



[Okvir]

Naši dedki in babice so se včasih, največkrat v hudomušni razdražljivosti zaradi vnukove ali vnukinje površno izpeljane »domače naloge« ali zaradi otrokovega obnašanja, ki je domnevno odstopalo od uveljavljenih družbenih in kulturnih norm, zatekli h komentarju: »Ti si pa res slika!« ali pa k še bolj intrigantni izpeljavi: »Ti si slika – brez okvirja!«. Prvi primer avtorja dejanja, torej otroka, ki je »slika« (ki je podoba, ki je podoben nečemu /neprimernemu/), sorazmerno učinkovito postavi v pejorativni kontekst (pri čemer je nenamerno in nezavedno ošvrknjen tudi izraz »slikar« /»podobar«/, obenem pa tudi sam akt »slikanja« /»upodabljanja«/, četudi zgolj v prenesenem pomenu). To bi lahko interpretirali kot sorazmerno učinkovit način nadzorovanja nenormiranih načinov delovanja in ustvarjanja, ki obenem drugačni kreativnosti, tisti, ki odstopa od ustaljenih praks in pričakovanj, ne podeljuje legitimnosti. Drugi primer pa že kaže na »emancipacijo« slike kot take, na družbenokulturno nekonfliktnost in nedevariantnost upodabljanja, na kanonizirano neproblematičnost individualne kreativnosti, na udomačitev radikalne »drugosti« v sprejemljivo »drugačnost«, ki pa se, in to je bistveno v našem primeru, razblini – če je brez okvirja.

Skratka, če je slika »gola« in nezamejena, ni blagoslovljena in je posledično odločno nedobrodošla. Z drugimi besedami, drugačnost podpiramo in spodbujamo, toda le v primeru, če ne ogroža strukture, sistema, ureditve, torej okvirja, znotraj katerega živimo in delamo. Okvir v tem smislu še vedno deluje kot samoumevnost, kot

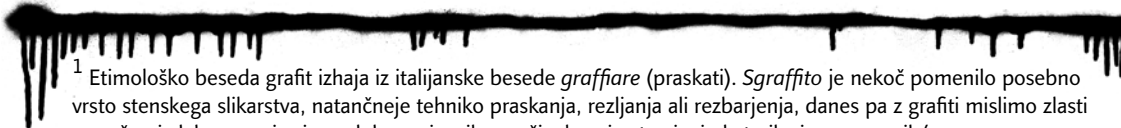


zdrava kmečka pamet, okvir je torej tipični ideološki dežnik. V tem smislu lahko razumemo tudi družbeno umeščanje grafitov in street arta ter njuno razumevanje v dominantnih diskurzih in znotraj ideoloških aparatov države oziroma – bolj specifično – znotraj dominantnih institucij kulturne politike kot so galerije, muzeji, šole in fakultete, specializirani mediji, ministrstva za kulturo in znanost ipd. Grafitiranje in streetartistične akcije kot »drugo« še vedno ostajajo prostor konflikta in deviantnosti, a po drugi strani lahko grafite in street art razumemo tudi kot nekoliko »drugačno«, a vseeno s prevladujočimi ideologijami usklajeno kreativnost, ki se družbenokulturnemu toku zgodovine priključi kot mirno plavajoč kos lesa. Slednje je v veliki meri mogoče opazovati skozi procese »komercializacije« in »artifikacije« grafitiranja in streetartističnih delovanj oziroma v procesih modificiranja minljivih uličnih kreacij v obstojne in mobilne blagovne produkte kulturnih industrij in umetnostnih ustanov.

