

Mural kao sredstvo oplemenjivanja u urbanom kontekstu

Žilić, Davor

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:099848>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Davor Žilić

**MURAL KAO SREDSTVO
OPLEMENJIVANJA U URBANOM
KONTEKSTU**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2023.



Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Davor Žilić

**MURAL KAO SREDSTVO
OPLEMENJIVANJA U URBANOM
KONTEKSTU**

DOKTORSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Jadranka Fatur

Zagreb, 2023.



University of Zagreb

Academy Of Fine Arts

Davor Žilić

MURAL AS A MEANS OF ENHACEMENT IN AN URBAN CONTEXT

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Associate Professor Jadranka Fatur

Zagreb, 2023

Životopis mentora

Jadranka Fatur, rođena je 21. srpnja 1949. godine u Zagrebu. Završila je Školu primijenjenih umjetnosti 1969. godine, a od 1969. do 1974. studirala je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu kod prof. Miljenka Stančića.

Od 1973. do 1977. godine suradnica je Majstorske radionice Krste Hegedušića, a kasnije Ljube Ivančića. Godinu 1977./78. provela je kao stipendist francuske vlade na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Članica je Hrvatskog društva likovnih umjetnosti od 1974. godine. Od 1975. do 2004. godine član je Zajednice umjetnika Hrvatske. Godine 1978. dobila atelje u dvorcu Jakovlje u Hrvatskom zagorju.

U statusu je samostalnoga umjetnika do 2004. godine, kada se zapošljava na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu u zvanju docenta. Od 2014. godine je u mirovini kao izvanredni profesor.

Od 1972. godine izlagala je na više od 200 kolektivnih i 25 samostalnih izložbi u zemlji i inozemstvu (Austrija, Njemačka, Nizozemska, Rumunjska, Francuska, Velika Britanija, SAD, Kanada, Mađarska, Poljska, Slovenija, Srbija, Makedonija, Crna Gora, Bosna i Hercegovina i Japan).

Bila je na studijskim putovanjima u Italiji, Francuskoj, SAD-u, Meksiku, Grčkoj (stipendija 1982.), Nizozemskoj, Austriji, Njemačkoj, Mađarskoj, Argentini.

O radu Jadranke Fatur objavljeno je više od 250 bibliografskih jedinica i nekoliko TV filmova. Bavila se scenografijom i sudjelovala u projektima kazališnih grupa „Osamljena srca“, „Coccolempoco“ i „Kugla glumište“. Radila je i ilustracije za „Večernji list“.

Radovi u muzejima i galerijama (fundusi) kao i u privatnim zbirkama u zemlji i inozemstvu

- Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu
- Moderna galerija HAZU u Zagrebu
- Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci
- Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu
- Muzej grada Šibenika
- Umjetnička galerija u Zadru (Narodni muzej)
- Umjetnička galerija u Dubrovniku
- Galerija slika u Varaždinu (Gradski muzej Varaždin)
- Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu
- Kabinet grafike HAZU
- Muzej grada Vukovara
- Muzej Gospića
- Muzej Krapine
- Galerija Krsto Hegedušić u Petrinji

- Galerija Vladimir Nazor (Zagreb)
- Galerija Galženica (Velika Gorica) itd.

Inozemni muzeji i galerije

- Muzej savremene umetnosti u Beogradu (Srbija)
- Galerija „Milena Pavlović-Barilli“ u Požarevcu (Srbija)
- Sombor (Srbija)
- Muzej Zajedara (Srbija)
- Tuzla (BiH)
- Zenica (BiH)
- Murska Sobota (Slovenija)
- Austrija, Njemačka, Kanada i dr. gdje se nalaze radovi u privatnim zbirkama

Nagrade

- 1974. nagrada za slikarstvo na 7. salonu mladih Zagreb
- 1977. nagrada SKOJ-a za scenografiju
- nagrada Fonda „Moša Pijade“ na 8. jesenjem salonu, Banja Luka
- 1978. diploma *Mention honorable* na izložbi „Le Salon 78“, Paris
- 1980. nagrada radničkih savjeta radnih kolektiva Čačka na 11. memorijalu Nadežde Petrović, Čačak
- 1981. nagrada za slikarstvo na 11. biennalu mladih, Rijeka
- 1983. nagrada ULUBIH-a, kolonije Počitelj na 9. zagrebačkoj izložbi jugoslavenskoga crteža, Zagreb
- 1984. otkupna nagrada na 9. međunarodnoj izložbi crteža, Rijeka
- otkupna nagrada na VIII. trijenalu savremenoga jugoslavenskog crteža, Sombor
- otkupna nagrada na 3. INTERBIFEP-u, Tuzla
- 1985. I. nagrada na 2. biennalu „Milene Pavlović-Barilli“, Požarevac
- 2020. na festivalu ulične umjetnosti *Cest is the best*, Zagreb, „Orden dobre duše“ (velered anđela)
- 2021. nagrada za slikarstvo na 9. zagorskom likovnom salonu, Krapina

Enciklopedije i leksikoni (uvrštena u publikacije)

- 1993. *Who is who in Croatia*
- 1995./1996. Enciklopedija hrvatske likovne umjetnosti
- 2002. *Allgemeiner Künstler Lexikon* (njemačko izdanje)
- 2005. Hrvatska likovna enciklopedija
- 2005. *Opća i nacionalna enciklopedija* (Pro Lexis)
- 2008. godine uvrštena u kataloge Muzeja savremene umjetnosti u Zagrebu „Volumen“ i „Akcent i/ Zbirke u pokretu“
- 2013. Likovna enciklopedija Leksikografskoga zavoda Miroslava Krleža

Objavila sljedeće knjige

- „Kuća: priče o Rudini“, 2008., Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Zagreb
- „Smiješno u Rudini ili...“, 2010., Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Zagreb
- „Orfej i metamorfoze“, 2011., Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Zagreb
- „Kopošont: priče o Rudini“, 2012., Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Zagreb
- „Rudinske kronike“, 2017., izdanje Matice hrvatske, Ogranak Hvar

Javni radovi

- Hrvatski sabor, slika „Proglašenje Ustava Republike Hrvatske 1990.“
- Hrvatski sabor, portreti Žarka Domljana i Borisa Šprema

Zahvale

Zahvaljujem svojoj mentorici izv. prof. art. Jadranki Fatur za svesrdnu pomoć, veliki trud i strpljenje pri nastajanju ovoga doktorskog rada.

Zahvaljujem Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu koji me je financijski podržao i omogućio mi doktorski studij.

Velika hvala Božici na lektoriranju ovoga teksta, to zaista nije bio lak posao. Velika hvala Goranu na svesrdnoj pomoći oko svih detalja organizacije izložbe i njezine medijske promocije. Hvala Heleni i Tomi na pomoći i podršci. Velika hvala svim prijateljima i obitelji koji su aktivno sudjelovali u stvaranju ove doktorske disertacije!

Zahvaljujem svojoj obitelji na bezgraničnoj podršci i velikom strpljenju, oni su razlog zbog čega sve ovo ima smisao. Hvala supruzi Dijani koja je pomagala u svim aspektima ovoga rada, bez nje ovo bi bilo nemoguće. Posebno bih zahvalio svojem bratu Igoru za svesrdnu pomoć, posebno oko organizacije i postavljanja doktorske izložbe te oblikovanja teksta. Mojoj majci Đurđi, koja više nije s nama i mojemu ocu Alojzu na velikoj i stalnoj potpori, zbog kojih sam postao ono što jesam.

Hvala mojem gradu Petrinji i hvala svim stanovnicima Petrinje, uz vas zaista osjećam da ovdje pripadam. U ovim teškim vremenima poslije potresa, shvatili smo da grad ne čine zidovi nego zajednica.

Doktorski rad posvećujem svojoj kćeri Marti, nadajući se da će ova disertacija pomoći da odraste u plemenitijoj okolini.

Sažetak

Ulična umjetnost ili *street art* inačica je javne umjetnosti, dolazi u obliku svojih najčešćih podvrsta murala i grafita. To je umjetnost koja nastaje u okviru zajednice i njome smatramo sve vidove umjetnosti koja nastaje u javnom urbanom prostoru, a koja pri tome ne nastaje po diktatu vlasti. Iako to ne znači da nije odobrena jer su je vladajuće strukture ponekad čak i poticale zbog dokazanih dobrobiti za specifičnu zajednicu. Ipak, uz *street art* uvijek dolazi i izvjestan oblik buntovništva, želje za promjenom, pa čak, u krajnjim slučajevima, i vandalizma.

Mural, umjetnička disciplina izrade velikih slika na zidovima grada koji su vidljivi cijeloj zajednici, smatra se posebno moćnim alatom društvene promjene. Pokazalo se da može utjecati na razvijanje osjećaja vrijednosti, ponosa pa čak i stvaranje identiteta cijele zajednice. U zadnjih stotinjak godina, naročito od uspjeha Meksičke revolucije, moć murala počela je koristiti i sama zajednica kao vrlo potentan alat u borbi za ostvarenje svojih ciljeva. Zbog toga se nakon Meksičke revolucije mural dokazao u američkom *new dealu*, *black poweru* i *chicano* pokretu te sukobima u Sjevernoj Irskoj.

U Hrvatskoj se moć javne umjetnosti mogla vidjeti samo u agresorskom rušenju pokazatelja našega identiteta i kulture. No kao alat borbe ni jedan vid javne umjetnosti nije uspješno i sustavno korišten. Nažalost, dobar je dio Hrvatske stradao u ratnim razaranjima te su na tim mjestima i danas izrazito vidljive posljedice. Ratom pogođeni dijelovi Hrvatske i danas su najslabije razvijeni, a grad Petrinja dobar je primjer za sve navedeno. Obnovom je napravljeno puno pogrešaka, a jedna od njih je i sustavno identificiranje tih prostora isključivo s ratom. Skoro svi spomenici i kulturno-umjetnički artefakti nastali od kraja rata do danas, posvećeni su isključivo ratu i stradanjima, a ne ostalim vrijednostima i potrebama zajednice. Nije se prepoznala moć kulture i umjetnosti u stvaranju novoga i prosperitetnoga identiteta zajednice.

U ovom radu predstavlja se projekt izrade murala koji će služiti kao sredstva oplemenjivanja urbanoga prostora u poslijeratnom urbanom kontekstu grada Petrinje. Oni će služiti kao poticaj stvaranju pozitivnih vrijednosti cijele zajednice koja živi ili gravitira području grada Petrinje. Nizom murala, tj. prijedlozima za izradu murala, utječe na osjećaj ponosa, slave, podsjeća na stoljetnu tradiciju i kulturu te na zajedničke vrijednosti koje mogu postati nosioci bolje i prosperitetnije budućnosti.

Ključne riječi: figuracija, grad, javna umjetnost, mural, oplemenjivanje, slika, umjetnost ulice, umjetnička intervencija, urbani prostor

Summary

This work presents the project of creating murals which will serve as a means of urban space refinement in the post-war context of Petrinja town. These murals will act as incentives to forming positive values of the entire community that lives or gravitates towards Petrinja. The series of murals, i.e. propositions to create murals aim to influence the sense of pride and glory and act as a reminder of a centuries-old tradition and culture, as well as common values that can become the bearers of a better and more prosperous future.

The art project encompasses two basic parts of work. The first part, i.e. theoretical research, regards examining the problem contexts of the studied phenomenon and thereupon the success of artistic intervention with regard to the set research goal and hypotheses. The second part is creating the artwork itself, with all its technical and creative questions and solutions.

Street art is a form of public art, with murals and graffiti as its most common types. It is art created in the community, that is, it encompasses all aspects of art created in the public urban space and, accordingly, not created upon government rule. Although, this does not mean that it is not authorised because sometimes, it is even initiated by the government due to its proven benefits for the community. However, along street art always comes a breath of rebellion, desire for change and in extreme cases, even vandalism.

The mural, artistic discipline of creating large paintings on city walls, visible to entire communities, is considered an especially powerful means of social change. Previous experience shows it can develop a sense of worth and pride and even influence the creation of overall communal identity. Over the last hundred years, especially since the success of the Mexican Revolution, communities themselves have started to utilise the power of murals as a very special agent in fighting for the fulfilment of their goals. After the Mexican Revolution, mural has proven itself in the New Deal, Black Power, Chicano Movement and the conflicts in Northern Ireland.

The first major muralist movement in the world, Mexican Muralism, started in the beginning of the 20th century, after the Mexican Revolution. Postrevolutionary Mexican government

funded the project that brought together a group of prominent national artists, headed by the so-called „Three Greats“: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco and Diego Rivera. They were meant to create a “new” social identity based on tradition, togetherness and social rights, but also on the promotion of new industrialisation. The mural was chosen as the best medium for communicating the message because the language of visual art was easily understandable, available to all and particularly efficient, especially when considering that most Mexican population were illiterate at the time. Mexican muralism used this kind of art as a mighty social and educative aid, and even political weapon.

At the time of the Great Depression, the American government, led by president Franklin D. Roosevelt, implemented a series of comprehensive changes under the name *New Deal* to recover the American economy. One of the enacted programs was the *Federal Art Project*, an art project spanning from 1935 to 1943. It employed over ten thousand artists and generated an enormous amount of art works, wherein many were murals created on walls of public buildings such as administrative buildings, hospitals, post offices and schools. It was necessary to enrich the multitude of newly-created urban spaces, express the government’s intentions via the murals and empower the idea of the „American Dream“, i.e. of America not only as a land of plenty, possibility, freedom, progress and place where dreams come true, but also as a country leading the Free World.

Motivated by the success and social meaning of the Mexican Muralism and Federal Art Project, during 1960s in America, wider social movements started that used precisely murals as the main means of communication. These movements had a goal to raise awareness about the values of so-called minority groups, such as African Americans, Hispanic Americans and others fighting for their rights and acknowledgement, but also against oppression imposed by white people in, at the time, unequal America. The most renowned movements in America during that time were the so-called Black Power and Chicano Movement.

The first mural movement in Europe happened in the course of a thirty-year-long conflict in Northern Ireland. This conflict caused the creation of probably the best-known murals on European soil. Both sides in the conflict created these murals, which mediated mostly political and ideological messages and glorified cultural and historical persons important to each side

of the struggle. During these years, more than two thousand murals were created, the majority in Belfast and Derry, and they are a tourist attraction even nowadays.

Today's mural painting is not so much in service of political goals as it is an expression of a certain community's folklore. However, the critical side of street art and murals has survived, although now global issues are more present than problems of individual communities. Hence, in these works artists frequently deal with issues such as ecology and sexual orientation or criticise consumer society, racial or religious intolerance and alike.

The same as public art in general, murals use the city for existence and expression. The city is a large, constantly and densely populated place with administratively defined borders, where most of the population deal in non-agricultural professions. However, cities are also spaces of common living, encounters and life's drama, that is, environments placing people in relationships. In the conceptual sense, the city has become a kind of „organism“ where people live, work, identify with each other, fight, rest and idle. Urban space and urban way of life can physically spread outside city limits and even invade the countryside, which then becomes a place of rest and relaxation.

The city or any other part of the urban whole cannot be separated from the stories therein created, whether through history or by legends, or originating from some other source. Precisely these narrative layers are factors that mould a city's foundation and identity. One part of the world has put effort into creating these narrative layers in a way that would be of the greatest use.

In Croatia, no form of public art has ever been successfully or systematically used as a means of struggle. It is visible that destruction of public cultural and religious heritage is directly linked with ethnical cleansing. In the war, we erased almost every culture, art and tradition that had been developing over centuries in areas caught in the war whirlwind. Despite the fact Croatia was able to fight off the aggressor and liberate occupied territories, it seems that all its heritage loss severely changed the community. Now it is of essence to deal with meaningful reparations and further construction of the destroyed, but also to create a legacy for future generations.

Sadly, a large part of Croatia was devastated by war destruction, so the consequences in these places are expressly visible even today. These war-stricken parts of Croatia are least developed yet today, with Petrinja being an obvious example of the aforementioned. The reconstruction entailed many mistakes, one of which was systematic identification of these spaces exclusively with war. Almost all monuments and cultural-art artefacts that have been created since the end of war are entirely dedicated to war and suffering, not other values and needs of the community. The power of culture and art in the creation of new and prosperous community's identity was not recognised.

There are two systematically different views about art written on by philosophers of ancient Greece, Plato and Aristotle. Plato's idea places intellectual elite in the role of light-bearers who are supposed to disseminate the light of knowledge and lead others toward a greater goal. Accordingly, he felt that the work of art in itself is not enough, but it has to encompass an idea, that is, the aim for which it is created. For Aristotle, the goals and values of society start from social base and are shaped in order to be implemented by the enlightened elite. He considers artistic rapture and creative satisfaction reasons enough for artistic creation.

This project is inclined to Plato's recommendation designating that the work of art, i.e. intervention is created out of a conscious goal, intent and desire for positive change, but at the same time it comes from in-depth research, and that future work also has the power to affect wider social image. In this case, it can be said that values such as forming common identity, education and positive change of social conditions are ideas transferred from the artistic and academic world onto a mundane and „ordinary“ human.

This work was conceptualised as a series of paintings in the manner of figurative painting, which act to remind us of certain parts of Petrinja and hold importance for the community living there. The paintings entail scenes of places relevant for Petrinja, but in a way that preserves the buildings' integrity and therein does not negate their architectonic shape, i.e. colour. The paintings are to be integrated into the whole, with the walls, buildings and ambiance.

The base of every painting in this art project is a certain tone which simulates the colour of some building's facade. This tone changes at times with regard to the possibilities that may

occur in the difference of colour from one building's facade to the next. The tonal palette is limited to two or three tones chosen in order to harmonise with the existing background. The accent is only on the tonal contrast and the summation of visual components into plane and mass, without distracting the eye with excessive details.

Most facades come in gentle grey or brown hues, a quality shared with old, faded and yellowed postcards, so in such a way the chosen tonalities gain a two-fold role. Old postcards are artefacts of the past with strong emotional charge, connecting several generations of either known or unknown people with urban space. They also witness the changes in urban space brought on either by human or natural acts. The chosen colours aim to allude to old postcards and intend to procure the same emotional charge, awaken a desire to rebuild and come together, and show the community has something worth remembering and being proud of.

By painting the surfaces that mark the enlightened parts on the portrayed motive, what is actually painted is “empty space“. Such “empty spaces” are referred to as “negative spaces“ in the literature. There is no visually suggested matter in these places, but solely space that in the artistic sense is at least equally important, if not more important than the illusion of matter. Positive space of the motives remains in this part as untouched background surface, i.e. a building's facade on which a mural would eventually be painted. In such a way, it would be possible to retain the basic character of a building, fill it and make it a part of the image. There is no intention to negate the building or its previous destiny. In such a way, its history would continue to „speak“ through the painting.

After the paintings are realised as a kind of preparatory work for murals, a computer-aided technique is used for applying them onto photographs of buildings on which murals are to be created according to this proposition. Computer-aided simulations represent illustrations of their imagined appearance in reality, and the locations in which the suggested murals would be made are also suggested. The chosen locations are very close to each other, they belong to Petrinja's very centre and in a way overflow one into the other, thus making a common whole. Murals arranged in such a way would surely create a kind of cultural and touristic route.

Key words: figuration, town, public art, mural, refinement, painting, street art, artistic intervention, urban space.

Sadržaj

1	Uvod	14
2	Tema istraživanja	21
2.1	Istraživačka pitanja	21
2.2	Ciljevi istraživanja	22
2.3	Hipoteze	23
2.4	Metodologija istraživanja.....	24
2.4.1	Teorijsko istraživanje	24
2.4.2	Praktični kreativni proces	25
2.5	Očekivani umjetnički doprinos predloženoga istraživanja.....	26
3	Mural.....	27
3.1	Mural i javna umjetnost.....	28
3.2	Oblici javne umjetnosti.....	30
3.2.1	Zidno slikarstvo	33
3.2.2	Grafiti	38
3.2.3	Street art / Ulična umjetnost.....	42
3.2.4	Spomenička umjetnost.....	44
3.3	Razvoj muralnoga slikarstva	48
3.3.1	Pojava murala.....	49
3.3.2	Veliki svjetski muralni pokreti	51
3.3.2.1	Meksički muralizam.....	51
3.3.2.2	Federal Art Project	53
3.3.2.3	Black power pokret	55
3.3.2.4	Chicano pokret.....	56
3.3.2.5	Murali Sjeverne Irske	57
3.3.3	Suvremeni mural	59
3.4	Pregled odabranih predstavnika slikarstva murala	66
3.4.1	Hrvatski umjetnici murala	68
3.4.2	Inozemni umjetnici murala	72
4	Oplemenjivanje urbanih prostora umjetničkom intervencijom	76

4.1	Oplemenjivanje	76
4.2	Urbani prostor	82
4.2.1	Grad.....	82
4.2.1.1	Urbanizam.....	92
4.2.1.2	Urbanizam Hrvatske.....	94
4.3	Umjetnost, kultura i ratna razaranja.....	97
4.4	Pregled odabranih teorijskih istraživanja umjetničkih intervencija u urbanome prostoru	104
5	<i>Istraživanje osobnoga stvaralačkog postupka</i>	<i>112</i>
5.1	Figurativno slikarstvo kao izričaj.....	114
5.1.1	Mimezis.....	114
5.1.2	Utjecaj fotografije.....	122
5.1.3	Figuracija.....	125
5.1.4	Realizam.....	128
5.2	Analiza dosadašnjega osobnog stvaralačkog postupka	134
6	<i>Koncept umjetničkoga projekta.....</i>	<i>137</i>
6.1	Promišljanje likovnoga rada.....	137
6.2	Analiza mogućih lokacija za postavljanje murala	140
6.3	Koncept umjetničkoga rada.....	152
7	<i>Likovni radovi</i>	<i>155</i>
7.1	Prva hrvatska tvornica salame	156
7.2	Kupa sa starim mostom.....	159
7.3	Park s crkvom sv. Lovre i fontanom	162
7.4	Dječak s kornjačom	165
7.5	Stari tok rijeke Petrinjčice	167
7.6	Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva	170
7.7	Gupčeva ulica s novim mostom	172
7.8	Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka	174
7.9	Trgovačka ulica.....	176
7.10	Petrinja na Kupi.....	178
7.11	Majdanci	181

7.12	Željeznička stanica.....	183
8	<i>Računalne simulacije</i>	185
8.1	Srnakova ulica.....	186
8.2	Trg narodnih učitelja.....	191
8.3	Nazorova ulica.....	196
8.4	Radićev trg.....	198
8.5	Ruta s muralima.....	200
9	<i>Zaključak</i>	202
	<i>Pojmovnik</i>	208
	<i>Popis navoda</i>	212
	<i>Bibliografija</i>	218
	<i>Popis slika</i>	224
	<i>Prilozi</i>	230
	<i>Prilog br. 1: Petrinja</i>	230
	<i>Prilog br. 2: Tehnologija murala</i>	248
	<i>Životopis autora</i>	254

1 Uvod

Mural kao sredstvo oplemenjivanja u suvremenom poslijeratnom kontekstu jest ideja koja je nastajala tijekom dužega razdoblja oblikujući se kroz razne situacije, ideje, viđene primjere i doživljene zidne slike u različitim ambijentima pa sve do doktorskoga studija na Likovnoj akademiji u Zagrebu.

Sve je započelo izradom maturalnoga rada u Školi primijenjene umjetnosti i dizajna u Zagrebu na Slikarskom odjelu. Budući da je autor ovoga doktorskoga rada kao temu maturalnoga rada izabrao izradu murala, dobio je zadatak naslikati veliku zidnu sliku na ulazu u Upravnu zgradu Zagrebačkoga komunalnog poduzeća „Čistoća”. Budući da je uvijek bio fasciniran prirodom, njezinom ljepotom, ali i svjestan potrebe njezina očuvanja, mural o temi ekologije činio se dobar izbor za tu zgradu. Takvo komunalno poduzeće usko je vezano i za pitanja ekologije jer uz očuvanje čistoće grada, očuvanje prirode i održivost njezinih resursa zacijelo mora biti jedna od njegovih glavnih zadaća. Tu ideju zajedno sa skicama i nacrtima za taj rad prihvatili su i profesori ŠPUD-a i odgovorni zaposlenici „Čistoće” i tada je došao u prvi kontakt sa stvarnom izvedbom zidne slike. Izradom takvoga rada neminovno su se nametnula neka pitanja koja su u njegovim promišljanjima i danas prisutna.

Ta pitanja se mogu, ugrubo, svesti na sljedeća: Je li moguće likovnim radom utjecati na širu svijest zajednice? Je li jedna od zadaća ili mogućnosti umjetničkoga rada i oplemenjivanje okoline? Kako se ostvaruje komunikacija s likovnim radom i samoga likovnog rada s okolinom? Koje su mogućnosti izvedbe, konzervacije i održavanja likovnoga rada na otvorenom prostoru?

Tijekom srednjoškolskoga obrazovanja na ŠPUD-u i izvedbe maturalnoga rada, autor je sa svojom obitelji bio prognanik zbog rata koji je bjesnio Hrvatskom u kojem su agresori, uz okupaciju Hrvatske i sva druga nedjela, bjesomučno pokušavali uništiti povijesna i kulturno-umjetnička dobra Lijepe Naše. I već tada autor dolazi do izvjesnih zaključaka.

Prije svega umjetnost i kultura za širu zajednicu predstavljaju njezin identitet, stoga je agresoru toliko stalo da je uništi. Samim tim rad na stvaranju novih umjetničkih radova znači

interveniranje u društvenu zajednicu, kao i stvaranje nove umjetničke baštine koja može iznova generirati identitet zajednice te će kroz neko vrijeme svakako predstavljati i povijest te iste zajednice te samim tim i njezine stečene vrijednosti. Budući da te vrijednosti umjetnik ima privilegiju iščitavati i opetovano stvarati, on ima osobit utjecaj i odgovornost prema zajednici u kojoj živi i djeluje.

Isto tako proizašao je i zaključak da su svi umjetnički radovi nastali u jednom vremenskom i prostornom kontekstu tada bili više ili manje prihvaćeni. Međutim, oni su s vremenom svakako postali povijesno, kulturno i umjetničko dobro zajednice, stoga je nužno poticati zajednicu i pojedince za stvaranje novih radova i djela. Svu odgovornost ne može snositi samo potencijalni umjetnik, nego se ona mora rasporediti i na druge članove zajednice, umjetnik mora izrasti iz sredine u kojoj živi i stvara.

Upravo ovi zaključci koji su proizašli iz konteksta situacije u kojoj se našao zajedno s velikim dijelom Hrvatske, zahtijevali su da s tim u vezi djeluje, da na neki način osobnim primjerom posvjedoči njihovu važnost. Međutim, taj romantični zanos, koji se zahuktao posebice nakon oslobođenja njegove rodne Petrinje, istodobno ga je i sputavao. Maštao je o nečem velikom i važnom, gotovo o nečem herojskom, ali upravo je zbog toga osjećao i veliki pritisak. Kako je u vrijeme oslobođenja Petrinje već bio na trećoj godini studija na Likovnoj akademiji, više je bio zaokupljen svojim „umjetničkim” razvojem i svladavanjem ondašnjega nastavnoga programa Akademije.

Iako su u to vrijeme ljudi, posebice u Petrinji i ostalim ratom nastradalim mjestima, najmanje razmišljali o umjetnosti i kulturi jer su bili okupirani svakodnevnim preživljavanjem, osjećao je da bez umjetnosti zajednica gubi identitet i svoje vrijednosti, a ako zajednica ne potiče i ne stvara umjetnost kao zalog za budućnost, poslije nekog vremena neće imati ni povijest, a bez povijesti ni budućnost nije baš izgledna. Zapravo se nešto tako i dogodilo petnaestak godina poslije.

Krajem prvoga desetljeća dvadeset i prvoga stoljeća, kada je ove prostore još uvijek neoporavljene od ratnih razaranja zahvatila i gospodarska kriza, život je krenuo ponovno silaznom putanjom. Kao da je čitav kraj zapao u neku vrstu teške apatije ili čak depresije. Ljudi su se nadali da će se za koju godinu nakon rata oporaviti, da će se ponovno izgraditi kuće,

zgrade, tvornice, ceste te da će biti i bolje nego prije jer sada su slobodni. Ipak je krv prolivena za ovu slobodu, ljudi su žrtvovali svoje najvrjednije za nju, dali su svoje sinove, kćeri, godine, srce, znoj - sve. Međutim ništa se značajno nije dogodilo, većina se na ovim područjima razorenim ratom navikla na život s ruševinama i jasno vidljivim ranama rata, ali upravo ih to i dalje jasno i bolno svaki dan podsjeća na njihovu sudbinu i na podnesene žrtve, a nagrade i zahvale ni od kuda. Ljudi su se razbolijevali od raznih bolesti, najčešće malignih i psihičkih.

Zasigurno je najraširenija bolest ovih krajeva posttraumatski stresni poremećaj (PTSP) koji je na ovim područjima obilježio skoro svaku obitelj. Bolest je teško psihičko stanje koje je uzrokovano nazočnošću ili svjedočenjem opasne, tj. nasilne situacije, a može se javiti u bilo kojem trenutku nakon stvarnoga događaja. Glavne tri skupine problema ove bolesti su simptomi ponovnoga proživljavanja problematične situacije (ponovno proživljavanje traume, noćne more, zastrašujuće misli i sl.), simptomi izbjegavanja (izbjegavanje lokacija, osjećaji krivnje, depresija, gubljenje interesa i dr.) te simptomi pretjerane uzbuđenosti (napetost, plahost, razdražljivost). Zapravo, činilo se tada da čitava zajednica u ovim ratom nastradalim krajevima ima simptome PTSP! Je li to zapravo moguće? Je li moguće da i društvena zajednica pati od tako teške psihičke bolesti?

Je li moguće izliječiti zajednicu, pozitivno utjecati na nju? Je li moguće i umjetnošću pozitivno utjecati na simptome bolesti čitave zajednice? Svakako vrijedi pokušati, iako zvuči utopijski, no i tom pokušaju treba dati šansu jer, zapravo, nema se što izgubiti.

Sljedeći problem u ovim krajevima, a koji se nadovezuje, čak bi se moglo reći da i pojačava simptome PTSP-a, jest pretjerana identifikacija s ratom. Svi spomenici, većina nazovi „kulturnih” događanja, svako obilježavanje ima izravnu vezu s ratom i ratnim stradanjem. Ljudi su ovdje i više nego svjesni svoje žrtve koju su podnijeli za slobodu, nije ih potrebno u toj mjeri stalno na to podsjećati. Štoviše, to stalno podsjećanje na ratna stradanja kod oboljelih od PTSP-a može aktivirati sve tri glavne skupine simptoma bolesti.

To se, slikovito, može objasniti na sljedeći način: ljudi koji su najviše žrtvovali za slobodu Lijepe Naše, ostali su zauvijek ranjeni, što fizički, što psihički, a što materijalno. Iako su u najvećoj mjeri podnijeli žrtvu, poslije rata su najmanje dobili zauzvrat. Mjesta koja su ratno stradala i dan-danas su najslabije razvijena, na svakom koraku nalazi se podsjetnik

stradanja, a kada se pokuša zahvaliti za doprinos slobodi, izgradi se nekakav spomen tom stradanju. Ti spomenici trebali bi nastajati na drugim mjestima koja nisu okusila rat i podsjećati ljude na i taj dio naše, uvjetno rečeno, zajedničke prošlosti.

Već više od dvadeset godina nije stvarana nikakva kulturna ni umjetnička baština osim ratne, pa je sad već dosegnuta i dvadesetogodišnja povijest rata na ovim prostorima. Jednostavno, zajednica se identificirala s ratom i stradanjima jer se čini da na ovim prostorima pogođenim ratom druge tradicije zapravo i nema. Može se čak primijetiti da i političari vrlo vješto iskorištavaju tu identificiranost s ratom, ali nažalost, ne za napredak zajednice, nego uglavnom za svoj osobni probitak.

Upali smo u „Opasnost jedne priče” na koju nas upozorava Chimamanda Ngozi Adichie u jednom od najpopularnijih govora na *TED talk* platformi. „Jedna priča stvara stereotype, a problem sa stereotipima jest da oni nisu laž, nego da su nepotpuni. Oni čine da jedna priča postane jedina priča.” (ted.com, 2009).

Kada ljudi iz ratom pogođenih krajeva tvrde da su zaboravljeni i kada traže bolje uvjete života, oni ne misle samo na „boračke” mirovine, dizanje još jednoga spomenika stradanju, polaganje vijenaca na masovnoj grobnici koji prenosi Dnevnik HRT-a. Oni žele nastaviti normalan život vrijedan čovjeka, identifikaciju sa svojom pravom povijesti i kulturom, žele osjetiti zahvalnost za svoj doprinos, a ne razočaranje kao žrtve najsurovijega iskorištavanja. A to se možda može postići uklanjanjem vidljivih posljedica rata koje stoje na svakom koraku, ulaganjem u privredu, poreznim olakšicama, no o ovome promišljaju oni koji su za to stručni.

Međutim, ovim radom želi se, između ostaloga, potvrditi da će se eventualnim poticanjem novoga kulturnog i umjetničkog stvaralaštva kroz vrijeme stvoriti i nove povijesne, kulturne i umjetničke vrijednosti koje će biti dostojne da se zajednica s njima identificira. Naravno, ne želi se reći da Domovinski rat treba zaboraviti, štoviše, samo ga treba staviti u kontekst života u kojem će on ponovno postati nešto čime se trebamo i možemo ponositi.

Postoje različita objašnjenja čemu umjetnost zapravo služi. Ima li ona neku svrhu? U promišljanju i razradi ideje ovoga rada, došlo se do zaključka da se umjetničkom radu može dati aktivistički zadatak. Zadatak koji se pokušava osmisliti za ovaj rad ima nešto drugo osim

estetskoga doživljaja. Želi se izbjeći i pretjerana kritička angažiranost jer na ovom mjestu predviđenom za umjetničku intervenciju teško da će taj rad doći u kontakt s onima kojima bi eventualna kritika i bila upućena. Na neki način, ovim se radom želi, ako je to moguće, olakšati život zajednice i pomoći joj da transcendirira stanje u kojem se nalazi.

Tražeci odgovore na ova i slična pitanja, važnu ulogu imalo je slučajno pronađeno predavanje na YouTubeu održano na Biola University, SAD pod nazivom „Umjetnost i estetika” (Art and Aesthetics). Predavač je bio uvaženi profesor teološke umjetnosti Nicholas Wolterstorff (Yale University, SAD) (Youtube, 2012). Osobnu zainteresiranost potakla je teza da umjetnost, osim estetske intrinzične vrijednosti ima i mogućnosti oplemenjivanja, ne samo prostora nego i raznih djelatnosti, ceremonija, obilježavanja i dr. On u svojem radu u teoriji umjetnosti, a posebice religiozne, ističe kako je *oplemenjivanje* jedna od glavnih zadaća umjetnosti. Nažalost, to je prema njegovu mišljenju i najčešće zaboravljena funkcija umjetnosti, što smatra nedopustivim. Smatra da je to zapravo jedna od uloga umjetničkoga stvaralaštva koja zaista nema alternativu.

Upravo se pojam *oplemenjivanja* kao jedne od funkcija umjetničkoga djelovanja učinio najprikladnijim izrazom za ono što je i autor ovoga doktorskoga rada želio postići. Jer zaista, u ovim napaćenim prostorima ništa nije potrebnije nego pronaći način da oplemenimo naše životne okoline, da ponovno postane vrijedna življenja, a još i više da postane barem malo vrijednija podnesene žrtve.

Još tijekom studija na Likovnoj akademiji autor se nakon diplome 1997. g. vratio u netom oslobođenu Petrinju i počeo slikati u njoj te ostao do danas u rodnom gradu radeći i stvarajući. Njegovi su ga sugrađani izrazito dobro prihvaćali, znali su da je jedan od njih, ponosili su se njime, ali nikad nisu razumjeli zašto je i ostao ovdje. Nisu vidjeli prostor za „umjetnost” u takvim vremenima i ovim ratom opustošenim prostorima, a kamoli način osiguravanja života likovnim stvaralaštvom. Možda je baš zbog toga i bio prihvaćen u ovoj zajednici jer je odabrao podijeliti sudbinu sa svojim gradom, a što često nije bilo lako i nije baš išlo u njegovu korist.

Prvih godinu dana, nakon školovanja i odsluženja vojnoga roka, slikao je u dnevnoj sobi obiteljskoga stana koji je imao šezdesetak metara kvadratnih, dok je ostatak njegove

obitelji pokušavao živjeti u istom prostoru u isto to vrijeme. Vrlo brzo shvatio je da to baš i nije lako, pa je od petrinjskoga poglavarstva zatražio pomoć. Uskoro su mu ponudili prazan prostor u polusrušenoj zgradi u kojoj je još nekoliko udruga pronašlo utočište, a ondje je bilo i privremeno sjedište petrinjskoga sjedišta Hrvatske elektroprivrede. Zbog HEP-a su imali besplatnu struju u zgradi, pa je samim time bilo riješeno i pitanje grijanja na električnu energiju jer drugog nije bilo. Veliki je problem predstavljao nedostatak tekuće vode i sanitarija uopće.

Nakon te dvije godine upornosti, niza izložbi (više od dvadeset samostalnih izložbi od 1997. do 2000.) i umjetničkoga djelovanja u kojemu je uvijek isticao prostor iz kojeg je ponikao, grad kao svojevrsnu nagradu daje u korištenje (uz zanemarivu naknadu) stvarni stan u centru grada, s odličnim prirodnim osvjetljenjem, funkcionalnim sanitarnim čvorom i tekućom vodom. U tom stanu nastavio je raditi do danas. Upravo zbog toga autor ima pravo reći da je zaista dijelio sudbinu svojega zavičaja.

Danas je naravno puno lakše živjeti ovdje, mostovi su opet sagrađeni, ceste su se više-manje obnovile, škole i zdravstvene ustanove iznova otvorile, a i autor je dobio stalno zaposlenje i izvor prihoda kao nastavnik na Učiteljskom fakultetu Zagreb, odsjek Petrinja, trenutačno u zvanju izvanrednoga profesora.

Međutim, nakon upisa na poslijediplomski doktorski studij ALU-a, nije uspio sumirati sve te doživljaje, niti je uspio ponuditi temu o kojoj je i previše puta razmišljao i raspravljao. Tek nakon nekoliko savjetovanja sa svojim savjetnikom na doktorskom studiju prof. Igorom Rončevićem i sadašnjom mentoricom izv. prof. Jadrankom Fatur, shvatio je da ipak postoji nešto vrijedno i korisno što se može ponuditi javnosti.

S profesoricom Jadrankom Fatur, autor dijeli vrlo slične stavove o umjetnosti i umjetničkom stvaranju. Iz tog razloga njoj se svidjela ideja o muralu. Upravo je ona pomogla razbistriti problematiku i posložiti je u smislenu cjelinu koja je mogla biti predstavljena pred povjerenstvom za obranu teme koje ju je i prihvatilo. Uskoro nakon toga kontaktiran je i prof. Johan Ligtoet, koji je svojim savjetima dodatno pročistio ideju i koncept.

Iako možda i previše osoban pogled na život i rad, odnosno pokušaj umjetničkoga stvaranja u Hrvatskoj i u ratom pogođenom gradu Petrinji, kao i mogućnosti usporedbe s tek

pedesetak kilometara udaljenim Zagrebom, ali i ostatkom Europe, stvorili su razloge za nastanak ovoga umjetničkog istraživanja.

Istražujući literaturu o fenomenima o kojima će biti riječ u ovom radu, nametnuo se zaključak prema kojem se umjetnička istraživanja razlikuju od većine ostalih istraživanja. Istraživanja se uglavnom odnose na već postojeći fenomen koji možda nije bio uočen do tada, ali je svakako već bio u funkciji. Većina dostupne literature ipak se bavi već naslikanim slikama, napisanim knjigama, svjetskim gradovima prepunim murala i dr. Kod umjetničkoga rada stvara se novi fenomen koji može imati utemeljenje u povijesti, literaturi, umjetnost, ali trenutačno ne postoji. Pitanje je koliko se može izmjeriti utjecaj novoga fenomena, posebice tijekom ili odmah nakon njegova stvaranja. Možda je za umjetnika važnije posvetiti se stvaranju toga novoga fenomena, nego pokušati izmjeriti njegov utjecaj.

Hrabre ideje, neopravdana očekivanja i špekulativna misao, naše su jedino sredstvo za tumačenje prirode: naš jedini organon, naš jedini instrument, da bismo je shvatili. I moramo ih riskirati da bismo osvojili našu nagradu. Oni među nama koji ne žele izlagati svoje ideje opasnosti od pobijanja ne sudjeluju u znanstvenoj igri. (Popper, 1959, str. 280)

Međutim, tijekom pisanja ovoga rada, Petrinja je doživjela i prirodnu katastrofu kakvu se ne pamti na području cijele Hrvatske pa i regije, postala je 29. 12. 2020. epicentrom razornoga potresa od 6,2 stupnja po Richterovoj ljestvici, u kojem je sedmero ljudi izgubilo živote, veliki dio grada potpuno je uništen i srušen, pogotovo centar sa svojim starim, povijesnim građevinama. Možda će ovaj rad, čija je tema oplemenjivanje gradskih prostora nakon ratnih razaranja, na neki način pomoći u obnovi grada i nakon razornoga djelovanja prirodnih sila.

2 Tema istraživanja

2.1 Istraživačka pitanja

1. Mogućnosti murala kao umjetničke intervencije koja može utjecati na društvena zbivanja i odnose u zajednici.
2. Koje je i kakvo značenje umjetnosti i kulture za širu zajednicu?
3. Imaju li umjetnost i kultura veliko značenje za zajednicu?
4. Predstavljaju li umjetnost i kultura znatan dio identiteta zajednice (čim je agresoru toliko stalo uništiti ju)?
5. Može li devastirani urbani prostor poslužiti kao izvor inspiracije za nastajanje umjetničkih djela ili projekata?
6. Je li jedna od mogućih zadaća umjetničke intervencije muralom učinkovit način za oplemenjivanje vidljivih devastiranih objekata, osobito onih nastalih ratnim razaranjem?
7. Je li moguće povezati sliku, tj. mural s postojećim stanjem zgrada ne narušavajući njihov integritet?
8. Može li se slikanjem ploha koje na prikazanome motivu označavaju osvjetljene dijelove, odnosno može li se tretirajući „prazan ili negativni prostor“ ostaviti pozitivan prostor motiva da figurira kao netaknuta površina pozadine, tj. fasade zgrade na kojoj bi eventualni mural bio izveden?

2.2 Ciljevi istraživanja

Cilj ovoga umjetničkog istraživanja jest ostvariti utjecaj umjetničke intervencije na osjećaj zajedništva zajednice, osvještavanjem vrijednosti i tradicije nastale na određenom prostoru, a samim tim i reflektiranja na društvene odnose u tom prostoru. Navedeni cilj posebno se odnosi na specifičan poslijeratni urbani prostor grada Petrinje, ali naravno, i na cijelu Hrvatsku.

Još jedna od zadaća umjetničke intervencije jest učinkovit način za oplemenjivanje vidljivih devastiranih objekata naročito onih nastalih ratnim razaranjem. Autor vjeruje da život u devastiranoj urbanoj okolini ima negativan utjecaj na tamošnje socijalne uvjete i odnose stanovništva.

Namjera je izraditi niz simulacija, tj. studija za seriju murala diljem grada. Isto tako namjera je prikazati i razvoj tih ideja. Izabrat će se zidovi koji svojim položajem i stanjem u kojem trenutačno jesu, najbolje odgovaraju zadaći ovoga cjelokupnog rada. Sve studije bit će prikazane kao prijedlog kako bi cijeli zahvat mogao izgledati kada se izvede u realnom prostoru.

Simulacija će biti izvedena klasičnim slikarskim pristupom, slikarskom tehnikom akrilik na nekoj tvrđoj podlozi poput drvenih ploča većih dimenzija, kako bi što vjernije simulirala tvrdu podlogu zidova.

Izložba ovih radova pokazala bi razvoj ideje, izvedene radove klasičnim slikarskim pristupom, zatim računalne simulacije tih radova na pripadajućim prostorima. Time bi se mogao dobiti dobar uvid kako bi grad izgledao nakon ovakve opsežne i zahtjevne likovne intervencije.

2.3 Hipoteze

- H1. Mural posjeduje mogućnost da kao umjetnička intervencija može utjecati na društvena zbivanja i odnose u zajednici.
- H2. Moguće je povezivanje izvedbe likovnoga rada sa zajednicom.
- H3. Umjetnosti i kultura imaju veliko značenje za širu zajednicu te predstavljaju znatan dio njezina identiteta.
- H4. Devastirani urbani prostor može poslužiti kao izvor inspiracije za nastajanje umjetničkih djela ili projekata.
- H5. Jedna od mogućih zadaća umjetničke intervencije muralom jest učinkovit način za oplemenjivanje vidljivih devastiranih objekata naročito onih nastalih ratnim razaranjem.
- H6. Moguće je povezati sliku, tj. mural s postojećim stanjem zgrada ne narušavajući njihov integritet. Slikanjem ploha koje na prikazanome motivu označavaju osvijetljene dijelove, tretira se takoreći kao „prazan ili negativni prostor“, pozitivan prostor motiva ostaje figurirati kao netaknuta površina pozadine, tj. fasade zgrade na kojoj bi eventualni mural bio izveden.
- H7. Odabrana nježna siva ili smeđa nijansa boje pozadine slike može imitirati izgled i boju moguće fasade na kojoj bi se mural eventualno izveo, a tim tonalitetima također možemo povezati sliku i evocirati ugođaj starih, izbljedjelih i požutjelih razglednica koje sadrže veliki emocionalni naboj.

2.4 Metodologija istraživanja

Metodološki je princip ovoga rada simultano provođenje teorijskoga istraživanja i rada na umjetničkoj praksi. Izrada umjetničkoga projekta dijeli se na dva osnovna dijela rada. Prvi dio, tj. teorijsko istraživanje odnosi se na istraživanje konteksta problema proučavanoga fenomena te zatim i uspješnosti umjetničke intervencije u odnosu na postavljeni cilj i hipoteze istraživanja. Drugi dio je izrada umjetničkoga rada, sa svim njegovim tehničkim te kreativnim pitanjima i rješenjima. Proučavanje teorije izravno utječe na praktični i kreativni proces osmišljanja i stvaranja umjetničkoga rada, ali i obratno, praktični procesi utječu na odabir i interpretaciju onoga što se proučava.

2.4.1 Teorijsko istraživanje

U teorijskom dijelu proučavala se građa koja se odnosi na problematiku što ima važnost za planirani rad i koja može pomoći rasvjetljavanju proučavanoga fenomena. Istraživanje se izvelo proučavanjem relevantne građe koja je uključivala razne umjetničke, filozofske, socijalne, estetske, antropološke, povijesne i ostale aspekte. Naravno, to je uključivalo dostupne radove u obliku knjiga, stručnih, umjetničkih i filozofskih tekstova, mrežnih stranica, časopisa, videozapisa kao i umjetničkih radova koji su mogli prethoditi ideji izrade ovakvoga projekta.

Izuzetno je važno bilo proučiti razvoj suvremene umjetnosti, posebice javne i urbane te njihovu ulogu u socijalnoj zajednici. Pogotovo je važno njezino značenje danas, na mjestu koje se još nije oporavilo od ratnih razaranja, a već je pogođeno udarima svjetskih kriza. Na kraju potrebno je bilo sakupljene materijale razvrstati, analizirati te sukladno dobivenim informacijama i interpretirati.

Prikupljanje i obrada podataka ostvarena je kvalitativnom metodom istraživanja jer taj pristup omogućuje da se proučavani fenomen društveno kontekstualizira, odnosno omogućuje njegovo proučavanje unutar određenoga vremenskoga i prostornoga okvira. Naravno, samo proučavanje teorije i saznanja na proučavanom polju imalo je izravan utjecaj i na kreativni

proces te na širenje mogućnosti, ali istodobno je upozoravalo na eventualne propuste u osmišljanju praktičnoga umjetničkoga rada.

2.4.2 Praktični kreativni proces

Praktični kreativni proces nastaje kao istraživanje mogućnosti vlastitoga kreativno-umjetničkoga izraza kroz okvire postavljenoga projekta, ali i kao posljedica novostečenih znanja kroz proučavanje teorijske građe i srodnih umjetničkih radova.

Rad je započet samopromišljanjem i evaluacijom doživljenoga. Zatim evidentiranjem problematike fotografiranjem, prezentiranjem fotografija i njihovim interpretiranjem s objašnjavanjem problema. Nakon toga uslijedilo je prikupljanje dodatnih informacija o okvirima izvedbe rada te potom mapiranjem koncepata i ideja, što uključuje skiciranje, bilježenje i evaluaciju osmišljenoga. Nakon toga uslijedilo je izvođenje konačnih radova koje je uključivalo eksperimentiranje s pristupima i likovnim postupcima.

2.5 Očekivani umjetnički doprinos predloženoga istraživanja

Očekivani umjetnički doprinos predloženoga istraživanja jest ustvrditi da umjetnost i kulturna dobra predstavljaju identitet neke zajednice. Pokazati da umjetnost i kultura niču iz zajednice te se oblikuju prema ljudima koji je stvaraju i s njome žive. Promovirati stvaranje umjetničke produkcije kojom se stvara i razvija identitet zajednice kroz poticanje vrijednosti, stavova, simbola itd. Predložiti umjetničku intervenciju kao jedno od rješenja za dio problematičnih društvenih prilika s kojima se susreće Hrvatska u suvremenom, poslijeratnom i ekonomski kriznom vremenu.

U ovom umjetničkom projektu željelo se predstaviti dvanaest radova koji su ostvareni kao detaljno razrađena ideja prema kojoj su se izradili murali na postojećim zidovima. Ovi su radovi vrsta simulacije eventualnih murala, ali mogu funkcionirati i kao samostalna djela u obliku štafelajne slike. Naglasak se stavlja samo na kontrast i sumiranje plošnih masa, bez suvišnih detalja. Na taj bi način bilo moguće zadržati osnovni karakter zgrade, nadopuniti ga i učiniti dijelom slike. Nije se namjeravalo negirati zgradu, kao ni njezina prethodnu namjenu i funkciju. Na taj je način i njezina prošlost nastavila „govoriti“ slikom.

Iako je inspiracija za ovaj umjetnički projekt izrasla iz specifičnih uvjeta života u vlastitoj postojbini, proučavanjem dostupnih informacija, povijesti, kulture, ali i istraživanja na raznim poljima poput teorija umjetnosti, estetike, antropologije, filozofije, očekuje se da će se rezultati tih istraživanja odraziti na vlastito umjetničko iskustvo i poslužiti kao polazna točka za daljnja istraživanja.

3 Mural

Mural je slika ostvarena na vanjskom, javno vidljivom zidu neke zgrade. Samim time murali su većinom i javni umjetnički radovi i svrstavamo ih pod pojam javna umjetnost. To je vrlo široki pojam koji obuhvaća sve vrste umjetničkoga izražavanja koje imaju za cilj izričaj unutar neke javne sfere. Iako se radi o likovnoj umjetnosti koja sa sobom donosi likovne i estetske vrijednosti u javni prostor na kojem nastaje, ipak se često koristi i kao sredstvo za komunikaciju u tom javnom prostoru te se njome pokušava utjecati na društveno socijalne prilike. Pod vrstama javne umjetnosti poima se zidno slikarstvo, naročito mural, zatim grafiti, ulična umjetnost ili *street art* te spomenička umjetnost.

Iako se na prvi pogled razlike među različitim vidovima javnih umjetnosti mogu činiti očitima, to u stvarnosti nije tako. Posebno se to odnosi na *street art* discipline koje se vrlo lako pretapaju jedna u drugu, pa je ponekad zaista nemoguće razlikovati grafit od murala, zbog toga razni autori koriste i različite klasifikacije. Upravo zbog toga danas naziv *street art* postaje sve popularniji jer objedinjuje i ne diskriminira sve te bliske vrste javnoga urbanoga umjetničkoga izražavanja.



