ob 75-letnici ustanovitve Osobodilne fronte slovenskega naroda*. Ljubljana: Zveza združenj borcev za vrednote NOB Slovenije, str. 81–85.
- 2016a ‚Ljubljanski grafiti med drugo svetovno vojno.‘ *Časopis za kritiko znanosti*, letnik XLIV, številka 265, str. 264–278, 2016.
- KONJAJEV-STRITAR, ZORA, NADA STRAKI in SONJA GOMZI 1996 ‚Medicinci v narodnoosvobodilnem boju.‘ *Borec 1941 – 1945 Usode*. Revija za zgodovino, literaturo in antropologijo (548-550): 156–159.
- KORDIC, ANGIE 2016 ‚Blek Le Rat Interview: Stencil Master at the Milanese Wunderkammern.‘ Spletni vir: <<http://www.widewalls.ch/blek-le-rat-interview-2016/>>, 20. 5. 2016.
- KORDIŠ, RONI 2014 ‚SK8 večer. Blog Had.si.‘ Spletni vir: <<http://www.had.si/blog/2014/12/14/sk8-vecer/>>, 13. 5. 2016.
- KORON, ALENKA 2005 ‚Teorije/teorija diskurza in literarna veda.‘ *Primerjalna književnost* 28 (1), 119–134.
- KOROŠEC, TOMO 1972 *Pet minut za boljši jezik*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOŠIR, ROK 2005 *Analiza drevnine na Poti spominov in tovarištva v Ljubljani*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Biotehnična fakulteta, Univerza v Ljubljani.
- KOVAČ, NIKA 2016 ‚Skupina POVSOD spet v akciji!‘ *Facebook profil Nika Kovač*, 30. 6. 2016. Spletni vir: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205617913660416&set=t.703630729&type=3&theater>>, 1. 7. 2016.
- KOVAČ, ROK 2008 ‚Zavojevalci zidov od Baščaršije do Prešerca: Primerjalna analiza grafitov Sarajeva, Zagreba in Ljubljane.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 274–284.
- KREČIČ, JELA 2012 ‚Fredric Jameson: Družba je izgubila smisel za zgodovino in prihodnost.‘ *Delo*, 26. 5. 2012. Spletni vir: <<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnaprifiloga/fredric-jameson-druzba-je-izgubila-smisel-za-zgodovino-in-prihodnost.html>>, 1. 12. 2015.
- KRIŽNAR, IVAN 1970 ‚Slovensko domobranstvo.‘ V: *Ljubljana v ilegali IV*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, str. 241–544.
- KROPEJ, MONIKA 2007 *Politični grafiti na Slovenskem*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.
- 2008a ‚Grafitarske bitke: Sprej kot sredstvo sovražne komunikacije.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 255–265.
- 2008b ‚»Končno nam je uspelo«. Castleman, Craig. Getting Up: Subway Graffiti in New York. The MIT Press. London. 1982.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 274–284.
- KUČAN, MILAN 1991 ‚Milan Kučan. Arhivska stran. Obdobje 1990–1992. Predsednik republike.‘ Spletni vir: <<http://www2.gov.si/up-rs/2002-2007/bp-mk.nsf/dokumenti/26.06.1991-90-92>>, 20. 3. 2016.

- KUMERDEJ, MOJCA 1994 ,Grafiti na ulici.' *Ars vivendi* 23 (oktober): 92–94.
- KURIR, MATEJA 2014 ,Prostor kot družbeni paradigmi. Henri Lefebvre: Produkcija prostora. *Pogledi* 5(17): 10. 9. 2014. Spletni vir: <<http://www.pogledi.si/knjiga/prostor-kot-druzbeni-paradigma>>, 1. 2. 2016.
- KURNIK, ANDREJ 1997 ,Foucaultova politična imaginacija.' *Teorija in praksa* 34 (6): 934–952.
- L., T. 2015 ,Lupil, lomil in uničil 66 dreves ob Poti spomina in tovarištva.' *Slovenske novice*, 14. 5. 2015. Spletni vir: <<http://www.slovenskenovice.si/crni-scenarij/doma/lupil-lomil-unicil-66-dreves-ob-poti-spomina-tovaristva>>, 30. 5. 2016.
- LALIČ, DRAŽEN, ANČI LEBURIC in NENAD BULAT 1991 *Grafiti i subkultura*. Zagreb: NIP Alinea.
- LANGERŠEK, EVA 2013 ,Pravni nasvet: Motenje javnega reda in miru.' 31. 12. 2013. Spletni vir: <<http://pravinasvet.com/blog/motenje-javnega-reda-in-miru>>, 12. 6. 2016.
- LEBARIČ, VASJA 2008 ,Grafiti + institucija = šminka.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 55–59.
- LEKSIKON CZ 1998 *Leksikon Cankarjeve založbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LESBO 1997 ,Revija Lesbo (februar). Spletni vir: <<http://www.ljudmila.org/lesbo/lesbo/Lesbo1-8/lesbo1-7/02/grafiti.htm>>, 3. 6. 2016.
- LESKOŠEK, VESNA in SREČO DRAGOŠ 2014 ,Social inequality and poverty in Slovenia.' *Družboslovne razprave* 30(76): 39–53.
- LIK FEST 2016 *LIKfest Zelena Ljubljana 2015/16*. Ljubljana: Pionirski dom – Center za kulturo mladih.
- LORENČIČ, ALEKSANDER 2012 ,Dvajset let »kapitalizma s človeškim obrazom« in odločitve za lastni razvoj.' *Historični seminar* 10: 47–66. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, DZS.
- LOWPRO 2011 ,Viewpoints: Top 25 Most Expensive Banksy Works Ever.' *Arrested Motion*, 21. 9. 2011. Spletni vir: <<http://arrestedmotion.com/2011/09/banksy-top-25-most-expensive-works-ever/>>, 15. 9. 2015.
- LÜDECKE, HUGO ERNST VON 1907 Grundlagen der Skatologie. *Anthropophytica* 7: 316–328.
- MACAROL, BOGDAN 2011 ,Tu smo Slovenci!' *Primorske novice*, 7. oktober 2011. <http://www.primorske.si/Priloge/7--Val/Tu-smo-Slovenci!.aspx>, 6. 1. 2016.
- MACDONALD, NANCY, IRENA DUŠA in SANDI ABRAM 2008 ,Konstruktivna destrukcija: Grafiti kot orodje za konstituiranje moškosti.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 127–157.
- MAGMA MEDIA 2016 ,Jumbo panoji oz. billboardi – reklamni panoji.' Spletni vir: <http://magmamedia.si/ponudba/jumbo-panoji/>, 31. 5. 2016.
- MALLY, EVA 2011 *Slovenski odpor: Osvobodilna fronta slovenskega naroda od 1941 do 1945*. Zbirka Razpoznavanja = Recognitiones. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.

- MEH, NINA 2014 ,»Politični grafit bo vedno ostal medij tistih, ki nimajo drugega glasu«: Politični grafiti v Sloveniji.' MMC RTV SLO, 20. september 2014.. Spletni vir: <<http://www.rtvlo.si/kultura/drugo/politichni-grafit-bo-vedno-ostal-medij-tistih-ki-nimajo-d drugega-glasu/346658>>, 30. 6. 2016.
- MELON, RUTH BERNADETTE 2007 *Journey to the White Rose in Germany*. Indianapolis: Dog Ear Publishing LLC.
- MENTOR 1913–1914 *Mentor: list za srednješolsko dijaštvo* 6(2). Narodna in univerzitetna knjižnica.
- MIKOLA, MAŠA 2008 ,Mesto pretrganih podob: Prostorskost, lokaliteta in poetika urbanih intervencij.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 194–205.
- MILKOVIČ-BILOSLAV, GAŠPER 2008 ,Kriminalizacija grafitov v tujini in doma.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 241–250.
- MLADINA 2010 ,20 let Mizzarta.' *Mladina*, 19. 1. 2010. Spletni vir: http://www.mladina.si/82795/19-01-2010-20__let_mizzarta/?utm_source=dnevnik%2F19-01-2010-20__let_mizzarta%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink.>, 3. 6. 2015.
- 2017 ,Mladinina naslovnica kot grafit v Kataloniji. Ilustracija Tomaža Lavriča o policijskem nasilju zdaj krasi tudi zid v mestu Olot.' *Mladina*, 13. 10. 2017. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/182340/mladinina-naslovnica-kot-grafit-v-kataloniji/>>, 20. 10. 2017.
- MLEKUŽ, JERNEJ 2013 ,Kako je burek postal Turek.' *Glasnik SED* 53(3-4): 51–56.
- 2015 :Burek? Nein danke.' *Food, Fatness and Fitness: Critical Perspectives*, 8. 12. 2015. Spletni vir: <<http://foodfatnessfitness.com/2015/12/08/276/>>, 1. 4. 2016.
- MNZS 2015 *Ogled eksponatov v depoju Muzeja novejše zgodovine Slovenije*, 13. oktober 2015.
- 2016a ,Zbirka Tekoče gradivo (2. svetovna vojna).' Spletni vir: <http://www.muzej-nz.si/sl/pages.php?id_meni=91&cid=46>, 1. 2. 2016.
- 2016b ,Samostojna Slovenija: 1991–2008.' Spletni vir: <http://www.muzej-nz.si/sl/pages.php?id_meni=123&cid=25>, 25. 5. 2016.
- MOL 2011 ,Novo urejanje grafitiranja v MOL. 13. 2. 2011.' Spletni vir: <<http://www.ljubljana.si/si/mol/novice/75237/detail.html>>, 25. 5. 2016.
- 2016a ,Podžupan prof. Janez Koželj (1945) – LZJ.' Spletni vir: <<http://www.ljubljana.si/si/mol/podzupani/8897/detail.html>>, 25. 5. 2016.
- 2016b ,Stop vandalizmu! Mestna občina Ljubljana začenja z družbeno odgovorno kampanjo proti vandalizmu »Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš«.' Spletni vir: <<http://www.ljubljana.si/si/zivljenje-v-ljubljani/v-srediscu/96511/detail.html>>, 1. 7. 2016.
- MURŠIČ, RAJKO 1995 *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO Pesnica.
- 2006 ,Nova paradigma antropologije prostora: Prostorjenje in človeška tvornost.' *Glasnik SED* 46(3-4): 48–54.