Naslov tega uvodnega razmišljanja se nam po eni strani zdi primeren prav v tem kontekstu, saj je okvir slike tisto, kar kreaciji vzpostavi možnost komodifikacije, možnost, da postane zasebna lastnina in predmet menjave. Obenem pa je ta naslov ustrezen izraz, ki opozarja, da tudi v tej številki Časopisa za kritiko znanosti pričujoči izbor razmišljanj o grafutih in street artu ni neuokvirjen, da je plod načrtne odločitve in družbeno-kulturno-zgodovinsko določenega nazor, četudi si uredniki – čeprav zadržani, ne želimo biti lažno skromni! – domišljamo oziroma vsaj tiho upamo, da v veliki meri prestopa okvirje večine dosedanjih obravnav grafitov in street arta ne le v Sloveniji, temveč tudi marsikje po svetu.

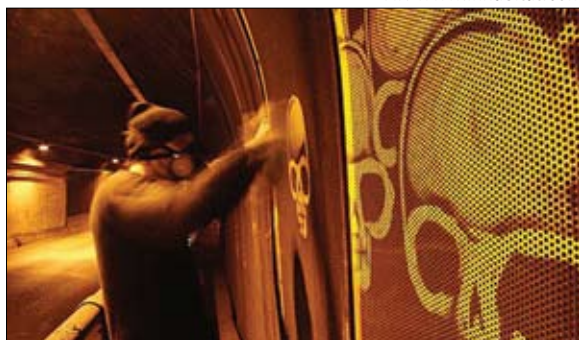
Ker je grafitiranje¹ v tukajšnjih prostorih bolj (pre)pозна(v)no, se najprej posvetimo street artu. Street art je kot novodoben naslednik grafitiranja, kot nekakšna postgrafitarska kreativnost (v angleščini ga imenujejo tudi »urban art« ali »post-graffiti«), od svojega najzgodnejšega vzbrstenja posvojil dediščino grafitov, a jo tudi močno modificiral in prenesel na novo raven. V izrazito regulirani in sofisticirano panoptični ulični atmosferi posegi vanjo še vedno privilegirajo predvsem časovno krajše intervencije. Street art je tako začel nastopati – ravno tako kot poprej grafiti – kot neločljivi pajdaš vseh oblik hitropotezne ulične ustvarjalnosti pri procesu oplemenitenja in ustvarjalno-političnega osvobajanja ulic ter hkratne degradacije vseh tistih idej, ki so stremele k urbanemu purizmu, opranemu vsakršnih madežev družbe. Street art je začel uveljavljati nove principe pestrosti, ki so se razprostirali onkraj »klasičnih« grafitarskih tehnik in materialov, streetartistov pa ni omejevalo, razen seveda časa in prostora, nič drugega kot domišljija.

Street art je v bistvu tehnični termin in se razlikuje od drugih elementov urbane kulture in »umetnosti ulice«, kot so ulično gledališče in festivali, zidne poslikave (murali), razni performerji in glasbeniki, nenazadnje tudi grafitarstvo. Torej ni vsak »art on the streets« tudi že »street art«. Najdemo ga povsod: na stenah mestnih stavb, na pločnikih,



¹ Etimološko beseda grafit izhaja iz italijanske besede *graffiare* (praskati). *Sgraffito* je nekoč pomenilo posebno vrsto stenskega slikarstva, natančneje tehniko praskanja, rezljanja ali rezbarjenja, danes pa 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 (Blume, 1985: 137; Castleman, 1995: xi).

ograjah, na prometni infrastrukturi, na postajališčih in spomenikih, na hrbtnih straneh prometnih znakov in semaforjev, žlebovih, na čez ulice razpetih kablích in drugih napeljavah, na zunanji in notranji strani javnih prevoznih sredstev, na omaricah za električno napeljavo, na reklamnih izvoščkih, telefonskih govornicah in še kje. (...) S tehničnega vidika se streetartisti od grafitarjev razlikujejo po tem, da se prvi bolj kot s spreji ukvarjajo s papirji, tiskarskimi napravami, nožki in drugimi pripomočki. Tako izpod njihovih rok nastajajo šablone, ki se jih pospreja ali pokreda na steno, nalepke, ki so tiskane (ali narisane) doma ali v tiskarnah, izrezki (cut-outs), razni plakati, paste-ups, skulpture ipd. Skoraj bi lahko rekli, da je toliko tehnik kot umetnikov.« (Fajt in Velikonja, 2006: 23).²