Slika 1 Jose Clemente Orozco. „Epopėja američke civilizacije“, 1932. - 34., mural, Hanover, New Hampshire, SAD (izvor: <https://artsolation.wordpress.com/2020/04/02/orozcos-and-portinaris-american-murals-challenging-pan-americanism>, datum preuzimanja: 30. 9. 2022.)

3.1 Mural i javna umjetnost

Murali su uglavnom odobreni likovni radovi koji, za razliku od freske, nastaju na vanjskim zidovima zgrada, a za razliku od grafita, murali su javna djelatnost, bez ikakvoga skrivanja. Štoviše, sama izrada murala može predstavljati određeni kulturni događaj koji ima vrijednosni značaj za zajednicu.

Kako su te zgrade i slike na njima javno vidljive, one imaju posebnu moć u društvenoj, socijalnoj i političkoj komunikaciji. Pokazalo se da mural može utjecati na razvijanje osjećaja vrijednosti, ponosa pa čak i stvaranje identiteta cijele zajednice. U zadnjih stotinjak godina, naročito od uspjeha Meksičke revolucije, moć murala počela je aktivno koristiti i sama zajednica kao vrlo potentan alat u borbi za ostvarenje svojih ciljeva.

Mural nastaje klasičnim slikarskim tehnikama poput akrilika, ulja, tempere ili neke od fresko-tehnika, ipak ponekad umjetnici koriste i grafičerske alate poput boja u spreju i markera.

U tekstu članka o Muralu, *Encyclopedia Britannica* iznosi važnu distinkciju od zidne slike, a koja nije tehničke ili izvedbene prirode. „Izuzev organske vezanosti za arhitekturu, druga karakteristika murala je njegova važnost za širu javnost. Umjetnik muralist mora slikovito zamisliti društvenu, religijsku ili domoljubnu temu odgovarajućega mjerila u odnosu i na strukturalne nužde zida i na iskazanu ideju.” (Britannica E. , Mural, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje, 2019)

Iako je rečeno da se muralom može smatrati svaka zidna slika, ipak u suvremenom smislu muralom se smatra slika nastala na vanjskom zidu neke građevine koja pripada urbanom prostoru te koja komunicira s njime, odnosno utječe na njega. Upravo se slična definicija može pronaći na Hrvatskom jezičnom portalu, a koji kaže da je „Mural zidna slika velikoga formata, na otvorenom prostoru urbane cjeline”. (Hrvatski jezični portal, 2014)

Na mrežnoj stranici Hrvatske enciklopedije Leksikografskoga zavoda *Miroslav Krleža* može se pronaći i specifična definicija murala: „Mural (lat. *muralis*: zidni), monumentalna kompozicija (freska ili mozaik) na vanjskim zidovima javnih ustanova, najčešće na pročelju i

velikim površinama unutarnjih prostorija (knjižnica, aula, stubište i sl.), sa socijalno-političkim, povijesnim i revolucionarnim prizorima. Značajna ostvarenja nastala su u Meksiku od 1910.; glavni su predstavnici D. Rivera, J. C. Orozco, D. Alfaro Siqueiros, R. Tamayo i J. O’Gorman”. (Krleža, 2020)

Iako je mural zapravo slika, uz vizualne, likovne i estetske vrijednosti njegov glavni zadatak je ipak komunikacija u čemu se pokazao izuzetno uspješnim. Maura E. Greane pojašnjava:

Mural se nakon što se dokazao kao nevjerojatno moćan način komunikacije, počeo koristiti diljem svijeta“. Bezbroy zajednica u nastojanjima, kojima je bilo potrebno političko oglašavanje, koristilo je murale kao njihov medij za raspravu, uživanje i poučavanje. Slikanje murala postalo je način zajedništva kojim mogu dokumentirati povijest, izražavati kulturni identitet i nadahnuti politički i društveni aktivizam. (Maura, 2002, str. 19)

Lohman vrlo slikovito objašnjava različitost murala od ostalih vrsta javnih umjetnosti i teško da se njegovu opisu može nešto još dodati ili oduzeti.

Mural mora biti oslikan na licu mjesta, a ne izgrađen u ateljeu umjetnika i zatim premješten na određeno mjesto. Slika murala postaje, u folklorističkom smislu, svojevrсна predstava, njegovo konačno utjelovljenje koja proizlazi iz niza dijaloških susreta između umjetnika i publike. Umjesto ugradnje u izgrađeni krajobraz, murali se doslovno slikaju na tom krajobrazu, postajući smisleni vizualni podražaji, prepuni pamćenja i povijesti za one koji žive, igraju se i rade među njima. (Lohman, 2001, str. 9)

3.2 Oblici javne umjetnosti

Javna umjetnost je pojam koji je poprilično kontroverzan, mnogi ga tumače na različite načine, a najviše problema stvara se oko političkih ili aktivističkih težnji djela javne umjetnosti. Svako tko stoji iza nastanka nekog rada, bilo da je u pitanju službena vlast ili pak skupina koja se bori za svoja prava, tim radovima skoro uvijek žele nešto poručiti drugoj strani i ostatku javnosti.

U većini literature, posebice one koja dolazi s naših prostora, u kojoj se spominje pojam „javna umjetnost“, on se vrlo često koristi kao istoznačnica sa „spomeničkom umjetnošću“. Međutim, javna je umjetnost vrlo široki pojam koji obuhvaća sve vrste umjetničkoga izražavanja koje imaju za cilj izričaj unutar neke javne sfere, a spomenička umjetnost je samo jedan aspekt javne umjetnosti. Javna umjetnost, kako nam tumači David H. Fisher u svome članku (Fisher, 1996), potencijalno uključuje sve oblike kreativnoga izražavanja u javnom prostoru. Javna umjetnost je specifična za mjesto, tj. proizvod umjetničkoga stvaralaštva osmišljen i namijenjen određenom lokalitetu u javnom vlasništvu.

Možda je problem u tome što su se ostali oblici javnih umjetnosti pojavili u relativno novije vrijeme. To je posebice tako na našim prostorima gdje možemo zamijetiti da se čak i Domovinski rat odvio bez nekih osobitijih pokušaja „borbe“ kroz umjetnička sredstva izražavanja. A ona djela koja su nastajala uglavnom su opet spomeničke funkcije naručena od strane državnih tijela, a ne proizišla iz života puka.

Ipak, bilo bi nepravedno ne spomenuti da se nisu pojavljivali neki angažirani grafiti, ali sve je više-manje završilo na „provociranju“ druge strane ispisivanjem nacionalističkih ili čak ekstremističkih natpisa i simbola. *Street art* scena tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća naročito njezin grafičarski dio dosta se razvio u našim većim gradovima, a zagrebačka je scena čak i dobro dokumentirana (Šterk, 2004) (Vončina, 2021).

Međutim, prema sadržaju nastalih radova ne može se ni uočiti da se tih godina u Hrvatskoj odvijao rat i da je dobar dio stanovništva bio prognan iz svojih domova te da je ogroman dio Hrvatske bio okupiran. U drugim je dijelovima svijeta javna umjetnost poslužila

kao izrazito jako sredstvo borbe, primjerice danas naširoko poznati murali na zidovima Sjeverne Irske koji svjedoče o snazi kulture i umjetnosti u sukobu koji je prilično nalikovao na Domovinski rat u Republici Hrvatskoj.

U javnim umjetnostima mogu se primijetiti i tri različita načina pristupa izradi i korištenju javne umjetnosti. Ti su se pristupi koristili u tijekom povijesti, ali i danas su svi još uvijek zastupljeni. U širem smislu, možemo razlikovati:

1. Idealizirani prikaz, djelo teatralnoga i idealiziranoga prikaza, najčešće u obliku skulpture kojom danas „vrve“ trgovi gradova, parkovi, groblja, fontane itd. Povijesno je najzastupljeniji pristup javnoj umjetnosti, zbog kojega pod pojmom javna umjetnost često podrazumijevamo spomeničku umjetnost. Totalitarni režimi čak i danas preferiraju sličan pristup idealiziranju i veličanju raznih osoba, povijesnih događaja, legendi i slično.
2. Djela koja nemaju specifičnu pripadnost nekom prostoru. Mogu funkcionirati u muzeju, galeriji ili na nekom drugom mjestu. Ona su postavljena na neko javno mjesto u nadi da će svojom prisutnošću, zbog svojih likovnih, estetskih i filozofskih vrijednosti oplemeniti prostor i utjecati na prosvjećivanje ljudi koji ga imaju mogućnost vidjeti. Najveći broj takvih radova možemo vidjeti u novijim dijelovima gradova koji su projektirani kao tzv. radničke spavaonice te koje gravitiraju industrijskim postrojenjima. Tako nastala umjetnost bez obzira na njezine druge umjetničke i estetske vrijednosti ponekad ne uspijeva ostvariti dijalog s publikom kojoj je zapravo namijenjena u njihovom javnom prostoru. Često joj se predbacuje udaljenost od „običnih“ ljudi u čijem se životnom prostoru nalazi, bez razumijevanja njihovih potreba i problema, ali i obratno, bez mogućnosti da većina stanovnika tih predjela shvati to djelo.
3. Radovi, koji su često neslužbeni, najčešće u obliku natpisa, tj. grafita ili slike odnosno murala prepunog simbola, ali i neke vrste intervencije u prostoru. Razne društvene skupine upravo se takvom javnom umjetnošću bore za svoje prepoznavanje te njome ukazuju na socijalne, društvene i druge specifične probleme. Iako su ti radovi dobro prihvaćeni u lokalnim zajednicama, zbog

svoje prirode često su opozicija vlastima, što naravno povlači različite oblike karakteriziranja pa i sankcioniranja takvih umjetnina.

Robert Russell u svojem članku „A Beginner's Guide to Public Art“, donosi sličnu klasifikaciju javne umjetnosti kojom nam slikovito objašnjava razlike u pristupima javnoj umjetnosti.

Orijentacije javne umjetnosti mogu se podijeliti u tri široke klasifikacije koje približno odgovaraju predmodernističkom, modernističkom i postmodernističkom pristupu.

Heroj na konju (predmodernistički): Ova tradicionalna javna umjetnička djela obično su trodimenzionalni kip isklesan iz kamena ili odljevan u metalu u reprezentativnom stilu kojim se prisjećamo događaja, ljudi, životinja ili mitskih figura. Predmet je idealiziran ili herojski.

Forma i sloboda (modernistički): Cilj je ovoga pristupa davanje javnosti pristup „najboljoj umjetnosti“ vremena izvan zidova muzeja. Slijedeći modernističko stajalište da je umjetničko djelo dobrim djelom samo sebi dovoljno, takvi se radovi mogu postaviti bilo gdje ako ima dovoljno prostora, a da im se ne ugrozi estetski integritet – identitet.

Suradnja i stvaranje (postmodernistički): U ovoj strategiji, umjetnik od samoga početka poziva na doprinos i drugu pomoć građana na koje će umjetničko djelo imati utjecaj, tako da umjetnikova početna vizija, konačna koncepcija i realizirani rad izlaze iz dijaloga. (Russell, 2004, str. 20)

Poznata misao „Slika govori više od tisuću riječi“ upravo obrazlaže zašto je vizualna prezentacija izrazito moćan alat u bilo kakvoj vrsti komunikacije pa čak i borbe. Dino Milinović u svojem tekstu objavljenom u *Vijencu* obrazlaže snagu slikovnog prikaza:

Od crteža u pećinama Altamire i Lascauxa, do naših dana, slika je doista znatno više od obične ilustracije, kako je često doživljavamo, uvjereni da ona predstavlja presliku objektivne stvarnosti. Slika (kip) jest obitavalište duša (kao skulptura u starom Egiptu), ima magična svojstva (vudu lutka), može govoriti (razne srednjovjekovne legende), ona je mrtva materija koja može oživjeti (mit o

Pigmalionu). Kao i Židovi, rani su kršćani u slikama (kipovima) vidjeli upravo taj „demonski“ karakter, odatle potreba za njihovim uklanjanjem. Slika, dakle, u svojoj (ne)sličnosti s originalom sadrži svojstva originala, pa tako i njezino rušenje odražava naš stav prema onome što ona predstavlja. (Milinović, 2020, str. 24)

Stoga nije čudo da su se različiti oblici vizualne prezentacije koristili kao sredstvo i za komunikaciju u javnoj sferi te da se njome moglo utjecati na društveno socijalne prilike, educirati puk, boriti se za svoja prava te se prisjećati ili veličati svoje heroje. Javnom se umjetnošću može prisjećati starih ili stvarati nove vrijednosti određene društvene zajednice, educirati, ali i promovirati stavove, misli, vrijednosti, proizvode itd.

Isto tako ne mogu se izostaviti politički predznaci javne umjetnosti, a ovisno o vremenu na koje se odnosi, uključujući naravno i moderno doba, bilo je tu lijevih i desnih politika, utjecaja socijalnih previranja, svjetskih revolucija, komunizma, anarhizma, marginalnih skupina i dr.

Te sve mogućnosti vizualnoga koriste se od pamtivijeka pa i danas, posebice u suvremenim medijima, kada je slika kao alat komunikacije postala općeprihvaćena možda čak i više nego ikada.

Slika – ne neminovno religijska, i ne neminovno umjetnička – danas je posvuda oko nas. Volimo reći da živimo u eri slike – ona dominira ekranima koji nas okružuju na sve strane. (Milinović, 2020, str. 24)

3.2.1 Zidno slikarstvo

Iako je svaki oblik likovne umjetnosti stvoren kako bi komunicirao s publikom, vjerojatno ne postoji oblik kojemu je to više u interesu nego zidnom slikarstvu i to upravo zbog njegove javne dostupnosti. Ono je stvoreno ponajprije zbog komunikacije s publikom. Danas se mogu razlikovati nekoliko vidova umjetnosti zidnoga slikarstva koje se najčešće i spominju

te je ponekad teško i uočiti razlike među njima. Te razlike nisu toliko u izvedbeno-tehničkom smislu, nego upravo u komunikaciji s javnošću.

Stoga se razlikuje tradicionalno zidno slikarstvo, koje je često nazivano freska, a odnosi se na sliku nastalu na unutaršnjem zidu neke građevine, zatim angažirani mural koji nastaje na vanjskim zidovima građevina. Tijekom druge polovice 20. stoljeća pojavili su se i grafiti, zatim nakon toga se za neslužbenu umjetnost nastalu u vanjskim prostorima uvriježio općenitiji naziv „ulična umjetnost“ (engl. *Street Art*).

Zidno slikarstvo postoji takoreći od pamtivijeka, čak od prahistorije, poput slikarija nađenih u spiljama u Altamiri, prvih kultura kao što je minojska, zatim preko prvih civilizacija poput staroga Egipta, starih civilizacija Južne Amerike ili Dalekog Istoka, pa zatim i drevne antike, tj. Grčke i Rima. U srednjem vijeku crkva „prisvaja“ tehnike slikanja na zidu otkrivši njezin spektar interdisciplinarnih mogućnosti. U to doba likovne su umjetnosti, a nadasve zidne slike, uključujući i vitraje ili mozaike, imale prije svega edukativnu ulogu.

To nas dovodi do zanimljivoga pitanja vezanoga za rane freske u katakombama. Je li postojao ‘program’ koji je poslužio kao motiv za ovu ranu umjetnost? Pod programom mislim na skup, ciklus ili niz povezanih tema ili priča, odabranih i raspoređenih kako bi predstavljali veći, mnogo opsežniji plan te materije, zapravo centralnu temu koja svime upravlja. Može li kapelica u katakombama s nebeskom gozdom biti ‘programirana’ da objasni nauku o euharistiji? Ili jesu li prizori samo motivi nasumično razbacani po zidovima i stropovima? Ovo će pitanje biti zanimljivo studirati, primjerice ideja koja je prikazana u manje istraženim odajama, o višepovijesnim programima ujedinjenim svojim pozicijama na zidu. Jedan od najboljih primjera je stropna freska u katakombi svetog Petra i Marcellinusa, gdje se pojavljuju brojni poznati motivi ili slikovni znakovi koji zajedno s prikazanom pričom mogu prenijeti puno cjelovitiju poruku. (Snyder, 1989, str. 15)

U moderno doba stvoren je naziv *Biblija za siromašne (Biblia pauperum)* za takve prikaze koji su se udomaćili u crkvama od doba srednjega vijeka pa do danas, a cilj im je edukacija i prijenos vjerske misli prema puku koji ne zna ili nema običaj čitati. Ta umjetnička

djela mogu biti u obliku rezbarija, slika, mozaika ili vitraja. U nekim crkvama jedan prozor ima ulogu Biblije za siromašne, dok je u drugima cijela crkva ukrašena složenom biblijskom pričom koja se ujedinjuje u jednu shemu. (artandpopularculture.com, 2010)

Početak renesanse i novoga vijeka, zidno slikarstvo polako prelazi i u sferu građanskoga, ali još uvijek sramežljivo i skoro isključivo rezervirano za elitu. Ono što se može zaključiti iz pregleda povijesti jest da je rijetko kad zidno slikarstvo služilo samo kao izvor estetskoga zadovoljstva, skoro uvijek je sa sobom nosilo Platonovu ideju prema kojoj je, odozgo prema dolje, prenosilo određene poruke gledateljima.

Dobar je primjer Rafaelova velika zidna slika, tj. freska nazvana „Atenska škola“, naslikana u prostorima nekadašnje papinske knjižnice poznatije kao *Stanza della Segnatura*, gdje zauzima cijeli jedan zid. Slikar potpuno napušta vjerske prikaze i naraciju biblijskih priča te konstruira, može se reći traktat o renesansnoj misli, te naklon starogrčkoj filozofiji na kojoj renesansna misao počiva. Slika je vrlo vješto izveden iluzionistički prikaz koji pomoću tada otkrivene linearne perspektive i sfumata produžuje sobu u imaginarnu starogrčku palaču gdje se druže i diskutiraju tadašnji mislioci, a središnje figure predstavljaju, a koga drugog nego Platona i Aristotela. Zanimljivo je da je na slici naslikao i niz važnih suvremenika, pa tako Leonardo da Vinci predstavlja Platona, Michelangelo Heraklita, Bramante Euklida, pa je čak i svoj autoportret uspio naslikati, a na slici predstavlja Apela, koji se smatra najvećim starogrčkim slikarom.



Slika 2 Rafael, Atenska škola, 1509. – 1511., freska, Apostolska palača, Vatikan, izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Atenska_%C5%A1kola, datum preuzimanja: 2 .9. 2021.

Sama riječ mural dolazi od izraza *muro* koja na svim romanskim jezicima (latinski, talijanski, španjolski, portugalski i dr.) znači zid. Prema tome, može se zaključiti da se muralom može smatrati svaka slika koja je naslikana izravno na zidu. To potvrđuju i razni drugi izvori koji definiraju mural kao sliku naslikanu direktno na zidu, stropu ili nekoj drugoj permanentnoj podlozi, a kojoj specifično obilježje daje to što su arhitektonski elementi harmonično uklopljeni u sliku.

Encyclopedia Britannica u članku „Mural” izjednačava pojam murala sa zidnom slikom i definira ga na sljedeći način: „Mural, slika nanescena na površinu zida ili stropa s kojim čini integralnu cjelinu. Alternativni naziv: zidna slika.” (Britannica E. , Mural, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje, 2019)

Jednostavno, ali vrlo točno J. M. Lohman zaključuje u sažetku svoje disertacije. „Bez zida ne može biti murala. Ovaj jednostavan uvjet izrade murala uvelike utječe na njegovo

planiranje, postupak i recepciju te ga uvelike razlikuje od ostalih oblika javne umjetnosti“ (Lohman, 2001, str. 9)

U članku o zidnom slikarstvu, Encyclopedia Britannica iznosi ponajprije tehničku razliku zidne slike i murala, definirajući zidnu sliku: „Obično se velike slike postavljene u arhitekturnim nišama smatraju muralima, čak i one koje su napete preko nepokretnih ili pokretnih drvenih okvira kao u maniri štafelajne slike. Ipak striktno govoreći ‘zidne slike’ se razlikuju od ostalih murala izvedbom direktno na površini zida, koja je obično gips, beton, cigla ili kamen. Zidne slike integralni su dio arhitekture i u materijalnom i estetskom smislu. (Encyclopædia Britannica, 2017)

Hrvatska enciklopedija Leksikografskoga zavoda *Miroslav Krleža* daje prilično iscrpnu i detaljnu definiciju zidnoga slikarstva i u njoj se prepoznaju podvrste kao što su mural i grafit, te objašnjava povijesne, ali i tehničke aspekte zidnoga slikarstva:

Zidno slikarstvo, vrsta slikarstva koje se izvodi na zidu ili stropu građevine; izravno je vezano uz određeno mjesto, odn. oblik stijene ili zid građevine (špilje, grobnice, hrama, crkve, reprezentativne prostorije i sl.). Zidno slikarstvo sadrži opće elemente slike (figurativna, apstraktna) ili ornamenta (zoomorfni, antropomorfni, geometrijski motivi) te arhitekture, kojoj su elementi stijene. Izvedba zidne slike ovisi o sastavu podloge (najčešće vapnene žbuke s dodatkom mramornoga brašna), dok na kompoziciju i raspored sadržaja utječu dimenzije prostora. One mogu biti razmjerno velike, pa u svojoj dekorativnoj, narativnoj ili memorijalnoj namjeni najčešće poprimaju monumentalni značaj. Uporabom perspektive zidne slike mogu naglasiti i obogatiti detalje prostornih komponenata građevine ili ih negirati u svojoj iluzionističkoj igri. Trajnost zidnih slika vezana je uz mikroklimu prostora i stanje zidova; zbog toga se najveća pozornost posvećivala pripremi podloga, izboru boja i veziva, o čem svjedoče mnogobrojni priručnici s detaljnim opisima teh. postupaka od antike do danas. U zidnome slikarstvu najčešće se izvodi freska, slika izrađena mineralnim ili uljanim bojama na više slojeva vapnene žbuke – donji je sloj grublji, a gornji finiji, izrađen od 1/3 vapna i 2/3 pijeska s dodatkom mramornoga brašna, na kojem se izvodi sinopija, skica osnovne kompozicije (od Sinope, lokaliteta na Crnome moru odakle se nabavljala crvenosmeđa boja). U izradbi fresaka razlikuje se nekoliko postupaka: secco (slikanje na osušenoj žbuci

mineralnim bojama) i fresco-secco (slikanje započeto na svježoj, a nastavljeno na osušenoj žbuci mineralnim bojama ili temperom), sgraffito (na dvostrukom sloju žbuke crtež se struže ili ureže u gornjem, svjetlijem sloju žbuke tako da izbije donji sloj kao tamna pozadina), stucco lustro (podloga od alabasterne sadre), te enkaustika (postupak slikanja ugrijanim i rastopljenim voskom i mineralnim bojama). U zidno slikarstvo ubrajaju se i srodne slikarske tehnike kao što su mozaik, vitraj, oslikana keramika (azulejos), emajl i lak. Zidno slikarstvo ubraja se u najstarije likovne postupke. (enciklopedija.hr L. z., 2020)

3.2.2 Grafiti

Nakon što je godinama bio fasciniran grafiti-pokretom te iz blizine pratio i dokumentirao zagrebačku grafiti-scenu, Slavko Šterk je organizirao izložbu u Muzeju grada Zagreba te napisao katalog/knjigu koja se ozbiljno pozabavila tim suvremenim fenomenom. Posebno je zanimljivo sljedeće objašnjenje pojave grafita u kojem se kaže da grafiti donose poruku i daju sugestiju novih ideja, zatim označuju poziv za manifestaciju, pokušaj su glorifikacije, ali i umanjenja vrijednosti ljudi, događaja i predmeta. Smatra da grafiti predstavljaju:

Pokušaj samopotvrđivanja mladih ljudi „s druge strane željezničkoga nasipa“ (američki izraz za sirotinjske četvrti), tj. onih koji ne mogu naći mjesto u društvu

Služe kao svojevrsna demarkacijska linija za označavanje područja što su ga kontrolirale razne grupe (najveći dio *writer*a pripadao je bandama ili barem mjesnima ekipama)

Stvaralački se eksperimenti potencijalnih umjetnika kojima su zatvorena vrata galerija i uskraćena mogućnost bilo kakvog uspjeha u svijetu uobičajenih umjetničkih disciplina. (Šterk, 2004, str. 24)

Međutim, odmah nadalje u tekstu dodaje još jedan kontroverzan uzrok pojave grafita, objašnjavajući da u čovjeku postoji određena potreba za nasiljem i rušenjem. Čisti zid kuće, koji naziva „djevičanski“ privlači i na neki način traži da ga takne ruka pobjednika-tvorca. (Šterk, 2004)

U tom vrlo opsežnom katalogu izložbe na kojoj je predstavljena zagrebačka *grafiti* scena, Slavko Šterk ističe i s klasifikacijom stilova izrade grafita:

Nitko u velikim rječnicima ne spominje klasifikaciju grafita. No, moramo navesti najlogičniju i najprihvatljiviju podjelu.

Jednostavni grafiti (veći dio), obično tragovi na zidu, inicijali, imena, simboli. Izvode ih „pisci“ u ilegali, ne mareći za njihove estetske učinke.

Složeni grafiti (manji dio), koji se dijele na: slikovne, sastavljene od više likovnih elemenata i tekstualne, sačinjene od jedne ili više riječi s jasno „apostrofiranom“ porukom“ (kod izrade jednih i drugih koriste se katkada šablone pa govorimo o „šablonskim grafitima“). (Šterk, 2004, str. 16)

Danas se mural ponekad stavlja u istu kategoriju pa čak često i izjednačava s grafitima kao segmentima javne urbane umjetnosti. Grafiti su zaista ponekad vrlo bliski muralu, ali ponekad i vrlo daleko, ponajviše zbog znakovnoga karaktera i čestoga vandalskoga korištenja tehnike slikanja bojama u spreju.

Kod opisa grafita ipak moramo uočiti dvije osnovne vrste pristupa. Jedna vrsta teško se može okarakterizirati kao ikakva umjetnička forma i njihova je ideja da grafiter ostavi svoj trag na nekom mjestu, bilo da je u pitanju neka vrsta potpisa, teksta, znaka. Ovaj tip grafiterskoga izražavanja se naziva „tag“ ili „tagiranje“ (eng. *Tag*: oznaka, označiti).

Osobni logotip ili potpis izveden markerom ili bojom. Najelementarniji oblik grafita. Često omalovažavan od onih izvan diskursa grafiterstva, za same praktičare, tagiranju se pristupa na gotovo isti način kao klasičnoj kaligrafiji. (Schacter, 2013, str. 394)

Druga je vrsta ipak način izražavanja koji, iako ga je teško definirati, ima svoje estetsko umjetničke i komunikacijske kvalitete. Nicholas Alden Riggle te dvije vrste razlikuje te prvu naziva „*mere graffiti*“ dok drugu stavlja u umjetnički kontekst i naziva „*artistic graffiti*“. (Riggle, 2010)

Naravno da je lako izjednačiti grafite s muralima, u oba se slučaja radi o slikanju na zidu, te je glavna (ali ne jedina) razlika zapravo tehnika izvedbe. Izrada grafita isključivo se izvodi bojom u sprejevima ili markerima, dok je mural najčešće naslikan klasičnim slikarskim bojama, kao što je akrilik, tempera ili neka od fresko-tehnika.

Kod svih spomenutih definicija nedovoljno je naglašeno da je riječ o ispisima, ali i slikama izvedenim isključivo sprejom (ne uljenim bojama), i to na javnim mjestima (vani, ne toliko u zatvorenim prostorima), nastalim iz zabave, iz čiste radosti stvaranja, u ugodnim trenucima provedenim među prijateljima, ponekad u ilegali s jednostavnom i primitivnom, šaljivom i čudnom, političkom, ali i intrigantnom porukom. (Šterk, 2004, str. 14)

Međutim, to nisu sve razlike. Pod grafitom poimamo tekst, crtež ili sliku izvedenu na zidu ili drugoj površini, uglavnom javnoj i s namjerom da ga i ostatak javnosti vidi. To je uglavnom neodobren rad, koji se tajno i brzo izvodi na nekoj javnoj površini. Upravo zbog toga sa sobom nosi i kontroverznost, pa ga se čak ponekad opravdano, a ponekad i neopravdano, smatra vandalskim činom.

Za razliku od grafita koji se obično primjenjuje na krajolik dok većina stanovnika spava, izrada se murala radi otvoreno i javno, a interakcija umjetnika i publike je česta. (Lohman, 2001, str. 13)

Boje u spreju i markeri lako su dostupan i jeftin suvremeni materijal koji za sobom ostavlja brzo sušiv, permanentni obojeni trag. Sprejevima se mogu lako i efikasno obojiti velike površine, a markerima jasno i precizno izvesti linije, tekstovi i crteži. Uglavnom izvođači grafita, moraju pomno pripremiti skice, šablone, uvježbati izvedbu, pripremiti tehnička pomagala, ali i organizirati straže. Vrlo je zanimljiva njihova domišljatost u organizaciji i izvedbi grafita na teško dostupnim mjestima posebno kada se to mora izvesti brzo i bez neželjenih svjedoka.

Opravdanje za vandalsko karakteriziranje grafita dolazi od potrebe raznih pojedinaca i skupina da svojom aktivnošću direktno naude nekome ili nečemu, tj. da plaše, prijete, izruguju

ili unište javni prostor svojim djelovanjem. Smatra se da takav pristup grafitima dolazi od djelovanja zločinačkih skupina tzv. bandi koje su se pojavile u suvremeno doba u američkim gradovima, koje su znakovima obilježavale svoj teritorij, a tekstovima prenosile svoje poruke i namjere nasilnoga karaktera. Upravo su zbog toga urbani prostori prepuni grafita postali sinonim za opasne dijelove grada koji nisu poželjni za život.

Grafiti i bijes postali su neraskidivo isprepleteni u glavama mnogih gradskih stanovnika. Stoga je brisanje grafita ili zamjena s umjetnošću počela postajati načinom poboljšanja percepcije javnosti o ekonomskom i socijalnom stanju u gradu. (Lohman, 2001, str. 29)

Isto tako može se reći da je grafit često i neopravdano stavljen u koš vandalizma. Vidljivo je da grafit ima i drugu pozitivniju stranu. Ta je strana često aktivističko političkoga karaktera. Nastaje kao želja skupine i pojedinca da ukaže na neki problem, da ga zorno približi javnosti. Ponekad je i alat za kulturološku identifikaciju, kao što se zlokobni potpis bandi američkih predgrađa pretočio u skoro benigni „folklor” urbane *hip-hop* kulture koja je izgubila nasilnost, a zadržala grafit te prostor oslikan grafitima kao svoj nativni i poželjni ambijent življenja. Ipak i u tim slučajevima, nedopušteno pisanje, šaranje i slikanje po javnim te privatnim zidovima i prostorima u većem je dijelu svijeta zabranjeno i smatra se vandalskim činom, iako u suštini nema namjeru uništavanja.

Optužbe, riječi reda, tužbe i slogani, na zidu se konfrontiraju svom žestinom. Očigledno je da svi režimi mrze grafite koji su, tako reći, uvijek subverzivni, brišu ih posebne ekipe, na isti način kao što skidaju plakate sa zabranjenih mjesta. Ali oni koji ih brišu zapravo ostavljaju svoje tragove. Takav je zakon zida. (Šterk, 2004, str. 20)

Grafiti su danas dobili posebnu dimenziju time što je digitalna tehnologija donijela mogućnosti visoko kvalitetnoga fotografiranja i videosnimanja na općeprihvaćene *smartphone* i ostale digitalne uređaje. Samim tim grafit i njegov nastanak ostaje zabilježen puno duže nego što traje njegovo fizičko postojanje. Često nastaje upravo ondje gdje se zna da će uskoro biti izbrisan, ali ostaje ovjekovječen u virtualnom svijetu.

Kako je umjetnički rad ipak samo alat u nečijim rukama, sve ovisi o tome na koji će se način koristiti. Ponekad je zadatak grafita da oskrnavi i unakazi javni prostor, a samim tim postaje zapravo suprotnost od glavne ideje murala kojem je želja da prostor postane bolji i ugodniji za život, a ponekad tu želju za oplemenjivanjem urbanoga prostora zapravo dijeli s muralom. Ipak i mural pokoji put nastaje kao nedopušteni rad na nekoj privatnoj i javnoj površini pa samim tim zajedno s grafitom kroči u nedopušteno pa čak i kriminalno, posebice ako svojom idejom provocira neki politički zaključak koji u tom trenutku nije prihvatljiv vlastima.

3.2.3 *Street art* / Ulična umjetnost

Ulična umjetnost, umjetnost ulice ili najpopularnije engleski izraz *street art* koji je postao međunarodno prihvaćen naziv. Svi ti izrazi govore o fenomenu koji i nije tako lako razjasniti i često se vrlo olako shvaća kao bilo koja vrsta vizualnoga izražavanja koje je nastalo na ulici ili rada koji je postavljen na nju.

Neovisna umjetnička forma. Koja često ima „staro korijenje“ i na koju nije utjecao hip-hop; u zadnje vrijeme je često korišten kao generički izraz za umjetnost u urbanim, javnim sredinama. (Ganz, 2004, str. 374)

Čini se da je izraz nastao kao potreba da se pomire često suprotstavljeni „tabori“ zagovornika murala, grafita i drugih vrsta umjetničkih intervencija. Iako se najčešće preklapa s pojmom grafit, pokušavajući grafite smjestiti u prostor umjetnosti. Očigledno je da se neki grafiti uspiju odmaknuti od šaranja potpisa, raznih tekstova, znakova ili stereotipnih grafizama po uzoru na američke grafitere te s tim radovima uspiju doseći razne dosege zanimljivosti ili intrigantnosti. Slično je i s raznim vrstama umjetničkih intervencija i instalacija koje su uspjele ostaviti svoj trag u urbanom kontekstu ulice. Upravo se takve radove ne može tako lako svrstati, jer se nalaze u nekom spektru umjetničkoga dostignuća i zahtijevaju posebnu kategoriju, pa je pojam *street art* ili ulična umjetnost upotpunio tu prazninu.



Slika 3 King Robbo, 1985., jedan od najpoznatijih svjetskih grafita, smješten u Londonu. (izvor: <https://www.thecollector.com/graffiti-wall-art/>, datum preuzimanja: 30. 9. 2022.)

Često se u raznim tekstovima preklapaju pojmovi mural, grafiti i *street art* te je ponekad zaista teško razlučiti o čemu se radi. U nekoj literaturi se ulična umjetnost isključivo odnosi na grafite, kao recimo u knjizi „Umjetnost ulice / Zagrebački grafiti 1994. – 2004.“ Slavka Šterka iz 2004. godine, koja je nastala kao popratni materijal za istoimenu izložbu u Muzeju grada Zagreba. Isto tako Nicholas Ganz je napravio opsežni pregled svjetske *grafiti* scene te je prezentirao u knjizi *Graffiti world: street art from five continents* izdane 2004. godine u New Yorku, gdje je već u naslovu izjednačio ta dva pojma grafita i ulične umjetnosti. (Ganz, 2004)

Dok se u drugoj literaturi objašnjava da većina grafita ipak ne spada u klasifikaciju *street arta* bilo time što spadaju u jednostavne ilegalne šarotine na zidu, koje se uopće ne mogu klasificirati kao umjetnost ili pak kod dijela ozbiljnijih ostvarenja grafita kod kojih „ulica nije važna za značenje rada te da se rad premjesti bilo gdje drugdje, značenje bi mu ostalo isto“, kao što tvrdi Nicholas Alden Riggle u svojem članku „Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces“ objavljenom u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2010. (Riggle, 2010, str. 252). Slično poput Ganz, Rafael Schacter, londonski antropolog i kustos također je složio opsežni pregled suvremene ulične umjetnosti te već u naslovu distancirao ta dva pojma „The world atlas of Street art and Graffiti“. (Schacter, 2013)

Nicholas Alden Riggle (Riggle, 2010) tvrdi da o uličnoj umjetnosti treba razmišljati samo u slučaju onih radova koji koriste ulicu kao esencijalnu za njihov smisao. Smatra da ulica može biti korištena kao fizički element rada ili kao glavni kontekst.

Schacter uz Mural i različite stilove grafita, u pojam *street arta* spominje i „nezavisnu javnu umjetnost (eng: *Independent Public Art*) koju objašnjava kao pojam kojim se opisuje „nenaručena, neslužbena umjetnost koja koristi javni prostor, izvan galerija ili muzejskih prostora“. Zatim predstavlja i „intervenciju (eng: *Intervention*)“ koju tumači kao „Aktivnost umjetnika koji dodaje elemente ili mijenja postojeći fizički ili socijalni krajobraz“. (Schacter, 2013, str. 394)

Zbog različitih tumačenja i pomalo nejasnih koncepata, u recentnoj literaturi uz *street art* i *public art* pojavio i pojam *New genre public art* koji je skovala američka likovna kritičarka Suzanne Lacy u svojoj knjizi *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* iz 1995. godine. Ona smatra da su do sada umjetnici u stvaranju „javne umjetnosti“ često ignorirali dio koji se odnosi na javno, a novi ga umjetnici prihvaćaju kao svoj operativni koncept i zadatak. Primjećuje da za razliku od većine onoga što se do sada nazivalo javnom umjetnošću, nova žanrovska javna umjetnost je vizualna umjetnost koja koristi tradicionalne i netradicionalne medije za komunikaciju i interakciju sa publikom o pitanjima koja su izravno relevantna za njihove živote. Primjećuje da se ona uvijek temelji na angažmanu. (Lacy, 1995)

Moglo bi se zaključiti da izraz *street art* ili ulična umjetnost ne diskriminira različite pravce slobodnoga kreativnog izražavanja u urbanom uličnom kontekstu, prepoznaje ih na kvalitativnoj razini te ih kao takve zajedno angažirano priznaje i klasificira kao vrijedan umjetnički fenomen.

3.2.4 Spomenička umjetnost

Kritičarka i kustosica Sandra Križić Roban (2010) sažeto objašnjava ulogu javnih spomenika: „Jedan je od povijesnih zadataka spomenika simboličko i estetsko označavanje mjesta od posebne važnosti i počasti“. (Roban, 2010, str. 227)

U ovom kontekstu umjetnosti u javnom, urbanom prostoru ne može se zanemariti javna spomenička umjetnost koja u njima egzistira i stvara specifičnu sliku grada, tj. urbanoga prostora već stoljećima. Izraz „javni spomenici“ jasno ukazuje na to o čemu je riječ. Naime, „spomen“ je ipak glavna tema tih umjetničkih radova, tako da se uglavnom zanemaruje onaj dio „javni“ te se predmnijeva djelo koje je nastalo kao uspomena na neke događaje, ličnosti i slično.



Slika 4 Antun Augustinčić „Spomenik batinske bitke- Pobjeda“, 1947., Batina, autor fotografije:

Davor Žilić

Dino Milinović u svojem tekstu u književnom listu *Vijenac* spomenike naziva „simboli kolektivnog pamćenja“, te nadalje objašnjava:

Svako razdoblje smatra da ima pravo na svoje spomenike. Svaki narod, svaka država (u Europi, ali i drugdje) gradi svoj identitet, među ostalim, na spomenicima koje podižu u javnom prostoru i koji postaju simbolima kolektivnoga pamćenja. Većinom su to kipovi zaslužnih ljudi nacije – osloboditelja, junaka, osnivača, književnika, političara, dobročinitelja. (Milinović, 2020, str. 24)

Prema Krause Knight (Cher Krause Knight, 2016) spomenici se uglavnom odnose na područje javne umjetnosti i imaju važno mjesto u tradiciji mnogih nacionalnih umjetnosti.

Povjesničar umjetnosti, likovni kritičar i teoretičar urbanizma Duško Kečkemet u mnogim se svojim radovima osvrtao se na problematiku javnih spomenika. U svojoj knjizi *Grad za čovjeka; o dehumanizaciji suvremenog urbanizma* iz 1981. godine primjećuje da javni spomenici predstavljaju karakteristične vizualne elemente grada, a njih prve i zapažamo, te su nam i prve u mislima o nekome gradu. (Kečkemet, *Grad za čovjeka; o dehumanizaciji suvremenog urbanizma*, 1981)

Međutim, Kečkemet (1966) primjećuje i neke probleme u shvaćanju javnih spomenika pa upozoravajući da su spomenici dio opće kulturne baštine te da se u promišljanjima o javnim spomenicima ne moraju nužno isticati epitet „monumentalni“ nego zapravo treba naglašavati njihovu „memorijalnost“ koja je njihova srž.

Otada pa do danas u široj je našoj javnosti spomenik sinonim isključivo za javni spomenik, a ne za dio kulturne baštine uopće, tj. shvaćen kao spomenik nekome, a ne spomenik nečega. Pojam monumentalni spomenik mislim da nije uvijek točan jer javni spomenik može biti i intimna karaktera i malenih dimenzija. Tako shvaćen spomenik nije u stvari monument, već memorijal, što mu i sama naša riječ kaže, iako on, svjesno ili nesvjesno, nosi u sebi i mnoge oznake monumenta. (Kečkemet, *Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata*, 1966, str. 3)

Ipak najveći problem javnih spomenika kroz povijest pokazao se u tome što te radove postavljaju trenutačne službene vlasti kako bi mogle veličati i promovirati svoje ideološke poglede. Naravno, vlasti i politike se smjenjuju na različite načine, a spomenici kao glasnici toga vremena postaju neželjeni simboli koje novi poredak želi ukloniti.

Spomenici prate našu povijest i njezine meandre. Kao takvi, oni su često na meti političkih protivnika ili pobunjene mase koja će na njima najlakše iskaliti nakupljene frustracije. (Milinović, 2020, str. 24)

Na ovim prostorima to se može vrlo zorno pratiti zbog mnogih političko-društvenih promjena, posebice zadnjih tridesetak godina.

Slučajevi uklanjanja ili uništavanja spomenika u europskoj povijesti bezbrojni su. Svaki politički prevrat mogao je sa sobom donijeti drukčiju viziju zajedničke povijesti, u kojoj nije bilo mjesta za simbole prethodnika. Možemo se prisjetiti konjaničkoga kipa bana Jelačića na središnjem zagrebačkom trgu ili niza partizanskih spomenika iz Drugoga svjetskog rata. Pritom estetski kriterij ne igra presudnu ulogu – stradavala su velika kiparska djela, jednako kao i umjetnički beznačajni radovi. (Milinović, 2020, str. 25)



*Slika 5 Kip bana Josipa Jelačića kipara Dominika Fernkorna na Trgu bana Jelačića u Zagrebu
(autor fotografije: Davor Žilić)*

3.3 Razvoj muralnoga slikarstva

Mural kao jedna od slikarskih i umjetničkih disciplina ima mogućnosti komuniciranja sa širom publikom, prije svega zato što se nalazi na mjestima koja su dostupna svima, bez razlike. Kako je mural ipak slika, ona također može sadržavati ilustracije, simbole i načine prikazivanja koje čak i neuka publika može shvatiti i tako mural može utjecati na njih. Likovne umjetnosti, a time i zidno, muralno slikarstvo moraju posjedovati stanovite estetske kvalitete. Međutim, osim estetske funkcije, mural najčešće ima edukativnu svrhu, što uključuje prenošenje informacija ili pak implementiranje određene ideje u svijet zajednice.

U ovim, umjetničkim svjetovima murala koji nastaju u zajednici, publika ne svjedoči samo gotovom objektu... Dapače, ona sudjeluje na različite smislene načine tijekom kreativnog procesa. (Lohman, 2001, str. 4)

Upravo zbog tih mogućnosti murala komuniciranja sa zajednicom, u novijoj povijesti izlazi iz okvira „elitne” umjetnosti koja je bila rezervirana za zidove dvoraca, bogataških vila ili odmorišta za bogatu klijentelu. Umjetnici preko murala počinju direktno komunicirati sa zajednicom, uključujući u nju umjetnost, predstavljajući raznolike ideje, nerijetko i one društveno i politički angažirane. Isto tako, preko murala zajednice komuniciraju s vlastima, udružuju se, iskazuju svoj identitet, osvještavaju probleme i bore se za svoja prava.

Murali su naslikani na ‘gradskom platnu’, mediju koji ima ogromnu moć dignuti glas protiv nepravde, ukloniti nedostatke i smanjiti socijalne nered. (Maura, 2002, str. 8)

3.3.1 Pojava murala

Zidno slikarstvo, kao što je već rečeno, postoji tako reći od pamtivijeka, čak od prahistorije, poput spiljskih slikarija. Od prvih kultura i prvih civilizacija, drevne antike, zatim srednjega vijeka, renesanse, baroka, pa sve do danas. Ono što se može zaključiti jest da je rijetko kad zidno slikarstvo služilo samo kao izvor estetskoga zadovoljstva, skoro uvijek je sa sobom nosilo još i neku dodatnu vrijednost, bilo da je služilo za razne obrede, pričanje raznih priča, veličanje vlastodršca ili najčešće u svrhu educiranja odnosno prenošenja izvjesnih spoznaja sljedećim generacijama.

Ne može se samo tako olako zaključiti da u ranijoj povijesti nije bilo zidnih slika na otvorenom u javnim prostorima i na vanjskim zidovima zgrada, pogotovo kad se sa sigurnošću može konstatirati da su i tada bili svjesni mogućnosti zidnoga slikarstva kao sredstva. Ipak može se pretpostaviti da je tehnologija bila ta koja je sprečavala šire korištenje slikarstva na otvorenom, ili što bi moglo biti još točnije, nemogućnost trajnijega konzerviranja slike, tj. njezinih materijalnih nosioca poput pigmenta i veziva, spriječila je da i danas ti murali budu dostupni.

U suvremenom dobu, potentnost umjetnosti, a posebice zidnoga slikarstva na otvorenim, javnim površinama, tj. murala kao novoga socijalnoga, društvenoga pa čak i političkoga sredstva, prvo prepoznaje sama politika, tj. vlade nekoliko zemalja naročito SAD-a i Meksika. One su prve shvatile izniman utjecaj umjetnosti na identitet stanovništva.

Poticaj tome dala je izrazito utjecajna manifestacija pod nazivom The Chicago World's Fair, održana 1893. godine povodom obilježavanja četiri stotine godina od Kolumbova otkrića Amerike, zbog toga je poznata i pod nazivom World's Columbian Exposition 1893., a pod vodstvom tada izuzetno utjecajnoga američkog arhitekta Daniela Burnhama. Prema McBrien (2020) Burnham je bio uvjerenja da kvalitetna konfiguracija estetskih elemenata u urbanome prostoru može pozitivno utjecati i na život ljudi u takvom okruženju.

U periodu aktualnosti navedene manifestacije dale su se preporuke i poticaji za izgradnju i oblikovanje javnih prostora koji su imali prvenstveni zadatak pokazati aspiracije same američke vlade, tj. naroda što ga ona zastupa, o tome kakvom državom SAD želi postati.

Svjetska kolumbijska izložba definirala je američku kulturu zaključuje Robert Rydell u svom članku „*World's Columbian Exposition*“. (encyclopedia.chicagohistory.org, n.d.) Oformili su se stručni odbori raznih polja te su održavali predavanja i rasprave istaknutih političkih aktivista i intelektualaca o rasprostranjenim i gorućim temama kao što su religija i znanost, radna prava i ženska prava.

Iako je to rezultiralo prvenstveno najčešće pretencioznim, neoklasicističkim često pretjerano „kićenim“ javnim prostorima, zgradama, trgovima i spomenicima, cilj je postignut. Amerika je stvorila sliku o sebi po kojoj je i danas znamo, a angažirani pristup umjetnosti i izradi javnih prostora pokazao se izrazito moćnim političkim alatom.

Pod Burnhamovim vodstvom i po uzoru na Pariz, a još i više Rim, tim je zamislio veliku, uređenu nacionalnu prijestolnicu da odražava status Amerike kao svjetske sile u nastajanju. (Britannica M. J., 2020)

Vrlo brzo su se nakon toga, tijekom nagle industrijalizacije, počele stvarati nove urbane cjeline da bi prihvatile veliki broj nove radne snage koja se počela slijevati u gradove. Naravno, nastale su prve zgrade masovnoga stanovanja, a uz njih i javni prostori i institucije kao poštanski uredi, bolnice, škole, knjižnice itd. Takve se zgrade nisu mogle graditi u monumentalnom stilu koji je vlada htjela još od čikaškoga svjetskog sajma 1893. godine, a isto tako nije se moglo dozvoliti da ti novi prostori ostanu neprivlačni i neugodni za život. Samim tim nastala je potreba za učinkovitijom dekoracijom, tj. oplemenjivanjem tih prostora. Upravo s tom zadaćom „suvremeni mural“ dolazi na američku scenu, ali tek nakon što se mural dokazao u susjednom Meksiku.

3.3.2 Veliki svjetski muralni pokreti

3.3.2.1 Meksički muralizam

Meksiko se na neki način smatra kolijevkom muralne umjetnosti jer je tradicija izrade murala, tj. monumentalnih zidnih slika bila poznata i u predkolumbovskom dobu. Tako se može pronaći niz primjera muralne umjetnosti iz davnih civilizacija poput Asteka ili Maja koje su obitavale na području današnjega Meksika.

Međutim, pravi pokret „meksički muralizam” nastaje početkom 20. st., poslije velike meksičke revolucije kojom je svrgnut predsjednik tiranin Porfirio Díaz. Po uzoru na američki model u kojem se vidjelo da umjetnost može utjecati na društvo, u dvadesetim godinama dvadesetoga stoljeća, postrevolucionarna meksička vlada „unajmila” je skupinu vodećih nacionalnih umjetnika da svojim radovima obrazuju naciju, veličaju ideju meksičke revolucije i time stvore novi nacionalni identitet. U Meksiku su se odlučili za izradu velikih zidnih slika na javnim prostorima koji su bili lako dostupni širokim masama ljudi.

Moderni mural rođen je u meksičkoj revoluciji, koja je poput erupcije učinila da skrivene struje, koje su ranije tekle u socijalnom podzemlju Meksika, iziđu na površinu. (Carrillo, 1981, str. 62)

Skupina umjetnika pokušava u dogovoru s tada novom vladom stvoriti „novi” zajednički identitet društva koji se temelji na tradiciji, zajedništvu, socijalnim pravima, ali i promoviranju nove industrijalizacije. Mural je odabran kao najbolji medij za prijenos poruke jer je vizualno likovni jezik bio lako razumljiv, svima dostupan i posebno efikasan budući da je tada većina meksičkoga stanovništva bila nepismena.

Uskoro su se posebno izdvojila trojica umjetnika David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco i Diego Rivera koji su, nedugo potom, herojski nazvani „Los tres grandes” ili u prijevodu “trojica velikih”. Taj pokret koji je nazvan „Meksički muralizam” aktivno je trajao skoro četrdeset godina i imao je snažan utjecaj na meksičko društvo i njihov nacionalni identitet, iako je često pokazivao kontradiktorne ideje koje su se kretale od socijalističkih poruka do izrazite manipulacije od strane vlade kao naručitelja. Ipak svima je postalo jasno da

je „Meksički muralizam“ postigao uspjeh što dokazuje da su ovakve vrste umjetničke intervencije, a posebice sam mural izrazito snažno socijalno te edukativno sredstvo pa čak i političko oružje.

U Meksiku se pokazalo da mural ima neke prednosti nad ostalim oblicima do tada korištenih umjetničkih intervencija kao što je izgradnja zgrada, javnih spomenika ili trgova. Mural je za razliku od njih jeftin, brz, često i ilustrativan, tj. može doslovce pričati priču. U vrlo kratkom vremenu te relativno brzo i jeftino moguće je promijeniti izgled neke zgrade pa čak i čitave urbane cjeline, a sve je to moguće napraviti svjesno, precizno instruirano, prenoseći jasno osmišljenu ideju. U slučaju da mural ne prenosi dovoljno dobro željenu ideju ili da po nečemu ne zadovoljava, vrlo lako ga je prepraviti, preslikati ili potpuno ukloniti.



