



### Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja<sup>1\*</sup>

Sociologija umetnosti in antropološke raziskave materialne kulture<sup>1</sup> nam prepričljivo pokažejo, da intencionalnost avtorja in specifične intrinzične lastnosti kulturnih tekstov (objektov, zapisov itd.) nikakor niso nujen pogoj, da bodo le-ti postali umetnine. Veliko kulturnih tekstov – denimo tradicionalne kreacije avstralskih in novozelandskih staroselcev –, ki niso nastali z namenom, da bodo umetnine, je inkorporiranih v diskurz o umetnosti in reklasificiranih v umetniška dela. Spet mnogi drugi tradicionalni kulturni teksti na svoji poti od izdelovalcev do uporabnikov niso pridobili statusa umetnine, temveč zgolj status kulturnega objekta, razstavljenega v etnografskem muzeju, status turističnega spominka ali pa kaj tretjega. Poleg tega nas antropološke raziskave opozarjajo, da se moramo zavedati načinov, kako kulturni teksti potujejo čez različne meje: meje držav, kultur, družbenih sfer, institucij itd. Ker ti teksti poleg materialnosti izpričujejo tudi kulturni pomen, jih potovanje in ustavljanje v različnih kontekstih spreminja tudi v simbolnem smislu. Skladno s konteksti, v katerih se pojavljajo, se spreminjajo tudi *režimi vrednotenja* (Appadurai, 1986a; Frow, 1995) in diskurzi, s katerimi jih družba opisuje, definira in interpretira.

Tovrstna relativizacija vrednosti kulturnih tekstov in kulturnih praks pride najbolj do izraza na *mejnih območjih* (Myers, 2001a: 38), kjer se hkrati pojavljajo številni režimi vrednotenja, ki isti tekst ali prakso poskušajo interpretirati na različne (nemalokrat nasprotujoče si) načine. Relativizacija vrednosti kulturnih tekstov in kulturnih praks ter dominantnih režimov vrednotenja na mejnih območjih omogoča vpogled v delovanje tistih diskurzivnih in institucionalnih mehanizmov, ki v današnjem času povezujejo različne režime vrednotenja, med te mehanizme pa spadajo tudi mehanizmi umetnostnega polja. Umetnostno polje je namreč eno izmed

<sup>1\*</sup> Pričujoči članek je predelana različica enega izmed poglavij iz avtorjeve doktorske disertacije (Bulc, 2005).

<sup>1</sup> Glej Becker (1984); Appadurai (1986b); Clifford (1988); Coote in Shelton (1992); Bourdieu (1993, 1996); Myers (2001b).



tistih mejnih območij, na katerih pogosto prihaja do povezovanja med komplementarnimi režimi vrednotenja: čeprav izhajata iz tradicionalno ločenih sfer umetnosti in popularne kulture, se v umetnostnem polju dandanes pogosto prepletata režim vrednotenja *kulturnih posrednikov visoke kulture* in režim vrednotenja *kulturnih posrednikov popularne kulture*.<sup>2</sup>

Prepletanje teh dveh režimov vrednotenja je posledica njune komplementarne utemeljenosti na modernističnih normah vrednotenja umetnosti. Za posameznike, katerih kulturni okus je povezan s potrošnje manjšinskih oblik bodisi popularne bodisi

visoke kulture, je značilna modernistična drža razlikovanja med bodisi *visoko* nasproti *nizki* množični/ljudski kulturi bodisi med *subkulturo* (alternativno, neodvisno, underground kulturo) nasproti *mainstream* kulturi. Kot ugotavlja Sarah Thornton (1995), je ideja o obstoju homogene *mainstream* kulture namreč ponavljanje poenostavljajoče ideje o obstoju homogene množične kulture kot nasprotja visoke kulture. *Mainstream* v tej *subkulturni ideologiji* stopi na mesto množice. Zato je ideološki diskurz subkultur domala identičen ideološkemu diskurzu umetnostnega polja, trdi Thorntonova (1995: 5), saj oba kritizirata *mainstream*/množico zaradi pasivne, dirigirane, zmanipulirane kulturne potrošnje in občudujeta od strukturnih vplivov domnevno izolirano manjšino zavoljo njene aktivne, kritične, rafinirane kulturne potrošnje. Poleg tega oba diskurza povzdigujeja »inventivne« umetnike, ki ne sledijo nareku trga (politike, medijev), zaničujeja pa »šarlatanske« umetnike, ki naj bi temu nareku podlegli.

Povezovanje režimov vrednotenja, vzpostavljenih v sferi popularne kulture, in režimov vrednotenja, vzpostavljenih v sferi visoke kulture, omogočajo zlasti diskurzivne prakse intelektualcev oziroma diskurzivne prakse tistih vplivnih kulturnoposredniških strokovnjakov, ki zaradi specifičnega družbenega položaja in količine kulturnega kapitala reflektirajo različne režime vrednotenja kulturnih produkcij v posameznih družbenih sferah in jih povezujejo z modernističnimi idejami avtonomnosti, odličnosti in avtentičnosti umetniškega ustvarjanja. Pri tem zlasti izstopajo levi modernisti,<sup>3</sup> ki zaradi zavračanja povezav

<sup>2</sup> O kulturnih posrednikih glej Bourdieu (1994) in Bulc (2004).

<sup>3</sup> Izraz si sposojam pri Johnu Streetu (2000), ki ločuje med petimi različnimi sodobnimi pristopi k estetiki/umetnosti: desni modernizem, levi modernizem, postmoderna populizem, postmoderna pragmatizem in neofunkcionalizem. Za ta članek bosta pomembna zlasti prva dva pristopa. Za desne moderniste so po Streetovem (2000: 31–32) mnenju ključna tema standardi, ki jih želijo zaščititi pred relativizacijo in dekanonizacijo. Standardi so v tem primeru izraženi preko eksplicitnih univerzalističnih vrednostnih sodb. Zanje je estetski okus povezan z etično presojo, pri čemer se zatekajo k tradicionalni estetiki lepega, ki v vsakršnem neestetskem ustvarjanju, ki odstopa od standardov klasične in modernistične umetnosti, vidi odsev in spodbujanje neetičnosti sodobne družbe. Leve moderniste sicer bolj zanima politika kot morala, ugotavlja Street (2000: 33–34), toda do določenih vidikov sodobne kulture vseeno izpričujejo podobne zadržke kot desni modernisti. Popularno kulturo v največji meri razumejo kot množično kulturo, kot mehanizem, ki služi ideološkim interesom kapitala. Zato zagovarjajo tezo, da je v estetskem smislu mogoče in nujno razlikovati med umetnostjo, ki reproducira dominantna družbena razmerja, in umetnostjo, ki ta razmerja spodkopava, kritizira in spreobrača. V tem prizadevanju navadno ločujejo med emancipatorno visoko kulturo ter konservativno visoko in popularno kulturo. Dodati je še treba, da je v današnjem času ta pristop nekoliko fleksibilnejši, saj tudi znotraj popularne kulture nahaja oblike ustvarjanja, ki naj bi bile politično napredne in zatorej tako rekoč visokokulturne oziroma umetniške (avtorski film, avantgardni jazz, grafični roman itd.).

dominantne, institucionalne visoke kulture s kapitalom in z oblastjo iščejo »avtentično«, »pravo« kreativnost v posameznih manjšinskih popularnokulturnih produkcijah (v punku, underground hip-hopu, underground stripu, določenih oblikah grafitiranja itn.). Za te intelektualce je značilno, da nekatere oblike popularnokulturne produkcije – tako kot romantični intelektualci v devetnajstem stoletju – vidijo kot avtentičen izraz kreativnosti »ljudstva«, s čimer ustvarjajo izkrivljeno podobo popularne kulture ali, kot bi rekel Frow (1995: 157), ustvarjajo »zamišljenega Drugega«. Levi modernisti sicer pogosto opozarjajo, da je režim vrednotenja, ki je značilen za določeno popularnokulturno produkcijo (denimo grafitiranje), popolnoma zadovoljjujoč, zato ta produkcija ne potrebuje umestitve v institucije visoke kulture, saj sama po sebi priča, da sta lahko kreativno ustvarjanje in ustrezno vrednotenje kulturnih tekstov stvar »vseh« posameznikov, ne pa le umetnostnega polja, obenem pa je to ustvarjanje še kritično do povezav med kapitalom in umetnostjo. Toda tako mnogokrat omogočajo umetnostnemu polju, da v teh manjšinskih popularnokulturnih praksah uzre umetniški potencial. Kot bomo videli na primerih razstave grafitov v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC) v Ljubljani leta 2004, umetnostno polje namreč izjemno hitro absorbira režime vrednotenja, ki veljajo v manjšinskih popularnokulturnih praksah, in jih poveže z lastnim režimom vrednotenja. Tako visoka kultura in njene institucije ne le vsiljujejo in aplicirajo določen niz lastnih kriterijev na tekste popularne kulture, ki se pojavijo znotraj kulturnih ustanov visoke kulture, temveč si tudi pri predstavljanju teh tekstov prisvajajo kriterije, ki so za vzpostavljanje »nekomercialne« »avtentične« vrednosti teh tekstov veljali v popularnokulturni sferi. Da si umetnostno polje prisvaja te kriterije, pa je mogoče prav zaradi levomodernističnih estetiških interpretacij popularne kulture, ki si jih kustosi in drugi vplivni kulturni posredniki znotraj umetnostnega polja »sposojajo« pri levih modernističnih teoretikih.