2011 *Metodologija preučevanja načinov življenja: Temelji raziskovalnega dela v etnologiji ter socialni in kulturni antropologiji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

- MUSEUMS 2016 ,Predloga za plakat za razstavo grafitov v Mladinskem centru Zgornja Šiška. Dušan Mandič: Disco FV Šiška – Sv. Urh – razstava.' Spletni vir: <<http://museums.si/sl/collection/object/238770/dusan-mandic-disco-fv-siskav-urhrastava>>, 14. 6. 2016.
- N., S. 2016 ,S komunističnim simbolom pozdravljajo turiste.' *Slovenske novice*, 6. 7. 2016. Spletni vir: <<http://www.slovenskenovice.si/novice/bralci-porocajo/foto-s-komunisticnim-simbolom-pozdravljajo-turiste>>, 7. 7. 2016.
- NAGLIČ, MIHA 1997 ,Ko je zid papir, nastanejo grafiti.' *Gorenjski glas* 66, 22. 8. 1997: 15–17.
- NEČIMER, MANCA 2016 ,Pojmovnik slovenske umetnosti 1945–2005. OHO.' Spletni vir: <<http://www.pojmovnik.si/koncept/oho/>>, 19. 7. 2016.
- NEWMAN, MARIN 2013 ,Banksy sells original paintings worth £20,000 for £38 each in New York stunt.' *Mirror*, 14. 10. 2013. Spletni vir: <<http://www.mirror.co.uk/news/weird-news/banksy-sells-original-paintings-worth-2368651>>, 7. 9. 2015.
- NOVAK, MAJA 2001 ,Jebeš demokracijo, itak je nihče ne razume: Grafiti.' *Mladina* 21, 25. 5. 2001, str. 42–46.
- 2007 *Politični grafiti kot medij za raziskovanje kapitalске in politične neenakosti*. Neobjavljeno magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.
- OGNJENOVIC, VUJICA 2015 ,Fenomen bureka – istinita priča o našim društvima.' *Vijesti*, 3. 1. 2015. Spletni vir: <<http://www.vijesti.me/caffe/fenomen-bureka-istinita-prica-o-nasim-drustvima-812775>>, 3. 5. 2016.
- OZIS, LENI 2015 ,Od *blackbooka* do *piecea*: Grafitarska – *writerska* subkultura na primeru mesta Celje.' *Glasnik SED* 55(1/2): 86–94.
- OZMEC, SEBASTJAN 2000 ,Opozorilo: Uničujemo naravo!' *Mladina*, 20. 12. 2000. Spletni vir: <http://www.mladina.si/56738/20-12-2000-opozorilo-unicujemo-naravo/?utm_source=dnevnik%2F20-12-2000-opozorilo-unicujemo-naravo_%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink>, 10. 5. 2016.
- OŽBOLT, ALEN 2016 ,Predstavitve Alena Ožbolta na njegovi uradni spletni strani.' Spletni vir: <<http://www.alenobolt.si/About.aspx>>, 26. 1. 2016.
- P., NATALIE 2016 ,Widewalls' artist of the week – Blek le Rat.' Spletni vir: <<http://www.widewalls.ch/blek-le-rat-artist-of-the-week-january/>>, 20. 5. 2016.
- PAVLIN, MIRAN 2004 *Ljubljana 1941: Pričevanje fotoreporterja*. Ljubljana: Modrijan.
- PESMI.SI 2016 ,Besedila pesmi slovenskih izvajalcev.' Spletni vir: <<http://pesmi.si/nusa-derenda/grafit/>>, 3. 6. 2016.
- PETRU, SIMONA 2008 *Paleolitska umetnost: Magija podobe ali podoba magije*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za arheologijo.

- PICTURES OF 10 DAY WAR IN SLOVENIA (1991) 2016 ‚Pictures of 10 day war in Slovenia (1991).‘ Spletni vir: <<http://www.red-alliance.net/forum/index.php?PHPSESSID=fb41fdb0d9062dd48dfdebe1c18a5f31&topic=24417.msg230979#msg230979>>, 25. 5. 2016.
- PIRC, VANJA 2001 ‚Z grafiti nad založnika: Kdo se hoče maščevati Luki Novaku?‘ *Mladina* 48, 3. 12. 2001. Spletni vir: <http://www.mladina.si/88162/m-grafit/?utm_source=tednik%2F200148%2Fclanek%2Fm-grafit%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink>, 30. 6. 2016.
- PLETERSKI, ANDREJ 2016 ‚V znamenju kastriranega mačka: Karantanski panter, prazen in zavajajoč kot besede tistih, ki pozivajo k njegovemu znamenju.‘ *Delo*, 29. 2. 2016, str. 5.
- PODLESNIK, MATEJA 2013 ‚Spletna predstavitev samostojne razstave Dušana Mandića: Vojak D. M. Die Welt ist Schön, december 2013.‘ Spletni vir: <http://www.mgml.si/mestna-galerija-ljubljana/arhiv-razstav/dusan-mandic-vojak-d-m-die-welt-ist-schon-samostojna-razstava/>>, 22. 1. 2016.
- POLITIKIS 2013 ‚Grozljivi napis: Kristjani klali vas bomo tudi leta 2013!?’ *Politikis*, 1. 2. 2013. Spletni vir: <<http://www.politikis.si/?p=84096>>, 31. 5. 2015.
- POMUREC 2013 ‚Vstajniške socialne delavke – feministke, aktivne na protestih.‘ *Pomurec.com*, 12. 8. 2013. Spletni vir: <http://www.pomurec.com/vsebina/18736/Vstajniške_socialne_delavke_-_feministke_aktivne_na_protestih>, 1. 5. 2015.
- POPOVIČ, DANIEL in IGOR LUKŠIČ 2012 ‚Politika zidu.‘ *Teorija in praksa* 49(2): 283–300, 438.
- POTIČ, ZORAN 2012 ‚Koalicija od pekla in raja do ljudske vstaje.‘ *Delo*, 27. 12. 2012. Spletni vir: <<http://www.delo.si/novice/politika/koalicija-od-pekla-in-raja-do-ljudske-vstaje.html?iskalnik=De.%20P,%20STA>>, 1. 5. 2016.
- POTOKAR, ANDREJA 1985 ‚Pank u Lublan.‘ V: *Punk pod Slovenci*. Knjižnica revolucionarne teorije 17. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, str. 45.
- POTRČ, POLONA 2010 *Grafiti in potem ---: Primer kreativnih uličnih artistov ZEK Crew*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani.
- PUHAR, ALENKA 1985 ‚Pogovor Braneta Bitenca z Alenko Puhar, decembra 1981.‘ V: *Punk pod Slovenci*. Knjižnica revolucionarne teorije 17. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, str. 485–489.
- RADIĆ, IVANA 2015 ‚Dizajniran simbol mira.‘ Spletni vir: <<http://studentski.hr/vijesti/na-danasnji-dan/dizajniran-simbol-mira>>, 15. 6. 2016.
- RADIO ŠTUDENT 2009 ‚Prerez artista, znanega pod imenom ALI EN.‘ *Radio Študent*, 8. 10. 2009. Spletni vir: <<http://old.radiostudent.si/article.php?sid=20676>>, 13. 5. 2016.
- RADOŠEVIĆ, LJILJANA 2008 ‚»Nevidna« energija beograjskih ulic.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 291–306.
- RAHM, DANIELLE 2013 ‚Banksy: The \$20 Million Graffiti Artist Who Doesn't Want His Art To Be Worth Anything.‘ *Forbes*. Spletni vir: <<http://www.forbes.com/sites/daniellerahm/2013/10/22/banksy-the-20-million-graffiti-artist-who-doesnt-want-his-art-to-be-worth-anything>>, 1. 5. 2015.

- RANDAL, MATT 2016 ,10 Banksy street art pieces in London.' *Widewalls*. Spletni vir: <<http://www.widewalls.ch/10-banksy-street-artworks-in-london/if-graffiti-changed-anything/>>, 2. 6. 2016.
- RAPPENGLÜCK, MICHAEL 2000 ,Ice age people find their ways by the stars: A rock picture in the Cueva di El Castillo (Spain) may represent the circumpolar constellation of the Northern Crown (CrB).' Spletni vir: <<http://www.migration-diffusion.info/article.php?id=32>>, 1. 6. 2015.
- RDEČE ZORE 2016 ,FB profil Rdeče zore/Red Dawns.' Spletni vir: <<https://www.facebook.com/rdecezore>>, 1. 7. 2016.
- REINECKE, JULIA 2012 *Street-Art: Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- REISNER, ROBERT 1974 *Graffiti: Two Thousand Years of Wall Writing*. London: Frederick Muller Limited.
- REISNER, ROBERT in LORRAINE WECHSLER 1974 *Encyclopedia of Graffiti*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc..
- REP, TIBOR 2009 *Ulični grafiti kot indikator družbene (ne)tolerance*. Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede.
- REPE, BOŽO 2016 ,Španska državljanska vojna v kontekstu slovenskih in jugoslovanskih razmer med svetovnimi vojnami.' *Prispevki za novejšo zgodovino / Contributions to Contemporary History* 56(1). Spletni vir: <<http://ojs.inz.si/pnz/article/view/146/170>>, 1. 7. 2016.
- REVOLUTION ART NOW 2015 ,Graffiti in the Death Strip: The Berlin wall's first street artist tells his story.' *Revolution Art Now*, 17. 4. 2015. Spletni vir: <<http://revolutionartnow.altervista.org/graffiti-in-the-death-strip-the-berlin-walls-first-street-artist-tells-his-story/>>, 21. 5. 2016.
- RUS, GAŠPER 2015 ,Grafiti: Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945 (pojmi, gibanja, skupine, težnje).' *Raziskovalni inštitut ALUO*. Spletni vir: <<http://www.pojmovnik.si/koncept/grafiti/>>, 5. 8. 2015.
- SACK, ROBERT DAVID 1986 *Human Territoriality: Its Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAMPSON, ROBERT J. in STEPHEN W. RAUDENBUSH 2004 ,Seeing Disorder: Neighborhood Stigma and the Social Construction of »Broken Windows«.' *Social Psychology Quarterly* 67(4): 319–342.
- SAVNIK, VIKTOR 1985 *Pletenje I*. Ljubljana: Fakulteta za naravoslovje in tehnologijo, VTOZD tekstilna tehnologija.
- SCHEEPERS, ILSE 2004 *Graffiti and Urban Space*. Honours Thesis 2004. Sydney: University of Sydney.
- SEM 1949 ,Razstava Dekani. Terensko raziskovanje načina življenja v vaseh Dekani, Škofije in Osp v Slovenski Istri med 3. 7. – 3. 8. 1949. Milko Matičetov.' Spletni vir: <<http://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/dekani>>, 1. 9. 2015.
- SEM ZA SPREMEMBE 2015 ,Sem ZA spremembe, Facebook profil.' 1. 2. 2013. Spletni vir: <<https://www.facebook.com/sem.za.spremembe/?fref=nf>>, 31. 5. 2015.

