



Barbarsko koloniziranje in civilizirano dekoriranje urbane krajine: medijska reprezentacija grafitiranja in street arta v Sloveniji

»V Gornji Radgoni je cepec na stavbo napisal več grafitov in naredil za 50 tisočakov škode« (Slovenske novice, Črna stran, 30. november 2005).

»Današnji grafiti so povsem nekaj drugega, tako po vsebini kot estetsko. [...] Risbe ne izpričujejo umetniške moči, niso sad želje po umetniškem izražanju, niso plod navdiha, veselja in življenjske moči. So odsev stanja duha naše družbe. [...] Predstavljate si nežno otroško dušo, obdano z grafiti. Kako uplivajo nanjo, na njegov estetski čut, na spoštovanje etike?« (Delo, Pisma bralcev, 18. marec 2004).

Uvod

Proučevati medijski diskurz in njegovo inherentno konstrukcijo pomena pomeni poseči v samo globino družbene konstrukcije realnosti in naše subjektivitete ter tako preseči meje zdravorazumske totalitete. V družbi mediativne realnosti se naše izkustveno polje odmika konkretnim situacijam in se širi skozi medijsko selekcionirano realnost. Tako moramo sam medijski način reprezentacije razumeti kot eno osrednjih osmišljanj naše lastne realnosti. Skladno s strukturalistično in poststrukturalistično teoretsko paradigmo medije ne razumemo v njihovi klasični razsvetljenski maniri informiranja javnosti in s tem komunikacijski proces tipa sporočevalec – komunikacijski kanal – naslovnik, ampak kot označevalno prakso, ki samo realnost šele vzposta-

vlja. Tako se pričujoče besedilo osredinja na reprezentacijo grafitiranja in street arta v slovenskih medijih ter s tem zaznamovano konstrukcijo in klasifikacijo tega pojava v javnosti. S tem seveda ne trdimo in niti ne osamimo medijskega diskurza kot ekskluzivnega konstruktorja pomena, ampak ravno nasprotno iščemo njegovo širšo navezavo in prepletenost z drugimi diskurzivnimi formacijami, v našem primeru bodisi z umetniškim bodisi s pravnim diskurzom. Prav tako ne iščemo strukturalnega ali »transcendentalnega« pomena, ki ga grafitiranje in street art nosita zunaj omenjenih diskurzov, temveč njegovo latentno pozicioniranje znotraj forme medijske reprezentacije, ki pa ni neodvisna od drugih diskurzivnih praks. Za takšno proučevanje pa je nujno najprej razumeti medijski diskurz kot formacijo z lastnimi konstitutivnimi pravili in šele v okviru tega lahko potem uvrstimo reprezentacijo specifičnega pojava in njen učinek.

Diskurz – reprezentacija – realnost

Zaporedje v zgornjem naslovu je na tem mestu zapisano namenoma, saj nakazuje naše dojetje dimenzij realnosti oziroma naše osmišljanje sveta. Samo konstrukcijo pomena moramo najprej iskati v raznih diskurzivnih formacijah in s tem povezanih reprezentacijah ter ne v neki ontološki empirični realnosti, ki obstaja zunaj subjekta, v kozmosu nereda, in ki jo subjekt lahko doseže ter upovedi v lastni artikulaciji spoznavnosti. Tako zanikamo razsvetljenski ideal empiričnega spoznavnega sveta in naše dojetje neke končne (naravne) resnice. Samo realnost in našo možnost spoznanja ter mišljenja pa vpenjamo v dimenzije časa in prostora, ali to, kar Foucault označi kot pravila (diskurzivne) formacije oziroma pogoje eksistence (a tudi koeksistence, ohranjanja, modificiranja in izginotja) v dani diskurzivni porazdelitvi (Foucault, 2001: 43). Zato moramo pojem reprezentacije razumeti kot konstrukcijo pomena, ki poteka skozi miselne koncepte in skupne kulturne kode (Hall, 2004a: 37). V sistemu reprezentacije je vedno na delu označevalna praksa, ki realnost upoveduje in ki poteka skozi sistem jezika. Pomen je rezultat označevalne prakse, se pravi arbitrarne igre označevalca in označenca ter sam na sebi nima statusa predontološke resnice. Ali povedano drugače: realnost zunaj arbitrarne konstrukcije jezika kot simbolnega sistema pomenjanja je že sama po sebi zunajrealna - brezpomenska, iz svojega predontološkega stanja se reprezentira in upovedi šele skozi vstop v lacanovsko polje Simbolnega, in sicer le z označevalno prakso.

Medtem ko smo konstrukcijo pomena razumeli kot označevalni sistem v danem času in prostoru, pa koncept diskurza takšno pomenjanje presega. Foucault namreč diskurz razume kot socialno prakso in ne le kot označevalni sistem, saj pravi, da moramo diskurze obravnavati »kot prakse, ki sistematično formirajo objekte, o katerih govorijo. Diskurzi so kajpada sestavljeni iz znakov; toda tisto, kar počno, je več kot le uporabljanje teh znakov za označevanje stvari. Prav ta več jih naredi za nezvedljive na jezik in govor. Ta 'več' je treba prikazati in opisati« (Foucault, 2001: 54). Diskurz moramo tako razumeti kot skupek izjav, ki izhajajo iz določenih pravil diskurzivne formacije (Foucault, 2001: 117), hkrati pa oblikujejo naše področje vednosti. Vednost je vedno konstruirana znotraj diskurza in nima zunanje realnosti, zato je proces in ne objekt spoznanja. Foucault se tako osredini na sama pravila diskurzivnih formacij in konstrukcijo objektov ali formiranje izjav v določeni diskurzivni praksi in ne na njihov transcendentalni moment, saj izjava nima nekega skritega pomena, pač pa »realne«, diskurzivne učinke. Prav tako Foucault radikalizira pojmovanje subjekta, saj ga podredi redu diskurza. Subjekt je proizveden znotraj diskurza in »lahko postane nosilec tiste vrste vednosti, ki jo diskurz proizvaja«

(Hall, 2004a: 76). Vendar Foucault subjekt razume predvsem v smislu pozicije, ki jo lahko zasede v danem diskurzu, saj je izjavljajno področje treba gledati »kot anonimno polje, katerega konfiguracija definira morebitno mesto govorečih subjektov« (Foucault, 2001: 133).

Naš zgornji naslov nam tako implicira razumevanje lastne vednosti, osmišljanja družbenih praks in pozicioniranja, ki poteka znotraj diskurzivnih meja in specifičnih sistemov reprezentacije ter tako realnost vedno locira v zadnji instanci, hkrati pa rigidno brani meje njenega obstoja.

Medijski diskurz in analiza diskurza

Opisani sistem konstrukcije družbenega pomena uokvirja tudi sistem medijske reprezentacije. Zato je za razumevanje in analizo medijskega diskurza nujno poseči po konstitutivnih elementih tovrstne formulacije, hkrati pa samo reprezentacijo postaviti v družbeni kontekst oziroma v (so)odnos in (so)odvisnost z drugimi diskurzi.¹ To pomeni, da se bomo na kratko posvetili elementom, ki okvirjajo strukturo in delovanje medijskega diskurza. Hkrati pa ti elementi niso intrinzični le medijskemu diskurzu, ampak so historični arbitrarni moment proizvodnje vednosti o določenem fenomenu. Medijskega sistema reprezentacije tako ne razumemo kot ekskluzivnega konstruktorja pomena, saj, kot nam pravi MacDonaldova, širša komparacija med javnimi in medijskimi diskurzi ne ponuja tako jasnih ločnic »kot takrat, ko medije identificiramo kot pglavitnega grešnega kozla za družbene probleme« (MacDonald, 2003: 11).

Tovrstno razumevanje medijske reprezentacije pa že nakazuje obelodanjenje pravil, ki omogočajo reprezentiranje določenega fenomena ali dogodka. Ta diskurzivna pravila so potemtakem konstitutivni elementi medijskega in novinarskega diskurza.² Zato je realnost znotraj te reprezentacije vedno »produkt specifičnih protokolov 'unovičenja'. Ti protokoli se razlikujejo glede na predstavo o novinarski profesiji, ki velja za novinarsko prakso v določeni medijski instituciji« (Luthar, 1998: 180). Seveda je treba to samorefleksijo upovedovalcev diskurza bolj razumeti kot historično razumevanje, ki je vpeto v specifičen kulturni red, in ne le kot razliko znotraj določenih medijskih institucij.

Eden osrednjih konstitutivnih elementov medijskega in novinarskega diskurza je predmet sporočanja. Novinarski diskurz v svoj red vednosti upoveduje dejanskost in tako reprezentira (konstruira) dogodek, ki je zunaj lastnega polja formacije, oziroma obstaja »družbena konvencija, da novinarsko besedilo upoveduje resnične dogodke iz sedanjega časa in skupnega sporočevalskega in naslovnikovega prostora« (Košir, 1988: 34). Novinarstvo in mediji na podlagi lastnih

¹ S tem pa ne mislimo na analizo medijskega lastništva in učinke kapitala, takšno razumevanje je za naše področje analize preveč rigidno, ali kot pravi Lutharjeva, za analizo diskurza tv-novic: »To pomeni, da mora vsaka razprava o ideologiji novic temeljiti na analizi splošnih družbenih mitologij, ki so podlaga novicam, ter na analizi poklicnih novinarskih standardov in konvencij upovedovanja, ne pa zgolj na analizi ekonomskih in političnih razmerij produkcij« (Luthar, 2004: 148).

² Na tem mestu ne bomo podrobno razlagali razlike med medijskim in novinarskim diskurzom, ampak bomo poskušali komplementarno prikazati konstitutivne elemente, ki formirajo tako medijsko reprezentacijo kot »širši« diskurz in novinarsko upovedovanje znotraj njega.

pravil³ konstrukcije zajemajo polje zunanjega nereda in ustvarjajo dogodke. Zato moramo v polju novinarskega upovedovanja vedno govoriti o selekciji realnosti in tipologiji dogodkov. Vendar selekcije ne smemo razumeti kot striktno izbiranje predmeta upovedovanja, temveč kot konstrukcijo znotraj samega diskurza; dogodek se tako vedno konstruira znotraj medijskega diskurza, tega pa moramo vedno razumeti v preseku drugih diskurzivnih formacij. Na primer uvrščanje kriminalitete na strani črne kronike ima širšo navezavo v pravnem diskurzu in nediskurzivnih praksah represivnih organov. Takšen presek diskurzivnih in nediskurzivnih praks lahko pojmuje skozi Althusserjevo delitev državnega aparata na represivni aparat države in ideološki aparat države (Althusser, 2000: 70). Z ideološkimi aparati države »mislimo neko določeno število realnosti, ki se neposrednemu opazovalcu kažejo kot posebne in specializirane institucije« (prav tam). Mednje⁴ Althusser uvrsti tudi medije, in sicer kot »informacijski ideološki aparat države« (ibid.: 71). Tako vsaka specializirana institucija deluje na podlagi lastne ideologije, ki pa ni neodvisna od ideologij drugih institucij. Bistveno pri delitvi, ki jo Althusser na ta način vpelje in ki je pomembna za našo študijo, pa je (so)odvisnost represivnega (policija, vojska, sodišča, zapori, uprava) in ideološkega aparata, saj oba delujeta na podlagi ideologije vladajočega razreda oziroma frakcije. Ideološki aparati države pod ščitom represivnega aparata⁵ »pripomorejo k istemu rezultatu: k reprodukciji produkcijskih razmerij, t.j., kapitalističnih razmerij eksploatacije« (ibid.: 80). Če pustimo ob strani Althusserjevo neomarksistično paradigmo družbene strukture, nas tukaj zanima to, da razumemo vlogo, odvisnost in pomen medijskega diskurza tako v navezavi na druge diskurze kot na represivni državni aparat. Torej kategorizacija dogodka v rubriko črne kronike je vedno vpeta med prakso represivnih aparatov na eni strani in drugih diskurzivnih formacij – na primer pravnega diskurza – na drugi, ki ta dogodek primarno definirajo kot kriminalno in deviantno dejanje. Zato MacDonaldova v zvezi pravi, da medijska kreativnost leži predvsem v manevriranju že obstoječih diskurzov in ne v inovaciji »stvari iz nič« (MacDonald, 2003: 2), kar pa je po drugi strani odraz konstitutivnih elementov novinarskega in medijskega upovedovanja, saj gre tu za proces naturalizacije, ki poskuša reprezentacijo prikazati kot odsev resnice, kot dogodek, ki govori sam po sebi.⁶ Naturalizacija dogodkov in resnice je ključna tudi v drugem primeru, ko medijska reprezentacija in vpenjanje dogodkov znotraj nje, nastopa v vlogi »primarne definicije« in konstrukcije vednosti. Kategorizacija dejanja v črno kroniko, ki s strani

³ Govorimo o t.i. novičarskih faktorjih, se pravi dejavnikih, ki vpeljujejo konstrukcijo dogodka v novinarski diskurz. Schultz jih razdeli v šest sklopov: status (nastopajočih), (družbena) relevantnost, valenca (kontroverznost), konsonanca (navezovanje na ustaljene norme), identifikacija (bližina dogajanja), dinamika dogajanja (časovna razsežnost) (Košir, 1988: 35).

⁴ Ideološki aparati države (IAD) so: verski IAD, šolski IAD, družinski IAD, pravni IAD, politični IAD, sindikalni IAD, informacijski IAD in kulturni IAD (Althusser, 2000: 70–71).

⁵ Naj omenimo še, da Althusser represivnega aparata ne razume kot izključno (fizično) represivnega, saj »deluje v prevladujoči meri in pretežno z *represijo* (vključno s fizično represijo) in šele v drugi vrsti deluje z ideologijo« (Althusser, 2000: 72). Prav tako pa IAD delujejo predvsem z ideologijo in šele potem tudi z represijo. Tudi IAD vsebujejo (fizične) sankcije, izključitve, (fizično) odrekanje, skratka vpisujejo se v telo.

⁶ Naturalizacijo v obliki samoprezentacije lahko opazimo v imperativu po avtentičnem in takojšnjem poročanju, potem z rubrikami, kot so *Dogodki dneva*, ali naslovi oddaj, npr. *Svet*, ter njihovim uvodnim stavkom: »To so novice.« Zanimiv je tudi zgodovinski primer časopisa *The New York Times*, katerega slogan je bil: »All news that's fit to print.«

represivnih institucij ali drugih diskurzov ni bilo (ali tudi ne bo!) označeno kot kriminalno, temu dogodku že podeli devianten pomen. Meje diskurza so tako vedno zabrisane in likvidne, diskurzivne formacije pa v specifičnem času in prostoru ostajajo prepletene in (so)odvisne.