Slika 6 Diego Rivera, „Raspodjela zemlje“, 1923. - 28., mural, Ministarstvo javne edukacije, Mexico City, autor fotografije: Lucas Vallecillos/Alamy (izvor: <https://www.britannica.com/biography/Diego-Rivera#/media/1/504901/88101>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)

Rivera je smatrao da je mural najviša forma umjetničkoga izričaja jer umjetnost čini dostupnom svima! Znakovita je i njegova izjava „Umjetnost murala najvažniji je oblik umjetnosti za radničku klasu-proletarijat. Štafelajna slika je objekt luksuza, prilično nedostupna za proletarijat“ (Diego Rivera, 1932). Shvativši snagu murala kao političkoga

sredstva, Rivera ju je počeo uskoro koristiti i za svoju osobnu političku agendu te je u jednom trenu, zajedno sa svojim najbližim kolegama zbog svojega političkog apetita i angažmana koji nije bio posve po volji tadašnjoj vladi, morao napustiti Meksiko. Iako su Amerikanci imali ideološki različita nastojanja od meksičke vlade, upravo je protjerane meksičke muraliste angažirala američka vlada da iskoriste svoja znanja i iskustva te pomognu SAD-u na provođenju njihova plana, što su oni i napravili.

3.3.2.2 *Federal Art Project*

U trenutku Velike depresije, američka vlada pod vodstvom predsjednika Franklina D. Roosevelta piše niz sveobuhvatnih programa za oporavak američkoga gospodarstva pod nazivom *new deal*. Jedan od programa je i umjetnički aktivistički program *Federal Art Project*. Navodno je baš veliki mural Diega Rivere u Institutu umjetnosti u Detroitu (Detroit Institute of Art) koji je bio naslikan 1932./1933. godine utjecao na američkoga predsjednika i potaknuo ga na osnivanje i pokretanje toga umjetničkog projekta. Iako je projekt bio raznovrstan, najveći dio FAP-a ipak se odnosio na izradu velikih javnih murala.

Federal Art Project trajao je osam godina, točnije od 1935. do 1943. godine. Ustanovljeno je više od sto umjetničkih centara diljem zemlje. Zaposlio je više od deset tisuća umjetnika, iznjedrio brojne umjetničke radove od kojih su velik dio bili murali nastali na vanjskim i unutrašnjim zidovima javnih zgrada, kao što su upravne zgrade, bolnice, poštanski uredni, škole.

Projekt je na svojem vrhuncu 1936. godine zaposlio više od pet tisuća umjetnika, što se vjerojatno udvostručilo tijekom osam godina postojanja. Iznjedrio je dvije tisuće petsto šezdeset i šest murala, više od sto tisuća štafelajnih slika, oko sedamnaest tisuća i sedamsto skulptura, gotovo tristo tisuća grafika i oko dvadeset dvije tisuće ploča za Index američkoga dizajna, zajedno s nebrojenim plakatima i predmetima primijenjenoga dizajna. Ukupna savezna investicija iznosila je oko 35 000 000 USD. (Britannica E. , WPA Federal Art Project, 2019)

S jedne strane, projekt je „nahranio” brojne umjetnike i njihove obitelji tijekom krize u kojoj je umjetnost postala luksuz, a samim tim i nepotrebna, a pomogao je i samoj umjetnosti i kulturi da ne umre tijekom takvoga perioda. Očito je Amerika bila svjesna svekolike važnosti umjetnosti za zajednicu i potrudila se održati umjetnost na životu.

Međutim, u tom trenutku još je važniji zadatak je bio oplemeniti mnoštvo novonastalih urbanih prostora te preko murala izraziti nastojanja vlade i pospješiti ideju o svekolikom „američkom snu”, tj. ideju o Americi kao zemlji izobilja, mogućnosti, slobode, napretka, ostvarenja snova, ali i zemlji kao predvodnici slobodnoga svijeta.

Cilj je toga projekta lijepo sažet u knjizi *First Deficiency Appropriation Bill for 1937* a izjava se često pripisuje predsjedniku Rooseveltu: „Potrebno je povezati likovne umjetnosti s praktičnim, a još više s dnevnim životom zajednice”. (House of Representatives, 1937)



Slika 7 John Steuart Curry „Pravda boli: Pokret na zapad“, 1936., mural u zgradi američkog Ministarstva pravosuđa (zgrada Roberta F. Kennedyja), Washington, DC, SAD, (izvor: <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project#/media/1/649339/182308>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)

Naravno, sve ima i svoju drugu stranu, pa tako ni *FAP* nije bio bez zamjerki. Čak je i danas još uvijek živa rasprava američke umjetničke zajednice o njegovim dobrim i lošim stranama. U jednom od svojih članaka Roberta Dreon objašnjava da je jedan od ciljeva *FAP*-a bio izgradnja američkoga kulturnog identiteta, ali zamjećuje da je to imalo i neke negativne posljedice. Iako mu priznaje ogroman doprinos američkoj kulturi, često mu se zamjera

pretjerano pojednostavljenje američke tradicije i ikonografije, izbacivanje nepodobne povijesti, tradicije i kulture kao što je recimo indijanska. (Dreon, 2013)

3.3.2.3 *Black power* pokret

S obzirom na do sad navedeno nije čudno kada se mural tako često veže uz angažirano, a ponekad čak i politički (zlo)upotrijebljeno slikarstvo na zidovima u javnim prostorima, posebice nakon djelovanja spomenutih meksičkih muralista kao i američkoga *Federal Art Projecta* u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća.

Potaknuti upravo uspjesima i društvenim značenjem meksičkog muralizma, tijekom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća u Americi su se pokrenuli širi društveni pokreti kojima su glavno sredstvo komunikacije bili upravo murali. Ti su pokreti imali za cilj osvještavati vrijednosti tzv. manjinskih skupina kao što su Afroamerikanci, Hispanci i druge skupine, boreći se za svoja prava, priznanje, ali i protiv ugnjetavanja od strane bijelaca u tada neravnopravnoj Americi. Najpoznatiji pokreti u Americi tijekom toga doba postali su tzv. *Black power* i *Chicano* pokret.

Pokret muralne umjetnosti uzdiže se u doba nemira. To je doista istina tijekom šezdesetih godina, kada je postao oblik uličnoga prosvjeda, posebno u afroameričkim i četvrtima Chicana. Freska može spasiti živote i obnoviti nadu. U kasnim sedamdesetim, gradski muralisti počeli su regrutirati članove bandi i grafitere kako bi uljepšali same četvrti koje su ranije uništavali. (Maura, 2002, str. 8)

Prvi veliki pokreti koji su kao ključno „oružje“ koristili kulturu i umjetnost, a najviše mural, bili su *Chicano* i *Black power* pokret, a pojavili su se tijekom šezdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama, kao borba za prava manjinskih zajednica, a protiv rasističkoga tretiranja koje je bilo čak i zakonom dozvoljeno.

Nastao je kao želja da dijelovi gradova u kojima pretežito žive Afroamerikanci postanu sigurni za život i financijski samodostatni, a pod utjecajem mislilaca poput Roberta F. Williamsa i Malcolma X-a. Pokušali su u tim dijelovima gradova financirati knjižare, proizvođače hrane, tiskare, škole, medije, bolnice itd. Murali su bili izvrstan način da se ponajprije potakne izgradnja zajedničkoga identiteta, a zatim i stvaranje zajedničke kulture te upoznavanje šire javnosti s problemima s kojima se susreću.

Malcolm X je 1964. godine pozvao Afroamerikance na započinjanje kulturne revolucije: Kultura je neophodno oružje u borbi za slobodu. Veza između crnoga ponosa i muralizma važna je ne samo zato što je to bio povijesni početak muralne umjetnosti nakon WPA, nego jer je kroz ovaj kulturni pokret muralna umjetnost imala potencijal unaprijediti zajednicu i ojačati samoopredjeljenje pojedinaca. (Maura, 2002, str. 16)

3.3.2.4 *Chicano* pokret

Pokret *Chicano* koji se ponekad naziva i *El Movimiento*, bio je pokret za građanska prava tijekom 60-ih godina pod vodstvom Cesara Chaveza. Borili su se poput već ranije spomenutoga *Black power* pokreta, poglavito protiv rasizma, tada izrazito ukorijenjenoga u Americi.

Oba pokreta, *Black power* i *Chicano* počeli su otprilike u slično vrijeme i teško je odrediti tko je bio prvi. „Budući da nije jasno koja je politička skupina izazvala suvremeni muralistički pokret, bilo bi nepošteno razgovarati o pokretu *Black power* bez ikakvoga spomena o revoluciji poljoprivrednika u Kaliforniji, započetoj 1962. godine, s César Chávezom.“ (Maura, 2002, str. 19)



Slika 8 Emanuel Martinez, „La Alma”, 1978., mural na vanjskom zidu rekreacijskog centra La Alma, autor fotografije: Julio Sandoval, Rocky Mountain PBS (izvor: <https://www.rmpbs.org/blogs/news/chicano-murals-colorado-11-most-endangered-historic-places>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)

Koristili su sva uobičajena sredstva za takav tip borbe kao što su javni protesti, bojkoti i slično, ali veliki dio borbe odvijao se kulturom i umjetnošću. Upravo je tu slikarstvo murala odigralo veliku ulogu te je ubrzo postalo prepoznatljiv i kako se to pokazalo vrlo učinkovit alat za ostvarivanje prava i uobličavanje prepoznatljivoga identiteta.

Pokret Chicano murala nudi uzbudljivu priliku za ispitivanje umjetničkoga djela stvorenoga za javnu sferu na drugačiji način, smišljenu umjetnost proizašlu iz segmenta društva koji je uspostavio, kulturnu bazu koja bi ga podržavala, svojstveni talent za njegovo stvaranje, kulturni kapacitet da ga objasni i što je najvažnije, svoju poruku prenijeti iznutra kako bi učvrstilo kulturne veze u zajednici i prema van općenito. Ukratko, ona je trebala biti didaktična i sveobuhvatna i uspješna je. (Kenny, 2006, str. 26)

3.3.2.5 Murali Sjeverne Irske

Prosvjedi koji su u Sjevernoj Irskoj pokrenuti kasnih šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća, protiv diskriminacije katoličkoga stanovništva koju su provodile probritanske protestantske vlasti, ali i statusa Sjeverne Irske u Ujedinjenom Kraljevstvu prerastao je u sukob

koji se nije smirivao sljedećih tridesetak godina. Sukob u Sjevernoj Irskoj uzrokovao je nastanak mnoštva vjerojatno najpoznatijih murala na europskom tlu.

Stvaranje političkih murala, prakse koja je dosegla vrhunac između 1981. i 1998. godine, bila je vrlo vidljiv dio ovoga napora. Boreći se s krizom legitimiteta, usprkos nadmetanju ideoloških narativa i vlastite, često kontroverzne paravojne taktike, organizacije s obje strane sukoba okrenule su se muralima u nastojanju da konstruiraju narativ koji će legitimirati njihove ideološke tvrdnje i pomoći u poticanju narodne podrške za njihovi politički uzroci. (Goalwin, 2013, str. 190)

Murali su nastajali s obje sukobljene strane, sadržavajući pritom većinom političke i ideološke poruke, ali i veličajući kulturne i povijesne osobe te događaje koji imaju važnost za stranu koja ih je i izradila.

Analiza ovih slika otkriva da su, iako su lojalističke i republikanske tradicije murala, koristile različite simbole i fokusirale se na različite teme, muralisti s obje strane pažljivo birali slike i simbole koji bi mogli unaprijediti njihove ideološke ciljeve i učvrstiti. (Goalwin, 2013, str. 195)

Tijekom tih godina sukoba nastalo je preko dvije tisuće murala, najviše u Belfastu i Derryu koji su danas postali turistička atrakcija te privlače velik broj turista koji posjećuju i pregledavaju ove svojevrsne umjetnine, koje očito ni danas nisu ostale bez komunikacijske snage iako je sukob odavno završio.



Slika 9 IRA mural u Belfastu, autor i vrijeme nastajanja nepoznato (izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Murals_in_Northern_Ireland), datum preuzimanja: 29. 9. 2022.

Oni su sada postali i nešto drugo: turistička atrakcija. Nedavno izvješće *NI Tourism* postavlja političke murale kao osmu najposjećeniju atrakciju u cijeloj zemlji. Susjedni muzej Slobodnoga Derryja, koji govori o Krvavoj nedjelji, privukao je 2018. godine trideset pet tisuća posjetitelja. Prema turističkoj zajednici, svi autobusni izleti u grad sada se zaustavljaju na muralima. (The Guardian H. R., 2019)

3.3.3 Suvremeni mural

Današnje slikarstvo murala nije toliko u službi borbe za političke ciljeve koliko je postao čin folklornoga izraza neke zajednice. Možda upravo zbog toga što je globalno situacija nešto mirnija, barem u onim kulturama koje su sklonije koristiti umjetnost kao vid borbe za svoja prava. Međutim, kritička strana Murala, a i cijeloga pokreta *street art* je opstala, iako su sada prisutnije teme koje su danas globalni problemi, a ne samo pojedine zajednice. Stoga se u

tim radovima umjetnici često bave pitanjima ekologije, seksualnoga opredjeljenja ili pak kritiziraju potrošačko društvo, rasnu ili vjersku netoleranciju i slično.



Slika 10 Dmitri Vrubel, „Bože pomози mi da preživim ovu smrtonosnu ljubav“, 1990., jedan od najpoznatijih murala nastalih na ostacima Berlinskoga zida (izvor:

https://en.wikipedia.org/wiki/My_God,_Help_Me_to_Survive_This_Deadly_Love, autor fotografije:

Joachim F. Thurn, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

Ipak, može se primijetiti da se slikarstvo murala, a još više općenito *street arta* jako razvilo i da su svi vidovi ulične umjetnosti postali prihvaćeni i na mjestima koja ih do sada nisu poznavala. Razvoj socijalnih mreža to je i dodatno amplificirao.

Produkcija koja je nastala u zajednici slikana je u dogovoru i uz pomoć ljudi toga susjedstva. Nasuprot tome, murali oslikani u svrhu uređivanja gradske sredine obično ne sadrže društvene ili političke poruke: njihov stil često je apstraktan ili dekorativan. Njihov sadržaj smatra se neideološkim. (Maura, 2002, str. 10)

Vjerojatno će trebati još vremena kako bi se mogla napraviti neka bolja klasifikacija stvaralaštva današnjega murala ili šire shvaćeno *street arta*, iako su se neki umjetnici, već sad uspjeli jako izdvojiti poput nezaobilaznoga *Banksya*.



Slika 11 Banksy „Djevojka s balonom“, 2022., grafit, slika je nastala na mostu Waterloo u Londonu, a djelo je kasnije uklonjeno (izvor: <https://www.britannica.com/biography/Banksy>, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

Ono što se u ovom trenutku svakako može učiniti jest klasificiranje najčešćih funkcija murala u suvremenom urbanom okruženju. Do danas su se pročistila tri glavna smjera svjesne komunikacije murala sa zajednicom, a često su ti smjerovi i isprepleteni. Međutim, u skorije vrijeme, koje je definitivno obilježeno konzumerizmom, pojavila se i četvrta kategorija:

1. Političko-aktivistički, često kao znak otpora i želje za političkom promjenom

„Politički murali na zidovima Sjeverne Irske, koje najviše ukrašavaju zidove spornih urbanih područja u Belfastu i Londonderryju, bili su upečatljiv medij koji politički aktivisti koriste s obje strane Problema kako bi izrazili svoje ideološke poruke i unaprijedili svoje političke ciljeve.“ (Goalwin, 2013, str. 189)



Slika 12 Republikanski mural nepoznatoga autora u Belfastu iz 1991., naslikan u čast uskršnjega ustanka u Irskoj 1916.g. (<https://cpcml.ca/100th-anniversary-irish-rebellion/>, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

2. Stvaranja kulturnoga identiteta neke zajednice

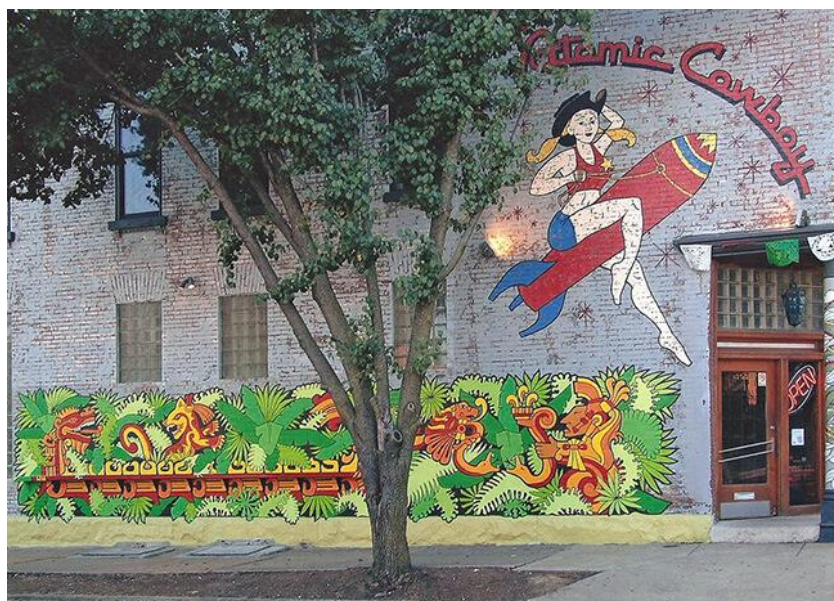
(...) Kao središnje pitanje pokreta bilo je stvaranje kolektivnoga identiteta, rani murali koje su stvorili slikari koji su se okupili pod ovim imenom pomogli su u definiranju kulturnoga i samoidentiteta Chicanos. (widewalls.ch S. P., 2016)



Slika 13 Leo Tanguma „Preporod naše nacionalnosti“, 1972.-73., Houston, jedan od najvažnijih Chicano murala u SAD-u. (izvor: <https://ipaintmymind.org/blog/5-amazing-chicano-murals-across-the-southwest/>, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

3. „Uljepšavanja” nekog urbanoga prostora

McCammondov prvi mural u St. Louisu, MO, u četvrti St. Grove, naručio je prije petnaest godina lokalni vlasnik imanja. Toliko je dobro primljen da su uskoro i drugi vlasnici imanja poželjeli murale. U to je vrijeme Grove bio mjesto koje je većina izbjegavala, ali sada je poznato kao lokalni hotspot. (opticosdesign.com, 2014)



Slika 14 Grace McCammond, jedan od prvih murala u St. Louisu (izvor: <https://opticosdesign.com/blog/the-power-of-public-art-murals/>, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

4. Promoviranje proizvoda s ciljem bolje prodaje

Budući da urbana umjetnost postaje sve više *mainstream*, mnogi veliki brendovi često surađuju s umjetnicima murala u kreiranju promotivnih kampanja i dizajna. (widewalls.ch K. A., 2015)



Slika 15 Dummy Fresh „Wrestlemania 38“, 2022., promotivni mural na Oakfit dvorani, Dallas, Texas, SAD (izvor: <https://www.dreamstime.com/wrestlemania-artistic-mural-promotion-augustin-chavez-aka-dummy-fresh-oakfit-gym-dallas-texas-pictured-image243669471>, datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)

Isto tako, prepoznale su se i neke naknadne vrijednosti murala. Nakon što je neka zajednica pomoću murala stvorila svoj identitet, slikala aktivističko-političke murale ili ih je pak izrađivala da bi neku urbanu cjelinu oplemenila i time zaista ostvarila željene rezultate, lokacije na kojima su murali bili naslikani postali su turistička atrakcija. S turizmom je naravno stigao i za ta donedavno problematična mjesta, prijeko potrebni kapital koji je pomogao da se zajednica i ambijent u kojem žive dalje razviju u poželjniju životnu okolinu.

U Derryju i Belfastu, oni (murali, op. a.) su žarište turističke staze koja je uspostavljena otprilike desetak godina nakon službenoga završetka sukoba nakon sporazuma od Velikog petka 1998. godine. Sada se smatraju baštinom i komercijaliziraju se u različitim oblicima – razglednice, plakati, knjige i taksijem vođene ture – murali su postali izvor prihoda i profita za brojne organizacije: udruge bivših zatvorenika, umjetničke kolektive, razne grupe lokalne zajednice i tradicionalne komercijalne projekte. (Crowley, 2011, str. 23)

Sljedeća vrijednost pojavila se kada je postalo razvidno da se projektom izrade murala može privući i „problematična” mladež u zajednici. Nakon što ih se zaposli na oplemenjivanju zajednice muralom, organiziraju se tečajevi koje vode iskusniji umjetnici i stručnjaci iz drugih polja da educiraju te mlade ljude koji prvi put imaju mogućnost iskusiti izradu zahtjevnijega projekta koji k tome ima i ozbiljnije namjere, ali i koji prvi put dobivaju i svojevrsnu naknadu za svoja djela s kojima se ponose i oni, ali i čitava njihova zajednica.

Oni koji nisu svjesni suvremenoga pokreta murala i njegove sklonosti političkom i društvenom organiziranju, mogu dovesti u pitanje kako puki ‘umjetnički projekti’ mogu ostvariti ozbiljne sociološke ciljeve. Za početak, projekti zidnih umjetnosti često zahtijevaju strogu organizaciju i istraživanje. Oni poučavaju umjetničkim vještinama djecu čije obrazovanje obično ne uključuje tehnike slikanja i crtanja u tako velikim razmjerima. Budući da je muralna umjetnost javna umjetnost, ona izlaže mlade stalnoj izloženosti: prolaznici u zajednici koji preispituju, kritiziraju i / ili pohvaljuju sama umjetnička djela. U slučajevima kada muralni uradci pokreću političku kontroverzu, mladići uče navigirati u složenosti diplomacije i kompromisa. Mural art programi stvaraju jedinstvene prilike za posao, alternative tipičnim mogućnostima minimalne plaće dostupne tinejdžerima, kao što je rad u lokalnom lancu brze hrane. (Maura, 2002, str. 12)

3.4 Pregled odabranih predstavnika slikarstva murala

Mural je već neko vrijeme izrazito popularan način umjetničkoga izražavanja i postao je jedan od najviše prihvaćenih oblika umjetnosti. Mnoštvo je murala diljem svijeta pronašlo svoje mjesto, osim na gradskim zidovima i u srcima pripadnika urbanih zajednica gdje se ti murali i nalaze.

Tako su i neki od autora postali izuzetno dobro prihvaćeni prvo od svoje zajednice, ali i puno šire. Zahvaljujući internetu i društvenim mrežama jedan dio umjetnika postali su i prave zvijezde te su njihovi radovi postali takozvani viralni hitovi. Iako postoji i jedan dio umjetnika koji žive u manjim sredinama i ondje ostvaruju svoja djela, ali koja zbog toga nisu previše vidljiva javnosti te mediji o njima slabije izvještavaju. Ovo je samo pregled nekolicine odabranih istaknutih predstavnika suvremenog slikarstva murala i predstavlja samo mali presjek muralne scene, koja je u ovom trenutku izrazito bogata.

I u Hrvatskoj su se organizirali brojni festivali umjetnosti ulice, odnosno *street art* festivali. Te su festivale jako dobro prihvatili mediji, ali i što je još važnije i lokalna zajednica. Ljudi koji žive u mjestima koja su „oplemenjena“ muralom s ponosom su prihvatili umjetničke radove koji tako postali dio njihove bogatije svakodnevice. Festivali ulične umjetnosti organiziraju se diljem svijeta, pa tako i Hrvatske. Posebno se mogu izdvojiti festivali murala i ulične umjetnosti koji su se razvili u manjim urbanim sredinama kao što je Sisak i Vukovar, naročito nakon njihova uništavanja u ratnim razaranjima, što je posebni fokus ovog doktorskoga rada.

U Sisku se prije nekoliko godina organizirao festival ulične umjetnosti Re:Think Sisak. Organizatori kažu da im je cilj „...ponovno promišljanje sisačkoga javnog prostora kroz umjetničke intervencije“. (facebook.com, 2022) Radi se o festivalu izrade prvenstveno murala kojim je oplemenjena urbana cjelina grada Siska, koja je s jedne strane opterećena zapuštenim ostacima nekoć razvijene industrije, napose željezare i rafinerije nafte, a s druge strane oštećena ratnim razaranjima budući da je grad koji je cijelo vrijeme Domovinskoga rata bio na crti razdvajanja od velikosrpskih okupatora. Zbog takve specifične sredine Sišćani su zdušno podržali ovu inicijativu, koju su financijski poduprli i Ministarstvo kulture RH, Grad Sisak i

mnogi drugi, poput Veleposlanstva države Izrael u Hrvatskoj. Ovaj festival iz godine u godinu okuplja najznačajnija domaća i inozemna imena *street art* scene, te je time Sisak postao značajna destinacija suvremene urbane umjetnosti.

VukovART je *street art* festival koji se već nekoliko godina zaredom održava u Vukovaru. Okuplja velika imena hrvatske i inozemne *street art* scene, te ih dovodi u ovaj hrvatski grad heroj, kako bi se grad dodatno oplemenio i promovirao. U sklopu festivala, vukovarske ulice i trgove obogatit će brojne izložbe i radionice, debate, dječji program, filmski i književni program, panel-rasprava, predavanja i koncerti. Iz samoga programa može se vidjeti da festival, uz samu izradu umjetničkih radova na zidovima grada, veliku pažnju posvećuje i uključivanju zajednice u suradnju i edukaciju.



Slika 16 Juandres Vera, priznati meksički umjetnik je naslikao mural u Vukovaru 2021. tijekom VukovART festivala (izvor: <https://vukovart.com/nproject/juandres-vera/>, datum preuzimanja: 27. 9. 2022.)

3.4.1 Hrvatski umjetnici murala

Tomislav Lončarić „Lonac“ u vrijeme pisanja ovoga rada svakako je najistaknutiji hrvatski muralist, njegovi su radovi postali viralni hit na društvenim mrežama na kojima je zaslužio status medijske zvijezde. Rođen je 1987.godine. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, u klasi prof. Ines Krsić 2013. godine. Njegovi radovi su prepoznati diljem svijeta, pa je murale slikao osim u Hrvatskoj i u Ujedinjenom Kraljevstvu, Italiji, Francuskoj, Bosni i Hercegovini, Švicarskoj, Švedskoj, Belgiji, Portugalu, Ujedinjenim Arapskim Emiratima, Republici Sjevernoj Makedoniji, Sjedinjenim Američkim Državama, Kini. Slike su izvedene kao figurativni, realistični prikazi, a stilom se kreće između hiperrealizma do nadrealizma. Popularni je Lonac postao nezaobilazni gost većine hrvatskih *street art* festivala, a njegove slike dio vizura mnogih hrvatskih gradova.



Slika 17 Tomislav Lončarić Lonac, „Flegma“, 2022., projekt „Okolo“, Zagreb, (Izvor: <https://www.lonac.art>, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

Franjo Matešín je akademski slikar i multidisciplinarni umjetnik koji živi u malom mjestu Bojana, pokraj Čazme. Rođen je 1967. godine. Diplomirao je 1994. godine na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu u klasi prof. Friščića. Izrazito skroman, ali u isto vrijeme izuzetno aktivan na više polja, u slikarstvu i izlaganju, pisanju, ilustraciji, te naravno u umjetnosti slikanja murala. Kod njega je posebnost u tome što rijetko odlazi iz svoga zavičaja i pomalo je medijski nevidljiv, ipak ostavlja duboki trag u svojem rodnom kraju. Njegov zadnji veliki muralni projekt je bilo oslikavanje vodotornja u centru grada Čazme. U izradu ovoga monumentalnog djela je uključio i lokalnu zajednicu, a posebno djecu koja su pod njegovim vodstvom oslikala donji dio vodotornja. Rad je postao nezaobilazna turistička atrakcija posjetitelja Čazme i okolice.



Slika 18 Franjo Matešín, oslikani vodotoranj u Čazmi, 2020., (izvor: gradonacelnik.hr/vijesti/cazma-završeno-monumentalno-umjetnicko-djelo-u-sredistu-grada, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

Miron Milić je još jedan nezaobilazni umjetnik kad je u pitanju hrvatska *street art* scena. Gost je svih najvažnijih *street art* festivala u Hrvatskoj, a njegov rad je prepoznat i izvan granica domovine. Dolazi iz Vinkovaca, gdje je rođen 1980. godine. Također je akademski slikar, a diplomirao je na Akademiji Likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu na grafičkom odjelu u klasi profesora Miroslava Šuteja 2005. godine. Njegovi murali dolaze u obliku prepoznatljivih figurativnih crteža sa naglašenim grafizmima. Jedan od njegovih najpoznatijih radova „Vodopad“, koji je nastao 2013. u sklopu festivala Muzej ulične umjetnosti, je postao jedna od najviše prepoznatljivih vizura u centru Grada Zagreba. Nažalost, nakon potresa koji je zadesio Zagreb 22. 3. 2020. godine, zid je pretrpio velika oštećenja te je zbog sigurnosnih razloga uklonjen zajedno s Milićevim prepoznatljivim muralom.



Slika 19 Miron Milić, „Vodopad“, 2013., Zagreb (izvor: super1.telegram.hr/emocije/zbog-posljedica-potresa-slavni-zid-s-muralom-mirona-milica-u-petrinjskoj-ulici-bit-ce-srusen, autor fotografije:

Borna Filic/Pixsell, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

Marina Mesar „OKO“, multidisciplinarna hrvatska akademska umjetnica koja je postala tražena kao *street art* umjetnica i na internacionalnoj sceni. Prepoznatljiva po svojim velikim koloriranim crtežima humanoidnih prikaza životinja, ali i medijskim fotografijama na kojima uvijek drži ruke preko lica. Jedan od njezinih najpoznatijih radova nastao je na zidu koji okružuje Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, a naziva se „Open My Eyes That I May See“. Rad je postao i dijelom zbirke slikarstva MSU-a.



Slika 20 Marina Mesar OKO, „Open My Eyes That I May See“, 2015., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (izvor: elle.hr/Lifestyle/Kultura/a32867/Intervju-s-Marinom-Mesar-OKO.html, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

3.4.2 Inozemni umjetnici murala

Guido van Helten, vizualni umjetnik rođen u Australiji 1986. godine. Međunarodno je priznati umjetnik i njegove radove možemo pronaći diljem svijeta. Istražuje lokalne zajednice i njihov identitet i ta istraživanja pretače u fotografije i murale velikih dimenzija. Umjetnik je u mladosti bio pod utjecajem tradicionalnoga pokreta grafita, ali je nakon što je diplomirao vizualne umjetnosti, smjer grafika na Sveučilištu Southern Cross, započeo je razvoj svojega stilskoga određenja, koji je sada usko povezan s tradicionalnim pokretom muralizma diljem svijeta.



Slika 21 Guido van Helten, „Popravljači tepiha“, 2019., Teheran, Iran (Izvor: <https://streetartnews.net/2019/01/fintan-magee-guido-van-helten-in-tehran-iran.html>, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

ChemiS, umjetnik koji je rođen u Kazahstanu, ali živi u Češkoj iz koje djeluje. Trenutačno je jedan najpopularnijih *street art* umjetnika na svijetu, tako da se njegovi radovi mogu pronaći na svim kontinentima. Izrastao je iz grafiti-pokreta, zbog kojega je postao izrazito vješt s bojama u spreju. Danas njegovi radovi izgledaju kao spoj tradicionalnoga murala i tradicionalnog grafitera. Djelomično su vrlo realistični, a djelomično koriste grafitersku stilizaciju. Teme njegovih radova često su angažirane, pa su neki od radova nastali i u suradnji s Amnesty Internationalom.



Slika 22 ChemiS, mural u Peji, Kosovo, 2021., na temu Inkluzije u školskom sustavu (izvor: <https://www.facebook.com/Chemisgraffiti/photos/4894122113954909>, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)

Jan Is De Man je suvremeni nizozemski slikar koji je postao prepoznatljiv po svojim vrlo realističnim muralima kojima oronule fasade pretvara u iluziju police s knjigama. Iako je postao jedan od najtraženijih muralista današnjice, svoj privatni život drži u tajnosti pa se jako malo informacija o njemu može pronaći. Stil koji koristi može se okarakterizirati kao *trompe l'oeil* (franc. varka oka). Taj tip iluzionizma u prošlosti je korišten baš u zidnom slikarstvu, kako bi stvorio privid otvaranja zidova i nastavljanja otvorenoga prostora izvan granica građevine.



Slika 23 Jan Is De Man i grafiter Deef Freedom izradili su mural „Polica sa knjigama“ u Utrechtu (izvor:<https://janisdeman.com/portfolio/boekenkast-utrecht/>, datum preuzimanja:26. 9. 2022.)

Farid Rueda je umjetnik koji dolazi iz Meksika, zemlje koja se smatra rodnim mjestom suvremenoag murala. Rođen je u Morelosu, ali se još tijekom djetinjstva preselio u Mexico City gdje je došao u kontakt s izvornim slikama meksičkoga muralnog pokreta. Ali i sa suvremenim grafitima, nezaobilaznim u velikim gradovima. Njegova estetika dolazi upravo od meksičkoga umjetničkog i folklornog nasljeđa. Zaokupljen je bogato obojenim životinjskim totemima koje u velikom formatu i s velikom vještinom aplicira na vanjske zidove urbanih prostora, čime dovodi gradsku vrevu u kontakt s prirodom. ali donosi i dašak Meksika u druge dijelove svijeta. Iako je sa svojim radovima postao poznat i tražen diljem svijeta, mnogi smatraju da je njegova najbolji rad nastao baš u Hrvatskoj, na *Street art* festivalu Re:Think Sisak 2017. godine. Sisački totem ubrzo je nakon svog nastanka postao viralni hit na društvenim mrežama te se našao na listama najljepših suvremenih murala u svijetu.



Slika 24 Farid Rueda, „Totem“, 2017., mural nastao na festivalu ulične umjetnosti Re:Think Sisak (izvor: <https://www.fashion.hr/lifestyle/kultura/mural-iz-siska-jedan-je-od-najljepsih-u-svijetu-130630.aspx>, datum preuzimanja: 27. 9. 2022.)

4 Oplemenjivanje urbanih prostora umjetničkom intervencijom

U Hrvatskoj se moć kulture mogla vidjeti samo u vidu motiva agresorova uništavanja svih obilježja našega identiteta. Ali kao alat borbe ni jedan vid umjetnosti nije uspješno i sustavno korišten.

Kao što je već spomenuto, jedna od zadaća ovoga istraživanja jest utjecati umjetničkom intervencijom na osjećaj zajedništva zajednice, osvještavanjem vrijednosti i tradicije nastale na određenom prostoru. Iako su se ljudi nakon ratnih razaranja vratili u svoje domove, izbrisan je trag njihova ranijega bivanja na ratom zahvaćenim prostorima, čini se kao da je sve čime se zajednica mogla ponositi i na što se mogla osloniti nestalo u prijeratnoj prošlosti.

4.1 Oplemenjivanje

Oplemeniti nešto znači nečemu dodati set visokovrijednih osobina kako bi se taj objekt učinio sveukupno boljim. Mrežna stranica Jezikoslovac.hr donosi i definicije plemenitosti pa kažu da oplemeniti nešto znači „Učiniti koga plemićem, učiniti koga plemenitijim, boljim. (Jezikoslovac.hr, n.d.) O značenju pojma plemenit, Hrvatski jezični portal kaže da se odnosi na onoga „koji se odlikuje moralnim osobinama; čovjekoljubiv, human; b. uzvišen te izuzetan po ljepoti, eleganciji i sl.“ (Hrvatski jezični portal, n.d.)

Ipak teško je pronaći mislioce koji se izravno nose s pojmom oplemenjivanja, a naročito kad je u pitanju umjetnost. Često taj pojam dolazi u općenitim zaključcima o umjetnosti te se uglavnom odnosi na skupnost estetskih, duhovnih, odgojnih, socijalnih i sličnih vrijednosti.

Dubravka Kušćević u sažetku svojega članka *Likovno-umjetnička djela u nastavi likovne kulture* spominje pojam „oplemenjivanja“ kao jednu od moći umjetnosti, ali, nažalost, u tekstu ne obrazlaže taj na pojam. Ona ga tretira kao sveukupnost vrijednosti koje proizlaze iz bavljenja umjetnošću.

Likovna umjetnost predstavlja specifičnu duhovno-materijalnu djelatnost čovjeka, posebnu vrstu spoznaje i komunikacije među ljudima koja stvara veze između individualnog i društvenog, materijalnog i duhovnog te prenosi iskustva i znanja čovječanstva na osobit način. Oplemenjujuća moć umjetnosti znatno pridonosi integriranju osobe u kulturne i socijalne tijekove vremena i prostora u kojem živi i stoga uloga likovne umjetnosti sa svojim vrijednim fundusom umjetničko-likovno-estetskih vrijednosti ima važno značenje u odgoju i obrazovanju djece i mladih. (Kušćević, 2016, str. 1)

Novinar Jonathan Jones u članku *Art criticism and the pleasure principle* u svojoj rubrici *Jonathan Jones on Art* u *online* izdanju novina *The Guardian*, kritizira teoretičare umjetnosti i same umjetnike, smatrajući da se oni na neki način skrivaju iza pojma „oplemenjivanja“.

Administratori umjetnosti koji se opiru rezovima osjećaju se dužni inzistirati na dubljoj vrijednosti umjetnosti, njenoj upotrebi u društvu i njezinim oplemenjujućim svrhama. Sami umjetnici, kad ih intervjuiraju, također se žele predstaviti kao ozbiljni ljudi koji rade nešto od velike političke i kulturne važnosti. (The Guardian J. J., 2012)

Već spomenuti novinar Jonathan Jones u navedenom članku, iskazuje svoje nezadovoljstvo čestim pozivanjem umjetničke zajednice na oplemenjivanje kao cilj umjetničkoga djelovanja, ali on pri tom ne objašnjava taj pojam detaljnije, tretira ga kao općeprihvaćeni, a on sam smatra da umjetnost zapravo služi za zadovoljstvo, i u tom kontekstu se poziva na viktorijanskoga umjetničkog kritičara Waltera Patera:

Pater je bio najhrabriji zviždač umjetnosti. Iskreno je rekao da umjetnička djela postoje da bi nam pružila zadovoljstvo, baš poput vina, divana ili duhana, ili bilo čega drugog što je ispunjavalo arhetipski viktorijanski estotov budoar. (The Guardian J. J., 2012)

On je, ipak, usprkos nespretnoj optužbi na neki način naišao na zapravo drevni problem koji karakterizira sukob sustavno dva različita gledišta na umjetnost, o kojima su pisali još starogrčki filozofi Platon i Aristotel. Platon slici ipak pretpostavlja svijet ideja te za njega umjetnost nema previše smisla ako nije u službi neke ideje, dok je Aristotelu umjetnički zanos, kao i na neki način umjetnikovo kreativno zadovoljstvo, ipak dovoljan razlog za umjetničko stvaralaštvo.

Platonova ideja stavlja intelektualnu elitu u ulogu lučonoša koji trebaju pronositi svjetlo znanja i voditi ostale prema nekom višem cilju. On smatra da ideja treba ići „odozgo“ prema dolje, tj. ideja ili cilj moraju doći od prosvjećene elite prema neukom narodu. U skladu s tim smatrao je da umjetničko djelo, koliko god ono bilo dobro ostvareno, samo po sebi nije dovoljno nego mora sadržavati ideju, tj. cilj zbog čega je napravljeno i što nam ono govori.

Čovjeku, dakle, koji bi se svojim raznolikim umijećem pokazivao sposobnim oponašati sve stvari, kada bi takav došao u grad i htio nam prikazati svoja pjesnička djela, iskazali bismo štovanje kao svetom i čudesnom i ugodnom čovjeku, no rekli bismo mu da takva u gradu nema i ne treba biti, te bi ga ovjenčanog i okićenog, ispratili u neki drugi grad... (Platon, 2002, str. 398a-398b)

Nažalost, mnogi totalitarni režimi i diktatori često su se pozivali upravo na Platona te su sebi dodjeljivali ulogu lučonoša – s potpuno krivim ciljem.

Za Aristotela „ideja izrasta odozdo“, tj. ciljevi i vrijednosti društva kreću od društvene osnovice te se uobličuju kako bi ih prosvjećena elita mogla provoditi. Na Aristotelovoj misli stoji pak ideja o suvremenoj demokraciji te je za njega važno što misli i osjeća običan, neuk čovjek. Samim time on smatra da su umjetnički zanos, ljepota, divljenje i zadovoljstvo općenito dovoljni razlozi za umjetničko stvaranje te dodatni cilj, koliko god on bio plemenit, nije potreban da bi umjetničko djelo i nastalo jer ono samo po sebi sadrži oplemenjujuća svojstva.

Što se događa u praksi je dokaz tome: s užitkom gledamo najtočnije moguće slike objekata koje same po sebi uzrokuju nevolje kad ih vidimo uživo (npr. oblici najnižih vrsta životinja i leševi). Razlog tome je što je razumijevanje izuzetno

ugodno, ne samo za filozofe, već na isti način i za druge koji nemaju takve mogućnosti. To je razlog zašto ljudi uživaju gledajući slike; događa se da oni gledajući slike, shvaćaju i razrađuju svaku stvar (npr. 'Ovo je tako i tako'). Ako netko nije vidio stvar ranije, neće uživati u slici kao imitaciji, nego u izvedbi, boji, ili nečemu drugome. (Aristotel, 1996, str. 6,7)

Unatoč osobnoj doktorandovoj sklonosti spram Aristotelova promišljanja umjetničkoga zanosa kao dovoljnoga razloga za stvaranje, u ovom umjetničkom istraživanju prevladalo je Platonovo stajalište o Ideji kao cilju, tj. razlogu umjetničkoga stvaranja.

Čini se da je ipak previše vremena prošlo i da želja o regeneraciji životnih uvjeta na ratom devastiranim područjima nije uspjela iznjedriti promjene te da „elita“ na vlasti nije dovoljno ponukana „idejom odozgo“ da bi se dovoljno potrudila promijeniti stvari nabolje. Vlast kao da ne čuje te ideje, a možda ni sama nema kvalitetnu ideju kojom bi vodila „idejom odozgo“.

Naravno da bi bilo dobro da se grad estetizira umjetničkim radovima koji ne moraju nužno sadržavati dodatnu ideju, koji se mogu konzumirati zbog toga što su vrijedni u estetskom ili umjetničkom smislu. Ipak, u ovom se radu više priklanja Platonovoj preporuci da umjetničko djelo, tj. intervencija nastane iz svjesnoga cilja, namjere, želje za pozitivnom promjenom, ali ujedno i iz dubinskoga istraživanja i da budući rad ima mogućnost utjecaja na širu društvenu sliku. Iz takvoga nagnuća proizlazi i ideja o „oplemenjivanju“ kao objedinjujućoj vrijednosti koja bi iz ovoga rada trebala proisteći. U ovom slučaju može se reći da vrijednosti poput stvaranja zajedničkoga identiteta, edukacije stanovnika, pozitivnoga utjecaja na društvene prilike jesu ideje „odozgo“ koje se transferiraju iz umjetničkoga i akademskoga svijeta prema svakodnevnom životu i „običnom“ čovjeku.

Jedan od rijetkih teoretičara umjetnosti koji se pozabavio pojmom „oplemenjivanja“ i umjetnosti jest profesor filozofske teologije i sakralne umjetnosti Nicholas Wolterstorff s američkoga Sveučilišta Yale. Održao je predavanje na Biola Sveučilištu, SAD pod nazivom *Umjetnost i estetika* (Youtube, 2012) koje je imalo veliki utjecaj na promišljanje o ovome projektu.

Wolterstorff tvrdi da umjetnost osim estetske, tj. njezine intrinzične vrijednosti ima i mogućnosti oplemenjivanja, ne samo prostora, nego može biti shvaćena i kao pratnja raznih djelatnosti, ceremonija, obilježavanja itd.

On u svojem radu o teoriji umjetnosti, a posebice religiozne, ističe kako je „oplemenjivanje“ jedna od glavnih zadaća umjetnosti. Međutim, smatra da je to, nažalost, i najčešće zaboravljena funkcija umjetnosti, što smatra nedopustivim. Također, smatra da je to zapravo jedna od uloga umjetničkoga stvaralaštva koja zaista nema alternativu.

Pjesme oplemenjuju i unapređuju djelo u mjeri u kojoj se može oplemeniti i poboljšati. Pa tako i himne. Mi u kongregaciji možemo hvaliti Boga bez pjevanja himni. To možemo učiniti i govornom prozom. Ali himne oplemenjuju pohvale. Podižu je na drugu razinu. A kada ljudi u afričkim selima crtaju nacрте na svojim kolibama, oplemenjuju svoje stanove. Koliba može postojati i bez dizajna, ali dizajni to oplemenjuju. Dakle, utvrđujem, da veliki dio slikarstva, glazbe, poezije i tako dalje, oplemenjuje naše postupke i oplemenjuje stvari koje radimo i kojim se koristimo. (Youtube, 2012)

Međutim oplemenjivanje, nije samo učinkovita svrha umjetničkoga djelovanja. Wolterstorff smatra da je često umjetničko djelovanje jedino koje i „prilичi“ kad je u pitanju oživljavanje i održavanje sjećanja na nekoga i nešto. Čini se da zbog toga umjetničko djelovanje upravo priliči dizanju svijesti o zajedničkim vrijednostima neke zajednice, posebice kod oživljavanja sjećanja na važne ljude i događaje iz zajedničke prošlosti, tradicije ili predaje.



*Slika 25 Maya Lin, 1982., Vijetnamski memorijal, Washington, D.C.,
(izvor:<https://www.mayalinstudio.com/memory-works/vietnam-veterans-memorial>, datum
preuzimanja:18. 9. 2022.)*

Mislim da imamo intuitivan osjećaj da često, samo umjetnost priliči vrijednosti osobe ili događaja koji se pamte. Samo umjetnost priliči. Pali vijetnamski veterani zaslužuju ono što im je Maya Lin, autorica spomenika Vijetnamski memorijal, Washington, D.C., dala. To priliči sjećanju, a to smatram i za Lincolnov spomenik. Dakle, ono što smo zaključili – umjetnost oplemenjuje stvari koje radimo i izrađujemo, a često osjećamo da ništa manje od umjetnosti ne priliči vrijednosti onoga što želimo postići. (Youtube, 2012)

Osim samoga aristotelovskog cilja koji znači pozitivnu intervenciju u društvene prilike, a prema shvaćanju profesora Nicholasa Wolterstorffa, umjetnička intervencija uz estetsko umjetničke intrinzične vrijednosti, trebala bi „doći na svoje“ kao pratnja svakodnevnom životu. Umjetnička intervencija koja se ovdje predlaže trebala bi, upravo zbog svojega umjetničkoga karaktera, „prilичiti“ osobama, artefaktima, događajima, legendama koje se nastoje evocirati kao zajednička vrijednost određene zajednice.

4.2 Urbani prostor

Talijanski suvremeni filozof Massimo Cacciari zanimljivo zaključuje: „Ne postoji grad, postoje različiti i posebni oblici urbanoga života. Nije slučajno da se termin grad kaže na više načina” (Cacciari, 2004, str. 7). Upravo na tragu ove misli bitno je naglasiti da se u ovom radu govori o urbano prostoru, bez obzira bio on velegrad, metropola, varoš ili samo jednostavno grad, te mogućnostima njegova oplemenjivanja kroz umjetničku/slikarsku intervenciju, tj. izradu murala.

Pojam grada zapravo i nije baš jednostavno objasniti, a nije se lako ni složiti na što točno mislimo kada koristimo taj pojam, budući da je u njemu sadržano puno različitih značenja, pojmova, ideja, koncepcija itd.

4.2.1 Grad

Gradom smatramo veće, stalno i gusto naseljeno mjesto s administrativno definiranim granicama. Većina stanovništva bavi se nepoljoprivrednim, sekundarnim i tercijarnim zanimanjima, tj. onima koje se odnose na proizvodnju dobara i davanje usluga, a koje nisu nužne za život. Gradovi općenito imaju opsežnu infrastrukturu za stanovanje, prijevoz, kanalizaciju, komunalne usluge, korištenje zemljišta, proizvodnju dobara i komunikaciju.

Nastaje urbanističkim procesima kao što su planiranje, projektiranje te izgradnja i uređivanje naselja, kao takav je zaživio i počeo se razvijati. U suštini je drugačiji od sela jer je odvojen od ruralnoga načina života. Čini prirodnu, urbanu, gospodarsku i društvenu cjelinu.

U hrvatskom jeziku razlikujemo uglavnom samo dvije vrste naselja: grad kao mjesto urbanoga života sa svim svojim osobinama koje ćemo u daljnjem tekstu detaljnije objasniti, te selo, mjesto ruralnoga smještaja i načina života. Kako možemo pročitati na mrežnoj stranici enciklopedija.hr Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža*: „Selo se može definirati kao manja ljudska naseobina u kojoj pretežno žive poljoprivrednici. Rjeđe je naseljeno od grada, u njemu

je obično manje stanovnika, a socijalni prostor nije kontinuirano organiziran.” (enciklopedija.hr, 2020)

Tek u skorije vrijeme u uporabu ulaze pojmovi metropole i velegrada. Na mrežnoj stranici enciklopedija.hr Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža* metropolu definiraju kao grad gdje je koncentrirana ne samo politička vlast nego i gospodarska moć. Metropolom obično smatramo središte bankarstva, trgovine i prometa. Uz to ima veliko značenje i u znanstvenom, kulturnom i umjetničkom životu. (enciklopedija H. , 2020) Prema tome zaista nije neobično da se Zagreb naziva hrvatskom metropolom, dok mu za sada još nešto malo stanovništva nedostaje da bi ga nazvali i velegradom. Pod velegradom smatra se veliki grad koji u pravilu ne bi trebao imati manje od milijun stanovnika. U nekim se krajevima razlikuje i vrsta naselja koja se naziva „varoš”. Po Hrvatskom jezičnom portalu definicija pojam “varoši” odnosi se ili na „manji grad” ili na „težački dio u gradu primorskoga tipa”. (hrvatski.enacademic.com, Hrvatski jezični portal, 2014)

Isto tako, u našem se hrvatskom jeziku, riječ grad možemo koristiti i kao pojam kojim označavamo utvrdu, tj. burg, stari grad ili kaštel. Takvo naselje je zapravo bilo sjedište nekog feudalnoga gospodara, a služilo je za obranu od neprijatelja, ali i stanovanje. Uglavnom su sagrađeni na strateški istaknutom, ali i teže pristupačnom položaju. To značenje pojma „grad” nipošto nije beznačajno jer Hrvatska ima više od sedam stotina starih gradova. Međutim, većina ih je u jako lošem stanju i vrlo rijetko imaju neku vrstu urbanoga života, pa za nas ne predstavljaju osobiti interes, iako predstavljaju potencijal kao što se može vidjeti u tekstu Umberta Eca „Grad robota”. (Eco, *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays* , 1991)

Hrvatska enciklopedija Leksikografskoga zavoda *Miroslav Krleža* daje jasnu i razumljivu definiciju grada:

Grad, veće, kompaktno izgrađeno naselje, organizirano u više ili manje povezanu, diferenciranu društvenu zajednicu – gradsku općinu, koju čine građani toga grada. Za pojam grada broj građana nije odlučan; u povijesnoj perspektivi on se penje od nekoliko stotina na više milijuna. Većina stanovnika u pravilu je zaposlena u nepoljoprivrednim djelatnostima. (enciklopedija.hr, 2021)

Međutim, grad i njemu pripadajući urbani prostor puno je više od svega navedenoga; mislioci su od najranijih vremena pokušali predstaviti i problematizirati razne aspekte grada, života u njemu kao i njegova planiranja.

Urbani prostor odnosi se na prostor koji pripada gradu, nalazi se među njegovim građevinama, koji stanovnici grada koriste kako bi živjeli, kretali se, radili i komunicirali. Pod urbanim ne smatramo samo fizičku pripadnost gradu, nego prije svega na društvene, ali i na asocijativne simboličke aspekte gradskoga života.