Hudournike urbanih streetartističnih intervencij je nesmiselno zaježiti na kateri koli točki, saj nenehno vznikajo novi streetartistični pojavi, bodisi v obliki malih pritokov k že utrjenim strugam bodisi kot velikanski slapovi imaginacijskih inovacij. Tako inovacijo denimo predstavljajo »laserski grafiti«³ ali še ena preobrazba tagganja iz dvorazsežnega v trirazsežen prostor s pomočjo svetlobnih objektov in fotografsko zaslonko z daljšim časom zaklopa.⁴

Street art za razliko od grafitiranja še ni doživel večjega razcveta akademskih obravnav. Po drugi strani pa so študije grafitov danes že stalnica. V umetnostni zgodovini, sociologiji in kulturnih študijah je najbolj prisotna obravnava specifične oblike grafitiranja, in sicer grafitiranja t. i. *writerjev*, ki so bodisi samostojni ali člani grafitarskih združb – *crewjev*, v širšem smislu pa vse writerje lahko razumemo kot pripadnike *grafitarske subkulture*. Grafitarska subkultura je utemeljena na izrisovanju *tagov*, *bomberjev*, *piecov* ipd. To so poimenovanja za stilistične različice specifičnih grafitov, izhajajo pa iz slenga mednarodne grafitarske subkulture, ki z njimi poimenuje grafitarske izdelke, pri katerih je poudarek na umetnem izrisovanju grafitarjevega imena oz. psevdonima. Za lažje ločevanje od vseh ostalih različic grafitarskega ustvarjanja jih

² Za daljšo predstavitev street arta v besedi glej Fajt in Velikonja (2006), Manco (2004) ter Walde (2007), za predstavitev v sliki glej denimo Hundertmark (2005, 2006) in Burns (2005).

³ Glej recimo http://www.woostercollective.com/geek_graffiti/.

⁴ Glej http://www.linkinn.com/_Light_Graffiti ali http://insurance-quotes-for-you.com/Light_Graffiti.html <http://www.youtube.com/watch?v=mFx-4NT13C4>.



bomo v tej številki večinoma imenovali *subkulturni grafiti*.⁵

V hierarhiji različnih vrst subkulturnih grafitov so produkcijsko najbolj zahtevni pieci, saj za izdelavo zahtevajo več barv in časa. Vendar zahtevnost stilske izdelave in podoba končnega izdelka nista nujno ključni merili za visoko vrednost grafitu znotraj grafitarske subkulture, saj je pri vrednotenju subkulturnih grafitov zelo pomembna tudi stopnja nevarnosti in težavnost okoliščin,

v katerih so nastali.⁶ Seveda to ne pomeni, da končna vizualna podoba grafitu ni relevantna, se pa mnogokrat estetska neprepričljivost grafitu spregleda, če gre za grafit, ki je bil ustvarjen na izrazito »nevarni« lokaciji. Hierarhija writerjev, ki izhaja iz teh nenapisanih pravil znotraj grafitarske subkulture, je očem širše javnosti zato največkrat skrita. K razumevanju podobe, ki se lahko izcimi iz rizičnih dejavnikov pri uličnem udejstvovanju, nemalokrat prispevajo tudi anekdote, po vsebini pozicionirane tudi na mejah verjetnega. Gre za kopico pričevanj grafitarjev o nevarnostih pisanja v objemu noči in brutalnosti policije, varnostnih služb ipd.,⁷ ki se nemalokrat končajo tudi tragično.⁸

Na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta je Craig Castleman (1995)⁹ izvedel sicer le deskriptivno, a pionirsko raziskavo grafitarske subkulture v New Yorku. Da je preučeval newyorško

⁵ Kjer pa to ne bo mogoče zaradi posega v avtonomijo avtorja besedila, bo bralca in bralko na to specifiko opozorila uredniška opomba.