## Subkulturni grafiti v toplem objemu levega modernizma

Razstava *Grafitarji* v MGLC, ki so jo odprli konec marca 2004, je bila prva umetnostna predstavitev grafitov v Sloveniji. Toda že takoj na začetku je treba povedati, da ni šlo za kakršne koli grafite, temveč za specifične grafite, ki jih moramo povezovati z *grafitarsko subkulturo*, tj. subkulturo tistih grafitarjev, ki ustvarjajo zlasti *tage*, *bomberje* in *piece*, sebe pa imenujejo *writerji*.

Grafitarska subkultura izrazito ločuje med »svojimi« grafiti, poimenujmo jih *subkulturni grafiti*, in drugimi grafiti, ki jih lahko vidimo na ulici, pa naj gre za politične ali ljubezenske zapise ali pa za grafite, ki upodabljajo like, figure in objekte. Subkulturne grafite pripadniki grafitarske subkulture dojemajo kot individualno kreativno izražanje, ki je sicer namenjeno na ogled vsem, toda njegovo »resnično« vrednost lahko oceni le peščica strokovnjakov, ki se na tovrstno grafitiranje spozna in/ali z njim ukvarja. Takšni strokovnjaki v zadnjem času čedalje bolj postajajo tudi levi modernistični teoretiki (in drugi kulturni posredniki), ki v subkulturnih grafitih vidijo obliko individualnega umetniškega ustvarjanja v sferi popularne kulture, ki je avtonomna v razmerju do kapitala in (s kapitalom povezane) visoke kulture, obenem pa do njenih mehanizmov vrednotenja in delovanja izrazito kritična. Po mnenju levih modernističnih teoretikov grafiti zaradi lastne specifikne ne bi smeli vstopati v umetnostno polje, saj so predstavniki tiste oblike ustvarjanja, ki tako rekoč izpolnjuje ideal zgodo-



vinskih avantgard o uveljavljanju umetniških principov ustvarjanja v vsakdanjem življenju vseh ljudi.<sup>4</sup>

K tej skupini levih modernističnih teoretikov spada tudi Susan Stewart. Stewartova (2001: 162) trdi, da sta slavljenje grafitov kot umetnosti in kritika grafitov kot umazanije komplementarna in med seboj povezana, saj kažeta na nasprotja in dvoumnosti, ki jih proizvaja sistem vrednosti v današnjem kapitalizmu. *Subkulturno grafitiranje* je v tem smislu simptom krize, v katero je zašla umetnost s poglobljenjem umetniškega objekta. Tako kot konceptualna umetnost in performansi v šestdesetih in sedemdesetih letih tudi subkulturni grafiti opozarjajo na spremenjen status umetniških objektov, ki postajajo čedalje bolj predmet blagovnega sistema menjave in vse manj predmet kantovsko modernističnega ideala – brezinteresne kontemplacije. Še več, ne da bi bil nujno to njihov namen, writerji, po mnenju Stewartove, razgaljajo značilnosti sodobne potrošniške kulture, ki na področju popularne kulture temelji na stalnih spremembah v modnih stilih, novih trendih in vsesplošni estetizaciji blaga, na področju umetnosti pa goji kult poglobljenih objektov.

Subkulturno grafitiranje za Stewartovo (ibid.) ni zgolj udejanjen interes posamezne marginalne družbene skupine ali družbenega razreda, to ni zgolj sorazmerno homogenizirana, avtentična kolektivna popularna kultura mladostnikov, kot trdijo etnografske raziskave. To je hierarhizirana kultura, katere pripadnikom gre po njenem mnenju za specifično obliko individualizacije, osebne stila in avtorstva (Stewart, 2001: 165). Poseben stil je v subkulturi, ki prakticira subkulturni grafit, visoko ovrednoten. Sicer je res, da subkulturno grafitiranje nekako posnema naravo blagovnega oglaševanja, saj si posamezni grafitarji prizadevajo, da bi svoj tag (stiliziran podpis) napisali na čim več različnih površinah, toda po mnenju Stewartove (2001: 166, 175) gre pri tem zgolj za adaptiranje, domestificiranje in lokaliziranje oglaševalskih principov ter manipuliranje z njimi oziroma za »vsiljevanje individualiziranega stila na množične oblike in množična orodja« (Stewart, 2001: 167). Publiciteta, ki izvira iz tovrstnega repetitivnega grafitiranja, ni Publiciteta (z velikim *p*), temveč lokalna slava, ki jo lahko prepoznajo le poučeni eksperti, seznanjeni s posebnim načinom »branja« grafitov. Poleg tega je estetika grafitov vedno določena s specifičnimi okoliščinami, v katerih nastajajo (vremenske razmere, stopnja nevarnosti, kakovost in količina sprejev itd.). Vrednotenje subkulturnih grafitov med grafitarji samimi namreč ne upošteva zgolj končnega izdelka in njegove estetske kakovosti, temveč tudi razmere, ki vplivajo na samo izdelavo grafitu, in te postanejo ključno merilo pri ocenjevanju

<sup>4</sup> Poleg tega, da levi modernisti zavračajo vključevanje grafitarskega ustvarjanja v umetnostno polje, mnogi opozarjajo tudi na negativne posledice inkorporiranja grafitarskega sloga pisanja/risanja v korporativno produkcijo vsakdanjih izdelkov. Blumova (1985: 147) denimo v izrazito levomodernističnem slogu kritizira »industrijsko in komercialno eksploatacijo kulture grafitov [na nalepkah, majčkah, gumbih in v knjigah, saj spodbudi] pasivno recepcijo stereotipiziranih lingvističnih množičnih produktov, [ki] zasedejo mesto kreativne in inteligentne produkcije«.

estetske vrednosti posameznega grafita med pripadniki grafitarske subkulture.

Stewartova (2001: 171–3) je prav zaradi teh specifičnih kriterijev vrednotenja, ki lahko obstajajo le »na terenu«, izjemno kritična do pojavljanja grafitov v umetnostnem polju, saj se po njenem mnenju na ta način grafitarji prepustijo mehanizmom, ki določajo delovanje umetnostnega polja, ti pa nemobilni, efemerni grafiti modificirajo v trajno mobilno blago. Tako trdi, da v primeru, ko umetnostno polje prevzame grafiti kot umetniške izdelke, sicer zadrži podpis oziroma avtorstvo grafitov (kar naj bi bilo pozitivno), toda grafitiranju lastno specifično produkcijo in izvedbo zavže (npr. nevarnost in čas nastajanja).



Grafiti v svetu umetnosti poleg tega postanejo del zgodovine oziroma tradicije ustvarjanja visoke vizualne kulture, pri čemer se uvrščajo v kronologijo velikih umetniških inovacij (po abstraktnem impresionizmu in pop artu), četudi grafitarska subkultura nikoli ni bila del visoke kulture, temveč kvečjemu del tradicije urbane ljudske kulture. Poleg tega je visoka kultura vase inkorporirala zgolj določene avtorje (npr. Jean-Michela Basquiata in Keitha Haringa), ki so kariero sicer začeli z grafiti, pozneje pa jo nadaljevali s »klasičnimi oblikami« slikanja/sprejanja na platno in druge površine, katerih ključni značilnosti sta bili blagovna narava in mobilnost.

Umetnostno polje torej grafiti prilagodi univerzalistični tradiciji umetnosti, ki ne upošteva, da grafiti niso le nekakšni nasledniki jamskih slik, antičnih stenskih poslikav, fresk itd., temveč so zgodovinsko specifična popularnokulturna oblika ustvarjanja, ki ima izrazito lokalne specifičnosti in lokalne implikacije. Natančneje, umetnostno polje grafiti slavi na podoben način, kot so »primitivno umetnost« slavili nadrealisti: po eni strani razume grafiti kot romantično obliko ustvarjanja, ki je povezana z ekscesom čutnosti, telesnosti in naravnosti, skratka kot avtentično kreativno obliko drugega (urbanah nižjih slojev, zlasti tujega etničnega porekla), po drugi strani pa jo podvrže umetnostnozgodovinskemu diskurzu kronologije estetskih inovacij v umetnosti. Za Stewartovo (2001: 171) to obenem pomeni tako neupravičeno naturalizacijo kot neupravičeno primitivizacijo grafitiranja, pri čemer gre za lep primer udejanjanja nadzornega mehanizma »udomačitve divje živali s strani sveta umetnosti«, kot se je izrazil dekan Moore College of Art iz Filadelfije na odprtju tamkajšnje galerijske razstave grafitov (Stewart, 2001: 171).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Lachmann (1988: 247–248) poleg tega opozarja, da sta povečan nadzor političnih oblasti nad writerji in uveljavljanje writerjev v umetnostnem polju botrovala spremenjeni subjektiviteti writerjev v New Yorku v osemdesetih letih. Writerji po njegovem mnenju niso več mogli ali želeli sodelovati v subkulturi, za katero bi bila značilna interna kolegialna kritika, saj so bili s policijskimi akcijami prekinjeni komunikacijski kanali med posameznimi writerji (t. i. writers corners, prostori, kjer so se srečevali, da bi medsebojno komentirali svoje stvaritve), s finančnim in z medijskim uspehom posameznih »galerijskih« grafitarjev pa so se motivacije za ustvarjanje grafitov pri drugih writerjih spremenile v težnjo po materialnem bogastvu in slavi (priznanosti ne le znotraj subkulture, temveč v umetnostnem polju in širši javnosti).