Charles Baudelaire, francuski pjesnik devetnaestoga stoljeća, u svojem eseju „The Painter of Modern Life“ primjećuje pomalo pasivnoga gradskog sudionika, ali izrazito važnoga za shvaćanje grada. On ga je nazvao *Flâneur*, što se može prevesti kao šetač, prolaznik, ali se više odnosi na dokonu gradsku lutalicu koja postaje promatrač modernoga grada. *Flâneur* je socijalni fenomen grada, ima neku bogatu asocijaciju, on mora imati višak vremena i sredstava, neku vrstu dokonosti i besposličarenja. On je esteta, onaj koji luta gradom uživajući u njegovim zbivanjima i senzacijama kao u umjetnini.

Gomila je njegovo područje, baš kao što je zrak ptici, a voda ribi. Njegova strast i njegova profesija je stopiti se s gomilom. Za savršenoga besposličara, za strastvenoga promatrača, uspostavljanje svojega prebivališta u gomili postaje neizmjeran izvor uživanja, u vrevi, osekama i u toku, prolaznosti i beskonačnosti. Biti daleko od kuće, a opet se osjećati kao kod kuće bilo gdje; vidjeti svijet, biti u samom središtu svijeta, a opet ostati nevidljiv svijetu, takvi su neki od manjih užitaka onih neovisnih, intenzivnih i nepristranih duhova, koji se ne predaju lako jezičnim definicijama. Promatrač je princ koji uživa u svojem inkognito statusu kamo god išao. (Baudelaire, 1864, str. 4).

Nastavljajući se na Baudelairea, Walter Benjamin u svojem radu „The Arcades Project“, prepoznaje *Flâneura* kao ključnoga lika u razmatranju grada, kao i promjena koje dolaze s modernim načinom života. *Flâneur*, kao gradski i socijalni fenomen, vrlo brzo postaje nezaobilazni motiv mnogih filozofskih i umjetničkih radova u kojima se govori o problematici grada.

Flaneuru njegov grad - čak i ako se, poput Baudelairea, slučajno rodio u njemu, ne predstavlja rodno mjesto. On za njega predstavlja kazališni prikaz, arenu. (Benjamin, 2002, str. 347)



Slika 26 Gustave Caillebotte, Ulice Pariza; Kišni dan, 1877., ulje na platnu, 212,2 x 276,2 cm, The Art Institute of Chicago, (https://hhr.wiki/detail/Paris_Street;_Rainy_Day, datum preuzimanja 3. 9. 2021.)

Lewisa Mumforda, kao i autora ovog istraživanja, zanimaju sociološki i društveni aspekti grada koji se u promišljanju o gradu ne smiju nipošto izostaviti. Mumford za sociološki koncept grada izvodi sljedeći zaključak:

Grad je povezan skup osnovnih grupa i hotimičnih udruženja: prvo je udruženje obitelji i susjedstvo, zajedničko svim zajednicama, dok drugo predstavlja posebno obilježje gradskoga života. Ove raznolike grupe podržavaju jedne druge kroz ekonomske organizacije koje nalikuju manjim ili većim poduzećima, ili su barem javno kontrolirane; sve su smještene u trajnim strukturama, unutar relativno

ograničenoga područja. Suštinska fizička sredstva opstanka grada njegov su stalni položaj, izdržljiva zaštita, trajni objekti za okupljanje, razmjenu i skladištenje; osnovna društvena sredstva predstavljaju društvenu podjelu rada, i to ne samo u ekonomskom životu, već i kulturnim procesima. Promatran u cjelini, grad je geografski splet, ekonomska organizacija, institucionalni proces, mjesto društvenoga dešavanja, kao i estetski simbol kolektivnoga jedinstva. Grad njeguje umjetnost i jest umjetnost; grad stvara kazalište i jest kazalište. Upravo u gradu, gradu kao kazalištu, odvija se srž čovjekovih svrhovitih aktivnosti, one se ispunjavaju kroz sukobe i suradnju mnogih ličnosti, događaja i grupa, dobivajući sve značajnije razmjere. (Mumford, 1937, str. 94)

Nadalje, Mumford objašnjava kako je grad poprište društvene drame, odnosno da ju stvara dok predgrađima ona nedostaje. Zatim donosi zaključak da su društveni čimbenici primarni, a fizička organizacija grada, njegova industrija i tržište, kao i komunikacije te promet, moraju biti podređeni društvenim potrebama. Smatra da moramo njegovati društvenu jezgru kao osnovni element svakog valjanoga plana grada. Nadalje, kaže da je primarni zadatak u definiranju gradskoga susjedstva i postavljanju obrisa integriranoga grada, uočavanje međusobnoga odnosa između škola, knjižnica, kazališta i zajedničkih centara zabave. (Mumford, 1937)

Jean-Luc Nancy, suvremeni francuski filozof, slaže se s Mumfordom o važnosti socijalnoga i društvenoga zadatka grada te dodaje nove aspekte u promišljanju grada u tekstu „Umjetnost grada”. Prema Nancy (2009) nije dovoljno svesti grad na puku neophodnost pružanja zaštite, upravljanja i razmjene. Tim potrebama mogu odgovarati tvrđava, administrativno središte, tržnica ili sajam.

Nancy (2009), nadalje, tvrdi da selo i varoš te njihovi razlozi življenja-zajedno, pripadaju zemlji, prije bilo kojega drugoga političkoga ili ekonomskoga razloga, pa tvrdi da bi se pravio jedan grad, tome nasuprot, potrebno je da življenje-zajedno ne bude samo dano: potrebno je da na izvjestan način nestane ili da se raspline zajedništvo: zemlje-zajedništvo zemljaka i zemljišnoga.

Autor zaključuje da se upravo u tome grad razlikuje od sela: ne radi se o jednostavnom umnožavanju, dodavanju dijelova oko nekog središta ili dograđivanju zgrada, već prije svega

o suštinskom prekidu sa zemljom. „Grad raste bez korijena, njegova veza s tlom veoma je slaba i sklon je rastu u visinu – mada mu je ipak potrebna mogućnost prekopavanja zemlje s ciljem postavljanja kanalizacije, izgradnje puteva i podzemne željeznice“. (Nancy, 2009, str. 11-22)

Nancy precizira da kada se govori o gradu da treba govoriti o susretu. Smatra da se grad rađa iz slaganja, usklađenosti i u komunikaciji susreta. Kaže da se umjetnost grada sastoji se od omogućavanja novih susreta čijim će se ukrštanjem, preplitanjem i uplitanjem dati šansa gradu. Iako je poznato da grad prožimaju putevi, i on sam zapravo predstavlja neprestano kretanje – kruženje u odlascima i dolascima, transportima i transferima. (Nancy, 2009)

Autor se također poziva na Charlesa Baudelairea i prepoznaje važnost njegova *Flaneura*, kao jednog od nezaobilaznih sudionika gradskoga života:

Prolaznik je ličnost grada – u krajnjem slučaju to je njegov glavni i jedini lik. (...) Smisao (grada) se gradi u upućivanju jednoga subjekta na drugi subjekt. (...) Tako je i upućivanje među subjektima beskrajno, a grad je upravo mjesto te beskrajnosti. (Nancy, 2009, str. 14)

U tekstu se objašnjava kako je upravo u kretanju i sastajanju najveća razlika grada i sela. Ova je tvrdnja ilustrira izjavom da se po selu ne kruži. Primjećuje da samo građani mogu kružiti i šetati, seljaci odlaze na svoja polja, do svoje stoke ili odlaze u grad. Oni nekamo idu s ciljem, a zatim se vraćaju, oni ne kruže u dokolici.

Najčešće korištena umjetnost grada jest šetnja. Tijelo šetača je slobodno, ubrzano, a da i nije u trku, prolazno je i rasterećeno od ciljeva i svrha, nezainteresirano, radoznalo, pažljivo bez napetosti, raspoloživo za susrete i jednostavna ukrštanja, za neodređene znakove. (Nancy, 2009, str. 16)

Veliki broj arhitekata i urbanista u planiranju grada prvenstveno razmišljaju o efikasnosti, protočnosti, ekologiji, svjetlu i sl. poput Le Corbusiera koji takav stav sažima u svojoj slavnoj izjavi „Kuća je stroj za življenje“ (Corbusier, 1923, 2008). Ovo istraživanje

usmjereno je na društvene aspekte grada koji dokazuju da umjetničke intervencije u gradskom prostoru ne samo da imaju smisla, nego su zapravo mjesta na kojima su takve stvari i potrebne.

Veliku promjenu u shvaćanju grada i urbanoga prostora donosi i suvremeni filozof Henri Lefebvre, koji kritizira dotadašnje nedefiniranje prostora, posebno među različitim disciplinama, što je uzrokovalo nemogućnost shvaćanja prostora u cjelini. On prostor primjećuje kao socijalni proizvod te tvrdi da nastaje u okviru proizvodnoga procesa kao i svaki drugi proizvod.

Za njega prostor nije slučajna tvorevina, on se ne odnosi na neku prazninu koja će nasumično biti ispunjena, prostor je namjeran i svrsishodan. Svako društvo i društveno uređenje producira prostor koji mu najbolje odgovara, a odnosi se na ukupnost procesa, funkcija, odnosa među čimbenicima, ali uvijek u službi određenoga društvenog poretka, kapitala, ideologije itd. Primjećuje da se proizvodnja prostora, a napose onoga urbanoga – temelji na antagonizmu tri vrste društvenoga prostora: stvarnoga, fizičkoga prostora, simboličkoga, tj. reprezentacijskoga prostora i proživljenoga, iskustvenoga prostora. Lefebvre takav način svjesne proizvodnje posebno vidi u suvremenom kapitalističkom poretku koji je prije svega osmišljen kako bi bio u službi kapitala. (Lefebvre, *The Production of Space*, 1991)

Međutim, ono što je prije svega posebno zanimljivo za ovaj rad jest svjesnost da se prostor stvara, da on nije slučajna tvorba. Prostor se ne predaje na slučajno oblikovanje, on zahtijeva i svjesne čimbenike i svjesni proces. U stvaranje prostora uključeni su čimbenici, a jedan od njih kao što smo vidjeli jest i simbolika, koja uključuje slike, ideje, zamisli, ali i očekivanja. Lefebvre ovaj prostorni čimbenik naziva reprezentacijski prostor.

Tako reprezentacijskim prostorom, tj. njegovom simbolikom možemo razlikovati grad, odnosno gradski, urbani prostor od sela i seoskoga prostora. Lefebvre nam u svojem utjecajnom djelu „Pravo na grad“, napisanom 1968. godine putem reprezentacije objašnjava distinkciju sela i grada. Selo sa sobom nosi simboliku i slike prirode, bivanja, urođenoga za razliku grada koji nosi simboliku truda, volje, organizacije, subjektivnosti itd. Samim time i društvena podjela rada korespondira toj simbolici, pa tako primjećujemo razdvajanje između seoskoga materijalnoga i gradskoga intelektualnog rada. Grad sa sobom nosi simboliku intelektualnoga

rada, što uključuje funkcije organizacije, političke i vojne aktivnosti, rasprave o teorijskom znanju, tj. filozofiju i znanost. (Lefebvre, *The Right to the City*, 1996)

Selo će, uključujući praktičnu stvarnost i reprezentaciju, nositi slike prirode, bića, urođenog. Grad će nositi slike truda, volje, subjektivnosti, kontemplacije, a da se ti prikazi ne odvoje od stvarnih aktivnosti. Iz ovih sučeljenih slika, proizaći će veliki simbolizam. (Lefebvre, *The Right to the City*, 1996, str. 18)

On upozorava da planovi i planiranje već samim činom stvaranja postaju dio prostora jer uz simboliku, planovi nose sa sobom i očekivanja. To se može primjerice odnositi na izgradnju ili uređenje nekoga dijela grada, dolazak nekoga poslovnog subjekta u naselje ili nešto slično. Takvi planovi, iako još ne postoje, ali u kontekstu očekivanja i simbolike oni postaju stvarni i počinju živjeti te stvarati prostor.

Možemo biti sigurni da prikazi prostora imaju praktičan utjecaj, oni interveniraju i modificiraju prostorne teksture, a koje su informirane učinkovitim znanjem i ideologijom. Reprezentacije prostora stoga moraju imati značajnu ulogu i specifičan utjecaj u proizvodnji prostora. (Lefebvre, *The Production of Space*, 1991, str. 42)

Ovi autori koje Lefebvre, Mumford i Jean Luc-Nancy pokušavaju dočarati grad u bitnom, idejnom smislu, skoro iznad nužne arhitekture koja stvara neophodnu kulisu. Gradovi su prostori zajedničkoga života, poprište njihovih susreta, životne drame, sredine koje su različite ljude stavila u odnose. Grad u apstraktnom, idejnom smislu postao je vrsta „organizma” u kojem ljudi žive, rade, poistovjećuju se, bore se, odmaraju se, dokoličare, smatrajući ga uvijek svojim i sebe njegovim.

U simboličkom asocijativnom smislu urbani prostor potpuno je odvojen od sela i zemlje. Ne uskraćuje prirodu, ali ju kultivira i podvrgava svojim gradskim potrebama. Urbani prostor i urbani način života može se fizički raširiti izvan granica grada, pa čak i doći na selo. U tom slučaju selo postaje ladanjsko mjesto odmora, opuštanja, druženja i razbibrige, a ne izvor nužnih sredstava za život.

Zanimljiv je i pogled Umberta Eca na specifičnu vrstu gradova, gradova zabave. U odlomku teksta „Grad robota” iznosi vrlo zanimljiva zapažanja. Oni su zaista postali u krajnjem smislu poprišta iznimnoga društvenog iskustva. On razlikuje tri vrste takvih gradova zabave. Za primjer prve vrste gradova uzima Las Vegas, koji je usredotočen na kockanje i zabavu, a njegova je arhitektura u potpunosti umjetna. To je grad koji ne nalikuje na druge gradove koji komuniciraju da bi funkcionirali, već funkcionira jer komunicira. Iako stvoren za zabavu, Las Vegas se transformirao u grad u kojem se stanuje, posluje i održavaju važni skupovi. (Eco, *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*, 1991)

Drugu vrstu čine, kako ih Eco naziva, „napušteni gradovi”, a njih opisuje kao zapadne gradove koji su stari cijeli barem stotinjak godina, od kojih su neki u potpunosti restaurirani. (Eco, *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*, 1991)

Za Eca je treća vrsta gradova najzanimljivija, on ih naziva „apsolutni falsifikat”, tj. apsolutno lažni gradovi. Disneyland u Kaliforniji i Disney World na Floridi je Umberto Eco izdvojio kao vrhunske primjere. (Eco, *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*, 1991)

Umberto Eco svojim tekstom otvara nove načine gledanja na ovaj problem i na neki način izvrće dosadašnje shvaćanje grada, otvara cijeli novi svijet pokazujući da čak i čitav grad može nastati kao posljedica takvih, više ili manje umjetničkih, ali svakako podražajnih intervencija.

Iako je, za razliku od umjetničkih intervencija o kojima se govori u disertaciji, u ovim „umjetnim gradovima” zabava i profit najvažniji dio, pa ih Eco naziva „alegorijom potrošačkoga društva” u kojima ako posjetilac plati ovu cijenu, može imati ne samo „pravu stvar“, nego i obilje „rekonstruirane istine”, ipak se iz takvih umjetnih gradova zabave može naučiti koliko podražajne intervencije imaju moć u društvenom razvoju nekog mjesta. (Eco, *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*, 1991)

I zaista, možda našem gradu u suvremenom poslijeratnom kontekstu zaista treba nešto što može utjeloviti barem jednu od ove Ecove tri vrste grada zabave. Ako prosječni hrvatski

grad ne može nešto posebno ponuditi, kao što je morska obala, ili nije centar zbivanja s „hrpom” socijalnih događanja, on zapravo nije nikome zanimljiv. Jednostavno, nije više dovoljno da grad funkcionira kao mjesto u kojem ljudi rade, na kojem se susreću, razmjenjuju osnovna dobra i mogu pristupiti organiziranoj urbanoj infrastrukturi. Svjedoci smo stalnoga napuštanja i laganoga, ali sigurnoga umiranja takvih gradova. Čak i gradovi koji imaju nešto ponuditi stalno se trude, svjesno i nesvjesno, ponuditi neko „čudo” koje može privući dodatno stanovništvo, turizam ili privredu. Tako je, primjerice, Zadar je s „Morskim orguljama” i „Pozdrav suncu” arhitekta Nikole Bašića, obogatio već dotada ionako bogati sadržaj grada koji je postao sve privlačniji. Zadar ima more, mediteransku klimu, odličnu prometnu povezanost, dobro očuvanu i prezentiranu povijesnu jezgru, a sad i nove sadržaje koje ga dodatno oplemenjuju i čine sve zanimljivijim potencijalnom turistu, ali i potencijalnom stanovniku, a samim tim i kapitalu.

Čini se da neka vrsta dodatnoga podražajnog elementa, nečega što će posjetitelja ili stanovnika iznenaditi i zaintrigirati, postaje nužna u razvijanju uspješnoga suvremenog grada. To više ne mora biti samo autohtona povijest, nego može biti potpuno novo osmišljena atrakcija koja ima smisla u ovom novom društvu koje je dodatno prošireno raznim novim vrstama sadržaja, informacija pa i paralelnih realnosti.

Dobar je primjer za to naš Dubrovnik koji je uz to što je smješten na najljepšem dijelu jadranske obale ima dugotrajnu i zanimljivu povijest, prelijepu i nadasve posebne građevine, dobro konzervirane i prezentirane umjetničke i povijesne artefakte. Međutim, zadnjih godina svjedočili smo nevjerojatnom interesu za Dubrovnik zbog činjenice da je „poslužio kao scena” za holivudsku produkciju velikoga hita serije „Igre prijestolja”.

Sandra Uskoković u svojoj knjizi „Anamnesis – Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru” daje zanimljivu definiciju grada: „Grad je moguće doživjeti kao skup narativnih slojeva, zbirku slika uobličenu prostornim iskustvima”. (Uskoković, 2018, str. 77) Tom definicijom podsjeća nas na pak drugačiji, ali za ovaj rad izuzetno važan Walter Benjaminov pogled na grad koji prepoznaje grad kroz njegov jezični aspekt „Kroz imena svojih ulica, grad je jezični kozmos”. (Benjamin, 2002, str. 522)

Sličan pogled na grad daje nam i Aldo Rossi, čije shvaćanje grada dobro sažimaju u svojem članku „Mishra i Singh“:

Rossi povlači paralelu između riječi 'Grad' i 'Arhitektura', gdje ističe potrebu shvaćanja grada kao gradnju s vremenom. Morfogeneza grada ima dualnost ondje gdje su grad proizveli ljudi i Rossi je naziva 'Manufatto'. Također, proživljava promjene tijekom vremena što grad čini 'artefaktom'. Dodavanje vrijednosti arhitekturi kroz perspektivu konzervacije toga artefakta od esencijalne je važnosti. (Partha & Manish, 2013, str. 28)

I zaista ne može se odvojiti grad ili bilo koji dio urbane cjeline od priče koje su tu nastale, bilo povijesno, ili su nastale legendom, ili pak nekim drugim izvorom. Upravo su ti narativni slojevi čimbenici koji čine okosnicu, tj. „dušu” grada. Lako je to i uočiti budući da živimo u zemlji okrenutoj turizmu jer turistički vodiči prezentiraju grad baš putem takvih priča. Ovi spomenuti teoretičari upozoravaju da se grad ne smije odvojiti od te narativne perspektive. Novi svijet poput Amerike zaista se potrudio stvoriti narativne slojeve na način koji bi im bio od najveće koristi, a često su borci za prava neke zajednice muralom upravo i pokušavali podsjetiti na te priče ili pak stvoriti nove. A naši, hrvatski gradovi zaista su prepuni povijesti, legendi i priča, tako da je nadomak ruke izrazito moćan „alat” koji još uvijek nije u potpunosti iskorišten, a o nekim alatima i mogućnosti njihova korištenja bit će riječi u daljnjem tekstu.

Gradovi su, naime, poput povijesnih tekstova; zato je urbane fenomene nemoguće proučavati bez upotrebe povijesti. Svaki grad posjeduje osobnu dušu koju formiraju stare tradicije, živeći osjećaji i neriješene težnje. (Rossi & Bandini, 1982, str. 16)

4.2.1.1 Urbanizam

Prema Hrvatskoj likovnoj enciklopediji pojam „urbanizam” (ili možemo reći i „gradogradnja”) označava planiranje, projektiranje, izgradnju i uređivanje naselja, dok se u proširenom smislu odnosi i na proučavanje razvitka gradova.

Suvremena gradogradnja temelji se na izradi i usvajanju urbanističkoga plana u obliku obaveznoga dokumenta. Zadaća toga dokumenta jest da odredi način uporabe zemljišta, načine gradnje na zemljištu, da uskladi interese korisnika zemljišta s javnim interesom, da uredi promet i da prostornim sredstvima, osigura stanovnicima što bolje ekološke uvjete života. Ovisno o prostornom obuhvatu, dugoročnosti planske projekcije i cilju koji se planom želi ostvariti, postoji više vrsta urbanističkih planova, od kojih su glavni: generalni urbanistički plan i detaljni urbanistički plan.

Naravno, u ovom istraživanju najzanimljiviji je prošireni smisao pojma urbanizma, a to je proučavanje i stvaranje različitih pristupa kao razvitka gradova, tj. karakteristika interakcija njegovih korisnika međusobno te s izgrađenom okolinom.

Vrlo je zanimljiva definicija Luisa Wirtha (1938) koji kaže da se urbanizam može shvatiti i kao *placemaking* i stvaranje identiteta lokacije na razini cijeloga gradskog područja. On je još 1938. napisao da je nužno prestati s identificiranjem urbanizma s fizičkim entitetom grada, potrebno je prijeći zamišljenu granicu i razmotriti kako je tehnološki razvoj transporta i komunikacija enormno raširio urbani način života i izvan granica samoga grada. (Wirth, 1938)

Još je Vitruvije u starom Rimu, u svojem utjecajnom djelu „Deset knjiga o arhitekturi“, a koje je najstarije sačuvano djelo o arhitekturi i urbanizmu uopće, napisao tvrdnju da svaka građevina mora sadržavati tri osnovna atributa „firmitas, utilitas et venustas“, odnosno čvrstoću, korisnost i ljepotu. Demonstrirao je da se naselja, tj. gradovi i njihove građevine, stambene kuće, javne zgrade koje ističe kao važne čimbenike grada, poput hrama, foruma i kazališta, moraju planirati u svim svojim aspektima kako bi osigurala ugodno i učinkovito življenje. Posebno je inzistirao na „zdravstvenim principima“ mjesta na kojem će cijeli grad ili njegov pojedini dio, odnosno građevina biti izgrađena.

Nakon što na tim principima osiguramo zdravlje budućega grada i odaberemo susjedstvo koje može opskrbiti obilje hrane za održavanje zajednice, s dobrim cestama ili drugim prikladnim rijekama ili morskim lukama koje omogućuju jednostavan prijevoz do grada, sljedeće što treba učiniti jest postaviti temelje za kule i zidine. (Vitruvius, 1960, str. 35)

Iako je planiranje naselja poznato još od prvih civilizacija, krajem devetnaestoga i početkom dvadesetoga stoljeća može se uočiti izraziti skok u pojavi različitih pristupa i teorija. Godine 1913. utemeljeni su Međunarodna federacija za stanovanje i urbanizam i Međunarodni savez gradova, koji počinju sustavno proučavati promet, gospodarske probleme gradova, političko društvena pitanja i problem nedostatka zelenih površina. (likovna enciklopedija, 2005, str. 145)

Načela novoga funkcionalističkoga urbanizma koja su se pojavila u Europi u razdoblju između dva rata, formulirana su u poznatoj Atenskoj povelji koju je donio Congres Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) na svojem četvrtom kongresu 1933. godine. Ta su načela nadahnutu humanim i socijalnim potrebama s ciljem da se svim društvenim slojevima osigura zdravo stanovanje s dovoljno zraka, sunca i svjetla, a pješaku vlastite pješačke površine za zadržavanje i kretanje. (likovna enciklopedija, 2005)

Aldo Rossi podsjeća da se ne smije zaboraviti ni povijesni i socijalni aspekt razvoja pojedinoga grada u planovima za njegov daljnji razvoj urbanističkoga planiranja.

Vrijednost povijesti kao kolektivne memorije, kao odnosa kolektiva prema mjestu, pomaže nam da shvatimo značenje urbane strukture, njezinu individualnost i arhitekturu, kao oblike te individualnosti. Memorija je, dakle, podsvijest grada. (Rossi & Bandini, 1982, str. 17)

4.2.1.2 Urbanizam Hrvatske

Na ovim su se prostorima i prije dolaska Hrvata križale i izmjenjivale civilizacije pa se razvilo mnoštvo različitih tipova naselja, gradova, a samim tim i urbanizacije.

Gradovi u Hrvatskoj imaju dugu tradiciju. Prva urbana naselja nastaju u antici na jadranskoj obali kada Grci osnivaju prve kolonije (gradove). Rimljani urbanu mrežu šire u unutrašnjost, a na toj bazi razvijat će se gradovi tijekom srednjega i novoga vijeka sve do suvremenoga razdoblja. Obilježja razvoja gradova

u Hrvatskoj slična su kao u ostalim zemljama srednje i južne Europe. (turizam, 2014, str. 55)

Ipak Hrvatska nije visoko urbanizirana zemlja jer je dugo bila prije svega poljoprivredno usmjerena zemlja, a značajnija industrijalizacija, koja najviše utječe na razvitak urbanih prostora počinje tek 50-ih godina dvadesetoga stoljeća. A sigurno je i veliku ulogu u tome igrala i činjenica da smo rijetko kada u povijesti imali samostalnu državu.

Iako ima, kako je istaknuto, dugu tradiciju urbanizacije Hrvatska danas pripada skupini slabije urbaniziranih europskih zemalja. Među glavnim razlozima ističe se slabiji intenzitet industrijski bazirane urbanizacije tijekom 19. i prve polovice 20. stoljeća. Hrvatska je dugo bila poljoprivredna zemlja, unatoč tome što je mreža gradova bila relativno gusta. Gradovi su u prosjeku bili mali te nisu imali snagu jače transformirati okolicu i regiju u kojoj se nalaze. Koncentracija gradotvornih djelatnosti nije bila dostatna za jače širenje inovacija u ruralna područja. Industrijska urbanizacija jačega intenziteta, kojom će se stubokom izmijeniti prostorna struktura naselja u Hrvatskoj, javlja se tek od 1950-ih. Važnost za današnja obilježja procesa urbanizacije u Hrvatskoj imaju i politički faktori. Do početka 1990-ih Hrvatska je bila u sastavu drugih država, a njezin se urbani sistem razvija kao podsistem većih urbanih sistema u kojima su hrvatski gradovi često bili na periferiji razvojnih procesa. Osamostaljenjem 1991. stvorene su osnove za samostalan razvoj urbanoga sistema. Na niski stupanj urbanizacije Hrvatske utjecalo je i opće zaostajanje u socioekonomskom razvoju. (turizam, 2014, str. 55)

U zemljopisnom smislu, razlikuju se gradovi sredozemnoga kulturnog kruga koji se od Istre preko Primorja i Dalmacije obalom i otočjem rasprostiru na krajnjem jugu do Dubrovnika, najvišega dosega hrvatskoga urbanizma; gradovi srednjega kulturnog kruga protežu se od Hrvatskoga zagorja i Međimurja do panonskih gradova Slavonije i Srijema. Između ta dva pojasa nastaju gradovi Vojne krajine, planirani i građeni kao gradovi-tvrđave, čuvari hrvatske i europske granice za vrijeme turskih ratova (npr. Petrinja op. a.).

U povijesno-stilskom smislu postoje na hrvatskom tlu gradovi iz prapovijesti i antike, takvi o kojima svjedoče arheološke iskopine, ali i oni danas živi u kojima se još osjeća antika,

kao npr. Poreč, Zadar, Trogir i Split. Vrlo su brojni gradovi baroknih obilježja, među kojima je osobito vrijedna povijesna jezgra Varaždina. Postoje i vrijedne urbanističke realizacije iz devetnaestoga stoljeća koje su po koncepciji potpuno na razini tadašnjih svjetskih dostignuća, premda manje brojem i opsegom, te mnoga moderna urbanistička ostvarenja (likovna enciklopedija, 2005, str. 140,141)

Razvitak gradova uvjetovan pojavom industrije može se u Hrvatskoj pratiti tek u drugoj pol. XIX. stoljeća. Sve do 1850. godine gradovi su maleni i većim su dijelom zadržali svoja srednjovjekovna obilježja. Potkraj devetnaestoga stoljeća neki se gradovi počinju jače razvijati pa se postupno pojavljuju i sve jače migracije stanovništva iz ruralnih područja prema gradovima. U morfološkom pogledu, temeljne su značajke urbanizma od sredine devetnaestoga stoljeća: proširenje ulica, gradnja novih četvrti u ortogonalnom ili koncentričnom tlocrtnom sustavu, proboj prometnica kroz starije dijelove grada, ispravljanje krivudavih ulica pomoću novozadanih regulacijskih linija i građevnih pravaca, uređivanje pravilnih trgova. Kuće se grade u blokovima s unutrašnjim dvorištima koja se sve više popunjavaju spremištima, radionicama i dvorišnim stambenim zgradama. Jedno je od općih obilježja svih većih gradova toga razdoblja i pojava velikih predgrađa, veoma različita izgleda i kvalitete življenja. I dok se u mnogim gradovima uspjelo dosegnuti visoke urbanističke vrijednosti, periferne su radničke četvrti ostale više ili manje prepuštene stihijskom razvitku. (likovna enciklopedija, 2005)

Nakon II. svjetskog rata u Hrvatskoj se prihvaćaju načela novoga funkcionalističkoga urbanizma koja su se pojavila u Europi u razdoblju između dva rata (Atenska povelja, *Congres Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)* 1933. Ta su načela nadahnuta humanim i socijalnim potrebama s ciljem da se svim društvenim slojevima osigura zdravo stanovanje. (likovna enciklopedija, 2005)

Veliki zamah urbanizma nakon II. svjetskog rata počeo je s poslijeratnom obnovom, ali još više s industrijalizacijom zemlje i naglim ubrzanjem migracija prema gradovima. Izrađuju se prve direktivne i regulatorne osnove gradova odnosno generalni urbanistički planovi (Zagreba, Križevaca, Čakovca, Siska, Slavnskoga Broda, Karlovca, Rijeke-Sušaka, Makarske, Novske, Zadra, Splita, Šibenika) opremljeni cjelovitim analitičkim studijama.

4.3 Umjetnost, kultura i ratna razaranja

Rat je naravno kataklizmički događaj koji pogođeni prostor skoro u potpunosti devastira do razine neprepoznatljivosti. Sav razvoj, stremljenja, planovi i nade tada ne samo da staju, nego u potpunosti nestaju. Ipak poslije nekoga vremena život se nastavlja, pa i planovi i nade se ponovno rađaju iz pepela „spaljenih“ prostora. Naravno, to nije nastavak razvoja koji se događao do rata, to je nešto sasvim novo, to je pokušaj rekonstrukcije prvo nužnoga za život, a tek nešto kasnije razvija se i nada za nešto više.

U ratovima, naravno, uz ljude i njihova mjesta življenja kao što su zgrade, stanovi, kuće, poslovni i društveni prostori, stradavaju i sociološki čimbenici grada kao što je industrija, trgovina, socijalne, kulturne i zdravstvene institucije, a naročito povijesna, vjerska i kulturna dobra te spomenici koja za agresora predstavljaju simbol onih koji su tu ranije obitavali te su zbog toga na posebnoj meti.

Koliko je važan taj socijalni aspekt grada, dobro ilustrira Ivica Golec u svojoj knjizi „Povijest grada Petrinje“, posebice u samom nazivu odlomka koje se odnosi na razdoblje trajanja Domovinskoga rata „Petrinja izvan Petrinje (1991. – 1995.)“ u kojem se govori da je grad nastavio funkcionirati izvan svojega geografskog lokaliteta i svojih zgrada.

Petrinja je tijekom toga razdoblja bila okupirana i veći dio stanovništva bio je protjeran. „Početkom listopada 1991. preko 20 tisuća žitelja područja općine nalazi se u progonstvu“, pa iako nisu mogli ponijeti sa sobom zgrade, ponijeli su sa sobom društvene aspekte grada, a o tome Golec kaže: „Povjereništvo Vlade Republike Hrvatske za općinu Petrinja koje vodi Josip Vuić nastavlja radom u prostorijama Skupštine općine Sisak, većina petrinjskih poduzeća također nastavlja radom u progonstvu, utemeljuje se Klub prognanih Petrinjaca (1. 12. 1991.; Skupština prognanika Općine Petrinja 1992. i sl.“ (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014, str. 548)



Slika 27 Petrinja nakon prvih agresorskih napada 1991., (izvor: <http://arhiv.braniteljski-portal.hr/sadržaj/hrvatska/12094>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)

Agresoru je cilj bio izbrisati svaki vidljivi trag koji bi mogao poslužiti kao spomen na narod, kulturu, zajednicu koja je na napadnutome ili okupiranom mjestu živjela. Slikovita je i izjava prosrpskoga bosanskohercegovačkog političara Božidara Vučurevića, nakon što su srpske snage 1991. godine bombardirale Dubrovnik, koji je u to doba bio gradonačelnik Trebinja: „Ako bude trebalo, napraviti ćemo još ljepši i stariji Dubrovnik.“ (Tagirov, 2011) Upravo u toj izjavi možemo prepoznati što nasljeđe i kulturna dobra značajna za zajednicu i narod predstavljaju agresoru.

Na konferenciji „Uništavanje kulturnoga naslijeđa, poslijeratna obnova i izgradnja spomenika“ koja je održana u Puli 2017. godine, između ostalih sudionika Helen Walasek zaključuje:

Unatoč tome što je dijelom došlo do rekonstrukcije nekih uništenih objekata u drugim slučajevima svjedočimo tome da su oni nestali s lica zemlje. Što dovodi do zaključka da se njihovim uništenjem nastojao zadržati svaki trag življenja neke zajednice koja je na tom području postojala i kojoj je određeni kulturni ili vjerski objekt bio sastavni dio kako identiteta, tako i života. (Maja Dubljević, 2017, str. 3)

Čak je i „Međunarodni kazneni sud za bivšu Jugoslaviju“ (MKSJ) u svojem radu prepoznao navedene razloge i pokušao sankcionirati uništavanje kulturnoga nasljeđa. Na već spomenutoj konferenciji u Puli Serge Brammertz, glavni tužitelj MKSJ-a konstatirao je da se tijekom sudskih procesa u Haagu nepobitno utvrdilo da je uništavanje kulturnoga i vjerskoga nasljeđa u direktnoj vezi s etničkim čišćenjem. Smatraju te da su se uništavanjem kulturnoga i vjerskoga nasljeđa neke etničke grupe sustavno nastoje zatrti dokazi o njezinom obitavanju na određenom prostoru. Nadalje kaže:

Unatoč malom broju predmeta u kojima je optužnica sadržavala i zločine uništavanja kulturne i vjerske baštine, MKSJ utvrdio je vezu između etničkoga čišćenja i uništavanja kulturne i vjerske baštine, te je ta povezanost ostala vrlo važan dio njegova nasljeđa. (Maja Dubljević, 2017, str. 4)

U ratovima, pa tako i u Domovinskom ratu, kulturno je dobro, materijalno i nematerijalno korišteno na različite načine, ne samo da je bilo cilj napada s pokušajem brisanja traga o povijesti obitavanja neke zajednice na određenom prostoru, nego se koristilo i kao vrsta „propagande“ o različitostima među skupinama ljudi, te za podjarivanje sukoba među stanovništvom. Simboli, a posebno kulturni i vjerski, pokazali su se kao izuzetno moćan alat za manipulaciju.

Višnja Kisić, generalni sekretar organizacije Europa Nostra Serbia, koja je u svojem radu primarno orijentirana na područje upravljanja kulturnim nasljeđem, iznijela je sljedeće opažanje:

Tokom oružanih sukoba u bivšoj Jugoslaviji kulturno i vjersko nasljeđe nije korišteno samo kao fizička meta već je igralo i veliku ulogu u revizionističkim i oprečnim tumačenjima prošlosti koja su korištena za radikalnu političku transformaciju, za podsticanje etno nacionalnih kulturnih identiteta, kao i za etno nacionalističku mobilizaciju stanovništva. Sukobljeni nacionalistički diskursi o prošlosti, teritoriju i “nerešenim istorijskim nepravdama” hranili su fizičko nasilje među etnički različitim grupama, te podsticali uništavanje onog nasljeđa koje je označeno i shvaćeno kao simbolički važno za suprotstavljenu zajednicu. (Maja Dubljević, 2017, str. 3)

Životom u gradu koji se oporavlja od ratnih razaranja otvara se pitanje je li agresor nažalost, ipak uspio u namjeri i ozbiljno promijenio naš kulturni i društveni identitet? Unatoč tome što se uspjelo otjerati agresora, osloboditi teritorij, čini se da je bez svih nasljeđa identitet zajednice ozbiljno promijenjen, a još je problematičnije da gotovo nitko ozbiljno ne shvaća da je to pitanje izuzetno važno i da se moramo sustavno uhvatiti u koštac sa smislenom obnovom i daljnjom izgradnjom onoga što će sutra postati nasljeđe koje se ostavlja budućim naraštajima. Bolje je da kao zajednica budemo svjesni što gradimo i ostavljamo za sobom, nego da budemo žrtve neplaniranih *ad hoc* rješenja, koje će ostaviti dugotrajan pečat na naš identitet i kulturu.

Na početku svojega članka Lewis Mumford „Što je grad?“ kritički primjećuje:

Veliki dio našega stambenoga i urbanističkoga planiranja je oslabljen, zato što oni koji se njime bave nemaju jasnu predstavu o društvenim funkcijama grada. Oni ove funkcije izvode na osnovi nasumičnoga pregleda aktivnosti i interesa suvremene gradske scene. Očigledno je da ne sumnjaju da bi se tu mogli pojaviti neki nedostaci, pogrešno usmjereni napori ili neopravdani troškovi koji se ne mogu naprosto otklanjati izgradnjom sanitarnih čvorova ili dotjerivanjem i proširivanjem ulica. (Mumford, 1937, str. 94)

Govoreći o funkcijama grada Mumford (1937) ističe da se one „izvode na osnovi nasumičnoga pregleda aktivnosti...“, a to je dobro vidljivo i u analizi obnove urbane cjeline Vukovara: „U aranžmanu Ministarstva razvitka i obnove za nekoliko je dana *ad hoc*, bez savjetovanja sa strukom, pa čak i bez konzultacija s gradskom upravom, izrađen je katalog donacijskih građevina (naravno s više potpuno promašenih ‘prioriteta’) te s okvirnom i, kako će se doskora pokazati, potpuno netočnom procjenom troškova obnove“. (Ariana Štulhofer, 2007, str. 151)

Ispada da je agresoru puno lakše shvatiti što je potrebno uništiti i srušiti kako bi se izbrisao trag i simboličke vrijednosti onih koji su tu prije obitavali, nego što je oslobođenoj zajednici potrebno da shvati kako izgraditi i rekonstruirati uništeno i srušeno, kako bi obnovila svoj identitet na tom devastiranom prostoru. Upravo u tom pokušaju obnove, rekonstrukcije, ali i potvrđivanju identiteta zajednice na našim prostorima napravljene su mnoge pogreške.

U vrlo vrijednom i te vrste vrlo rijetkom istraživanju predstavljenom u članku „Obnova povijesne urbane cjeline Vukovara nakon Domovinskog rata – Kritika modela i metodološki aspekti“ Ariana Štulhofer i Zlatko Karač donose analizu, ali i kritiku urbanističke obnove Vukovara, što dobro ilustrira sve aspekte obnove i drugih mjesta stradalih u ratu.

U proteklih deset godina pokazale su se mnoge slabosti nedorečenoga modela obnove – od izostanka cjelovitoga urbanističkog prosedea (temeljenoga, primjerice, na međunarodnim iskustvima velikih obnova nakon Drugoga svjetskog rata), neprovođenja prostornih regulacija, do pogrešno određenih prioriteta i nebrige za kvalitetu radova kao posljedice isključive primjene najnižih cijena, bez uvjetovanih stručnih referenci kod odabira projekatana i izvođača.

Nažalost, gledajući cjelinu grada danas, rezultati uglavnom nisu dobri i doimaju se više kao rezultat stihije s brojnim ad hoc donesenim odlukama što su dolazile s (ne)stručne razine odlučivanja negoli kao posljedica promišljenoga konzervatorsko-urbanističkoga koncepta. (Ariana Štulhofer, 2007, str. 150)

Već više od dvadeset godina nije stvaran nikakav kulturni ni umjetnički doprinos, pa se tako može slikovito reći da smo na koncu dobili dvadesetogodišnju kulturu rata na ovim prostorima. Jednostavno, zajednica se identificirala s ratom i stradanjima jer na ovim prostorima pogođenim ratom ostala tradicija skoro da nije ni njegovana, niti se nova kultura ozbiljnije stvarala.

Na pulskoj konferenciji Vjeran Pavlaković postavlja pitanje kojim je i završilo njegovo izlaganje: „Trebaju li memorijali imati svrhu rekonstrukcije (određenoga stradanja, odavanja počasti itd.) ili biti usmjereni na pomirenje?“ On predlaže stvaranje mjesta otvorena za pluralistički dijalog, inicijative za memorijale moraju biti u uskoj vezi s lokalnom zajednicom, memorijali trebali bi imati multietničku komponentu, građani bi, u što je moguće većoj mjeri, trebali izravno sudjelovati u razvijanju kulture sjećanja. (Maja Dubljević, 2017)

U tijeku je pretjerana identifikacija s ratom. Svi spomenici, svako kulturno obilježavanje ima izravnu vezu s ratom i ratnim stradanjem. Ljudi su ovdje i više nego svjesni svoje žrtve koju su podnijeli za slobodu, nije ih potrebno u toj mjeri stalno na to podsjećati.

Upali smo u „opasnost jedne priče” na koje nas upozorava Chimamanda Ngozi Adichie u jednom od najpopularnijih govora na popularnim „Ted talks”. „Jedna priča stvara stereotipe, a problem sa stereotipima jest taj da oni nisu laž, nego su nepotpuni. Oni čine da jedna priča postane – jedina priča.” (ted.com, 2009)

Mjesta koja su ratno stradala i dan-danas su najslabije razvijena, na svakom koraku je podsjetnik stradanja, a kada se i pokuša zahvaliti za doprinos slobodi, izgradi se neka vrsta spomena tom stradanju.

Uz sve te do sada negativne aspekte stalnoga podsjećanja na ratna stradanja Sandra Križić Roban u svojem članku „Vrijeme spomenika. Skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata“ upozorava na još neke probleme.

U proces idejnoga promišljanja spomenika uključili su se brojni sudionici bez ikakve formalne umjetničke naobrazbe, članovi obitelji poginulih branitelja, udovice, majke, svećenici iz lokalnih župa, političke stranke i preživjeli branitelji, prisvajajući pravo da predlažu i donose odluke o mnogim važnim detaljima. Spomenici su se godinama postavljali bez provjere i suglasnosti vlasnika zemljišta, bez lokacijskih dozvola, propozicija urbanističkih planova i često bez udovoljavanja minimalnim uvjetima propisa o građenju. (Roban, 2010, str. 225)

Petrinja je tipičan primjer grada u Hrvatskoj koji je nastradao u ratnim razaranjima. Jedan od velikih problema života u ratom nastradalim krajevima jest i stalno obitavanje u devastiranom, vrlo „ružnom“ okružju, a koje uz to stalno podsjeća na razaranje i gubitke.

Ružnoća i nesklad idu ruku pod ruku s lošim riječima i lošom prirodom (Platon, 2002, str. 401).

Iako je sama „ružnoća“ često korištena kao motiv u umjetnosti, ne smije se zanemariti njezin učinak na život čovjeka na mjestu gdje se od nje ne može sakriti. Umberto Eco u svojem djelu *On Ugliness* upozorava da:

Nikakvo poznavanje relativnih estetskih vrijednosti ne može eliminirati činjenicu da u slučajevima prepoznavanja ružnoće, nju nismo u stanju transformirati u objekt uživanja“. Nadalje napominje „Možemo shvatiti zašto je umjetnost uporno portretirala ružnoću. Marginalno koliko glas umjetnosti može biti, pokušavala nas je podsjetiti da, usprkos optimizmu pojedinih metafizičara, nešto je neumoljivo i tužno maligno u ovom svijetu. (Eco, On Ugliness, 2007, str. 436)

U slučaju našega poslijeratnog prostora podsjećanje na malignost svijeta oko nas ipak je previše izražena, što kroz devastirani izgled prostora, što spomenicima nastalim poslije rata sa samo jednom temom rata i stradanja.

Ali nažalost, to nije jedini problem za žitelje tih mjesta. Čini se kao da je rat izbrisao skoro svu kulturu, umjetnost i tradiciju koja se stoljećima razvijala na tim područjima. Kao da se svjesno agresoru priznala pobjeda u njegovu nastojanju da izbriše identitet zajednice koja je ovdje živjela. O tome svjedoči misao Ive Maroevića: „Nije bilo dovoljno ukloniti ljude, već i druge svjedoke stoljetnog bivanja tih ljudi i njihovih predaka na svom tlu...“ (Maroević, 1995)

Kada ljudi iz ratom pogođenih krajeva tvrde da su zaboravljeni i traže bolje uvjete života, oni ne misle samo na „boračke“ mirovine, dizanje još jednog spomenika stradanju ili polaganje vijenaca na masovnoj grobnici. Oni žele nastaviti normalan život vrijedan čovjeka, identifikaciju sa svojom pravom povijesti i kulturom, žele osjetiti zahvalnost za svoj doprinos, a ne razočaranje kao žrtve najsurovijega iskorištavanja.

Naravno da i Domovinski rat mora biti dio te kulture i povijesti, ali kao dio ponosa zbog pobjede nad agresorom i napokon ostvarene, vjekovima čekane slobode.

4.4 Pregled odabranih teorijskih istraživanja umjetničkih intervencija u urbanome prostoru

Mural, *street art* i javna umjetnost uopće, već su se nedvojbeno dokazali kao iznimno moćno sredstvo komunikacije, pa čak i borbe za neki cilj. A to se moglo vidjeti kroz već ranije spomenute razne projekte i pokrete koje su nekada osnivala državna tijela, poput meksičkoga postrevolucionarnog muralizma, američkoga programa oporavka pri *New deal*-u nazvanom *Federal Art Project*, a ponekad od strane neke skupine koja je imala zajednički cilj, poput *black power*, *chicano* ili kroz umjetnost nastalu u nemirima u Sjevernoj Irskoj.

Problematika umjetničkoga djela kao javnoga djela, posebno s ciljem utjecanja na lokalnu zajednicu i dalje ostaje izrazito aktualna tema, a kao što većina dosadašnjih istraživanja pokazuje, i izrazito važna u razvoju društva te njemu pripadajućega životnog prostora kao i u planiranju istoga.

Svi istraživači i autori smatraju da se toj problematici treba ozbiljno pristupiti te da je pitanje vrlo delikatno i složeno, ali u isto vrijeme i neizbježno jer se teško možemo nadati da će se pozitivni razvoj društva, gradova i zajednice dogoditi sam od sebe. Potrebno ga je detaljno proučiti i isplanirati. Zanimljivo je da je umjetnicima dana velika odgovornost, iako se ponekad čini da je u ovo vrijeme umjetnost marginalizirana. Ako ovom pitanju razvijeni Zapad pridaje važnost, vjerojatno je da će i na ovim prostorima ono biti od značajne koristi.

Jonathan M. Lohman u svojoj disertaciji donosi vrlo zanimljivo istraživanje murala Philadelphije „The walls speak”: Murals and memory in urban Philadelphia“. Na osnovi tog istraživanja koje je proveo metodom intervjua iznosi zaključke o odnosu stanovnika pojedinih naselja i murala koji su ondje nastali. Iako se ne može zaobići činjenica da je svaki mural jedinstven i da je interakcija između njega i pojedinaca koji ondje žive vrlo raznolika i osobna, ipak je moguće iščitati neka stremljenja koja se pojavljuju. Prije svega kao najčešći motiv u istraživanju murala pronalazi izražavanje žaljenja u simboličnom smislu. To se odnosi na razne vrste gubitaka koje je tamošnja zajednica pretrpjela, gubitak nekoga njegovanoga ideala, poput gubitka dijela industrije koja je hranila zajednicu, rušenje neke poznate zgrade ili zajedništva u susjedstvu kakvo više ne postoji. Lohman primjećuje da se ti murali ipak ne fokusiraju samo

na gubitak sam po sebi, nego omogućuju svojoj publici da prebrodi taj gubitak, integrira i prenosi simboliku izgubljenoga u sadašnji trenutak te pomažu zajednici u stvaranju alternativne vizije budućnosti. U tim slučajevima istraživani utjecaji murala na zajednicu pokazuju kako murali djeluju kao javni spomenici ili još više kao spomen-obilježja. (Lohman, 2001)

Ipak u njegovu se istraživanju pokazalo da mural i njegova izrada imaju ponekad i negativne posljedice. Kako se murali slikaju uglavnom u urbanim prostorima koji se suočavaju s problemima, oni na taj način ponekad postaju i signalizacija za prepoznavanje problematičnoga prostora. Čak su i trgovci nekretnina savjetovali kupcima da se suzdrže od kupovine ondje gdje primijete murale, te su upozoravali da u bogatijim dijelovima grada murali ne postoje. Iako je Lohman tijekom istraživanja primijetio da se ta percepcija murala ipak brzo mijenja, jer su čak i ta bogatije četvrti počele prihvaćati i podupirati izradu murala u svojem okolišu. Drugi problem s muralima jest u tome da su se ponegdje počeli shvaćati i kao etnička markacija pojedine okoline. (Lohman, 2001)

Umjetnica Janet Braun-Reinitz i novinarka i publicistkinja Jane Weissman udružile snage kako bi prikazale događanja na njujorškoj sceni javne umjetnosti, obuhvaćajući razdoblje od četiri desetljeća, počevši od 1968. godine. Njihov rad pokazuje povijest murala u SAD-u te ukazuje na njegove korijene u *Black Poweru* i feminističkim pokretima. Primjećuju da se murali uglavnom aktivistički nastrojili te da se najviše bave aktualnim događajima kao što su lokalno policijsko nasilje, zločini iz mržnje, ali se bave i zdravstvenim pitanjima kojima je zajednica zaokupljena poput, u trenutku nastajanja istraživanja, vrlo aktualne epidemije AIDS-a.

Posebno se osvrću na evidentnu politiku optuživanja nasuprot politici afirmacije. Također saznaju i to da su razna financiranja uspjela u ograničavanju umjetničkih sloboda te da nije svejedno tko stoji iza financiranja nekog umjetničkoga projekta. Posljednje poglavlje dokumentira kako su teroristički napad na „zgrade blizance“, ali i trenutačni ratovi koje vodi SAD izvan svojega teritorija, potaknuli obnovu interesa za korištenje murala kao ozbiljne i oštre političke kritike. U prilogu koji su nazvali „Muralografija“ daju točne lokacije zidnih slika, kako postojećih tako i uništenih

Nadalje, autorice analiziraju razne organizacije koje angažiraju mlade ljude te ih udružuju s profesionalnim umjetnicima na projektima stvaranja javne umjetnosti, a koja uključuje murale i mozaike. Pokazuju da te organizacije kroz kreativni proces osnažuju, obrazuju i povezuju djecu i mlade ljude lokalno, ali i širom svijeta kako bi postali aktivni sudionici u ostvarivanju svojih mogućnosti te u transformaciji svojih zajednica. Primjerice, jedna od takvih organizacija koju izdvajaju je i CITYarts iz New Yorka, a koja djeluje još od 1989. godine. Oni nude programe koji pokrivaju niz edukativnih, civilnih i socijalnih polja. Pod vodstvom CITYart-a u više od sto zemalja svijeta napravljeno je preko tri stotine muralnih projekata i barem deset tisuća pojedinih slika. Više od tisuću škola i više od dvjesto tisuća učenika sudjelovalo je u izradi murala, a surađivano je s više od pet stotina umjetnika i s preko pola milijuna volontera.