⁶ Obstajajo še zahtevnejše vrste grafitov, ki jih izrisujejo pripadniki grafitarske subkulture, a je njihova zahtevnost predvsem posledica težavnosti produkcijskega konteksta, ne pa stila. Zlasti grafitiranje po vlakih je tisto, ki writerjem prinaša velikanski prestiž. Po stopnjujočem se hierarhičnem zaporedju, ki velja znotraj subkulture, so poimenovanja grafitov na vlakih naslednja: *top to bottom*, *end to end*, *whole car* in *whole train*. Za podrobnejši opis različnih vrst grafitov, ki jih izrisujejo pripadniki grafitarske subkulture, glej slovarček v nadaljevanju in Castleman (1995: 26–40).

⁷ Grafitar Krypt pravi takole: »Streljajo nate, povozijo te vlaki, lovijo te ljudje v avtih. Pomešaš se z nočno kriminalno drogeraško sceno; napadli te bodo, okradli, policaji pa te bodo raje pretepli ali ubili kot pa aretirali, pač odvisno od mesta. Oaklandski policaji te bodo pretepli kot psa. Policaji v San Franciscu, ki so prijazni do vseh ostalih, grafitarje sovražijo. Mislim, mene so pretepli, da sem bil črn in plav. Tepli so me, ko sem bil že v lisicah. Vame so uperili pištolo, češ da sem porisal zid, čeprav sem zgolj stal tam in opazoval umetnino, ki sem jo pravkar dokončal. Kar naenkrat pa sta bili dve pištoli uperjeni v mojo glavo.« (Krypt v Walsh, 1996).

⁸ Mednje zagotovo sodita primer Michaela Stewarta (glej Internetni vir 1), ki ga je leta 1983 skupina policistov med pridržanjem v zaporu pretepla do smrti, in primer osemnajstletnega grafitarja Césarja Renéja Arca, ki ga je med grafitiranjem ustrelil varnostnik, ki je bil pozneje pred sodiščem opran vsakršne krivde (glej Internetni vir 2).

⁹ V predgovoru Castleman (1995: x) pojasni, da ni nameraval razvozlati širšega družbenega pomena subkulturnih grafitov, temveč le opisati zgodovino grafitarske subkulture in trenutnega stanja, saj takrat še ni bilo jasno, *kaj* ti mladostniki sploh počno, zato se z vprašanjem, *zakaj* to počno, po njegovem mnenju še ni bilo smiselno ukvarjati. Glej tudi recenzijo Castlemanove knjige avtorice Monike Kroepe v tej številki.

grafitarsko subkulturo, ni naključje, saj New York, kjer so »najstniki udejanjali 'getting up'¹⁰ – risali in slikali so svoja imena na vlake podzemne železnice – od poznih šestdesetih« (Castleman, 1995: x), velja za rojstno mesto te subkulture. Za prvega writerja¹¹ velja Taki 183, ki je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta svoj psevdonim napisal več tisočkrat na različnih lokacijah in površinah, od podzemnih železniških postaj in notranjosti vlakov do zidov, telefonskih govornic in tovornjakov. Njegovemu zgledu so sledili številni novi writerji, ki so do 21. julija 1971, ko je New York Times objavil prvi članek o grafitiranju (o Takiju 183), že popisali javne površine z imeni, kot so Yank 135, Joe 136 ali Barbara 62 (Powers, 1996: 137).

Grafitarska subkultura se je, kot pravita Ferrell (1998: 588) in Best (2003: 834), v osemdesetih in devetdesetih letih iz severnoameriških mest hitro širila po ostalih urbanih področjih razvitih in manj razvitih kapitalističnih družb od Evrope do Avstralije, Nove Zelandije, Karibov in Japonske, pri čemer so imeli pomembno vlogo ovitki kaset in cedejev hip-hop glasbe, hip-hop filmi,¹² filmi o grafitiranju, kot sta *Wild Style* iz leta 1983 in *Style Wars!* iz leta 1985, knjiga fotografij *Subway Art* (Cooper in Chalfant, 1984), njena naslednica *Spraycan Art* (Chalfant in Prigoff, 1987), v zadnjem času pa zlasti svetovni splet.