Medijski diskurz moramo prav tako razumeti kot produkcijo objektov našega vedenja, naše pozicije in identitete. »Naša subjektiviteta in naše identitete so konstruirane na podlagi diskurzov, ki so nam na voljo,« pravi Lutharjeva, vendar imajo mediji v postmoderni dobi mediativne realnosti pri tem znaten delež, saj je subjektiviteta »operacionalizirana kot način družabnosti, njen pomembni del pa so danes mediji« (Luthar, 1998: 54). Konstrukcija identitet in vednosti v diskurzu, v našem primeru skozi medijsko reprezentacijo, pa je konsekventno vedno hkrati izključevalna in vključevalna.⁷ Zato je medijski diskurz tudi področje hegemonije, s tem pa seveda vpliva na dejansko percepcijo in videnje določenih družbenih pojavov. Vendar percepcije medijskih besedil ne smemo razumeti kot predvideno in vsiljeno branje, saj »nikoli nismo subjekt le enemu diskurzu, tudi če sprejmemo močno verzijo individualne subjektivnosti. Izbira vedno poteka med različnimi, tekmujočimi verzijami realnosti. To pa še posebno velja za dobo medijev in bogate mere informacij« (MacDonald, 2003: 24). Zato je za analizo medijske reprezentacije pomemben presek s širšim družbenim kontekstom oziroma drugimi diskurzivnimi praksami, ki prečijo samo medijsko reprezentacijo.

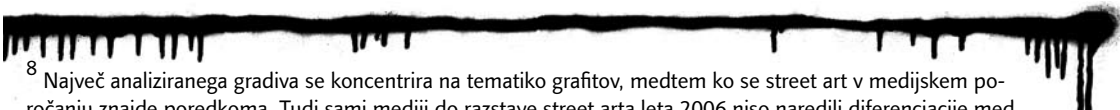
Medijski in novinarski diskurz kot polje naturalizacije in hegemonije moramo razumeti predvsem na treh področjih: mitu o objektivnem poročanju in razdelitvi strukture novinarskega diskurza na informativno in interpretativno zvrst. Koširjeva slednjo distinkcijo opiše takole: »Eno skupino sestavljajo tisti novinarski prispevki, ki se kažejo kot objektivna sporočila, v katerih je avtor s svojimi mnenji od predmeta distanciran in odsoten. Druga velika skupina je sestavljena iz prispevkov, ki se v besedilih kažejo kot subjektivna sporočila, avtorji pristopajo k obravnavanemu predmetu angažirano in so s svojimi mnenji v tekstu prisotni. Vidimo, da se intencija avtorjev, njihovo hotenje, kako naj bi bila sporočila razumljena (brana) pri naslovniku, kaže v prvem primeru kot udejanjenje informativne funkcije, v drugem pa interpretativne« (Košir, 1988: 63). Gre torej za to, kako so dogodki vpeti v narativno strukturo oziroma kako se pripovedovalni, narativni glas naturalizira: »Percepcija pomembnosti posameznih novinarskih žanrov in področij realnosti je posledica ravno te zveze: neki dogodek je mogoče pripovedovati s pomočjo različnih narativnih glasov.« (Luthar, 1998: 183) Torej, takšna delitev na informacijo in interpretacijo je problematična, ker implicira novinarsko objektivnost pri upovedovanju dogodkov in medijski diskurz zreducira na eni strani na prenašalca informacij in na drugi na komentatorja teh prenesenih informacij. Oboje pa nakazuje na odnos diskurza do zunanje resnice. Če razumemo informirati kot prenašati, potem pomeni, da ta diskurz samo prenaša zunanjo realnost, vendar kot smo videli, se dogodek konstruira znotraj polja diskurza in je že sam prenos konstruktor pomena. Dogodek je tako vedno stvar interpretacije (reprezentacije). Distinkcija na informativno in interpretativno zvrst pa omogoča naturalizacijo pomena prvih, torej objektivnih novic oziroma resnic, ki se razlikujejo od drugih v diskurzu ustvarjenih mnenj. Zato moramo takšno delitev razumeti predvsem v izbiri jezikovnih sredstev pri konstrukciji dogodka in ne v njenem odnosu do empirične resnice.

⁷ Foucaulta vedno zanimajo meje diskurza – vednosti, zato govori o zgodovinski analizi meja, ki so nam naložene, in potemtaka možnosti prekoračitve teh meja, ki nas konstruirajo (Foucault, 1991: 156).

Za analizo diskurza pa je poleg opisanih konstitutivnih elementov samega medijskega diskurza pomemben tudi metodološki pristop. Tu mislimo predvsem na kritično diskurzivno analizo, ki jo je uvedel Fairclough. Fairclough in Wodak opisujeta diskurz kot družbeno prakso, ki »implicira dialektičen odnos med partikularnim diskurzivnim dogodkom in situacijo, institucijami ter socialnimi strukturami, ki ga okvirjajo« (Fairclough in Wodak, 1997: 258). Dialektičen odnos pomeni, da je diskurzivni dogodek konstruiran s strani situacije, institucij in socialne strukture, vendar jih hkrati tudi prekonstruira (prav tam). Zato pri kritični diskurzivni analizi govorimo o treh ravneh analize: tekstualna analiza (deskripcija), diskurzivna praksa (interpretacija in recepcija teksta) in družbena praksa (uvrstitev v družbeni kontekst in pojasnitev) (Erjavec in Poler Kovačič, 2007: 44). Gre torej za analizo, kjer se iščejo »forme in funkcionalnost teksta, njegove relacije do produkcije in konzumiranja teksta ter relacijo do širše družbe, kjer se ta tekst upoveduje« (Richardson, 2007: 37). Tako lahko začrtamo determinante, ki bodo vodilo naši analizi: leksikalna analiza (izbira in pomen besed), poimenovanja in reference, uporaba predikatov, struktura stavkov, uporaba retoričnih tropov, naracija, prehodnost teksta (aktiv – pasiv) (Richardson, 2007: 46–74) in izbira virov, naslov teksta, tema besedila ter relacija do drugih diskurzov (Erjavec in Poler Kovačič, 2007: 55–77).

Ujetost med vandalizmom in umetnostjo

Pričujoče besedilo bo poskušalo v slogu zgornje manire osvetljevati medijsko poročanje predvsem o grafutih, obenem pa tudi o street artu,⁸ ki je pozicionirano v časovni interval v letih 2000–2007. V tem časovnem okviru bomo vzeli pod drobnogled medijske tekste, izvirajoče v prispevkih slovenskega tiska.⁹ Ob preseku vsega medijskega poročanja je mogoče ugotoviti, da se vir informiranja o zastavljeni tematiki poleg medijev, ki priložnostno poročajo o le-tej, koncentrira okrog največjih slovenskih časopisnih hiš – Dela, Dnevnika in Večera.¹⁰ Ti objavijo največ prispevkov, usmerjenih v občinstvo, a vendar se že ob prvem prerezu le-teh nakazuje izmuzljivost pojma, s katerim operirajo. Persistentna terminološka zagata, nanašajoča se na tolmačenje *grafitov*, se namreč (segmentirano) projicira v medijskih tekstih, koder se le poredkoma vpelje ločnica med grafiti, ki nastajajo v subkulturnem kontekstu, ter onimi, ki so odraz oziroma reakcija na aktualno (družbeno) dogajanje,¹¹ dasiravno ta divergentnost še vedno ostaja v nekakšnem latentnem podtekstu, saj se medijski izrazi povečini adaptirajo ravno na podlagi zaznave širšega konteksta, v katerem je bil grafit ustvarjen.



⁸ Največ analiziranega gradiva se koncentrira na tematiko grafitov, medtem ko se street art v medijskem poročanju znajde poredkoma. Tudi sami mediji do razstave street arta leta 2006 niso naredili diferenciacije med grafiti in street artom, zato je tudi v nadaljevanju uporabljen zgolj termin in fokus na grafite, četudi lahko enake značilnosti ravno tako veljajo za street art.

⁹ Kot komplementarno ilustracijo bomo na določenih mestih uporabili tudi televizijske prispevke pa tudi spletne izdaje nekaterih časopisov.

¹⁰ Tudi iskanje prispevkov je bilo sproženo na iskalnikih, ki jih gostijo navedene časopisne hiše, in sicer tako, da se je v vsakega vpisala iskana beseda (tj. »grafit*«).

¹¹ Da bi se izognili nadaljnji terminološki konfuznosti, bomo vpeljali sintagmo, ki poskuša reducirati ta problem: grafite, izhajajoče iz grafitarske subkulture (drugod so imenovani tudi kot avtorski, likovni), bomo imenovali subkulturni grafiti; ti naj bi se ravno zaradi lastnih specifik ločevali od drugih zidnih intervencij.



Implikacija zgornjega problema se frekventno materializira v generalizaciji interpretiranja grafitov, saj so ti razumljeni na dihotomni osi vandalizem–umetnost/kreativnost,¹² kar se za prvo klasifikacijo najbolj jasno nakazuje na straneh kronike in odzivov bralcev, za drugo predalčkanje pa predvsem v okviru institucionalizacije grafitov in/ali zakonitih poslikav. Tako eno kot drugo razvrščanje je med drugim izpostavljeno vplivom medijskega diskurza, ki vnovič konstruira naše zaznavanje, saj se (največkrat) enaka »dejavnost« reprezentira diametralno nasprotno – nelegalno postane legalno oziroma obratno. Medijski diskurz na specifičnem mestu intervenira prek mehanizmov, ki jih ima na voljo: tekst, selekcijo in klasifikacijo poročanja v različne rubrike, generalizacijo itn.

Zamegljeno tavanje po dotični meji poizkušajo (vsakodnevni) mediji poredkoma skristalizirati z objavo (socioloških) prispevkov, ki se poglobljajo v ekskluzivistično logiko (subkulturnega) delovanja piscev, četudi je vpeljana distinkcija, ki skuša zapolnjevati ta manko, največkrat

motivirana s širšim (družbenim) dogajanjem, vezanim na grafito.¹³

Če že mora biti pridobitev pisane in govorjene besede (tudi s strani grafitarjev samih) o grafitih spodbujena, pa se po drugi plati večja frekventnost takšnih objav nahaja bodisi v komercialno orientiranih medijih bodisi v edinem mediju, ki ga lahko obravnavamo kot protagonističnega, in sicer Mladini. Ti bralce ažurno seznanjajo z aktualnim uličnim dogajanjem,¹⁴ komplementarno k temu pa se poročanje hkrati največkrat podkrepi s fotografsko dokumentacijo.¹⁵ Kombinacija fotografije, komentarja nanjo in novinarskega prispevka o uličnih akcijah s takim pristopom ne reducira grafitov le na *dejanje*, temveč posledično odraža širši družbeni in javni kontekst nastanka le-teh. Najradikalneje v tej praksi poseže tednik Mladina, saj celoten uporabljen diskurz (subkulturne) grafito reprezentira kot (sub)kulturo in javno komunikacijo, pri čemer je največkrat problematiziran tako komunikacijski deficit družbeno marginaliziranih skupin in posameznikov kot tudi javni prostor.

¹² Pojem kreativnost je na tem mestu uporabljen kot substitut ideji o »posvečeni« Umetnosti, pri čemer s tem obenem zajamemo plejado prispevkov o najrazličnejših (kreativnih) delavnicah, zajemajočih grafito.

¹³ Tukaj imamo v mislih predvsem porast tovrstnih objav po prvi relevantnejši inkorporaciji subkulturnih grafitov v polje t. i. visoke umetnosti, prek razstave Grafitariji leta 2004 (glej tudi nadaljevanje Kreativci s spreji), ne nazadnje pa tudi s kriminalizacijo le-teh ob periodičnih objavah na straneh črne kronike.

¹⁴ Dokumentirane so akcije raznih gibanj, npr.: »Tu je Slovenija« (Mladina, 24. december 2005), odzivi nanje »Tukaj je strah« (Mladina, 13. marec 2006), »Anarhiji naproti« (Mladina, 22. september 2003), ksenofobični napisi tipa »Cigani raus« (Mladina, 13. september 2004; glej tudi Večer, 14. marec 2001) in »Ukrajinke nezaželene v Ljubljani« (Mladina, 21. marec 2005) in drugi politični grafiti (glej npr.: Večer, 26. september 2000, Hopla, 13. april 2007).

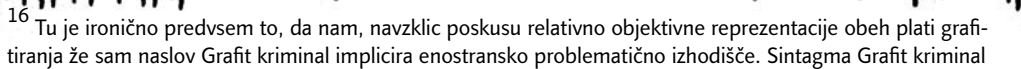
¹⁵ Večer, 8. november 2002, Večer, 9. november 2002, Večer, 22. januar 2003, Direkt, 10. junij 2006, Direkt, 16. marec 2007, Dobro jutro, 24. marec 2005.

V tem pogledu velja prav tako omeniti v letu 2007 sproduciran dokumentarec RTV Slovenija, naslovljen kar Grafit kriminal.¹⁶ V tem se večinoma razvidno materializirajo ravno samouresničajoča se stališča o (subkulturnih) grafitih na podlagi že formiranih družbenih pozicij. Namreč v skorajda polurni reportaži sprejarskega dogajanja po slovenskih ulicah se prepletено artikulirajo raznovrstni *pro et contra* grafitom, pri čemer v liniji nasprotnikov le-teh stojijo lastniki¹⁷ oziroma »skrbniki«¹⁸ posprejanih imovin. V vlogi antipoda tem interpretacijam pa nam dokumentarec s slikami in mnenji zagovornikov¹⁹ osvetljuje tudi širšo družbeno plat nastanka grafitov.

Vandali s spreji: medijska reprezentacija vandalizma

Prvi del naše analize medijske reprezentacije grafitiranja in street arta bo obravnaval medijsko konstrukcijo teh dveh pojavov kot kriminalno in deviantno dejanje. V tem kontekstu bomo kriminaliteto posameznega grafita/street arta ali celotne prakse razumeli kot konstrukt, ki nastaja v prepletenosti različnih diskurzivnih praks, obenem pa ne nastopa v samostojni obliki le kot zidna inskripcija, ampak vedno v povezavi s specifičnimi družbenimi skupinami in oblastnimi razmerji.

Prva značilnost, ki jo lahko omenimo pri medijski reprezentaciji grafitov kot vandalizma, je umestitev v rubriko črne kronike.²⁰ Tako je grafitiranje na konotativni ravni označeno kot disruptivno dejanje, ki z drugimi deviantnimi dogodki ogroža ustaljene norme, hkrati pa kliče po družbeni intervenciji. Kategorizacija skozi konvencionalne žanre in časopisne oziroma medijske kategorije je vedno proces strategije obvladovanja realnosti, s tem pa zamaskiranje



¹⁶ Tu je ironično predvsem to, da nam, navzklic poskusu relativno objektivne reprezentacije obeh plati grafitiranja že sam naslov Grafit kriminal implicira enostransko problematično izhodišče. Sintagma Grafit kriminal namreč na denotativni ravni grafitiranje reprezentira kot kriminalno, deviantno dejavnost. Takšna označba postane latentni podton celotnega dokumentarca, ki poskuša kriminalizacijo pozicionirati skozi oba pola – tistih, ki kriminalizirajo, in tistih, ki so (ali so bili) kriminalizirani. Nadalje se oba pola pozicionirata skozi odsotnost novinarjevega narativnega glasu, kar je ideološka podstavka o objektivnosti zgodbe (»dejstva govorijo sama zase«, »viri govorijo sami po sebi«). Sintagma grafit kriminal pa ostaja tisti konstitutivni element, na katerem se gradi celotna zgodba in ustvarja pomen. V tem smislu je tudi sama percepcija oz. dekodiranje dokumentarca precej odvisno od subjekta percepcije in njegovega že obstoječega dojemanja grafitiranja.