U svojem su radu prikazale zajedničko djelovanje umjetnika i stanovnika pojedinih mjesta u stvaranju socijalne, kulturne i političke slike pojedinih dijelova grada. Objasnile su prirodu tih utjecaja na grad i zaključile da je mural jednom sredstvo uljepšavanja, drugi put educiranja, ali da se koristi i kao sredstvo protesta te čak i poziv na akciju i pobunu. (Janet Braun-Reinitz, 2009)



Slika 28 Zajednička izrada murala pod organizacijom CITYarts New York, SAD (izvor: <https://www.cityarts.org/photo-gallery>, datum preuzimanja: 8. 10. 2022.)

Malcolm Miles, profesor kulturne teorije na Sveučilištu Plymouth, SAD, čiji su glavni interes razni utopijski koncepti u umjetnosti, naročito u slikarstvu, prikazuje u svojim radovima, istraživanjima te knjigama problematiku javne umjetnosti, zatim problematiku utopijskih ideja kao i problematiku raznih kulturnih intervencija. Njega zanima što se događa kada umjetnost izvedemo izvan njezinih konvencionalnih prostora kao što su muzeji ili galerije te je „instaliramo“ unutar grada i njegovoga života dajući joj ulogu pokretača pozitivnih promjena u društvu.

Miles (1997) ističe da je potrebno preispitati dosadašnju praksu umjetnosti, izaći iz postojećih okvira te njome pokušati utjecati na budućnost urbanoga življenja. Posebno naglašava važnost urbanoga planiranja i dizajniranja, ali s obveznim naglaskom na komunikaciju s korisnicima. Inzistira na većoj ulozi raznih stručnjaka u oblikovanju prostora u kojem se isprepliću prostor i građani.

Iako Miles često sumnja u stvarnu mogućnost javne umjetnosti u postizanju ugodnije urbane sredine, jasno inzistira na vizijama pozitivne promjene i daljnjim utopističkim pokušajima. Autor u svojim radovima prikazuje razvoj modernih utopija, prikazuje ideje kojima se bave, kao što su socijalni problemi, problemi očuvanja okoliša i zdravlja pojedinca, zatim aktivizam te život u alternativnim varijantama društva.

Miles, također u svojim radovima ističe da je promjena vrijedna pokušaja, a da tek povijest one neuspješne pokušaje može nazvati utopijom te ohrabruje da se svakako ne treba libiti utopijskih eksperimenata, ali i upozorava na moguće prepreke i probleme kako u teorijskom tako i u praktičnom dijelu. Kao problem u teorijskom dijelu, koju Miles naziva literarna utopija, navodi previše doslovno shvaćanje utopijskih ideja. Upozorava na to da se tvorci utopijskih ideja njima koriste kao sredstvom za distanciranje od vlastite ideje, a putem koje mogu slobodnije reflektirati svoje stavove, mišljenja i ideje o stvarnosti koja ih okružuje te ih ne žele zaista pretvoriti u stvarnost.

Miles (2008) brani praksu „utopije“ tvrdeći da im se često daje negativna konotacija jer ih smatraju idealističnima i nostalgичnima, nepraktičnima, a samim tim i unaprijed propalima. Navodi da unatoč tome u ovom trenutku na raznim stranama svijeta, ljudi različitoga porijekla

ipak grade neku vrstu novoga društva unutar postojećega. Ti ljudi, koje možemo nazvati utopistima, isprobavaju razne vrste eksperimentalnih stilova života i zajednica, kao što su razna eko sela, vjerske ili svjetovne komune, urbane ili ruralne nastambe, ekološke zajednice, pa čak i razne vrste aktivističkih skupina. Miles savjetuje da je svaki pokušaj promjene u praksi, napretka ili oživljavanja neke utopističke ideje osuđen na propast, ako se izostavi stručno i kvalitetno planiranje i dizajn te njihova izrazita komunikacija sa stanovnicima i krajnjim korisnicima nekog prostora na koji se želi pozitivno utjecati.

U jednom od svojih mnogobrojnih radova, posvetio se stvarnom utjecaju kulturnih inicijativa i intervencija na razvoj suvremenih gradova. U njemu prikazuje odnos politike, ali i kapitala naspram projekata urbanih kulturnih intervencija. Ideje i projekti kulturnih inicijativa i intervencija u urbanom kontekstu često dolaze iz sfere literarne utopije, u kojoj se, kao što smo već vidjeli, autori mogu slobodno izražavati bez stvarnih posljedica. Međutim, za stvarnu transformacije grada ili društva, znači prijeći iz prostora umjetnosti u prostor moći. Upravo na tom mjestu moći nalazi se politika i kapital. Primjere za takvu ranije viđenu moć ilustrira prepravljajem Pariza po želji Napoleona III ili Ceaușescuovim stvaranjem novoga Bukurešta. Slično je i s kapitalom američkoga poduzetništva koji je pokazao svoju moć u izgradnji New Yorka. Smatra da takva moć rekonfigurira gradove bez obzira na njihovo postojeće stanje i izgled te skoro uvijek radikalno raskida s poviješću tradicijom.

Idealni gradovi i društva nalaze se u književnosti, od knjige Apokalipse do Campanelleovog Grada sunca, Moreove Utopije ili Baconove Nove Atlantide i u renesansnoj umjetnosti, ali ostvariti ideju u stvarnosti znači prijeći iz prostora umjetnosti u one moći, kao u ponovnom planiranju Pariza baruna Haussmanna za Napoleona III i Ceaușescuov novi Bukurešt, ili one kapitalističkog poduzetništva, kao u izgradnji New Yorka. (Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, 1997, str. 13)

Potiče rad na angažiranoj javnoj umjetnosti kao protuteži utjecaju i moći politike i kapitala koji prečesto razaraju zajednicu i njezin poredak, misleći samo na svoje ciljeve. Kaže da angažman znači otpor kroz umjetnost koja u svojstvu društvenoga aktivizma, građenje novoga ili liječenje staroga poretka. Neangažiranost se, u umjetnosti koja grad tretira samo estetskim objektom, u pravilu smatra suučesništvom u daljnjem razaranju.

Pokazuje da je ta tema kulturnih inicijativa i intervencija vrlo aktualna i neophodna u ovom specifičnom trenutku te da se kulturni život gradova mijenja strelovitom brzinom. Upozorava da politika i kapital neminovno imaju veliku ulogu u promjenama urbanih prostora, te da ih ne smijemo zanemariti niti u umjetničkim intervencijama. Primjećuje da iza stvaranja nekog umjetničkoga projekta, osim umjetnika i zajednice, često postoje i posrednici koji su najvidljiviji u obliku sponzora, a koji uglavnom imaju i svoje ciljeve koji ne moraju nužno biti u skladu s ciljevima zajednice. (Miles, *Art, Space and the City*, 1997)

Cameron Cartiere, profesorica na sveučilištu za umjetnost i dizajn Emily Car, Vancouver, Canada, stručnjak za pitanja javne umjetnosti, udružila je snage sa Shelly Willis, umjetničkom aktivisticom, voditeljicom raznih umjetnički projekata i programa u Sacramentu, California, SAD. Zajedničkim snagama skupile su i editirale eseje i mišljenja raznih autora o fenomenologiji javne umjetnosti i predstavile ga u svojoj knjizi *The Practice of Public Art*. Djelo pokriva izrazito širok raspon pogleda na problematiku javne umjetnosti. Predstavlja stavove, probleme i prakse umjetnika, kustosa, intelektualaca, aktivista, administratora i tvoraca politika, zatim gradske planere kao i edukatore iz tih područja. Govore o raznim procesima uključenim u stvaranje i upravljanje javnom umjetnošću. Čitatelja upoznaje sa stvaranjem raspona umjetničkih djela spomenika i spomen-obilježja, sa socijalno angažiranom javnom umjetnošću, kao i s problematikom odnosa umjetnika sa zajednicom kojoj bi on trebao služiti.

Njihov važan doprinos nalazi se u davanju konkretnih odgovora na pitanje o naravi procesa stvaranja, upravljanja i održavanja javnih umjetničkih djela u urbanom prostoru. Primjerice, veliku kritiku upućuju načinu na koji državne agencije naručuju javne umjetničke radove. Smatraju da se pokazala puno veća uspješnost u izvedbama radova koje su financirali privatni izvori, iako su se ranije spomenuti autori poput Milesa upravo tome protivili, smatrajući da oni često imaju svoje skrivene ciljeve, a koji se moraju odražavati u umjetničkim radovima. Pokazalo se da su procesi korišteni u nastajanju javne umjetnosti od početka ograničeni vremenom i raznim načinima koje provode agencije koje su naručitelji. Kritiziraju te državne agencije smatrajući ih često nelojalnim prema javnosti kojoj bi trebale služiti, a to se očituje u odabiru umjetnika, utjecaju na dizajn djela, njegovom izvođenju te na kraju i samom postavljanju. Primjećuju da se umjetnički voditelji tih agencija često ne mogu nositi s

velikom odgovornošću, nemaju potrebnu autonomiju, a zapravo nemaju ni ovlaštenje da zaista obave što se od njih traži. (Cameron Cartiere, 2008)

Petnaesto poglavlje koje su nazvale „Umjetnost pitanja, kako razmišlja javni umjetnik“ vrlo je nekonvencionalno i možemo reći vrlo instruktivno. Posebno je zanimljivo za one umjetnike koji se žele baviti javnom umjetnošću, ali i one koji žele razvijati i druge vidove umjetničkih projekata. Taj popis pitanja je nastao kao anonimni odgovor u istraživačkom projektu na *Chelsea School of Art & Design*. Tvrde da ta pitanja prate metodologiju nastajanja samog umjetničkoga djela i da ova pitanja mogu poslužiti kao praktikum za umjetnički angažman i refleksiju kada se pristupa javnom umjetničkom projektu specifičnom za neko određeno mjesto. Primjer nekih od nekoliko stotina pitanja iznesenih u ovom poglavlju su:

Za koga radim svoju umjetnost?

Po čemu se javna umjetnost razlikuje od ostalih vrsta umjetnosti?

Postoji li posebna uloga i vizija javne umjetnosti? Koja je ovo uloga?

Što je zajednica? Zašto imamo društva? Što nas sve povezuje?? (Cameron Cartiere, 2008, str. 221)

U svojem višestruko nagrađivanom članku *The power of the Urban Canvas: paint, Politics, and Mural Art Policy* Maura E. Greaney iznosi suvremeni razvoj murala u odnosu na politička zbivanja uspoređujući tri studije slučaja korištenja murala i odnosa prema njemu u američkim gradovima Bostonu, Philadelphiji i Los Angelesu. Pokazuje kako je američki suvremeni mural evoluirao od improviziranoga iskazivanja protesta koji su koristili uglavnom Afroamerikanaci i razne Chicano zajednice do programa za razvoj zajednice koje podržavaju državne institucije.

Čak i u svojim počecima, mural je pokazao izrazitu učinkovitost u djelovanju na društvene odnose, ali i ozbiljnije političke promjene. Zbog toga je postao omiljen alat ugroženih skupina koje su upravo muralima uspjele skrenuti pažnju javnosti na sebe i svoje probleme. Kasnije se pokazalo da su i državne institucije uspjele napraviti pozitivne promjene kroz korištenje murala. Problematici dijelovi grada oplemenjeni muralima zaista su se oporavili, a primijećeno je i da se na većinu tako nastalih murala u zajednici gleda blagonaklono, te uglavnom nisu pretrpjeli vandalske napade. Posebno se pokazalo efikasno

ako je mural nastao u komunikaciji sa zajednicom, a po mogućnosti od umjetnika proisteklih iz te zajednice. Kasnije su prema tim saznanjima oformljeni programi izrade murala koji su mlade ljude iz problematičnih sredina uspjeli maknuti s ulice.

Programi izrade murala su inovativni način rekonfiguriranja političkih i ekonomskih struktura urbanih cjelina, a posebno onih zajednica koje trebaju definirati svoje nove društvene imperitive. (Maura, 2002, str. 9)

Na kraju svojega rada, autorica preporučuje da američki gradovi poput Bostona, dodatno osnaže svoje postojeće programe izrade murala kako bi maksimizirali njihove evidentne efekte. Iako govori o Americi, može se lako pretpostaviti da se njihova iskustva mogu efikasno primijeniti i na drugim stranama svijeta. Preporučuje da se murale može dodatno promovirati kroz kulturni turizam, stoga je potrebno ojačati i odnose između posrednika koji su uključeni u stvaranje umjetnosti, a ne smiju se zaboraviti ni odnosi s medijima, ali i javnošću. Nužno je zaštititi i prava umjetnika. Kako bi državni programi poticanja murala i javne umjetnosti bili efikasni, trebaju biti integrirani u urbanu zajednicu. (Maura, 2002)

Ona primjećuje kako je upravo mural nevjerojatno moćan alat u transformaciji urbanih cjelina, ali i zajednica koje žive u njima. Zbog toga Maura E. Greaney, kao i autori spomenuti prije nje, smatra da mural mora posjedovati i obrazovne i socijalne poruke, odnosno mora biti angažiran kako bi se njegove pozitivne mogućnosti maksimalno iskoristile.

Nužno je poticati institucionalne programe izrade murala, koji bi trebali ne samo uljepšati okolinu, nego moraju poslužiti i za visoko obrazovne i socijalne svrhe. Mural bez takvog smisla je promašena šansa. (Maura, 2002, str. 7)

5 Istraživanje osobnoga stvaralačkog postupka

Nakon svega napisanoga u teorijskom dijelu ovoga rada, vidljivo je da postoji velika potreba da se nešto učini što bi unaprijedilo život u petrinjskom kraju koji je doista teško oštećen što ratom, što nestručnim i nesavjesnim vođenjem grada, kao i nemarom. Isto tako vidljivo je da umjetnička intervencija ima potencijal utjecati na društveno-ekonomske prilike u gradu, iako se na prvi pogled čini da je nada u tako nešto ipak u sferi utopije¹.

Ono što je je za ovaj rad najvažnije jest to da zatečena situacija s vidljivim i jasnim problemom te s mogućim alatom za rješavanje (barem dijela) problema, potiče želju za stvaranjem slikarskoga projekta, tj. niza radova koji mogu poslužiti kao prijedlog za oplemenjivanje ovoga urbanog prostora kao poželjnije životne sredine.

Zaključak o svrhovitosti murala koji iznosi Maura E. Greaney izrijeком glasi „oni bi trebali uljepšati okolinu, ali u isto vrijeme moraju služiti i u visoke edukacijske ili socijalne svrhe. Javni mural bez takve svrhe je promašena prilika.“ (Maura, 2002, str. 7) Tako poimana funkcija murala izravno je utjecala na koncepciju i izvedbu ovoga doktorskoga rada.

Iako danas postoji dosta literature koja se može konzultirati o pitanju koncipiranja umjetničkoga istraživanja poput „Art practice as research; inquiry in Visual arts“ autora Graeme Sullivan (Sullivan, 2010), za sistematizaciju praktičnoga dijela rada ipak je poslužio okvir koji je prikazan u knjizi *Visualizing Research; A Guide to the Research Process in Art and Design* autora Carole Gray and Julian Malins. U toj knjizi vrlo je pregledno opisan način i tijek praktičnoga istraživanja. U njoj je ujedno uobličen i okvir koji doimao kao vrlo logičan i pregledan način praćenja izrade rada:

¹ Općenito, izrazom utopija označuje se svaka neostvarljiva zamisao, sanjarija, maštarija; težnja da se prevlada aktualna zbilja i da se od pojedinih njezinih elemenata izgradi nova, idealno zamišljena realnost. (enciklopedija.hr, 2020)

Postoje praktične metode koje se mogu učinkovito koristiti u ovom procesu ispitivanja. Mogu se identificirati sljedeće specifične metode formalnoga istraživanja:

- stvaranje umjetničkoga / dizajnerskoga / kreativnoga rada kroz određene okvire projekata ili kao tijelo

Rad na istraživanju istraživačkih pitanja koja mogu sadržavati ili biti dopunjena bilo kojim sadržajem, sastoje se od sljedećega:

- promatranje i srodni zapisi / uporaba simbola
- vizualizacija – crtanje (u svim oblicima), dijagrami
- mapiranje koncepta, mapiranje uma
- *brainstorming* / lateralno razmišljanje
- skiciranje / bilješke
- fotografija, video, audio
- 3D modeli / makete
- eksperimentiranje s materijalima i procesima
- modeliranje / simulacije
- multimedijske / hipermedijske aplikacije
- digitalne baze podataka, vizualni i tekstualni pojmovnici i arhive
- refleksija u akciji / ‘tok svijesti’ / osobni narativ
- vizualni dnevnik / reflektirajući časopis / istraživački dnevnik
- suradnja / sudjelovanje / povratne informacije, na primjer radionice
- upotreba metafore i analogije
- organizacijske i analitičke matrice
- grafikoni tijeka odlučivanja
- ploče s pričama, vizualni narativi
- kustos
- kritičko pisanje, publikacije
- izlaganje i povratne informacije / recenzije (Malins, 2004).

U ovom istraživanju stvaralački postupak bit će predstavljen u predloženim okvirima.

5.1 Figurativno slikarstvo kao izričaj

Za izvedbu likovnoga dijela, odlučeno je da bude ostvarena u maniri figurativnoga slikarstva. Rad je osmišljen kao niz slika koje djeluju kao podsjetnici na dijelove Petrinje, a koji imaju važnost za zajednicu koja živi na prostoru toga grada. Naslikan je niz slika koje sadrže prikaze mjesta važnih za Petrinju, ali na takav način da integritet zgrada bude sačuvan i da se pri tome ne negira njihov oblik, odnosno njihova boja. Slike se trebaju uklopiti u cjelinu sa zidovima, zgradama i ambijentom. Naslikani murali bili bi prikazi koji trebaju podsjetiti na ugođaj starih razglednica, izrezaka iz novina ili knjiga, staroga notesa, starinskih fotografija. Time se želi evocirati uspomene, probuditi sentimentalnost, ali i ponos, podsjetiti na važno i drago, i istodobno stvoriti ambijent koji bi to podržavao.

Figurativno slikarstvo kao izraz, doktorand njeguje i u svojem svakidašnjem radu, ali u ovom kontekstu ima još neke dodatne mogućnosti. Prije svega, takvo slikarstvo je univerzalno razumljivo i stoga je primjereno za ovaj tip umjetničkoga rada koji bi trebao moći izražavati svoj sadržaj jasno i (uglavnom) bez zabune. Slično govori i E. H. Gombrich u odgovoru na kritiku svoje knjige *Illusions in Painting* K. Adamsa, a koji je objavljen u časopisu *Discovery* 1962. godine.

Naturalistične slike su one koje bez dodatnih napora odgovaraju točno onom tumačenju koje i jest ispravno. (Gombrich E. H., 1962, str. 48)

5.1.1 Mimesis

Prve filozofske rasprave o umjetnosti počinju još u antičko doba, u staroj Grčkoj. Platon i Aristotel u svojim djelima promišljaju umjetnost i njezinu ulogu u društvu. Tumačenjima mimezisa, tj. prikazivačkoga odnosa umjetnosti prema svijetu i stvarnosti kao koncepta umjetnosti zapravo započinju teoriju estetike.

Mimezis je za filozofe stare Grčke značio osnovni princip po kojemu su nastajala umjetnička djela. Iako prijevod te riječi znači „imitacija“, više se smatrala izvedba po uzoru na ono što postoji, a ono „što postoji“ bio je predmet rasprave i tumačenja.

Neki ljudi koriste medij boje i oblika za stvaranje imitacija različitih predmeta stvaranjem vizualnih slika (neki kroz umjetnost, neki kroz praksu); drugi to čine glasom. (Aristotel, 1996, str. 3)

Za Platona to je bio svijet ideja, a ono što doživljavamo kao stvaran svijet oko nas je tek sjenovita predstava onoga što je „idealno“, tj. stvoreno od Boga. Pa je tako postao i prvi kritičar mimezisa, smatrajući da je umjetnost dvostruko udaljena od istine i idealnoga, jer imitira imitaciju.

Onda je svaka umjetnost koja oponaša daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvaća samo jedan mali dio i to samo njen izgled. (Platon, 2002, str. 332)

Aristotel ipak brani imitaciju, odbacujući moralno vrednovanje umjetničkoga djela. Smatra da svako ljudsko biće ima duboko usađenu potrebu za imitiranjem te da se kao vrsta po tome razlikujemo od životinja jer imitiranjem/oponašanjem već od najranijega djetinjstva učimo i stječemo vještine. Kroz imitiranje/oponašanje čovjek osjeća univerzalno zadovoljstvo.

Imitacija prirodno dolazi ljudskim bićima još od djetinjstva (i po tome se razlikuju od drugih životinja, tj. po snažnoj sklonosti oponašanju i učenju njihovih najranijih lekcija kroz oponašanje); tako i univerzalni užitek u oponašanju. (Aristotel, 1996, str. 6)

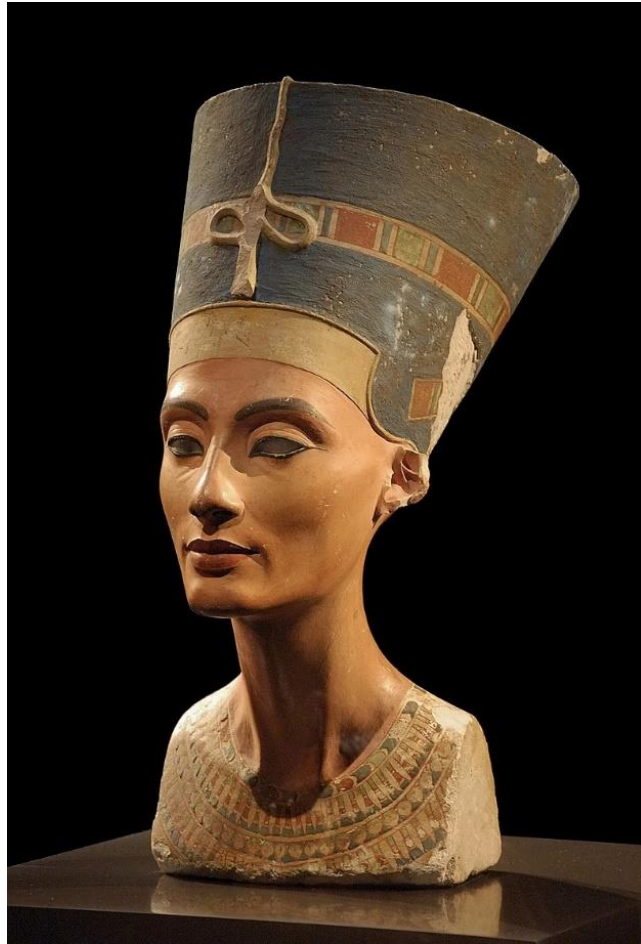
Do koje je mjere mimeza bila cijenjena u antici, pokazuje i priča koja se cijelo to vrijeme prenosila među umjetnicima, a zapisao ju je Plinije Stariji u svojoj *Naturalis Historia*, prvoj svojevrsnoj enciklopediji. Ispričao je priču o slikaru Zeuxisu, koji je bio najcjenjeniji slikar svojega doba te ga je njegov suparnik slikar Parrhasiusas izazvao na natjecanje u vještini

uvjerljivoga slikanja. Zeuxis je, navodno, naslikao grožđe toliko uvjerljivo da su ga prave ptice htjele ključati. Međutim, on sam je priznao poraz kada je pokušao maknuti zastor sa slike suparnika, a taj je zastor zapravo bio naslikan. Ustvrdio je da je on zavarao ptice, ali da je Parrhasiusas zavarao njega, umjetnika, a to je puno veći uspjeh. (Pliny, 1961, str. 309, 310)

Prikazivački, figuralni izričaj ima svoju dugu tradiciju. Prve radove u kojima možemo prepoznati „ono što se htjelo i prikazati“ pronalazimo još u pećinama Lascauxa i Altamire i slično još u doba pretpovijesti. Od prvih civilizacija poput Babilona do danas, sačuvane su slike, bolje rečeno reljefi, koji su često bili bojani, izrađeni od pločica pečene i glazirane keramike koje su zorno prikazivale vladare, životinje, ratnike ili mitske prizore.

Povijest naturalizma u umjetnosti od Grka do impresionista povijest je najuspješnijeg eksperimenta, pravog otkrića pojavnosti. (Gombrich E. , 1984, str. 262)

U vrijeme starih civilizacija slikarstvom možda nisu uspijevali doći do visokoga stupnja naturalističnoga prikaza, posebice zbog nepoznavanja zakona perspektive, ali su zato skulpture bile nevjerovatno realistične. Perzijanci su radili vrlo uvjerljive skulpture životinja. Poznat je primjer skulpture Mastifa od Persepolisa, koja se danas nalazi u Nacionalnom muzeju u Teheranu, Iran. Još poznatiji primjer izrazito „realistično“ izrađene skulpture jest primjer biste Kraljice Nefertiti iz razdoblja staroga Egipta 1345. godine prije Krista, koja prikazuje vrlo detaljno i anatomski savršeno, a uz to još i obojeno lice elegantne kraljice, kako bi dojam realnosti bio još izraženiji. Slične tendencije nastavljene su i u civilizacijama Krete i Mikene, gdje je čak i realizam u slikarstvu napredovao.



Slika 29 Bista kraljice Nefertiti, (Izvor: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nefertiti> autor fotografije: Philip Pikart, datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)

Naravno, doba antike, tj. stare Grčke i Rima, kao što je vidljivo u Platonovu i Aristotelovu tumačenju najveći je naglasak stavljen na prikazivačke umjetnosti. Iako starogrčka umjetnost počinje geometrijskim stilom, u kojem je većim dijelom zastupljena dekorativna geometrizacija, svakim sljedećim stilom povećava se razina realističnoga prikaza i razina vještine umjetnika. Evidentno je da starogrčka umjetnost unatoč vrlo uvjerljivim prikazima naglasak stavlja na idealno, što je naravno u skladu i s tumačenjima njihovih filozofa koji ideju pretpostavljaju izvedbi. Umjetnost staroga Rima do pojave i prihvaćanja kršćanstva, nastavlja tradiciju starogrčke umjetnosti, s visokom vještinom izvedbe i uvjerljivosti, ali usmjeravajući se prema reduciranju idealizma, tj. s većim naturalizmom i karakternošću.

Pjesnik koji imitira, poput slikara ili bilo kojeg drugog umjetnika, mora nužno oponašati jedan od tri predmeta - stvari kakve su bile ili jesu, stvari kakve se govore ili misle da jesu, ili stvari kakve bi trebale biti. (Aristotel, 1996, str. 42)

Nakon dolaska kršćanstva, estetika i problem ljepote počeo se proučavati i objašnjavati unutar teoloških rasprava, pri čemu je Bog jedino mjerilo i krajnja istina. Umjetnost po uzoru na vidljivi, materijalni svijet definitivno je napravila korak unatrag, ali je iznjedrila neka dublja promatranja prirode koja su za tadašnje mislioce ipak vrijedna proučavanja jer su posljedica Božjega stvaranja. Sveti Augustin je poput Platona smatrao da u pozadini svega postoje metafizičke forme i njihov red u svemiru. Primijetio je da u prirodi postoji neki red koji se može čak i izmjeriti i numerički označiti te je sve što je posjedovalo osjećaj reda, ustrojstva i jedinstva smatrao lijepim. Uvažavanje i cijenjenje ljepote povezivao je s razumom i umom. Sveti Augustin, slično kao i Platon, smatra da ljepota i red postoje izvan promatrača samo kao imitacija Božje ljepote.

Pregledajte ljepotu tjelesnih oblika, i primijetit ćete da je sve na svom mjestu i to po broju. Pregledajte ljepotu tjelesnih pokreta i primijetit ćete da sve kreće prema svome vremenu i broju. (Piero, 2012, str. 51)

Nakon što su tekstovi Platona i Aristotela u 11. stoljeću ponovno postali dostupni, zainteresirali su veliki broj tadašnjih filozofa. Izdvojio se Toma Akvinski koji se za razliku svetog Augustina i njegova neoplatonizma, ipak priklonio Aristotelovoj misli te je u načinu doživljaja ljepote u obzir uzeo čovjeka, i to kao aktivnoga sudionika. On istražuje odnos između onoga koji promatra te promatrane ljepote. Sv. Toma smatra da se primjećivanje i uvažavanje ljepote ne događa toliko kroz vizualno iskustvo, nego kao posljedica aktivnosti spoznaje te se na taj način doživljava uravnoteženo i mirno stanje, koje se možda može prevesti i kao uživanje. O filozofiji Tome Akvinskoga Hrvatska enciklopedija, Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža navodi, između ostaloga, i ovo:

Mnogi se elementi senzualizma i racionalizma isprepleću u njegovoj spoznajnoj teoriji. Spoznaja nastaje u subjektu s pomoću percipiranja samostalno postojećih objekata. No subjekt u objektu ne može percipirati sve, nego samo ono što je njemu slično. Spoznajni objekt, pri ulasku u dušu koja spoznaje, gubi svoju materijalnost i može u nju prodrijeti samo kao lik. Stoga stvari postoje istodobno izvan nas kao objekti i u nama kao slike. (enciklopedija.hr, 2021)

Tijekom srednjega vijeka, nasljeđe antičke umjetnosti kao poglavito prikazivačke, prihvaćano je sa zadržkom jer je shvaćano kao idolopoklonstvo. No, doskora je princip prikaza prihvaćen jer se shvatilo da slika ima izrazitu didaktičku snagu. Prema kraju srednjega vijeka, prikazivačka umjetnost se sve više otvoreno prihvaća te koristi kao edukacijsko sredstvo koje prikazuje Boga kao stvoritelja svega.

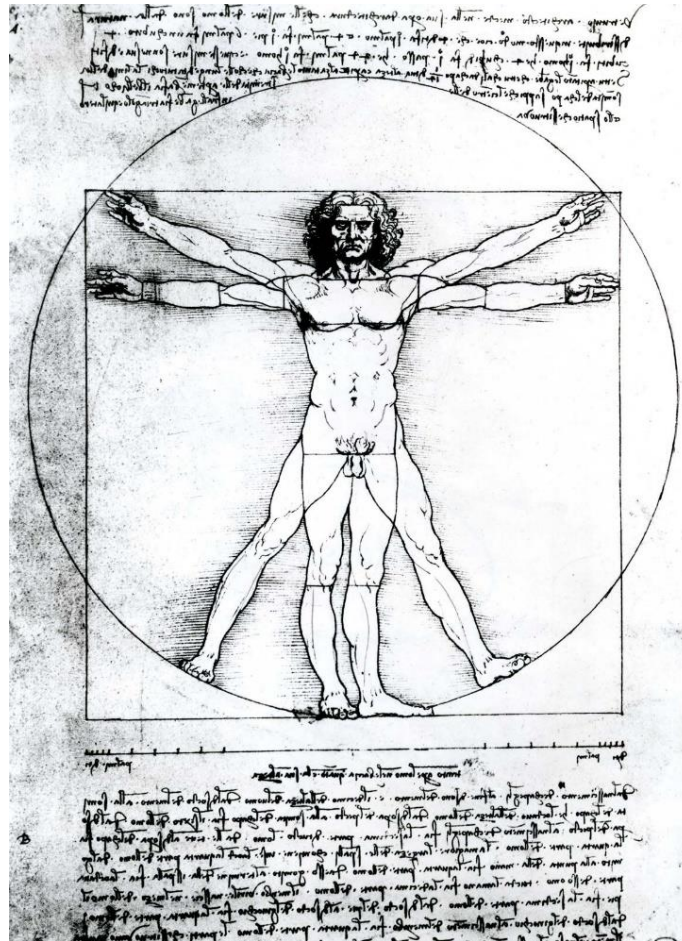
Onaj koji pokazuje poštovanje prema slici, pokazuje poštovanje i prema onome što je prikazano na njoj. (Piero, 2012, str. 62)

Završetkom srednjega vijeka i ulaskom u renesansu, završava period u zapadnoj umjetnosti u kojem su teolozi imali glavnu riječ kad je u pitanju estetika i umjetnost. Ponovno se otkrivaju klasične ideje Platona i Aristotela te oživljava koncept „mimezisa“. Međutim, renesansni umjetnici ne doživljavaju mimezu kao puko oponašanje, nego prije svega istraživanje i interpretaciju.

Leonardo da Vinci, jedan od najvećih renesansnih umjetnika, a možda i jedan od najvećih umjetnika svih vremena, smatra da slikarstvo (kao i umjetnost općenito) ne bi smjelo biti samo preslikavanje. On samoj izvedbi pretpostavlja znanje i teoriju. A ono što je renesansu učinilo posebnom jest znanstveni pristup, istraživanje stvarnosti, potvrđivanje ili odbacivanje teorija. Poznato je koliko je sam Leonardo pridonio znanosti i kulturi uopće svojim proučavanjima svijeta, svojim izumima te naravno svojom umjetnošću.

Slikar koji crta vježbom i prosudbom oka bez upotrebe razuma je poput ogledala koje kopira sve što je postavljeno ispred njega, a bez znanja o istom.

Oni koji su zaljubljeni u praksu bez znanosti slični su kapetanu koji ulazi u brod bez kormila ili kompasa i koji nikad nema nikakvu sigurnost kamo ide. Praksa se uvijek treba temeljiti na zdravoj teoriji, koja postaje vodič, ali i izlaz, a bez njega ništa ne može biti dobro napravljeno u bilo kojoj vrsti slikanja. (Vinci, 2008, str. 212)



Slika 30 Leonardo da Vinci „Vitruvijev čovjek“, oko 1485., (izvor:

<https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci/Sculpture#/media/1/336408/38860>, datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)

Jedan od najutjecajnijih mislioca toga doba, arhitekt Leon Battista Alberti u svojem traktatu *O slikanju* iz 1435. godine preporučuje koncept mimezisa kao glavni alat u umjetničkom istraživanju prirode i potrazi za realnim u umjetnosti.

Nitko neće zaniijekati da se ono što se ne vidi ne tiče slikara; slikar se, naime, trudi oponašati samo ono što je vidljivo pod svjetlom. (Alberti, 2008, str. 53)

U tom traktatu, i općenito u svojem radu, L. B. Alberti postavlja temelje renesansne misli i odnosa prema umjetnosti i njezinim zadaćama. Njemu se pripisuje i otkriće linearne perspektive, čiju konstrukciju detaljno opisuje u već spomenutoj knjizi *O slikanju*. Iz traktata

se međutim vidi da on ne potiče puko imitiranje kao tumačenje mimezisa, nego prije interpretaciju baziranu na istraživanju i znanju, ali etičkim i religioznim vrijednostima. Pa tako u traktatu piše i o oplemenjivačkoj svrsi slikarstva i kiparstva, što je možda i prvi put da se tako nešto spominje.

Također treba smatrati golemim darom smrtnicima to što je slikarstvo predstavljalo bogove koje su narodi štovali; naime, slikarstvo je uvelike pridonijelo pobožnosti koja nas povezuje s bogovima, kao i zdravoj vjeri koja održava naš duh. (Alberti, 2008, str. 82)

Tu se kod Albertija može pronaći i trag ideje koju danas zastupa i već spomenuti profesor Nicholas Wolterstorff, kada kaže da samo umjetničko djelo jest jedino koje i „prilичi“ kad je u pitanje oživljavanje i održavanje sjećanja na nekoga i nešto, kao i kad kaže da je ta uloga umjetnosti kao oplemenjujućega sredstva, ona koja se u današnje doba najviše zaboravlja, a koja stvara okosnicu ideje u ovom radu.

Cennino Cennini u svojem utjecajnom djelu *Knjiga o umjetnosti*, daje još širi uvid u shvaćanje renesansne umjetnosti i njezina odnosa prema prikazivačkom. On govori da umjetnik slikar mora biti obdaren vještom rukom, ali i maštom, kako bi bio u mogućnosti izmisliti i kao stvarne prikazati nikada viđene stvari. On i dalje govori o prikazivačkom načinu slikanja, ali pridaje veliku ulogu i kreaciji te uz promatranje i razum koje su, kako je ranije istaknuto, bilo okosnica renesansne umjetnosti, pridodaje maštu te se time odvaja od isključivoga prikazivanja vidljivoga svijeta. (Cennini, 2007)

Slično je i slikaru dana sloboda da slika neki lik kako stoji ili sjedi, ili napola čovjeka a napola konja, kako mu se sviđa, po vlastitoj mašti. (Cennini, 2007, str. 30)

5.1.2 Utjecaj fotografije

Posebno poglavlje u razvijanju, možda bolje rečeno, mijenjanju figurativnoga pristupa u umjetničkom izražavanju prouzročio je izum i razvoj fotografije. Niz je slikara poput impresionista Edgara Degasa ili našeg Bele Čikoša Sesije koji su bili pioniri fotografije. Pojava fotografije dovela je do pretpostavke da će figurativni način prikazivanja izgubiti svoju prevlast, jednako kao što će se općenito umanjiti potreba za prikazivanjem.



Slika 31 Edgar Degas „Poslije kupanja“, 1896., fotografija, (izvor: <https://joyofmuseums.com/museums/united-states-of-america/los-angeles-museums/getty-museum/after-the-bath-woman-drying-her-back-by-edgar-degas>. datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)

Umjetnici su od davnina pokušavali zabilježiti što točniju informaciju o oblicima viđenim u prirodi. Primijetili su da su promjene u prirodi teško uhvatljive našim osjetilima, a objektivnost lako nestaje filtriranjem kroz naše poimanje. Potrebno je bilo osmisliti pomagalo koje će prirodu i promjene u njoj objektivizirati i izmjeriti.

Posebno se to odnosi na pitanje „prostora“ koji se jako dugo nije mogao u potpunosti pojmiti, stoga su umjetnici od pamtivijeka imali problema s njegovim prikazivanjem. U slikarstvu i crtežu to je posebno dolazilo do izražaja jer su slikari htjeli prikazati privid prostora na površni, tj. dvodimenzionalnoj plohi.

Početak renesanse arhitekt F. Brunelleschi i slikar L. B. Alberti došli su do rješenja putem koncipiranja jednostavne „mreže“ i tako otkrili tzv. *linearnu perspektivu*. Mreža je konstruirana od nekoliko žica napetih na okvir u vertikalnom i horizontalnom nizu tvoreći niz pravilnih kvadrata. Umjetnik je samo trebao istu takvu mrežu konstruirati na svojoj površini za rad te je trebao prenijeti što vidi u pojedinom kvadratu. Putem „mreže“ uspjeli su shvatiti promjene koje doživljavamo kao prostor, poput linearnoga skraćanja po kojim pravilima je zatim konstruirana linearna perspektiva. Tako je konstruirana jedna od najranijih mehaničkih naprava koja je omogućavala objektivniji pogled u realni svijet i koja je time značajno utjecala na poimanje prostora čak i u znanstvenom smislu.

Zamislimo zrake kao neke razapete, posve tanke niti, koje su na jednome kraju vrlo čvrsto svezane kao u svežanj, a s druge ih strane prihvaća oko, u kojem je sjedište osjeta vida. Na tome su mjestu one poput kakva debla od zraka iz kojeg zrake izlaze udalj poput vrlo ravnih grančica i dopiru do nasuprotne površine. (Alberti, 2008, str. 57)

Traganjem za još preciznijim i objektivnijim alatom došlo se do konstruiranja *camere obscurae*, što u prijevodu s latinskoga znači „tamna komora ili soba“, koja se smatra pretečom suvremene kamere, tj. fotografskoga aparata. U početku se to odnosilo na zatamnjenju prostoriju s jednim otvorom kroz koji prolazi svjetlost te projicira (obrnutu) sliku okoline na zid suprotno od otvora. Kasnije je prostoriju zamijenila zatamnjena kutija s otvorom, odnosno objektivom, a koji je kasnije prekrivan oblikovanim komadom stakla što je dodatno unaprijedilo kvalitetu projicirane slike. Iako se smatra da se za neke oblike *camere obscurae* znalo još u drevnoj Kini, pravi interes i eksperimentiranje počinje u doba renesanse, kada ga umjetnici počinju koristiti kao pomoć u shvaćanju, ali i prikazivanju prirode. Čak je i Leonardo da Vinci opisivao način izrade i korištenja *camere obscurae*.

...kada slike osvijetljenih objekata prodru u vrlo tamnu komoru kroz mali otvor, tada te slike dobijete na bijelom papiru koji je postavljen u ovu mračnu komoru u blizini tog otvora; na tom papiru ćeš vidjeti sve predmete u svojim pravim oblicima i bojama, ali umanjene; bit će prikazane naopačke... (Vinci, 2008, str. 110)

Prve dvije inačice suvremene fotografije javno su predstavljene 1839. godine i to neovisno, u razmaku manjem od tri tjedna. Nazvane su dagerotipija i kalotipija. Francuski arhitekt, kazališni scenograf i dizajner Louis Jacques Mandé Daguerre razvio je tzv. dagerotipiju koja se oslanjala na već vjekovima poznatu *cameru obscuru*, kroz koju je osvijetljavao metalnu ploču što je bila premazana slojem osjetljivim na svjetlost. Kalotipiju je osmislio Briton William Henry Fox Talbot, koji je koristio papire osjetljive na svjetlost te je kombinacijama negativ i pozitiv-slika dobivao prikaze koje je nazivao „fotogeničnim crtežima“.

Iako je dagerotipija u prvo vrijeme imala primat jer se njome mogla dobiti detaljnija i oštrija slika, daljnji se razvoj ipak temeljio na kalotipiji koja je, nakon što se tehnološki unaprijedila 1841. godine, pokazala svoje prednosti. Francuz, poznat kao Nadar, na osnovi kalotipije, razvio je metodu korištenja staklenih negativa i albuminskih papira s kojom je uspio dobiti puno detaljniju sliku širega tonskog raspona. Nova tehnika je nazvana *wet-plate* ili kolodijski proces te je postavila temelje daljnjega razvoja fotografije na osnovi negativa i razvijanja fotografija u tamnim komorama. (Kleiner, 1914) Naravno, danas potpuni primat u fotografiji pripada digitalnoj tehnologiji, koja hvata i pohranjuje informaciju o svjetlosti, tj. zabilježenoj slici putem elektroničkoga čipa, što je donijelo pravu revoluciju u korištenju fotografskih mogućnosti te napravilo fotografiju dostupnom skoro svakom čovjeku.

Iako se u prvim razmišljanjima dolazilo do zaključka kako je tradicionalno, figurativno slikarstvo došlo do kraja, to se ipak nije dogodilo. Nije se dogodilo u doslovnom smislu, kako su mnogi prognozirali, misleći da će fotografija u potpunosti prognati realistični prikaz u slikarstvu, pretvarajući ga u nepotrebnu tvorevinu koja pri tome zahtijeva puno truda i rada. Smatralo se da takav rad može biti zamijenjen pristupačnim, mehaničkim i za tadašnja shvaćanja potpuno objektivnim alatom. Kažu da je Paul Delaroche, francuski slikar 19. stoljeća, akademik, poznat po svojim idealističnim povijesnim prizorima, kada je vidio fotografiju, zavapio: „Od danas, slikarstvo je mrtvo“.

Ipak fotografija je zauvijek promijenila pogled na umjetnost, naročito slikarstvo. Pogled na umjetničku produkciju se raslojio, dao vjetar u leđa nefigurativnom apstraktnom izričaju, novoj vrsti umjetničkoga izričaja koja nije željela prikazivati vidljivi svijet. Međutim, potpuno neočekivano, dao je dodatan zamah ponovnom pronalasku vrijednosti tradicionalnih tehnika i pristupa u slikarstvu te umjetnosti općenito.

Fotografija je likovnim umjetnicima dala nove putokaze za istraživanje. Rasteretila je tradicionalne umjetnike zadataka koji su se kosili s fotografskim mogućnostima. Pokazalo se da je najjača strana fotografije dokumentiranje, brzina, prenosivost; u rukama likovnih umjetnika ona je pretvorena u alat koji je otvorio nove mogućnosti u istraživanju svijeta.

Tradicionalni, prikazivačko nastrojani umjetnici dobili su nevjerovatno koristan alat koji su mogli iskoristiti do tada neslučenih razmjera. Mnogi umjetnici, kao i umjetnički pokreti, počeli su koristiti fotoaparat i fotografiju na način koji su smatrali adekvatnim tako da je nastao niz tehničkih, idejnih i filozofskih rješenja koja su služila u stvaranju novih dimenzija umjetničkih djela bila ona figurativna, apstraktna ili konceptualna.

Međutim, pokazalo se da je fotografija samo zaokrenula fokus umjetničkih težnji te je započeo proces uzajamnoga utjecaja, ali i razgraničenja koji traje sve do danas. (Strennel, 2004, str. 7)

5.1.3 Figuracija

Govoreći o prikazivačkom, tj. figurativnom slikarstvu nemoguće je izbjeći sukobe pojmova te njihovih objašnjenja i shvaćanja, pa se tako najčešće isprepliću pojmovi realizma, figuracije, mimeze (mimetičke umjetnosti), naturalizma, reprezentacije ili prikazivačke umjetnosti, predmetne umjetnosti, iluzionizma... Svaki od tih pojmova ima svoje uključivosti i isključivosti.

Kao suprotnost apstrakciji u stranoj literaturi često nailazimo na pojam *representational art*, što se može prevesti u predmetnu, reprezentacijsku ili prikazivačku umjetnost. Međutim ovi izrazi u hrvatskoj jezičnoj praksi baš i nisu zaživjeli.

U svojem općeprihvaćenom *Pojmovniku suvremene umjetnosti*, Šuvaković koristi pojam „predmetna umjetnost“, koji koristi u tekstu o figuralnoj umjetnosti. Britanski Tate muzej daje zanimljivo objašnjenje i distinkciju pojmova, pri čemu se zaključuje da se figurativna umjetnost odnosi na moderno umjetničko tretiranje prepoznatljivoga prikaza, posebice ljudskoga lika.

Reprezentacija - Čini se da je pojam ušao u upotrebu nakon uspona moderne umjetnosti, osobito apstraktne, kao sredstvo upućivanja na umjetnost koju suvremeni razvoj nije bitno dotaknuo. Nije posve isto što i figurativna umjetnost koja se, izgleda, odnosi na modernu umjetnost u kojoj se elementi stvarnosti, iako prepoznatljivi, ipak tretiraju na suvremene načine, kao na primjer u ekspresionizmu. Pojam figurativno također podrazumijeva poseban fokus na ljudski lik.

Izraz nereprezentativan često se koristi kao sinonim za apstraktno.
(tate.org.uk, n.d.)

Ipak u jezičnoj uporabi na ovim prostorima, figuracija je primaran pojam kada pokušavamo opisivati umjetnost koja nastoji prikazati vidljiv svijet. Međutim, kao što je rečeno u Tateovom objašnjenju pojma, figurativno često implicira bavljenje figurama, bilo ljudskim ili životinjskim, ali to ipak ne mora biti nužno tako jer može prikazivati i ostale elemente pojavnoga svijeta.

Figurativna umjetnost, slikarstvo i skulptura utemeljeni su na likovnim kompozicijama čiji je osnovni element figura kao prikaz ili znak predmeta, ljudskoga ili životinjskoga tijela. Kao varijanta termina figurativna umjetnost koristi se termin predmetna umjetnost... (Šuvaković, 2005, str. 209)

Međutim, figuracija može postojati u različitim varijacijama ili interpretacijama pojavnoga svijeta te može biti prilično udaljena od uvjerljivosti, ali isto tako može biti i vrlo uvjerljiva i doslovna.

Ljudski um lako prepoznaje oblike, posebno likove. Čak i najjednostavniji pokušaj prikazivanja nekog lika kroz jednostavne simbole dovodi do lakog prepoznavanja, što se može zamijetiti u suvremenoj informatičkoj komunikaciji korištenjem takozvanoga smješka ili „smajlija“ (eng. *smiley*), gdje jednostavna kombinacija nekoliko tipografskih znakova čini lako prepoznatljiv lik s isto tako lako shvatljivom emocijom i raspoloženjem. Primjerice 😊 😞 😊.

Granice između figurativne i apstraktne umjetnosti u kasnom modernizmu i postmodernoj umjetnosti narušavaju se ukazivanjem na to da je kompozicija uvijek klišeji prikazivanja i izražavanja, bez obzira na to ukazuje li se kao prikaz (mimezis), izraz (ekspresija) ili konstrukcija (apstraktno ili konkretističko djelo). (Šuvaković, 2005, str. 208)

U literaturi na hrvatskom jeziku pojam iluzionizma najbliže prilazi ideji mimeze, gdje se na neki način tolikom sličnošću želi obmanuti gledatelja. U stranoj literaturi poznat je kao izraz *trompe l'oeil* (prema franc. varka oka). Iluzionizam je često korišten u zidnom slikarstvu, kako bi stvorio privid otvaranja zidova i nastavljanja otvorenoga prostora izvan granica građevine.

Slikari *trompe l'oeil* od tada se oslanjaju na međusobno jačanje iluzije i očekivanja: naslikana muha na ploči, oslikana slova na stalku za pisma; doista najuspješniji *trompe l'oeil* koji sam ikada vidio bio je na razini Parrhasiosova trika – slika koja simulira razbijeno staklo ispred slike. (Gombrich E. , 1984, str. 164, 165)

Stoga se može rezimirati da je u kontekstu promišljanja teorijskih i kritičkih radova na hrvatskom jeziku, figuracija primaran pojam kada nastojimo opisivati umjetnost koja pokušava prikazati vidljiv svijet. Poimamo ga kao suprotnost apstrakciji. Figurativno često implicira

bavljenje figurama bilo ljudskim ili životinjskim, ali ipak to ne mora biti slučaj jer može prikazivati i ostale elemente pojavnoga svijeta. Isto tako, odnosi se na i modernu umjetnost u kojoj se elementi stvarnosti lako prepoznatljivi, ali su ipak tretirani na suvremene načine.

5.1.4 Realizam

Kada se govori o figurativnom slikarstvu jedan od najčešćih pojmova koji ga opisuje jest i realizam. Danas je pojam realizam ušao u svakodnevnu komunikaciju te ga kao takvog shvaćamo kao likovni izražaj koji teži što objektivnijem, tj. zornom prikazu stvarnosti. Međutim, ovaj se pojam ne može jednoznačno i sveobuhvatno definirati, stoga postoji više tumačenja i značenja pojma realizam.

Ipak se u zadnje vrijeme pojam realizma sve se više veže uz specifično prikazivačko slikarstvo, koje ima zadaću prepoznatljivo i uvjerljivo, tj. realno prikazati ono što se želi prikazati. A za pravi početak njegove uporabe smatra se otkriće i konstruiranje linearne perspektive u renesansi, iako je prikazu zatvorenih formi, poput mrtve prirode, portreta i akta, gdje perspektivno skraćanje nije igralo veliku ulogu, do ostvarenja visokoga realizma došlo i puno ranije.