Internet je močno spremenil delovanje grafitarske subkulture in street artistov, tako v smislu komuniciranja med ustvarjalci kot v smislu prezentacije in promocije samega ustvarjanja. Z uporabo svetovnega spleta sta se grafitarska in streetartistična subkultura v veliki meri konsolidirali na svetovni ravni. Zapišemo lahko, da je virtualno začelo če že ne nadomeščati, pa vsaj izpodrivati fizično. Z razmahom interneta so knjige, filme, fanzine, predstavitve ustvarjalcev in nenazadnje »žive« medosebne interakcije začeli dohitevati sofisticirani nasledniki: e-knjige, webzini, na spletu dostopni filmi, forumi in številni portali, namenjeni grafitom in street artu naklonjeni publiki.¹³

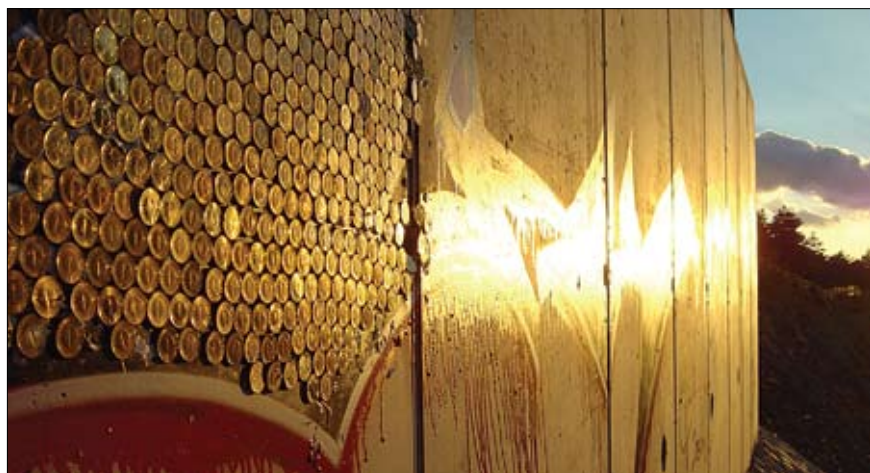


¹⁰ Glej slovarček izrazov v tej številki.

¹¹ Za pregled pomembnejših in bolj cenjenih newyorških grafitarjev in grafitark glej denimo Sutherland, 2004.

¹² Ker so grafiti postali eden izmed konstitutivnih elementov hip hop kulture (glej Best, 2003: 835–836; Ferrell 1997 in 1998), za grafite, ki jih ustvarjajo pripadniki grafitarske subkulture, uporablja kar naziv *hip-hop grafiti*, toda to poimenovanje je sporno, saj v številnih primerih, tudi v Sloveniji, povezava med hip-hop subkulturo in grafitarsko subkulturo ni nujno očitna in empirično dokazljiva.

¹³ Za vse naštetu glej tudi Domače branje na koncu te številke, ki podaja vpogled v nekatere bolj izpostavljene in priljubljene internetne strani na temo grafitov in street arta. Za preizpraševanje posledic, ki jih na področje grafitiranja prinaša internet, pa glej članek Maše Mikola v tej številki.