- SEVER, MAJA 2006 ‚Maja Ninalota Sever. Grafiti in poezija.‘ Spletni vir: <http://www.maja-sever.si/index_slo.php?id=grafiti_in_poezija>, 5. 5. 2011.
- SLANA, MIROSLAV – MIROS 2000 ‚Subkultura in psihologija grafitov.‘ *Sodobnost* 48(5): 892–901.
- SLOVAR IZRAZOV ČKZ 2008 ‚Slovar izrazov: Osnovni término in koncepti v grafi-tarski in streetartistični subkulturi.‘ *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 20–24.
- SLOVENSKI POROČEVALEC 1942 *Slovenski poročevalec* 3(6), 8. 2. 1942.
- SLOVENSKO DOMOBRANSTVO 1944 *Slovensko domobranstvo* 1(7), 26. 10. 1944. Štab slovenskega domobranstva – oddelek VI.
- SLOVENSKO PREDSEDSTVO EU 2008 ‚Slovensko predsedstvo EU 2008. Foto arhiv. Obisk Konference predsednikov Evropskega parlamenta.‘ Spletni vir: <http://www.eu2008.si/si/Media_Service/showFoto3a47.html?path=/htdocs/includes/photos/January/1219_EP/1219ep55_thumb&backpath=/htdocs/si/Media_Service/Photo_Archive/January/1219_EP.html&photos=1219ep01_standard&photos=1219ep02_standard&photos=1219ep16_standard&photos=1219ep3_standard&photos=1219ep4_standard&photos=1219ep51_standard>, 1. 6. 2016.
- SNOJ, MARKO 1997 *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STANKOVIĆ, PETER 2014 ‚K slovenskim kulturnim študijam.‘ *Teorija in praksa* 44(1-2/2007): 67–84.
- STANONIK, MARIJA 2004 ‚Grafiti.‘ *Časopis za zgodovino in narodopisje* 75/40(2-3): 683–714.
- STUDEN, ANDREJ 1995 *Stanovati v Ljubljani: Socialnozgodovinski oris stanovanjske kulture Ljubljančanov pred prvo svetovno vojno*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- STRIP CORE 2001 *Skupinska produkcija in predstavitev*. Ljubljana: Arhiv Strip Core.
- 2003 *Obvestilo za javnost iz leta 2003*. Ljubljana: Arhiv Strip Core.
- SUŠNIK, STANE 2009 ‚Tisoči mladih so podnevi vrtnarili, ponoči pa debatirali o politiki: Helen 1106 je začela saditi potaknjence bršljana v reže na pročelju londonske Bank of England.‘ *Dnevnik*, 7. 2. 2009. Spletni vir: <<https://www.dnevnik.si/1042242762/vec-vsebin/1042242762>>, 1. 12. 2015.
- SVAŠEK, MARUŠKA 2007 *Anthropology, Art and Cultural Production*. London: Pluto Press.
- ŠETINC, ZLATKO 1985 (1981) ‚Kdo riše kljukaste križe?: Problemi mladega rodu so spet razburkali duhove.‘ *Nedeljski dnevnik*, 22. 11. 1981, str. 37. V: *Punk pod Slovenci*. Knjižnica revolucionarne teorije 17. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Republiška konferenca ZSMS, str. 222–226.
- ŠORN, MOJCA 2007 *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- ŠTEFANČIČ JR., MARCEL 2015 ‚Ne moremo vam pomagati!: Zakaj ima slovenska politika do Slovenije tak odnos, kakršnega imajo dobredelne organizacije do dežel tretjega sveta.‘ *Mladina* 16, 17. 4. 2015. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/165799/ne-moremo-vam-pomagati/>>, 30. 6. 2015.

- TAKI 2016, Taki 183 – uradna spletna stran. Spletni vir: <<http://taki183.net/#biography>>, 2. 6. 2016.
- TASIĆ, DAVID 1992 *Grafiti*. Ljubljana: Založba Karantanija.
- THEVOZ, MICHAEL 1988, 'Zid kao erogena zona.' *Quorum* 1(18).
- THOMPSON, HELEN 2014, 'Rock (Art) of Ages: Indonesian Cave Paintings Are 40,000 Years Old.' *Smithsonian.com*, 8. oktober 2014. Spletni vir: <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/rockart-ages-indonesian-cave-paintings-are-40000-years-old-180952970/?no-ist>, 1. 6. 2015.
- TOPLAK, CIRILA 2013, 'Od jeznih protestov do trajnih družbenih sprememb.' *Časopis za kritiko znanosti* 40/41(254): 21–28, 219, 226.
- TRKAJ 2015, 'Grafiti – Umetnost ali Vandalizem?' 27. 7. 2015. Spletni vir: <<http://danzmage.blogspot.si/2015/07/grafiti-umetnost-ali-vandalizem.html>>, 30. 5. 2016.
- TUKAJ JE SLOVENIJA 2012, 'Uradna spletna stran Tukaj je Slovenija. Dosedanje delovanje.' 19. 8. 2012. Spletni vir: <<http://www.tu-je.si/o-nas/dosedanje-delovanje>>, 1. 7. 2016.
- ULE, MIRJANA 2005 *Socialna psihologija: Analitični pristop k življenju v družbi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- URBANC, MIMI 2009, 'Berlinski zid.' *Geografski obzornik* 56(4): 4–8.
- URBANČIČ, VOJKO 2013, 'Grafitar Banksy, romantik v svetu trdih poslov z umetnostjo.' *Delo*, 4. 10. 2013. Spletni vir: <<http://www.delo.si/kultura/razstave/grafitar-banksy-romantik-v-svetu-trdih-poslov-z-umetnostjo.html>>, 1. 5. 2015.
- UTENKAR, GORAZD 2014, 'Koalicija sovraštva prestopa žive meje: Intervju z Erikom Valenčičem o njegovem dokumentarnem filmu Koalicija sovraštva.' *Nedelo*, 16. 2. 2014. Spletni vir: <<http://www.delo.si/zgodbe/nedeljskobranje/koalicija-sovrastva-prestopa-zive-meje.html>>, 1. 7. 2016.
- VALENČIČ, ERIK 2014, 'Koalicija sovraštva.' Dokumentarni film. Januar 2014. Spletni vir: <<https://www.youtube.com/watch?v=aFFWGD9wUoo>>, 1. 7. 2016.
- VELIKI SLOVAR TUJK 2002 *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VELIKONJA, MITJA 2005 'Balcan culture' in Slovenia after 1991. Ljubljana: Inštitut za bližnjevzhodne in balkanske študije. Spletni vir: <<http://www.ifimes.org/en/7850-balkan-culture-in-slovenia-after-1991>>, 16. 1. 2008.
- 2008a, 'Politika z zidov: Zagate z ideologijo v grafitih in street artu.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 25–32.
- 2008b, 'V galeriji sva se počutila veliko bolj svobodno kot na ulici: Intervju z Alenom Ožboltom.' *Časopis za kritiko znanosti* 36(231-232): 50–54.
- 2011, '»TU JE SLO!« »JEBI GA I MI SMO TU« – (Anti)balkanski grafiti in street art slovenske urbane krajine.' Spletni vir: <<http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/41/balkan/print.html>>, 1. 5. 2016.
- 2013, 'Nadaljevanje politike z drugimi sredstvi.' *Časopis za kritiko znanosti* 40/41(251): 116–126, 222, 230–231.

- VELIKONJA, NATAŠA 2004 ,Grafiti: poulično revolucionarno branje.' V: *Grafitarji = Graffitiists*. Lilijana Stepančić in Božidar Zrinski, ur. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, str. 115–130.
- VELIKONJA, VARJA 2003 ,Recenzija: Punk je bil prej: 25 let punka pod Slovenci.' V: *Muska*, december 2003. Peter Lovšin, Peter Mlakar in Igor Vidmar, ur. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot (2002). Spletni vir: <http://www.rockobrojbe.com/punk_k.html>, 20. 8. 2015.
- VIČIČ, DENIS 2013 ,Janez Janša na zborovanju: Vstajniško gibanje je »čisti levi fašizem«.' *Mladina*, 8. 2. 2013. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/120359/janez-jansa-na-zborovanju-br-vstajniško-gibanje-je-cisti-levi-fasizem/>>, 31. 5. 2016.
- VIDIČ, JOŽE 1975 *Po sledovih črne roke*. Ljubljana: Založba Borec.
- VIGNJEVIČ, TOMISLAV 2005 ,Mrtvaška plesa v Bermu in Hrastovljah. Prispevki k ikonografiji motivike plesa smrti v istrski slikarski šoli.' *Annales: Series historia et sociologia* 15 (2): 253–262.
- VSTAJNIŠKE SOCIALNE DELAVKE 2015 ,Ven iz predavalnic! (graftiranje Fakultete o socialnem delu, januar 2014)' 11. oktober 2015. Spletni vir: <<https://vstajnikesocialnedelavke.wordpress.com/2015/10/11/ven-iz-predavalnic/>>, 1. 6. 2016.
- VRANJEŠ, MATEJ 2002 ,Družbena produkcija prostora.' *Geografski vestnik* 74(2): 47–57.
- 2007 ,O teritorialnosti v antropologiji, pa tudi geografiji.' *Annales: Serries historia et sociologia* 17(1): 207–220.
- WALLACE, REX E. 2005 *An Introduction to Wall Inscriptions from Pompeii and Herculaneum*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers.
- WILSON, JAMES Q. in GEORGE L. KELLING 1982 ,Broken Windows: The Police and Neighbourhood Safety.' *Atlantic Monthly magazine*, March 1982. Boston.
- ZABUKOVEC, MOJCA 2015a ,Najlepše mesto na svetu - po meri kapitala, ne ljudi.' *Delo*, 12. 6. 2015. Vir: <http://www.delo.si/novice/ljubljana/unicevanje-mestne-lastnine-brez-pravega-razloga.html>>, 1. 5. 2016.
- 2015b ,Prazni panoji MOL le za lična sporočila, kritika nedobrodošla.' *Delo*, 4. 7. 2015. Spletni vir: <<http://www.delo.si/novice/ljubljana/prazni-pano-ji-mol-le-za-licna-sporocila-kritika-nedobrodosla.html>>, 1. 5. 2016.
- ZBORNİK FOTOGRAFIJ IZ NARODNOOSVOBODILNEGA BOJA SLOVENSKEGA NARODA 1941–1945 1959 *Fotografski dokumenti o boju KPS: Marec 1941 – november 1942*. Ljubljana: Muzej narodne osvoboditve LRS.
- ZEVNIK, LUKA 2009 ,Jernej Mlekuž Burek.si?!: koncepti/recepti, Studia humanitatis, Ljubljana 2008.' Spletni vir: <http://dk.fdv.uni-lj.si/db/pdfs/tip20091-2_Zevnik.pdf>, 1. 2. 2016.
- ZIDARIČ, TJAŠA 2011 ,Institucionalizacija in komercializacija subkulturnih grafitov.' *Etnolog* 21=72(1): 139–161.
- ZLATKOV, BOJAN 2016 ,Richard Hambleton: Conceptual Art, Street Art.' *Widewalls*. Spletni vir: <<http://www.widewalls.ch/artist/richard-hambleton/>>, 1. 5. 2016.
- ZOSKE, ROBERT M. 2014 *Sehnsucht nach dem Lichte – Zur religiösen Entwicklung von Hans Scholl: Unveröffentlichte Gedichte, Briefe und Texte*. München: Herbert Utz Verlag.