U pejzažnom slikarstvu, na primjer, otkriće perspektive u doba renesanse bilo je prekretnica, dok su u sferi portreta, umjetnici poput Albrechta Dürera, Hansa Holbeina mlađeg i Lucasa Cranacha Starijeg bili pioniri realističkoga prikaza... (Strennel, 2004, str. 7)

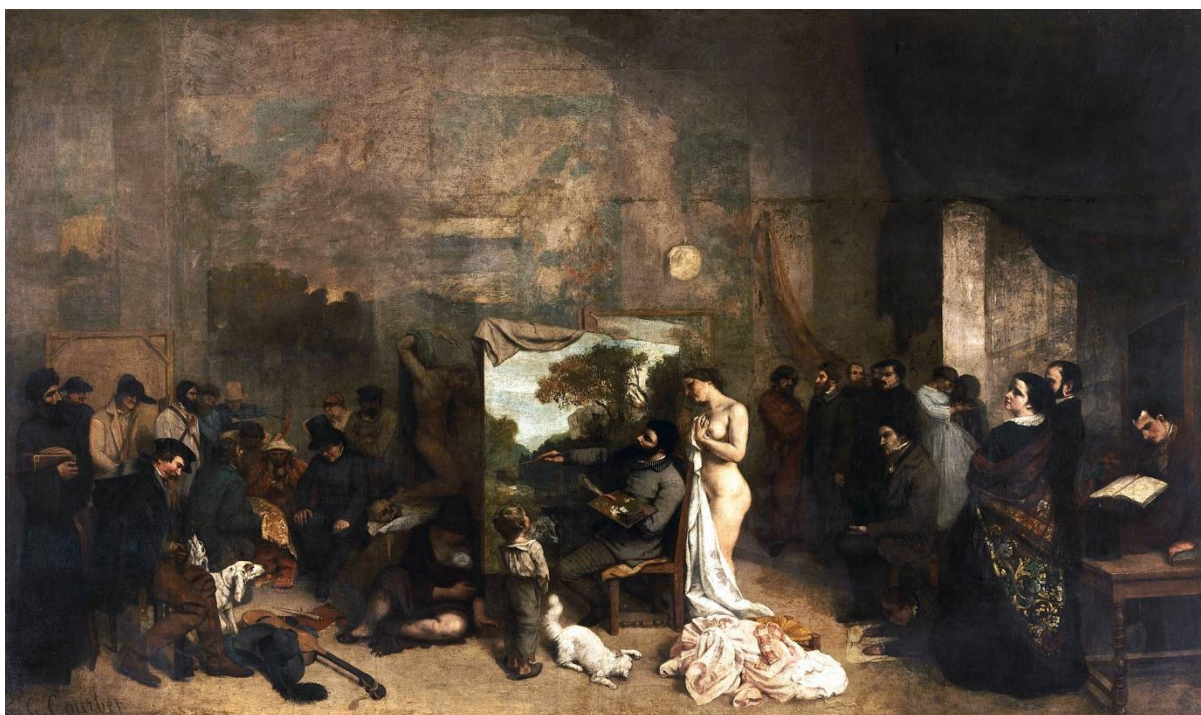
U filozofiji se pojam realizma pojavio tijekom srednjega vijeka kao naziv za teološku doktrinu koja smatra da u stvarnosti postoje samo opći pojmovi, tzv. univerzalije. Njih u suvremenom izričaju možemo shvatiti kao apstraktni koncept koji postoji u božanskom umu prije stvari i postoji neovisno o njima, dok su za pristalice pojmovnoga realizma stvari izolirane, privremene i promjenjive. Suprotnost srednjovjekovnom shvaćanju pojmovnoga realizma bila je filozofija nominalizma koja pak pojedinačne stvari vidi kao jedine postojeće. Pristalice nominalizma smatraju da su opći pojmovi rezultat apstrakcije nastale razmišljanjem, te da se radi tek o naknadnom označavanju zajedničkih svojstava pojedinih stvari.

Međutim, pojmovni realizam nema gotovo ništa zajedničko sa suvremenim poimanjem realizma u umjetnosti, štoviše čini se čak kao njegova suprotnost. Tako umirovljeni profesor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Marcel Bačić, u svojem tekstu *Ime: Realizam*, objavljenom u časopisu *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* primjećuje da je upravo nominalizam otvorio mogućnost za osjetilnu spoznaju i vizualni realizam, kako je shvaćen u novom vijeku. Zbog toga suprotstavljeni pojmovi u modernom smislu zamjenjuju mjesta: nominalizam postaje moderni realizam, koji je suprotstavljen idealizaciji i idealizmu te koji prirodi slijepo vjeruje. (Bačić, 2003)

I najrealističnija slika na pola je puta između tražene i pronađene slike.
Između povećana detalja i smanjene cjeline. (Bačić, 2003, str. 312)

Realizam se u likovnim umjetnostima prvi put spominje tijekom 19. stoljeća i tada su ga po prvi put u povijesti umjetnosti sami umjetnici nazvali željenim imenom. Usprotivili su se i idejno se odvojili od tada dominantne idealizirane umjetnosti akademizma. Sve je započelo tako što su vodećega umjetnika realističnoga pristupa umjetnosti Gustavea Courbета napale tadašnje konzervativne likovne kritike, koja ga je tada, na neki način pogrdno nazvala „realistom“, jer je njegov rad „Tučači kamena“ iz 1849./50. prikazao tešku i neprivlačnu stranu života.

Nakon što je bio odbijen na Pariškom salonu 1855. godine, organizirao je zasebnu izložbu koju je nazvao *Pavillon du Realisme* ili *Paviljon realizma* u kojoj je izložio četrdeset svojih radova. Nakon toga napisao je i objavio svoj tada utjecajni *Manifest realizma*, tim pobunjeničkim potezima privukao je pozornost, prvo umjetnika istomišljenika na svim kontinentima pa tek onda i publike. Čak su i sami impresionisti spominjali Courbета kao jednoga od svojih najvažnijih uzora.



Slika 32 Gustave Courbet, „Umjetnikov atelje“, 1855., ulje na platnu

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg, datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)

Miško Šuvaković u svojem *Pojmovniku* dosta detaljno prilazi pojmu realizma te za realizam kaže da je metafizička pojmovna kategorija prema kojoj svijet postoji neovisno o ljudskom duhu, znanju, fantaziji, projektima i teorijama. Razlikuje dva pojma realizma, a to su teorijski pojam i stilski pojam.

Teorijski realizam objašnjava svijet kao realnu, konkretnu i utvrđenu činjenicu, a stilski realizam prikazuje svijet upravo onakvim kako on doslovno izgleda. Teorijski i stilski realizam stvaraju modele, sheme i klišeje koji služe tumačenju i prikazivanju svijeta. (Šuvaković, 2005, str. 536)

Naturalizam se često pojavljuje kao sinonim za realizam, ali možemo čak i iz njegova naziva zaključiti da je glavni uzor naturalističnih umjetnika sama priroda. Prvi naturalistički umjetnici htjeli su se osloboditi akademskih načela u izradi uljepšanih prizora, te su izišli u prirodu slikajući izravno po uzoru na nju, ne bježeći od onoga što bi moglo biti okarakterizirano kao ružno.

U likovnim umjetnostima, nastojanje za što objektivnijim, istinitijim i neposrednijim prikazom stvarnosti, često sinonimno pojmu realizma. Suprotstavljajući se idealiziranju, shematiziranju i simbolici, ta težnja nije samo formalno-likovne naravi već se odražava i u tematici, koja umjesto klasično uzvišenoga, lijepoga i uljepšavanoga, zagovara svakodnevno, jednostavno, obično i ružno...

Naturalizam se kao stilski fenomen pojavio između 1870. i 1900.; umjetnici, uglavnom slikari, nastojali su se osloboditi uljepšanih akademskih shema slikajući izravno u prirodi i vjerodostojno prikazujući životnu stvarnost, osobito prizore iz života radnika i seljaka. (enciklopedija.hr, 2021)

Klasično shvaćanje pojma realizam jest da se on odnosi na detaljno i zorno prikazivanje vidljivoga svijeta oko nas, ali bez idealiziranja. Umjetnost realizma često je socijalno osjetljiva te uglavnom kritički nastrojena. Samim tim isključuje se veliki dio prikazivačke umjetnosti koja može biti izvedena vrlo uvjerljivo i detaljno, ali se zbog prisutne idealizacije, uljepšavanja, takvi radovi ne smatraju realističnim.

Pod izrazom realizam u ovom smislu – za razliku od idealistički orijentiranih programa – podrazumijevamo svaki pokušaj vjernoga i potpunoga prikaza vidljive stvarnosti u slikarstvu, kiparstvu i grafici. Za razliku od grčkih skulptura iz klasičnoga doba, koje su nastojale predstavljati opći ideal, "karakterne glave" helenističkoga razdoblja bile su obilježene individualnim i realističnim obilježjima. (Strennel, 2004, str. 7)

Isto tako realizam za umjetnike ne mora značiti i doslovno oponašanje svijeta, tj. viđenoga, nego više izbor načina predočavanja. Stoga Šuvaković navodi primjer samog Gustava Courbeta ističući:

Courbet je u naslovu svoje glasovite slike *Umjetnikov atelje – Realna alegorija* koja određuje sedam godina mojega umjetničkoga života (1854. – 1855.) upotrijebio sintagmu realna alegorija da bi pokazao kako je realističko prikazivanje jedan od mogućih načina prikazivanja (prizora, kompozicije), a ne doslovno odražavanje svijeta. (Šuvaković, 2005, str. 536)

Upravo ta mogućnost realističnoga slikanja uvjerljivih prizora, bez obzira na objektivnu stvarnost otvorila je poziciju iz koje je dijelom izrastao i nadrealizam, koji vjerno i uvjerljivo prikazuje nešto što u svijetu ne postoji. Posebice se to odnosi na fantastične prikaze u slikama Salvadora Dalija, izvedene realističnim načinom prikazivanja, a predočavaju sadržaje snova, halucinacija i fantazija. U nadrealističnom su slikarstvu uz Dalija, nošeni sličnom idejom fantastične prizore slikali i Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico, René Magritte.

Nadrealizam se zasniva na prikazivanju, izražavanju, opisivanju nesvjesnoga, a u smislu u kojem je „nesvjesno“ Sigmund Freud, u svojoj psihoanalizi, odredio kao „druga scena“. Zanimljivo je da je nadrealizam doveo do paradoksalnoga širenja avangardističkih zamisli oslobođenja, ali i obnove tradicionalnih vrijednosti umjetnosti kao što su imitacija, mimezis i naracija s novim ciljevima suočavanja s nesvjesnim i njegovim efektima na planu individualnosti, društva, politike, morala i umjetnosti (Šuvaković, 2005, str. 391-393)

Jedan od najzastupljenijih termina, kada se govori o realističnom slikarstvu, svakako je „hiperrealizam“ uz slične pojmove poput „fotorealizma“ i superrealizma“. Sve je počelo kasnih šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća sa skupinom umjetnika, poglavito američkih, koji su koristili fotografiju kao osnovu za svoje vrlo detaljne i uvjerljive slike, najčešće velikih dimenzija, koje je bilo teško razlikovati od stvarne fotografije. Taj pristup djelomično je određen i suvremenim likovnim tehnikama poput akrilika ili zračnoga kista (eng: *air brush*), ali i mogućnosti tadašnje fotografije, poput fotografije u boji, dijapozitiva, pa čak i korištenja dijaprojektora.

Po uvjerenju skupina tih umjetnika bila je vrlo bliska pop artu zbog svoje fokusiranosti na moderni konzumeristički objekt, a koji je fotografija savršeno oslikavala. Međutim, povezuje i slikarsku povijesnu tradiciju prikazivačke umjetnosti sa svojevrsnom reakcijom na tada dominantnu apstrakciju koja u potpunosti izbjegava prikaz.

Hiperrealizam nije niti pokret niti škola. Kao prirodni potomak našeg superindustrijaliziranog društva, hiperrealizam koristi tradicionalne metode slikarstva kako bi ga desakralizirao. (Chase, 1975, str. 80)

Prvi istaknutiji umjetnici Ralph Goings, Richard Estes, Chuck Close, Tom Blackwell i drugi, bili su okupljeni oko njujorškoga galerista Luis K. Meisela koji je osmislio naziv „fotorealizam“ (eng. *Photorealism*), što je bio prvi pojam kojim su se imenovali ovi umjetnici. Taj naziv je i danas nešto više korišten u anglosaksonskom govornom području.

Belgijski galerist Brachot osmislio je pojam hiperrealizam (*Hyperrealism*), kao naslov velike izložbe i kataloga u njegovoj galeriji u Bruxellesu 1973. godine. Izložbom su dominirali američki fotorealisti, međutim uključio je i europske umjetnike sličnoga stila i uvjerenja, kao što su Domenico Gnoli, Gerhard Richter, Konrad Klapheck i dr.

Prvo se pojam hiperrealizma koristio kao odrednica umjetnika koji su uzor našli u originalnim fotorealistima, a danas i kao opći pojam koji obuhvaća umjetnike koji ponajprije rade vrlo detaljna i uvjerljiva umjetnička djela. Ta su djela nedvojbeno pod utjecajem fotografije, ali više ne skrivaju osjećaje, značenje, naraciju, idealizam ili osobni pristup koji su željeli izbjeći izvorni fotorealisti.

Hiperrealizam je umjetnost (slikarstvo i skulptura) doslovnog realističkog prikazivanja po uzoru na fotografsko prikazivanje. Kao pojava formulirao se tijekom 60-ih i 70-ih godina. U Europi se koristi termin hiperrealizam, a u anglosaksonskom svijetu fotorealizam i veristička skulptura (engl. Verist Sculpture). Hiperrealizam je nastao kao umjetnost realističkog prikazivanja i ostvarenja novih tehničkih medijskih mogućnosti slikarstva (akrilne boje, air brush, kopiranje s dijapozitiva i fotografije). (Šuvaković, 2005, str. 262)

5.2 Analiza dosadašnjega osobnog stvaralačkog postupka

U svojem radu autor je ponajprije bio okupiran potrebom za vizualnim izražavanjem, ali i proučavanjem dostupnih materijala, kako pisane riječi tako i umjetničkoga stvaralaštva. Posebno veliku važnost za okosnicu dosadašnjega rada u filozofskom smislu imala je Aristotelova misao da je umjetničko stvaralaštvo dovoljno samo po sebi, a koju je prepoznatljiva i u mnogim modernim pokretima. S druge strane, Platonova potraga za istinom koja se krije u metafizici prirode stvarnosti imala je nadahnjujuću ulogu. Naravno, njihove interpretacije mimeze itekako su se odrazile i na promišljanja o slikarstvu.

Iako se veliki dio njegova recentnoga stvaralaštva tehnički može okarakterizirati kao vrsta hiperrealističkoga slikarstva, zapravo nije postojao veći utjecaj originalnoga pokreta na dosadašnji rad, ali ne može se reći da nije bilo fascinacije takvim djelima, posebno u tehnici izvedbe i kompozicijama koje odstupaju od tradicionalnih. Ipak puno bliži bio mu je njihov suvremenik, američki slikar Andrew Wyeth čije radove uz naturalističke prikaze, karakterizira izrazita lirika i nekonvencionalnost prikaza. Zapravo, autor se najviše oslanjao na hrvatsko klasično slikarstvo i umjetnost. U velikom dijelu dosadašnjega rada, oslanjao se na naše minhenovce – Račića, Becića i Kraljevića, koji su u temeljima i ovoga rada. Nakon njih slijedio je niz stvaraoca poput nešto recentnijih Stančića, Mujadžića, Vanište te Jordana u čijoj je klasi doktorand diplomirao. Veliki putokaz bio je i Vlaho Bukovac, posebno u istraživanju mogućnosti boje i ostvarivanju kristalne jasnoće prikaza.

U razdoblju neposredno nakon stjecanja diplome na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, autorov slikarski rad bio je protkan suzdržanim tonovima i ograničenom paletom. Te se likovne odlike mogu dovesti u vezu s doživljajnom reakcijom na ratno stanje koje je priječilo mogućnost povratka u rodni grad. U tom stvaralačkom periodu razabiru se četiri ciklusa radova: mrtve prirode, vedute, pejzaži i figure u interijerima.

Najveći ciklus ostvaren u tom razdoblju predstavljaju mrtve prirode suzdržanih tonova. U tim radovima vidljiv je autorov interes za problem ovladavanja površinom slike kao likovnim prostorom. Temeljni izazov bio je u komponiranju elemenata, a zatim u diversifikaciji pojedinih materijala prikazanih predmeta, tj. karakteru upijanja ili odbijanja svjetla. Uz šutljive

mrtve prirode, veliki dio opusa čine podjednako tihi i suzdržani krajolici. Uvjeti u kojima je autora tada živio odražavali su se i na njegov rad, pa za motive često koristi sjetne prizore grada u kojem je odrastao ili pak maglovitim vedutama grada u kojem je našao svoje privremeno skrovište tijekom rata.

Promjena osobne perspektive uzrokovana povratkom u obnovljeni dom nakon rata te vizijom nade koja zaokuplja kraj u koji se vratio uzrokuje promjenu u njegovu radu. Ta je stvaralačka faza prije svega obilježena izlaskom iz ateljea u prirodu te izravnim kontaktom sa svjetlošću, bojom i materijom iz koje je crpio inspiraciju za svoj rad. Polako se odmiče od tona, te se zaokuplja istraživanjem boje i njezinih mogućnosti, ali zadržavajući kristalnost forme i jasnoću izražaja. Rad na mrtvim prirodama, polako iščezava u korist sve dominantnijega interesa za pejzaž.

Pejzaž je za njega izrazito značajna tematska dionica kojom svjedoči pripadnost zavičajnom petrinjskom podneblju, u kojem pronalazi ambijente svojega djetinjstva, roditeljski i stvaralački dom, izvorne krajobrase čiju ljepotu, unatoč destruktivnim silama netom okončanog rata, prepoznaje kao vrijednost dostojnu likovnoga djelovanja.

Nakon intenzivnoga istraživanja tehnike i tehnologije uljanoga slikarstva, iz čega je proizišla i knjiga *Tajne uljane boje – vodič kroz materijal uljanog slikarstva* koja je napisana 2008. godine, pristup stvaralačkom postupku ozbiljnije se promijenio. Kada se tome istraživanju pridruži i daljnje istraživanje okoline iz koje je autor ponikao kao i snivanje o nedostižnim i novim obalama, stvorio se potpuno novi odnos prema radu. Sve izrazitija zaokupljenost medijem svjetla dolazi do posebnoga izražaja u ciklusu marina slikanih glatkom aplikacijom svijetlih boja.

Ne može se izostaviti ni utjecaj fotografije na autorov rad. Ona prije svega služi kao vodič kroz bolju faktografiju i omogućuje zaustavljanje vremena, hvatanje specifičnih situacija, odnosa i detalja koji pomažu u karakteriziranju pojedinih motiva. Fotografija se u kombinaciji s mogućnostima digitalne obrade slika pokazala kao izuzetan alat u rukama suvremenih slikara koji se bave figurativnom umjetnošću.

Slike su postale još jasnije, čišće, izrazito realističke, ali i dalje lirske. Tehnika je važan čimbenik u autorovu lirskom pristupu slikarstvu i posrednik između oka, srca i ruke. Ono što oko vidi, srce okupa osjećajima, a ruka pokušava vjerno prenijeti na platno. Posebno ga zanimaju mogućnosti bojanoga sloja, razlike između lazurnih slojeva koje dopuštaju svjetlu da putuje do platna ili pak pastoznih boja koje gotovo potpuno reflektiraju svjetlo.

Svoje radove autor je pokušao duboko protkati sjećanjima na vlastitu prošlost, na vlastiti zavičaj, oslikati ih mirisima, emocijama i atmosferom koju ni jedan tehnički aparat ne može dočarati, kao što može rukom naslikana slika. Pri tome je sam čin slikanja dugotrajan proces koji nosi duboko meditativni aspekt.

6 Koncept umjetničkoga projekta

6.1 Promišljanje likovnoga rada

U prvim promišljanjima mural se planski tretirao kao neka vrsta slike sa svojim estetskim vrijednostima, koja bi prikrla ruševinu te uljepšala zid ili pak čitavu zgradu. Danas je mnoštvo takvih primjera na društvenim mrežama gdje su umjetnici izradili takav tip murala, ili neke druge vrste javne umjetničke intervencije. Ne može se poreći da takvi radovi zaista utječu na okolinu, pridonoseći njezinoj estetskoj i ugodajnoj vrijednosti, ali nedostaje im povezanost sa specifičnim mjestom na kojem su nastali.

Razne, više ili manje uspješne umjetničke intervencije počele su se pojavljivati na brojnim mrežnim stranicama, ali često u kombinaciji s inspirativnim natpisima poput „Život je ono što ti napraviš od njega“. Upravo ta potreba za spajanjem inspirativne, edukativne ili transformativne poruke vjerojatno je ono na što je mislila Maura E. Greaney kad je rekla da je mural bez dodatne svrhe, edukacijske ili socijalne promašena prilika.

Na tragu toga zaključka uočeni su i načini kojima su se muralni aktivisti poput umjetnika koji su pripadali pokretima kao što su *Black power* i *Chichana* borili za prava svojih zajednica, slikajući murale značajne za tu zajednicu, ali imajući na umu da tu zajednicu treba dalje graditi čineći ju svjesnijom sebe i svojih vrijednosti. Tako su često prvi murali koji su nastajali u tim pokretima bili nazivani *Zid ponosa* ili *Zid poštovanja* gdje su umjetnici najčešće slikali skup portreta osoba važnih za identitet zajednice.

Dobar je primjer za to mural skupine afričko-američkih umjetnika *Zid poštovanja*, nastao u Chicagu 1967. godine. Smatra se jednim od prvih aktivističkih murala nastalih naporom zajednice i skupine umjetnika koji su svaki slikali svoj dio murala. Mural je prikazivao više od pedeset portreta osoba važnih za afričko-američku zajednicu kao što je Malcom X, Mohamed Ali, Aretha Franklin, Miles Davis i drugi. Svaki je portret naslikao drugi umjetnik na svoj osobit način.



Slika 33 „Zid poštovanja“, fotografirao Robert A. Sengstacke (Chicago n. d.), datum preuzimanja: 29. 9. 2022

Zid je brzo postao turistička atrakcija i mjesto političkoga okupljanja. Nastavljao se razvijati, kako su dodavani ili uklonjeni portreti (možda protiv volje umjetnika; ovo je sporni aspekt povijesti Zida). U roku od godinu ili dvije, slični murali pojavili su se u gradovima širom zemlje, a neki su dijelili isto ime, umjetnički pokret, temeljen na izrazu manjina. Izvorni zid možda je uništen 1971. godine nakon što je sumnjivi požar oštetio zgradu, ali on živi u duhu zidnih slika i javne umjetnosti širom zemlje. (interactive.wttw.com, n.d.)

Upravo ta ideja *Zida poštovanja* pobuđuje najveći interes i privlači. Čini se da je to dobra početna pozicija za izradu ovoga projekta. Ono što svakako nedostaje zajednicama koje žive u mjestima koja su uništena ratom jest osjećaj vrijednosti i samopoštovanja, čini se da je ono što je taj kraj činilo vrijednim nestalo u potpunosti u nekim drugim prijeratnim vremenima.

I mnogo se toga može napraviti u obliku *Zida poštovanja*, ne trebaju to biti samo za zajednicu važni ljudi, to mogu biti dijelovi grada ili čak uništene zgrade koje su bile važne za identitet grada, nestale umjetničke i kulturne artefakte, ali i događaji koji su se odvijali kao specifični kulturalni čin važan za ovaj kraj. Sve to može predstavljati teme radova koji sigurno mogu imati utjecaj na osjećaj zajedništva, vrijednosti i tradicije ljudi koji žive u ovim

krajevima, a u isto vrijeme poslužiti kao radovi koji mogu uljepšati i estetski preobraziti ovu urbanu cjelinu.

Zid poštovanja mogao bi se nazvati i *Zid ponosa* što se čini primjerenije u slučaju grada Petrinje. Hrvatski jezični portal definira riječ *ponos* kao „osjećaj časti i dostojanstva, sposobnost samopoštovanja“ (portal, n.d.). Nasuprot tome, riječ poštovanje barem u našem jeziku ima nešto drugačiju konotaciju, isti portal definira ga kao „osjećaj da tko ili što posjeduje istaknute odlike, da ima zasluge“ (portal, n.d.) .

Upravo se pojam *ponos*, tj. kao okosnica planiranih murala, čini kao odlična početna pozicija, pronaći ono što petrinjski kraj čini ponosnim, ono što će omogućiti sposobnost samopoštovanja ljudi, tj. zajednice koja živi u Petrinji i kraju koji tom gradu gravitira. Prvi smjer u promišljanju izgleda umjetničkoga dijela ovoga rada bio je izrada murala s portretima ljudi značajnih za Petrinju. U disertaciji su prikazana i dva crteža, Stjepana Radića i Predraga Matanovića, koji su nastali kao prve skice za promišljanje u tom smjeru.

Međutim, Petrinjci su jako vezani za svoj kraj koji se na poseban način isprepliće s prirodom. Vedute grada, posebno mjesta koja su nestala ili su promijenjena intenzivno su ukorijenjena u kulturu grada i često se na njih gleda s čežnjom, ali i ponosom.

Upravo vedute grada, posebno ona mjesta koja su zauvijek promijenjena, čine se kao idealni motivi za poticanje ponosa i zajedništva u gradu. Uglavnom su oslobođena političkih interpretacija, a imaju izrazitu snagu simbolike za ljude koji ovdje žive.

6.2 Analiza mogućih lokacija za postavljanje murala

Napravljen je niz fotografija koje svjedoče o izgledu Petrinje danas. To su prizori koji potiču na razmišljanje i planiranje ovoga rada. Uz fotografije izneseni su opisi tih prostora koji pojašnjavaju problematiku te bolje oslikavaju stanje u gradu. Sve potencijalne lokacije nalaze se vrlo blizu jedna drugoj i pripadaju području strogog centra grada. Iz njihovoga izgleda vidljivo je u kojem se stanju zapuštenosti grad nalazi.



Slika 34 Zgrada u centru grada s izrazito vidljivim ranama rata (foto: Davor Žilić)

Zgrada u samom centru grada, na Trgu narodnih učitelja, s izrazito vidljivim oštećenjima nastalim tijekom rata. Zgrada svojom veličinom i stanjem dominira na Trgu narodnih učitelja.



Slika 35 Pogled na Trg narodnih učitelja s oštećenim zgradama (foto: Davor Žilić)

Pogled na cijeli Trg narodnih učitelja s oštećenim zgradama koje su se „zlokobno“ nadvile na trg i već dvadeset godina podsjećaju na ratna stradanja.



Slika 36 Spomenute zgrade na Trgu narodnih učitelja poslije obnove fasada (foto: Davor Žilić)

Nedavno su nakon dobivenih sredstava iz europskih fondova za energetske obnovu, napokon i sporne zgrade na Trgu narodnih učitelja ipak obnovljene. Dijelovi zgrade koji gledaju na trg nisu arhitektonski oblikovane na atraktivan način, pa njihove prazne plohe i dalje na vrlo neobičan i ne baš estetski način uokviruju trg.



Slika 37 Pogled na drugi dio Trga narodnih učitelja (foto: Davor Žilić)

Drugi pogled na isti trg. Ostale zgrade na Trgu narodnih učitelja koje još nisu obnovljene iz već poznatih razloga, na svojim dominantnim ploham nose primjerke grafita što se s pravom mogu svrstati u vandalizam. Inače, zgrada je prije rata bila velika robna kuća, prethodnica današnjih trgovačkih centara. Oblikovana je tako da s jedne strane spaja središnji gradski trg, danas Trg hrvatskih branitelja sa susjednim trgom, već spomenutim Trgom narodnih učitelja.



Slika 38 Prolaz ispod stare robne kuće (foto: Davor Žilić)

Prolaz koji spaja ta dva trga, u najužem centru grada, zaista je vrlo neprivlačnoga izgleda, prostori su improvizirano zatvoreni i zaštićeni od neovlaštenih ulazaka i eventualnoga urušavanja zidova na prolaznike. Ipak, dosta praznih i ravnih zidova, tj. ploha pozivaju na likovnu intervenciju.



Slika 39 Devastirana zgrada u centru - Kuglana (foto: Davor Žilić)

Slični problemi vidljivi su u centru grada na svakom koraku. Najgore je sa zgradama kojima nije poznat vlasnik ili koje pripadaju Republici Hrvatskoj, kao što je to slučaj sa zgradom prikazanom na Slici br. 39. Zgrada koja se nalazi na samom rubu već spomenutoga problematičnoga Trga narodnih učitelja, prije rata bila je popularno rekreacijsko okupljalište sa sadržajima poput kuglane i restorana. Međutim, danas stoji ovako devastirana od završetka rata, u stanju koje je čak i opasno za prolaznike ili djecu koja se ponekad pokušavaju uvući u nju kroz polupane prozore ili provaljena vrata.



Slika 40 Zgrada gradskih poduzeća „Komunalac” i „Privreda” (foto: Davor Žilić)

Sljedeći vrlo problematičan gradski prostor isto tako pripada strogom centru grada, samo stotinjak metara udaljen od već analiziranoga Trga narodnih učitelja. Na mjestu gdje se danas nalazi „divlje“ parkiralište stajala je zgrada koja puno znači za petrinjski identitet, a to je zgrada „Prve hrvatske tvornice salame“, gdje je Gavrilović u 17. stoljeću započeo svoju proizvodnju. Danas tim prostorom s jedne strane dominiraju pozadine zgrada gradskih poduzeća *Komunalac* i *Privreda*, a s druge strane, ogromna devastirana zgrada dijela *Gavrilovićevih* pogona.



Slika 41 Zgrada stare tvornice Gavrilović (foto: Davor Žilić)

Točno preko puta zgrada *Komunalca* i *Privrede* i srušene zgrade „Prve hrvatske tvornice salame“, smještena je i stara zgrada tvornice *Gavrilović*. Zgrada je zbog neodržavanja u jako lošem stanju, iako vanjski dio nije ozbiljnije stradao u ratu. Kako se nalazi u samom centru grada, stvara izrazito lošu sliku, posebno u kombinaciji s već spomenutim zgradama *Komunalca* i *Privrede* i s „divljim“ parkiralištem.



Slika 42 Obnovljene zgrade „Komunalca” i „Privrede” (foto: Davor Žilić)

Na sreću, ipak su 2020. godine zgrade gradskih poduzeća *Komunalca* i *Privrede* obnovljene projektom energetske obnove, pa su tako dobile novu fasadu koja definitivno popravlja vizualni dojam prostora.

Iako su se spomenute zgrade, tj. njihove fasade obnovile, one svejedno predstavljaju velike prazne plohe koje su takve jer su se naslanjale na u ratu srušenu zgradu „Prve hrvatske tvornice salame“, a na mjestu koje je i dalje ostalo „poludivlje“ parkiralište i devastirana zgrada tvornice *Gavrilović*.

Uz spomenute zgrade stoji i nekoliko velikih i praznih zidova koje upotpunjuju neestetski dojam cijeloga prostora, a koje su vrlo pogodne za likovnu intervenciju.



Slika 43 Prazan zid i ograda koja uokviruje „divlje“ parkiralište (foto: Davor Žilić)

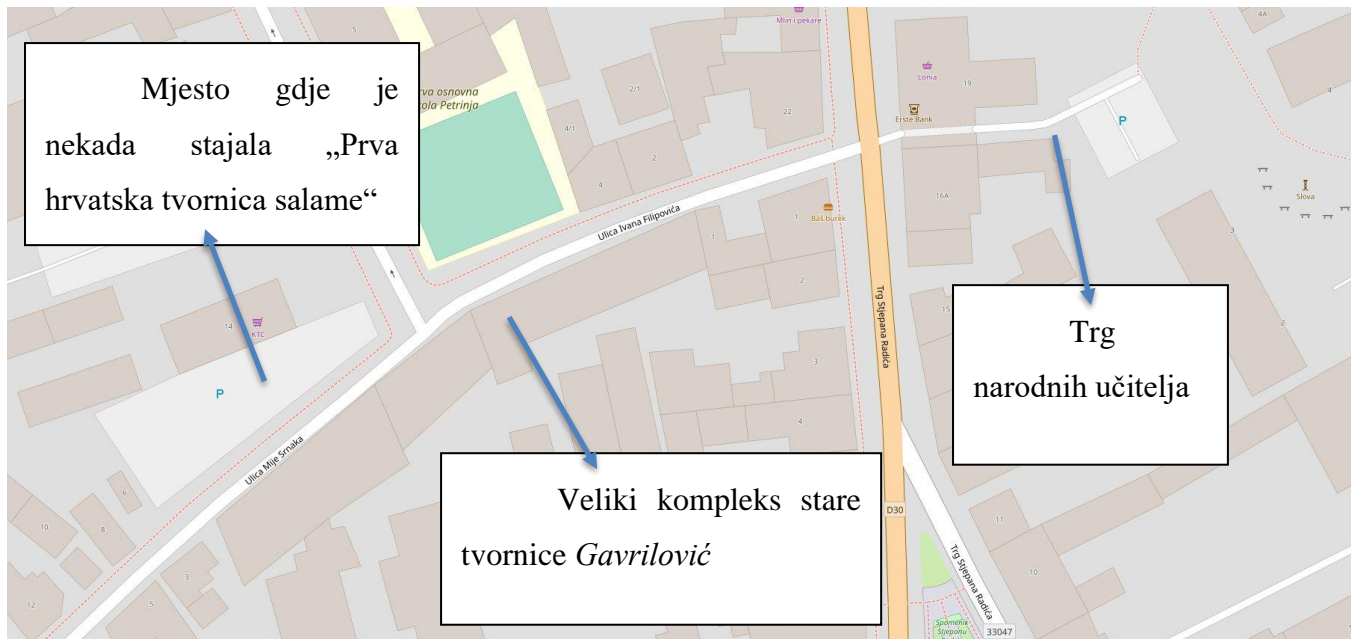


Slika 44 Pomoćna zgrada koja se nadovezuje na zgradu „Komunalca” i „Privrede” (foto: Davor Žilić)



Slika 45 Zgrada stare tvornice Gavrilović (lijevo), „divljeg” parkirališta te zgrade „Komunalca” i „Privrede” (desno) (foto: Davor Žilić)

Taj prostor nije službeno proglašen trgom, ali svakako tako funkcionira. Posebice zbog sjecišta ulica važnih za grad (Filipovićeve, Srnakova i Gundulićeve ulice), koje s jedne strane vode prema obližnjem gradskom poglavarstvu, župnoj crkvi, centralnom gradskom parku te osnovnoj i srednjoj školi, s druge strane spajaju se na glavnu trgovačku ulicu, a s treće strane nalazi se ulica koja vodi na tzv. petrinjsku šetnicu uz obalu rijeke Petrinjčice. Doživljaju trga pridonosi i širina toga urbanog prostora na koji se nastavlja igralište susjedne osnovne škole kao i zgrada te parkiralište trgovačkoga centra KTC. Kao takav, ovaj urbani prostor ima izrazitu važnost za grad, ali svojim neuglednim izgledom nema pozitivan utjecaj na društveni život grada.



Slika 46 Karta dijela petrinjskoga centra

6.3 Koncept umjetničkoga rada

Osnova je svake slike određeni ton koji simulira boju neke fasade na zgradi. On se povremeno mijenja s obzirom na mogućnosti koje se mogu dogoditi u razlikama boja od fasade do fasade na mjestu događaja, na postojećim zgradama. Postojeća oštećenja koja se očituju u vidu oronulosti dotrajalih fasada, nisu oponašana u naslikanim predlošcima, iako bi ta opcija bila razmotrenom u slučaju mogućnosti praktičnoga ostvarenja projektne zamisli. U ovom ciklusu slika interes je bio usredotočen na samu likovnu izvedbu. Tonovi zgrada najčešće variraju od sivih pa do zemljanih smeđih tonova, rijetko zaokrećući prema nečemu intenzivnijem. Na taj način čine idealnu osnovu, tj. ključ boja za slikanje na njima.

Namjera je bila da takve pozadinske boje postanu ključ za ostale boje korištene u izradi slike te da prikazani svjetlosni ugođaj bude prilagođen osnovici. Boja osnovice tako bi ostala neizmijenjenom. Na taj bi način bilo moguće zadržati osnovni karakter zgrade, nadopuniti ga i omogućiti da postane dijelom slike. Likovna intervencija nije osmišljena tako da negira arhitektonske odlike zgrade, kao ni njezin dosadašnji vizualni identitet, nego tako da – slikovito rečeno – omogući prošlosti da se nastavi očitovati posredovanjem slike.

Odabrana tonska paleta ograničena je na dva do tri tona, koja su odabrana kako bi se harmonično uskladili s postojećom pozadinom. Uglavnom, naglasak je samo na tonskome kontrastu i sumiranju vizualnih sastavnica u plohu i masu, bez odvlačenja pogleda suvišnim detaljima. Zadržavajući plohe takvima kakve jesu, osnovne vizualne značajke dotičnih zgrada – plošnost njihovih fasada – na taj način neće biti dokinute, nego će time biti podcrtana njima pripadajuća likovnost, koja je prema mnogima, posebice modernim teoretičarima, glavna razlikovna osobina likovnih umjetnosti.

Jer samo je plošnost jedinstvena i ekskluzivna za likovnu umjetnost.

(Greenberg, 1961, str. 3)

Veliki utjecaj na ovaj rad imala je i specijalna disciplina crtanja razvijena u Japanu a pod nazivom *notan*. *Notan* čine kombinacije svijetlih i tamnih ploha. Radi se o crtežu u kojemu se motiv tretira tako da se podijeli isključivo na potpuno tamno ili potpuno svijetlo, vrlo rijetko

s umetnutim srednjim tonom. Da bi se napravio takav crtež ili slika, potrebno je motiv pojednostaviti i apstrahirati do te mjere da može ostati prepoznatljiv, ali u isto vrijeme reduciran samo na velike mase svjetla i sjene.

Slikanjem svjetlosnoga ugođaja, odnosno ploha koje na prikazanome motivu označavaju osvjetljene dijelove, tretira se takoreći „prazan prostor“. Iako je svjetlost u slikarstvu najvažniji čimbenik, jer bez nje ne bi bilo ni boja, zapravo ni vidljive stvarnosti, ona se često zanemaruje. Slikar se u slici češće usredotočuje na stvari i forme koje, zapravo, doživljavamo samo zbog toga što svjetlost čini vidljivim njihov oblik.

Takvi se „prazni“ prostori u literaturi nazivaju „negativni prostori“, međutim negativno ne dolazi od kvalitativnoga određenja, nego kvantitativnoga. Na tim mjestima nema vizualno sugerirane materije, nego samo prostor koji je u likovnom smislu barem jednako važan ako ne i važniji od privida materije. Zanimljiva je sljedeća izreka „Skulptura je već završena unutar mramornoga bloka, prije nego što počnem s radom. Već je tu, samo moram otkinuti suvišni materijal.“ Pripisana Michelangelu, ta izreka zapravo govori o negativnom prostoru jer u njegovu radu pozitivan prostor ostaje netaknut.

Slično je i s ovim slikama, pozitivan prostor motiva ostaje figurirati kao netaknuta površina pozadine, tj. fasade zgrade na kojoj bi eventualni mural bio izveden. Slikarski pristup osmišljen je po uzoru na kiparski, tako da vidljiva osnovica bude uklonjenom ne bi li se tako motiv sam po sebi očitovao. Iako su slike same po sebi razumljive, što znači da je motiv prepoznatljiv odnosno realističan, takvim se pristupom želi ukazati na metafizičku dimenziju vidljive stvarnosti, budući da motiv koji zamjećujemo istodobno izmiče našoj pažnji, osobito onda kada ga nastojimo nedvosmisleno locirati. Upravo se na sličan način doživljavaju snove. Snovi su potpuno stvarni dok spavač sanja, sve na što je njegova pažnja usredotočena kao da bježi od njega, ali pri tome nije svjestan da zapravo sanja sve dok se ne probudi. Stoga nije neumjesno osloniti se na slobodniju stilsku figuru i tako kazati da su ovi radovi nastali sa željom da se naslikaju snovi, štoviše – snovi o Petrinji.

Odabrani tonaliteti nisu proizvoljni, oni imaju dvojaku ulogu. Jedno njihovo određenje, već spomenuto, dolazi od same podloge te se u osnovi drži tonske i koloristične vrijednosti koje diktira sama pozadina. A kako većina fasada dolazi u nježnim sivim i smeđim nijansama,

to je odlika koju dijele sa starim izbljedjelim i požutjelim razglednicama. Stare razglednice su artefakti prošlosti koji imaju snažan emocionalni naboj i povezuju nekoliko generacija, bilo poznatih ili nepoznatih ljudi, s urbanim prostorom. Isto tako svjedoče o promjenama toga prostora, bilo ljudskim djelovanjem, bilo djelovanjem prirode.

Za Petrinju su stare razglednice izrazito važne. Petrinja je doživjela niz promjena koje su vidljive čak i unutar života pojedinca. One svjedoče o nekim drugim vremenima, a u ovom slučaju to su vremena koja su bila vremena slave za Petrinju. Tim odabranim koloritom želi se aludirati na stare razglednice i pokušati dobiti taj isti emocionalni naboj koji je u njima sadržan. Podsjetiti na neke stare dane slave, probuditi želju za obnovom i zajedništvom, pokazati da se zajednica ima čega sjećati i čime se ponositi.

Tonovi na ovim slikama koji služe kao simulacija za murale, nastali su u nježnim nijansama koje ne žele biti agresivne i koje ne žele pod svaku cijenu privlačiti poglede prolaznika. Slike se moraju uklopiti u ambijent i postati jedno sa zgradom, tiho sugerirajući autorove pretenzije i zamisli. Želi se polučiti dojam kao da na tom mjestu stoje oduvijek, ali i da su ujedno uključene u kolektivnu podsvijest zajednice.

Općenito govoreći, tonski pristup nije stran hrvatskoj likovnoj umjetnosti, njome se na neki način želi referirati na Milana Steinera, hrvatske „minhenovce“, Račića, Kraljevića i Becića, zatim Stančića i Vaništu, ali isto tako i na profesora u čijoj je klasi autor studirao na ALU – Josipa Vasilija Jordana. Iako u zadnjih petnaestak godina svojega stvaralaštva autor njeguje koloristički pristup, ovdje se tonskim pristupom referira i na svoje rane radove. Oni su nastali po povratku u oslobođenu Petrinju, koja se, nažalost, od tada nije dostojno renovirala, nego je – štoviše – u razornom potresu još više stradala.

Pri odabiru spomenutoga tonskog registra, htjelo se ne samo prilagoditi postojećim zgradama – boji i stanju njihovih fasada, nego i doći do specifičnoga svjetlosnoga učinka. Riječ je o, slikovito rečeno, filtriranoj astralnoj svjetlosti, koja se koristi kao sredstvo preobrazbe odabranoga motiva, s namjerom ostvarenja oniričkoga, odnosno nadrealnoga učinka.

7 Likovni radovi

Ovim umjetničkim projektom predstavlja se dvanaest radova koji su detaljno razrađena ideja prema kojoj bi se izradili murali na postojećim zidovima. Ti su radovi svojevrsna likovna simulacija eventualnih murala, ali mogu funkcionirati i kao samostalna djela u obliku štafelajne slike. Iako je po nekim definicijama mural specifičan jer sadrži u sebi i samu izvedbu na licu mjesta, to unatoč želji nije moguće napraviti jer je veliki dio zidova u gradu Petrinji srušen nakon katastrofalnoga potresa koji se dogodio tijekom rada na ovom projektu.

Kako bi radovi bili što bliži stvarnim muralima, napravljeni su na čvrstom nosaču velikih dimenzija. Radi se o drvenim pločama, tzv. MDF pločama koje su primjerenom tehničko-tehnološkom pripremom prilagođene za slikanje na njima. Slike su izvedene s visokokvalitetnim slikarskim akrilnim bojama koje su pogodne za rad na vanjskom prostoru.

7.1 Prva hrvatska tvornica salame

Prvo je nastala slika „Prva hrvatska tvornica salame“, čiji je motiv zgrada koja je uništena tijekom velikosrpske okupacije grada Petrinje. Imala je posebnu nesreću da je na njoj velikim i upečatljivim slovima između ostalog pisalo „Hrvatska“ i na osnovi toga može se pretpostaviti da je bila velika smetnja okupatoru, koji je, kao što je rečeno u prethodnom tekstu, imao za cilj uništiti i izbrisati svaki trag hrvatske uljudbe, tj. njezine kulture na ovom području. Ta zgrada, kao jedan od glavnih kulturnih čimbenika, još i više kao simbola identiteta grada i cjelokupnoga kraja, nije mogla drugačije proći.

Nažalost, ona se nikada nije obnovila i tako nije stekla novu prigodu utjecati na identitet i socijalne prilike grada. Iako je bila locirana u strogom centru grada, na sjecištima nekoliko najvažnijih ulica, na njezinim temeljima dugo je stajala samo šikara i „divlje“ parkiralište. Izostankom primjerene urbanističke skrbi kao da je bila ostvarena namjera pobijeđenoga agresora: izbrisati identitet i povijest lokalne zajednice, ali i cjelokupnoga hrvatskog bića.



Slika 47 Stara fotografija zgrade „Prve hrvatske tvornice salame“, nepoznati autor

Budući da autor živi samo stotinjak metara niz ulicu od mjesta gdje je zgrada nekada stajala, dobro se sjeća njezine pojavnosti jer je skoro svaki dan prolazio pored nje vraćajući se iz škole. Posebno se sjeća dojma koji je stvarala jer je takva dominantna zgrada bila na vrhu uzvisine, a ulica je nastavljala na zapad, tako da je točno iza nje zalazilo sunce stvarajući posebno ozračje oko nje, neku vrstu svjetlosne aureole. Stara pronađena fotografija loše je kvalitete, ali ima nešto od toga ozračja koje autor priziva u sjećanje dok je svakodnevno prolazio pokraj nje vraćajući se iz škole. Upravo je zbog toga odabrana ova fotografiju kao osnova za buduću sliku.

Na mjestu gdje je nekoć stajala, sada svojom pozadinom dominira zgrada *Komunalca*, koja je napokon obnovljena i ogromna fasada nježnih zemljanih tonova, bez prozora i vrata koja je poticaj za umjetničku intervenciju muralom. Izgled mjesta i dotične zgrade dokumentiran je i izložen u poglavlju 6.2 „Analiza mogućih lokacija za postavljanje murala“, a stanje je vidljivo na slikama broj 40 i 42. U tom se trenutku pokušalo držati tonalitet zgrade i iskoristiti ga kao ključ za izradu slike, ali još nije tretiran kao najtamniji ton. Ova je mogućnost došla kao ideja tijekom rada upravo na ovoj slici. Iako najtamniji ton nije pretjerano taman, on ipak mora potamniti ovu zgradu, dok srednji tonovi iskorištavaju njezinu aktualnu boju.

Slika je ostvarena kao akrilik na medijapan ploči (MDF), 100 x 100 cm, a naslikana je 2021. godine. Na slici se zgrada nazire kao fantomska pojava, nastajući iz svjetlosti koja ju okružuje. Svijetla i topla oker žuta boja podsjeća na boju zalazećega sunca, koja iscertava obrise ulice i zgrade koja njome dominira. Prozori, krov, kao i ostali arhitektonski elementi samo su naznačeni čime se odmiče od pripovjedačkoga i ilustrativnoga pristupa. U ovoj slici najviše se bavilo redukcijom jer je svaki suvišni detalj tražio svoje uklanjanje. Na neki način ova je slika postavila odnos prema serijalu, ali i uspostavila koncept više nego je to mogla ijedna skica. Fantomsko pojavljivanje, tj. izrastanje iz boje činilo se kao puno primjereniji prikaz artefakata koji su svojom važnošću zadužili zajednicu, nego faktografsko i realistično prikazivanje.



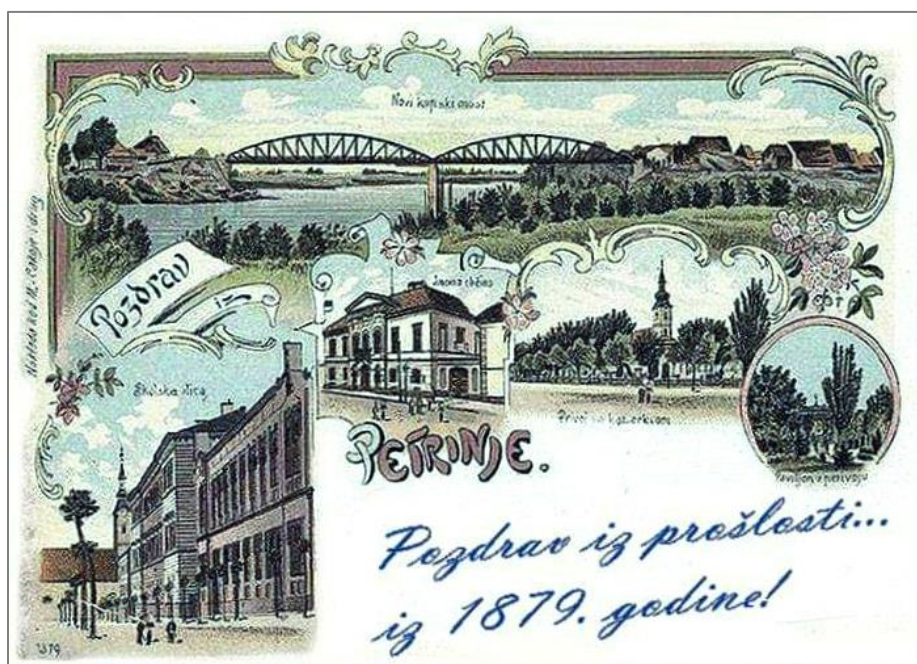
Slika 48 „Prva hrvatska tvornica salame“, 2021., akrilik na MDF ploči, 100 x 100 cm

Iako zgrada, kao što je već rečeno, nije nikada obnovljena, autor smatra da bi njezina metafizička pojavnost u ovom prostoru ipak pridonijela obnovi njezina utjecaja koji je imala i to ne na samo ovaj specifičan dio grada, nego na cijeli grad i okolinu.

7.2 Kupa sa starim mostom

Sljedeća slika koja je nastala jest slika koja prikazuje pogled s rijeke Kupe, na mjestu gradskoga kupališta s nekoliko tipičnih petrinjskih čamaca, ali i s pogledom na stari most koji je povezivao Petrinju s drugom stranom Kupe, u smjeru prema Zagrebu.

Most je uvijek simbol spajanja i povezivanja, tako je bio i ovaj koji je svojevremeno Petrinju učinio važnim prometnim i trgovačkim čvorištem. Upravo zbog toga mostovi stradavaju u ratovima, oni povezuju, a tijekom ratnih razaranja cilj je obrnut, mostovi se ruše da bi se željena lokacija izolirala i tako lakše okupirala i opljačkala. Taj most nije jedini most koji je nastradao tijekom okupacije Petrinje, ali je bio najznačajniji i trebalo je pričekati nekoliko godina kako bi se most ponovno sagradio, ali u novom obliku, bez specifičnih lukova koji su ga krasili od devetnaestoga stoljeća pa do okupacije tijekom devedesetih godina dvadesetoga stoljeća.



Slika 49. Razglednica Petrinje, kolekcija Vladimira Krpana

Za ovu sliku nije postojala stara fotografija ili razglednica koja bi bila izravno nadahnuće da se prema njezinim osnovama napravi slika, nego je slika napravljena prema sadašnjem stanju, sjećanjima i superponiranjem poznatih elementima poput specifičnih čamaca koji su bili ručno djelo ovdašnjih majstora. Tek je ova razglednica (Slika br. 21) poslužila za podsjećanje kako je originalni most izgledao.

Slika je ostvarena kao akrilik na medijapan ploči (MDF), 66 x 153 cm, a nastala je 2021. godine. Slika je izrazito dugi format i mogla bi se uklopiti u neki zid, ogradu ili neki srodni nosač koji ima izduženi oblik.

Osnova slike je svijetlosmeđi ton, koji se često može pronaći na fasadama zgrada. Ovakvi su tonovi popularni izbor za fasade zbog toga što zemljani tonovi imaju izuzetnu otpornost na svjetlo, jer su i nastali djelovanjem svjetla, ali su ujedno ugodni oku i lako se uklapaju u ambijent. Iako se u prvi mah čini kao izrazito svijetli ton, ipak nije se htjelo posegnuti za tamnijom nijansom. Oko se, kako se čini, prilagođava na spektar koji ima na raspolaganju, pa oblike možemo razaznavati i samo na osnovi kontrasta.