## Prepišnost tekstocentrične analize grafitov



Ne glede na to, da se je treba s številnimi razmišljanji Stewartove strinjati, pa bode v oči zlasti to, da avtorica v svoji analizi obravnava le posebno obliko grafitov, katerih izdelava je povezana z modernističnimi vrednotami individualnega, nestandardiziranega, nepoblagovljenega ustvarjanja za manjšinsko občinstvo. Zanimajo jo namreč le subkulturni grafiti writerjev. Po njenem mnenju ti sicer res nastajajo v repetitivni obliki na različnih koncih mesta, a to gotovo ni standardizacija, saj avtor svoj tag, throw-up in druge oblike podpisa vedno znova na novo napiše. Tako Stewartova kot množično kulturo zavrača tiste grafite, ki nastajajo s pomočjo šablone, saj tovrstna tehnika omogoča domala stodontno reprodukcijo. Tako v nasprotju s subkulturnimi grafiti *šablonski grafiti* po njenem mnenju nimajo individualnega avtorskega stila, pisave ali zasebnega telesa – nimajo subjektivnega referenta, temveč so sami sebi referenti, zato jih Stewartova baudrillardovsko interpretira kot znake, v katerih repetitiji se izgublja subjekt (Stewart, 2001: 165). Analizo Stewartove bi tako lahko uvrstili v že omenjeno plejado raziskav popularne kulture, ki specifičnim subkulturnim oblikam kreativnosti pripisujejo emancipatorne potencialne, pri povzdigovanju teh manjšinskih popularnokulturnih praks pa v grobi maniri zapostavijo številne druge oblike popularnokulturne kreativnosti.



Stewartova (2001: 174) namreč trdi, da so subkulturni grafiti »grožnja« družbenemu redu, ker »trdijo, da je vsakdo lahko umetnik«, saj je »grafitarski sistem mojstra in vajenca teoretično

dostopen vsakomur«, toda v nasprotju z utopično realsocialistično vizijo »množične kreativnosti 'proletkulta'« in/ali standardizirano množično psevdoindividualizacijo življenjskih stilov, ki jih propagira sodobni kapitalizem, »grafiti obljublajo in v resnici temeljijo na sanjah o individualiziranih množicah«. Zanimivo pa je, da na koncu članka ključno kritično ost grafitiranje najde v »kršenju natančnega sistema označitev, s katerim kultura artikulira primerne prostore za umetniško produkcijo in reprodukcijo, [ter v opozarjanju] na paradoks javnega prostora, ki ne pripada nikomur« (Stewart, 2001: 175). Seveda se z avtorico v vsem navedenem spet ni težko strinjati: grafiti v nas prebujajo refleksije blagovnega sistema kapitalizma, poblagovljenja umetnosti, vprašanja javne in zasebne lastnine ipd. Toda vprašati se je treba, ali to res počnejo zgolj subkulturni grafiti, povezani z grafitarsko subkulturo writerjev, ali pa je to značilnost vseh grafitov. Tudi grafiti, ki jih ne moremo označiti za tage ali piece, temveč zgolj kot ekspresiv-

ne estetske, politične ali čustvene izlive v besedilni obliki, opozarjajo na vse zgoraj omenjene problematike sodobnih družb, obenem pa nas spodbujajo k premisleku o estetski hierarhizaciji (tudi) tistih kreativnih praks, ki so že tako ali tako umaknjene iz sfere visoke kulture.

Tako denimo Josh MacPhee (2004) v analizi šablonskih grafitov ugotavlja, da so tudi šablonski grafiti »znaki brez označevalcev, podobe ali izjave brez jasnih ali utrjenih pomenov, [kajti v nasprotju] s korporativnimi znamkami, podobe odprtopomenskih šablonskih grafitov ne korelirajo z nobeno specifično ali definirano idejo, objektom ali pomenom v realnem svetu« (MacPhee, 2004: 36). Nadalje trdi, da šablonski grafiti prav zato, ker ne nosijo kakšnega posebnega pomena, ker so polisemični in odprti za vsakršno interpretacijo, pomenijo upor proti »kapitalistični potrebi, ki hoče utrditi pomen vseh stvari v tržni ekonomiji« (MacPhee, 2004: 46). Po njegovem mnenju so šablonski grafiti politično osvobajajoči za javnost, saj ji omogočajo kritično razmišljanje, ki ga hegemonija korporacij in politike z vnaprej definiranimi pomeni idej, objektov in praks ne more spodbuditi, obenem pa omogočajo družbenim skupinam, ki ne posedujejo diskurzivne moči, participacijo v javni sferi (MacPhee 2004: 141). MacPhee poleg tega kritizira nizko sporočilno vrednost *subkulturnih grafitov* ter hermetičnost in ekskluzivizem grafitarske subkulture writerjev, ki načrtno temelji na specifičnih veščinah in vrednostnih kriterijih, zaradi katerih širša javnost ni predvidena kot njihovo občinstvo. V nasprotju s tradicionalnimi grafiti, kot ta avtor poimenuje subkulturne grafite, šablonski grafiti po njegovem mnenju komunicirajo s slehernim naključnim recipientom, saj uporabljajo enak vizualni in besedilni jezik kot vsi ljudje, ki živijo v določeni družbi (MacPhee, 2004: 115). Zato MacPhee tudi zavrača novejši trend pri pisicah šablonskih grafitov, ki kopirajo strategije writerjev tradicionalnih grafitov, tj. subkulturnih grafitov, pri katerih je poudarek na promociji psevdonima posameznega writerja:



Medtem ko imajo šablonski grafiti pogosto bodisi bolj didaktične politične ali ezoterične cilje, je bilo bistvo pisanja tradicionalnih grafitov vedno v dejavnosti »getting up«, torej v izpisovanju svojega imena tolikokrat in na toliko mestih, kolikor je mogoče ... [Z]daj je skoraj polovica šablonskih grafitov na svetu postala določena različica grafitarskega označevanja ega. Šablonski grafiti so sicer še vedno preproste kombinacije podobe in besedila, toda besedilo ni več neko odprtopomensko skrivnostno sporočilo, ampak ime ali slogan, ki definira specifičnega ustvarjalca (MacPhee, 2004: 103).

Če teoretiki interpretirajo grafite na podlagi njihovih tekstualnih značilnosti (tako kot Stewartova ali MacPhee), pa lahko pridejo do še bolj nenavadnih zaključkov o njihovi emancipatorni vlogi. Best (2003) tako ugotavlja, da grafitarji na Karibih v svojih tagih (pri čemer s



tagom ne misli le na subkulturne grafite, ampak na vse besedilne grafite) neštetokrat kopirajo logotipe transnacionalnih korporacij in velikih producentov popularnokulturnega blaga, kot so Nike in Fila, obenem pa tudi imena priljubljenih glasbenikov. Toda po njegovem mnenju pri tem ne gre za nikakršno razosebitev ali zaton subjekta, temveč zlasti za to, da ti tagi rekontekstualizirajo in redefinirajo pomen poblagovljenih produktov, kar pomeni, da writerji vedno »aktivno participirajo v procesih kulturne produkcije in potrošnje. To je strategija, prek katere so se potrošniki zmožni repositionirati v razmerju do množičnih proizvajalcev blaga« (Best, 2003: 847). Tudi avtorji knjige *Grafiti in subkultura* (Lalić et al., 1991) so ob proučevanju vsebine grafitov v Splitu na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta ugotovili, da so vsi grafitarji, ne glede na to, ali izpisujejo imena glasbenih skupin, nogometnih moštev ali zafrkljive domislisce,<sup>6</sup> izrazito nagnjeni k izražanju individualnosti, pri čemer je vsak izmed njih aktivni subjekt, ki se

»upira manipulaciji in si uspe simbolno obdržati ali povrniti lastno samozavest« (Lalić et al., 1991: 179), in sicer prav s pomočjo »grafitne komunikacije, [ki] funkcionira tudi kot način, na katerega mladi izražajo odnos do dominantne kulturne strukture in njenih vrednot« (Lalić et al., 1991: 49).

Vsakršna tekstocentrična obravnava vsakršnih grafitov torej lahko grafite interpretira kot emancipatorno kulturno produkcijo. Interpretacija Susan Stewart potemtakem bode v oči prav zato, ker poskuša kot estetsko in politično odrešujoče predstaviti zgolj subkulturne grafite. Stewartova grafite ločuje glede na njihove estetske značilnosti, pri čemer poudarja kritičnost do množične kulture, inventivnost in kreativnost (v repetitiji) ter avtorski in individualni pristop zgolj določenih grafitarjev, tj. writerjev iz grafitarske subkulture. S tako strategijo kritično-estetiški modernistični diskurz na diskriminatoren način aplicira na popularnokulturni fenomen, katerega emancipatorni potencial še zdaleč ni mogoče uzreti le v njegovih specifičnih estetskih oblikah, povezanih z grafitarsko subkulturo, ampak v raznolikih oblikah in načinih grafitiranja kot enem redkih načinov javnega izražanja lastne kreativnosti in mnenj, ki je dandanes dostopen vsakemu posamezniku. Stewartova, skratka, subkulturno grafitiranje sama – nenamerno, a učinkovito – dviguje na raven tiste visoke kulture, katere problematične značilnosti (poblagovljenje grafitov v umetnostnem polju) so jo predvsem prisilile v premislek o grafitiranju, obenem pa prepušča represivnim organom države in neestetškemu diskurzu tiste grafitarske oblike, ki domnevno niso vredne estetiške in kulturološke analize, saj naj bi le odsevale izgubo individualnosti in apatijo sodobne kvazikreativne množice.