- ZRINSKI, BOŽIDAR 2004 ‚Mojstrovine.‘ V: *Grafitarji = Graffitiists*. Lilijana Stepančič in Božidar Zrinski, ur. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, str. 43–72.
- ŽERDIN, ALI H. 2001 ‚Fevdalci XXI. stoletja: Kako je pod Triglavom nastalo gozdno veleposestvo.‘ *Mladina* 28, 17. 7. 2001. Spletni vir: <<http://www.mladina.si/93708/fevdalci-xxi-stoletja>>, 30. 6. 2015.
- ŽURAN, JERNEJA 1999 ‚Zid ne izbere grafitarja.‘ *Dnevnik*, 28. 10. 1999, str. 18–19.
- ŽUPANČIČ, OTON 1999 *Zbrano delo III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, str. 298–299.
- YURDAM, SERHATCAN 2014 ‚Using graffiti, Turks share tips for getting around Twitter ban.‘ 21. 3. 2014. Spletni vir: <<http://observers.france24.com/en/20140321-graffiti-turkey-DNS-twitter-ban>>, 1. 7. 2016.

PRIČEVANJA, USTNI VIRI IN DOPISOVANJE

- AZRAM, KLAN 1107 2017 *Pričevanje o grafitiranju z dne 15. 12. 2016 in 24. 5. 2017*. Neobjavljeno video gradivo. Skupna dolžina: 3h 28min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- ARTNAK, MIHA 2013 *Pričevanje o grafitiranju z dne 13. 11. 2013*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 1h 20min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- ERJAVEC, ALEŠ 2016 *Telefonski pogovor o pridobivanju dokumentacije o grafitih v osemdesetih za pripravo knjige Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi z dne 4. 5. 2016*. Ljubljana.
- GALE, ŠPELA 2016 *Pričevanje o pletenih grafitih z dne 18. 6. 2016*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 1h 40min. Kranj: Osebni arhiv: Helena Konda.
- KARBA, PRIMOŽ 2016 *Telefonski pogovor o skupini Mizzart z dne 6. 5. 2016*. Ljubljana.
- KONJAJEV, ZORA 2016 *Pričevanje o napisnih akcijah OF z dne 5. 2. 2016*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 2h 10min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- MIROVIĆ, KATERINA 2016 *Pričevanje o grafitiranju in Strip Coru z dne 9. 2. 2016*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 3h 0 min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- OŽBOLT, ALEN 2016 *Korespondenca po e-pošti z dne 2. in 3. 2. 2016 o njegovem grafitiranju v začetku osemdesetih let*. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- POTOČNIK, VIKTORIJA 2016 *Pogovor o vzpostavljanju diska FV in vlogi grafitov v osemdesetih in kasneje, o ukrepih MOL v okviru strategije razbitega okna in prisotnosti reklam v Ljubljani z dne 23. 5. 2016*. Ljubljana.
- STANOVNIK, JANEZ 2016 *Telefonski pogovor o znaku OF z dne 6. 2. 2016*. Ljubljana.
- STEFANČIČ, DUŠAN 2015 *Pričevanje o sodelovanju pri akcijah OF z dne 12. 6. 2015*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 1h 45min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.
- STEPANČIČ, LILIJANA 2016 *Pogovor o pripravi razstave Grafitarji v MGLC leta 2004 z dne 26. 5. 2016*. Ljubljana.

STUDEN, ANDREJ 2015 *Korespondenca po e-pošti z dne 10. 4. 2015 o grafitiranju v Ljubljani v novem veku oziroma pred 2. svetovno vojno*. Ljubljana. Osebni arhiv: Helena Konda.

ZUIAS, KLAN 1107 2016 *Pričevanje o grafitiranju z dne 18. 6. 2016*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 1h 50 min. Kranj: Osebni arhiv: Helena Konda.

2017 *Pričevanje o grafitiranju z dne 7. 6. 2017*. Neobjavljeno video gradivo. Dolžina: 1h 15min. Ljubljana: Osebni arhiv: Helena Konda.

Imensko kazalo

A

ABOUZEID, RANIA 229
 ABRAM, BARBARA 92
 ABRAM, SANDI 19, 31, 39–41, 72, 81, 82,
 97, 103, 185, 190, 224
 AFRIKA BAMBAATA 122, 125
 ALI EN (ALI DŽAFIĆ) 94, 129
 ALI, BEN 228
 ALIĆ, VANJA 158
 ALONSO, ALEX 31
 ANDRIĆ, DRAGOSLAV 30
 ANGELES, AMOS 123, 138
 ANGENOT, MARC 225, 226
 APOLONOO SVETIŠČE 26
 ARTNAK, MIHA 15, 202
 ARTUR 18, 44, 177, 178, 205, 207
 ASHER–SHAPIRO, AVI 228, 229
 ASAD, BAŠAR 228, 229
 AVGUŠTIN, BOŠTJAN FRANC 92

B

BABAČIĆ, ESAD 80
 BAČIĆ, BORIS 92
 BALTAZAR 9
 BALTIĆ, ADMIR 113, 114, 117, 119, 172
 BAMA 49
 BANDELJ, DANIJEL 173
 BANKSY 13, 19, 32–36, 39, 123, 128, 135,
 138, 181, 204, 223, 226
 BANX, ROBIN 128
 BARMORE, DOUGLAS 41
 BASQUIAT, JEAN–MICHEL OZ. SAMO 85,
 125, 181
 BAVČAR, IGOR 118
 BECKERJEVA TEORIJA UMETNOSTNIH
 SVETOV 37
 BENEDIČIĆ, ANKA 27
 BEZLAJ, JIŘI 36, 37
 BITENC, BRANE 80–84
 BLAŽIČ, MIHA 15
 BLAŽIČ, MITJA 142
 BLEK LE ROC 127
 BLEK LE RAT 13, 35, 126–128, 138, 181
 BLU 51, 191
 BOBNIČ, ROBERT 72, 97, 137
 BOGATAJ, JANEZ 102
 BORČIĆ, BARBARA 53
 BORIS 92
 BORŠTNER, IGOR 96, 118
 BOUCHET, CHRISTOPHE 98
 BOŽO 92
 BRANDLER, JOHN 35
 BREZOVAR, STANE 200
 BUČAR RUČMAN, ALEŠ 147
 BUFON, MILAN 134, 225
 BULAT, NENAD 28
 BULC, GREGOR 31, 41, 137, 205, 224

BULOVEC, ŠTEFKA 57
 BUTKOVIČ, URŠULA 126

C

CAKE 207
 CANDY 169
 CANUL, GABRIEL EUAN 9, 26
 CAPPS, KRISTON 35
 CARR, GILLY 56
 CAVE, NICK 120
 CECCO, MATEJ DE 15, 202
 CHALFANT, HENRY 123, 125
 CHANG, JEFF 122–125
 CHARLOT (CHARLIE CHAPLIN) 127
 CHMIELEWSKA, ELLA 50, 51
 CITNY, KIDDY 98
 CIZELJ, ZVONKO (DR. GEBI) 144, 148
 CLIVE 124
 COLARIČ, ANTON 200
 COOPER, ASHTON 181
 CRNKOVIČ, MARKO 184
 ČEBAŠEK TRAVNIK, ZDENKA 159
 ČEKREDJEVSKI, PAVLA 60

D

DAMIJAN, JOŽE P. 185
 DASSAULT, MARCEL 127
 DEE 39, 178, 192, 205–208
 DEL NAYA, ROBERT 128
 DELIĆ, ANUŠKA 145, 148
 DEMETRIUS 123
 D'ERRICO, FRANCESCO 24
 DETURK, SABRINA 39
 DILER 207, 208
 DIMC, IZTOK 94
 DJ KOOL HERC 122,
 DRAGOŠ, SREČO 164
 DRNOVŠEK, JANEZ 120
 DROBNIČ, JANEZ 142, 169
 DUCHAMP, MARCEL 36
 DUGAC, ŽELJKO 27, 28
 DUMAS, GERARD 126

E

EDGAR, ANDREW 78, 101
 ELLSWORTH–JONES, WILL 128
 ENGELSBERGER, JURE 15, 202, 213
 ERDOGAN, RECEP TAYYIP 229
 ERIČ, MILAN 2, 200, 201
 ERJAVEC, ALEŠ 37, 77, 80, 82, 83, 85–89,
 94, 95, 97, 98, 102, 114
 ERJAVEC, MIHA 15, 202