¹⁷ Primer teh so denimo intervjuji z lastnico frizerskega salona na Trubarjevi in trgovko z iste ulice; sem bi lahko umestili tudi pogovor s predstavnikom Slovenskih železnic.

¹⁸ To so na primer policija (intervjuji so bili opravljeni z višjim inšpektorjem generalne policijske uprave, pomočnikom komandirja PP Postojna in poveljnikom Slovenske policije v pokoju), občina (do besede pride tako župan občine Postojna kot tudi predstavnica Zavoda za Turizem Ljubljana) in poklicni odstranjevalci grafitov.

¹⁹ Horizont privržencev grafitov sega vse od intervjujev s samimi grafitarji (slikar SikFak in študent grafičnega oblikovanja Mr.T) pa tja do kustosa, sociologa, komunikologa, fotoreporterja, pesnika, novinarja in režiserja. Kar zgovorno na tem mestu pade v oči, je tudi dihotomija med anonimizacijo še delujočih piscev in na drugi strani povsem osebno (torej z imenom, priimkom in kadrom obraza) pripovedovanje nekdanjih grafitarjev o izkušnjah s pisanjem po stenah.

²⁰ Reprezentativen primer je novinarski prispevek z naslovom »Neznanci popisali stavbo občine Mengeš« (Delo, 16. februar 2006).

družbenega načina reprezentacije (Fiske, 2004: 156). Kategorizacija, v našem primeru črna kronika, vsebuje inherenten pomen pred upovedjo samega dogodka. Ker v našem pregledu reprezentacija grafitiranja kvantitativno ne prednjači v kategorizaciji črne kronike, moramo biti pozorni predvsem na naslednji element: izbiro jezikovnih sredstev. Tako so v prispevkih o grafitih pogosto uporabljeni jezikovni izrazi z eksplicitno negativno konotacijo, ki gnezdi v kategorizaciji črne kronike. Grafitarji so označeni kot »storilci«,²¹ »nepridipravi«,²² »vandali«,²³ pogosto pa kot »mazači«,²⁴ »umetniki«,²⁵ (umetniki v narekovajih), »nesojeni slikarji«,²⁶ »objestneži«,²⁷ sami grafiti pa kot »packarije«,²⁸ »okraski« (okraski v narekovajih)²⁹ itn. In ker vandalizem vedno govori o relaciji storilec – žrtev, so v primeru grafitiranja slednje zidovi in površine konkretnega grafitu. Zato so zidovi označeni kot »popackani«,³⁰ »onečedeni«,³¹ grafitarji pa so se jih »lotili«³² in jih »polepšali«³³ (polepšali v narekovajih).

Tukaj je pomembno poudariti, da že sama izbira lingvističnih sredstev poteka glede na narativne razsežnosti in tako že primarno dogodku podeljuje pomen. Obliko in vsebino moramo pojmovati kot del istega procesa. V medijskem diskurzu konvencionalnost forme (rigidne sheme upovedovanja in konvencionalni izrazi za partikularne žanre) prednjači pred pomenom. To pomeni, da se dogodek oziroma pomen³⁴ skonstruira skozi obliko besedila, ali povedano drugače, da se glede na narativne razsežnosti žanra dogodek sploh lahko »zgodí« in ima svoj pomen. Lutharjeva pravi takole: »Narativni diskurz je tisti, ki producira red dogodkov (z drugi-

²¹ Večer, 25. julij 2001, Večer, 7. april 2003, Dnevnik, 12. december 2006.

²² Delo, 11. marec 2005.

²³ Delo, 23. november 2002.

²⁴ Glej npr. Večer, 2. marec 2002 ali Nedeljski dnevnik, 7. maj 2000.

²⁵ Nedelo, 14. april 2002, Večer, 7. marec 2000.

²⁶ Večer, 10. april 2002.

²⁷ Večer, 23. oktober 2002.

²⁸ Večer, 23. oktober 2002.

²⁹ Večer, 28. marec 2002.

³⁰ Večer, 24. avgust 2000, Večer, 19. julij 2000.

³¹ Večer, 31. marec 2000.

³² Večer, 17. julij 2003.

³³ Dnevnik, 12. december 2006.

³⁴ Naj navedemo še en primer, kako medijska reprezentacija proizvaja vednost o grafitiranju skozi interpretacijo konkretnega grafitu in kako ga potem vpenja v strukturo druge zgodbe. Ob izdaji knjige *Cankar.doc* je novinarka zapisala: »[...] ves gnev spriči prevelikega odmerka Cankarja pa je na zid neke ljubljanske stavbe nekdanj zil avtor grafitu: 'Ivan, skuhaj si že to prekleto kavo!'« (Delo, 7. maj 2004). Da je interpretacija grafitu napačna in pomanjkljiva, s tem pa grafit dekontekstualiziran, sta teden dni pozneje opozorili Renata Šribar in Mojca Urek, saj se grafit pravilno glasi: »Ivan, skuhaj si že prekleto kavo! – mati.« Nastal pa je »v grafitarski kampanji Ženskega centra Metelkove novembra 1995, v sklopu aktivnosti med Mednarodnimi dnevi boja proti nasilju nad ženskami«. Z njim pa so feministične aktivistke opozorile »na sublimno nasilje predpisanih ženskih vlog« (Delo, 15. maj 2004).

mi besedami, producira ozgodbenje) in prilagaja nove situacije starim definicijam; umešča ljudi in dogodke v obstoječe kategorije in s tem ponuja formulaično razumevanje delovanja sveta in moralizacijo realnosti. Ker konvencionalni vzorci družbenega obnašanja zagotavljajo pomenski vzorec, ki organizira časovno napredovanje zapletov, lahko rečemo, da zgodbo proizvajajo zahteve diskurza.« (Luthar, 1998: 173)

V našem primeru to pomeni, da že izbira besede »storilec«, ki korelira z izrazoslovjem pravniškega diskurza in je v novinarskem diskurzu konotacija za kriminalno in deviantno dejanje, dogodku da pomen in ga vpelje v narativno strukturo. Hkrati pa je izbira besede vedno inherrentno vezana na samo naracijo zgodbe, torej konvencija »storilec« kaže na binarna nasprotja normalno : deviantno, red : kaos in v končni instanci mi : oni.

Reprezentacija grafitiranja kot kriminalnih in vandalnih dejanj pa poteka tudi v (so)odnosu z drugimi pravno kriminaliziranimi in družbeno deviantnimi dogodki. Grafitanje se tako postavlja ob bok drugim oblikam vandalizma in se pogosto navaja v prispevkih, ki govorijo o raznih oblikah deviantnosti in ukrepih zoper njih. Deviantna označba se potemtakem medijsko konstruira že s tem, da se obravnava v kontekstu marginaliziranih skupin (dilerji, narkomani, potepuhi), ki nastajajo po zakotnih lokacijah (propadajoče stavbe, zanemarjeni podhodi).³⁵ Na primer: »Da sta [podhod in park] precej zanemarjena, zgradba sodišča pa povsem popisana z grafiti, smo se lahko na lastne oči prepričali še včeraj dopoldne.«³⁶ ali »Okna v zgornjih prostorih so odprta, toda ob vsakem deževju voda zaliva notranje prostore, svetilke na terasi ter okna v nižjih nadstropjih so postala priljubljena tarča fantičev s kamni, stene pa prostor za 'umetniško ustvarjanje' nadebudnih grafitarjev.«³⁷ Implikacija tovrstne označbe je, da se konkretno grafit, posredno pa tudi njegov avtor, zazdita avtomatični podaljšek družbeno deviantnih dejanj, ki napeljujejo na druge kriminalnosti v taki atmosferi.³⁸ Poleg tega pa pri takšni reprezentaciji opazimo še eno značilnost; namreč, grafiti tukaj niso konkretizirani, kot lahko vsaj deloma trdimo pri vpetosti v črno kroniko (tam vedno poteka reprezentacija specifičnega grafita, čeprav večinoma brez potrebne kontekstualizacije), ampak so generalizirani, se pravi, prezentirani so kot koherentna oblika deviantnih dejanj. V reportaži z naslovom »Človeku se začne muditi na

Mazal je fasade

Kazenska ovadba zoper 29-letnega Postojnčana, ki se je izživljal s spreji

POSTOJNA, 13. SEPTEMBRA

Policisti so prijeli 29-letnega Postojnčana, ki je v poletnih mesecih z uporabo barvnih razpršilcev narisal grafite na osmih pročelijih različnih objektov v Postojni. Pri opravljeni hišni preiskavi so pri njem našli in zasegli več dokaznih predmetov (80 različnih barvnih razpršilcev, skice grafitov in fotografije, ki jih je posnel na kraju dejanja). Zaradi poškodovanja tuje stvari so zoper 29-letnika napisali kazensko ovadbo (člen 224/1 predvideva denarno kazen ali zapor do dveh let). No, tudi očrčenje fasad objektov ni brezplačno. (V. A.)



Škodljivec misli, da je srečnik. Foto: PI hrtvas

³⁵ Dnevnik, 25. april 2001, Dnevnik, 11. april 2002, Dnevnik 05. oktober 2004, Dnevnik, 02. februar 2005, Dnevnik, 11. junij 2005.

³⁶ Dnevnik, 25. april 2001.

³⁷ Dnevnik, 2. februar 2005.

³⁸ Glej Dnevnik, 1. junij 2001.

svež zrak»³⁹ in podnaslovom »Grafiti, vandalizem, zapuščenost in smrad, tako bi lahko na hitro opisali večino podhodov v središču Maribora«, lahko poleg klasifikacije grafitov ob bok drugim vandalnim dejanjem preberemo še o estetiki zidov in antigrafitnih premazih:

Zakaj bi sicer poseben premaz sploh kdo izumil? Ker bo občina menda letos v ta namen porabila tri milijone tolarjev, bo, če se malo poigramo s številkami, očitno zaščitila okrog 600 kvadratnih metrov zidov. Nekaj podhodov torej in katerega izmed večkrat 'napadenih' betonskih zidov. Med prvimi bo verjetno tisti visoki za Vinagom, ki si ga nesojeni slikarji radi sposojajo za dokazovanje svoje umetniške žilice in nezrelosti.

O grafutih lahko preberemo tudi v poročilu⁴⁰ o stanju vandalizma, kjer so omenjeni poleg razbijanja uličnih svetilk ter cestnih konstrukcij in nočnega pijančevanja. Kot koherentno deviantno dejanje pa so generalizirani v prispevku⁴¹ o politem Prešernovem spomeniku, kjer se individualno dejanje (maturant je z barvo polil Prešernov spomenik) posplošuje v širši družbeni problem (čeprav dejanja maturanta sploh ne moremo označiti kot grafit!). Zato lahko v nadnaslovu preberemo partikularno dejanje »Maturanta, ki je popackal Prešernov spomenik, bo to močno udarilo po žepu«, v naslovu že posplošeno stanje »Grafiti so zelo drag okras«, v tretji stopnji pa se to generalizirano stanje naveže še na druge oblike deviantnega obnašanja »Vandalizma je iz leto v leto več, stroške ponavadi pokrijejo kar davkoplačevalci«. Poleg tega besedilo v nadaljevanju govori o letnih stroških čiščenja grafitov in drugih vandalnih dogodkov, kot je razbijanje svetilk javne razsvetljave.

Podobno »vandalno« kontekstualizacijo prikazuje tudi poročilo⁴² o predstavitvi policijske zloženke »Policija svetuje« z naslovom »Vandalizem«, kjer preberemo: »Tako se sodobni vandali znašajo nad zidovi, ki morajo v javnost 'prenesti' najrazličnejše pisarije in slikarije, dostikrat z žaljivo ali opolzko vsebino, pogumnejši pa so tudi bolj razbijaški in se lotevajo vsega [...]«. Prav tako tudi poročanje iz tujine prednjači v kontekstualiziranju deviantnosti in konsekvantno o boju in restriktivnih ukrepih zoper grafitiranje. Restrikcije so tako lahko tehnološko inventivne: »Ameriška mesta se proti poplavi z grafiti porisanih sten borijo z novim tehnološkim sistemom«,⁴³ ali pa zgolj v maniri predmoderne: »Župan Las Vegasa meni [...], da jih je treba pripeljati na televizijo in jim odsekati po en prst.«⁴⁴ Francoske železnice poskušajo zatreti grafitarje tako, da »tožijo tri založnike revij, ki so vir navdiha za pisce grafitov, in proizvajalca barv za stenske slikarije«,⁴⁵ v Italiji se paleta restriktivnih ukrepov kar vrsti od »45 dni hišnega pripora, obsodb[e] na tri mesece družbeno koristnega dela«, čiščenja »lastne« umetnine pa vse tja do kazni 3000 evrov.⁴⁶ V rodnem mestu grafitov New Yorku se je mestna služba za promet v »okviru boja proti vandalizmu odločila za 25 milijonov dolarjev vredno naložbo v posebna stekla, odporna proti grafitom, s katerimi bo opremila vagone vlakov podzemne železnice.«⁴⁷

Konstrukcijo grafitov kot vandalnih in delikventnih dejanj pa povzema tudi tv-prispevek v oddaji Tednik.⁴⁸ Gre za odziv na grafitne poslikave v eni izmed kraških jam in s tem eksplicitno reprezentacijo tega partikularnega dogodka kot družbeno ogrožajočega elementa. Tako napo-

³⁹ Večer, 10. april 2002.

⁴⁰ Dnevnik, 13. oktober 2004.

⁴¹ Dnevnik, 1. junij 2001.

⁴² Delo, 23. november 2002.

⁴³ Dnevnik, 30. maj 2007.

⁴⁴ Nedelo, 13. november 2005.

⁴⁵ Delo, 29. december 2003.

⁴⁶ Dnevnik, 15. julij 2004.

⁴⁷ Dnevnik, 27. maj 2006.