Stewartova tako postaja eden izmed tistih kulturnih posrednikov, katerih levomodernistični estetiški diskurz o subkulturnih grafitih sodobno umetnostno polje z lahkoto absorbira, ko predstavlja subkulturne grafite v kulturnih ustanovah. Še več, zdi se, da kritičen levomodernistični estetiški diskurz o popularni kulturi – pa četudi zagovarja nujno avtonomijo popularnokultur-

<sup>6</sup> Vsi pisci grafitov torej, ne le writerji, saj takrat grafitarska subkultura na prostorih nekdanje SFRJ še ni bila razširjena, kar je razvidno tudi iz tipologije grafitov glede na njihovo vsebino, ki jo avtorji predstavijo (glej Lalić et al., 1991: 81–2). O tem glej tudi intervju z Davidom Tasičem ter prispevka Ljiljane Radošević in Slavka Šterka v tej številki.



nega ustvarjanja glede na umetnostno polje – že nekaj časa ni več ločen od diskurza sodobnega umetnostnega polja, temveč je zanj čedalje bolj značilen in konstitutiven. Pri prvi (v zgodnjih sedemdesetih) in drugi (v osemdesetih) uveljavitvi nekaterih writerjev v newyorškem umetnostnem polju so sicer res ključno vlogo pri interpretaciji umetniške vrednosti grafitov igrali tisti novi in stari kulturni posredniki,<sup>7</sup> ki so efemerne subkulturne grafito z javnih površin (sten, vlakov itd.) poskušali prenesti na mobilna platna in jih s tem poblagoviti oziroma prilagoditi tržnim zakonitostim umetnostnega polja. Toda levomodernistične kritike poblagovljenja subkulturnih grafitov, kakršna je tista Stewartove, ter sociološke interpretacije delovanja grafitarske subkulture in subkulturnih grafitov kot *aventične ljudske umetnosti*,<sup>8</sup> so ne le izpostavile njihovo neblagovno naravo in vpetost v specifična družbena in kulturna razmerja znotraj grafitarskega subkulturnega življenjskega sloga, temveč so izpostavile prav te specifične grafito writerjev kot tisto obliko grafitarske produkcije, ki je – v nasprotju z drugimi oblikami grafitiranja – še vedno najbolj vredna tekstocentrične obravnave kritičnih teoretikov.<sup>9</sup> Umetnostni diskurz v današnjem času je lahko zato – pomočjo izrazite proliferacije informacij o grafitarski subkulturi v specializiranih revijah, knjigah, filmih in na spletnih straneh – tako rekoč brez napore prevzel levomodernistično idejo o družbeni in kulturni specifičnosti grafitarske subkulture, vrednote in norme te subkulture in levih modernistov, tj. relevantnost uličnega, ne pa galerijskega konteksta, pa ponotranjil. Še toliko lažje je to storil zato, ker je prav subkulturne grafito umetnostno polje v preteklosti že kanoniziralo, pa četudi zgolj na platnu. Zato je subkulturne grafito writerjev umetnostno polje začelo predstavljati na nov način, in sicer na način, ki veliko bolj dosledno poudarja (in za umetnostno in širšo javnost konstruira) ulično kredibilnost in avtentičnost writerjev in subkulturnih grafitov.

## Grafit kot umetnina po slovensko

Za ljubljansko razstavo grafitov in diskurz kulturnih posrednikov, ki so jo organizirali, je namreč značilno prav to. Grafiti, ki so bili predstavljeni v MGLC, so bili po eni strani sicer vzeti iz subkulturnega konteksta, umeščeni v linearni tok zgodovine umetnosti ter nasprejani brez kakršne koli nevarnosti, ki bi lahko pretela grafitarjem. Toda po drugi strani so bili v galeriji predstavljeni

<sup>7</sup> Novi kulturni posredniki so ustanavljali posebne organizacije, ki so delovale kot posredniki med galerijami (starimi kulturnimi posredniki, delujočimi znotraj umetnostnega polja) in grafitarsko subkulturo. Gre za nov tip podjetnikov, ki so po eni strani organizirali delavnice, na katere so prihajali writerji iz revnih, deprivilegiranih četrti New Yorka, po drugi strani pa so bili nekakšni zastopniki, managerji za prodajo grafitarskih izdelkov na platnih večjim galerijam (glej Lachmann, 1988: 245–248; Castleman, 1995: 118–131; Gablik, 2004: 115–121).

<sup>8</sup> Te interpretacije lahko zasledimo ne le pri Stewartovi (2001), temveč tudi pri Lachmannu (1988), Castlemanu (1995), Ferrellu (1997, 1998), Adamsovi in Winterjevi (1997) in Gablikovi (2004).

<sup>9</sup> Zdi se, da so znanstvene raziskave grafitov, ki bi subkulturne grafito writerjev obravnavale v širšem kontekstu raznolikih oblik grafitarskega ustvarjanja, izredno redke, saj pri svojem raziskovanju nisem našel na nobeno. Obenem pa so znanstvene raziskave subkulturnih (in ostalih) grafitov izrazito tekstocentrične (npr. Blume, 1985; Lalić et al., 1991; Adams in Winter, 1997; Best, 2003), kar je mogoče ugotoviti tudi iz kategorizacije metodoloških pristopov k raziskovanju grafitov, ki jo je izdelala Jane M. Gadsby (1995), kjer je očitno, da so se raziskovalci od šestdesetih let do sredine devetdesetih let domala izključno ukvarjali le z opisovanjem, s popisovanjem in z interpretiranjem značilnosti grafitarskega teksta.



nemobilni, nepoblagovljeni ter posledično efemerni *tagi* in *pieci*, ki so bili nasprejani na same stene galerije, obenem pa so kustosa pri izboru vodili nasveti strokovnjakov, ki jih je odkril na internetu, ter nasveti samih pripadnikov grafitarske subkulture writerjev, ki so med seboj tako rekoč konsenzualno izbrali tiste grafitarje, ki bodo »avtentično« subkulturno grafitarsko umetnost najbolje zastopali v umetnostnem polju.<sup>10</sup> Kustos razstave *Grafitarji* Božidar Zrinski je tako popolnoma ponotranjil merila, ki veljajo za dober grafit v grafitarski subkultur, pozneje pa jih je uporabljal kot vrednotenjski kriterij v svojih pogovorih z novinarji in članku v knjigi *Grafitarji=Graffiti* (Zrinski in Stepančič, 2004), ki je nastajala kot nekakšen katalog razstave, le da je izšla šele pol leta po njej.

Na začetku je kustos vedel, da si za razstavo ne želi sloganov in parol, temveč »bolj likovne grafite« (Zrinski, osebni intervju).

Toda med likovnimi grafiti ga niso zanimali vsi. Tako je na začetku naletel na klub Ljubljanski grafiti, ki v sodelovanju z mestno občino organizira grafitiranje določenih ljubljanskih podhodov, a Zrinskega tisto, kar je pri njih videl, ni zadovoljilo – ne le zaradi estetike teh grafitov, temveč tudi zato, ker so bili *legalni*.<sup>11</sup> Zato je poskušal priti v stik z grafitarsko subkultur, kar mu je, kot pravi, delno uspelo po naključju, preostalo pa je opravil internet. Na spletu se je kustos seznanil z režimom vrednotenja in klasificiranja grafitov, ki velja v tej subkultur.<sup>12</sup> Zanimivo je, da že od samega začetka v galeriji MGLC ni želel predstaviti mobilnih grafitov na platnu ali grafitarskega ustvarjanja tistih slikarjev, ki jih je umetnostno polje že kanoniziralo, denimo grafitov skupine Irwin. Zrinski je namreč hotel poudariti prav neblagovno naravo »pravih« grafitov ter izpostaviti tiste grafitarje, ki so si »na terenu« – po kriterijih, ki so lastni sami grafitarski subkultur – prislužili vzdevek »najboljši«. Zrinski nikakor ni želel biti kustos, ki bi grafitarsko subkultur zapostavljal in ji ne priznaval ustreznega načina vrednotenja in ustvarjanja grafitov. Nasprotno, grafiti kot blago, kot mobilne slike, ga niso zanimali, saj so se v umetnostnem polju že bili uveljavili. Zanimala ga je predstavitev subkulturnih

<sup>10</sup> Za kritiko tega mojega, na osebem intervjuju s kustosom razstave *Grafitarji* utemeljenega, naivnega prepričanja o konsenzualnosti tukajšnjih writerjev glede izbire »razstavljaljočih« in za kritiko kustosovega specifičnega »dostopa« do sicer izredno tekmovalne grafitarske subkulture glej prispevek Sandija Abrama v tej številki.

<sup>11</sup> »[Predsednica kluba Ljubljanski grafiti] je bila ful prijazna in mi je pokazala cel njihov arhiv, ampak tam sem videl, da se oni ukvarjajo z legalnim delom in da so na nek način šli v deal z mestom. ... Ampak to, kar sem videl, ... to meni ni bilo všeč. Mislim: to ni zadovoljilo mojih kriterijev ..., ker po kvaliteti niso izstopali. Po kvaliteti so bile to bolj take srednješolske čečkarije, brez neke posebne vsebine ... Ni jih toliko s sprejem. Jaz sem iskral prav te, ki so prav s sprejem narejeni. Tukaj so bolj [uporabljali] čopiče in gre že za bolj stensko slikarstvo. Potem tudi vsebina: niso grafiti, ampak bolj anime, prerisane japonske risanke, in to je brez zveze. ... Poleg tega so oni imeli na vsaki akciji reklamo za pizzerijo, ki jim je plačala pizze, in pač tam neke telefonske številke in to me je takoj odbilo. ... [Iskal sem tage in piece], čeprav nisem vedel, da se [to] tako imenuje, ampak sem pa ugotovil, da mi slikice in podobno ni [všeč], pa stripki, ki jih rišejo, pa vici in take fore – to mi je bilo čisto mimo.« (Zrinski, osebni intervju)

<sup>12</sup> »[Vmes] sem se seveda pozanimal tudi v tujini, kakšna je situacija in kaj naj bi bil ta grafiti stil, ki ga jaz iščem. Malo sem se pozanimal tudi o zgodovini in o tem, kako je cela zadeva nastala. In potem sem si približno ustvaril sliko, kaj v bistvu hočem.« (Zrinski, osebni intervju)

grafitov na karseda verodostojen način in s kar se da verodostojnimi ustvarjalci. Zrinski tako meni, da je bila to razstava 16 grafitarjev, ki pomenijo »99 odstotkov res najboljših, ki pač trenutno delajo v Sloveniji« (osebni intervju).