F

FABJAN BLAŽIČ, ZANA 187
 FABJANČIČ, MILANKA 15, 202, 212

FAHIM, KAREEM 228
FAJT, MATEJA 47, 192, 193
FINK, MARJAN 145
FITZGERALD, STEPHANIE 62
FOUCAULT, MICHEL 72, 95, 106, 225, 226
FRANKO, JURE 95
FUČIĆ, BRANKO 28

G

GADAFI, MOAMER 228
GALE, ŠPELA 48, 182
GAMBONI, DARIO 29
GARDELL, MATTIAS 150
GEILING, NATASHA 98
GELDEREN, OSCAR VAN 181
GELL, ALFRED 225
GENTRY, LAURA 205
GERLOVIČ, ALENKA 60
GLAZER, NATHAN 13, 123
GOEBBELS, JOSEPH 79, 148
GOLDMAN, EMMA 226
GOLJA, MATIĆ 92
GORENC, BOŠTJAN – PIŽAMA 41
GRAMC, MARTIN 163
GREGORČIČ, MARTA 113, 115, 143
GREGORIČ, ALENKA 89
GRIL, JANEZ 174
GRIZILA, SONJA 157
GRŽINIČ, MARINA 75, 77, 80, 82, 83, 85–
89, 94, 95, 97, 98, 102, 114, 127
GUNTHER, RUSSEL DALE 21

H

HACKNEY, MIKE 35
HAMBLETON, RICHARD 98, 181
HANŽEK, MATJAŽ 113
HARING, KEITH 85, 98, 100, 204
HARVEY, BRIAN KENNETH 27
HEDŽET TOH, CVETKA 164
HIRST, DAMIEN 33–36
HITLER, ADOLF 61, 63, 146, 148–150,
156
HOČEVAR, ALEŠ 92
HOCKNEY, DAVID 126
HODGSON BURNETT, FRANCES 202
HOLTOM, GERALD 99
HOOPER, ROWAN 26
HORVAT, MARJAN 51
HRASTAR, MATEJA 91, 92, 97
HRASTAR, MATEJA A. 166
HREN, MARKO 118
HRESTAK, ANITA 122, 129
HRIBAR, TINE 75
HUGHES, VIRGINIA 22
HVALA, TEA 116, 142, 169–171
HWAIDA, SAAD 228
HYLLAND ERIKSEN, THOMAS 23, 223

I

INVADER 47
ISHTMAIL ALI ISHT 47, 130, 206, 212
IZI 92

J

JANG 129
JANEZ IZ KASTVA 28
JANI 92
JANIČIJEVIĆ, SABINA 143, 163
JANKOVIĆ, ZORAN 168, 183, 184, 200
JANŠA, JANEZ 96, 108, 118, 152, 158, 159
JAVORNIK, MATJAŽ 13, 185, 186
JELINČIČ, ZMAGO 113, 119, 120, 143
JENKO, IRENA 35, 92
JEROME 124
JERŠEK, DAVORIN 56–58, 62
JESENOVAC, SANDI 67
JEŽ, DUŠAN 13
JIN 129
JONES, ALICE 181
JORDAN, JANEZ 5, 84, 85, 102

K

K., IGOR 108, 110, 118, 119
KAČIČ, DEJA 15
KALIN–GOLOB, MONIKA 50
KAMPEN, MICHAEL E. 26
KARBA, PRIMOŽ 92, 93
KARDELJ, EDVARD 67
KASTELIĆ, KATJA 36
KEATON, BUSTER 127
KELLING, GEORGE L. 13, 123, 185
KLANČAR, MANČI 81, 103
KLEINER, FRED S. 23
KLEMENČIČ, JAKOB 92
KOBÉ, BORIS 56
KOCIJANČIČ, GORAZD 27
KOCJANČIČ, DAMJAN 92
KOMELJ, MIKLAVŽ 56, 58
KONAN 19
KONDA, HELENA 2, 3, 15, 51, 54, 55, 57, 73,
106, 120, 130, 139, 148, 154, 155, 157, 158,
160–163, 165, 168–172, 176, 179, 182, 183,
190, 199, 212–221, 230
KONJAJEV, ZORA 56, 60, 70
KORDIĆ, ANGIE 126–128
KORDIŠ, RONI 94
KORON, ALENKA 226
KOROŠEČ, TOMO 50
KOŠIR, ROK 185
KOŠIR, TOMAŽ 94
KOVAČ, NIKA 188
KOVAČ, ROK 30
KOŽELJ, JANEZ 183
KRAJNC, BORUT 164

KREČIČ, JELA 50
KRISTUS, JEZUS 147, 175
KRIŽNAR, IVAN 64
KRIŽO 207
KROPEJ, MONIKA 49, 97, 137, 140, 141,
143, 149, 165, 224
KRPAANOVA KOBILA 91
KUČAN, MILAN 107, 120, 143
KUMERDEJ, MOJCA 53, 89, 90, 92, 94
KURIR, MATEJA 72
KURNIK, ANDREJ 226

L

L., T. 184
LADY PINK 123, 125, 205
LALIĆ, DRAŽEN 28, 29, 31, 32, 55, 62, 69,
78, 79, 99, 110, 224, 224
LANE, DAVID 150
LEBARIČ, VASJA 180
LEBURIČ, ANČI 28–30, 69, 99, 110
LENINOV PARK 81
LESKOŠEK, VESNA 164
LIČINA, MARKO 63
LINDSAY, JOHN 122
LIPNIK, IRMA 184
LOPOJDA, SINIŠA 77, 89
LORENČIČ, ALEKSANDER 107
LUCAS, GEORGE 198
LÜDECKE, HUGO 10
LUKŠIČ, IGOR 164

M

MABONE 178
MACAROL, BOGDAN 60, 68
MACDONALD, NANCY 205, 206
MALLY, EVA 56, 57, 72
MANDIČ, DUŠAN 12, 85–88, 99, 102, 103,
177, 179
MANNING, JOHN 21
MARINIČ, PETER 132
MARKO IZ LOVRANA 28
MARTIN, ANA M. 9
MARTINEZ, HUGO 125
MASLOWA HIERARHIJA POTREB 15
MEH, NINA 165
MEISTER, RUDOLF 152, 153
MELON, RUTH BERNADETTE 61
MICKA 206
MIKOLA, MAŠA 47, 50
MILKOVIČ, GAŠPER – BILOSLAV 19, 53
MIROVIČ, KATERINA – KATRA 71, 81–82,
90–92, 102, 103, 132, 189, 201, 207
MITTERRAND, FRANÇOIS 127
MLEKUŽ, JERNEJ 95, 96
MOČNIK, BORJA 130
MÖDERNDORFER, JANI 200
MORSEJEV ZNAK 55

MUBARAK, HOSNI 228
MURŠIČ, RAJKO 2, 17, 76–78, 101, 11, 225
MUSSOLINI, BENITO 56, 62, 126, 127, 146, 173

N

N., S. 173, 241
N'TOKO 130, 202, 206
NAGLIČ, FRANCKA 59
NAGLIČ, MIHA 108, 109
NEČIMER, MANCA 14
NEUMANN, RENATE 28, 29
NEWMAN, MARIN 33
NEWMAN, OSCAR 186
NOIR, THIERRY 98
NOVAK, LUKA 174
NOVAK, MAJA 30, 71, 96, 103, 111, 113–
117, 141, 224
NOWELL, APRIL 24

O

OBRC, DUŠAN 215
OGNJENOVIČ, VUJICA 96
OGRINC, MARJAN 80
OLLAP, PAOLLO 182
OREL, BORIS 68
OŽBOLT, ALEN 5, 84, 85, 102
OZIS, LENI 31, 43, 44, 46, 194
OZMEC, SEBASTJAN 93

P

P., F. 159
P., NATALIE 126
PAVLIN, MIRAN 55–57, 69
PER, TOMO 94
PERGER, NINA 143, 163
PERIČ, TINA 19
PERO 92
PETRU, SIMONA 22–25
PIKE, ALISTAR 23
PIRC, VANJA 174
PLEČNIK, JOŽE 77, 105, 178
PLETERSKI, ANDREJ 151, 152
PLUT, KATJA 212
PODLESNIK, MATEJA 85
POMPIDOU, GEORGES 127
POPOVIČ, DANIEL 164
POTIČ, ZORAN 242, 158
POTOČNIK, VIKTORIJA 200
POTOKAR, ANDREJA 77–80
POTRČ, POLONA 71, 103
POTTER, HARRY 204
PRASSL, IGOR 92
PREDIN, ZORAN 118
PREŠEREN, FRANCE 57, 68, 91, 180
PREŠEREN, JAKOB 55, 58, 62, 63, 67
PRIMC, ALEŠ 174, 175

PROU, XAVIER 126, 127
PUHAR, ALENKA 80

Q

QUINONES, GEORGE – LEE 123, 125

R

RADIĆ, IVANA 99
RADOŠEVIĆ, LJILJANA 45, 50
RAHM, DANIELLE 33
RAKOČEVIĆ, BOŽO 91
RAMOS, PILAR ASENSIO 9
RANDAL, MATT 226, 242
RAPPEGLÜCK, MICHAEL 25
RAUDENBUSH, STEPHEN W. 186
REINECKE, JULIA 126
REISNER, ROBERT 10, 27, 29, 30,
REP, TIBOR 71, 103
REPE, BOŽO 143
RICHARD 124
RIHTER, LILIJANA 167
ROK 92
RONE 84 133, 178, 205, 206, 208, 221
ROOSVELT (GRAFIT) OZ. FRANKLIN DE-
LANO ROOSEVELT 69
ROTTEN, JOHNNY 77, 81, 103, 105
ROUFFET, MARIE 127
RUS, GAŠPER 90–92
RUSJAN, RENE 180

