

Kratek teoretski refren o grafitiranju

Abstract

Short theoretical refrain on graffiti

The article deals with the political-critical potentiality of graffiti and street art, which, despite institutionalisation and incorporation, stubbornly maintains steady torque. To understand the persistence of a multitude of forms of visual production, which deterritorialise marketing, cultural and historical aesthetisation of the modern urban milieu, the article will try to analyse graffiti practice through its own singular logic of deterritorialisation of public space through which it creates spaces of the commons. Epistemologically speaking, it is no longer just a question of the semantic practice of graffiti but the materialistic question of what graffiti is doing. The article consequently discusses the theoretical rotation from 'signifying' to a materialistic theory in the field of graffiti scholarship.

Keywords: graffiti, street art, affect, deterritorialisation, the commons

Robert Bobnič is a graduate journalist, former editor-in-chief of Tribuna newspaper, former editor of Culture and Humanities Programme on Radio Študent and reviewer for a scientific journal Družboslovne razprave. (rbobnic@gmail.com)

Povzetek

Avtor se ukvarja s politično-kritično potencialnostjo grafitiranja in street arta, ki kljub institucionalizaciji in inkorporaciji trmasto ohranja vztrajni moment. Da bi razumeli vztrajnost mnogovrstne vizualne produkcije, ki deteritorializira tako marketinško kot kulturnozgodovinsko estetizacijo sodobnega urbanega miljeja, bo skušal članek obravnavati grafitiranje iz njega samega, iz njegove singularne logike deteritorializacije, ki prek deteritorializacije javnega prostora ustvarja skupno. Epistemološko gledano tako ni več le vprašanje pomenskih praks grafitiranja, temveč vprašanje, kaj grafiti počnejo. Članek tematizira teoretski zasuk obravnave grafitiranja od označevalne k materialni.

Ključne besede: grafitiranje, street art, afekt, deteritorializacija, skupno

Robert Bobnič je diplomirani novinar, nekdanji odgovorni urednik časopisa Tribune, nekdanji urednik redakcije za kulturo in humanistične vede Radia Študent ter recenzent pri znanstveni reviji Družboslovne razprave. (rbobnic@gmail.com)

Skoraj pol stoletja po tem, ko se je s pojavom *tagganja* rodilo kot singularna estetska (označevalna), politična (skupnostna), kulturna (eksistenčna) in komunikacijska (medijska) praksa, bi lahko tudi pri grafitiranju, tako kot pri marsikateri drugi kulturni produkciji, začeli z naštevanjem sovražnih sil, ki grozijo njihovi politično-kritični naravi. Tako štirje sovražniki ogrožajo prakso grafitiranja in zanikujejo njene singularne prvine; štiri sovražne sile kot štirje konji pri razčetverjenju: najprej je to kriminalizacija (formalnopravna sila), potem institucionalizacija na področju umetnosti (estetsko-vrednotenjska sila), pozneje inkorporacija v kulturne in kreativne industrije (politično-ekonomska sila) in navsezadnje publicistična kolonizacija (množično-medijska sila).¹ Toda verjetno tudi ni kulturne produkcije, ki bi se tem sovražnim silam tako vztrajno in trmasto upirala, kot se ravno grafitarske prakse in njihov nadaljnji razvoj znotraj streetartističnih praks.² Tako bomo skušali grafitiranje obravnavati iz njega samega, da bi dojel vztrajnost mnogovrstne vizualne produkcije, ki deteritorializira tako marketinško kot kulturnozgodovinsko estetizacijo sodobnega urbanega miljeja. Grafitiranja kot medij izražanja, ki ga je mogoče uporabiti za takšen ali drugačen intencionalen sporočanje namen, primarno ne bomo zgrabili iz tega sporočanje namena, temveč iz singularnosti grafitarskega medija, kajti menimo, da tako dobimo tudi seveda nujno nezadosten – pa vendar! – odgovor na vprašanje, zakaj je mogoče ta medij uporabiti za takšen in drugačen, pogosto ideološko in vrednotenjsko kontradiktoren sporočanje namen.

Čeprav je grafitiranje že davno prestopilo medijsko-novinarski prag, s fenomenom Banksy pa je stilizirano grafitiranje postalo tudi pozitivna novinarska vrednost, je resen teoretsko-strokovni diskurz še vedno molčeč in zadržan. Za to obstajajo razlogi, z njimi pa se tukaj ne bomo direktno spopadali. Prej bi veljalo zgolj omeniti, da zadržanost ni le povedna, temveč včasih tudi povsem zadostna. Ne želimo si namreč, da bi grafitiranje postalo še en nereflektiran predmet na seznamu sodobnih kulturnih ali umetnostnih študij, pri čemer se tovrstna teoretska kolonizacija, predvidevamo da iz omejenega dostopa do realnih vrednotenjskih režimov, za katere je vendarle treba poznati ulico, ne bi več spraševala po lastnih politično-epistemoloških in vednostno-oblastnih predpostavkah. Ne trdimo, da ta članek ob odsotnosti empirične nanašalnosti ne trpi prav za to hibo, se pa skuša, vsaj postransko, zadržati v bližini vprašanja, ki ga je pred kratkim postavil Austin, avtor za obravnavo grafitiranja precej referenčne študije *Taking the Train* (Austin, 2001). Ko v uvodnih zapiskih k izdaji spletne revije *Rhizomes* o grafitiranju opozarja na zev

¹ To pa še ne pomeni, da *najprej-potem* naznačuje gradualni vzročno-kavzalni postopek, čeprav bi ga lahko. O komodifikaciji in komercializaciji grafitov in *street arta* v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij glej Abram, 2008.

² V članku bom mestoma navajal obe praksi, mestoma pa zgolj grafitarsko, toda tudi v teh primerih se bom sočasno nanašal na *street art*, kajti sama razlika med enimi in drugimi uličnimi izražaji in označevanji ni tukajšnji predmet, čeprav bi veljalo zaradi večje negativne konotacije, pripisane s strani dominantnih diskurzov, vztrajati ravno pri besedi grafitiranje tudi takrat, ko je govor o *street artu*.

med na eni strani velikim pomenom grafitiranja za urbano družbeno realnost in na drugi strani majhnim akademskim *outputom*, kliče k tesnejšemu stiku s prakso grafitiranja kot prakso umetniškega projekta intelektualne produkcije, predvsem pa k vprašanju, kaj tovrstni stik pomeni za produkcijo vednosti v neoliberalnem 21. stoletju (Austin, 2013).