Toda Stewartova ima še vedno prav, da tovrstno umeščanje subkulturnih grafitov v umetnostno polje premešča ustvarjanje grafitov iz nevarnih pogojev, v katerih nastajajo na prostem, v regulirane, varne pogoje ustvarjanja znotraj zaprtih prostorov kulturne ustanove. Da tovrstnega grafitiranja ne moremo enačiti z uličnim grafitiranjem, se zaveda tudi Zrinski, toda predstavitev v galeriji vseeno opravičuje s tem, da lahko tako grafitarji »pokažejo res tisto, kar zmorejo narediti s tem sprejem« (Zrinski, osebni intervju), kar pa že z lahkoto interpretiramo kot prevladovanje estetskega kriterija vrednotenja, izoblikovanega v umetnostnem polju, nad kriteriji, ki veljajo »na terenu«.

Regulacija s strani umetnostnega polja je v primeru ljubljanske razstave poleg tega vidna tudi v tem, da kustos ni dopustil, da bi se v okviru galerije razvila »tekmovalnost« med grafitarji, ki so bili sprejeti na razstavo, in tistimi, ki so jo prišli zgolj pogledat. Te »nedemokratičnosti« se je sicer zavedal, toda v prepričanju, da javnosti predstavlja najboljše ulične grafitarje, ni dopustil možnosti, da bi grafitarji, ki niso bili izbrani, skazili predstavljene stvaritve – čeprav je čisto mogoče, da bi »zunanji« grafitarji risali *ob* obstoječih grafitih, kar bi bilo *dejansko* potrdilo, da imajo za razstavo izbrani grafitarji najvišji mogoči status znotraj same grafitarske subkulture.

Toda povezave med umetnostnim poljem in grafitarji, izbranimi za razstavo, so v Sloveniji še veliko kompleksnejše. Če Stewartova meni, da je reguliranje grafitarskega ustvarjanja s strani države in umetnostnega polja v vsakem primeru nedopustno, za Zrinskega in grafitarje same to ne drži povsem. Spodbujanje/reguliranje grafitarskega ustvarjanja na zanj točno določenih javnih površinah, v kulturnih ali izobraževalnih ustanovah tako za Stewartovo (2001: 170) pomeni – lahko bi rekli klasičen foucaultovski – primer individualiziranja grafitarjev v funkciji nadzorovanja, kjer je posamezni grafitar individualiziran v subjekt, ki ponotranji kontinuirano obliko samonadzorovanja. Toda Zrinski to stališče uveljavlja zgolj tedaj, ko gre za državni nadzor nad grafitiranjem na javnih površinah, saj – kot smo videli v njegovi obravnavi kluba *Ljubljanski grafiti* – ustvarjanje, ki se poraja iz tovrstnih povezav med grafitarji in državo, izpričuje »neavtentično« uporabo grafitarskega stila in načina produkcije (ni ilegalna in anonimna) ter izkazuje korporativni in državni nadzor nad grafitarji. Zrinski po drugi strani nima nič proti predstavitvi grafitov v kulturnih ustanovah – kar je kajpada razvidno že iz tega, da je pripravil razstavo –, obenem pa meni, da je umetnostna izobrazba eden ključnih pogojev za ustvarjanje dobrih grafitov. Slednje stališče pa niti ni tako nenavadno, saj so grafitarji, ki jih je predstavil na razstavi, »večinoma vsi študentje ali ALU ali oblikovanja ... Eden je recimo arhitekt, trije ali celo štirje so na oblikovanju, dva sta na slikarstvu, eden iz Celja je tudi arhitekt« (Zrinski, osebni intervju). Kustos torej grafitarje, ki jih je predstavil, že obravnava – bržkone upravičeno – kot bodoče umetnike. Zanj povezava grafitarjev z umetnostnimi akademijami in fakulteto za arhitekturo ni problematična, temveč že kar nujna, saj je v Sloveniji »tak sistem, da v pravzaprav brez akademije težko narediš karkoli; pri nas je sistem tak, da če hočeš prospe-





rirati v umetnosti ali pa kakorkoli začeti, moraš iti skozi to obliko, drugače zelo težko začneš« (Zrinski, osebni intervju). Tega se po njegovem mnenju zavedajo tudi grafitarji, ki si, »vsaj glede na to, kaj zdaj govorijo«, vsekakor želijo uspeti kot umetniki (Zrinski, osebni intervju).

Stewartova (2001: 171) kajpak opozarja, da tudi akademsko šolanje ni nič drugega kot discipliniranje nekonformnega grafitarja v konvencionalnega umetnika, saj mu študijski sistem vsiljuje diskurz umetnostne zgodovine, ki naj bi po njenem mnenju bil posredniški diskurz stroke, ki z grafitarjevim avtonomnim in avtentičnim izkustvom lastnega kreativnega delovanja nima niti približne povezave. Naravnost alarmantno bi se Stewartovi najbrž zdelo, da je Zrinski z naslednjim razmišljanjem že tako rekoč zapečatil bodočo usodo slovenskih grafitarjev, in sicer kot uspešnih umetnikov, ki bodo čez nekaj časa, ko odrastejo in pustijo za seboj romantične predstave o uporništvu, začeli o grafutih razmišljati poglobljeno in na ravni umetniških konceptov:

Zdi se mi, da [za razstavo izbrani grafitarji] ohranjajo to romantično pozicijo. Na eni strani: jaz bom umetnik, bom delal slike, se šel resen art. Na drugi strani bom bil pa kao malo underground, grafiti ... Bolj za šalo, za dušo, za *joke* pa kao grafite. Samo to je še vedno res ta romantična pozicija, vsaj zdi se mi. Ker potem, ko si malo starejši, to delanje grafitov za dušo prehaja že v neko umetniško razmišljanje o grafutih in vedno bolj v neko maštanje in vedno manj delaš ti grafit res zato, ker bi ti pomenil neki adrenalin, kar ti na začetku definitivno pomeni. Bolj vidiš neke koncepte notri in nekaj iščeš (Zrinski, osebni intervju).

Skratka, če so za Stewartovo (2001: 173) študenti umetnosti, ki se ukvarjajo tudi z grafitiranjem – in kot neavtentični posredniki med svetom umetnosti in subkulturnim svetom grafitarjev največkrat sami postanejo priznani kot (grafitarski) *umetniki* – poosebitev postopne usmrtilve avtentične urbane subkulture, je za Zrinskega sama umetnostna izobrazba pogoj za ustvarjanje »dobrih« grafitov, česar naj bi se zavedali vsi grafitarji v Sloveniji. Še več, vsi ti grafitarji naj bi že v osnovi želeli postati del visoke kulture, del umetnostnega polja, ob tem pa jim je risanje grafitov bodisi zgolj vmesna postaja na poti k statusu umetnika bodisi primer romantičnega združevanja individualnega uporništvu do družbenih konvencij in klasičnega individualistično-oportunističnega sprejemanja teh istih konvencij.

Toda med vsemi povzetimi stališči Stewartove in Zrinskega vseeno ne moremo uzreti velikega prepada. Za oba je namreč ključno, da subkulturne grafite obravnavata kot umetniško ustvarjalnost, ki je v svoji individualni, avtorski in neblagovni naravi avtentičen izraz odpora do komercialnosti, množičnosti in uniformnosti popularne kulture ter pobjagovljenja visoke kulture. Čeprav se na prvi pogled torej zdi, da sta modernistično-estetiška diskurza teoretičarke in kustosa v konfliktu, sta v resnici močno komplementarna, obenem pa sta komplementarna tudi s kriteriji vrednotenja, ki so uveljavljeni v grafitarski subkulturi writerjev. Prav na tej komplementarnosti režimov vrednotenja, ki sicer izhajajo iz različnih družbenih sfer (znanstvene, umetnostne in popularnokulturne), pa temelji absorbiranje subkulturnih grafitov v umetnostno polje. Kajti povezovanje različnih, a komplementarnih režimov vrednotenja je prav značilnost

tistih sodobnih kulturnih posrednikov v umetnostnem polju, ki zaradi spremenjenega razmerja med visoko in popularno kulturo v današnjih družbah umetniške novosti ter inovacije lahko uzrejo tudi v manjšinskih popularnokulturnih produkcijah. Pri tem se kot intelektualci lahko lahkohtno gibljejo med posameznimi režimi vrednotenja ter združujejo tako akademske interpretacije popularnokulturnih produktov kot interpretacije popularnokulturnih produktov, ki izvirajo iz same popularne kulture, v kompleksno zmes »akademske-popularnega« modernističnega umetnostnega diskurza, ki legitimira določene oblike manjšinske popularnokulturne produkcije kot umetnost tudi v mejah umetnostnega polja in posledično v širši družbi.