⁴⁸ RTV Slovenija, 22. marec 2007.

vedovalka že v uvodu napove, da samo dejanje pomeni tako velik disruptiven element, da si zasluži posebno pozornost in obravnavo:

Tednik pa končujemo z vandalizmom brez primere. Za zdaj še neznani storilci z očitno umetniško žilico so pred kratkim porisali Vranjo jamo pri Logatcu. Zgroženi smo se o tem hoteli prepričati na lastne oči, s tamkajšnjimi jamarji smo se dogovorili za pomoč pri ogledu jame, a so si pozneje premislili. Bojijo se namreč, da bi objava tega dejanja jamam bolj škodila kot koristila. Zaradi slabe zaščite naših jam, pravijo, bi lahko podobna dejanja spodbudili še kje drugje.

V nadaljevanju se takšna izbira jezikovnih sredstev in retorika preseli iz studia na teren, kjer novinar v jamarski opremi, najprej posnet pred jamo, potem pa v notranjosti, nadaljuje: »Slikarije, v katerih se podobe iz sanj mešajo s prizori iz urbanega potrošniškega življenja, so prav gotovo zanimiv vpogled v psihologijo storilcev.« Posredovanje psihološkega znanja pa novinarju ni v pomoč, ko posnet pred grafiti poskuša pojasniti njihov namen oziroma kontekst: »Ni jasno, zakaj pravzaprav grafiti v jami, ker se tako rekoč ne dajo videti, obstaja pa neka druga teorija, da bi šlo za protest. Za protest proti načrtovanemu, morda bodočemu kraškemu muzeju, ki naj bi bil tukaj v bližini na Planinskem polju.« Novinar svoje poročanje konča z intenzijo po vzpostavitvi prvotnega reda, saj lahko le upamo, »da jih bodo tudi res odkrili in kaznovali«. Kljub temu pa v sklepnem delu oddaje napovedovalka doda: »Ne glede na to, ali bodo storilce kdaj odkrili ali ne, jim sporočamo, da je njihovo dejanje vandalizem brez primere, ki bo imel trajne posledice za našo naravno dediščino.«

Značilnosti, ki se kažejo v tem primeru – pretiran odziv na partikularen dogodek, melodramatična uporaba retorike, bestializacija neznanih grafitarjev, poziv h kaznovanju, percepcija singularnega dogodka kot univerzalno ogrožajočega in indikatorja za nadaljevanje takšnih dejanj – nam kažejo na obliko moralne panike. Z moralno paniko mislimo na »opis družbenega stanja, v katerem se veliko ljudi v družbi pretirano odzove na neko (novo) domnevno grožnjo ustaljenemu redu, ki jo spodbudijo družbeni devianti, četudi je dejanska grožnja zanemarljiva« (Bulc, 2003: 247). Vendar v našem primeru ne moremo govoriti o pravem pomenu moralne panike, saj poročanju v oddaji Tednik ni sledil niti medijski niti družbeni odziv, prav tako pa sam prispevek ne ustreza popolnoma modelu moralne panike.⁴⁹ Zato lahko ta primer označimo kot zametek moralne panike, ki kaže predvsem na pretiran odziv specifičnega medija na specifično dejanje, kar implicira zahtevo po vzpostavitvi »trše« družbene kontrole in homogenizacije.

⁴⁹ Pionir koncepta moralne panike Stanley Cohen o moralni paniki govori takrat, ko »določeno stanje, epizoda, skupina ali posameznik postane grožnja družbenim vrednotam in interesom« (Cohen, 1993:9). Pri tem pa loči več faz, skozi katere se moralna panika konstruira, in sicer: inventura oz. opis stanja, reakcije, nadaljnja opozorila in vpliv (glej Cohen, 1993: 23). Posebej pomembno vlogo v procesu moralne panike igrajo množični mediji, saj kreirajo primarne informacije o deviantnosti. Medijsko poročanje poteka skozi elemente pretiravanja, popačenja, napovedi ponovitve dogodkov in simbolizacije (Cohen, 1993: 31). Critcher Cohenovo konceptualizacijo aproprira v model s sedmimi stopnjami: pojav, medijska inventura, moralni interpretatorji, eksperti, obvladovanje in rešitve, izginotje ter zapuščina (posledice, ki nastanejo v družbi) (Critcher, 2003: 17–18). Goode in Ben-Yehuda pa v definiranju moralne panike naštejeta pet kriterijev, in sicer: povečana zaskrbljenost, sovražnost do deviantov, javni konsenz o resni grožnji družbi, disproporcionalnost grožnje in kratkotrajnost (glej Critcher, 2003: 23–24).



Namreč, napoved trajnih posledic za »našo naravno dediščino,« ki jih napovedovalka izreče na koncu besedila, potrjuje diskurz zamišljene skupnosti (»nas«), ki poseduje naravno dediščino in ima primat nad upravljanjem z njo. Grafit se tako reprezentira kot tisti ogrožajoči moment, ki grozi razpadu tega diskurza in kliče po notranjem poenotenju in ohranitvi mej.

Metafore vojne: oni proti nam ali mi proti njim?



Kot smo videli, lahko narativno strukturo pri reprezentaciji kriminalnih in vandalskih dejanj razumemo kot binarno opozicijo med dobrim in zlim, kar implicira ideološko konstrukcijo nas in onih. Prav tako vandalizem v širšem družbenem prostoru implicira obliko boja bodisi posameznik–družba bodisi različnih družbenih skupin, zato je medijska konstrukcija grafitov kot vandalskih dejanj reprezentirana z metaforami vojne. Slednje so imanentna značilnost medijskega diskurza, kot ugotavlja že Fiske (2004: 160), ko govori o osmišljanju politike z metaforami vojne in športa, kar povzroča učinek konflikta in delitev na opozicijo

mi : oni. V našem primeru se metafore vojne uporabljajo v obliki naslovov, kot so: »Kako se v prestolnici spopadajo z grafiti?«,⁵⁰ »S peskom v boj proti grafitom?«,⁵¹ »ZTL⁵² nad ljubljanske grafite«⁵³ ali »Z vsemi silami nad grafite?«⁵⁴ Poleg tega pa je »vojno stanje« reprezentirano tako: »So grafiti kriminal, proti kateremu bi se država morala bojevati z vsemi sredstvi? To vprašanje je zaznamovalo prvo mednarodno konferenco o bitki proti grafitom«,⁵⁵ grafiti pa so omenjeni tudi, ko država (družba) bije »boj proti vandalizmu«. ⁵⁶ Članek v Nedeljskem dnevniku⁵⁷ – poleg metafor boja: »Grafiti so postali nadležni v vseh državah, a se še vedno neuspešno borijo proti njim«, »Njihove žrtve so v večini primerov brez obrambe« in »nasilje z barvastimi slikarjimi« – v uvodu zapiše: »Marsikateremu posamezniku, pa četudi ni sam oškodovan, zavre kri, ko opazi v svoji okolici svežo 'umetniško' packarijo – z barvnim pršilom popisane in poslikane stene stavb in tudi vozil. Ali res ni zdravila za ta vandalizem, razvado, ki povzroča milijonsko škodo?«

Binarna opozicija, ki smo jo nakazovali že zgoraj, se še posebno prikazuje v tematiki medijskih tekstov. Ta se v velikem številu⁵⁸ analiziranih tekstov giblje med stroški odstranjevanja grafitov, poškodovanjem javne ali zasebne lastnine in nastalo škodo. Naj podamo nekaj pri-

⁵⁰ Večer, 7. marec 2000.

⁵¹ Večer, 7. marec 2000.

⁵² Zavod za turizem Ljubljana, op. R. B.

⁵³ Delo, 19. avgust 2006.

⁵⁴ Delo, 12. april 2005.

⁵⁵ Delo, 12. april 2005.

⁵⁶ Dnevnik, 27. maj 2006.

⁵⁷ Nedeljski dnevnik, 7. maj 2000.

⁵⁸ Npr. Večer, 8. julij 2000, Večer, 13. september 2001, Dnevnik, 1. junij 2001, Večer, 28. marec 2002, Dnevnik, 6. september 2003, Večer, 29. september 2004, Večer, 18. avgust 2006, Delo, 19. avgust 2006, Večer, 3. marec 2007.

merov: »Za čiščenje bo zavod za turizem odštel 4,6 milijona tolarjev«,⁵⁹ »Za odstranjevanje grafitov tudi do 10.000 evrov letno«,⁶⁰ »Za čiščenje grafitov v Ljubjani 12, v Mariboru 12,5 milijona tolarjev.«⁶¹ Nazoren je tudi naslednji primer: »Če se je najbolj znani grafit 'Sonček je in ti si skuštrana' zapisal v zgodovino pop kulture, jih je večina le močno obremenila občinski proračun«. ⁶² Tako se v reprezentaciji grafitov v ospredje postavlja njihovo obremenitev našega skupnega javnega (in zasebnega) prostora in našega skupnega proračuna. Takšen način reprezentacije, generaliziranje in odsotnost kontekstualizacije konkretnih grafitov (bodisi v smislu estetske forme bodisi kot označevanje javnega prostora ali forme specifične komunikacije) implicira in individualizira boj partikularnega naslovnika (državljana) proti sovražniku grafitarju. V reprezentacijo je tako vključen vsak »vesten« državljan, saj so grafitarji prezentirani kot skupni sovražnik, ki zadeva celotno družbo. Implicirana ideološka predpostavka mi : oni pa vedno vključuje izključitev specifičnih družbenih skupin.

Vir dogodka: shematiziran dostop do medijskega diskurza

Naslednje področje, ki je pomembno za diskurzivno analizo, je uporaba virov v medijskem in novinarskem upovedovanju. Fairclough in Wodak v tem primeru govorita o moči nad diskurzom, ki je stvar dostopa (Fairclough in Wodak, 1997: 273). Vendar je treba takšno predpostavko znova umestiti v polje konstitutivnih elementov medijske in predvsem novinarske reprezentacije. Erjavčeva in Poler Kovačičeva tako pravita: »Novinarstvo je zaveznik uradnih virov, ki v sporočanski proces vstopajo po svoji funkciji oziroma so del formalne strukture oblasti v družbi« (Erjavca in Poler Kovačič, 2007: 147). Pri tem je treba upoštevati konstrukcijo novinarstva skozi mit o objektivnosti, kar zbujata »potrebo« po takojšnjem, avtentičnem sporočanju. S tem pa se novinarstvo zaveže ustaljenim strukturam informiranja v družbi, kar znova implicira njegovo navezanost na dominantne pozicije moči v družbi.

Zgornje trditve se nazorno pokažejo tudi v naši analizi, saj v večini primerov kot vir dogodka nastopajo uradni viri – občina ali policija.⁶³ Ti viri tudi primarno reprezentirajo, klasificirajo in konstruirajo sam grafit – torej ali je umetnost ali deviantno, kriminalno dejanje. S tem se implicitno potrjuje, da je javni prostor v lasti specifičnih družbenih elit in da ga varujejo specifični ideološki in represivni državni aparati. Vendar s tem ne potrjujemo rigidne predpostavke ideološke manifestacije ekonomsko-družbenih elit, ki posedujejo medijski prostor, ampak kot pravi Schlesinger, medijski diskurz in delovanje virov v njem razumemo kot področje boja, taktike in nepredvidljivosti (MacDonald, 2003: 39). To v našem primeru pomeni, da lahko mediji z iskanjem drugotnih virov, na primer samih grafitarjev, grafite in javni prostor kontekstualizirajo ter reprezentirajo skozi specifične (pogosto marginalizirane) družbene skupine in slednjim tako omogočajo pozicijo večje družbene moči.

Vendar se v naši analizi takšna predpostavka ne potrjuje, saj se kot vir manjkrat navajajo sami grafitarji in street artisti – kot bomo videli v nadaljevanju, so to predvsem že etabrirani umetniki.

⁵⁹ Večer, 18. avgust 2006.

⁶⁰ Večer, 3. marec 2007.

⁶¹ Delo, 18. avgust 2006.

⁶² Večer, 3. marec 2007.

⁶³ Npr. Delo, 23. november 2002, Dnevnik, 6. september 2003, Dnevnik, 13. oktober 2004, Dnevnik, 12. december 2006, Delo, 16. februar 2006, Dnevnik, 1. junij 2001, Dnevnik, 23. januar 2007.

To je deloma sicer pogojeno s samo naravo grafitiranja (anonimnost, ilegalnost, minljivost). Vendar pa lahko kot izjemo zapazimo Mladino, ki po eni strani virov ne izbira prek državnih aparatov in se bolj usmerja na pomen in interpretacijo (kontekstualizacijo) grafita, po drugi strani pa v nekaj člankih poskuša pridobiti tudi same akterje grafitarske scene, npr. anonimne sogovornike pri predstavitvi grafitanja in grafitarske scene v Sloveniji (28. maj 2001) ali v reportaži o SAF⁶⁴ (22. september 2003).⁶⁵ Delno pa se takšne izbire poslužuje tudi Večer.⁶⁶ Omeniti velja še dokumentarec Grafit kriminal, kjer se izmed devetnajstih virov pojavita dva (delujoča) grafitarja.⁶⁷ Oba sta posneta v temi, zato sta predstavljena anonimno, kot smo že omenili, pa sta podpisana kot Mr. T in Sifak. Njuna vloga se razpreda čez celoten dokumentarec, ki je dolg 24 minut in 33 sekund, tako da jima je namenjena petina časa, oziroma natančneje, oba skupaj govorita pet minut in 42 sekund.

Kreativci s spreji: grafiti kot (iz)umetn(i)čnost?

Med dejavniki, ki so vplivali na preoblikovanje percepiranja fenomena grafitov v javnosti, nadalje pa tudi street arta, so odigrali mediji relevantno vlogo, saj jih lahko dojamemo kot povezane z družbeno elito in ideologijo slednje, saj če sledimo Althusserjevi konceptualni shemi ideoloških aparatov države – kot je bilo že navedeno – vanje umešča tudi medije kot »informatijske ideološke aparate države«. Vendar kot opozarja, je pomemben predvsem soodnos do drugih družbenih entitet in njihovih ideologij.⁶⁸ V tej smeri se tudi specifični kulturni pomeni in vsebine ne oblikujejo avtonomno, temveč v odnosu do drugih diskurzov oziroma ideologij, gibajočih se v omenjenih krogih. Medtem ko je prej grafito praviloma definiralo polje represivnih aparatov države in pravni diskurz, so se IAD transformirali tako, da so preželi umetniški in kulturni diskurz, vezan na retoriko grafitov.

Mediji so kot neločljivo povezani z drugimi IAD v prezenci te prežeče dialektike pojmov, že zaradi same vpetosti med IAD, začeli iz novih referenc povzemati diskurz in reformulacijo tistega, kar se je dojemalo pod *grafit*. Za našo analizo relevantni kulturni pomeni so pod taktirko medijskega teksta doživeli preobrazbo v smeri terminologije, saj se je označevanje grafitarskih praks začelo razlagati ne več samo v inkriminacijski atmosferi, temveč so se mediji začeli zanimati tudi za *drugačne* grafito, kjer so bili ti največkrat subkulturnega izvora ter so bili obravnavani z umetniškega stališča.