Prevrednotenje vrednot

Kot ugotavlja Bulc, institucionalizacija in estetizacija grafitarske dejavnosti temelji na tekstocentričnem epistemološkem ustroju, ki skozi institucionalna vrata spušča zgolj subkulturne grafite, pri čemer se tovrstni umetniško-epistemološki ustroj napaja pri levomodernističnem režimu vrednotenja.

Pri prvi (v zgodnjih sedemdesetih) in drugi (v osemdesetih) uveljavitvi nekaterih *writerjev* v newyorškem umetnostnem krogu so sicer res ključno vlogo pri interpretaciji umetniške vrednosti grafitov igrali tisti novi in stari kulturni posredniki, ki so efemerne subkulturne grafite z javnih površin (sten, vlakov itd.) poskušali prenesti na mobilna platna in jih s tem poblagoviti oziroma prilagoditi tržnim zakonitostim umetnostnega področja. Toda levomodernistične kritike poblagovljenja subkulturnih grafitov [...] ter sociološke interpretacije delovanja grafitarske subkulture in subkulturnih grafitov kot *aventične ljudske umetnosti* so ne le poudarile njihovo neblagovno naravo in vpetost v specifična družbena in kulturna razmerja znotraj grafitarskega subkulturnega življenjskega sloga, temveč so opozorile prav na te specifične grafite *writerjev* kot na tisto obliko grafitarske produkcije, ki je – v nasprotju z drugimi oblikami grafitiranja – še vedno najbolj vredna tekstocentrične obravnave kritičnih teoretikov. (Bulc, 2008: 81)

Transpozicija popularnokulturne oblike grafitiranja na visokokulturno umetniško področje se tako ni zgodila le skozi praksi grafitiranja zunanji in instituciji umetnosti notranji vrednotenjski režim, temveč tudi in predvsem skozi absorbiranje subkulturi grafitarjev imanentnega vrednotenjskega režima, ki sodbo okusa utemeljuje na estetskih (stil grafita) in prostorskih (lokacija grafita) merilih. Poleg tega pa stran od umetniških institucij in celo v deklarativnem nasprotju z njimi s specifičnim režimom avtorstva (*tag*) in specifično kulturnoekonomsko logiko prevrednotenja kulturnih vrednot (*getting up*) vpeljuje umetniški dispozitiv. Kot pokaže Groys (2002), je prevrednotenje vrednot ime za splošno obliko inovacije in produkcije novega, brez katerega ne more obstajati noben kulturni in umetniški objekt ali dogodek. Tudi grafit ne, ta mora v režimu, ki ga vzpostavi ulica sama, natančneje, skupnost grafiti *writerjev*, doseči prav prag estetsko-lokacijske inovacije. Brez produkcije novega se nima smisla ukvarjati s kulturo,

meni Groys, kajti to je imperativ njenega obstoja, toda inovacija ni inovacija novega razmerja do realnosti in posledično odkrivanje resnice, temveč prevrednotenje vrednot.

Inovacija ne operira s stvarmi, ki so zunaj kulture, temveč s kulturnimi hierarhijami in vrednotami. Inovacija ni v tem, da pride na dan nekaj, kar je bilo skrito, temveč v tem, da prevrednotimo vrednost tega, kar smo vedno že videli in poznali. Prevrednotenje vrednot je splošna oblika inovacije: pri tem se razvrednoti, kar je veljalo za resnično in prefinjeno, kar pa je prej veljalo za profano, tuje, primitivno ali vulgarno, pridobi večjo vrednost. Kot prevrednotenje vrednot je inovacija ekonomska operacija. Zahteva po novem spada na področje ekonomskih prisil, ki določajo življenje družbe v celoti. Ekonomija je trgovanje z vrednotami v okviru določenih vrednostnih hierarhij. To trgovanje spodbujajo vsi, ki želijo sodelovati v družbenem življenju. Kultura je del tega življenja. (Groys, 2002: 15–16)

Na obnebbju »ničejanske« ekonomije Groys vprašanje razmerja med kulturnim produktom in realnostjo podredi principu prevrednotenja vrednot, ali z drugimi besedami, negativnemu odnosu do tradicije, tako da se historično in ontološko epistemologija izvaja v okviru mehanizma prevrednotenja vrednot. Od tod lahko izpeljemo vsaj dve posledici. Kot prvo, umetnosti ne določa institucija, marveč režim vrednotenja kot prevrednotenja vrednot. Umetnost obstoji kot dispozitiv, heterogenost izjavljalnih in neizjavljalnih elementov, med katerimi tečejo določena razmerja, ki jih napaja in poganja, kakor pravi Foucault, določena strateška funkcija³ (Foucault, 2008: 194). Dispozitiv umetnosti obstaja tako v muzeju kot zunaj na ulici, tako je tudi prag med enim in drugim notranji prag samega dispozitiva umetnosti, ki so ga eni in drugi s precejšnjo lahkoto prestopili – ne da bi izstopili iz tega dispozitiva samega. Ker dispozitiv pomeni stroj, ki naredi videti (neizjavljalni elementi) in govoriti (izjavljalni elementi) (Deleuze, 2007), in ker videti in govoriti naredi tako, da realizira določena razmerja sil kot razmerja moči, potem je dispozitiv tudi vednostno-oblastni stroj (Foucault, 2008: 196). Posledično in kot druga posledica, ki nas bo tu bolj zanimala in čemur se bomo podrobneje posvetili, pa se zastavlja vprašanje, kaj potemtakem sploh pomeni omenjeni tekstocentrični epistemološki ustroj, kakor nastopa pri institucionalizaciji subkulturnih grafitov.