S

SAAD, HWAIDA 228
SACK, ROBERT DAVID 11, 54
SAMO 92
SAMPSON, ROBERT J. 186
SARKIĆ, DENIS 174
SAVNIK, VIKTOR 182
SAYEG, MAGDA 181
SCHEEPERS, ILSE 31, 46
SEDGWICK, PETER 78, 101
SEVER, MAJA 118, 135
SHADOWMAN 181
SIEBERER, ROK – KURI 92
SILVER, TONY 123
SILVER, VELI 123, 138
SIMČIĆ, DANICA 200
SKO 129
SKUNK 129
SLAK, JOŽE – ĐOKA 179, 180
SLANA, MIROSLAV – MIROS 53, 131, 208
SNOJ, MARKO 42
SNOW, DEAN 21
SPANHEIM 151
SPEEDO 202, 206, 212, 214
STALIN, JOSIP VISARIJONVIĆ 67, 68
STANKOVIĆ, PETER 75, 81, 82, 233

STANONIK, MARIJA 43, 114, 115, 129
STANOVNIK, JANEZ 56
STOJKO, TONE 83, 84, 112
STRAKI, NADA 238
STRATIMIROVIĆ, ALEKSANDRA 92
STUDEN, ANDREJ 10, 28
SUPERLIZO 207
SURFACE ACTIVE 127
SUŠNIK, STANE 48
SVAŠEK, MARUŠKA 36

Š

ŠELHAUS, EDI 70
ŠETINC, ZLATKO 79
ŠIBANC, STELLA 175
ŠIMEČKI, JULIJ 25
ŠIPEC, DARJA 92
ŠKERLEP, MIHA 98
ŠORN, MOJCA 54
ŠOŠTARIČ, TANJA 121
ŠRIBAR, RENATA 116
ŠTAMCAR, MIHA 80
ŠTEFANČIČ, DUŠAN 56, 60
ŠTEFANČIČ JR., MARCEL 164
ŠUBIC KONDA, TINA 15, 202, 206, 207
ŠUŠTARŠIČ, DUŠAN 92

T

TAKI 183 29, 123, 124
TASIĆ, DAVID 96, 97, 117, 118, 121, 233
TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW 38
TERRAH 92
THEVOZ, MICHAEL 29, 245
THOMPSON, HELEN 22, 23
TITO (JOSIP BROZ) 60, 67–69, 77, 84, 173
TOPLAK, CIRILA 165
TINA (GRAFIT)
TRKAJ 188, 189
UŁE, MIRJANA 135, 245

U

URBANC, MIMI 98
URBANČIĆ, VOJKO 33
UREK, MOJCA 116
URH, VASJA 15
UTENKAR, GORAZD 146

V

VALENČIČ, ERIK 143–149, 151, 154
VANDALINA OZ. VENDELINA 174
VELIKONJA, BOJAN 115, 158
VELIKONJA, MITJA 26, 27, 31, 32, 40, 43,
47, 71, 72, 75, 84, 85, 95, 103, 104, 113, 115,
132, 133, 141, 143, 147, 148, 150, 151, 154,
156, 192–194

VELIKONJA, NATAŠA 53, 69, 116
VESELKO, FRANJO 66
VICIOUS, SID 77
VIDIC, JOŽE 64, 246
VIGNJEVIĆ, TOMISLAV 28
VINCENT IZ KASTVA 28
VIXEN ALI VIX 133, 169, 178, 179, 205, 206,
208, 221
VOGELNIK, BORUT 86
VOGRINČIČ, MATEJ ANDRAŽ 14
VRANJEŠ, MATEJ 11, 54, 71, 76, 103, 225

W

WAITS, TOM 127
WALLACE, REX E. 27
WARHOL, ANDY 85, 127
WASCO 177, 178, 208
WECHSLER, LORRAINE 30
WHITLEY, DAVE 22
WILSON, JAMES Q. 13, 123, 185
WOJNAROWICZ, DAVID 85

Y

YURDAM, SERHATCAN 229

Z

ZABUKOVEC, MOJCA 168, 184, 185, 187
ZARATUSTR 120
ZAVRL, FRANCI 96
ZEKO 178, 203
ZEVNIK, LUKA 95
ZIDARIČ, TJAŠA 36–39, 43, 53, 224
ZLATKOV, BOJAN 181
ZOSKE, ROBERT M. 61
ZRINSKI, BOŽIDAR 43, 121, 177, 179, 188,
217, 224
ZUIAS 18, 44, 123, 197, 208
ŽERDIN, ALI H. 120

Ž

ŽITO 207
ŽUPANČIČ, OTON 228
ŽURAN, JERNEJA 121, 129, 130

Stvarno kazalo

A

AEROSOL ART 50, 131
AEROSOL CULTURE 50
AFA/ANTI-FASCIST ACTION 151, 162
AKTIVIST 21, 53, 55, 56, 59–61, 64, 65, 69,
70, 99, 115, 116, 142, 156, 162, 163, 167, 168,
178, 187, 198, 226
aktivistične organizacije 44
aktivistične skupine 12, 44, 136,
207, 229
aktivistični grafitarji 162
AKTIVISTIČNI GRAFITI 5, 6, 12, 13, 31, 111,
115, 131, 133, 141, 162, 230
AKTIVIZEM 111, 148, 167, 226
aktivistični feminizem 166
umetniško–aktivistične akcije 33
aktivistični ton 133
ALTERNATIVA 87, 88, 167
Alternativna akademija 143
alternativna kultura 108
> alternativna < oblast 65
alternativni medij 29
alternativni pomen 150
ALTERNATIVEC 81
ALTERNATIVNA UMETNOST 12, 76, 93, 100,
106, 121
ANARHIST 144, 162, 165, 226
ANARHISTIČNI GRAFITI 141, 165
ANGLEŠČINA 43, 50, 100, 101, 131, 191,
204, 237
ANGLEŠKO 41, 42, 45, 50, 56, 101, 131,
149, 150
ANGLIZEM 4, 49, 50, 101, 224, 252
ANIME SLOVENIJA 15, 204, 206, 214, 216–221
anime 202
ANONIMNOST/ANONIMNO 33, 34, 39, 85,
98, 109, 134, 135, 166
ANTIFAŠISTIČNO 162
APPAREO 163
ARHITEKTURA/ARHITEKTURNO 26, 126,
183, 207
AVTONOMNI NACIONALISTI 147, 156, 165
AVTORSKE PRAVICE 91

B

BANKSIJEV EFEKT/BANKSY EFFECT 39
BANKSY 13, 19, 32–36, 39, 123, 128, 135,
138, 181, 204, 223, 226
BBC 56
BELA VRTNICA/WEISSE ROSE 61
BELI SUPREMACIZEM 150
BERLINSKI ZID/BERLIN WALL 9, 80, 98,
164
BLEK LE RAT 13, 35, 126–128, 138, 181
BLOOD AND HONOUR/B&H 145, 149, 156
BOMBANJE 43, 45, 49
BOMBER 45, 70, 100

BUREK 95, 96, 104, 106, 108, 114
BURNER 45, 124

C

CERKEV/CERKVENO 6, 10, 27, 28, 120,
174–176
CHANNEL ZERO 90
CREW/KRU 44, 45, 64, 70, 111, 125, 133,
135, 177–179, 191, 204–208, 210, 213,
215–221, 226

Č

ČLOVEKOVE PRAVICE 96, 115
ČRKOSLIKARSTVO 60, 66
ČRNA ROKA/ČRNA ROKA 64, 65, 69, 70

D

DAMIEN HIRST 33–36
DEGRADACIJA 160, 188, 192
DEKONTRAMINACIJA 6, 163
DELAVNICA 46, 129, 130, 133, 176, 177,
189, 192, 193, 198–202, 204, 206, 207, 209–
215, 217–221, 226
DIHOTOMIJA 10, 12, 89, 108, 110, 131,
137, 224
DISKO FV 82, 83, 85–88, 103, 104, 179
DISKURZ 11–13, 20, 26, 32, 72, 75, 76, 79,
95, 97, 103–106, 110, 111, 113, 115, 117,
131, 133, 134, 136, 138, 142, 143, 156, 160,
166, 180, 191, 193, 194, 224–226, 229
DRUGI 13, 31, 114, 123, 136, 142
teorija razbitih oken 6, 13, 14, 123,
138, 185, 187, 229

E

EKSPERIMENT 28, 110, 197
EKSTREMISTI 143–147, 149, 154
EMMA GOLDMAN 226
EROTIKA/EROTIČNO 87, 88, 180
ESTETIKA/ESTETSKO 5–7, 14, 32, 36, 38,
71, 89, 103, 106, 129, 131–133, 137, 184,
187, 188, 192, 193
estetizacija 225
ETNOGRAFIJA 13, 223
avtoetnografija 13, 20, 197
etnografska analiza 9, 11, 53, 76,
109
etnografska raziskava 17, 18, 109,
223

F

FAŠIZEM 57, 76, 95, 150, 226
evrofašizem 150, 154
fašizacija 143

levi fašizem 158, 159
nacifašizem 146
FEMINIZEM/FEMINISTIČNO 5, 6, 30, 115,
116, 125, 141, 162, 166, 169, 170, 207
feminizirano 206
feministke 242
FILM 19, 33, 35, 89, 123, 125, 129, 198

G

GALA HALA 90
GALERIJA 7, 32, 34, 37, 46, 47, 76, 84–86, 88,
89, 92, 93, 100, 102, 104, 106, 120, 125, 129,
130, 133, 139, 180, 203, 204, 210, 212–214, 217
galerijsko 6, 12, 38, 39, 102, 179,
180, 207
GREEN DRAGONS/GD 147, 148, 151, 156
GENTRIKACIJA/POBLAGOVLENJE 14,
122, 180, 229
degentrikacija 184
GESLO 60, 76, 95, 146
GHETO ART GALLERY 129, 130
GLASILO 43, 72, 85, 93
GLOBALIZACIJA 72, 164
globalno 20, 30, 35, 47, 76, 165
globalizem 164
globalizacijski 224
GRAFITARKE BITKE 13, 19, 40, 140, 142,
162, 168, 173, 191, 225
bitka 63, 70, 103, 115, 140, 141,
151, 205
GRAFITARSTVO 6, 47, 105, 129, 139, 143
GRAFITOVSTVO 43
GVERILSKO OGLAŠEVANJE 40
GVERILSKO VRTNARLENJE 48