Ovoga puta, ohrabren idejom koja je nastala slikajući prethodnu sliku, autor slika samo svjetlost te samim kontrastiranjem ostali elementi izranjaju iz pozadine, bez potrebe da ih se dodatno naglašava. Sam most postaje centar zbivanja i javlja se potreba dodatno ga zatopeliti kako bi se naglasila njegova važnost, a dio te topline prenosi se i na čamce. Sunčeva svjetlost u samom zalasku postaje izrazito topla i u svojem crvenilu guta predmete, pa se zamjenjuje inače ustaljena paradigma da crvena boja izvlači predmete van, pa bi se trebali činiti bliže. Zanimljivo je i da u stvarnom svijetu baš na tome mjestu zalazi sunce stvarajući zanimljive efekte, reflektirajući se u vodi, a posebice u sumrak i u praskozorje.

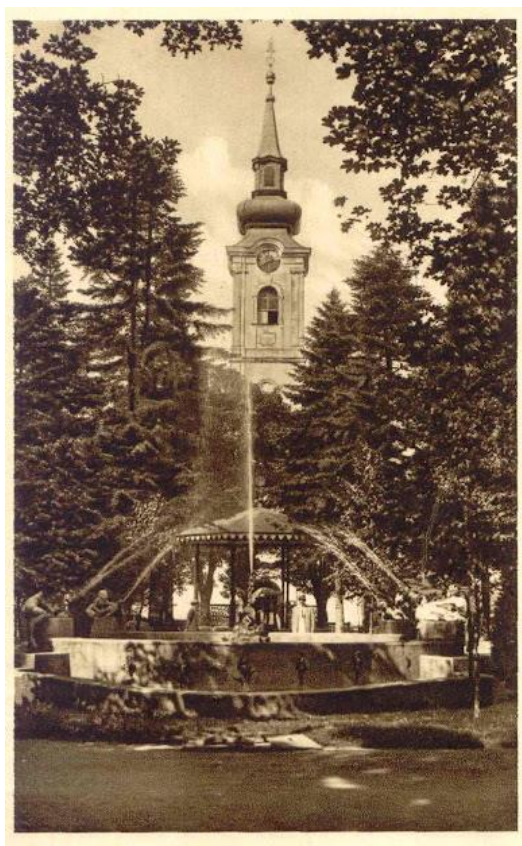


Slika 50 „Rijeka Kupa sa starim mostom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 66 x 153 cm

Poigravajući se stereotipima kompozicije kojima slikari rijeka često pribjegavaju, iz slike se dodatno uklanjaju detalji i narativnost. Utišava se prikaz do svojih osnova, autor planira kako će ipak osnovna boja u jednom trenutku postati prava zgrada sa svim svojim ožiljcima i nepravilnostima koje ne želimo sakrivati, a sama priprema ove podloge to nije imala. Samo sa svjetlošću prekrili bi se dijelovi poput kipara koji odlama dijelove kamena kako bi oslobodio svoju viziju. Na taj bi način izronila iz staroga zida i ova vizija mosta koji je više od stotinu godina spajao kupske obale. Ponovno bi slika podsjetila zajednicu na važnost mosta i rijeke Kupe koju premošćuje, a često ih uzimamo zdravo za gotovo iako su od esencijalne važnosti za kraj. Most je jedna od rijetkih građevina koje su na sreću ipak obnovljene nakon rata.

7.3 Park s crkvom sv. Lovre i fontanom

Slika koja također nije nastala po nekoj specifičnoj fotografiji ili razglednici, nego komponiranjem poznatih elemenata sklapajući ih u sliku kakva je trebala biti u periodu prije ratnih razaranja. Crkva je originalno izrađena u 18. stoljeću, u stilu vojno-krajiške interpretacije baroka. Kao središnja crkva u gradu te najveća petrinjska župa ima ogromnu važnost za grad, a pri tom ne spominjemo njezinu važnost kao kulturno i umjetničko dobro.



Slika 51 Stara fotografija crkve sv. Lovre s fontanom, zbirka Vladimira Krpana

Kao što je već primijećeno, agresor ne može ostaviti na životu takav simbol, pa je i crkva sv. Lovre u Petrinji do temelja srušena tijekom velikosrpske okupacije grada. Na sreću, ovu se crkvu, kao i nekolicinu drugih, uvidjevši njihovu višestruku važnost za život zajednice, ponovno sagradilo kao faksimil prvotnih građevina. Tako da danas ova prikazana crkva sv. Lovre ponovno stoji, identična kao i prva u svojem vanjskom izgledu, ali se nažalost, njezin interijer nikada nije u cijelosti obnovio.

Međutim, u ovoj se slici ne radi samo o crkvi, nego o još dva važna petrinjska simbola koji su nekim čudom preživjeli ratno razaranje, ali ne bez posljedica. Radi se o fontani i muzičkom paviljonu. Muzički paviljon dobrim je dijelom uspio preživjeti ozbiljnije uništavanje, dok je fontana, rad kipara Ferde Ćusa prošla lošije. Nakon oslobođenja Petrinje morala se restaurirati te je nakon nekog vremena ponovno postavljena na svoje mjesto, ali nažalost, njezina obnova zapravo nikada nije dovršena.

Naslikana slika je akrilik na medijapan ploči (MDF), veličine 150 x 109 cm i nastala je tijekom 2021. godine. Osnovni ton je srednje svijetli ton sive boje iz kojega se izdvajaju još tek dva do tri svjetlija tona. Svjetlost izbija iza crkve te prolazeći kroz granje borova pada na fontanu i muzički paviljon. Čvrsta vertikala i njoj podređena horizontala stvaraju okosnicu kompozicije. Elementi se sami izdvajaju iz velike mase osnovne boje, tako što su samo dotaknuti svjetlošću, tj. svijetlom bojom. Ne postoji potreba da ih se dodatno razgraničava, samo kontrast svjetla i sjene oblikuje sve potrebno. Detalji bi samo nepotrebno odvlačili pozornost, realizam izrasta samo iz onoga što se konstruira u svijesti promatrača na osnovi nagovještaja informacije.



Slika 52 „Park s crkvom sv. Lovre i fontanom“, 2021., akrilik na MDF ploči. 150 x 109 cm

7.4 Dječak s kornjačom

Dječak s kornjačom je slika nastala nakon što je prethodnom slikom obnovljeno sjećanje na jedan od najtipičnijih simbola Petrinje, a to je dio fontane koji se sastoji od skulpture nagoga dječaka koji na neki način „jaše“ na kornjači, a iz njezinih usta trebao bi ići mlaz vode na fontani. U Petrinji se te skulpture popularno zovu „žapci“ i već po tome može se prepoznati je li netko odrastao u Petrinji, jer su „žapci“ neizostavan dio djetinjstva petrinjske djece.

Fontana koju je izradio Ferdo Ćus, najznačajnije je djelo toga umjetnika koji je, nažalost, kratko živio. To je prvi javni gradski spomenik izgrađen početkom dvadesetoga stoljeća nakon što je u Petrinju postavljen gradski vodovod. Popularni su žapci nakon rata restaurirani i ponovno vraćeni u gradski park. Ali nažalost, središnja figura nikada nije ponovno postavljena, a voda se pustila tek u nekoliko navrata. Fontana bez vode negira samu sebe, ona treba vodu, grad treba fontanu s vodom. Pa je tako i fontana, iako obnovljena, do danas ostala žrtvom rata i poslijeratnoga zapostavljanja kulture, a kultura čini identitet zajednice.



Slika 53 Dio petrinjske fontane u središnjem gradskom parku, rad kipara Ferde Ćusa (foto: Davor Žilić)

Slika je nastala na MDF ploči, naslikana je akrilikom, a dimenzije su 100 x 100 cm. Prikaz bi trebao suptilno proizaći iz svoje pozadine na fasadi neke od zgrada te će se samo minimumom detalja na njoj očitovati. Kompozicija je učvršćena s nekoliko osnovnih krivulja koje zatvaraju masu fontane. Istodobno, krivulje stvaraju osjećaj lagane dinamičnosti u inače statičnoj i jednostavnoj kompoziciji. Osnovnu boju čini siva, na kojoj je u samo još tek dva tona naslikane svjetlosti koje izdvajaju figure iz pozadine. Zapravo veći dio prikaza stvara samo jedna nešto svjetlija topla siva, koja prikazuje osvijetljene dijelove i prati rastavnicu svjetla i sjene stvarajući privid volumena. S još jednim svjetlijim tonom istaknuti su tzv. *highlightsi*, odnosno najsvjetlije točke koje se stvaraju na glatkim i reflektirajućim površinama. Taj dodir svijetloga tona omogućio je svojevrstan iluzionizam ovako sumiranoga i plošnoga prizora, pomoću kojega naslikani volumeni dobivaju na dodatnom prividu trodimenzionalnosti.



Slika 54 „Dječak sa kornjačom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 100 x 100 cm

7.5 Stari tok rijeke Petrinjčice

Slika koja je nastala na osnovi stare fotografije, koja vjerojatno datira s kraja devetnaestoga ili prvih godina dvadesetoga stoljeća, jer današnji petrinjski nasip tada još nije bio izgrađen. Zna se da je nasip koji je regulirao tok rijeke Petrinjčice dovršen 1907. godine, a prvi komercijalni fotografski aparat Leica napravljen je tek 1925. godine. Po tome možemo zaključiti da je Petrinja u to doba napredan i bogat grad, razvijene proizvodnje i trgovine, čim su se za to doba, nova čuda tehnike mogla naći u uporabi. Ono što dodatno privlači ovom motivu jest činjenica da je nastala otprilike na mjestu dvorišta današnje autorove kuće.



Slika 55 Fotografija staroga toka Petrinjčice, kolekcija Vladimira Krpana

Slika je napravljena na MDF ploči, akrilnim bojama, veličine je 109 x 150 cm, a nastala je tijekom 2021. godine. Osnovu slike čini srednje smeđa boja, bliska popularnoj sepiji, s tek još jednim tonom koji predstavlja svjetlosni učinak. Ovdje je prikazana fotografija koja je nastala tijekom izrade slike. Vidi se grubo nanošenje velikih masa boje, kako bi se dobili uravnoteženi odnosi i usklađen razmještaj elemenata unutar kompozicije. Na jednom dijelu slike ostvareno je pretapanje dva osnovna tona s primjesom tople crvenkaste boje, kako bi se

kompozicija vizualno omekšala i dobila nešto od mekoće i atmosfere, a koja nije prisutna na ishodišnoj fotografiji.



Slika 56 Prvi stadij izrade slike „Stari tok Petrinjčice“

Nakon što je uspostavljena ravnoteža na slici i kada su velike mase tonova zauzele svoje pozicije, bijelom kredom nacrtani su detalji arhitekture kako bi se dobilo na uvjerljivosti i prepoznatljivosti prizora. Bijela kreda bolji je izbor od olovke ili ugljena jer ne prlja svijetlu boju koja će uskoro biti naslikana preko nje, a zbog dovoljno tamne podloge ipak je vidljiva.

Pročišćeni prikaz vedute grada Petrinje, s geometrijskom vertikalom tornja crkve koja predstavlja protutežu velikoj mekanoj krivulji rijeke, što zauzima veći dio središnjega dijela slike. Ovom su se slikom odvažnije pojednostavili faktografski elementi, ali je slika, čini se, zadržala visoki stupanj iluzionizma, pa iz nekog razloga vrlo jasno možemo iščitati pojedine elemente prikazanoga, bez obzira što oni zapravo nisu prikazani, nego samo vizualno izrastaju iz suprotstavljenih tonova i konteksta elemenata.



Slika 57 „Stari tok Petrinjčice“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm

7.6 Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva

Slika je nastala na predlošku stare fotografije s početka dvadesetoga stoljeća, koja je autora privukla specifičnim starogradskim ugođajem, što je Petrinja kasnije izgubila, a nakon rata još i više, kada je kliznula u, može se reći, pravu provinciju, iako je geografski smještena u prstenu glavnoga grada. Na slici vidimo nekoliko raskošnih klasicističkih građevina, a u prvoj zgradi nalazila se i prva gradska ljekarna, a niz zgrada završava se zgradom poglavarstva u sredini slike. S desne strane naziremo središnji gradski park, koji je prema izrazito pravilnom obliku drveća u to doba bio naročito kultiviran.



Slika 58 Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva. Kolekcija obitelji Bešlić

Slika je akrilik na medijapan ploči (MDF), veličine 109 x 150 cm i nastala je tijekom 2021. godine. Radi se o slici koja je ostvarena na osnovnom zemljanom tonu bliskom sepiji. Prikaz gradske ulice ostvaren je vrlo ograničenom skalom tonova, pri čemu su trodimenzionalni oblici sugerirani plošnim tretmanom boje. Bačene sjene učinkovito su oblikovno sredstvo u kontekstu iluzionističkoga slikarstva. Prikaz je sumaran, tonovi su ostali

plošni, s tek nešto naznačenih detalja. Slika unatoč tome pojednostavljenju ipak odiše iluzionizmom i osjećajem treće dimenzije. Tonalitet slike u kojem umjesto tamnijih zemljanih tonova prevladava svijetla nijansa oker žute, aludira na požutjele slike prošlosti, čime je ostvarena svojevrsna aura nostalgije što ih stare fotografije i razglednice nose u sebi.



Slika 59 „Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150

cm

7.7 Gupčeva ulica s novim mostom

Inspiracija za sljedeću sliku potaknuta je starom fotografijom, koja je sigurno nastala prije prvoga komercijalnog fotoaparata. Može se datirati između 1902. godine kada je izgrađen novi most na rijeci Petrinjčici, i 1907. godine kada je uređen novi tok rijeke i izgrađen nasip sa šetnicom. Ovaj prizor svjedoči o razvitku grada u to vrijeme, predstavljajući ga iz perspektive koju je danas teško i zamisliti.

Slika je ostvarena na izduženom formatu, a tonalitet je diktiran sivom bojom. Veličina slike je 66 x 153 cm, a izrađena je u tehnici akrilika tijekom 2021. godine. Prvo su nanesene velike apstraktne tonske mase, usklađene sa srednjim i tamnim tonovima. Tek nakon što su mase uravnotežene, iz njih su se počeli izdvajati prepoznatljivi obrisi vedute grada.



Slika 60 Prva faza slike ostvarena nanošenjem velikih masa boje

Kada je kompozicija velikih masa ostvarena na zadovoljavajući način, izvučeni su detalji u mjeri koja je dovoljna da prizor postane prepoznatljivim. Namjera je bila zadržati izgled stare izbljedjele fotografije, kojoj se zadržala samo suština. Iako su detalji u takvoj slici nestali, emotivni naboj se povećao. Prevladavaju svijetlo žute boje svjetlosti koja se poput aureole širi po okolnim elementima motiva, kao što su rijeka i građevine. Detalji su naznačeni svjetlosnim istacima i to tek u onolikoj mjeri koliko je potrebno da opisni elementi prizora budu prepoznatljivi, a da se pri tome ne naruši snovit ugođaj slike.



Slika 61 „Gupčeva ulica s novim mostom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 66 x 153 cm

7.8 Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka

Jedan od nezaobilaznih simbola Petrinje je tzv. *Munjara*, zapravo zgrada električne centrale koja se na prelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće zaista nazivala *Gradska munjara*; napravljena u stilu bečke secesije. Zgrada stoji na obali novoga nasipa rječice Petrinjčice odmah uz most. Kojim se najprometnija petrinjska cesta nastavlja preko rijeke. S duge strane ceste, do mosta je do rata stajala kapelica sv. Ivana Nepomuka. Kapelica je tijekom ratnih razaranja potpuno uništena i nikada nije obnovljena, iako je za to postojala namjera. *Munjara* je devastirana i od rata do danas stajala je kao ruševina na najljepšem dijelu petrinjske šetnice. Fotografija koja je postala osnova za sliku nastala odmah je nakon izgradnje nasipa, što je vidljivo po mladom drveću koje je tada tek bilo zasađeno, a danas je to već stoljetni drvored.



Slika 62 Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka, kolekcija obitelji Bešlić

Slika je nastala kao prikaz vrlo uskoga tonskog raspona, s toplom zemljanom bojom kao svjetlošću koja prožima naslikani prizor i koja iz sive pozadine izvlači oblike i volumene. Tretirana je vrlo plošno i bez potrebe za previše detalja i naracije. Slika je nastala na MDF ploči veličine 109 x 153 cm; naslikana je akrilikom i nastala je tijekom 2021. godine.



*Slika 63 „Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150
cm*

7.9 Trgovačka ulica

Slikovni predložak pronađen je na razglednici grada s početka 20. stoljeća, koja prikazuje tada posljednje čudo tehnike kako prolazi središtem grada. Naravno, radi se automobilu koji se u tim godinama već mogao vidjeti na ulicama Petrinje, a u vremenu je zabilježen s tada drugim čudom tehnike: fotoaparatom. Fotografija posjeduje izrazitu sentimentalnost i neku nadu u još bolje i prosperitetnije sutra. Šteta što to *bolje sutra* za ovaj grad nikada nije svanulo.



Slika 64 Stara razglednica, „Trgovačka ulica u Petrinji“, kolekcija Vladimira Krpana

Slika je ostvarena kao najkontrastniji primjerak u čitavom ciklusu i nastala je na nešto tamnijoj i hladnijoj smeđoj boji kao pozadini. Mogla bi se tretirati i kao jedina slika naslikana tamnijim bojama preko svjetlije pozadine, u slučaju fasade takve boje. Slika je naslikana akrilnim bojama na MDF ploči veličine 109 x 150 cm, a nastala je, kao i ostale slike, tijekom 2021. godine.

Na slici se izmjenjuju svijetle i tamne plohe koje zbog efekta bačenih sjena dobivaju dodatnu dimenziju iluzionizma, zamjetniju nego što bi količina detalja to sugerirala. Ljudi su, kao i na ostalim slikama izostavljeni, jer unose dojam prolaznosti. U ovoj slici izraziti kontrast, čvrste vertikale i horizontale pružaju osjećaj trajnosti i izdržljivosti, kakvim se ipak nakon svega pokazao ovaj grad, koji unatoč svim nedaćama koje su ga zadesile i dalje stoji i odolijeva.



Slika 65 „Trgovačka ulica“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm

7.10 Petrinja na Kupi

Slika je nastala na osnovi jedne od svojevremeno najpopularnijih petrinjskih razglednica. Ona prikazuje mjesto gdje Petrinjčica utječe u Kupu, s kojeg se vidi tada specifična vizura Petrinje s dvije naglašene vertikale, katoličke i pravoslavne crkve. Tadašnji fotografi i trgovci razglednicama ovu su fotografiju prodavali u nekoliko varijanti, prebojanih kako bi oponašali drugi dio dana ili čak godišnjega doba. S lijeve strane stoji jedan od simbola ovoga kraja, zgrada tzv. klaonice. Petrinjski kraj bio je poznat po proizvodnji hrane, a nadasve po mesnim prerađevinama. Nije čudo da je prva tvornica mesa i mesnih prerađevina u Hrvatskoj ali i regiji, nastala baš na ovom mjestu.

Crkve, kao što smo već spominjali, prije svega zbog svojega snažnoga simboličkog značenja, ne prolaze dobro u ratnim sukobima. A ratnih sukoba na ovim prostorima nije nedostajalo u zadnjih stotinjak godina. Obje su crkve rušene i obnavljane više puta. Ali crkve same po sebi za ovaj doktorski rad nisu toliko zanimljive, koliko je zanimljiva simbolika što ih sa sobom nose. Na ovoj se slici vidi da je Petrinja bila grad svih svojih stanovnika i da takva treba biti u budućnosti.



Slika 66 „Petrinja na Kupi“, stara razglednica, kolekcija Vladimira Krpana

Slika je nastala kao akrilik na MDF ploči, veličine je 109 x 150 cm i naslikana je tijekom 2021. godine. Kao osnovna, poslužila je nešto tamnija sivo-smeđa boja. Dok je topla svijetlo-smeđa boja poslužila kao boja svjetlosti. Slikanje je započelo crtežom iscrtanim bijelom kredom i kada je kompozicija bila na zadovoljavajućoj razini, svjetlijom nijansom iste boje istaknute su površine koje su bile obasjane svjetlošću.



Slika 67 Slika „Petrinja na Kupi“ u nastajanju

Velika horizontalna masa koja predstavlja obalu, ukroćena je s nekoliko manjih, ali oštrijih vertikala s desne strane koje predstavljaju tornjeve crkvi, a njima protutežu predstavlja geometrizacija zgrade klaonice sa stablom iznad nje na lijevoj strani. Suvišni su detalji uklonjeni te slika funkcionira kao sumarna studija svijetlih, toplijih i tamnih, hladnijih tonova.



Slika 68 „Petrinja na Kupi“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm

7.11 Majdanci

Ovaj je prizor nazvan po starom nazivu za prikazanu ulicu, a danas se ta ulica naziva Ulica Stjepana Radića. Ipak, ovaj dio grada i dalje se naziva Majdanci i kao takav je poznat Petrinjcima. Ovim dijelom Petrinje dominirala je crkva sv. Katarine, popularnoga naziva sv. Kata, koja je s ratom bespovratno otišla u sjećanje. Sama ulica predstavljala je jednu od najvažnijih trgovačkih ulica, ali je bila i važna prometnica u smjeru Hrvatske Kostajnice te Bosne i Hercegovine, koja je odavde udaljena tek tridesetak kilometara.

Sama je ulica, naravno, nastavila živjeti, veliki dio kuća i dalje je tu, ali njezin značaj trgovačke ulice zauvijek je nestao, tek je nekoliko trgovina nastavilo raditi. Slično se dogodilo i s važnošću prometnice, dugo je vremena granični prijelaz Hrvatske Kostajnice bio zatvoren, a kada se otvorio, više nikada nije u potpunosti vratio svoju važnost.

Kako je ova ulica bila važna za život Petrinje, tako je i crkva sv. Katarine, uz župnu crkvu sv. Lovre, bila najvažnije duhovno mjesto u Petrinji. Dominirala je ovim dijelom grada do svojega rušenja tijekom velikosrpske agresije. Iako je predstavljala jedan od najvažnijih simbola Petrinje, nikada se nije obnovila te polako nestaje iz svijesti i duhovnoga identiteta današnjih žitelja Petrinje. Upravo zbog toga želi se podsjetiti na tu specifičnu vizuru ovoga dijela grada, koja je dugo predstavljala njegov identifikacijski kulturni simbol.

Slika je nastala krajem 2021. godine i naslikana je u tehnici akrilika na MDF ploči veličine 109 x 150 cm. Okosnica slike je sukob dvije velike plohe u hladnoj sivoj boji, na kojoj se nalazi prikaz arhitektonskih elemenata i velike tople mase svjetlosti, koja se polako upliće u prikaz zgrada tvoreći specifičnu atmosferu. Oba tona mogu poslužiti kao osnova za izgradnju slike. Još jedan tamniji ton sive boje plohama poput svojevrsnoga grafizma, stvara dojam detalja zgrada. U slučaju kada bi se slika izvodila na hladnoj boji fasade, ona bi poslužila kao srednji ton. Tada bi bilo potrebno naslikati samo tamnije grafizme te svjetlije dijelove slike.



Slika 69 „Majdanci“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm

7.12 Željeznička stanica

Željeznička stanica jedan je od najočitijih primjera zapostavljanja ovoga grada i izostanka svjesne revitalizacije kraja. Ona ima izrazitu važnost u simboličkom smislu, ali i u smislu realnoga življenja u ovome kraju. Željeznica međusobno povezuje naselja. Slikovito, može se o željeznici govoriti kao o sustavu žila nekog organizma, kojim se taj organizam opskrbljuje krvlju, tj. supstancijom neophodnom za život. Čim se neka žila suzi i na koncu začepi, prokrvljenost prestaje i taj dio organizma odumire. To se dogodilo sa željeznicom i životom u ovom kraju. Željeznica je tijekom rata prestala funkcionirati, što i nije čudno s obzirom da je ovaj dio Hrvatske bio okupiran, ali je izrazito neobično da se nakon oslobođenja, željeznica nikada nije obnovila. Ipak je u trenutku pisanja ovoga rada, od oslobođenja grada Petrinje prošlo dvadeset i sedam godina, a Petrinja je, kao što znamo, udaljena od Zagreba samo nešto više od pedeset kilometara. Čini se da je po svemu sudeći došlo do svjesnoga „zaustavljanja prokrvljenosti“ dijela Hrvatske. Velika je vjerojatnost da se nešto slično dogodilo i s ostalim krajevima nastradalim u ratu. Iako umjetnost ne može sagraditi željeznicu, kao ni ostale vitalne faktore funkcioniranja društva, ona može onemogućiti njihovo nestajanje iz kolektivne svijesti. Nestajanje je svakako otpočelo, ovo je bio jedan od motiva kojemu je bilo najteže pronaći informacije za likovnu interpretaciju. Ljudi koji danas imaju tridesetak godina ni ne znaju da je Petrinja, kao i cijela Banovina, bila spojena s ostatkom zemlje željeznicom. Zato je, zbog svojega simboličkoga značenja, baš ovaj motiv jedan od važnijih u čitavom ovom prijedlogu radova.

Sam je rad izveden u tehnici akrilika na MDF (medijapan) ploči. Ova je slika nastala krajem 2021. godine. Izvedena je kao sumarno prikazivanje arhitektonskih elemenata i lokomotive, kojim se tek s nekoliko svjetlijih elemenata naznačuju detalji i prepoznatljivost motiva. Izgrađena je oko kontrasta tamnijega toploga sivoga te svijetloga toploga tona, s tek ponekim prijelaznim tonom. Autor je pokušao zadržati plošnost u pristupu motivu te je tijekom rada pretpostavio da bi se planirani mural izvodio na toplo sivoj fasadi, tako da je ta boja zapravo podslik ovoga rada. Taj toplo sivi ton nanesen je preko cijeloga formata rada, te su tek svjetlijim bojama istaknuti ostali elementi, bez potrebe za dodatnim tamnijim tonom. Tim bi pristupom maksimalno bio sačuvan karakter fasade i zgrade na kojoj bi mural eventualno bio izveden.



Slika 70 „Željeznička stanica”, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm

8 Računalne simulacije

Nakon što su slike ostvarene kao vid pripremnih radova za murale, one su računalno aplicirane na fotografije zgrade na kojima su se trebali izvoditi murali prema ovome prijedlogu. Nažalost, nakon razornoga potresa u Petrinji, većina je ovih zgrada i njima pripadajućih zidova uništeno te je trenutno nemoguće na njima zaista izvesti planirane murale. Računalne simulacije predstavljaju ilustraciju njihovoga zamišljenoga izgleda u stvarnosti. Korištene su autorove vlastite fotografije, ali bez dodatne obrade, kako bi bio ostvaren što veći stupanj dokumentarnosti i realističnosti ostvarenih simulacija.

Za izradu simulacija korišten je program za grafičku obradu slika Photoshop CS5.1, koji omogućuje slične manipulacije fotografskim materijalima.

8.1 Srnakova ulica

Računalna simulacija započela je na početku Srnakove ulice, na mjestu na kojem je stajala stara tvornica *Gavrilović*, tj. *Prva hrvatska tvornica salame*. Pozadina zgrade petrinjskoga komunalnoga poduzeća ima fasadu podijeljenu na dva polja iste veličine, koja dominiraju ovim prostorom. Kao što je već spomenuto, na ovom mjestu bilo bi zanimljivo evocirati uspomenu na zgradu prve hrvatske tvornice salame koja ima veliku važnost za identitet ovdašnje zajednice, ali ju je zbog izgleda ove zgrade, potrebno upariti s još nekim prikazom. Odlučeno je prikazati ulicu s prvom ljekarnom i Gradskim poglavarstvom, jer je stvarni položaj vrlo blizu te ovi prostori imaju prirodnu komunikaciju, tj. stoje na nasuprotnim stranama iste ulice koja je, uz to, relativno kratka.

Zgrada je relativno svijetle boje, ali je ipak dovoljno tamna da se na njoj može naslikati prikaz samo u svijetlim nijansama. Na taj se način boja zgrade koristi kao unaprijed određeni tonski ključ, ne bi li se tako izbjeglo negiranje njezina karaktera.



Slika 71 Murali na zgradi „Komunalca“, na mjestu gdje je stajala zgrada Prve hrvatske tvornice salame

Naravno, nije nužna baš takva izvedba, moguće je poigrati se s rasporedom motiva, pa čak i radom u tamnijim bojama, koje bi pak mogle naglasiti svjetlinu fasade. Ovdje se predstavlja i drugi prijedlog, koji bi ispunio takvu zadaću.



Slika 72 Drugi prijedlog za murale na mjestu gdje je stajala Prva hrvatska tvornica salame

Na toj istoj lokaciji nalazi se još nekoliko zgrada s fasadama koje zjape prazne jer su nekada bile naslonjene na spomenutu zgradu *Prve hrvatske tvornice salame*. U produžetku upravne zgrade komunalnoga poduzeća nastavlja se pomoćna zgrade istoga poduzeća koja ima izrazito izdužen izgled te unaprijed zadaje sliku sličnoga formata.

Prvi bi prijedlog bio prikaz Gupčeve ulice s novim mostom, starim tokom rječice Petrinjčice i crkvom Sv. Lovre. Pozicija gdje se nalazi spomenuti motiv vrlo je blizu te ovo

mjesto zasigurno ima odnos s prikazanim. Naravno, moguće je poigrati se i s drugim motivima, kao što je prikaz rijeke Kupe sa starim mostom, koji svakako može pripadati ovom prostoru.



Slika 73 Mural na pomoćnoj zgradi „Komunalca“



Slika 74 Mural rijeke Kupe i staroga mosta

Sljedeća fasada pripada pomoćnoj zgradi obiteljske kuće. Na sličan način praznom, pomalo oronulom fasadom, obilježava ovaj prostor. Na njoj bi bio naslikan prikaz nedaleko od zgrade *Munjare*.



Slika 75 Prikaz Gradske munjare i kapelice sv. Ivana Nepomuka

8.2 Trg narodnih učitelja

Trg narodnih učitelja, kao što je već ranije rečeno, nalazi se u strogom centru grada i okružen je stambeno-poslovnim zgradama. Međutim, te se zgrade vrlo nespretno uzdižu iznad trga s ravnim, bezličnim ploham a svojih fasada bez prozora i bilo kojih drugih arhitektonskih elemenata. Kao da time prizivaju neku umjetničku intervenciju.

Ovdje se daje prikaz mogućih rješenja oplemenjivanja ovih površina naslikanim muralima. Zgrada koja najviše dominira trgom svojom površinom koja je, uz to veći dio vremena bila izrazito ruinirana metcima i drugim eksplozivnim napravama, poslužila je kao idealno mjesto za sliku crkve sv. Lovre, koji se smatra zaštitnikom grada. Slikanje preko ovakve fasade ima intenzivnu simboličku, ali i emotivnu vrijednost.



Slika 76 Simulacija murala crkve sv. Lovre na zgradi na Trgu narodnih učitelja

Sljedeći bi se motiv našao na susjednoj zgradi, koja također svojom površinom dominira nad trgom, iako nešto manje izravno jer je taj dio zgrade smješten iznad parkirališta. Ovdje bi bio naslikan prikaz poznate petrinjske razglednice „Petrinja na Kupi“, koja svjedoči o starom izgledu grada s dvije vertikale, katoličke i pravoslavne crkve. Ovaj motiv kao simbol zajedništva i tolerancije, ovdje bi pronašao svoj dom jer, takoreći, gleda na mjesto na kojem je svojevremeno stajala pravoslavna crkva.



Slika 77 Mural s prikazom Petrinje na Kupi

Na trećoj strani istoga trga, smjestila se nešto manja zgrada skladišta, neuglednoga izgleda, pomalo zaklonjena zelenilom drveća i kantama za smeće. Česta je meta vandala i lokalnih kvazigrafitera. Na njoj bi se smjestio prikaz staroga toka rijeke Petrinjčice kao podsjetnik na prožetost ovoga grada prirodom, na mjestu koje je to pomalo zaboravilo.



Slika 78 Mural starog toka Petrinjčice na Trgu narodnih učitelja

Na četvrtoj strani ovoga trga stoji ruševina robne kuće, ogromne, svojevremeno moderne zgrade koja nikada nije obnovljena. Fasada je napravljena od ukrasne sitne crvene cigle te može predstavljati mjesto i za više manjih prikaza. Ovdje je predviđena slika izduženoga formata koja prikazuje rijeku Kupu sa starim mostom. Ovo mjesto jest u centru grada, ali je nespretno tumačenje modernih stremljenja arhitekture svakako nagrdilo urbanu sliku grada, stoga su tu predviđene slike koje sadrže više elemenata prirode, s kojima bi se ublažila prevlast ogoljele urbane strukture. Tako bi ovaj prostor trga imao i dodatni zajednički nazivnik, rijeku Kupu, na čijim je obalama grad i izrastao.



Slika 79 Prikaz murala s rijekom Kupom i starim mostom na ruševini robne kuće

8.3 Nazorova ulica

Nazorova ulica središnja je gradska ulica koja se nekada nazivala i Trgovačka ulica jer je u njoj smještena većina trgovina i obrta u gradu. Ta središnja ulica povezuje i ova dva ranije obrađena prostora Trga narodnih učitelja i početka Srnakove ulice, gdje je nekoć stajala zgrada *Prve hrvatske tvornice salame*.

Prva modernija zgrada u ovoj ulici također dominira svojom velikom i praznom, pomalo zapuštenom fasadom. Na njoj bi bio smješten prikaz te ulice iz njezinih slavni vremena. Svojim starinskim štihom, interpretacija poznate razglednice trebala bi podsjetiti na ta vremena. Specifičnim vizualnim okvirom ova bi slika dobila i neku asocijaciju na stare filmske projekcije.



Slika 80 Prikaz „Trgovačke ulice“ u toj istoj ulici, koja se danas zove Nazorova ulica

Naravno, eksperimentiralo se i s drugim motivima, i posebno se zanimljivim čini prikaz jednoga od simbola Petrinje, skulpture kornjače i dječaka s petrinjske fontane, popularno zvanoga „žabac“.



Slika 81 Mural „žapca“ na zgradi u Nazorovoj ulici

8.4 Radićev trg

S upravo opisanom zgradom, završava Nazorova ulica, te se nakon nje, u smjeru juga, nastavlja Trg Stjepana Radića. Taj trg čini sjecište nekoliko ulica koje su važne za život Petrinje – Ulica Stjepana Radića, Nazorova ulica, Kučerina ulica te Šenoina ulica. Na samom sjecištu tih ulica stoji neka vrsta otoka s cvjetnjakom, na kojemu dominira kip Stjepana Radića. Osim što ova skulptura prikazuje za hrvatsku povijest važnu osobu, poznat je kao rad ranije spomenute prve hrvatske akademske kiparice Mile Wod, ali i kao prvi javni spomenik u Hrvatskoj koji je kiparica ostvarila. Sam trg dobro je uređen i jedan je od primjera kako bi se moglo pristupiti i uređenju ostalih dijelova grada. Ipak, točno preko puta Radićeve skulpture nalazi se izrazito velik i oronuli zid koji uokviruje velika limena i prilično hrđava vrata koja su, po svoj prilici, svojevremeno služila kao jedan od ulaza u kompleks stare tvornice *Gavrilović*, a kojemu pripada i klasicistička zgrada koja se nalazi desno od toga zida. Čitav kompleks, iako se nalazi u strogom centru grada i zauzima njegov veliki dio, nikada nije obnovljen, niti na ikakav drugi način revitaliziran. Prizor toga velikoga i oronuloga zida s hrđavim vratima definitivno kvari sliku ovoga dijela grada, a zasigurno bi se s umjetničkom intervencijom izrade murala on barem privremeno oplemenio.

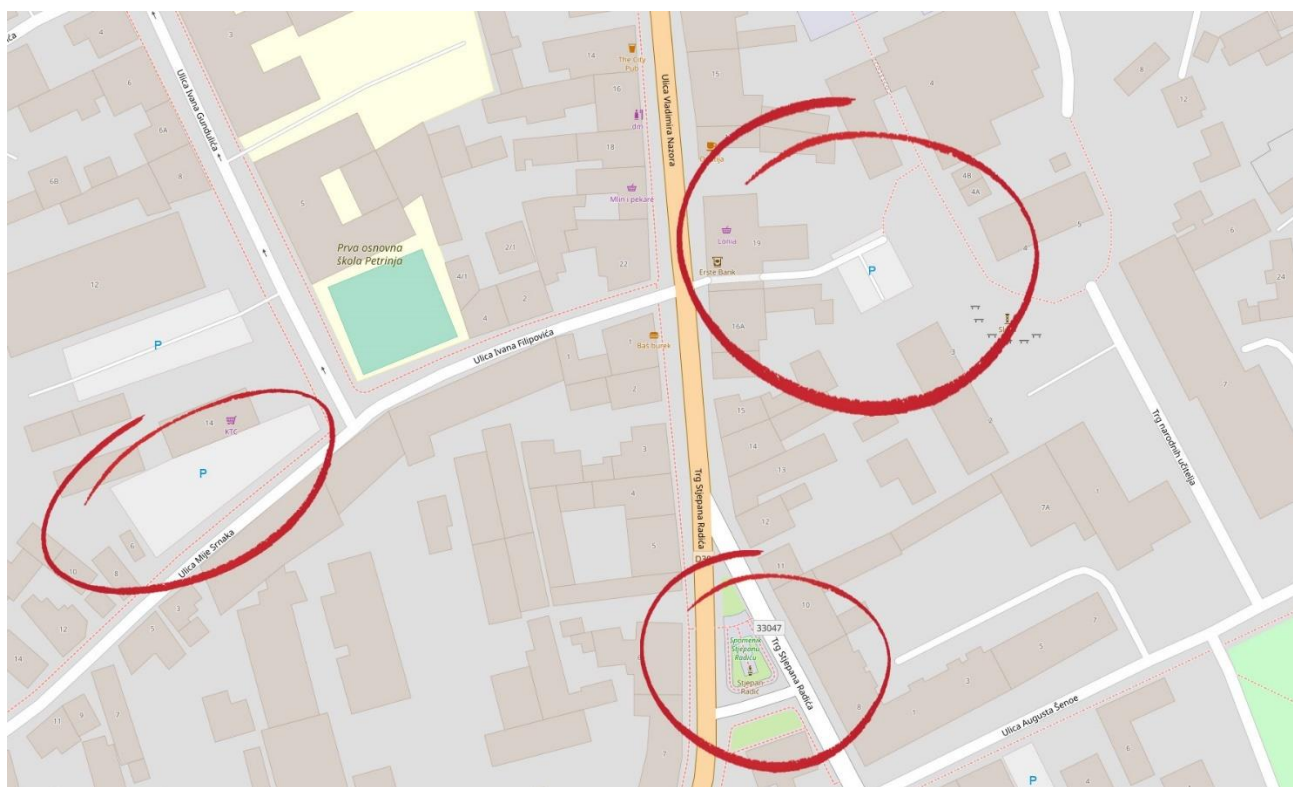
Nije bilo teško odabrati motive za to mjesto. Radovi koji se predlažu za ovaj lokalitet zapravo su i simboli tri različita smjera koja se ukrštaju na ovome trgu. Radi se su smjeru Radićeve ulice koji je predstavljen slikom „Majdanci“, zatim Šenoina i Kučerina ulica u smjeru petrinjskoga željezničkog kolodvora koji je predstavljen slikom „Željeznički kolodvor“. Na kraju dolazi i smjer Nazorove ulice prema središnjem parku, gdje se nalazi fontana čiji je detalj prikazan na slici „Dječak s kornjačom“, a njezinom izvedbom bila bi prekrivena i oplemenjena velika hrđava limena vrata koja se nalaze u središtu ovoga problematičnog zida.



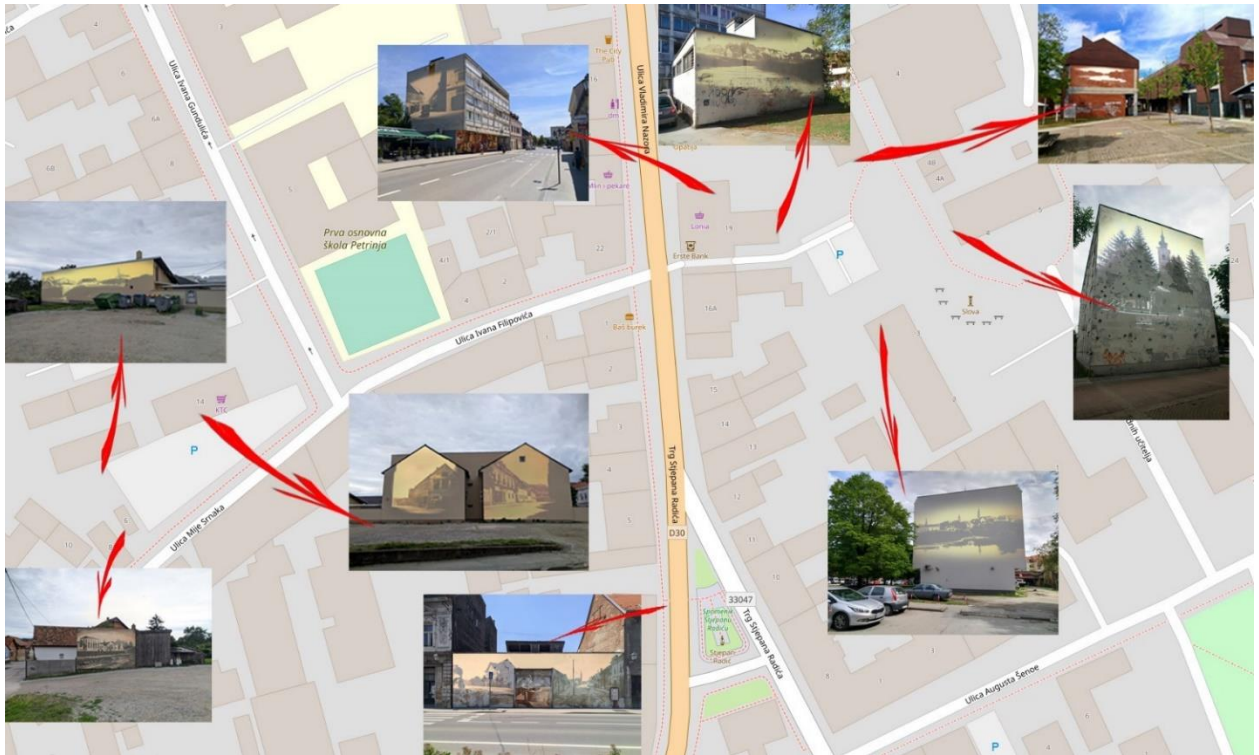
Slika 82 Problematični zid na Radičevu trgu sa simulacijom murala

8.5 Ruta s muralima

Sve do sada opisane lokacije vrlo su blizu jedna drugoj, pripadaju strogom centru Petrinje te se na neki način pretaču jedna u drugu, čineći tako zajedničku cjelinu. Udaljenost između mjesta na kojem je stajala zgrada „Prve hrvatske tvornice salame“ i Trga narodnih učitelja je tek dvije stotine metara. Ovdje je prikazana mapa s mjestima gdje bi se murali nalazili. Murali postavljeni na takav način zasigurno bi stvorili jednu vrstu kulturne i turističke rute.



Slika 83 Mapa centra grada Petrinje s pravcima gdje bi se nalazili murali



Slika 84 Mapa s planom postavljanja murala

9 Zaključak

Na kraju ovoga doktorskoga rada može se utemeljeno ustvrditi da umjetnost i kulturna dobra predstavljaju identitet neke zajednice. Umjetnost i kultura niču iz zajednice te se oblikuju prema ljudima koji je stvaraju i s njome žive. Naravno, izgled i stanje prostora u kojem živi neka zajednica utječe i na njezine društvene prilike, a zajednica pokušava oblikovati taj prostor na način koji nalažu njezina kultura, umjetnost i običaji. Može se primijetiti da se kao posljedica stvaranja umjetničke produkcije stvara i razvija identitet zajednice kroz poticanje vrijednosti, stavova, simbola itd.

Umjetnički projekt dijeli se na dva osnovna dijela rada. Prvi dio, tj. teorijsko istraživanje odnosi se na istraživanje konteksta problema proučavanoga fenomena te zatim i uspješnosti umjetničke intervencije u odnosu na postavljeni cilj i hipoteze istraživanja. Drugi dio je izrada umjetničkoga rada, sa svim njegovim tehničkim te kreativnim pitanjima i rješenjima.

Ulična umjetnost ili *street art* inačica je javne umjetnosti i dolazi u obliku svojih najčešćih vrsta murala i grafita. To je umjetnost koja se stvara u okviru zajednice i njome smatramo sve vidove umjetnosti koja nastaje u javnom urbanom prostoru, a koja pri tome ne nastaje po diktatu vlasti. Iako to ne znači da nije odobrena jer je ponekad vlast čak i potiče zbog dokazanih dobrobiti za određenu zajednicu. Ipak, uz *street art* uvijek dolaze i izvjesni oblici buntovništva, želje za promjenom, pa čak u krajnjim slučajevima i vandalizma.

Mural, umjetnička disciplina izrade velikih slika na zidovima grada koji su vidljivi cijeloj zajednici, smatra se posebno moćnim alatom društvene promjene. Pokazalo se da može utjecati na razvijanje osjećaja vrijednosti, ponosa, čak i stvaranje identiteta cijele zajednice. U zadnjih stotinjak godina, naročito od uspjeha Meksičke revolucije, moć murala počela je koristiti i sama zajednica kao vrlo potentan alat u borbi za ostvarenje svojih ciljeva. Kao takvim, između ostaloga, nakon Meksičke revolucije mural se dokazao u američkom *new dealu*, *Black poweru* i *Chicano* pokretu te sukobima u Sjevernoj Irskoj.

Prvi veliki svjetski muralni pokret, „Meksički muralizam“, nastaje početkom 20. st., poslije velike Meksičke revolucije. Postrevolucionarna meksička vlada okupila je skupinu vodećih nacionalnih umjetnika, a najpoznatiji su tzv. „trojica velikih“ David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco i Diego Rivera. Oni su trebali stvoriti „novi“ zajednički identitet društva, koji se temelji na tradiciji, zajedništvu, socijalnim pravima, ali i promoviranju nove industrijalizacije. Mural je odabran kao najbolji medij za prijenos poruke jer je vizualno likovni jezik bio lako razumljiv, svima dostupan i posebno efikasan, pogotovo kad se uzme u obzir da je tada većina meksičkoga stanovništva bila nepismena. Meksički muralizam je ovaj vid umjetnosti iskoristio kao izrazito snažno socijalno te edukativno sredstvo, pa čak i političko oružje.

U trenutku Velike depresije, američka vlada pod vodstvom predsjednika Franklina D. Roosevelta provodi niz sveobuhvatnih programa za oporavak američkoga gospodarstva pod nazivom *new deal*. Jedan od programa je i umjetnički program *Federal Art Project*, a trajao je trajao od 1935. do 1943. godine. Projektom je zaposleno više od deset tisuća umjetnika, iznjedrio je ogromnu količinu umjetničkih radova od kojih su velik dio bili murali, nastali na zidovima javnih zgrada, kao što su upravne zgrade, bolnice, poštanski uredi, škole. Bilo je potrebno oplemeniti mnoštvo novonastalih urbanih prostora te preko murala izraziti nastojanja vlade i pospješiti ideju o svekolikom „američkom snu“, tj. ideju o Americi kao zemlji izobilja, mogućnosti, slobode, napretka, ostvarenja snova, ali i zemlji kao predvodnici slobodnoga svijeta.

Potaknuti uspjesima i društvenim značenjem meksičkog muralizma i FAP-a, tijekom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća u Americi su se pokrenuli širi društveni pokreti kojima su glavno sredstvo komunikacije bili upravo murali. Ti su pokreti imali za cilj osvještavati vrijednosti tzv. manjinskih skupina kao što su Afroamerikanci, Hispanci i druge skupine, boreći se za svoja prava, priznanje, ali i protiv ugnjetavanja od strane bijelaca u tada neravnopravnoj Americi. Najpoznatiji pokreti u Americi tijekom toga doba postali su tzv. *Black power* i *Chicano* pokret.

Prvi muralni pokret u Europi se dogodio tijekom tridesetogodišnjeg sukoba u Sjevernoj Irskoj. Taj sukob je uzrokovao nastanak mnoštva vjerojatno najpoznatijih murala na europskom tlu. Murali su nastajali na obje sukobljene strane, sadržavajući pritom većinom

političke i ideološke poruke te veličajući kulturne i povijesne osobe i događaje koji imaju važnost za stranu koja ih je i izradila. Tijekom tih godina sukoba nastalo je preko dvije tisuće murala, najviše u Belfastu i Derryu koji su danas turistička atrakcija.

Današnje slikarstvo murala nije toliko u službi borbe za političke ciljeve koliko je postao čin folklornoga izraza neke zajednice. Međutim, kritička strana *street art-a* i murala je opstala, iako su sada prisutnije teme koje su danas globalni problemi, a ne samo pojedine zajednice. Stoga se u tim radovima umjetnici često bave pitanjima ekologije, seksualnoga opredjeljenja ili pak kritiziraju potrošačko društvo, rasnu ili vjersku netoleranciju i slično.

Mural, kao i javna umjetnost općenito, koriste grad kao svoje mjesto postojanja i izričaja. Grad je veće, stalno i gusto naseljeno mjesto s administrativno definiranim granicama. Većina stanovništva bavi se nepoljoprivrednim zanimanjima. Međutim, gradovi su i prostori zajedničkoga života, poprište susreta, životne drame, sredine koje su različite ljude stavile u odnose. Grad je u idejnom smislu postao vrsta „organizma” u kojem ljudi žive, rade, poistovjećuju se, bore se, odmaraju se, dokoličare. Urbani prostor i urbani način života može se fizički raširiti izvan granica grada, pa čak i doći na selo kada ono postaje ladanjsko mjesto odmora i opuštanja.

Ne može se odvojiti grad ili bilo koji dio urbane cjeline od priča koje su tu nastale, bilo povijesno, ili su nastale legendom, ili pak nekim drugim izvorom. Upravo ti narativni slojevi su čimbenici koji čine okosnicu i identitet grada. Jedan dio svijeta se potrudio stvoriti te narativne slojeve na način koji bi im bio od najveće koristi

Kod nas se u Hrvatskoj kao alat borbe ni jedan vid javne umjetnosti do sada nije uspješno i sustavno korišten. Vidljivo je da je uništavanje kulturnoga i vjerskoga nasljeđa u direktnoj vezi s etničkim čišćenjem. Tijekom rata izbrisana je skoro sva kultura, umjetnost i tradicija koja se stoljećima razvijala na područjima koja su zahvaćena ratnim sukobima. Unatoč tome što se u Hrvatskoj uspjelo otjerati agresora, osloboditi okupirani teritorij, čini se da je bez svih nasljeđa identitet zajednice ozbiljno promijenjen. Sada je nužno sustavno se uhvatiti u koštac sa smislenom obnovom i daljnjom izgradnjom uništenoga, ali i stvaranjem nasljeđa za buduće naraštaje.

Nažalost, dobar je dio Hrvatske stradao u ratnim razaranjima te su na tim mjestima i danas izrazito vidljive posljedice. Ti ratom pogođeni dijelovi Hrvatske i danas su najslabije razvijeni, a grad Petrinja dobar je primjer za sve navedeno. Obnovom je napravljeno puno pogrešaka, a jedna od njih je i sustavno identificiranje tih prostora isključivo s ratom. Skoro svi spomenici i kulturno-umjetnički artefakti nastali od kraja rata do danas, posvećeni su isključivo ratu i stradanjima, a ne ostalim vrijednostima i potrebama zajednice. Nije se prepoznala moć kulture i umjetnosti u stvaranju novoga i prosperitetnoga identiteta zajednice.

Postoje dva sustavno različita gledišta na umjetnost, o kojima su pisali još starogrčki filozofi Platon i Aristotel. Platonova ideja stavlja intelektualnu elitu u ulogu lučonoša koji trebaju pronositi svjetlo znanja i voditi ostale prema nekom višem cilju. U skladu s tim smatrao je da umjetničko djelo, samo po sebi nije dovoljno nego mora sadržavati ideju, tj. cilj zbog čega je napravljeno. Za Aristotela ciljevi i vrijednosti društva kreću od društvene osnovice te se uobličuju kako bi ih prosvjećena elita mogla provoditi, i smatra da su umjetnički zanos i kreativno zadovoljstvo, dovoljan razlog za umjetničko stvaralaštvo.