Ta hibridni umetnostni diskurz je prisoten tudi v knjigi *Grafitarji=Graffitiists*, ki je izšla kot spremljevalna publikacija/katalog razstave *Grafitarji* ter kot prva resna monografija o (zlasti subkulturnih) grafitih v Sloveniji. V svojem članku tako Lilijana Stepančič (2004), direktorica MGLC, na začetku opozarja, da bi se termina pregledna razstava in stenske slikarije v kontekstu predstavitve grafitov v galeriji lahko zdela sporna, toda temu po njenem mnenju že dolgo ni tako, saj narava različnih polj kulturne produkcije ni hermetična. Stepančičeva poskuša upravičiti predstavitve grafitov v ljubljanski galeriji s tem, da je umetnostno polje na Zahodu tako ali tako že davno sprejelo grafitarsko ustvarjanje kot umetnost. Zanj to pomeni, da so »meje med umetnostjo in vizualno kulturo ali, z drugimi termini, med visoko in nizko umetnostjo ali kultiviranim in ljudskim ustvarjanjem, prepustne« (Stepančič, 2004: 16). Toda pri tem zlasti misli na to, da je popolnoma normalno, da si je

visoka umetnost prisvojila subkulturo grafitov na podlagi sprememb, ki so se zgodile v njenem kontekstu že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Takrat je svet umetnosti v ZDA začel sprejemati za enakovredne izraze ustvarjanja deprivilegiranih etničnih in družbenih skupin. S tem je okreplil svoj politični angažma (Stepančič, 2004:16).

Stepančičeva prisvajanja subkulturnih grafitov s strani umetnostnega polja torej ne razume kot grobo poseganje v avtonomno delovanje grafitarske subkulture in opuščanje meril vrednotenja, ki veljajo v grafitarski subkulturi, temveč kot neškodljivo povezovanje popularne in visoke kulture, ki krepi politično angažiranost umetnostnega polja. Levim modernistom, kakršna je Stewartova, bi se pri tem najbrž zdelo, da Stepančičeva zgolj slavi domnevno primitivnost popularnokulturnega Drugega in perfidno legitimira nadzor, ki ga buržoazne umetnostne institucije vršijo nad avtonomnimi oblikami popularnokulturne produkcije, in sicer s sklicevanjem na demokratičnost in (socialdemokratski) politični angažma. Toda veliko manj težav bi imeli levi modernisti s stališči Stepančičeve (2004) o grafitih, ki nastajajo na javnih površinah zunaj prostorov galerij, saj jih razume kot družbenokritično javno umetnost, in sicer tako v skladu z estetskimi kriteriji, ki so uveljavljeni v grafitarski subkulturi, kot v skladu z estetsko-političnimi kriteriji levih modernistov.<sup>13</sup> Stepančičeva torej uporablja umetnostni diskurz, katerega konstitutivni del je levo modernistična politična in estetska kritika. Levomodernistična kritika visoke kulture je v pisanju Stepančičeve – ki med drugim navaja tudi, danes že klasična, Habermasova razmišljanja o razsvetljenski ideji javnosti – nerazločljivo povezana z zagovarjanjem prisvajanja

<sup>13</sup> »Grafiti so javna umetnost. ... Grafiti opozarjajo na neenakosti v urbanih strukturah, kjer ima veliko vlogo lastnina zemlje in vrednost nepremičnin. Izražajo napetost med 'marginalnimi' in 'vročimi' predeli v mestih. Posredno govorijo o moči urbanega prostora in o njegovi kapitalski hierarhični ureditvi.« (Stepančič, 2004: 30–33)



grafitarske subkulture s strani umetnostnega polja. Še več, prav levi modernistični diskurz o politični angažiranosti grafitarjev in njihovi kritičnosti do dominantnih razmerij moči v današnji družbi ji neposredno daje legitimnost za umeščanje grafitov v umetnostno polje, saj naj bi s predstavitvijo v galeriji politična moč grafitov prišla še bolj do izraza:

Grafiti na cesti so javni spomeniki samoiniciativne organiziranosti, ki razgalja kapitalske in politične neenakosti. So v konkretni bitki z okoljem. V galeriji, ki je tudi javni prostor, so na varnem. Tu ni nikogar, ki bi jih odstranil, saj so nastali v dogovoru z upravljavci ali lastniki. Vendar kljub temu ne izgubijo svoje politične konotacije. Lahko bi rekli, da je ta v galeriji še bolj očitna in učinkovita. Galerija namreč kot *institucija* umetnosti porine grafito v simbolni svet, ki je drugačen od vsakdanjega, uličnega, političnega in kapitalskega. Predvsem je trajnejši in se bolj temeljito zaje v zavest družbe (Stepančič, 2004: 36).

Ker je v Sloveniji grafitarska subkultura nastala šele v devetdesetih in o subkulturnih grafitih na teh prostorih v času pred razstavo *Grafitarji* še ni bilo objavljenih veliko medijskih člankov ali teoretskih del, se kulturni posredniki v umetnostnem polju niso mogli navezati na levomodernistični diskurz o grafitih tukajšnjih kulturnih posrednikov (ker ga pač ni bilo), zato pa so lahko toliko bolj črpali iz informacij, ki so si jih pridobili od samih predstavnikov grafitarske subkulture in drugih strokovnjakov po svetovnem spletu. Ker poleg tega že v osnovi niso želeli predstaviti uveljavljenih umetnikov, ki pri ustvarjanju uporabljajo medij grafitov, ali grafitarjev, ki slikajo na platno, so bili prisiljeni poiskati prav grafitarje »z ulice«. Kriteriji vrednotenja samih grafitarjev (in posledično tudi kriteriji levih modernistov) so se tako nujno vzpostavili kot kriteriji vrednotenja grafitov znotraj umetnostnega polja v Sloveniji, pri tem pa so se pomešali še z idejo o relevantnosti kulturnih ustanov pri izražanju kritičnih idej in demokratizaciji družbe. Hibridni preplet različnih režimov vrednotenja v umetnostnem diskurzu predstavnikov MGLC je bil tako neizogiben.

Stepančičeva in Zrinski sta s tem postala prva »zastopnika« grafitarske subkulture pri njenem uveljavljanju v umetnostnem polju in v širši javnosti. Prav tako sta postala pomembna kulturna posrednika za interpretiranje in vrednotenje različnih oblik grafitiranja. Preko galerijske predstavitve grafitov, komuniciranja z mediji in objave prve resne monografije o grafitih v Sloveniji sta v veliki meri vplivala na javno dožemanje grafitov. Pri tem še zlasti izstopa vloga kustosa Božidarja Zrinskega, ki je opravil začetno selekcijo grafitov/grafitarjev za razstavo, in sicer njegova vloga interpretira za javnost in dobesednega posrednika med grafitarji in javnostjo. Prvič, s predstavitvijo »najboljših« grafitarjev iz Slovenije v umetnostni galeriji je v javnosti nastalo povpraševanje po ustvarjalni kompetenci prav teh, za razstavo izbranih grafitarjev. Ker so se na razstavi pojavili le pod psevdonimi, je Zrinski postal vmesni člen med zasebnimi naročniki grafitarskih del in samimi grafitarji (Zrinski, osebni intervju). Drugič, kot kustos prve razstave grafitov v Sloveniji je postal ključen interpret umetniškosti grafitov tudi v medijih. Takoj po odprtju razstave je bil tako na kulturni strani v *Delu* objavljen obsežen članek *Mestni dekoraterji*, ki je bil poln navedkov Zrinskega. Novinarica je že v podnaslovu izpostavila, da se v galeriji MGLC predstavlja »16 najboljših slovenskih grafitarjev« (Šutej Adamič, 2004). Writerji so v tem članku predstavljeni kot umetniki,

individualni ustvarjalci, ki znotraj svojega avtonomnega manjšinskega kroga vzpostavljajo merila vrednotenja lastne umetniške ustvarjalnosti.<sup>14</sup> To pa ni niti najmanj čudno, saj je kulturna novinarka konec koncev napisala poročilo o razstavi v *umetnostni* instituciji, zapisane ideje pa je prevzela od Zrinskega kot njenega edinega informatorja.

Zrinski je kot pomemben kulturni posrednik nastopal v številnih medijih, njegove vrednotenjske kriterije in interpretacije pa pri tem niso prevzemali le resni mediji, temveč tudi tabloidni tisk. Enega izmed vrhuncem prehajanja njegovega vrednotenja subkulturnih grafitov kot umetnosti v širšo javnost je bilo tako nekaj mesecev po zaprtju razstave mogoče zaslediti v brezplačnem tabloidnem mesečniku *City magazine*, ki je v članku *Sprejarske umetnine na zidu* (s pripisom ob eni izmed fotografij: »tudi grafit je lahko umetnost«) objavil kar nekakšen praktičen priročnik za presojanje umetniškosti grafitov na ulicah. V objektiv so namreč »ujeli nekaj izvirnejših oziroma umetniško bolj dodelanih sprejarskih izdelkov in jih poskušali 'razvozlati'« (*City magazine*, 2004). Pri tem po mnenju (nepodpisanega) novinarja/ke grafit, ki predstavlja lik policista, ki urinira, »še zdaleč ne moremo šteti med umetniške presežke«, medtem ko so tagi in pieci »sprejarske umetnine«, zlasti zaradi »avtorjevega sloga, ki se izraža v posebnem oblikovanju črk in načinu, kako jih grafitar dopolnjuje in povezuje v celoto« (*City magazine*, 2004).