Tekstocentrična epistemologija grafitiranja ni le epistemologija, ki kot grafite pojmuje grafite z določeno estetsko vrednostjo, niti ni le epistemologija umetniškega dispozitiva, ki med kanon sodobne umetnosti, pa čeprav na njegov rob,

³ »Dispozitiv ima torej prevladujočo strateško funkcijo. To je lahko bila, na primer, zajezev neke prosto gibajoče se količine prebivalstva, ki je pomenila oviro za družbo s pretežno merkantilističnim tipom ekonomije: tu je šlo za strateško zahtevo, ki je igrala vlogo matrice nekega dispozitiva, ki je sčasoma postal dispozitiv kontrole-podvrženja norosti, duševne bolezni, nevroze.« (Foucault, 2008: 194)

prepušča le te, določene grafite z določeno estetsko vrednostjo, ampak je epistemološka logika, ki, to je jasno, grafit bere kot besedilo. Kaj pomeni, če tekstocentrizem vzamemo zares? Natanko to, besedilo ni le objekt med objekti, temveč logika načina, kako objekt sploh eksistira in pridobiva pomen. Četudi vključuje politično-ekonomske in družbeno-psihološke pogoje produkcije določenega znaka, se tekstocentrično branje realnosti ne more izmakniti suverenosti označevalca kot ontološke in epistemološke zapore. Na vrhuncu (post)strukturalističnega epistemološkega obrata Derrida piše: »Ne obstaja zunaj-teksta. [...] Vselej so obstajala le dopolnila, nadomestni pomeni, ki so lahko vzniknili zgolj v neki verigi diferencialnih napotil, pri tem pa je 'realno' nastopalo in se dogajalo le tako, da je privzelo smisel iz neke sledi in nekega sklicevanja na dopolnilo itd.« (Derrida, 1998: 196) Če grafitiranje razumemo na podlagi obstoja grafita kot znaka ali reprezentacije, kar je pogosta praksa tudi v socioloških, predvsem pa kulturoloških obravnavah, zgrešimo samo materialnost in posledično tudi singularnost te prakse.

Lazzarato opozarja, da se podrejanje celotnega izražanja označevalni logiki jezika ne more izmakniti transcendentalnemu primatu, ki ga tako pridobi jezik. Spomnimo se Nietzschejevih svarilnih besed: »Bojim se, da se ne bomo otresli boga, ker še verjamemo v slovnico ...« (Nietzsche, 1989: 27) Ali pa kapitalizma, kajti sodobna kritična teorija, od Žižka, Badiouja, Rancière do Virna, se ne more znebiti ontološkega primata, ki naj bi ga imel jezik. »Tovrstni način razumevanja jezika, dasiravno je definiran glede na njegovo politično in produktivno funkcijo, se mi zdi v ostri diskrepanci z naravo in delovanjem subjektivitete, izjavljanja in produkcije v sodobnem kapitalizmu. Kljub njihovih kritičnim ciljem z vsemi temi teorijami ostanemo v 'logocentričnem' svetu, medtem ko smo s kapitalizmom že pred časom vstopili v 'mašino-centrični' svet, ki konfigurira funkcije jezika na drugačen način.« (Lazzarato, 2014: 59–60) Lazzarato namreč prek Guattarija uvaja dvojnost kapitalistične produkcije subjekta, ki poleg družbenega podrejanja – ta temelji na reprezentacijskem in identitetnem režimu – vključuje tudi in predvsem strojno zasužnjevanje, ki pa temelji na molekularnem in afektivnem režimu. Temu ustreza delitev na označevalno semiotiko, med katero spadajo jezikovni tokovi, in neoznačevalno semiotiko, med katero spadajo materialni tokovi. To pomeni, da izražanje ne pripada le redu jezika in reprezentaciji prek simbolnega, temveč celotni materiji.

Čeprav kapitalizem deluje mašino-centrično,⁴ prek materialnega zasužnjevanja, pa, da bi lahko teritorializiral družbeno področje, potem ko ga deteritorializira, različne semiotike, od gestikularnih, ritualnih, telesnih do zvočnih, podredi jeziku, ki postane obči označevalni ekvivalent. Z reprezentacijo, ki svet razdeli na simbolne-

⁴ »Kapitalistična deteritorializacija deluje na željo, tako da ta ni več človeška, ampak, pravilneje rečeno, strojna. Želja ni več izražanje človeške subjektivitete; izhaja iz sestava človeških in nečloveških tokov, iz mnogoterosti družbenih in tehničnih mašin. Deteritorializirana želja nima nič z 'goni' ali s 'conatus'. Prej je vprašanje mogočega, ustvarjanje novih potencialnosti, vznik tega, kar se zdi mogoče v kapitalistični dominaciji.« (Lazzarato, 2014: 51)

ga in realnega, znak izgubi direktno referencialnost na realnost, kajti, da bi postal semiotično učinkovit, mora preiti skozi mediacijo simbolnega, skozi označevalno mašino.

Tako reprezentacija znake naredi 'nemočne', ne delujejo neposredno in pragmatično na 'realno'. Da bi se spremenili, morajo iti skozi zavest, reprezentacijo in subjekt. Primerjava s primitivnimi družbami osvetli v kapitalizmu učinkovito ločitev med produkcijo in reprezentacijo, med označevalcem in realnim. Kajti za 'primitivna ljudstva' tokovi znakov konstituirajo realnost na enak način kot materialni tokovi. Ni ločitve med semiotično produkcijo in materialno produkcijo, znaki se nadaljujejo v realnem in nasprotno. (Lazzarato, 2014: 74)

Razlika med miselno orientacijo, ki upošteva le označevalno semiotiko, in orientacijo, ki upošteva tudi neoznačevalno semiotiko, pa kajpada ni le epistemološka razlika, temveč, kot kaže ravno tekstocentrizem, delujoč znotraj umetniškega režima vrednotenja, politično-epistemološka razlika. Poleg tega ta razlika ne pomeni, da omenjeni tekstocentrizem, ki znotraj institucije umetnosti prepušča le določene grafite, temelji na (post)strukturalničnem pojmovnem aparatu, ampak da grafitu podeli primat besedila, na podlagi katerega se lahko razbira določen pomen. Čeprav pri tem procesu prihaja do prevrednotenja kulturnih vrednot, pa se lahko to prevrednotenje vendarle zgodi le na ozadju občega ekvivalenta – tako simbolnega kot materialnega –, ki meri to prevrednotenje. Singularnost prakse grafitiranja, ki je, tako pravimo, njen najbolj daljnosežen kritičen in subverziven moment, posledično ne moremo zgrabiti prek postavke, kaj neki grafitiranje pomeni, ali kaj neki pomeni posamičen grafit, temveč tudi in predvsem, kaj grafitiranje počne. Natančneje, o postavki, kaj grafitiranje pomeni, kaj označuje, ne moremo razmišljati brez postavke, kaj grafitiranje počne.