⁶⁴ Social anarhistična federacija, op. R. B.

⁶⁵ Kot primer najbolj opazne distinkcije lahko omenimo poročanje o prijetju postonjskega grafitarja, kajti Slovenske novice (14. september 2006), Delo (14. september 2006) in Večer (14. september 2006) so novico umestili med črno kroniko in tako uporabili le uradni vir – policijo. Medtem ko je Mladina (30. september 2006) objavila članek, v katerem problematizira prijetje, poleg tega pa kot vir uporablja prijetega postonjskega grafitarja in tudi nekaj drugih sprejarjev.

⁶⁶ Npr. pogovor z grafitarjem v članku: »Pogled na mariborsko grafitarsko sceno: Ko 'oblast' odloči, ali si siva stena zasluži grafit«, Večer, 8. december 2005.

⁶⁷ Poleg njiju pa tudi trije nekdanji grafitarji.

⁶⁸ Spričo tega ne velja zanemarjati tudi konglomerata medijev, ki kroji vedno večje medijske oligarhije, saj te posedujejo čedalje več medijskega prostora. Povedano drugače je tudi »[z]načilnost slovenskega medijskega prostora danes [...] izjemno velika koncentracija, njena posledica pa je korporativizacija medijskega diskurza – podrejenost medijskih vsebin interesom njihovih lastnikov in največjih oglaševalcev« (Bašič-Hrvatina, Kučič, Petković, 2004: 89). V tovrstnem »akumuliranem« ozračju se ne samo prepletajo kulturne, ekonomske in druge elite, temveč se tudi IAD potencirano raztezajo prek le-teh.

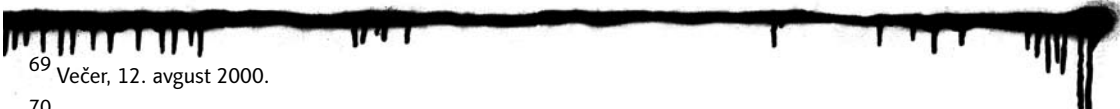
Grafiti in street art na razpotju med umetnostjo in vandalizmom

Razcepljenost med obema dimenzijama legalnosti (umetnosti) in ilegalnosti (vandalizma) nam najprej ilustrirajo novičarski naslovi tipa »Grafiti so in niso problem«,⁶⁹ kot tudi še bolj diametralno naravnani, kot na primer »Grafitarji na delu: umetnost ali huliganstvo«,⁷⁰ »Grdo čečkanje ali umetnina«⁷¹ in ne nazadnje eksklamacije bralcev primera »Umetniški izraz ali vandalizem brez meja?!«⁷²

V obeh zgledih sodba o umestitvi pod klasifikacijo (visoke) umetnosti (in izpeljav, generiranih iz te perspektive, češ da gre za predvsem nedeviantno, legalno početje) temelji bodisi na percepciji ustreznosti površine za sprejanje – ali kot pravi eden izmed lastnikov porisanih stavb »[...] ne bi bilo nič narobe, če bi za svoje ustvarjanje uporabili zadnjo steno garaž, ne pa fasado bloka«⁷³ – bodisi na podeljevanju dovoljenj avtoritet, ki imajo v rokah primat nad usodo premoženja,⁷⁴ kar se odraža v odzivu ravnatelja, saj pravi, »če bi se tisti, ki so grafit narisali, oglasili pri meni, bi jim z veseljem dovolil, da dokažejo svoje umetniške sposobnosti na kateri izmed drugih sten«.⁷⁵

Početje grafitarjev se torej izogne sintaksi z delinkventno konotacijo ob predpostavki, da je grafit narisan v legalni atmosferi, kar pomeni avtorizirano selekcioniranje za to *primernih* površin.⁷⁶ Tako težnjo k izoliranju sprejanja naslavlja tudi posamični bralci, saj svetujejo, da »[č] as bi že bil, da bi v mestu določili nekaj sten, ki naj jih občasno prenovijo in poslikajo s svojimi resničnimi umetninami znani in neznani, priznani in nepriznani poslikavarji«,⁷⁷ ali kot izrazi stališče neki drugi bralec, so »[v] mariborski mestni občini povsem nepripravljeni na grafitarsko umetnost, saj niso določili posebne lokacije za poslikave z grafiti«.⁷⁸

Odgovorni se tako največkrat znajdejo v položaju, ko se poskušajo prek medijev odzivati s (psevdo)rešitvami, ki temeljijo na zgornjem pojmovanju grafitiranja. Hkrati pa postajajo regulacijska družbena entiteta, ki izumetničeno selekcionirajo grafite v polje vandalizma oziroma umetnosti. V Delu (11. oktober 2006) na primer zapišejo, da »[p]oslikave podvozov, prehodov in zidov po pooblastilu župana vodi Alja Avguštin iz projektne pisarne Celje zdravo mesto, [...]«



⁶⁹ Večer, 12. avgust 2000.

⁷⁰ Večer, 8. julij 2000.

⁷¹ Dnevnik, 6. september 2003.

⁷² Večer, 17. marec 2007.

⁷³ Večer, 8. julij 2000.

⁷⁴ Zanimivo zmes obeh kriterijev artikulira lastnica posprejane stavbe v disjunktivni izjavi, ki se glasi: »[n]isem tako prizadeta, da bi grafit takoj prepleskala ali zahtevala ukrepanje policije, saj je kar lušten. Vendar ni prav, da grafitarji to počnejo. Poleti smo obnovili fasado in za to porabili kar nekaj denarja« (Dnevnik, 12. december 2006).

⁷⁵ Večer, 24. avgust 2000.

⁷⁶ Razumevanje v tovrstni smeri se opazi v prispevku, kjer novinar zapiše, da »[...] morda ne bi bilo slabo, če bi avtorji grafitov tudi v Mariboru dobili svoj prostor pod soncem, kjer bi lahko legalno izražali svoje misli, in jim nihče ne bi očital vandalizma« (Večer, 12. avgust 2000). Za podoben »nasvet« glej tudi Večer, 17. marec 2007.

⁷⁷ Večer, 02. september 2004.

⁷⁸ Večer, 23. december 2005.

ali kot poroča Dnevnik⁷⁹ so se »na postojnski občini [...] težave [sic!] lotili drugače«, saj so, kot pravi župan »enega od grafitarjev [...] povabili k sodelovanju, spoznati pa bi želeli tudi druge, ki imajo takšno umetniško žilico. Z njimi bi se dogovorili, na katerih zidovih njihovi grafiti ne bi bili moteči, in bi jim za risanje dali tudi dovoljenje. Menimo, da bomo tako preprečili risanje po fasadah in drugih objektih, kjer to ni primerno in se dela škoda«.⁸⁰

Kljub temu v medijsko areno poredkoma pronica tudi kakšna objava, za katero je legalizacija grafitiranja kontradiktorna s samim etosom grafita – rečeno skupaj s podnaslovom članka v Večeru, bi pomenilo za grafitarje »[s]topiti v stik z oblastni in prositi za ureditev površin za slikanje [...] samomor«.⁸¹

Sodbo o (medijski) umestitvi pod oznako (visoke) umetnosti, ki opravičuje posege na steno, potemtakem predstavlja ravno kontekst ustvarjanja, zasnovan iz dveh elementov: pozicije ustvarjalne površine in/ali pooblastitve risanja.⁸² Tezo nam dodatno utrjujejo periodične objave, dotikajoče se (likovnih) delavnic in drugih prireditev, na katerih se »gostijo« grafiti, kajti medijski diskurz na teh mestih razlaga grafite in grafitiranje kot pristno kreativnost mladine, ki lepša zidove, in se zatorej uporablja modificirana naracija. V Delu namreč beremo, da si bodo »z grafiti [...] popestrili počitnice«,⁸³ prav tako bodo »[p]odhoda pri Moderni galeriji in del podhoda pri Narodni galeriji od nedelje krasil[li] novi grafiti«,⁸⁴ rečeno drugače so »[m]ladi Litijani od 15. do 25. leta starosti [...] z risanjem grafitov precej pripomogli k lepši podobi sicer zmeraj hladnega betona litijskega podvoza«. ⁸⁵ Da je regulirana estetizacija mestne podobe prek raznih dogodkov veliko bolj sprejemljiva znotraj medijskega diskurza, nam najbolj jasno nakaže prispevek,⁸⁶ kjer je vodja soboškega policijskega okoliša »profesorje likovne vzgoje in njihove nadarjene učence [...] povabil k lepšanju mesta«. Ti so se »[n]ajprej lotili nemarno popacanih zidov«, kjer je »[p]o nekaj urah dela stavba s svetlimi, izvirnimi in slovnično pravilno napisanimi grafiti [dobila] veliko prijaznejšo podobo«.

Beganja in dvomi o pravilnem umeščanju v eno izmed dveh danih sfer (ne)umetnosti dokazujejo pomanjkanje in s tem latentno potrebo po iskanju »verodostojne« (in oprijemljive) družbene entitete, ki naj bi postavila jasne konsenzualne meje o kategorizaciji na umetniške in neumetniške grafite. Formulacijo tega zasledimo ob zapisu, kjer novinar pravi, da je »treba [...] potegniti črto, ki ločuje grafite od vandalizma«. ⁸⁷ Kot bomo videli v nadaljevanju, to funkcijo deloma prevzamejo mediji.

⁷⁹ Dnevnik, 12. december 2006.

⁸⁰ Tudi televizijski prispevek iz oddaje Magnet nas s poročanjem seznanja o podobni reakciji oblasti v Granadi, saj so »za njihove avtorje [...], vsaj v Granadi, napočili mirnejši časi. Mestne oblasti so jim namreč naročile, naj svoje zamisli brez zadržkov z razpršili nanesejo na stene 3-nadstropne podzemne garaže. Že res, da njihova ustvarjalnost ostaja pod zemljo, a je tokrat le priznana kot umetnost« (Počkaj, 2006a)

⁸¹ Večer, 8. december 2005.

⁸² Domnevo nam potrjuje tudi dejstvo, da se ne glede na ustvarjanje v ilegalno urbanem ali legalnem zavetju forma določenih subkulturnih grafitov ne spremeni (i.e. *piecov*).

⁸³ Delo, 29. oktober 2002.

⁸⁴ Delo, 29. junij 2004.

⁸⁵ Delo, 23. maj 2002.

⁸⁶ Delo, 4. junij 2006.

⁸⁷ Večer, 12. avgust 2000.

Institucionalizacija ulične kreative skozi medijsko optiko

Sledeč zgornji ambivalentnosti predalčkanja je leta 2004 nastala sprememba znotraj medijske reprezentacije subkulturnih grafitov. Motivacijski sunek treh dnevnih časopisnih poročevalcev z največjo frekvenco objav k prikazu subkulturnih izdelkov z umetniško avro, razen v redkih izjemah,⁸⁸ sovпада s prvo večjo inkorporacijo subkulturnih grafitov v polje t. i. visoke umetnosti, vršeče se leta 2004 v prostorih Mednarodnega grafično-likovnega centra v Ljubljani.⁸⁹



Iz analiziranega dnevnega tiska je razvidno, da je v obdobju 2000–2007 skoraj na sredini tega intervala nastala močna zarez: umestitev grafitov med galerijske stene je povzročila zelo relevanten zasuk pri ubesedovanju in prezentaciji grafitov. Diskurz s pozitivno konotacijo, kakršnega so bili poprej deležni le izdelki, nastali v okviru grafitiranja na raznih delavnicah in festivalih, se je razširil tudi v druga polja, kar je konkretno potencirala ravno institucionalizacija grafitov v galeriji, datirana v leto 2004.

Četudi je bila medijska omemba grafitov poprej v veliki meri izpostavljena bodisi kriminalizaciji nasprejanih stvaritev in/ali objavam s pozitivno konotacijo le ob ustvarjanju v legalnih kontekstih, je le-ta po novem rotirala v drugo smer – diskurz se je adaptiral prek prevzema grafitov v etabrirane umetniške sisteme. Medijski diskurz je temeljil in potemtakem izhajal iz apriorizma legalnega ustvarjanja, ker je (z medijskega vidika) moč le znotraj takega konteksta sploh soditi o pozitivni noti grafitov, naj si bodo ti subkulturnega ali drugačnega izvora.

Iz zapisanega zatorej sklepamo, da so deficit informacij zapolnili umetnostni sistem in njegovi interpretatorji kot tudi (tedanji) udeleženci razstave, kar nam hkrati dokazuje prostran vpliv umetnostnega polja glede razlaganja, *kakšni oziroma kateri grafiti so Umetnost*. Vzporedno s tem so ti pojasnjevalci postali nove medijske reference glede grafitov in street arta in obenem privzeli evalvacijsko funkcijo le-teh. Do besede so se na novo dokopali grafitarji in street artisti, pri čemer so bili medijske pozornosti deležni le tisti, ki so se sprehodili čez institucionalne prostore,⁹⁰ ker naj bi najbrž tako poosebljali avtentičnost subkulture z izkazano uradno afirmacijo. Prek intervjujev so deloma poskušali izkristalizirati lastno kriptografijo, mistiko in delovanje subkulture,⁹¹ obenem so jim pri tem priskočili na pomoč vzhajajoči (medijski) interpreti grafi-

⁸⁸ To so objave v Večeru (12. avgust 2000, 29. avgust 2000, 21. avgust 2002, 5. julij 2003) in Delu (30. oktober 2002, 11. maj 2002, 19. julij 2003).

⁸⁹ Nadaljevanje tega trenda ohrani inkorporacija druge ulične umetnosti, in sicer street arta leta 2006.

⁹⁰ Medijska zainteresiranost se venomer pokaže ob (vabljenih) obiskih že uveljavljenih grafitarjev (oziroma nekdanjih grafitarjev) v okviru najrazličnejših prireditvev. Taki primeri so: Logan Hicks (Dnevnik, 7. maj 2004, Mladina, 17. maj 2004), Foldvardi (Večer, 5. april 2005, 9. april 2005), Smith (Nedelo, 18. februar 2007), Mateja Sever (Ona, 3. maj 2005), Brener (Večer, 24. junij 2000).

⁹¹ Glej Ona, 3. avgust 2004, Ona, 3. maj 2005, Delo, 22. maj 2006, Dnevnik, 22. marec 2004, Večer, 8. december 2005.



tarske in streetartistične scene – naj si bodo to kustosi,⁹² (raziškovalni) novinarji,⁹³ študentje,⁹⁴ kritiki⁹⁵ ali fotografi.⁹⁶

Medijska reprezentacija, vkomponirana med najbolj frekventne časopisne poročevalce, se je posledično tako delno distancirala od poprej dominantnega diskurza z delinkventno oziroma vandalsko naracijo, vendar le ob afirmaciji (tokrat subkulturnih) kreacij v umetniških institucijah, saj naj bi te določile avtentične reprezentativne subjekte.⁹⁷

Identičen slog reprezentiranja grafitarske subkulture in subkulture street arta se je nato začel zrcaliti domala pri vseh drugih medijih, v številni televiziji, kar je bilo na eni strani najbolj opazno skozi povečano objavo prispevkov, nanašajočih se na zdaj že etablirane grafitarje in street artiste oziroma njihove crewje, delujoče tako znotraj meja Slovenije⁹⁸ kot tudi na drugi strani prek tv-prispevkov o dogajanju na mednarodni sceni.