Toda poleg tega, da so se subkulturni grafiti z razstavo v MGLC pojavili kot legitimen predmet estetiške obravnave v umetnostnem polju in kulturnih rubrikah v medijih, je pomembno tudi dejstvo, da so se z razstavo grafitov in njeno resno, umetnostno javno obravnavo vzpostavila mejna območja, na katerih so potekala pogajanja o ustreznem vrednotenju grafitov. Medijski članki, monografija o grafitih in pisma bralcev so postali prostori prepletanja različnih režimov vrednotenja grafitov, od umetnostnega, ki je legitimiral predstavitev grafitarske subkulture v kulturni ustanovi, prek levomodernističnega, ki je problematiziral umeščanje grafitov v sfero visoke kulture, do desnomodernističnega in »juridičnega«, ki sta grafite primerjala z vandalizmom in umazanijo. Poleg tega so tudi sami grafitarji sodelovali pri javni obravnavi grafitov z razmišljanji, za katere je bila prav tako značilna hibridna zmes poudarjanja lastne »ulične« avtonomije nasproti državi, kapitalu in umetnostnemu polju ter ambivalentnega podpiranja predstavitve svojih izdelkov v galeriji.

Poglejmo si za začetek pismo bralca časnika *Delo* iz Ljubljane, ki se z umeščanjem grafitov v umetnostno polje in z estetiškim diskurzom o grafitih v kulturnih rubrikah medijev zelo težko sprijazni, pri tem pa vztraja pri strogi regulaciji grafitiranja:

Zadnje čase berem precej hvale na račun »grafitnih umetnikov«. Da, celo knjige o njih in razstave imajo! Nihče pa doslej ni postavil jasne prelomnice med njihovo dejavnostjo, ki meji na eni strani na posebno zvrst umetnosti in zapolnjevanje nekaterih golih beton-

<sup>14</sup> Grafiti po njenem mnenju niso produkt kolektiva, temveč je pri »današnjih grafitih ... v ospredju izraziti individualizem, [saj] so rezultat določenega individualnega procesa, ki je pomembnejši kot želja narisati podobo na zid in jo postaviti pred oči javnosti« (Šutej Adamič, 2004).



skih sten, na drugi pa »škropijo« ti umetniki ali pa njihovi apologeti črno in druge barve po obnovljenih pročeljih hiš, katerih obnova in vzdrževanje, da bi bila zunanja podoba našega mesta lepša, staneta posameznike ali pa tudi občinski proračun velike denarje. Zato bi morala pristojna oblast jasno začrtati mejo, do kod in kam lahko sega ta alternativna umetnost in od kod naprej se začne uničevanje javne ali zasebne lastnine ter povzroča škoda oziroma kazi videz naselij in hiš. ... Zagotovo ne bi škodil ustrezen predpis, ki bi določil, kaj naj

še velja za umetnost in morebitno popestritev nekega okolja, kaj pa pomeni škodo in umazanijo. ... Seveda so tu še razna politična gesla, ki se tudi lahko posredujejo na bolj odkrit način, kot pa s pisanjem po zidovih! Saj imamo vendar demokratično državo, ki pa mora seveda postaviti tudi neke meje (Rasberger, 2004).

V tem primeru se lepo vidi, da širša javnost dokaj zlahka sprejema različne oblike kulturnega ustvarjanja kot (alternativno) umetnost, če se te pojavljajo na reguliranih prostorih, ki jih nadzorujejo institucije oblasti in umetnostnega polja. Tukaj je izrazito očiten ideološki vpliv, ki ga na javnost vršijo desnomodernistični zagovorniki visoke »nacionalne kulture« in same kulturne ustanove »nacionalnega pomena«. Pismo bralca ob tem legitimnost, ki izhaja iz statusa kulturnih ustanov (kakrašna je MGLC) in statusa umetnosti, ki se pojavlja v kulturnih rubrikah resnega tiska (kakrašna je *Kultura v Delu*), povezuje tudi z vprašanjem legalnosti umetnosti, tj. z zakonskim reguliranjem in nadzorom javnega kulturnega ustvarjanja. Grafiti v tem smislu torej so (posebna zvrst) umetnost(i), saj se pojavljajo v kulturni ustanovi in jih obravnavajo v kulturni rubriki resnega dnevnika *Delo*, ampak umetnost so lahko le vkolikor so institucionalizirani in vkolikor *Kultura v Delu* kot umetniških ne obravnava tudi ilegalnih grafitov. V nasprotnem primeru gre za nekultivirani barbarizem, nevreden vsakršne estetiške obravnave.

Kot smo videli, pa levomodernistični estetiški diskurz visoko spoštuje ravno tiste oblike (seveda zgolj subkulturnega) grafitiranja, ki se izogibajo regulaciji, pri čemer se tovrstno vrednotenje vzpostavi tudi kot eno ključnih meril za ugotavljanje umetniškosti grafitov znotraj sodobnega umetnostnega polja, posledično pa tudi v medijskih obravnavah grafitov. Kulturni posredniki, ki v slovenskih medijih pišejo o umetnosti, so tako kot kustos Zrinski o grafitih razmišljali zlasti v kontekstu razmerja med umetnostnim poljem in subkulturo, toda njihov diskurz je prav tako izpričeval kombiniranje različnih režimov vrednotenja grafitov. Reprezentativen primer takšnega pisanja v kulturnih rubrikah je mešanica režimov vrednotenja grafitov, ki jo je v svoji obravnavi razstave, naslovljeni *Z zidu v galerijo*, javnosti predstavil Mladinin kritik Jaša Kramaršič Kacin. Kacin namreč uporablja vsaj tri režime vrednotenja in jih povezuje v komplementarno zmes.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> »Kdo ve, kako bi bilo najbolj smotno odgovoriti na da-ne vprašalnik, ki se nastavlja obiskovalcem razstave Grafitarji ... v Tivoliju: naj imajo grafiti, v svojem počelu ilegalna subkulturna panoga, status umetnosti, mar kaj pridobijo ali izgubijo, ko se, nasprejani brez pogledovanja čez ramo, nastavljajo v tako ugledni kulturni instituciji? No. Če ima z Grafitarji, preglednico šestnajstih najbolj izpostavljenih mojstrov domovine, kdo kaj pridobiti, je to v prvi vrsti MGLC, ki je že s prigradno veselico za otvoritev razstave ... v svoje sobane zvalil veliko čisto frišnih strank in se jim predstavil v neprimerno lepši luči kot med katero šolskih ekskurzij. V luči tako močnega argumenta pač zbledi nekaj obrobnih ... [kritik] sicer slogovno kaj pestre in z motivi bogate preglednice, ene redkih, katere avtorji bodo znani le z značilnimi kaligrafijami in potezami seznanjenemu občestvu.« (Kramaršič Kacin, 2004)



Po eni strani levomodernistično kritizira absorbiranje grafitov v kulturno ustanovo, ki naj bi bila sicer elitistična ter za mlade in širšo javnost nezanimiva. Poleg tega poudarja, da je pomembno, da grafitarji ne glede na predstavitev v umetnostnem polju ostajajo anonimni, ilegalni, ne pa izpostavljena imena, kar je popolnoma skladno s stališči, ki prevladujejo v sami grafitarski subkulturi. Toda po drugi strani umeščanje grafitarske subkulture v umetnostno polje razume kot demokratizacijo tega polja, obenem pa z gotovostjo sprejme kustosov izbor »šestnajstih najbolj izpostavljenih mojstrov domovine«, s čimer legitimira estetske kriterije in način delovanja umetnostnega polja pri vrednotenju različnih oblik grafitarskega ustvarjanja.

O razmerju med grafitarsko subkulturo in umetnostnim poljem podobno kot Kacin javno razmišljajo tudi grafitarji, ki so bili predstavljeni na razstavi. Grafitar Engels je tako za Mladino izjavil: »Ta dogodek se mi zdi nekoliko smešen, ker je prišla gverila v institucijo. Če je to dobro ali ne, bomo še videli« (Engels v Mladina, 2004). Grafitar Lion the Tiger pa je svoje misli prispeval kar v obliki članka za knjigo/katalog *Grafitarji=Graffitiists*, v katerem izrazito problematizira umeščanje grafitov v umetnostno polje in proces vzpostavljanja slikarjev-zvezdnikov, ki za medij ustvarjanja uporabljajo grafito, ampak ljubljansko razstavo grafitarjev ne glede na to podpira:

Z vstopom v galerijo grafit ne pridobi veljave, ravno nasprotno, prav ulica in kršenje zakona sta tista poglavitna dejavnika, ki določata grafitom poseben položaj in ga ločujeta od drugih vizualnih umetnosti. Likovna izdelava je sekundarnega pomena. Grafit v galeriji izgubi ostrino in s tem tudi namen. Za svoj obstoj ne potrebuje nikakršnega priznanja in podpore umetnostnih institucij. S financiranjem grafitarjev se dejavnost resda popularizira in promovira, vendar pa postane običajen likovni dogodek. To je tudi eden izmed razlogov, da se grafiti danes težko uvrščajo v podtalno umetnost. Ulične poslikave in podobne akcije »ne kličejo« po galerijskem prostoru in potrditvi znotraj tradicionalnih umetnostnih institucij, temveč se predstavljajo kot samostojna kultura, ki govori svoj jezik in se ravna po svojih pravilih. Smisel te razstave vidim predvsem v analizi dogajanja na našem območju, ki bo dobro izhodišče mlajši generaciji grafitarjev. Izkušenim in drugim aktivnim posameznikom in skupinam pa naj bo razstava v razmislek o tem, kakšna sta položaj in status grafito in kakšen je odnos do umetniških institucij in galerij. (Lion the Tiger, 2004: 108–110)