H

HALL OF FAME/HOF/WALL OF FAME 46,
47, 130, 170, 178
HARD CORE 5, 76, 81, 90, 100, 101,
hardkorovski 98, 99, 103
hardkorovci 82, 91, 103
HEADHUNTERS 156
HEGEMONIJA 194
hegemonsko 104, 133, 139
hegemonistično 226
kontrahegemonija 133, 194
nehegemonija 5–7, 32, 71, 103,
104, 132, 133, 192, 194
nehegemonsko 134, 193
HENRY CHALFANT 123, 125, 234
HERVARDI 146, 151, 156
HIPHOP 10, 11, 12, 89, 108, 121, 122, 125,
128, 131, 132, 134, 179, 208
hipoperski grafiti 12, 13, 28, 39,
44, 46, 71, 100, 111, 121, 123, 125,
126, 129, 131, 133, 177, 190, 191,
205, 208, 225

HITLER, ADOLF 61, 63, 146, 149, 150
HH/Heil Hitler/hitlerjanski
pozdrav 145, 146, 148, 149, 156
HOBI 208, 209
HOMOFBIJA 6, 85, 142
homofobno 151, 160
protihomofobno 5, 6, 115, 141,
162, 171

I

IDENTITETA 6, 7, 15, 44, 54, 76, 106, 110,
121, 134–136, 141, 146, 178, 194, 206, 207,
209, 225
IDEOLOGIJA 78, 79, 150, 156, 164, 194, 226
ideološko 55, 66, 86, 88, 140, 143,
151, 153, 156, 161, 193, 194, 225
IKONOGRAFIJA 76, 78, 86, 91, 156
ikonografsko 134, 194
ILEGALNOST 5–7, 32, 38, 49, 71, 92, 103,
104, 106, 132, 133, 182, 192, 193, 252
ilegalno 19, 39, 46, 49, 129, 133,
135, 207–209
INFRASTRUKTURA 184
infrastrukturno 138, 184
INSTITUCIONALIZACIJA 37, 39, 71, 180
institucionalizirano 39, 78, 137
IRWIN 86–89, 236
ISLAMOFBIJA 156, 158
islamofobno 6, 158

J

JAM/JAM SESSION 46
JAMSKA UMETNOST 22, 25
jamske poslikave 10, 21, 22, 26,
133
JAVNI PROSTOR 6, 7, 10, 11, 14, 15, 18, 19,
21, 25, 27, 29, 31, 32, 38, 39, 47, 48, 53, 71,
100, 103, 106, 110, 111, 126, 132, 134, 135,
138, 172, 180, 181, 183–185, 187–189, 192,
194, 198, 207, 209, 210, 224, 229
JBTZ 5, 96–98, 105
JEAN-MICHEL BASQUIAT OZ. SAMO 85,
125, 181
JEZIKOVNO 4, 5–7, 10–14, 28, 29, 38, 41,
49, 50, 69, 89, 98–100, 103, 108, 110, 124,
131, 137, 190, 224, 252
JLA/JNA/JUGOSLOVANSKA LJUDSKA AR-
MADA 96, 97, 111
JUMBO PANO 116, 188, 189, 239
JUŽNJAŠKI GRAFITI 5, 6, 114, 117, 119,
171, 172

K

KAMNITI GRAFITI 173
KARANTANSKI PANTER 146, 149, 151–153
KEITH HARING 85, 98, 100, 204

KELTSKI KRIŽ 145–147, 149–151, 158
KLAN 1107 47, 133, 178, 197, 205, 206, 208,
215, 218, 221
KLG/KLUB LJUBLJANSKI GRAFITI 6, 7, 129,
133, 135, 177, 197, 200, 202, 203, 207, 209–211
KLON ART 6, 129, 133, 179, 180
KOMERCIALIZACIJA 14, 39, 40, 46, 48, 121, 246
KOMUNIKACIJSKI DEFICIT 26, 77, 106,
111, 133, 134, 166, 193, 227
KOMODIFIKACIJA/POBLAGOVLENJE 14,
46, 122, 180
KOMUNIZEM 67, 77, 118, 150, 151, 161, 164
KONCEPTUALIZACIJA TERITORIALNOSTI
11, 54
KONCEPTUALNA UMETNOST 36, 38, 128,
205, 208
KONFLIKT 12, 15, 79, 80, 105, 134, 200,
204, 207
KRIMINALIZACIJA 167, 229
KRONA/KRONICA 38, 46
KROSANJE/CROSSING OUT 46, 63, 70, 205
KSENOFOBIIJA 5, 6, 113, 142, 158
KVAČKANJE 182

L

LAIBACH 76, 78
LASERSKI GRAFITI 47, 48
LATRINALIJE 9, 28
LGBT 6, 141, 160, 171
LJUBLJANA 7, 15, 19, 40, 47, 51, 53, 62, 63,
73, 75, 77, 86, 88–90, 97, 102, 106, 117, 121,
130, 136, 144, 145, 148, 157, 158, 161–165,
168–171, 174, 179, 182–185, 187, 190, 192,
198, 202, 203, 211, 214, 219, 220, 230
LJUBLJANA GRAFFITI TOUR 7, 19, 190

M

MAHOVINASTI GRAFITI/MOSS GRAFRFI-
TI 48
METELKOVA 7, 19, 46, 47, 89, 90, 92, 93,
104, 108, 110, 115, 121, 130, 170, 201, 203,
215, 230
MIZOGINIJA 6, 142
 mizoginično 6, 157
MIZZART 5, 44, 89, 92, 93, 102, 110, 121,
135, 179, 202
MORALNA PANIKA 5, 12, 78, 79, 104, 105
MURAL 20, 33, 43, 47, 68, 84, 85, 100, 102,
103, 138, 182, 199, 212
MUSSOLINI, BENITO 56, 62, 126, 127, 146,
173

N

NACIONALIZEM 94, 95, 105, 107, 113, 115,
119, 154, 156, 172, 225

NALEPKE 14, 47, 85, 124, 138, 140, 146,
149, 151–154, 180–183, 193
NEW YORK 12, 13, 29, 33, 44, 85, 108, 121–
124, 126, 185, 186, 233–236, 238, 241

O

OBRNJENI GRAFITI/REVERSE GRAFFITI
48, 171

P

PALEOLITSKA UMETNOST 23, 24, 25
POMPEJI/POMPEJSKO 9, 27, 100, 126
PROTIKOROZIJSKI MINIJ 60, 68
PROTO STREET ART 71
PUNK 5, 11, 12, 75, 82, 85, 98–101, 106,
120, 139, 172

R

RDEČE ZORE 44, 157, 170
REKLAME/REKLAMNO 7, 15, 29, 48, 174,
184, 188, 189, 239, 247
RICHARD HAMBLETON 98, 181
ROG/AVTONOMNA TOVARNA ROG 19, 46,
47, 51, 191, 203, 236
RUDOLF MEISTER 152, 153

S

SK8 CORE 5, 6, 89, 94, 110, 129, 238
SLIKARSTVO GRAFITOV 5, 12, 39, 76, 82,
85, 86, 98, 100, 104, 132, 179
STENCIL 45, 62, 70, 116, 126–128, 138, 181
STREET ART 6, 11, 14, 18, 19, 32, 33, 39,
40, 44, 45, 47, 71, 85, 102, 103, 109, 126,
128, 138–140, 154, 156, 170, 176, 179–183,
190–194, 198, 207
STRIP CORE 5, 44, 48, 89–93, 99, 102, 110,
121, 132, 179, 189, 201, 207
STYLE WARS 43, 123
STYLE WARS 2 44, 138, 206
SUBURBAN CAKES 129, 130
SVASTIKA/KLJUKAST KRIŽ 62, 63, 69, 78,
79, 87, 100, 104, 111, 139, 144, 146, 149,
151, 155, 158, 173
SVETLOBNA GVERILA 48, 92

T

TEORIJA RAZBITIH OKEN 6, 13, 123, 185, 187
TERITORIALNE REPREZENTACIJE/PROS-
TORSKE REPREZENTACIJE 5, 6, 10–13, 20,
21, 27, 31, 37, 54, 71, 76, 105, 106, 110, 111,
131, 134, 139, 141, 142, 172, 173, 209, 225
TUKAJ JE SLOVENIJA 44, 144, 148, 149,
151–154, 156, 184, 193
TURISTIFIKACIJA 184, 185

U

ULIČNA UMETNOST/POULIČNA UMETNOST
11, 14, 18, 35, 40, 47, 71, 102, 105, 108, 123,
126, 128, 129, 132, 133, 138, 149, 176, 181,
183, 190, 193, 194, 198, 207, 210
UMETNOST 4, 12, 14, 22–24, 29, 30, 32–34,
36–39, 47, 48, 50, 75, 84–86, 89, 91, 100,
104, 106, 125–128, 135, 138, 179–181, 202,
207, 224
UPOMENJANJE (PROSTORA) 11, 54, 103,
105, 225
URBANISTIČNO 183, 185

V

V 55, 56, 62
VANDALIZEM 13, 15, 29, 38, 48, 123, 125,
136, 163, 184, 185, 187–189, 194
VERIGAR 152
VOJNA 4, 10–12, 19, 21, 28, 35, 53–55, 57,
59–61, 63, 65, 66, 69–73, 105, 107, 108,
110–113, 115, 122, 125, 128, 131, 134, 138,
141, 144, 146, 159, 160, 173, 205, 226, 228,
229
VOLITVE 143, 145, 226, 227
VSSD/V.S.S.D./VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG?
5, 84, 85
VZELJEHODKE 216–219, 221

W

W L'ITALIA 173
WHITE PRIDE WORLD WIDE/WPWW/
WHITE POWER 149, 150, 156, 235
WILD SYLE/WILD STYLE 28, 43, 123, 212
WRITER 44, 46, 131
writerska subkultura 31, 241

Y

YARN BOMBING/PLETENI GRAFITI 14, 47,
48, 181–183
kvačkani grafiti 181

Z

ZEK 133, 177, 178, 205, 208, 213, 215, 216,
218–221, 224

SUMMARY

The publication discusses contemporary graffiti in Ljubljana through different historical periods, when graffiti were a visible social phenomenon, which significantly influenced the norms of dominant discourse. The periods covered are the Second World War, the Eighties and the Nineties of the 20th century and the Two-Thousands. The later period is the background of the theoretical analysis and the representation of more than ten years of personal experience in the graffiti scene. Historical composition points out the first period with the resistance graffiti of OF (Liberation Front) as the first contemporary Slovenian graffiti. The essential part of the research is the first focused ethnographic analysis of archival sources, witnesses and personal observations, which displays graffiti and similar interventions in the public space of Ljubljana in a chronological and thematic manner.