Kot primere takšnega načina reprezentacije na televiziji lahko navedemo tri prispevke RTV Slovenija iz leta 2006, pri katerih se reflektira metamorfoza v razlaganju zdaj že *umetniških* grafitov, četudi tokrat postavljenih le v mednarodno okolje. V Dnevniku na RTV Slovenija⁹⁹ se tako seznanimo z dogajanjem v Španiji, kjer so se »s posebnim likovnim ustvarjanjem [...] spomn[ili] 125. obletnice rojstva velikega Pabla Picassa.« Namreč, kot poroča v nadaljevanju

⁹² Ali kot pojasnjuje kustos razstave Street arta v MGLC Božidar Zrinski, je »[s]treet art pri nas povsem mlada stvar, prisoten je približno pet do šest let« in nadaljuje, da »pri nas obstaja le peščica (15 do 20) ljudi, ki se izraža s street artom [...]« (glej Dnevnik, 16. marec 2006).

⁹³ V Delu (23. marec 2004) denimo beremo o generalizirani reprezentaciji grafitarjev začenši z »[k]do je grafitar? Grafitar rad riše in skicira. Živi dvojno življenje – podnevi in ponoči, ima ime in vzdevek. Ima seveda hitre noge ... Spreja tudi pozimi. Ne riše na spomenike, umetnine in čez grafite drugih sprejarjev«; glej tudi Polet, 25. marec 2004, Delo, 15. marec 2006, Delo, 20. januar 2007, Večer, 14. april 2004, Večer, 18. marec 2006, Večer, 6. december 2005.

⁹⁴ Prispevek v Oni vključuje primesi skoraj vseh interpretov grafitarske scene, med drugim pojasnjevanje »študent[a] na filozofski fakulteti, ki se je z uličnim risanjem dodobra seznanil v srednji šoli« (Ona, 3. avgust 2004); glej tudi intervju z diplomirano sociologinjo v Delu (13. maj 2004).

⁹⁵ Na primer recenzija razstave Grafitarji je pomenljivo naslovljena, kar z »Grafiti zunaj konteksta« (Delo, 11. maj 2004), medtem ko novinar v Nedelu (4. april 2004) o taisti razstavi med drugim meni, da »[t]ivolski center deluje kot narobe obrnjena srajca. Grafitov [...], ki svoje kratkoživo življenje živijo na najbolj izpostavljenih javnih lokacijah, namreč ne ponuja na fasadi [...], temveč v notranjosti, v zavetju institucionaliziranih zidov. Torej v povsem umetnem kontekstu.«

⁹⁶ Glej Delo, 29. december 2005, Delo, 24. maj 2006.

⁹⁷ V tem polju je zanimiva tudi novica na Dnevniku (20. april 2007), četudi poročajo o tujem ustvarjalcu; prek tujih agencij namreč navajajo, da »[g]rafiti uličnega umetnika Banksyja dosegajo rekordne cene, vseeno pa so delavci komunale v Londonu mislili, da gre pri eni od umetnin za navadno 'kraco' in so jo prebarvali [...] ter s tem uničili 450.000 evrov vredno umetniško delo.«

⁹⁸ Glej npr.: City Magazin, 5. maj 2006, Dobro Jutro, 3. november 2006, Žurnal, 5. april 2007, Mladina, 19. september 2005

⁹⁹ Ambrožič, 2006.

V objektivu

Grafiti: ilegalna umetnost

Ljubljana – Grafiti. Umetnost? Vandalizem? Nekaj vmes? Stari Rimljani iz Pompejev so ob sprostnosnem izbruhu večera dali svoja življenja tudi zato, da se lahko še danes čudimo visoko razviti kulturi in protinadni tehnologiji, ki so jo arheološki potpizgje o zneplja iz postavljene lave. Izkopanine dokazujejo tudi dostojni načesa, čenur bi danes rekli »urbana kultura«, sestavni del katere so bili tudi grafiti. Stavobinski grafiti so bili karikaturni risni portretji in slogani – žaliva, šarolasti izreki, ljubomerni izpovedi, citati in drugo latinsko pisnogo. Grafiti, ved jih pozna mo danes, so vzhikali v ameriški Pradolovjeji in kasneje New Yorku v drugo pokolčdo 60. let. Spreva so bili odprje posebnim akti iztoiv, kasneje sestavni del hip-hop kulture, osernejša reakcija unilata gangov pa tudi medjodmernih vizualnih umetnikov, ki je na vrn navedorške umetniške srenje izstrelili unikalane, kot sta bila je-ae-Michele Basquiat in Keith Haring. Nacionalne in lokalne oblasti povsod so se vru boji proti grafitom in grafitarjem tradicionalno zastavljajo strogo neskrivnost, saj je v lakov, steni, avtomobilih, spodobnih steklih in drugih jarnih ali zasloveni hili zasloveni svojejo svbpa odobratni nadzorne glavarje in silnarje, ki dojejo občutek, da gre za izredni dobičnega ravsta živijo v »svirnjaku«. Skratka, sodobni grafiti je takoj po rojstvu stopili na pot urbane kulture. Ne-katere mesta so za trenutek ali dva sicer prestopila s predestinata urbanega patizma in unilatom umetnikom postarila stene, na katerih jn je bilo dovoljeno živati vsil arjanost na betone, več inoma pa so jn pregargjala. Soga tna umetnost ali večni nesporazumi? Anselma. Delici.



Ljubljana pred Šubiškovo mostovo – Grafiti je pred več kot desetimi leti nastal D. D. za tiskati njegovo P. Ž. Opat je eden od redkih, če ne kar edini, ki je uspelo prevlati večkratno čiščenje zidov v stari Ljubljani.



AVTOMOBILNA KULTURNA COLA METELKOVA – Eden od najvidnejših razstavnih prostorov. Za grafitar



Podzemni pas Moderne na Ljubli – Kako videti umetnost z zaprtimi očmi?



VIAK Slovencih na železnici – Poljubča galerija, ob kateri se nekatere zgrajajo, drugi naslanjajo, tretji iščejo storilce.



POGLEDA NA METELKOVO Z MIA KIRKOVJE CESTE – Odniv svet nesporazumov.

novinar, so »v slovitom madridskem muzeju kraljice Sofije, kjer je razstavljena tudi Picassova najbolj znana slika Guernica, [...] pripravili skorajda tekmovanje najboljših risarjev grafitov – urbane likovne govorice, ki je vzniknila ob koncu 60. let prejšnjega stoletja v New Yorku. Tudi variacije na temo Picasso in njegovi likovni svetovi so tako kot iztočnica – izzivalni.« Skorajda minuten prispevek s sliko in intervjuji predstavi stališča in interpretacije stenskih stvaritev treh udeleženih grafitarjev.

Nič manjšega odklona od zgornje konstrukcije, kjer prevladuje pozitivna konotacija *umetniške* ustvarjalnosti, ne izraža niti prispevek¹⁰⁰ v oddaji Magnet,¹⁰¹ začeniši z nevtralno naracijo:



¹⁰⁰ Ter sorodna reportaža, kjer so ravno tako v isti oddaji imeli priložnost poročati o planiranem rušenju stavbe v New Yorku, »ki [...] je [grafitarjem] dolgo bila varen pristan, kraj, kjer so nemoteno poslikavali stene, prirejali umetniške večere in kjer so se nazadnje stkala mnoga prijateljstva [...]. Stavba bo namreč kmalu postala stanovanjska« (Počkaj, 2006b).

¹⁰¹ Kožar, 2006.



Odstranjene grafite sproti zamenjujejo novi

Ljubljana – Lastniki bližnjega štadióna – Olimpijski komitej Slovenije, podjetje SGT in Mestna občina Ljubljana – so s pompatično začlepnem zidu z zidu razpisali za začeti odstranjevanje graffiti, kar jim je inšpektor za kulturo in medije Aleksander Vidmar očitno že oktobra lani. »Odstranjevanje poteka počasnije, kot smo predvidevali – rok za dokončanje dal je izločki koncu prejšnjega meseca –, saj vsako noč na zidu nastane kamnolomov grafiti – so pogosto na mestnem območju za kulturo in raziskovalno dejavnost občine. Načrtuje se, da se obnova stroškov odstranjevanja graffiti s približno 500 kvadratnih metrov površini in protigravitno začlepnem zidu, ki so ocenjeni na 2,3 milijona evrov, pa si bodo lastniki razdelili. Po koncu del bo OKRD s okoljskimi pogoji in nepremičnine izdal zaveze za povrnitev sorazmernega deleža stroškov, zagotavlja v mestu upravniki. Ker smo že pomenili, smola kakor, da v vsiljenjskem roku graffiti ne odstranijo, 300 tisoč evrov za pravno osebo občine so tisoč za odgovorno. M. H.

Blokovska pročelja so kot nalašč za grafite. Ti so v prestolnicah, kot je New York, že pravi mestni simboli. Zdaj pa so v Brooklynu zasedli še galerijo. Čeprav gre za grafite na platnu, so se sprva umetniki kalili zunaj [...]. Medtem ko se je grafitni razcvet v mestu, ki nikoli ne spi, začel v 60. letih prejšnjega stoletja – tudi zaradi popestritve zunanijh mestnih površin, pa v zadnjem desetletju krasi notranje prostore.

Reakcije v medijih kot indikator mejnih območij (ne)umetnosti

Ulične posege so kljub vsemu, ne glede na obliko in izvor, v medijskih tekstih še naprej nemalokrat

etiketirali z deviantnimi pridevniki, predvsem so bili konkretne tarče nadaljnji politični in recimo temu »neumetniški« grafiti.¹⁰²

Vendar se je poleg določene spremembe pri ubeseditvi v časopisnem prostoru sočasno znašla še ena novost, in sicer je to bil odziv javnosti na inkorporacijo subkulturnih grafitov v visoko umetnost, konkretnije odziv bralcev, razdeljen na dve sekciji. Med prvo lahko umestimo lastnike popisanih stavb, ki jo najbolj simptomatično ponazarja prispevek v Delovi rubriki Mnenja:¹⁰³

Zadnje čase čitam precej hvale na račun 'grafitnih umetnikov'. Da, celo knjige o njih in razstave imajo! Nihče pa ni doslej postavil jasne prelomnice med njihovo [grafitarsko] dejavnostjo, ki meji na eni strani na posebno zvrst umetnosti in zapolnjevanja nekaterih golih betonskih sten, na drugi pa 'škropijo' ti umetniki ali pa njihovi aplogeti črno in druge barve po obnovljenih pročeljih hiš [...].

Drugi blok, ki ne ostane apatičen glede premika subkulturnih grafitov med visoko umetnost, spada v krog predstavnikov etablirane umetniške srenje. Ta se kakopak izogne Williamsovemu (1997: 7) pojmovanju kulture kot navadne in raje ubere klasično različico elitističnega vidika, kjer prek medijskih tekstov poskuša ohranjevati sterilnost umetniškega polja in grafite razume kot manjvredno dejavnost nekultiviranih posameznikov, ki na lastno pest kolonizirajo tako zasebne kot javne prostore mesta.

¹⁰² Glej Delo, 11. marec 2005, Slovenske novice, 19. januar 2005, Slovenske novice, 30. november 2005, Delo, 9. junij 2006, Delo, 16. februar 2006, Delo, 20. oktober 2006, Direkt, 10. junij 2006, Dnevnik, 27. januar 2005, Dnevnik, 20. oktober 2006, Večer, 7. junij 2006.

¹⁰³ Delo, 16. april 2004.

¹⁰⁴ Delo, 24. junij 2006.

¹⁰⁵ Podobno držo kot naslednji sestavek ohranja tudi v naslednjem pismu bralcev, objavljenem ravno tako v Delu, 13. april 2007.

Priznani arhitekt in oblikovalec stolov Janez Suhadolc naslovi svojo refleksijo na institucionalizacijo grafitov kar s »Tiranija grafitov«,¹⁰⁴ v kateri »se [mu] zdijo grafiti odvratne in odurne prikazni. Ob pogledu na te packarije m[u] gre v glavnem na bruhanje«, med drugim pa zapiše tudi naslednje:¹⁰⁵

Če bi imel kaj več besede, bi kustosinjo Moderne galerije¹⁰⁶ v Ljubljani [...] že davno ovadil na sodniji. Obtožil bi jo podpihovanja in nagovarjanja k uničevanju družbene in zasebne lastnine. Omenjena umetnostna zgodovinarica urbi et orbi promovira ljubljanske grafitarje in razglša grafitarstvo za početje posebnega kulturnega pomena za slovenski narod in kulturo. Brez tega početja bi se ji zdelo podoba mojega rodnega mesta pusta in prazna. Grafitarjem in njihovim izdelkom prireja razstave v eminentnih razstaviščih, tiska jim drage kataloge, tako kot se to dela za velike umetnike in umetniške dosežke. Gospa Liljana Stepančič meni, da so ljubljanski grafiti velike umetnine.

V nadaljevanju svojega razmišljanja ironizira potencialni pozitivni trend grafitiranja, v katerem lahko hkrati percipiramo latentne prvine moralne panike, kajti po njegovem mnenju »bo duh dokončno ušel iz steklenice; nobena sila ga ne bo več spravila nazaj« (prav tam).

Komplementarno z zgornjim razmišljanjem se umešča tudi intervju¹⁰⁷ z dr. Damjanom Prelovsčkom, umetnostnim zgodovinarjem in direktorjem generalnega direktorata za kulturno dediščino ministrstva za kulturo, saj slednji pravi:

V Ljubljani [...] je to početje [grafitiranje] praktično legalno, mestne oblasti ga pravzaprav podpirajo, saj je županja pred meseci celo odprla razstavo grafitov. Pripomnil bi, da se s tem poškoduje tuja lastnina, ki z umetnostjo nima najmanjše zveze. Obzorje teh avtorjev so ameriški in japonski stripi, dlje ne sežejo. Pred kratkim je upravnik stadiona navijaški skupini Green Dragons naročil, naj prebarva zidove. Na ministrstvu smo jih prijaviли inšpekciji za umetnost in kulturno dediščino, oni pa so trdili, da to sploh ni spomenik. Kaj se je zgodilo? Ministrstvo je naslednji dan na svoji novi fasadi dobilo grafit: Če ne smemo na stadionu, bomo pa tukaj!