Čeprav je grafite in street art mogoče obravnavati na številne načine, v založniški industriji prevladujejo grafitarske in streetartistične fotomonografije deskriptivnega značaja, ki se osredotočajo zlasti na »estetski učinek« uličnih kreacij, pri čemer sta izpostavljeni zlasti

grafitarska subkultura, ergo writerji in streetartisti. Prav tako večina družboslovnih/humanističnih raziskovanj izjemno ozko uokvirja grafitiranje in street art, saj med legitimne predmete umetniško-zgodovinske, sociološke in kulturološke analize večinoma povzdigujejo grafitarske (in, redkeje, streetartistične) subkulture, vse ostale oblike grafitiranja (izpisovanje parol, imen športnih moštev, stihov itd. itn.) pa družboslovci/humanisti očitno v največji meri prepuščajo naravnemu razkroju. Obravnavajo jih kot ničvredne ekscese »nizke kulture«, s katerimi naj se, če se že morajo, ukvarjajo redki jezikoslovci, zagreti za kopanje po jeziku profani(zirani)h.

Vse te znanstvene, pa tudi poljudne obravnave se za nameček omejujejo zlasti na analiziranje grafitarskega teksta – v semiološkem pomenu besede.¹⁴ Pričujoča številka ČKZ zato skuša seči onkraj tovrstnih ozko zastavljenih analiz grafitarskih in streetartističnih fenomenov: preseči želi zgolj deskriptivnost in analiziranje tekstov, zato se poskuša osredotočiti tudi na strukturne determinante (ekonomske, zgodovinske, kulturne pogoje), ki o(ne)mogočajo razraščanje specifičnih oblik grafitiranja in street arta v posameznih okoljih, naj si bo v Sloveniji in na prostorih nekdanje SFRJ ali drugod po Evropi in svetu. Obenem želi preseči razmejitev med domnevno manjvrednimi in večvrednimi različicami street arta in grafitiranja, ki se vztrajno in agresivno uveljavlja v javnosti, kar pomeni, da smo veliko prostora namenili obravnavam raznolikih grafitarskih in streetartističnih snovanj, četudi so med seboj na prvi pogled nemalokrat izrazito nepovezana – torej tudi tistim, s katerimi se sicer teoretiki in kulturni/umetniški kritiki zelo redko podrobneje ukvarjajo zaradi takšnih ali drugačnih razlogov in/ali predsodkov.

Vse oblike street arta in grafitiranja, vse mogoče različice slikarsko-grafično-kiparskih kreativnosti na ulici in raznorodno izpisovanje/izrisovanje grafitov na pročelja stavb, v podhodih in na drugih javnih površinah, so primeri ljudskega ustvarjanja in izražanja idej, ki jih v javnosti vrednotijo na izredno nasprotujoče si načine. Grafite in street art v različnih kontekstih obravnavajo kot visoko kulturo, avtentično popularno kulturo, politični protest, umazanijo, kaznivo dejanje, prekršek itd. Nekateri mislijo, da gre za obliko vandalizma, ki je upravičeno zakonsko prepove-

¹⁴ Gadsby (1995) je denimo naredila kategorizacijo metodoloških pristopov k raziskovanju grafitov od šestdesetih let do sredine devetdesetih let, ki so se skoraj izključno ukvarjali le z opisovanjem, s popisovanjem in z interpretiranjem značilnosti grafitarskega besedila/slike, tj. teksta v semiološkem pomenu tega izraza.

dana, drugi menijo, da gre za obliko umetnosti, spet tretji, da gre za avtentično kreativnost delavskega razreda in družbenih manjšin, četrti pa, da je to edini način javnega izražanja idej in/ali kreativnosti, ki ga v življenju želijo prakticirati, ne glede na to, ali je v družbi priznan (kot umetnost) ali ne. Presojanje grafitov in street arta poteka torej v različnih *režimih vrednotenja*,¹⁵ ki so si velikokrat nasprotujoči, a v določenih primerih, kot se bo izkazalo tudi v prispevkih, ki sledijo, tudi komplementarni.