Grafiti afekt

Čeprav »si materialnost grafitov zasluži kontinuirano študijo in pozornost« (Bowen, 2013: 1. odstavek), pa se zdi zanimivo, da je vendarle take pozornosti malo, še zlasti če upoštevamo teoretsko elaboracijo te pozornosti, namenjeno koncipiranju grafitiranja na ravni njegove prakse kot take, na ravni singularnosti grafitiranja kot medija in označevanja, ki svojo singularnost in moč prej dobiva v načinu, na katerega označuje, kot pa v tem, kaj označuje. Eden takšnih poskusov, ki uporablja pojmovni aparat, ki nas tu – iz zgoraj zapisanih razlogov – zanima, je vsekakor Edbauerin, ki skuša v članku (*Meta*)fizični grafiti: 'getting up' kot afektivni model pisanja grafitiranje zgrabiti ne le skozi simbolno in pomensko funkcijo, pač pa tudi in predvsem skozi funkcijo izkušnje in afekta. Ker izhaja iz študije retorike, ne želi, kakor pravi, grafitiranja vpeljati kot še en retorični tekst, ampak skozi pri-

mer uličnega pisanja okrepiti sam model retorike in kompozicije (Edbauer, 2005: 134). Pri tem se zateče k materialističnemu pojmovanju pisave kot agregata afektivnosti in intenzivnosti, izhajajoč predvsem iz spinozistične ontologije.

Retorično gledano, pravi Edbauer, je grafitiranje situacijski retorični dogodek, ki se dogaja na ulici in pomeni določen odziv na določeno situacijo, samo *tagganje* pa je obenem participacija v diskurzivni skupnosti subkulture *writerjev*. Toda, upoštevati moramo tudi izkušnjo telesa-v-kontekstu. »Še preden imamo možnost generirati diskurzivni odziv na situacijo, je telo-v-kontekstu že visceralno vpleteno. To pomeni, da preden *tagganje* postane diskurzivni ali prenosni kod za pomenjanje, doleti telo.« (Edbauer, 2005: 139) Drugače povedano, grafitiranje je odgovor na klic, ki je lahko participacija v diskurzivni skupini *writerjev* ali izražanje politične izjave, toda še pred tem imperativom obstaja določena afektivna investicija. »Retorični kontekst, ki 'prikliče' pisanje, je vedno že scena izkušnje afekta. To je primarni klic k pisanju, ki označuje izmeno med retoričnim kontekstom in afektivnim telesom.« (ibid.: 142)⁵ Edbauer generiranje afekta pri grafitiranju pokaže na primeru stila: »Stil je izkustven. Deluje znotraj njegovega agregata občutkov.« (ibid.: 145) Medtem ko grafitar izumi specifičen stil grafitiranja, sočasno izumi tudi specifično afektivnost, brez katere ta stil ne more delovati. Še več: ker grafitiranje predpostavlja nenehno izumljanje stila, nenehno izumljanje lastne pisave, ta pisava gradi na moči afektivnosti, ki ne more biti uresničena v pomenjanju, ampak deluje sočasno z njim. Stil tako odpre tudi prostor investicije na strani recepcije, kajti investicija, ki pogojuje določeno recepcijo, se zgodi zaradi izkušnje, ki jo prek afektivnosti lahko povzroči določen stil.⁶

Da pri grafitiranju ne gre le za produkcijo pomena, kaže tudi temeljno načelo grafitiranja, *getting up*. V tem smislu je *getting up* način produkcije intenzitete, agregiranje senzacij in afektov. »Da bi ustvaril močan etos, *writer* stavi na agregat senzacij. Njegova zmožnost, da bi ustvaril 'vpliv', je odvisna od občutka med *preveč* in *več kot normalno*, izkušnje *biti naokoli*. Z drugimi besedami, pisec je odvisen od

⁵ Slovita Spinozova trditev, da niti tega ne vemo, kaj zmore telo, sicer ne uvaja preobrnjene superiornosti uma nad telesom, tako da bi zdaj telo obvladovalo um, temveč vzporednost, ki razglaša določen kontinuum med delovanjem v umu in trpnosti v telesu (Deleuze, 2012: 24). Tako je zato, ker tako kot telo presega spoznanje, ki ga imamo o njem, tudi samo mišljenje presega zavest, ki si jo tvorimo o njem. Zavest ne dojema vzrokov, ampak le učinke, ki jo zadevajo. Po Spinozi sta namreč vsako telo in vsaka ideja sestavljena iz razmerij, ki subsimirajo dele tega telesa in te ideje. Ko se tako srečata dve telesu ali dve ideji, se skupaj s svojimi razmerji bodisi sestavita in oblikujeta močnejšo celoto bodisi eno telo ali ideja drugega/drugo razstavi in uniči njegovo/njeno sestavo. »Od enega stanja k drugemu, od ene podobe ali ideje k drugi so torej prehodi, doživeti prehodi, trajanja, skozi katera prehajamo k večji ali manjši popolnosti. Še več, teh stanj, afekcij, podob ali idej ne moremo ločiti od trajanja, ki jih povezuje s predhodnim stanjem in jih uperja k prihodnjemu stanju. Ta trajanja ali neprekinjene variacije popolnosti se imenujejo 'afekti' ali občutki.« (ibid.: 51)

⁶ Govorimo sicer o grafiti pisavi, kar pomeni, da nismo popolnoma pravični, kajti govoriti – še zlasti zato, ker govorimo o stiliziranem grafitu, ki zgodovinsko resda izhaja iz besede – bi morali o besedi in podobi, o afektivnosti, ki se dogaja med izjavnim in vidnim. Vendar to za tukajšnji namen niti ni tako pomembno.

nečesa drugega, obstoječega v bližini označevanja in diskurzivnosti. Biti opažen – *getting up* na različnih mestih, kolikor je mogoče – je edini način, na katerega se gradi etos *writerja*.« (Edbauer, 2005: 144) Prav zato je izkušnjo grafitov pomembno razumeti kot prostorsko prakso, pomembno je razumeti fizični, konceptualni in družbeni prostor, ki ga praksa grafitiranja konstituira skozi ponavljajočo se prakso grafitiranja (Bowen, 2013: 10. odstavek). Grafitiranje bolj kot katerakoli oblika literarnega izražanja, kjer prihaja ravno do zgubanja označevanja na samega sebe, kar jezik izpostavi njegovi lastni neoznačevalni zunanosti (gl. Foucault, 2000: 148–150), temelji ravno na samem označevanju; s tem da ima tu označevanje družbeno in politično funkcijo (*getting up*): družbeno, ker konstituira družbeno vez, politično, ker ustvarja skupno, kot bo jasno pozneje.