Sublimno pozicijo *prave* Umetnosti in ogrožajočih implikacij grafitov konsistentno zagovarja tudi v nadaljevanju:

Mene je sram, ko pripeljem tuje arhitekto v Ljubljano in se glasno čudijo, kako je vse umazano. Od Prešernovega spomenika, kjer je lastnik grafita celo podpisan, do spomenikov pred Nukom, Gregorčičevega spomenika ... To ni smešno, to je uničevanje in poškodovanje tuje lastnine. Barva se zažre v kamen in zelo težko jo je odstraniti. Poleg tega grafiti kažejo tudi, da v mestu vlada anarhija. Če greste čez Čevljarški most, poglejte Zlato ladjico, hišo v središču Ljubljane, vso propadlo, umazano. Tam se vprašam: Kje smo, kje živimo?

¹⁰⁶ Na tem mestu je napačno navedeno ime umetnostne institucije, saj je gospa Liljana Stepančič kustosinja v Mednarodnem grafično-likovnem centru.

¹⁰⁷ Delo, 10. oktober 2005.

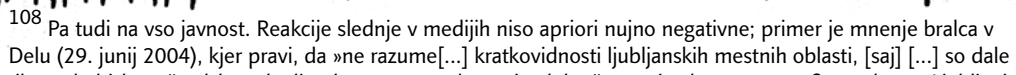
Seveda na tem mestu nočemo posploševati dojemanja (subkulturnih) grafitov kot pojava, ki kontaminira urbani prostor, na vso »kulturno elito«,¹⁰⁸ temveč poudarjamo nekakšen samoo-
brambni refleks prevzema nove kreativne forme v visoko umetnost pri nekaterih predstavnikih,
delujočih pod okriljem področja umetnosti.

Kultiviranje javnega prostora

Vse do zdaj obravnavane specifikacije medijske reprezentacije grafitiranja in street arta nam kažejo, kako se skozi medijski diskurz proizvaja vednost oziroma resnica o tem specifičnem fenomenu. Resnica sama pa je hkrati že oblast. Ali kot pravi Foucault, vedno smo izpostavljeni produkciji resnice prek oblasti (Foucault, 1991: 29). Oblast je hrbtna stran vednosti, saj »ni oblastnega razmerja, ne da bi se korelativno vzpostavilo neko polje vednosti, in ne vednosti, ki ne bi hkrati vzpostavljala oblastnih razmerij« (Foucault, 2004: 35). Vendar, če naprej sledimo Foucaultu, oblasti ne smemo razumeti kot stvar posedovanja, saj ni neke točke oblasti (Foucault, 1991: 80). Oblast lahko tako razumemo kot relacijo, odnos, gre za delovanje na drugo delovanje. Oblast je omniprezentna in že sama konstitucija subjekta je ujetost vanjo. Za našo analizo je pomembno predvsem razumeti disperzijo oblasti skozi različne diskurze, ki so v medsebojni (so)odvisnosti, kontinuiranosti in tudi diskontinuiranosti ter neodvisnosti. Reprezentacijo grafitov in street arta v medijih moramo tako v neki končni instanci razumeti kot (so)oblikovanje javnega prostora. S tem, prvič, predvidevamo, da je podoba prostora vedno znotraj forme diskurzivnih formacij in oblasti, ter, drugič, medijsko reprezentacijo znova vpenjamo v polje širših diskurzivnih formacij, ki posedujejo relacije moči v družbi.

Grafitiranje in street art posegata v javni prostor in ker je to njun inherentni prostor, ju moramo razumeti kot javno last, javno oblikovanje javnega prostora in tudi kot javno komunikacijo. Vendar je javni prostor vedno izoblikovan znotraj specifičnih družbenih skupin oziroma diskurzivnih formacij. Tako je v potrošniški eri javni prostor področje totalizirajoče komodifikacije in ga oblikujejo oglaševalski panoji ter nakupovalna središča, po drugi strani pa institucionalizirana visoka kultura. V takšnem razumevanju javnega prostora lahko tudi medijsko reprezentacijo razumemo kot področje hegemonije – gre za konstanten proces oblikovanja javnega prostora in načinov komunikacije v njem.

V prispevku¹⁰⁹ z naslovom »Grafiti kot nadloga« lahko preberemo: »'Okraske' lahko odstranijo le s posebnimi materiali in na poseben način, kar seveda povzroča velike stroške.« Kultiviranje javnega prostora lahko tako razumemo v preseku vseh elementov, ki smo jih našli do zdaj – uporabe besed, metaforike vojne, izbire virov. Pogosto pa se samo kultiviranje eksplicitno kaže v prispevkih o postopkih odstranjevanja grafitov,¹¹⁰ poročilih o raznih akcijah odstranjevanja



¹⁰⁸ Pa tudi na vso javnost. Reakcije slednje v medijih niso apriori nujno negativne; primer je mnenje bralca v Delu (29. junij 2004), kjer pravi, da »ne razume[...] kratkovidnosti ljubljanskih mestnih oblasti, [saj] [...] so dale tik pred obiskom švedskega kraljevskega para prebarvati z dolgočasno sivo barvo vse grafite na bregu Ljubljani-
ce ob Tromostovju. Kraljevski par [...] so prikrajšali za umetniško doživetje, ki je v naši prestolnici tako cenjeno, da ga meščani uživamo v naravi in razstavi«.

¹⁰⁹ Večer, 28. marec 2002.

¹¹⁰ Npr. Večer, 13. september 2001, Večer, 18. avgust 2006, Delo, 19. avgust 2006, Večer, 3. marec 2007.

grafitov¹¹¹ in kultiviranja prostora,¹¹² poleg tega pa v sami delitvi na legalno in ilegalno grafitanje. Omenimo pa naj še evrocentrično izjavo Barbare Vajda¹¹³ (Zavod za turizem Ljubljana) o napisih na kulturnih spomenikih ter implicitno navezavo teh napisov, »čučk« na divjaštvo in necivilizirano neevropejstva: »Mislimo, da to ne sodi v eno mesto, ki se želi profilirati kot srednjeevropska prestolnica – čista, urejena, zanimiva za turiste.« Nazorno pa nadzor nad javnim prostorom in samo kultiviranje prostora kaže prispevek v Dnevniku¹¹⁴ o podobi Kostanjevice na Krki:

Prenova prometnic in hišnih pročelij [...] je potekala pod budnim očesom strokovnjakov ljubljanske enote zavoda za varstvo naravne in kulturne dediščine, tako da si praktično noben lastnik ni mogel omisliti nekaj, kar v staro otoško naselje ne bi sodilo. No, skoraj nihče, kajti prišleka [...] v oči zbode z živobarvno grafitarsko poslikavo opremljen zid [...]. Med umirjene in primerno usklajene barve fasad kričeči tujek gotovo ne sodi.

V nadaljevanju prispevka pa lahko pod sliko grafita preberemo: »Poslikave zidu, ki gostinski lokal v stari Kostanjevici na Krki loči od klavnice, se s staro podobo mesta ne skladajo najbolje.« Takšna reprezentacija nam torej kaže na podrejanje javnega prostora in podobo mesta s strani institucionalizirane (visoke) kulture in s tem na poseg v javni prostor.

Tako moramo tudi kategorizacijo grafitiranja in street arta v nekakšno etablirovano umetnost, ki je dovoljena v oblikah in pozicijah, določenih s strani specifičnih družbenih skupin, ali pa v kategorijo deviantnega delovanja, ki uničuje javni prostor, razumeti kot nadzor nad javnim prostorom, ki ga v našem primeru ne posedujejo specifični mediji, ampak je sklop različnih diskurzivnih in nedisurzivnih praks. Hkrati pa takšen nadzor vedno marginalizira partikularne družbene skupine.

Seveda pa takšne reprezentacije ne smemo razumeti kot homogeno, ampak predvsem kot dominantno. Kot največjo izjemo lahko znova omenimo Mladino,¹¹⁵ ki reprezentira grafitiranje kot kritiko konstrukcije javnega prostora s strani zasebnega kapitala ter družbene moči in kot inherenten del javne konstrukcije javnega prostora.

Sklep: (ne)razpršenost medijske reprezentacije

Kot smo videli, lahko medijsko reprezentacijo grafitiranja in street arta razvrstimo med polariteto umetnost–vandalizem, pri čemer se ta relacija giblje znotraj specifičnih elementov, ki nastopajo pri (medijski) konstrukciji vednosti o teh fenomenih. Tako lahko opazimo predvsem

¹¹¹ Dnevnik, 6. september 2003, Delo, 19. avgust 2006, Večer, 3. marec 2007, Večer, 29. marec 2007.

¹¹² Prispevek z naslovom »Namesto grafitov razstava fotografij« paradigmatko kaže, kako so grafiti reprezentirani kot barbarska kultura in kako se nadzor nad javnim prostorom producira skozi to označbo, saj so grafiti naposled zamenjani s priznano etablirovano (in nadzorovano) kulturno prakso – fotografsko razstavo. Namreč: »Razstava, naslovljena Odsevi Ljubljane, je na ogled potem, ko so v okviru akcije Za lepšo Ljubljano korito reke Ljubljane očistili grafitov« (glej Večer, 18. april 2007).

¹¹³ Grafit kriminal, RTV Slovenija, 13. junij 2007.

¹¹⁴ Dnevnik, 23. januar 2007.

¹¹⁵ Npr. Mladina, 30. september 2006, ali Mladina, 9. maj 2005.

posploševanje in odsotnost kontekstualizacije pri reprezentaciji posameznih grafitov in grafitiranja nasploh, kar pomeni, da se specifičen fenomen skozi reprezentacijo homogenizira in stereotipizira. Odsotnost kontekstualizacije implicira tudi ideološko predpostavko o relaciji mi : oni oziroma o boju nas (družbe) proti njim (grafitarjem), ki so tako reprezentirani kot tisti ogrožajoči element, ki ruši esencialistično, naravno koherenco skupnosti. Gre za sovražnika v nas, ki je drugačen, ne naš. Vendar takšne predpostavke, ki smo jih opisali v prvem delu analize – o reprezentaciji vandalizma –, ne nastopajo v vakuumu, ampak se kot »plavajoči označevalec« stekajo bodisi k reprezentaciji grafitiranja kot umetnosti bodisi delujejo distinktivno kot tista točka, kjer medijska reprezentacija sama potegne ločnico med vandalizmom in umetnostjo, med nedovoljenim in dovoljenim.

Rotacijo medijskega diskurza smo tako opazili predvsem po razstavi grafitov v Mednarodnem grafično-likovnem centru leta 2004. To nakazuje predvsem dvoje. Prvič, kaže na (so)odvisnost medijskega diskurza in drugih diskurzov, ki konstruirajo pomen grafitiranja in street arta v javnosti. To je sicer inherentna lastnost medijskega upovedovanja, saj skozi lastno naturalizacijo reprezentacije zakriva družbeno konstrukcijo, ki jo ustvarja. Izbira virov, ki naj bi reprezentirali objektivnost sporočanja, se vrši med predstavniki pozicij družbene moči. In drugič, s spremembo diskurza se spreminja tudi konstrukcija vednosti o tem, kaj je grafitiranje in kaj ne, meje dovoljeno–nedovoljeno se prestavijo. Kot smo videli, je dovoljeno vedno izključujoče in skonstruirano skozi dominantne diskurze. Podobne ugotovitve sumira Bulc (2005: 161), saj pravi, da so »[p]reko institucionalnega konteksta kulturnih ustanov in diskurzivnih praks kulturnih posrednikov [...] članki in pisma bralcev v dnevnem tisku postali mejna območja, na katerih [...] poteka[jo] pogajanja o vrednosti grafitov [...] v današnji družbi«.

Tako lahko medijsko reprezentacijo razumemo tudi kot produkcijo moči in oblasti v družbi. To v našem primeru vidimo predvsem v tem, kako mediji skozi reprezentacijo potrjujejo in utrjujejo družbena razmerja in proces ter forme javne komunikacije in izražanja. Eksplicitneje pa se takšna produkcija oblasti kaže v kultiviranju javnega prostora, kjer se oba diskurza, se pravi tako vandalizem kot umetnost, stekata v področje hegemonije za podobo javnega prostora in komunikacije v njem. V tem smislu lahko medijsko reprezentacijo oziroma medijski diskurz razumemo kot disperziven, razpršen med mrežo diskurzivnih formacij, ki oblikujejo področje vednosti grafitiranja in street arta.

Vendar pa moramo razpršenost medijske reprezentacije pogledati tudi skozi presek posameznih medijev, ki smo jih obravnavali. Tako lahko kot izjemo omenimo tednik Mladina, ki skuša grafitiranje in street art reprezentirati skozi kontekstualiziranje in problematizacijo nadzora nad javnim prostorom.

Kljub vsemu pa moramo pri medijski reprezentaciji omeniti še dejavnik, ki samo reprezentacijo iz akademskega razumevanja umesti na konkretno polje recepcije medijskih tekstov. Gre za to, da med medijskim diskurzom in bralcem obstaja še interpretacija. Pri tem sledimo Hallovemu konceptualiziranju treh vrst branja oziroma dekodiranja medijskih tekstov, in sicer dominantno-hegemonističnega, pogajalskega in opozicijskega (Hall, 2004b: 306–307). S tem, da te pozicije variirajo glede na družbeni in kulturni kontekst oziroma na neenakomerno relacijo do oblasti (prav tam). To pomeni, da bodo posamezni bralci tekstov, ki smo jih analizirali, pomen dekodirali glede na lastno kulturno in družbeno pozicijo – tako lahko rečemo, da bo grafitar tekst dekodiral opozicijsko. Vendar pa bo kljub temu zasedel specifično pozicijo, ki jo implicira medijski diskurz. S tem pa se posledično oblikuje tudi njegovo umeščanje v družbo in lastno dožemanje sebe kot subjekta grafitiranja.