The chapter on linguistic background of graffiti covers contemporary graffiti terminology. Dominant use of anglicisms, which are not being translated by the actors themselves, indicates a lack of professional attention as well as a reflection of a material social base in the late capitalism of a globalized world. In addition to the dichotomy of linguistic (inscriptional) and visual (pictorial) graffiti there are also other definitions of graffiti. Graffiti are always an intervention in the public space as a way of expressing of territorial representations. The theoretical basis for the analysis stems from cultural geography (Matej Vranješ 2007) and anthropological conception of space, framed by culture. Analysis is complemented by a critical review of graffiti in each period by four criteria: aesthetics, illegality, social criticism and nonhegemony (Mitja Velikonja 2008).

The publication aims to point out graffiti as an important social phenomenon, that describes the society in an honest and profound manner. The chronological and thematic presentation of Ljubljanian graffiti is meant to work as a »text«, which may enable further research on graffiti artists and society from the linguistic, psychological, technological, administrative and other expert views.

POVZETEK

Publikacija obravnava sodobne grafito v Ljubljani skozi različna zgodovinska obdobja, ko so imeli grafiti kot opazen družbeni pojav pomembno vlogo pri oblikovanju norm dominantnega diskurza. Obravnavana obdobja so čas druge svetovne vojne, osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja ter dvatisočna leta, ki predstavljajo tudi teoretsko izhodišče analize in prikaz več kot desetletnih osebnih izkušenj na grafitarski sceni. Pri prikazu zgodovine je izpostavljeno prvo obdobje, ki predstavlja odporiške grafito OF kot prve sodobne grafito na Slovenskem. Bistveni dosežek raziskave je prva strnjena etnografska analiza arhivskih virov, pričevanj ter lastnih opažanj, ki grafitiranje in podobne posege v javni prostor Ljubljane prikaže na kronološki in vsebinski način.

Jezikovno ozadje grafitov prikazuje sodobno grafitarsko terminologijo. Prevladujoči anglicizmi, ki jih akterji sami ne poslovenijo, nakazujejo na pomanjkanje strokovne obdelave ter na odsev materialne družbene baze v poznem kapitalizmu globaliziranega sveta. Poleg dihotomije jezikovnih (napisnih) in likovnih (slikovnih) grafitov so predstavljene tudi druge opredelitve grafitov. Grafiti so vedno intervencija v javni prostor in s tem sredstvo izražanja teritorialnih reprezentacij. Uporabljena teoretična podlaga analize izhaja iz kulturne geografije (Matej Vranješ 2007) in antropološkega pojmovanja prostora, ki ga uokvirja in oblikuje kultura. Analizo pojava dopolnjuje kritičen pregled grafitov vsakega obdobja po štirih kriterijih: estetika, ilegalnost, družbena kritičnost in nehegemonija (Mitja Velikonja 2008).

Publikacija si prizadeva pokazati, da so grafiti pomemben družbeni pojav, ki družbo opiše na iskren in globok način. S podano kronološko in vsebinsko predstavitevijo ljubljanskih grafitov je delo mišljeno kot »tekst«, ki lahko skozi jezikovne, psihološke, tehnološke, upravne in druge strokovne poglede služi kot izhodišče številnih nadaljnjih raziskav grafitarjev in družbe v celoti.

- 1** *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 3.* Edited by Zmago Šmitek and Rajko Muršič. Ljubljana 1999.
- 2** *Urban Symbolism and Rituals.* Edited by Božidar Jezernik. Ljubljana 1999.
- 3** *Cultural Processes and Transformations in Transition of the Central and Eastern European Post-Communist Countries.* Edited by Rajko Muršič and Borut Brumen. Ljubljana 1999.
- 4** *Kolesar s Filozofske. Zbornik v počastitev 90-letnice prof. dr. Vilka Novaka.* Uredil uredniški odbor. Ljubljana 2000.
- 5** *Zemljevidi časa/Maps of Time. Zbornik ob 60. obletnici Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo.* Uredila/edited by Zmago Šmitek in/and Borut Brumen. Ljubljana 2001.
- 6** Mirjam Mencej, *Gospodar volkov v slovanski mitologiji.* Ljubljana 2001.
- 7** *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 4.* Edited by Bojan Baskar and Irena Weber. Ljubljana 2002.
- 8** *Besede terorja. Medijska podoba terorizma in nasilja.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2002.
- 9** Vladimir N. Toporov, *Predzgodovina književnosti pri Slovanih. Poskus rekonstrukcije.* Ljubljana 2002.
- 10** *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 5.* Edited by Rajko Muršič and Irena Weber. Ljubljana 2003.
- 11** Mateja Habinc, *Ne le rožmarin za spomin. O spominskih predmetih in njihovem shranjevanju.* Ljubljana 2004.
- 12** *Dediščina v očeh znanosti.* Uredila Jože Hudales in Nataša Visočnik. Ljubljana 2005.
- 13** *MESS – Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 6.* Edited by Boštjan Kravanja and Matej Vranješ. Ljubljana 2005.
- 14** *Dediščina v rokah stroke.* Uredila Jože Hudales in Nataša Visočnik. Ljubljana 2005.
- 15** *Post-Yugoslav Lifeworlds Between Tradition and Modernity.* Edited by Zmago Šmitek and Aneta Svetieva. Ljubljana 2005.
- 15/1** *Post-Yugoslav Lifeworlds.* 2nd Edition. Edited by Zmago Šmitek and Aneta Svetieva. Ljubljana in Skopje 2008.
- 16** *Ethnography of Protected Areas.* Edited by Peter Simonič. Ljubljana 2006.
- 17** »Zakaj pri nas žive Cigani in ne Romi«. Narativne podobe *Ciganov/Romov.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2006.
- 18** Mirjam Mencej, *Coprnice so me nosile. Raziskava vaškega čarovništva v vzhodni Sloveniji na prelomu tisočletja.* Ljubljana 2006.
- 19** Jaka Repič, »Po sledovih korenin«. *Transnacionalne migracije med Argentino in Evropo.* Ljubljana 2006.
- 20** *Europe and its Other. Notes on the Balkans.* Edited by Božidar Jezernik, Rajko Muršič and Alenka Bartulović. Ljubljana 2007.

- 21** *Places of Encounter. In memoriam Borut Brumen.* Edited by Rajko Muršič and Jaka Repič. Ljubljana 2007.
- 22** Špela Kalčič, »Nisem jaz Barbika«. *Oblačilne prakse, islam in identitetni procesi med Bošnjaki v Sloveniji.* Ljubljana 2007.
- 23** Boštjan Kravanja, *Sveti svet. Topografija religioznega prostora na primeru Breginjskega kota.* Ljubljana 2007.
- 24** Uršula Lipovec Čebren, *Krožere zdravja in bolezni. Tradicionalna in komplementarne medicine v Istri.* Ljubljana 2008.
- 25** *Space and Time in Europe. East and West, Past and Present.* Edited by Mirjam Mencej. Ljubljana 2008.
- 26** *Prostori soočanja in srečevanja. Spominski zbornik za Boruta Brumna.* Uredila Rajko Muršič in Katja Hrobat. Ljubljana 2008.
- 27** Jože Hudales, *Slovenski muzeji in etnologija. Od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja.* Ljubljana in Velenje 2008.
- 28** *MESS and RAMSES II. Mediterranean Ethnological Summer School. Vol. 7.* Edited by Jaka Repič, Alenka Bartulović and Katarina Sajovec Altshul. Ljubljana 2008.
- 29** Miha Kozorog, *Antropologija turistične destinacije v nastajanju. Prostor, festivali in lokalna identiteta na Tolminskem.* Ljubljana 2009.
- 30** Peter Simonič, *Kaj si bo narod mislil? Ritual slovenske državnosti.* Ljubljana 2009.
- 31** *Kulturna dediščina in identiteta.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2010
- 32** *Niko Zupanič, njegovo delo, čas in prostor. Spominski zbornik ob 130. obletnici rojstva dr. Nika Zupaniča.* Uredila Rajko Muršič in Mihaela Hudelja. Ljubljana 2009.
- 33** *Med prezentacijo in manipulacijo.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2010.
- 34** Nataša Visočnik, *Hiša kot prostor identitet. Oblikovanje identitet skozi percepcije prostora in telesa v bivalnem okolju na Japonskem.* Ljubljana 2011.
- 35** Alenka Bartulović, »Nismo vaši!« *Antinacionalizem v povojnem Sarajevu.* Ljubljana 2013.
- 36** *Antropološki vidiki načinov življenja v mestih.* Uredila Jaka Repič in Jože Hudales. Ljubljana 2012.
- 37** *Politika praznovanja. Prazniki in oblikovanje skupnosti na Slovenskem.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2013.
- 38** *Heroji in slavne osebnosti na Slovenskem.* Uredil Božidar Jezernik. Ljubljana 2013.
- 39** *Praznična večglasja. Prazniki in oblikovanje skupnosti na Slovenskem.* Uredila Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana 2013.
- 40** Simona Klaus, *Pa vse, kar sem hotu, so ble dobre vile. Folklor v oglasih med letoma 1980 in 2011 v Sloveniji.* Ljubljana 2014.
- 41** »Kar ustvariš ostane. Svetu cvet. Tebi rane.« – Vinko Möderndorfer – učitelj, politik in raziskovalec Uredila Ingrid Slavec Gradišnik in Jože Hudales. Ljubljana 2016.
- 42** Ambrož Kvarčič, *Pa se je to res zgodilo? Sodobne povedke v Sloveniji.* Ljubljana 2016.
- 43** *Sounds of Attraction. Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music.* Edited by Miha Kozorog and Rajko Muršič. Ljubljana 2017.

- 44** *Collecting and Collections in Times of War or Political and Social Change: COMCOL Annual Conference, Celje 2014.* Edited by Jože Hudales and Tanja Roženberger. Ljubljana 2017.
- 45** *Države praznujejo: državni prazniki in skupnosti na območju bivše Jugoslavije.* Uredila Božidar Jezernik in Ingrid Slavec Gradišnik. Ljubljana 2017.

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID=299185408

ISBN 978-961-06-0173-9 (pdf)