Ptiči pojejo, grafitarji grafitirajo

Edbauer se sicer ogne tekstocentrični epistemologiji, toda naprtili bi ji lahko isti očitek, kot ga lahko usmerimo na marsikatero sociološko, kulturološko, umetno-stnozgodovinsko in literarno-teoretsko raziskavo grafitiranja: in sicer, da kot grafitiranje pojmuje zgolj *tagganje* in stilizirane grafite, s čimer se potrjuje grafitarski subkulturi imanentni režim vrednotenja, ki pravo vrednost grafitov pripisuje le stiliziranim in ponavljajočim se grafitom. Pa vendar – in prav zato: stopimo korak nazaj, bolj na ulico. Meje med različnimi ustvarjanji, npr. med estetskim grafitom in političnim sporočilom brez (prepoznane) estetske konotacije ali ljubezenskim mesidžem ali preprosto in hudomušno zajebancijo, seveda niso enoznačne, so natanko rezultat konstituirajočih režimov vrednotenja, vendar v veliki meri odražajo distinkcijo med tem, kaj grafitarsko ustvarjanje je in kaj ni, med dominantnim in marginaliziranim ustvarjanjem, med silami normalizacije in silami odklonskosti. Inverzno pa je tovrstna distinkcija obenem tudi tista, skozi katero kritično motrimo družbenokritične, političnoestetske, aktivistične in artivistične implikacije tovrstne kreativnosti, pri čemer kritični potencial pade natanko na stran neestetskih in marginaliziranih ustvarjanj. Če pa skušamo priti do točke nič, do principa, ki ostaja enak enim in drugim grafitarskim in *streetartističnim* označevalnim praksam, potem se vprašanje političnokritične potencialnosti tovrstnega ustvarjanja ne nahaja niti v semiotičnih (tekstualnih), niti v prostorskih (kontekstualnih), niti v pravnoformalnih (ilegalnih), niti v medijskih (komunikacijskih) razsežnostih, temveč v samih potezah, ki omenjene razsežnosti hkrati naseljujejo, in jim uhaja. To pomeni, da lahko vprašanje političnokritične potencialnosti grafitarske in *streetartistične* prakse zastavimo ravno v sami specifičnosti teh praks. Eden od načinov tovrstnega razumevanja bi lahko bilo deleuzovsko-guattaristično mišljenje, grafitiranje kot prakse teritorializacije in deteritorializacije.

V enajstem od tisočev platojev, naslovljenem *O refrenu*, Deleuze in Guattari refren definirata takole: »Refren je ritem in melodija, ki sta bila teritorializirana,

ker sta postala ekspresivna – ekspresivna pa sta postala, ker sta bila teritorializirana.« (Deleuze in Guattari, 2011: 349) Ritem namreč obstaja tam, kjer prihaja do komunikacije med dvema miljeema kot časovno-prostorskima blokoma, kodiranimi skozi periodično repetitivno njunih komponent, ki niso nič drugega kot njune funkcije. Ker komunikacija ni prenos, temveč transkodiranje, ritem iz miljeja naredi teritorij, tako da funkcije miljeja postanejo ekspresivne. »Teritorializacija je dejanje ritma, ki je postal ekspresiven, oziroma dejanje miljeja, katerega funkcije so postale kvalitativne. Markiranje teritorija je dimenzijsko, toda to ni merilo, ampak ritem.« (ibid.: 348) Deleuze in Guattari navajata primer barve pri ptičih in ribah. Barva je stanje membrane, nanašajoča se na notranje hormonsko stanje in kot taka ostaja barva funkcija nekega miljeja, dokler se veže na določeno delovanje, na primer seksualno. »Ekspresivna pa postane na drugi strani, ko pridobi časovno konstanto in prostorsko razsežnost, ki jo dela za teritorialno, boljše, za teritorializirajočo, za znak: podpis.« (ibid.: 347) Ekspresija pride skupaj s posestjo, pa vendar ne tako, da bi pripadala subjektu, ampak da označuje teritorij. Hkrati pa ekspresivne kvalitete obstajajo le tako, da so nenehno v razmerju z notranjimi impulzi teritorija (teritorialni motivi), kot tudi z zunanjimi okoliščinami (teritorialni kontrapunkti), kar pomeni, da so avtonomne, delujejo le znotraj teh njim lastnih razmerij. »Ekspresivne kvalitete gojijo različna variabilna ali konstantna razmerja druge z drugo; ne konstituirajo več plakatov, ki markirajo teritorij, ampak motive in kontrapunkte, ki izražajo razmerje teritorija do notranjih impulzov ali zunanjih okoliščin, ne glede na to, ali so dane ali ne. Ni več podpisov, temveč stil.« (ibid.: 351) Prav zato Deleuze in Guattari ta proces imenujeta umetnost, ki nikakor ni predmet človeške in simbolne dejavnosti, temveč procesa ekspresije celotne materije.

Proces, ki ga opisujemo, ni proces evolucije, temveč proces postajanja. Tako kot so miljeji skozi transkodiranje v nenehnem postajanju in tako kot z njihovim dekodiranjem postajajo teritorij, tako tudi teritorij skozi deteritorializacijo postaja sestav, sestav pa skozi nadaljnjo deteritorializacijo postaja kozmos. »Ekspresivne kvalitete, ki smo jih poimenovali estetske, definitivno niso 'čiste' ali simbolične kvalitete, marveč prave kvalitete, z drugimi besedami, apropiativne kvalitete, prehodi komponent miljeja do komponent teritorija. Teritorij pa je že sam spet prehod. Teritorij je prvi sestav, prva stvar, ki konstituira sestav; sestav je fundamentalno teritorialen. Toda, kako bi ne bil že v procesu prehajanja v nekaj drugega, v druge sestave? Zato ne moremo govoriti o konstituciji teritorija, ne da bi govorili o njegovi notranji organizaciji.« (ibid.: 356) Kaj sploh drži skupaj neki sestav, še zlasti zato, ker gre za heterogen sestav, tako kot pri dispozitivu, označevalnih in neoznačevalnih, človeških in nečloveških elementih? To je vprašanje, ki se tiče razlike med, kot pravita Deleuze in Guattari, stratificiranimi sistemi in plani konsistenc. Medtem ko so stratificirani sistemi, kot kaže že ime samo, fiksirani sistemi z linearno kavalnostjo in hierarhičnim redom (organizem), so plani konsistence konsolidacija heterogenih elementov, ki jih konsolidira transverzalna linija deteritorializacije (telo brez organov) ter jih tako odpira postajanju. Kot taka deteritorializacija ni

enaka nedoločenosti, prej nasprotno, je ravno sila konsistence, ki deluje na podlagi zbraniosti in znotraj omejenega nabora elementov; kot tudi plan konsistence ni ločen od sistemov stratifikacije, temveč deluje vedno na strati, sama strata pa se organizirana na planu konsistence (ibid.: 370–371).