Grafiti in street art so danes izjemnega pomena za družbo, saj so ob internetu eden izmed redkih načinov javnega izražanja (mnenj), ki ga lahko udeležajo domala vsi posamezniki. V industrijskih in postindustrijskih družbah novega tisočletja, ki jim vlada neizprosna logika kapitala, je namreč vpliv na javno mnenje postal izrazito povezan z vplivom, ki ga imajo posamezniki, družbene skupine in ekonomske korporacije na množične medije. Dostop do aktivnega sodelovanja pri ustvarjanju vsebine množičnih medijev je zato veliki večini državljanov onemogočen. Številni morajo svoje nestrinjanje z dominantnimi idejami, ki prevladujejo v družbi, izraziti na alternativne načine javnega izražanja mnenj, med katerimi sta izjemno pomembna tudi grafitiranje in street art. Zapostavljeni sloji prebivalstva in družbene manjšine (politične, etnične, spolne itn.) lahko na ta način namreč javnosti sporočajo, kakšne so njihove predstave o svetu, v katerem živimo, ter kritizirajo procese, ki jih potiskajo v podrejen položaj. Za razliko od navadne umazanije, kakor grafiti in street art dominantne predstave nemalokrat označujejo, so torej grafiti in street art namerno, intencionalno dejanje sporočanja, komuniciranja z javnostjo, v katerega so tisti, ki nimajo dostopa do mehanizmov odločanja in vplivanja, nemalokrat preprosto prisiljeni.

Zakaj so grafiti in street art za dominantne predstave o delovanju družbe tako sporni? Tako grafiti kot street art poleg neenakosti v možnostih za javno izražanje mnenj izrazito problematizirajo dominantne ideje o samoumevnosti obstoja sistema zasebne lastnine ter nadzora nad javnimi površinami. Z izpisovanjem grafitov in posegi street arta po zidovih, ki so vedno last nekoga drugega, grafitarji in streetartisti posegajo v temeljno človekovo pravico nedotakljivosti zasebne lastnine, pri čemer to dejanje lahko vidimo tudi kot kritiko zakonske neodtujljivosti zasebne lastnine in pa kritiko državno-korporacijskega polaščanja javnih prostorov. Slednje namreč v družbi reproducira neenakosti v posedovanju in upravljanju javnih prostorov ter neenakosti v participiranju ljudi v dejavnostih, povezanih s temi javnimi prostori. Hkrati pa grafiti problematizirajo javno rabo vizualnosti in državno-korporacijsko reguliranje zunanje podobe javnih prostorov (Best, 2003: 828; MacPhee, 2004: 14). Grafiti so (ne)posredna kritika legalizacije in legitimizacije javnega oglaševanja na jumbo plakatih, kritika velikih neonskih napisov na stavbah ekonomskih korporacij, izložb prestižnih trgovin itn. Prav tako so kritika državnega nadzora nad zunanjo podobo javnih prostorov »nacionalne kulture«, pa naj gre za institucije ali mestne četrti, trge ali spomenike. Grafiti se na ta način zoperstavljajo državno-



¹⁵ Glej članek Gregorja Bulca v tej številki.



korporacijski urejenosti, odtujenosti in regulaciji javnih prostorov, ki za »nenadzorovano«, »noro« kreativnost, nima posluha in jo zato skuša izriniti na zanjo posebej določena, marginalizirana območja, daleč od oči javnosti, ali pa jo v poblagovljeni obliki inkorporirati v »vzorna« početja uveljavljenih ekonomskih in kulturno-umetniških organizacij.

Takšna regulacija poteka v kontekstu procesov razprodaje javnih prostorov (in javnih dejavnosti) v Sloveniji in drugod po svetu, zlasti v interesu kapitala in premožnejših slojev prebivalstva, posledično pa tudi v interesu državne oblasti, ki postaja izrazito podložna kapitalu. Grafiti in stre-