Stališče Lion the Tigerja je očitno izrazito paradoksalno, ambivalentno in nekoherentno, saj po eni strani trdi, da grafitarska subkultura za priznanje nikakor ne potrebuje kulturnih ustanov, obenem pa te ustanove po njegovem mnenju omogočajo »analizo« ter kontinuirano regeneriranje grafitarske subkulture in povečevanje njenega simbolnega kapitala v umetnostnem polju ter družbi na splošno. To stališče (pa tudi vsebina in stil pisanja, ki opozarjata na writerjev obširen kulturni kapital) je popolnoma kompatibilno s položajem, ki ga slovenski grafitarji oz. writerji, izbrani za razstavo, že zdaj zasedajo v umetnostnem polju kot študenti umetnosti in kot posamezniki, ki se v prihodnosti vidijo kot uveljavljeni umetniki v umetnostnem polju.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Indikatorje o najverjetnejšem bodočem legitimiranju in legaliziranju današnjih anonimnih writerjev kot uveljavljenih umetnikov z imenom in priimkom znotraj umetnostnega polja lahko že uzremo, saj je grafitar in oblikovalec Engels kot Jure Engelsberger prejel kulturno nagrado Zlata ptica za dosežke v oblikovanju, obenem pa je svoje grafitarsko ustvarjanje ponovno predstavil v kontekstu umetnostnega polja, in sicer v ljubljanski galeriji P74. Na isti razstavi je bilo mogoče zaslediti tudi dela grafitarja in slikarja Rona Preinfalka, ki je »na ulici« bolj znan kot Rone84.



Toda tudi če se za razstavo izbrani grafitarji po večini ne bodo uveljavili v umetnostnem polju kot legalni ustvarjalci in bodo nadaljevali svojo subkulturno »kariero«, je pomembno, da se je zaradi vpliva, ki so ga zaradi razstave *Grafitarji* na javnost imeli tako kulturni posredniki v medijih kot kulturni posredniki iz samega umetnostnega polja, v javnosti dodobra uveljavilo razlikovanje med umetniškim grafitiranjem writerjev in neumetniškim grafitiranjem vseh drugih grafitarjev, ki ne pripadajo tej specifični subkultur. Grafitarska subkultura si je s tem tudi v bodoče tako rekoč zagotovila obravnavo v umetnostnem diskurzu tistih kulturnih posrednikov, ki so izrazito povezani z delovanjem umetnostnega polja, druge oblike grafitiranja pa iz takšne obravnave ostajajo še naprej izvzete. Tovrstni položaj ustvarjalce grafitov, ki ne spadajo med subkulturne writerje in/ali umetnike, ki uporabljajo medij grafita, postavlja v deprivilegirani položaj glede umeščanja v umetnostno polje. Po eni strani sicer lahko postanejo člani društev, kot je klub Ljubljanski grafiti, rišejo legalne grafite, s čimer si pridobijo nekakšen status ustvarjalcev na področju kulture, saj tovrstno dejavnost podpira (čeprav bolj simbolno kot finančno) kulturna politika. Toda na ta način, kot smo videli, njihovo ustvarjanje nikakor ne bo prepoznano kot umetniško znotraj umetnostnega polja in v očeh vplivnih levomodernističnih kulturnih posrednikov, ki sprejemajo le že uveljavljene umetnike-grafitarje ali pa uveljavljajoče se writerje. Po drugi strani lahko vztrajajo v ilegalnem sprejanju grafitov, toda če to ne bo ustvarjanje subkulturnih grafitov, bo prav tako obsojeno na ignoranco, in sicer tako s strani kulturnih posrednikov v umetnostnem polju kot s strani kulturne politike.

Umetnostno polje, levomodernistični teoretiki in kulturni posredniki ter sami writerji tako ustvarjajo razmere, v katerih spodbujanje *grafitarskega ustvarjanja na splošno* ni mogoče. Želja za razstavo izbranega grafitarja Joke42, ki bi rad, »da bi čim več ljudi risalo grafite, da bi vsak osnovnošolec pri likovni vzgoji vsaj enkrat prijel sprej v roke« (Joke42 v Peteršin, 2004),

se preprosto ne more uresničiti, ker umetnostno polje in umetnostni diskurz kulturno politiko opozarjata le na slikarje-grafitarje ali ilegalne writerje, preostalih grafitarjev pa preprosto ne obravnavata kot umetnike. Kako torej potemtakem sploh lahko upravičimo državno subvencioniranje grafitarske likovne vzgoje v šolah in uveljavimo demokratično podpiranje vseh oblik grafitarskega ustvarjanja? Prav gotovo ne s pomočjo modernističnega estetiškega diskurza. Če desni modernisti *grafitarsko ustvarjanje na splošno* prostodušno odpravijo z odmahom roke, pa levi modernisti, simptomatično, zapostavljajo bolj »profane«, »nesubkulturne« oblike grafitiranja. Tu se levi modernisti ponovno – tako kot številni teoretiki subkulturnih praks v preteklosti – znajdejo pred nezmožnostjo razrešitve svoje ključne velike zagate: kako podeliti emancipatorni potencial pripadnikom deprivilegiranih razredov v luči razorožujočih modernističnih

kritik množične kulture oziroma mainstreama, ki (p)ostajajo ne le ena izmed dominantnih oblik akademske kritike, temveč je čedalje bolj očitno, da s popularizacijo njihovih (pogosto poenostavljenih) argumentov v širši javnosti namesto zdravila postajajo virus, samoizpolnjujoča se prerokba, ki vse bolj pripomore k apatiji, k vdanosti v usodo in k pomanjkanju politične angažiranosti pri veliki večini posameznikov v današnjih družbah.

## Literatura

- ADAMS, L. K., WINTER, A. (1997): *Gang Graffiti as a Discourse Genre*. *Journal of Sociolinguistics*, let. 1, št. 3, str. 337–360.
- APPADURAI, A. (1986a): *Introduction: Commodities and the politics of value*. V: APPADURAI, A. (ur.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- APPADURAI, A. (ur.) (1986b): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BECKER, S. H. (1984): *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- BEST, C. (2003): *Reading Graffiti in the Caribbean Context*. *Journal of Popular Culture*, let. 36, št. 4, str. 828–852.
- BLUME, R. (1985): *Graffiti*. V: VAN DIJK, T. A. (ur.): *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- BOURDIEU, P. (1993): *The Field of Cultural Production* (Randal Johnson ur.). New York, Columbia University Press.
- BOURDIEU, P. (1994): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, New York, Routledge.
- BOURDIEU, P. (1996): *The Rules of Art*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- BULC, G. (2004): *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor, Subkulturni azil.
- BULC, G. (2005): *Umetnost, množični mediji in kulturni posredniki* (doktorska disertacija). Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- CASTLEMAN, C. (1995): *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, London, The MIT Press.
- City magazine (2004): *Sprejarske umetnine na zidu (nepodpisan članek)*. *City magazine*, 15. november.
- CLIFFORD, J. (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press.
- COOTE, J., SHELTON, A. (ur.): *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press.
- FERRELL, J. (1997): *Youth, Crime, and Cultural Space*. *Social Justice*, let. 24, št. 4, str. 21–38.
- FERRELL, J. (1998): *Freight Train Graffiti: Subculture, Crime, Dislocation*. *Justice Quarterly*, let. 15, št. 4, str. 587–608.
- FRON, J. (1995): *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford, Oxford University Press.
- GABLIK, S. (2004): *Has Modernism Failed? (Revised edition)*. London, Thames & Hudson.
- GADSBY, M. J. (1995): *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*. (dostopno na spletnem naslovu <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html> 25. 4. 2005).



- KRAMARŠIČ KACIN, J. (2004): *Z zidu v galerijo: grafitarji*. Mladina, 29. marec.
- LACHMANN, R. (1988): *Graffiti as Career and Ideology*. The American Journal of Sociology, let. 94, št. 2, str. 229–250.
- LALIĆ, D., LEBURIČ, A., BULAT, N. (1991): *Grafiti i subkultura*. Zagreb, Alinea.
- MLADINA, (2004): *Striptiz: Grafitarji* (nepodpisan članek). Mladina, 10. april.
- MYERS, R. F. (2001a): *Introduction: The Empire of Things*. V: MYERS, F. R. (ur.): *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe, School of American Research Press/Oxford, James Currey.
- MYERS, R. F. (ur.) (2001b): *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe, School of American Research Press/Oxford, James Currey.
- STANKOVIČ, P., TOMC, G., VELIKONJA, M. (ur.): *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana, ŠOU – Študentska založba.
- STEWART, S. (2001): *Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art*. V: FEKETE, J. (ur.): *Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture*. Montreal, New World Perspectives.
- ŠUTEJ ADAMIČ, J. (2004): *Mestni dekoraterji: Grafitarji – razstava v MGLC*. Delo, 24. marec.
- THORNTON, S. (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press.
- WALKER, A. J. (2001): *Art in the Age of Mass Media (tretja izdaja)*. London, Pluto Press.
- ZRINSKI, B. kustos razstave Grafitarji v MGLC, Ljubljana, *Osebni intervju*, (Ljubljana, 23.12.2004)
- ZRINSKI, B., STEPANČIČ, L. (ur.) (2004): *GRAFITARJI = GRAFFITISTS*. Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center.