Kljub tovrstnemu deteritorializiranemu mišljenju in kljub temu, da imajo sonorične dejavnosti pri deteritorializaciji primat,⁷ pa bi lahko o grafitiranju kot dejavnosti označevanja teritorija razmišljali natanko tako kot o praksi deteritorializacije, ki hkrati tudi ustvarja nenehno reteritorializacijo. Podpis (*tag*) definira teritorij, toda hkrati podpis kot ekspresija pridobiva avtonomijo, tako da postane stil. Edbauer pravilno zapiše, da je stil daleč od osebne ekspresije *writerjeve* individualnosti, v resnici je to performiranje retoričnega sebstva (Edbauer, 2005: 143). Vendar je hkrati stil še tudi veliko več, je praksa teritorializacije. Resda je stil tudi pogoj avtorske funkcije znotraj umetniškega režima vrednotenja, vendar je tako zato, ker je razumljen tekstocentrično, ne pa iz perspektive tega, kar ta stil počne (v javnem prostoru). Pravzaprav ne počne drugega, kot da teritorializira, sama praksa grafitiranja kot praksa teritorializacije pa kot taka deluje na heterogen način. Imamo teritorije v domeni *crewjev*, poleg tega teritorije, ki naj bi bili v domeni vseh *crewjev* (*hall of fame*), pa tudi teritorije, ki niso v domeni *crewjev*, temveč tvorijo neki lastni teritorij (politično delovanje), ali pa teritorije grafitov na splošno, ki se konstituirajo prav skozi ponavljanje (bodisi princip *getting up* bodisi princip nenadzorovanega izražanja) grafitov v javnem prostoru, kar pa je tudi že njegova deteritorializacija. (De)teritorializacija tako ni le lastnost stiliziranih grafitov, temveč – ker je grafitiranje praksa zgubanja označevanja na označevanje samo, ne da bi bilo to označevanje ločeno od družbene in politične materije, pač pa je ravno funkcija družbenega in političnega – grafitiranja kot takega. O grafitiranju moramo prej razmišljati kot o sistemu stratifikacije (postajanje dominantnih modelov izražanja) in kot plan konsistence (deteritorializacija, ki je nasproti dominantnosti vedno manjšinska). Ne sme nas namreč zapustiti zgodovinski spomin, da je grafitiranje kot samostojna praksa nastalo prav skozi teritorializiranje s strani manjšinskih skupin.⁸

⁷ »Barve ne premikajo ljudi. Zastave ne morejo nič brez trobent. Laserji so modulirani skozi zvok. Refren je zvočen *par excellence*, svojo moč zlahka razvije v bolešno sladko pesmico kot tudi v čisti motiv.« (Deleuze in Guattari, 2011: 383) Prav zaradi afektivno-strojne narave, ki dominira označevalno-semiotični, je zvok najmočnejša sila deteritorializacije, hkrati pa tudi najmočnejša sila ustvarjanja konsistence te deteritorializacije. Konsistentno deteritorializiran zvok ali glasba se tako nenehno reteritorializira, spomnimo se samo na funkcijo radia pri ustvarjanju teritorija doma, ali na funkcijo javnega predvajanja glasbe, predvsem s strani manjšinskih skupin, kot pri hip hopu (prenosni radii, *lowriders*) ali, nam bliže, pri turbofolku (vrtenje glasbe s prenosnih telefonov).

⁸ O nastanku *tagganja* znotraj mladinskih gangov njujorških manjšin glej Austin, 2001: 42.

Onstran javnega

Deteritorializiran prostor/področje, ki ga ustvarjajo grafitarske in *streetartistične* prakse, je prostor/področje skupnega. Po Hardtu in Negriju je skupno na eni strani skupno materialnega naravnega sveta, kot so naravni viri, na drugi, kar je pomembnejše, pa je skupno produkt biopolitične produkcije, ki producira življenje samo, obliko določenega življenja. S pojmom skupnega skušata Hardt in Negri preseči dialektiko javnega in zasebnega, ki temelji na konceptu, ali, kot pravita, republiki lastnine (Hardt in Negri, 2010: 22). Drugače rečeno, republika lastnine je prevladujoča moderna oblika oblasti, katere temelj je koncept lastnine.

Pomembno pa je, da Hardt in Negri lastnino razumeta kot oblastni odnos, s tem da bi morali oblast razumeti foucaultovsko, kot strateško razmerje sil. Kot vemo, Foucault prekine tako s politično-ekonomskim pojmovanjem oblasti, po katerem naj bi oblast imela nalogo reprodukcije produkcijskih odnosov, kot s pravno-mitološkim pojmovanjem, temelječim na mitologiki družbene pogodbe in suverenosti, kajti, kakor pravi sam (Foucault, 2007: 185), ne zanima ga reprezentacija oblasti, ampak njeno realno delovanje. »Dejansko oblastno povezavo definira to, da je način delovanja, ki ne deluje neposredno na druge. Oblast ne deluje na druge, temveč na njihova delovanja: delovanje na delovanja, na obstoječa in na tista, ki lahko nastanejo v sedanosti in prihodnosti.« (Foucault, 1991: 113) Po Foucaultu je oblast strateško razmerje sil, ki so imanentna družbenim odnosom, tako da nimamo, prvič, realnosti produkcijskih ali spolnih ali kakšnih drugih razmerij in, drugič, realnosti oblasti, ki zaradi reprodukcije od zunaj intervenira v ta razmerja, marveč so mehanizmi oblasti že sestavni del teh razmerij, tako njihov učinek kakor njihov vzrok (Foucault, 2009: 2). Tako je biopolitična produkcija kot prevladujoč ekonomski ustroj sodobne kapitalistične produkcije hkrati tudi že določen dispozitiv oblasti. Če sledimo Foucaultovim genealoškim študijam, potem moramo upoštevati tudi razliko, ki jo uvede med dispozitivom suverenosti, disciplinarnim dispozitivom in dispozitivom varnosti, pri čemer prvi normalizira na podlagi transcendentnega zakona, drugi na podlagi zakonu zunanjih in družbi notranjih disciplinarnih oblastnih tehnologij, tretji pa na podlagi serij morebitnih dogodkov, ki jih skuša upravljati in kalkulirati iz njih samih, tako da so oblastna razmerja podvržena imanentni normalizaciji (ibid.: 5–6). Dispozitiv varnosti je tako konstitutiven element tega, kar Foucault imenuje vladnost, ki je notranja biopolitičnemu režimu oblasti. Kajti primarni objekt vladnosti ni več le teritorij, temveč predvsem življenje tako posameznika kot populacije, kot prevladujočo vednost o tem, kako vladati življenjem, pa vladnost privzame politično ekonomijo (ibid.: 108). Nemara je že iz Foucaultove opredelitve jasno, da se rojstvo vladnosti, ki Foucaultu pomeni tudi nadaljnjo konceptualno diferenciacijo oblasti, s katero pa se tu ne moremo ukvarjati, nanaša na moderno liberalno vladnost, kajti za Foucaulta liberalizem ni ideologija, ampak oblastna tehnologija, katere notranji ustroj je omenjena vladnost.