et art namreč večinoma¹⁶ znižujejo ekonomsko vrednost nepremičnin in prestižnost mestnih predelov, kar je zlasti pomembno za tiste sloje prebivalstva, ki živijo in delajo v središčih mest, ter za državne institucije in ekonomske korporacije, ki so tja umeščene. V luči marginaliziranja in izrinjanja nižjih slojev prebivalstva na mestna obrobja tako ni nič čudnega, da se v središču Ljubljane pojavljajo grafiti, s katerimi posamezniki promovirajo specifično identiteto in pomembnost posameznih predmestnih ljubljanskih naselij, kot so denimo Fužine ali Rakova jelša. Pri tem ne gre le za izražanje lastne identitete in pripadnosti marginaliziranim skupinam,¹⁷ temveč obenem za opozarjanje na mehanizme, s katerimi kapital ter država tem identitetam in družbenim skupinam onemogočata prisotnost v središču mesta. Izrazito uspešno predstavljanje marginaliziranih družbenih skupin v središču mesta in problematiziranje njihove izključenosti lahko vidimo denimo v grafitih, ki se pojavljajo na/v mestnih avtobusih.

Pisci grafitov torej kličejo po mobilnosti v geografskem, kulturnem in razrednem smislu, ki jo država in kapital – ne glede na številne oglase in politično demagogijo, ki poudarjajo enakopravnost vseh (v potrošnji) – učinkovito preprečujeta.

¹⁶ Z redkimi izjemami, kot je denimo britanski grafitar in street artist Banksy (glej članek Sandija Abrama v tej številki).

¹⁷ Na pomembnost grafitov pri izražanju posameznikove ali kolektivne pripadnosti lokalnemu geografskemu okolju opozarjajo denimo Lalič et al. (1991: 152-161). Glej tudi Baltičev članek v tej številki.

Literatura

- BEST, C. (2003): Reading Graffiti in the Caribbean Context. *Journal of Popular Culture*, let. 36, št. 4, 828–852.
- BLUME, R. (1985): Graffiti. V: VAN DIJK, A. (ur.). *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- BURNS, K. (2005): I NY. Berlin, Die Gestalten Verlag.
- CASTLEMAN, C. (1995): *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, London, The MIT Press.
- CHALFANT, H. in PRIGOFF, J. (1987): *Spraycan Art*. London, Thames & Hudson.
- COOPER, M. in CHALFANT, H. (1984): *Subway Art*. London, Thames & Hudson.
- FAJT, M. in VELIKONJA, M. (2006): Ulice govori / Streets are Saying Things. *Časopis za kritiko znanosti*. Št. 223, 22–29.
- FERREL, J. (1997): Youth, Crime, and Cultural Space. *Social Justice*. Let. 24, št. 4, 21–38.
- FERREL, J. (1998): Freight Train Graffiti: Subculture, Crime, Dislocation. *Justice Quarterly*. Let. 15, št. 4, 587–608.
- GADSBY, M. J. (1995): *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*. Dostopno na: <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html> (16. 02. 2008).
- HUNDERTMARK, C. (2005): *Art of Rebellion: The World of Street Art*. Gingko Press.
- HUNDERTMARK, C. (2006): *The Art of Rebellion 2: World of Urban Art Activism*. Publikat.
- LALIĆ, D., LEBURIČ, A. in BULAT, N. (1991): *Grafiti i subkultura*. Zagreb, Alinea.
- LOST ART, NEELON, C. in MANCO, T. (2005): *Graffiti Brasil*. London, Thames & Hudson.
- MACPHEE, J. (2004): *Stencil Pirates: A Global Study of the Street Stencil*. Brooklyn, Soft Skull Press.
- MANCO, T. (2004): *Street logos*. London, Thames & Hudson.
- POWERS, A. L. (1996): Whatever Happened to the Graffiti Art Movement? *Journal of Popular Culture*. Let. 29, št. 4, 137–142.
- SUTHERLAND, P. (2004): *Autograf: New York City's Graffiti Writers*. New York, PowerHouse Books.
- WALDE, C. (2007): *Sticker City: Paper Graffiti Art*. London, Thames & Hudson.
- WALSH, M. (1996): *Graffito*. Berkeley, California, North Atlantic Books.
- Internetni vir 1. Dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Stewart_%28graffiti_writer%29 (3. 3. 2008).
- Internetni vir 2. Dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Cesar_Rene_Arce (3. 3. 2008).