Literatura

- ALTHUSSER, L. (2000): *Izbrani spisi*. Ljubljana, Založba/ *cf.
- BAŠIĆ-HRVATIN, S., KUČIĆ, L., PETKOVIĆ, B. (2004): *Medijsko lastništvo: Vpliv lastništva na neodvisnost in pluralizem medijev v Sloveniji in drugih post-socialističnih državah*. Ljubljana, Mirovni inštitut.
- BULC, G. (2003): *Serijski morilci - mačk: moralna panika in mladinsko prestopništvo*. Teorija in praksa 40 (2), 245–266.
- BULC, G. (2005): *Umetnost, množični mediji in kulturni posredniki*. Ljubljana, FDV, Doktorska disertacija.
- CRITCHER, C. (2003): *Moral panics and the media*. Buckingham, Philadelphia, Open University Press.
- COHEN, S. (1993): *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*. Oxford, Basil Blackwell.
- ERJAVEC, K., POLER KOVAČIČ, M. (2007): *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- FAIRCLOUGH, N., WODAK, R. (1997): *Critical Discourse Analysis*. V: VAN DIJK, T. A.: *Discourse studies: a multidisciplinary introduction*, 258–284. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage.
- FISKE, J. (2004): *Televizijska kultura: Branja poročil, bralci poročil*. V: LUTHAR, B.: *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 147–179. Ljubljana, Študentska založba.
- FOUCAULT, M. (1991): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana. Krt.
- FOUCAULT, M. (2001): *Arheologija vednosti*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- FOUCAULT, M. (2004): *Nadzorovanje in kaznovanje: Nastanek zapora*. Ljubljana, Krtina.
- HALL, S. (2004a): *Delo reprezentacije*. V: LUTHAR, B. et al. (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 33–97. Ljubljana, Študentska založba.
- HALL, S. (2004b): *The television discourse; encoding and decoding*. V: MCQUAIL, D.: *McQuail's Reader in Mass Communication Theory*, 302–308. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage.
- KOŠIR, M. (1988): *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- LUTHAR, B. (1998): *Poetika in politika tabloidne kulture*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- LUTHAR, B. et al. (ur.) (2004): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ljubljana, Študentska založba.
- MACDONALD, M. (2003): *Exploring media discourse*. London, Arnold.
- RICHARDSON, J. (2007): *Analysing newspapers: an approach from critical discourse analysis*. Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan.
- WILLIAMS, R. (1997): *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Studia humanitatis.

Analizirani viri

Tisk:

- ADAMIČ ŠUŠTEJ, J.: *Največji zidni časopis v drobni knjižici*. Delo, 29. december 2005.
- AFP: *Autorjem grafitov je treba odsekati prst*. Nedelo, 13. november 2005.
- AFP: *Iz getov na modne steze*. Delo, 30. oktober 2002.
- Agencije, ds: *Delavci umetniški grafit zamenjali za »kraco«*. Dnevnik, 20. april 2007. Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/241469/>
- Agencije, UB: *Mestne grafitarje lovi računalniški sistem*. Dnevnik, 30. maj 2007. Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/tehnologije/248659/>
- AMBROŽIČ ml., B.: *Grafiti*. Večer, 17. marec 2007.
- BAČKO, M.: *Šala 42*. Večer, 2. september 2004.

BIZJAK, S.: *Za okoli tristo tisočakov škode*. Večer, 23. oktober 2002.

Bl. M.: *Popisani Tolmin*. Delo, 11. marec 2005.

B. R.: *Z grafiti okrašen podvoz v Litiji*. Delo, 23. maj 2002.

BRULC, M.: *Janez Korošin*. Delo, 24. maj 2006.

BUDAL, M.: *V središču Ljubljane odstranjujejo grafite*. Večer, 18. avgust 2006.

Čk: *Popisal fasado*. Večer, 7. april 2003.

Črna stran, Slovenske novice, 30. november 2005.

ČUČNIK, T.: *Na grafite se je mogoče pripraviti*. Večer, 13. september 2001.

DEBENAK, Š., STROJAN, J.: *Prazen zid bo vedno izziv*. Večer 29. avgust 2000.

DELIČ, A.: *Grafiti: Illegalna umetnost*. Delo, 20. januarja 2007.

du: *Kjer osel leži, tam dlako pusti*. Hople, 13. april 2007.

E. P.: *Simpl iz grafitarske skupine ZEK*. Žurnal, 5. april 2007.

F. L.: *Pobalinska oblika umetnosti*. Nedeljski dnevnik, 7. maj 2000.

FOLDVARI, D.: *Mariborski grafiti so skrb zbujajoče podobni mojemu delu*. Večer, 9. april 2005.

GAČIČ, S.: *Anarhiji naproti*. Mladina, 22. september 2003.

GAČIČ, S.: *Kriminalci s spreji*. Mladina, 30. september 2006.

GOLJEVŠČEK, K.: *Odgnali narkomane*. Dnevnik, 11. april 2002.

GORUPIČ, B.: *Grafiti – tokrat v galeriji*. Večer, 14. april 2004.

GRANDOVEC, M.: *S peskom v boj proti grafitom*. Večer, 7. marec 2000.

GRANDOVEC, M.: *Mož me vara z drugo, jaz pa njega s tretjo*. Večer, 25. julij 2001.

GRUDEN, I.: *Smeti opozarjajo*. Dnevnik, 11. junij 2005.

HANONINA, K.: *Mesto je javno!* Mladina, 9. maj 2005.

HITIJ, M.: *Estetski komaj usak deseti grafit*. Delo, 18. avgust 2006.

ISTENIČ, R.: *Grafiti na Tromostovju*. Delo, 29. junij 2004.

JAH: *Kupi smeti le spomin*. Dnevnik, 25. april 2001.

JAKLIČ, T.: *Na svoj sedež nisem prilepljen, vztrajal bom, dokler bom lahko kaj dosegel*. Delo, 10. oktober 2005.

JEVNIKAR, M.: *Grafiti v mestu*. Večer, 23. december 2005.

J. P.: *Z grafiti nad grafite*. Delo, 4. junij 2006.

J. P.: *Neznanci popisali stambo občine Mengeš*. Delo, 16. februar 2006.

J. S.: *Po Postojni je risal grafite*. Delo, 14. september 2006.

J. Š. A.: *Grafiti v galeriji*. Delo, 23. marec 2004.

K. D.: *Ne gre samo za nedolžne grafite*. Delo, 23. november 2002.

KEREŽI, U.: *Za odstranjevanje grafitov tudi do 10.000 evrov letno*. Večer, 3. marec 2007.

KLJAJIČ, D.: *Grafiti kot nadloga*. Večer, 28. marec 2002.

KNEZ, P.: *Rupar do konca v Janševem objemu*. Dnevnik, 20. oktober 2006.

KOCJAN, U.: *Nasprejano*. Polet, 25. marec 2004.

KOZINA, N.: *Grafiti – Turizem po bohinjsko*. Delo, 18. marec 2004.

KRAMBERGER, N.: *Grafit razburil mimoidoče*. Večer, 26. september 2000.

KRAMER, F.: *Na novo popisano Celje buri duhove meščanov*. Večer, 14. marec 2001.

KUNEC, O.: *Ulično izobraževanje*. Mladina, 24. december 2005.

LORENČIČ, J.: *Je to Šala ali »štala« 42?* Večer, 29. september 2004.

MARKELJ, J.: *Splet kot ulica*. Delo, 22. maj 2006.

mf: *Navijači našli krievca*. Direkt, 16. marec 2007.

M.Ha.: *Lokalne volitve*. Delo, 20. oktober 2006.

M.Hi.: *Odstranjene grafite sproti zamenjujejo novi*. Delo, 9. junij 2006.

MIKO, K.: *Prsti me že pošteno srbijo*. Ona, 3. maj 2005.

NEZNANI: *Boleč spomin na zidu*. Dobro jutro, 24. marec 2005.

NEZNANI: *Grafitar po naročilu*. City Magazin, 5. maj 2006.

NEZNANI: *Grafitarski umetnik Logan Hicks – Workhorse na festivalu Magdalena*. Dnevnik, 7. maj 2004.
Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/kultura/82198/>

NEZNANI: *Kralji spreja*. Delo, 11. maj 2002.

NEZNANI: *Vrtimo globus*. Delo, 29. december 2003.

NEZNANI: *Zeleno-črni pisec*. Slovenske novice, 19. januar 2005.

NOVAK, M.: *Jebeš demokracijo, itak je nobeden ne razume*. Mladina, 28. maj 2001.

P. B.: *Mestne zidove krasijo grafitarji*. Delo, 11. oktober 2006.

PETROVČIČ, P.: *Cigani raus*. Mladina, 13. september 2004.

PLASONIK, M.: *Grafitarji na delu: umetnost ali huliganstvo*. Večer, 8. julij 2000.

P. M.: *Z grafiti bodo popestrili počitnice*. Delo, 29. oktober 2002.

POSSNIG, G.: *Mednarodna izmenjava v MC Celje*. Večer, 5. julij 2003.

PRIMOŽIČ, S.: *Grdo čečkanje ali umetnina*. Dnevnik, 6. september 2003.

RANT, M.: *Grafiti so zelo drag okras*. Dnevnik, 1. junij 2001.

RASBERGER, E.: *Grafiti*. Delo, 16. april 2004.

RASHID, Z.: *Če bi prej uprašali ...* Večer, 24. avgust 2000.

RAVTER, N.: *To mesto je svinjak!* Večer, 2. marec 2002.

RIŽNAR, N.: *Ko »oblast« odloči ali si stena zasluži grafit*. Večer, 8. december 2005.

SEČEN, E.: *Državo bodo gotovo tožili*. Dnevnik, 2. februar 2005.

SEČEN, E.: *Novodobne poslikave v srednjeveškem mestu*. Dnevnik, 23. januar 2007.

SKALICKY, B.: *»Popackani« Slovenski narod*. Večer, 31. marec 2000.

SMASEK, U.: *Uvod s sprayem in dvignjenim sredincem*. Večer, 24. junij 2000.

STA/APA: *Italija grozi »grafiti umetnikom« s hišnim priporom*. Dnevnik, 15. julij 2004.
Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/e-strada/89067/>

STA/J. A.: *ZTL nad ljubljanske grafito*. Delo, 19. avgust 2006. Dostopno na: http://www.delo.si/index.php?sv_path=41,35,154674

STA: *Vandalizem povzročil pol milijarde škode*. Dnevnik, 13. oktober 2004. Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/slovenija/97982/>

STA: *Vlaki newyorške podzemne železnice s stekli, odpornimi proti grafitom*. Dnevnik, 27. maj 2006. Dostopno na: <http://www.dnevnik.si/novice/e-strada/182019/>

STROJAN, J.: *Enako cool kot design ali fotografija*. Večer, 5. april 2005.

SUHADOLC, J.: *Tiranija grafitov*. Delo, 24. junij 2006.

SUHADOLC, J.: *Odprto pismo mestnim avtoritetam*. Delo, 13. april 2007.

SZABO, J.: *Navdih ga je vlekkel k Pickovemu dimniku*. Nedelo, 14. april 2002.

ŠIRCA, S.: *Župan grafitarjem prazne zidove*. Dnevnik, 12. december 2006.

ŠORI, I.: *Kako grafitarje potegniti iz globoke ilegale*. Večer, 6. december 2005.

ŠORI, I.: *Popotovanje po mejah umetnosti, igre in političnega aktivizma*. Večer, 18. marec 2006.

ŠOŠTARIČ, M.: *Policisti »kultivirali« park v Murski Soboti*. Večer, 7. junij 2006.

ŠPARAVEC, S.: *Grafiti so in niso problem*. Večer, 12. avgust 2000.

ŠRIBAR, R., UREK, M.: *»Ivan, skuhaj si že to prekleto kavo!«*. Delo, 15. maj 2004.

ŠTEFANEC, V. P.: *Grafiti zunaj konteksta*. Delo, 11. maj 2004.

ŠTRAJHER, M.: *Galerija, prostor sporočenosti*. Dnevnik, 16. marec 2006.

ŠTRAJHER, M.: *To, da nikogar ne sprašuješ, kaj smeš početi, ima pač svojo ceno*. Dnevnik, 22. marec 2004.

- ŠTRIMPF, U.: *V kamniški šoli rišejo še poleti*. Večer, 19. julij 2000.
- ŠUBIC, T.: *S sprejem in hitrimi nogami*. Delo, 19. julij 2003.
- ŠULJIČ, T.: *Pritisk dela ljudi kreativne*. Mladina, 17. maj 2004.
- ŠULJIČ, T.: *Ukrajinke nezaželene v Ljubljani*. Mladina, 21. marec 2005.
- ŠULJIČ, T.: *Zajček uličar*. Mladina, 19. september 2005.
- TANACKOVIČ, T.: *Tartinijev trg bodo nadzorovale kamere*. Dnevnik, 27. januar 2005.
- TOMAŽIČ, A.: *»Ivan, skuhaj si že to prekleto kavo!«*. Delo, 7. maj 2004.
- TURK, A.: *Nasmej se, nekdo te ima rad!* Ona, 3. avgust 2004.
- T. Z.: *Razstava Purgaja*. Dobro Jutro, 3. november 2006.
- ULE, M.: *Stalaktiti v Plečnikovem podhodu*. Dnevnik, 5. oktober 2004.
- UMJENOVIC, S.: *Tržič: »Kup« si izobrazbo, občina časti*. Večer, 8. november 2002.
- URBANČIČ, V.: *Udomačena urbana guerila*. Delo, 15. marec 2006.
- V. A.: *Mazal je fasade*. Slovenske novice, 14. september 2006.
- V. A.: *Smučem raste cena*. Slovenske novice, 30. november 2005.
- VERDNIK, L.: *Zadetek v črno pred Črno*. Večer, 21. avgust 2002.
- VEROVNIK, S.: *Bližnja trgovina porisana z grafiti*. Večer, 17. julij 2003.
- VOŠTINIČ, T.: *Tukaj je strah*. Mladina, 13. marec 2006.
- VRDELJA, M.: *Vandali oskrunili cerkev v Preski*. Direkt, 10. junij 2006.
- VRHNJAK, S.: *Namesto grafitov razstava fotografij*. Večer, 18. april 2007.
- VRHNJAK, S.: *Poplava čistilnih akcij v Ljubljani*. Večer, 29. marec 2007.
- vu: *Umetnost iz ilegale*. Nedelo, 4. april 2004.
- WALDHUETTER, D.: *Človeku se začne muditi na svež zrak*. Večer, 10. april 2002.
- ZEMLJIČ, P.: *Lepe, pametne in zapeljive*. Večer, 9. november 2002.
- ZGONIK, T.: *Ustvarjalci smo kot narkomani: tistih, ki niso na drogi, nočemo zraven*. Nedelo, 18. februar 2007.
- ZORMAN, E.: *V Postojni je porisal osem pročelij*. Večer, 14. september 2006.
- ŽABKAR, Š.: *Dober grafit zahteva adrenalin*. Delo, 13. maj 2004.
- ŽERJAVČIČ, P.: *Z usemi silami nad grafite*. Delo, 12. april 2005.
- ŽUNEC, B.: *Protinatovski (in »protibuševski«) grafit(i) v Murski Soboti*. Večer, 22. januar 2003.

Televizija

- AMBROŽIČ, M. (2006): *Grafiti na temo Picassa*. RTV Slovenija, 13. junij 2006.
- Grafit kriminal, dokumentarni feljton. RTV Slovenija, 13. junij 2007.
- KOŽAR, Š. (2006): *Grafiti v galeriji*. RTV Slovenija, 13. julij 2006.
- POČKAJ, P. (2006a): *Garažni grafiti v Granadi*. RTV Slovenija, 28. avgust 2006.
- POČKAJ, P. (2006b): *V New Yorku rušijo grafite*. RTV Slovenija, 26. december 2006.
- Tednik. RTV Slovenija, 22. marec 2007.