Ker je temeljni problem liberalne vladnosti, temelječe na epistemološki zapori

politične ekonomije, heterogenost suverenosti in politične ekonomije, v liberalni vladnosti nastane realnost, ki zajema oboje. To je realnost civilne družbe, ki po Foucaultu ni zgodovinsko-naravna danost, ki bi kot taka omogočala notranjo omejitve oblasti, ampak je to površina nanašanja moderne liberalne vladnosti. Civilna družba je realnost, katere razmerja niso niti politično-pravna niti politično-ekonomska, temveč se uravnavajo po njej imanentni kalkulaciji. »Vseprisotnost vladanja, vladanje, ki se mu nič ne izmakne, vladanje, ki vendarle spoštuje posebnost ekonomije: to bo vladanje, ki bo upravljalo civilno družbo, ki bo upravljalo narod, ki bo upravljalo družbo, ki bo upravljalo družbeno.« (Foucault, 2015: 270) Kot taka je civilna družba eden ključnih konceptov in realnosti liberalnega koncepta javnosti.

Ta, kot vemo, izhaja iz načela publicitete, ki sta ga na eni strani utemeljila Bentham in na drugi Kant. Medtem ko je Benthamov koncept publicitete predvsem regulativen, na nek način negativen, saj je njegova funkcija nadzor nad aparatom političnega predstavništva, pa Kantov po svoje pozitiven koncept temelji na javni uporabi uma kot načelu javnega komuniciranja in izražanja idej, od njega je namreč odvisen predstavniško-politični ustroj kot tak. »Tako Kantovo načelo publicitete pomeni spravo med politiko in demokratično legitimnostjo s tem, da zagotavlja pravni red in izpolnjuje razsvetljensko vlogo: medtem ko je politika prisila, je demokracija moralni temelj združevanja. Spravo med tema dvema sferama je mogoče doseči le s temeljnimi človekovimi pravicami, utelešenimi v načelu publicitete – s svobodo mišljenja in svobodo javnega izražanja; druga brez druge ne more obstajati.« (Splichal, 2003: 997) To je večinski Kant, ki, kot pravita Hardt in Negri, utrjuje transcendentno ureditev republike lastnine, v nasprotju z manjšinskimi, za katerega maksima drzni si vedeti, pod katero Kant razume javno uporabo uma, pomeni tudi vedeti, kako si drzniti (Hardt in Negri, 2010: 29, 32). Pri izhodu iz večinskega Kanta tako ne pomaga niti afirmacija uporabe javnega uma kot pravice do komuniciranja nad pravico do lastnine, kot to stori Splichal (Splichal, 2003: 1004), temveč zgolj to, kar Foucault razume kot mejno držo. To je kritika, ki »ne bo iz tega, kar smo, sklenila, česar ne moremo narediti in spoznati, ampak bo iz kontingence, ki je iz nas naredila to, kar smo, izluščila možnost, da prenehamo biti, delati ali misliti to, kar smo, kar delamo in kar mislimo.« (Foucault, 2008: 264) Pri tem pa je treba, če nas zanima prenehati biti, delati in misliti v okviru liberalne realnosti javnosti in nanjo nanašajočega načela publicitete kot liberalne vladnosti, upoštevati transformacijo načela publicitete, izhajajoče iz posameznikove javne uporabe uma kot javnega izražanja idej, v depersonalizirano svobodo tiska, največkrat spravljeno pod geslo psa čuvaja. Še več:

Pojem publicitete v svoji prevladujoči sodobni obliki promoviranja blaga, oglaševanja in odnosov z javnostmi nima nič skupnega ne s procesom racionalne, kritične razprave, ne z nadzorovanjem oblasti. Ta 'post/moderna' konceptualizacija publicitete se jasno izraža v dejstvu, da so že sam pomen besede publiciteta, ki se je svoj čas nanašal na racionalne razprave, zasenčile 'aktivnosti

za zagotavljanje, da nekdo ali nekaj pritegne veliko zanimanje ali pozornost velikega števila ljudi' ali 'določen tip odnosov z javnostmi, ki v medijih v obliki novic ali zgodb sporoča informacije o izdelku, storitvi ali ideji', kot jo razumejo oglaševalci. (Splichal, 2003: 1006)

In četudi lahko samo pritrjujemo Splichalu, ko nadaljnje zahteva naddoločitev lastninskih pravic s pravico do komuniciranja, tako da bi pod zakonsko določitvijo omogočala izražati mnenje tistih, ki nimajo komunikacijske moči, pa so takšne transcendentale formalnopravne naddoločitve politično neefektivne, če ne upoštevajo same oblastne in vladnostne dinamike, s katero se sploh ustvarjata vključujočnost in izključujočnost nekega skupnostnega prostora. Sicer pa, komu je mar za pravice? Definitivno ne grafitiranju in *street artu*. Grafitarske in *streetartistične* prakse niso uveljavljanje pravice do komuniciranja pred lastninskimi pravicami, temveč so to prakse izražanja onstran transcendentálnih določitev in zunaj vladnostnih procesov oblikovanja javnosti in javnega mnenja, so prakse ustvarjanja skupnega, ki pa ga moramo še zlasti v tem primeru razumeti znotraj konteksta in dispozitiva mesta. Eden od rezervoarjev in rezultatov skupnega je namreč, pravita Hardt in Negri, metropola, mesto.

Industrijska tovarna, njene potrebe, ritmi in oblike njene družbene organizacije so vse 19. in 20. stoletje določali rast mest in lastnosti urbanega prostora. Danes pa smo priča premiku od industrijske k biopolitični metropoli. V biopolitični ekonomiji je odnos med produkcijskim procesom in skupnim, ki konstituira mesto, čedalje bolj intenziven in neposreden. Seveda mesto ni le iz zgradb, ulic, podzemnih železnic, parkov, kanalizacije in komunikacijskih kablov zgrajeno okolje, ampak tudi živeča dinamika kulturnih praks, intelektualnih krogotokov, afektivnih mrež in družbenih institucij. Ti elementi skupnega, vsebovani v mestu, niso samo temeljni pogoj biopolitične produkcije, ampak tudi njen rezultat; mesto je izvir skupnega in zbiralnik, v katerega se skupno steka. (Hardt in Negri, 2010: 146)

Grafitiranje skozi deteritorializacijo javnega prostora, temelječega na konceptu lastnine, ustvarja eno takšnih afektivnih mrež, ustvarja intenzivno izkušnjo mesta. In vendar moramo, ko skušamo konceptualno zajeti intenzivnost te afektivne mreže, *smanjiti doživljaj*, da ne bi zapadli v mitologiko skupnega. Po eni strani je namreč biopolitična produkcija rezultat ekspanzije kapitalistične logike na področje kulturnih dejavnosti, ki so bila nekdanj od kapitala bolj ali manj neodvisne, tako da se konstituira nov tip industrije, kulturne in kreativne industrije, in nov tip razreda, kreativni razred, katerega specifika se na subjektivni ravni kaže kot določen tip subjektivitete, na ravni urbanistične politike pa kot procesi revitalizacije in gentrifikacije mestnih območij. Kot skozi perspektivo historičnega materializma piše Krašovec:

Skozi perspektivo historičnega materializma potekajoče revitalizacije mesta ne pomenijo osvobajanja kreativnih potencialov »novega razreda«, marveč kapitalov *coup de grace* neodvisni kulturni produkciji, ki se je vzpostavila v zgodovinski situaciji keynesianske socialne države oziroma socializma. [...] [N] a kratko, ta proces je podrejanje avtonomnih kulturnih delavcev in kreativcev kapitalu, industrializacija kulturne in kreativne produkcije in ekspropriacija njihovega znanja in resursov. Tako neodvisna kulturna produkcija – ki se je na Zahodu razvijala v okviru skvotov in avtonomnih kulturnih prostorov, v socialistični Jugoslaviji pa v okviru mladinskih in delavskih kulturnih centrov⁹ – postane kulturna in kreativna industrija. (Krašovec, 2013: 264)

Grafitiranje, valorizirano z umetniškimi režimi vrednotenja, tako postaja del kreativnih in kulturnih industrij, toda tako se samo deteritorializirajoča praksa grafitiranja ne more razvrednotiti, kajti kot praksa deteritorializacije ne more biti niti razvrednotena niti ovrednotena, kajti deteritorializacija pomeni potencialnost uhajanja režimov vrednotenja, kar pa seveda ne pomeni, da ne prihaja do konstantnih reteritorializacij v različnih režimih vrednotenja.

Po drugi strani pa skupnega, kakor ga ustvarjajo grafitarske in streetartistične prakse, ne smemo mitologizirati, ker je tudi to skupno prepleteno in spleteno z oblastnimi odnosi, je dispozitiv, ki ga poganjajo razmerja oblasti in ki je polje boja. To je boj, ki se cepi na notranje stilistične in ideološke boje, ter na zunanji boj na ravni skupnega kot deteritorializacije javnega prostora. Pomembno pa je eno: če hočemo razumeti grafitiranje, moramo najprej rekonceptualizirati samo pojmovanje estetsko-označevalne in politično-javne ravni. Rekonceptualizirati estetsko-označevalno in politično-javno: pri tem nam grafitiranje brez dvoma lahko pomaga.

Literatura

- ABRAM, SANDI (2008): Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 34–49.
- AUSTIN, JOE (2001): *Taking the train: how graffiti art became urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- AUSTIN, JOE (2013): *Academics Don't Write: A Few Brief Scribbles and Some Questions*. Dostopno na: <http://rhizomes.net/issue25/austin.html> (4. avgust 2016).
- BOWEN, TRACY (2013): *Graffiti as Spatializing Practice and Performance*. Dostopno na: <http://rhizomes.net/issue25/bowen/index.html> (4. avgust 2016).

⁹ Seveda neodvisna kulturna produkcija v socialistični Jugoslaviji ni nastajala le v okviru mladinskih in delavskih kulturnih centrov, temveč tudi zunaj njih.

- BULC, GREGOR (2008): Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 73–92.
- GROYS, BORIS (2002): *Teorija sodobne umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: Študentska založba.
- DELEUZE, GILLES (2007): Kaj je dispozitiv? *Problemi* 45(8/9): 5–14.
- DELEUZE, GILLES (2012): *Spinoza: praktična filozofija*. Ljubljana: Krtina.
- DELEUZE, GILLES IN FÉLIY GUATTARI (2011): *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London in New York: Continuum.
- DERRIDA, JACQUES (1998): *O gramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- EDBAUER, H. JENNIFER (2005): (Meta)physical Graffiti: „Getting Up“ as Affective Writing Model. *Jac* 25: 131–159.
- FOUCAULT, MICHEL (1991): *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krt.
- FOUCAULT, MICHEL (2000): *Essential Works of Foucault Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. London: Penguin Books.
- FOUCAULT, MICHEL (2007): *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- FOUCAULT, MICHEL (2008): *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krtina.
- FOUCAULT, MICHEL (2009): *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–78*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- FOUCAULT, MICHEL (2015): *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France: 1978–1979*. Ljubljana: Krtina.
- HARDT, MICHAEL IN ANTONIO NEGRI (2010): *Skupno: onkraj privatnega in javnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- KRAŠOVEC, PRIMOŽ (2013): Never Trust a Hipster – kritika kreativnog malograđanstva i koncepta nove klase. V *Kriza, odgovori, levica*, A. Veselinović, M. Jadžić in D. Maljković (ur.), 253–268. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu.
- LAZZARATO, MAURIZIO (2014): *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Los Angeles: Semiotext(e).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1989): *Somrak malikov ali Kako filozofiram s klavirjem; Primer Wagner: problemi glasbenikov; Ecce homo: kako postaneš, kar si; Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SPLICHAL, SLAVKO (2003): Od 'sumne sreče' h kultiviranemu razglabljanju: Bentham in Kant o načelih javnega komuniciranja. *Teorija in praksa* 40(6): 985–1011.