Ovaj se projekt priklanja Platonovoj preporuci da umjetničko djelo, tj. intervencija nastane iz svjesnoga cilja, namjere, želje za pozitivnom promjenom, ali ujedno i iz dubinskoga istraživanja budući da rad ima mogućnost utjecaja i na širu društvenu sliku. U ovom slučaju može se reći da vrijednosti poput stvaranja zajedničkoga identiteta, edukacije stanovnika, pozitivnoga utjecaja na društvene prilike jesu ideje koje se transferiraju iz umjetničkoga i akademskoga svijeta prema svakodnevnom životu i „običnom“ čovjeku.

Svjesnom umjetničkom intervencijom moguće je utjecati na identitet i vrijednosti zajednice i to je dokazano diljem svijeta, posebno nam to pokazuje povijest nekih danas razvijenih država poput SAD-a i zajednica koje su uložile velike napore u stvaranje identiteta i kulture upravo umjetničkom i kulturnom produkcijom. Isto tako, to je vidljivo i u primjerima borbe za prava pojedinih zajednica diljem svijeta. Utjecajem na identitet, tj. vrijednosti neke zajednice utječe se i na društvene prilike u toj zajednici, a kako umjetnost i kultura (skoro) nikada nemaju negativan predznak, takva zajednica uglavnom uvijek napreduje.

Umjetnost mora izrasti iz zajednice da bi odražavala i poticala njezine vrijednosti. Zato je autor iz osobnih pobuda poduzeo izradu ovoga pomalo utopijskoga projekta. Ovaj rad može se shvatiti kao prijedlog umjetničke intervencije kao jedno od rješenja za dio problematičnih društvenih prilika s kojima se susreće Hrvatska u suvremenom, poslijeratnom i ekonomski kriznom vremenu. Ujedno se nada da će ovaj rad potaknuti i stvoriti temelje za daljnja slična istraživanja i umjetničku produkciju.

U ovom umjetničkom projektu predstavljeno je dvanaest radova koji su ostvareni kao detaljno razrađena ideja prema kojoj bi se izradili murali na postojećim zidovima. Ovi su radovi zapravo simulacija eventualnih murala, ali mogu funkcionirati i kao samostalna djela u obliku štafelajne slike. Iako je po nekim definicijama mural specifičan jer sadrži u sebi i samu izvedbu na mjestu događaja, to unatoč želji nije moguće napraviti jer je veliki dio zidova u gradu Petrinji sada srušen, nakon katastrofalnoga potresa koji se dogodio tijekom rada na ovom projektu.

Kako bi radovi bili što bliži stvarnim muralima, napravljeni su na čvrstom nosaču velikih dimenzija. Radi se o drvenim pločama, tzv. MDF (medijapan) pločama koje su adekvatnom pripremom prilagođene za slikanje. Slike su izvedene s visokokvalitetnim akril bojama koje su predviđene za rad u vanjskom prostoru.

Rad je osmišljen kao niz slika u maniri figurativnoga slikarstva, koje djeluju kao podsjetnici na dijelove Petrinje, a koji imaju važnost za zajednicu koja živi na prostoru ovoga grada. Slike sadrže prikaze mjesta važnih za Petrinju, ali na takav način da integritet zgrada bude sačuvan i da se pri tome ne negira njihov oblik, odnosno njihova boja. Slike se trebaju uklopiti u cjelinu sa zidovima, zgradama i ambijentom.

Osnova svake slike u ovom umjetničkom projektu je određeni ton koji simulira boju neke fasade na zgradi. On se povremeno mijenja s obzirom na mogućnosti koje se mogu dogoditi u razlikama boja od fasade do fasade na postojećim zgradama. Tonska paleta ograničena je na dva do tri tona koja su odabrana kako bi se harmonično uskladili s postojećom pozadinom. Naglasak je samo na tonskome kontrastu i sumiranju vizualnih sastavnica u pluhu i masu, bez odvlačenja pogleda suvišnim detaljima.

Većina fasada dolazi u nježnim sivim i smeđim nijansama, to je odlika koju dijele sa starim izbljedjelim i požutjelim razglednicama, pa tako odabrani tonaliteti dobivaju dvojaku ulogu. Stare razglednice su artefakti prošlosti koji imaju snažan emocionalni naboj i povezuju nekoliko generacija, bilo poznatih ili nepoznatih ljudi, s urbanim prostorom. Isto tako svjedoče o promjenama toga prostora, bilo ljudskim djelovanjem, bilo djelovanjem prirode. Tim odabranim koloritom želi se aludirati na stare razglednice i pokušati dobiti taj isti emocionalni naboj koji je u njima sadržan. Podsjetiti na neke stare dane slave, probuditi želju za obnovom i zajedništvom, pokazati da se zajednica ima čega sjećati i čime se ponositi.

Slikanjem ploha koje na prikazanome motivu označavaju osvijetljene dijelove, slika se zapravo „prazan prostor“. Takvi se „prazni“ prostori u literaturi nazivaju „negativni prostori“, Na tim mjestima nema vizualno sugerirane materije, nego samo prostor koji je u likovnom smislu barem jednako važan ako ne i važniji od privida materije. Pozitivan prostor motiva ostaje figurirati kao netaknuta površina pozadine, tj. fasade zgrade na kojoj bi eventualni mural bio izveden. Na taj bi način bilo moguće zadržati osnovni karakter zgrade, nadopuniti ga i učiniti dijelom slike. Ne želi se negirati zgrada, kao ni njezina minula sudbina. Na taj bi način i njezina povijest nastavila „govoriti“ slikom.

Nakon što su slike ostvarene kao vid pripremnih radova za murale, one su računalno aplicirane na fotografije zgrada na kojima bi se trebali izvoditi murali prema ovome prijedlogu. Računalne simulacije predstavljaju ilustraciju njihovoga zamišljenog izgleda u stvarnosti, te su predložene i lokacije na kojima bi se eventualni murali i nalazili. Predložene lokacije murala su vrlo blizu jedna drugoj, pripadaju strogom centru Petrinje te se na neki način pretaču jedna u drugu, čineći tako zajedničku cjelinu. Murali postavljeni na takav način zasigurno bi stvorili jednu vrstu kulturne i turističke rute.

Iako je inspiracija za ovaj umjetnički projekt izrasla iz specifičnih uvjeta života u rodnom gradu, tek je proučavanje dostupnih informacija, povijesti, kulture, ali i istraživanja na raznim poljima poput teorija umjetnosti, estetike, antropologije, filozofije odredilo krajnji izgled rada. Ono što nije moglo biti u potpunosti predviđeno jest činjenica da je ovo istraživanje imalo ogroman utjecaj i na autorov osobni umjetnički izražaj.

Pojmovnik

Mural

Mural je slika ostvarena na vanjskom, javno vidljivom zidu neke zgrade. Murali su uglavnom odobreni likovni radovi koji, za razliku od grafita, nastaju kao javna djelatnost, bez ikakvoga skrivanja. Štoviše, sama izrada murala može predstavljati određeni kulturni događaj koji ima vrijednosni značaj za zajednicu.

Kako su te zgrade i slike na njima javno vidljive, one imaju posebnu moć u društvenoj, socijalnoj i političkoj komunikaciji. Pokazalo se da mural može utjecati na razvijanje osjećaja vrijednosti, ponosa pa čak i stvaranje identiteta cijele zajednice. U zadnjih stotinjak godina, naročito od uspjeha Meksičke revolucije, moć murala počela je aktivno koristiti i sama zajednica kao vrlo potentan alat u borbi za ostvarenje svojih ciljeva.

Mural nastaje klasičnim slikarskim tehnikama poput akrilika, ulja, tempere ili neke od fresko-tehnika, ipak ponekad umjetnici koriste i grafičerske alate poput boja u spreju i markera.

Javna umjetnost

Javna umjetnost je vrlo široki pojam koji obuhvaća sve vrste umjetničkoga izražavanja koje imaju za cilj izričaj unutar neke javne sfere. Iako se radi o likovnoj umjetnosti koja sa sobom donosi likovne i estetske vrijednosti u javni prostor na kojem nastaje, ipak se često koristi i kao sredstvo za komunikaciju u tom javnom prostoru te se njome pokušava utjecati na društveno socijalne prilike. Javnom umjetnošću može se voditi borba za prava, može se prisjećati starih ili stvarati nove vrijednosti određene društvene zajednice, educirati, ali i promovirati stavove, misli, vrijednosti, proizvode itd.

Javna umjetnost je pojam koji je poprilično kontroverzan, mnogi ga tumače na različite načine, a najviše problema stvara se oko političkih ili aktivističkih težnji djela javne umjetnosti. Svako tko stoji iza nastanka nekog rada, bilo da je u pitanju službena vlast ili pak skupina koja se bori za svoja prava, s tim radovima skoro uvijek žele nešto poručiti drugoj strani i ostatku javnosti.

Pod vrstama javne umjetnosti poimamo zidno slikarstvo, naročito mural, zatim grafite, uličnu umjetnost ili *street art* te spomeničku umjetnost.

Ulična umjetnost

Street art ili ulična umjetnost inačica je javne umjetnosti. Njome se ne diskriminiraju različiti pravci i tehnike slobodnoga kreativnoga izražavanja u urbanom uličnom kontekstu; prepoznaju se na kvalitativnoj razini te su kao takve zajedno angažirano priznate i klasificirane kao vrijedan umjetnički fenomen. Dolazi u obliku svojih najčešćih podvrsta murala i grafita, ali i manje poznatih primjera nezavisne javne umjetnosti, javne umjetnosti novoga žanra i intervencije.

Grafit

Pod grafitom shvaća se tekst, crtež ili slika izvedena na zidu ili drugoj površini, uglavnom javnoj, s namjerom da ga i ostatak javnosti vidi. To je uglavnom neodobren rad koji se tajno i brzo izvodi na nekoj javnoj površini. Grafit je često aktivističko-političkoga karaktera. Nastaje kao želja skupine i pojedinca da se ukaže na neki problem. Ponekad je i alat za kulturološku identifikaciju, kao što se zlokobni potpis bandi američkih predgrađa pretočio u skoro benigni folklor urbane *hip-hop* kulture koja je izgubila nasilnost, a zadržala izražajno sredstvo grafita i prostor oslikan grafitima kao svoj nativni i poželjni ambijent življenja.

Izvodi se bojama u spreju i markerima koji su danas lako dostupan i jeftin suvremeni materijal koji za sobom ostavlja brzo sušiv, permanentno obojeni trag. Izvođači grafita moraju uglavnom pomno pripremiti skice, šablone, uvježbati izvedbu, pripremiti tehnička pomagala, ali i organizirati straže. Vrlo je zanimljiva njihova domišljatost u organizaciji i izvedbi grafita na teško dostupnim mjestima, posebno kada se to mora izvesti brzo i bez neželjenih svjedoka.

Grad

Grad je veće, stalno i gusto naseljeno mjesto s administrativno definiranim granicama. Većina stanovništva bavi se nepoljoprivrednim, sekundarnim i tercijarnim zanimanjima, tj. onima koje se odnose na proizvodnju dobara i davanje usluga, a koje nisu nužne za život. Gradovi općenito imaju opsežnu infrastrukturu za stanovanje, prijevoz, kanalizaciju, komunalne usluge, korištenje zemljišta, proizvodnju dobara i komunikaciju.

Nastaje urbanističkim procesima kao što su planiranje, projektiranje te izgradnja i uređivanje naselja, kao takav je zaživio i počeo se razvijati. U suštini je drugačiji od sela jer je odvojen od ruralnoga načina života. Čini prirodnu, urbanu, gospodarsku i društvenu cjelinu.

Urbani prostor

Odnosi se na prostor koji pripada gradu, nalazi se među njegovim građevinama, a stanovnici grada koriste ga kako bi živjeli, kretali se, radili te komunicirali. Pod urbanim ne smatra se samo fizička pripadnost gradu, nego prije svega društveno-politički, ali i asocijativni i simbolički aspekte gradskoga života.

Urbani prostori su prostori zajedničkoga života, poprište njihovih susretanja, životne drame, sredine koje su različite ljude stavila u odnose. Grad u apstraktnom, idejnom smislu postao je vrsta organskoga okruženja u kojem ljudi žive, rade, poistovjećuju se, bore, odmaraju se, dokoličare, ali ga uvijek smatraju svojim, a sebe njegovim. Isto tako urbano podrazumijeva

i narativne slojeve. Ne možemo odvojiti bilo koji dio urbane cjeline od priča koje su ondje nastale, bilo povijesno ili nastale legendom, ili pak nekim drugim posredovanjem.

Oplemenjivanje

Oplemeniti nešto znači nečemu pridodati set visokovrijednih odlika kako bi se taj objekt, prostor ili biće učinili sveukupno boljim. Kada se govori o umjetnosti, taj pojam dolazi u općenitim zaključcima i uglavnom se odnosi na pozitivan utjecaj umjetnosti na zbroj estetskih, duhovnih, odgojnih, društvenih, socijalnih i drugih srodnih vrijednosti.

Figuracija

U relevantnoj literaturi figuracija je primaran pojam kada se pokušava imenovati, opisati i tumačiti umjetnost kojom umjetnik nastoji prikazati vidljivi svijet. Poima se kao suprotnost apstrakciji. Figurativno često implicira bavljenje figurama bilo ljudskim ili životinjskim, ali to ne mora biti nužno tako. Naime, figurativni prikaz može se odnositi i na ostale aspekte pojavnoga svijeta. Isto tako može se odnositi na modernu, odnosno suvremenu umjetnost u kojoj se elementi stvarnosti, iako prepoznatljivi, ipak tretiraju na suvremene načine.

U kontekstu prikazivačkoga, tj. figurativnoga slikarstva nemoguće je izbjeći sukobe pojmova te njihovih objašnjenja i shvaćanja. Tako se najčešće isprepliću pojmovi realizma, figuracije, mimeze (mimetičke umjetnosti), naturalizma, reprezentacije ili pak prikazivačke umjetnosti, predmetne umjetnosti, iluzionizma itd.

Popis navoda

- Alberti, L. B. (2008). *O slikarstvu, o kiparstvu*. (M. Špikić, Ur.) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Ariana Štulhofer, Z. K. (2007). Obnova povijesne urbane cjeline Vukovara nakon Domovinskog rata- Kritika modela i metodološki aspekti. *Društvena istraživanja*(1-2 (93-94), str. 149-170. Preuzeto 24. kolovoz 2020 iz <https://hrcak.srce.hr/22735>
- Aristotel. (1996). *Poetics*. London: PENGUIN BOOKS.
- artandpopularculture.com, J. (2010). *artandpopularculture.com*. Preuzeto 04. 10 2021 iz http://www.artandpopularculture.com/Poor_Man%27s_Bible
- Bačić, M. (2003). Ime: Realizam. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, str. 311-315.
- Barnett, J. (Travanj 2011). A Short Guide to 60 of the Newest Urbanisms. *Planning*(77), str. 19-21.
- Baudelaire, C. (1864). *The Painter of Modern Life*. London: Phaidon.
- Benedict, R. (1959). *Patterns of Culture*. BOSTON: HOUGHTON MIFFLIN COMPANY BOSTON.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. First Harvard University Press paperback edition.
- Blokland, T., & Savage, M. (2008). *Networked Urbanism: Social Capital in the City*. Ashgate Publishing.
- Britannica, E. (2019). *Mural, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://www.britannica.com/art/mural-painting>
- Britannica, E. (2019). *WPA Federal Art Project*. Preuzeto 01. 07 2020 iz WPA Federal Art Project, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje: <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project>
- Britannica, M. J. (25. Svibanj 2020). *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto 25. srpanj 2020 iz Daniel Burnham: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Burnham>
- Cacciari, M. (2004). *La citta*. Villa Verucchio: Pazzini Editore.
- Caillebotte, G. (2021). *Hhr.wiki*. Preuzeto 2. 9 2021 iz Pariška ulica: https://hhr.wiki/detail/Paris_Street;_Rainy_Day
- Cameron Cartiere, S. W. (2008). *The Practice of Public Art*. Routledge.
- Carrillo, R. A. (1981). *Mural painting of Mexico*. Meksiko: PANORAMA EDITORIAL, S.A.
- Cennini, C. (2007). *Knjiga o umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Chase, L. (1975). *Hyperrealism*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Cher Krause Knight, H. F. (2016). *A Companion to Public Art*. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Coposescu, S. (2009). DEFINING IDENTITY IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, 2.
- Corbusier, L. (1923, 2008). *Vers une Architecture; Texts & documents*. Frances Lincoln.
- Courbet, G. (n.d.). *azquotes.com*. Preuzeto 20. 09 2021 iz https://www.azquotes.com/author/3333-Gustave_Courbet
- Crowley, T. (2011). The Art of Memory: The Murals of Northern Ireland and the Management of History. *Field Day Review* 7, str. https://scholarship.claremont.edu/scripps_fac_pub/25/.
- Dreon, R. (2013). Was Art as Experience Socially Effective? *European Journal of Pragmatism and American Philosophy [Online]*, V-1. Dohvaćeno iz <http://journals.openedition.org/ejpap/606> ; DOI : 10.4000/ejpap.606

- Eco, U. (1991). *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*. New York: Swerve Editions.
- Eco, U. (2007). *On Ugliness*. Harvill Secker.
- enciklopedija, H. (2020). *Metropola*. Preuzeto 10. rujan 2020 iz Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40460>
- enciklopedija, P. (2012). *Struka LIKOVNE UMJETNOSTI I ARHITEKTURA, mrežno izdanje. Proleksis enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <https://proleksis.lzmk.hr/24213/>
- enciklopedija.hr. (2020). Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=63513>
- enciklopedija.hr. (2021). Preuzeto 10. Rujan 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=22952>
- enciklopedija.hr. (2021). (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 23. 09 2021 iz <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61654>
- enciklopedija.hr. (2021). (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 20. 09 2021 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102>
- enciklopedija.hr, L. z. (2020). *Zidno slikarstvo. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67223>
- Encyclopædia Britannica, m. i. (2017). *Art conservation and restoration, Encyclopædia Britannica*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration/Wall-paintings>
- encyclopedia.chicagohistory.org, R. R. (n.d.). *The Electronic Encyclopedia of Chicago*. Preuzeto 25. srpanj 2020 iz World's Columbian Exposition: <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1386.html>
- facebook.com, R. (9. 10 2022). *www.facebook.com*. Dohvaćeno iz ReThinkSisak: <https://www.facebook.com/ReThinkSisak/>
- Fisher, D. H. (1996). PUBLIC ART AND PUBLIC SPACE. *Soundings: An Interdisciplinary Journal, Spring/Summer*, str. 41-57.
- Fleming, R. L. (2007). *The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*. Merrell.
- Ganz, N. (2004). *Graffiti world: street art from five continents*. New York: Harry N. Abrams inc.
- Geertz, C. (1973). *Interpretation of cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford: CLARENDON PRESS.
- Goalwin, G. (rujan 2013). The art of war: Instability, insecurity, and ideological imagery in northern ireland's political murals, 1979-1998. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 26, 26(3), str. 189-215. Preuzeto 29. 07 2020 iz <https://search.proquest.com/docview/1417402815?accountid=202223>
- Golec, I. (1999). *Petrinjski biografski leksikon*. Petrinja: Matica hrvatska Petrinja.
- Golec, I. (1999). *Petrinjski biografski leksikon*. Petrinja: Matica hrvatska Petrinja.
- Golec, I. (2014). *Povijest grada Petrinje*. Petrinja: Matica Hrvatska u Petrinji.
- Gombrich, E. (1984). *ART AND ILLUSION, A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION*. London: PHAIDON PRESS.
- Gombrich, E. H. (Srpanj 1962). A response to a letter. *Discovery*, str. 47-8.
- Grbić, J. (1993). Etnicitet i razvoj, Ogled o etničkome identitetu i društvenom razvoju. *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 23, str. 66.
- Greenberg, C. (1961). *Modernist Painting*.
- House of Representatives, U. G. (1937). *First Deficiency Appropriation Bill for 1937: Hearings Before the Subcommittee of the Committee on Appropriations, House of*

- Representatives, in Charge of Deficiency Appropriations.* Washington: U.S. Government Printing Office.
- Hrvatska enciklopedija, m. i. (2021). *Hrvatska enciklopedija*. (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 20. 09 2021 iz <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52108>
- Hrvatski jezični portal*. (n.d.). Preuzeto 29. Rujan 2020 iz http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV1gXxM%3D
- Hrvatski jezični portal, m. i. (2014). *Mural*. *Hrvatski jezični portal, mrežno izdanje*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://hrvatski.enacademic.com/27298/mural>
- hrvatski.enacademic.com. (2014). *Hrvatski jezični portal*. Preuzeto 10. Rujan 2020 iz Hrvatski jezični portal: <http://hrvatski.enacademic.com/82661/velegrad>
- hrvatski.enacademic.com. (2014). *Hrvatski jezični portal*. *Varoš*. Preuzeto 10. Rujan 2020 iz Hrvatski jezični portal.: <http://hrvatski.enacademic.com/74760>
- interactive.wttw.com. (n.d.). *Wall of Respect*. Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz Art and Design in Chicago: <https://interactive.wttw.com/art-design-chicago/wall-respect>
- Janet Braun-Reinitz, J. W. (2009). *On the Wall : Four Decades of Community Murals in New York City*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Jezikoslovac.hr*. (n.d.). Preuzeto 29. rujan 2020 iz <https://jezikoslovac.com/word/0yff>
- Kečkemet, D. (1966). Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata. *Život umjetnosti : časopis za pitanja likovne kulture*, str. 3-16.
- Kečkemet, D. (1981). *Grad za čovjeka; o dehumanizaciji suvremenog urbanizma*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske.
- Kenny, J. E. (2006). *The Chicano Mural Movement of the Southwest: Populist Public Art and Chicano Political Activism*. New Orleans: Ph.D. diss., University of New Orleans. Preuzeto 26. srpanj 2020 iz <https://search.proquest.com/docview/305319532?accountid=202223>
- Kleiner, F. S. (1914). *Gardner's Art through the Ages: A Concise Western History*. Boston, MA, USA: Wadsworth, Cengage Learning.
- Krleža, L. z. (2020). *Hrvatska enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42469>
- Krleža, L. z. (2020). *Hrvatska enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42469>
- Kušćević, D. (2016). Likovno-umjetnička djela u nastavi likovne kulture. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu(6-7)*, str. 67-85. Preuzeto 19. Listopad 2020 iz <https://hrcak.srce.hr/154577>
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Maiden, MA, USA: BLACKWELL PUBLISHING.
- Lefebvre, H. (1996). *The Right to the City*. The Anarchist Library.
- Levi-Strauss, C. (1974/1975). L'identite'. *Seminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levi-Strauss. Editions Grasset et Fasquelle*, str. 332.
- likovna enciklopedija, H. (2005). *Hrvatska likovna enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Lipovac, N. (1993). Prilog istraživanju urbanog razvoja grada Petrinje. *Prostor*, 2-4(1), str. 257.
- Lohman, J. M. (2001). *The walls speak": Murals and memory in urban Philadelphia*. University of Pennsylvania.

- Maja Dubljević. (2017). *Uništavanje kulturnog naslijeđa, poslijeratna obnova i izgradnja spomenika*. Pula: SENSE .
- Malcolm Miles, M. J. (2008). *Art and Theory After Socialism*. Intellect Books.
- Malcolm Miles, M. J. (2008). *Art and Theory After Socialism: Art and Theory After Socialism*. Intellect Books.
- Malins, C. G. (2004). *Visualizing Research; A Guide to the Research Process in Art and Design*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Maroević, I. (1995). *Rat i baština u prostoru Hrvatske* . Zagreb: Matica hrvatska, Ogranak Petrinja.
- Maura, G. E. (2002). The Power of the Urban Canvas: Paint, Politics, and Mural Art Policy. *New England Journal of Public Policy: Vol. 18: Iss. 1, Članak 6*.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London: Routledge.
- Miles, M. (2005). *Art, Space and the City*. Routledge.
- Miles, M. (2008). *Urban Utopias The built and social architectures*. Oxon: Routledge.
- Milinović, D. (1+. srpanj 2020). Spomenici i povijesno breme nacija. *Vijenac*(688-690), 24-25.
- Mumford, L. (Studenj 1937). What is a City? *Architectural Record*, str. 94.
- Museum, F. D. (n.d.). *Art of the New Deal*. Preuzeto 03. 07 2020 iz Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum, mrežno izdanje: <https://www.fdrlibrary.org/art-detailY>
- Nancy, J. L. (2009). Un art de la ville. *Anglophilia/Caliban*, str. 11-22.
- opticosdesign.com, P. D. (19. 11 2014). *The Power of Public Art: How Murals Beautify Cities and Build Communities*. Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://opticosdesign.com/blog/the-power-of-public-art-murals/>
- Partha, M., & Manish, S. (2013). *The Urbanism of Rossi*. Tlme Space and People.
- petrinjaturizam.hr, T. z. (n.d.). *Upoznaj Petrinju*. Preuzeto 02. Rujan 2020 iz <https://petrinjaturizam.hr/upoznaj-petrinju>
- Piero, C. K.-W. (2012). *Introducing Aesthetics*. London: Icon Books Ltd.
- Platon. (2002). *Država* (Svez. III). Beograd: BEOGRADSKI IZDAVACKO-GRAFICKI ZAVOD.
- Pliny. (1961). *NATURAL HISTORY IX, LIBRI XXXIII-XXXV*. London: HAIIVARD UNIVERSITY PRESS.
- Popper, K. (1959). *The Logic of Scientific Discovery*. Julius Springer, Hutchinson & Co.
- portal, H. j. (n.d.). *Hrvatski jezični portal*. Preuzeto 2. rujan 2020 iz http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVpnXxQ%3D&keyword=ponos
- Pužar, Z. (1905). *Cvijeta Brestovska ili Krv za krv : izvorna pripovijest iz šestnajstoga stoljeća*. Đakovo: M. Brucka.
- Riggle, N. A. (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, str. 243-257.
- Rizmaul, I. (2003). *Blagdan i svagdan petrinjski*. Petrinja: Ogranak Matice hrvatske u Petrinji.
- Rizmaul, I. (2003). *Blagdan i svagdan petrinjski*. Petrinja: Ogranak Matice hrvatske u Petrinji.
- Roban, S. K. (2010). Vrijeme spomenika. Skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, str. 225-240. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/80927>
- Rossi, A., & Bandini, M. (1982). *Architecture and urbanism extra edition*. Tokyo: A + U Pub. Co.

- Russell, R. (Srpanj 2004). A Beginner's guide to Public Art. *Art Education*, 57(4), str. 19-24.
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of Street art and Graffiti*. Sidney : NewSouth Publishing, University of New South Wales Press Ltd.
- Silper, D. (n.d.). *Facebook*. Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz <https://www.facebook.com/djane.silper>
- Snyder, J. (1989). *Medieval art: painting-sculpture-architecture, 4-14th century*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New York.
- Storr, R. (listopad 1990). Jeff Koons interview . *Art press*.
- Strennel, K. (2004). *Realism*. Koln: Taschen Gmbh.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research; inquiry in Visual arts- 2nd ed*. Los Angeles: Sage Publications, Inc.
- Šterk, S. (2004). *Umjetnost ulice/ Zagrebački grafiti 1994-2004*. Zagreb: Muzej grada Zagreba.
- Švaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zageb, Ghent: Horetzky, Vlees & Neton.
- Tagirov, T. (07. Travanj 2011). Gospodar Trebinja i okoline. *Vreme*. Preuzeto 24. Kolovoz 2020 iz <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=984723>
- tate.org.uk. (n.d.). *Tate art terms*. Preuzeto 21. 09 2021 iz <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/representational>
- ted.com, A. C. (Srpanj 2009). *The danger of a single story*. Preuzeto 20. Kolovoz 2020 iz Ted Ideas worth spreading: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript#t-4647
- The Guardian, H. R. (2019). 'Troubles tourism': should Derry be celebrating its political murals? *The Guardian*. Preuzeto 29. 07 2020 iz <https://www.theguardian.com/cities/2019/aug/12/troubles-tourism-should-derry-be-celebrating-its-political-murals>
- The Guardian, J. J. (2012). Art criticism and the pleasure principle. *The Guardian*. Preuzeto 19. Listopad 2020 iz <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/jan/11/art-criticism-pleasure-principle>
- turizam, I. z. (2014). *REGIONALNI RAZVOJ, RAZVOJ SUSTAVA NASELJA, URBANI I RURALNI RAZVOJ I TRANSFORMACIJA PROSTORA*. Zagreb: Hrvatski zavod za prostorni razvoj.
- Uskoković, S. (2018). *Anamnesis -Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Zagreb: UPI-2M Pluss d.o.o.
- Vinci, L. d. (2008). *NOTEBOOKS*. New York: Oxford University Press Inc.
- Vitruvius. (1960). *The Ten Books On Architecture*. New York: Dover publications, Inc.
- Vončina, V. R. (2021). *Drugi život: istraživanje prijenosa uličnog grafita u muzej*. Zagreb.
- Vrga, B. (2002). *Stoljeća petrinjske likovnosti*. Petrinja: Hrvatski dom Petrinja.
- widewalls.ch, K. A. (21. 7 2015). *Mural - The History and The Meaning*. Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-a-mural-the-history-and-meaning>
- widewalls.ch, S. P. (16. 6 2016). *What is the Vibrant Chicano Art All About ?* Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-chicano-art>
- Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, 44(1), str. 1-24.

Youtube, W. N. (22. Veljača 2012). Preuzeto 08. rujan 2020 iz Biola University Youtube channel: https://www.youtube.com/watch?v=eMTbl-OGHUY&ab_channel=BiolaUniversity

Bibliografija

- Alberti, L. B. (2008). *O slikarstvu, o kiparstvu*. (M. Špikić, Ur.) Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Ariana Štulhofer, Z. K. (2007). Obnova povijesne urbane cjeline Vukovara nakon Domovinskog rata- Kritika modela i metodološki aspekti. *Društvena istraživanja*(1-2 (93-94), str. 149-170. Preuzeto 24. kolovoz 2020 iz <https://hrcak.srce.hr/22735>
- Aristotel. (1996). *Poetics*. London: PENGUIN BOOKS.
- artandpopularculture.com, J. (2010). *artandpopularculture.com*. Preuzeto 04. 10 2021 iz http://www.artandpopularculture.com/Poor_Man%27s_Bible
- Bačić, M. (2003). Ime: Realizam. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, str. 311-315.
- Barnett, J. (Travanj 2011). A Short Guide to 60 of the Newest Urbanisms. *Planning*(77), str. 19-21.
- Baudelaire, C. (1864). *The Painter of Modern Life*. London: Phaidon.
- Benedict, R. (1959). *Patterns of Culture*. BOSTON: HOUGHTON MIFFLIN COMPANY BOSTON.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. First Harvard University Press paperback edition.
- Blokland, T., & Savage, M. (2008). *Networked Urbanism: Social Capital in the City*. Ashgate Publishing.
- Britannica, E. (2019). *Mural, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://www.britannica.com/art/mural-painting>
- Britannica, E. (2019). *WPA Federal Art Project*. Preuzeto 01. 07 2020 iz WPA Federal Art Project, Encyclopædia Britannica, mrežno izdanje: <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project>
- Britannica, M. J. (25. Svibanj 2020). *Encyclopædia Britannica*. Preuzeto 25. srpanj 2020 iz Daniel Burnham: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Burnham>
- Cacciari, M. (2004). *La citta*. Villa Verucchio: Pazzini Editore.
- Caillebotte, G. (2021). *Hhr.wiki*. Preuzeto 2. 9 2021 iz Pariška ulica: https://hhr.wiki/detail/Paris_Street;_Rainy_Day
- Cameron Cartiere, S. W. (2008). *The Practice of Public Art*. Routledge.
- Carrillo, R. A. (1981). *Mural painting of Mexico*. Meksiko: PANORAMA EDITORIAL, S.A.
- Cennini, C. (2007). *Knjiga o umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Chase, L. (1975). *Hyperrealism*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Cher Krause Knight, H. F. (2016). *A Companion to Public Art*. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Coposescu, S. (2009). DEFINING IDENTITY IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, 2.
- Corbusier, L. (1923, 2008). *Vers une Architecture; Texts & documents*. Frances Lincoln.
- Courbet, G. (n.d.). *azquotes.com*. Preuzeto 20. 09 2021 iz https://www.azquotes.com/author/3333-Gustave_Courbet
- Crowley, T. (2011). The Art of Memory: The Murals of Northern Ireland and the Management of History. *Field Day Review* 7, str. https://scholarship.claremont.edu/scripps_fac_pub/25/.
- Dreon, R. (2013). Was Art as Experience Socially Effective? *European Journal of Pragmatism and American Philosophy [Online]*, V-1. Dohvaćeno iz <http://journals.openedition.org/ejpap/606> ; DOI : 10.4000/ejpap.606

- Eco, U. (1991). *The City of Robots, Travels in Hyperreality: Essays*. New York: Swerve Editions.
- Eco, U. (2007). *On Ugliness*. Harvill Secker.
- enciklopedija, H. (2020). *Metropola*. Preuzeto 10. rujan 2020 iz Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40460>
- enciklopedija, P. (2012). *Struka LIKOVNE UMJETNOSTI I ARHITEKTURA, mrežno izdanje. Proleksis enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <https://proleksis.lzmk.hr/24213/>
- enciklopedija.hr. (2020). Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=63513>
- enciklopedija.hr. (2021). Preuzeto 10. Rujan 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=22952>
- enciklopedija.hr. (2021). (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 23. 09 2021 iz <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61654>
- enciklopedija.hr. (2021). (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 20. 09 2021 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102>
- enciklopedija.hr, L. z. (2020). *Zidno slikarstvo. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67223>
- Encyclopædia Britannica, m. i. (2017). *Art conservation and restoration, Encyclopædia Britannica*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://www.britannica.com/art/art-conservation-and-restoration/Wall-paintings>
- encyclopedia.chicagohistory.org, R. R. (n.d.). *The Electronic Encyclopedia of Chicago*. Preuzeto 25. srpanj 2020 iz World's Columbian Exposition: <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1386.html>
- facebook.com, R. (9. 10 2022). *www.facebook.com*. Dohvaćeno iz ReThinkSisak: <https://www.facebook.com/ReThinkSisak/>
- Fisher, D. H. (1996). PUBLIC ART AND PUBLIC SPACE. *Soundings: An Interdisciplinary Journal, Spring/Summer*, str. 41-57.
- Fleming, R. L. (2007). *The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*. Merrell.
- Ganz, N. (2004). *Graffiti world: street art from five continents*. New York: Harry N. Abrams inc.
- Geertz, C. (1973). *Interpretation of cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford: CLARENDON PRESS.
- Goalwin, G. (rujan 2013). The art of war: Instability, insecurity, and ideological imagery in northern ireland's political murals, 1979-1998. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 26, 26(3), str. 189-215. Preuzeto 29. 07 2020 iz <https://search.proquest.com/docview/1417402815?accountid=202223>
- Golec, I. (1999). *Petrinjski biografski leksikon*. Petrinja: Matica hrvatska Petrinja.
- Golec, I. (2014). *Povijest grada Petrinje*. Petrinja: Matica Hrvatska u Petrinji.
- Gombrich, E. (1984). *ART AND ILLUSION, A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION*. London: PHAIDON PRESS.
- Gombrich, E. H. (Srpanj 1962). A response to a letter. *Discovery*, str. 47-8.
- Grbić, J. (1993). Etnicitet i razvoj, Ogled o etničkome identitetu i društvenom razvoju. *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 23, str. 66.
- Greenberg, C. (1961). *Modernist Painting*.
- House of Representatives, U. G. (1937). *First Deficiency Appropriation Bill for 1937: Hearings Before the Subcommittee of the Committee on Appropriations, House of*

- Representatives, in Charge of Deficiency Appropriations.* Washington: U.S. Government Printing Office.
- Hrvatska enciklopedija, m. i. (2021). *Hrvatska enciklopedija*. (Leksikografski zavod Miroslav Krleža) Preuzeto 20. 09 2021 iz <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52108>
- Hrvatski jezični portal*. (n.d.). Preuzeto 29. Rujan 2020 iz http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV1gXxM%3D
- Hrvatski jezični portal, m. i. (2014). *Mural*. *Hrvatski jezični portal, mrežno izdanje*. Preuzeto 01. 07 2020 iz <https://hrvatski.enacademic.com/27298/mural>
- hrvatski.enacademic.com. (2014). *Hrvatski jezični portal*. Preuzeto 10. Rujan 2020 iz Hrvatski jezični portal: <http://hrvatski.enacademic.com/82661/velegrad>
- hrvatski.enacademic.com. (2014). *Hrvatski jezični portal*. *Varoš*. Preuzeto 10. Rujan 2020 iz Hrvatski jezični portal.: <http://hrvatski.enacademic.com/74760>
- interactive.wttw.com. (n.d.). *Wall of Respect*. Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz Art and Design in Chicago: <https://interactive.wttw.com/art-design-chicago/wall-respect>
- Janet Braun-Reinitz, J. W. (2009). *On the Wall : Four Decades of Community Murals in New York City*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Jezikoslovac.hr*. (n.d.). Preuzeto 29. rujan 2020 iz <https://jezikoslovac.com/word/0yff>
- Kečkemet, D. (1966). Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata. *Život umjetnosti : časopis za pitanja likovne kulture*, str. 3-16.
- Kečkemet, D. (1981). *Grad za čovjeka; o dehumanizaciji suvremenog urbanizma*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske.
- Kenny, J. E. (2006). *The Chicano Mural Movement of the Southwest: Populist Public Art and Chicano Political Activism*. New Orleans: Ph.D. diss., University of New Orleans. Preuzeto 26. srpanj 2020 iz <https://search.proquest.com/docview/305319532?accountid=202223>
- Kleiner, F. S. (1914). *Gardner's Art through the Ages: A Concise Western History*. Boston, MA, USA: Wadsworth, Cengage Learning.
- Krleža, L. z. (2020). *Hrvatska enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42469>
- Krleža, L. z. (2020). *Hrvatska enciklopedija*. Preuzeto 24. 06 2020 iz <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42469>
- Kušćević, D. (2016). Likovno-umjetnička djela u nastavi likovne kulture. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu(6-7)*, str. 67-85. Preuzeto 19. Listopad 2020 iz <https://hrcak.srce.hr/154577>
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Maiden, MA, USA: BLACKWELL PUBLISHING.
- Lefebvre, H. (1996). *The Right to the City*. The Anarchist Library.
- Levi-Strauss, C. (1974/1975). L'identite'. *Seminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Levi-Strauss. Editions Grasset et Fasquelle*, str. 332.
- likovna enciklopedija, H. (2005). *Hrvatska likovna enciklopedija*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Lipovac, N. (1993). Prilog istraživanju urbanog razvoja grada Petrinje. *Prostor*, 2-4(1), str. 257.
- Lohman, J. M. (2001). *The walls speak": Murals and memory in urban Philadelphia*. University of Pennsylvania.

- Maja Dubljević. (2017). *Uništavanje kulturnog naslijeđa, poslijeratna obnova i izgradnja spomenika*. Pula: SENSE .
- Malcolm Miles, M. J. (2008). *Art and Theory After Socialism*. Intellect Books.
- Malcolm Miles, M. J. (2008). *Art and Theory After Socialism: Art and Theory After Socialism*. Intellect Books.
- Malins, C. G. (2004). *Visualizing Research; A Guide to the Research Process in Art and Design*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Maroević, I. (1995). *Rat i baština u prostoru Hrvatske* . Zagreb: Matica hrvatska, Ogranak Petrinja.
- Maura, G. E. (2002). The Power of the Urban Canvas: Paint, Politics, and Mural Art Policy. *New England Journal of Public Policy: Vol. 18: Iss. 1, Članak 6*.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Routledge.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London: Routledge.
- Miles, M. (2005). *Art, Space and the City*. Routledge.
- Miles, M. (2008). *Urban Utopias The built and social architectures*. Oxon: Routledge.
- Milinović, D. (1+. srpanj 2020). Spomenici i povijesno breme nacija. *Vijenac*(688-690), 24-25.
- Mumford, L. (Studenj 1937). What is a City? *Architectural Record*, str. 94.
- Museum, F. D. (n.d.). *Art of the New Deal*. Preuzeto 03. 07 2020 iz Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum, mrežno izdanje: <https://www.fdrlibrary.org/art-detailY>
- Nancy, J. L. (2009). Un art de la ville. *Anglophilia/Caliban*, str. 11-22.
- opticosdesign.com, P. D. (19. 11 2014). *The Power of Public Art: How Murals Beautify Cities and Build Communities*. Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://opticosdesign.com/blog/the-power-of-public-art-murals/>
- Partha, M., & Manish, S. (2013). *The Urbanism of Rossi*. Tlme Space and People.
- petrinjaturizam.hr, T. z. (n.d.). *Upoznaj Petrinju*. Preuzeto 02. Rujan 2020 iz <https://petrinjaturizam.hr/upoznaj-petrinju>
- Piero, C. K.-W. (2012). *Introducing Aesthetics*. London: Icon Books Ltd.
- Platon. (2002). *Država* (Svez. III). Beograd: BEOGRADSKI IZDAVACKO-GRAFICKI ZAVOD.
- Pliny. (1961). *NATURAL HISTORY IX, LIBRI XXXIII-XXXV*. London: HAIIVARD UNIVERSITY PRESS.
- Popper, K. (1959). *The Logic of Scientific Discovery*. Julius Springer, Hutchinson & Co.
- portal, H. j. (n.d.). *Hrvatski jezični portal*. Preuzeto 2. rujan 2020 iz http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eVpnXxQ%3D&keyword=ponos
- Pužar, Z. (1905). *Cvijeta Brestovska ili Krv za krv : izvorna pripovijest iz šestnajstoga stoljeća*. Đakovo: M. Brucka.
- Riggle, N. A. (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, str. 243-257.
- Rizmaul, I. (2003). *Blagdan i svagdan petrinjski*. Petrinja: Ogranak Matice hrvatske u Petrinji.
- Rizmaul, I. (2003). *Blagdan i svagdan petrinjski*. Petrinja: Ogranak Matice hrvatske u Petrinji.
- Roban, S. K. (2010). Vrijeme spomenika. Skulpturalni, arhitektonski, urbanistički i drugi načini obilježavanja Domovinskog rata. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, str. 225-240. Dohvaćeno iz <https://hrcak.srce.hr/80927>
- Rossi, A., & Bandini, M. (1982). *Architecture and urbanism extra edition*. Tokyo: A + U Pub. Co.

- Russell, R. (Srpanj 2004). A Beginner's guide to Public Art. *Art Education*, 57(4), str. 19-24.
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of Street art and Graffiti*. Sidney : NewSouth Publishing, University of New South Wales Press Ltd.
- Silper, D. (n.d.). *Facebook*. Preuzeto 26. Kolovoz 2020 iz <https://www.facebook.com/djane.silper>
- Snyder, J. (1989). *Medieval art: painting-sculpture-architecture, 4-14th century*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New York.
- Storr, R. (listopad 1990). Jeff Koons interview . *Art press*.
- Strennel, K. (2004). *Realism*. Koln: Taschen Gmbh.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research; inquiry in Visual arts- 2nd ed*. Los Angeles: Sage Publications, Inc.
- Šterk, S. (2004). *Umjetnost ulice/ Zagrebački grafiti 1994-2004*. Zagreb: Muzej grada Zagreba.
- Švaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zageb, Ghent: Horetzky, Vlees & Neton.
- Tagirov, T. (07. Travanj 2011). Gospodar Trebinja i okoline. *Vreme*. Preuzeto 24. Kolovoz 2020 iz <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=984723>
- tate.org.uk. (n.d.). *Tate art terms*. Preuzeto 21. 09 2021 iz <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/representational>
- ted.com, A. C. (Srpanj 2009). *The danger of a single story*. Preuzeto 20. Kolovoz 2020 iz Ted Ideas worth spreading: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript#t-4647
- The Guardian, H. R. (2019). 'Troubles tourism': should Derry be celebrating its political murals? *The Guardian*. Preuzeto 29. 07 2020 iz <https://www.theguardian.com/cities/2019/aug/12/troubles-tourism-should-derry-be-celebrating-its-political-murals>
- The Guardian, J. J. (2012). Art criticism and the pleasure principle. *The Guardian*. Preuzeto 19. Listopad 2020 iz <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/jan/11/art-criticism-pleasure-principle>
- turizam, I. z. (2014). *REGIONALNI RAZVOJ, RAZVOJ SUSTAVA NASELJA, URBANI I RURALNI RAZVOJ I TRANSFORMACIJA PROSTORA*. Zagreb: Hrvatski zavod za prostorni razvoj.
- Uskoković, S. (2018). *Anamnesis -Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Zagreb: UPI-2M Pluss d.o.o.
- Vinci, L. d. (2008). *NOTEBOOKS*. New York: Oxford University Press Inc.
- Vitruvius. (1960). *The Ten Books On Architecture*. New York: Dover publications, Inc.
- Vončina, V. R. (2021). *Drugi život: istraživanje prijenosa uličnog grafita u muzej*. Zagreb.
- Vrga, B. (2002). *Stoljeća petrinjske likovnosti*. Petrinja: Hrvatski dom Petrinja.
- widewalls.ch, K. A. (21. 7 2015). *Mural - The History and The Meaning*. Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-a-mural-the-history-and-meaning>
- widewalls.ch, S. P. (16. 6 2016). *What is the Vibrant Chicano Art All About ?* Preuzeto 3. 7 2020 iz <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-chicano-art>
- Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, 44(1), str. 1-24.

Youtube, W. N. (22. Veljača 2012). Preuzeto 08. rujan 2020 iz Biola University Youtube channel: https://www.youtube.com/watch?v=eMTbl-OGHUY&ab_channel=BiolaUniversity

Popis slika

- Slika 1 Jose Clemente Orozco. „Epopeja američke civilizacije“ , 1932. - 34., mural, Hanover, New Hampshire, SAD (izvor: <https://artsolation.wordpress.com/2020/04/02/orozcos-and-portinaris-american-murals-challenging-pan-americanism>, datum preuzimanja: 30. 9. 2022.)27
- Slika 2 Rafael, Atenska škola, 1509. – 1511., freska, Apostolska palača, Vatikan, izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Atenska_%C5%A1kola, datum preuzimanja: 2 .9. 2021.36
- Slika 3 King Robbo, 1985., jedan od najpoznatijih svjetskih grafita, smješten u Londonu. (izvor: <https://www.thecollector.com/graffiti-wall-art/>, datum preuzimanja: 30. 9. 2022.)43
- Slika 4 Antun Augustinčić „Spomenik batinske bitke- Pobjeda“, 1947., Batina, autor fotografije: Davor Žilić45
- Slika 5 Kip bana Josipa Jelačića kipara Dominika Fernkorna na Trgu bana Jelačića u Zagrebu (autor fotografije: Davor Žilić)47
- Slika 6 Diego Rivera, „Raspodjela zemlje“,1923. - 28., mural, Ministarstvo javne edukacije, Mexico City, autor fotografije: Lucas Vallecillos/Alamy (izvor: <https://www.britannica.com/biography/Diego-Rivera#/media/1/504901/88101>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)52
- Slika 7 John Steuart Curry „Pravda boli: Pokret na zapad“, 1936., mural u zgradi američkog Ministarstva pravosuđa (zgrada Roberta F. Kennedyja), Washington, DC, SAD, (izvor: <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project#/media/1/649339/182308>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)54
- Slika 8 Emanuel Martinez, „La Alma“, 1978., mural na vanjskom zidu rekreacijskog centra La Alma, autor fotografije: Julio Sandoval, Rocky Mountain PBS (izvor: <https://www.rmpbs.org/blogs/news/chicano-murals-colorado-11-most-endangered-historic-places>, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)57
- Slika 9 IRA mural u Belfastu, autor i vrijeme nastajanja nepoznato (izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Murals_in_Northern_Ireland, datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)59
- Slika 10 Dmitri Vrubel, „Bože pomози mi da preživim ovu smrtonosnu ljubav“, 1990., jedan od najpoznatijih murala nastalih na ostacima Berlinskoga zida (izvor:

	https://en.wikipedia.org/wiki/My_God,_Help_Me_to_Survive_This_Deadly_Love , autor fotografije:	60
Slika 11	Banksy „Djevojka s balonom“, 2022., grafit, slika je nastala na mostu Waterloo u Londonu, a djelo je kasnije uklonjeno (izvor: https://www.britannica.com/biography/Banksy , datum preuzimanja: 23. 9. 2022.).	61
Slika 12	Republikanski mural nepoznatoga autora u Belfastu iz 1991., naslikan u čast uskršnjega ustanka u Irskoj 1916.g. (https://cpcml.ca/100th-anniversary-irish-rebellion/ , datum preuzimanja: 23. 9. 2022.).....	62
Slika 13	Leo Tanguma „Preporod naše nacionalnosti“, 1972.-73., Houston, jedan od najvažnijih Chicano murala u SAD-u. (izvor: https://ipaintmymind.org/blog/5-amazing-chicano-murals-across-the-southwest/ , datum preuzimanja: 23. 9. 2022.).	63
Slika 14	Grace McCammond, jedan od prvih murala u St. Louisu (izvor: https://opticosdesign.com/blog/the-power-of-public-art-murals/ , datum preuzimanja: 23. 9. 2022.).....	63
Slika 15	Dummy Fresh „Wrestlemania 38“, 2022., promotivni mural na Oakfit dvorani, Dallas, Texas, SAD (izvor: https://www.dreamstime.com/wrestlemania-artistic-mural-promotion-augustin-chavez-aka-dummy-fresh-oakfit-gym-dallas-texas-pictured-image243669471 , datum preuzimanja: 23. 9. 2022.)	64
Slika 16	Juandres Vera, priznati meksički umjetnik je naslikao mural u Vukovaru 2021. tijekom VukART festivala (izvor: https://vukovart.com/nproject/juandres-vera/ , datum preuzimanja: 27. 9. 2022.)	67
Slika 17	Tomislav Lončarić Lonac, „Flegma“, 2022., projekt „Okolo“, Zagreb, (Izvor: https://www.lonac.art , datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)	68
Slika 18	Franjo Matešin, oslikani vodotoranj u Čazmi, 2020., (izvor: gradonacelnik.hr/vijesti/cazma-zavrsono-monumentalno-umjetnicko-djelo-u-sredistu-grada , datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)	69
Slika 19	Miron Milić, „Vodopad“, 2013., Zagreb (izvor: super1.telegram.hr/emocije/zbog-posljedica-potresa-slavni-zid-s-muralom-mirona-milica-u-petrinjskoj-ulici-bit-ce-srusen , autor fotografije: Borna Filic/Pixsell, datum preuzimanja: 26. 9. 2022.).....	70
Slika 20	Marina Mesar OKO, „Open My Eyes That I May See“, 2015., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (izvor: elle.hr/Lifestyle/Kultura/a32867/Intervju-s-Marinom-Mesar-OKO.html , datum preuzimanja: 26. 9. 2022.).....	71

Slika 21	Guido van Helten, „Popravljači tepiha“, 2019., Teheran, Iran (Izvor: https://streetartnews.net/2019/01/fintan-magee-guido-van-helten-in-tehran-iran.html , datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)	72
Slika 22	ChemiS, mural u Peji, Kosovo, 2021., na temu Inkluzije u školskom sustavu (izvor: https://www.facebook.com/Chemisgraffiti/photos/4894122113954909 , datum preuzimanja: 26. 9. 2022.)	73
Slika 23	Jan Is De Man i grafiter Deef Freedom izradili su mural „Polica sa knjigama“ u Utrechtu (izvor: https://janisdeman.com/portfolio/boekenkast-utrecht/ , datum preuzimanja:26. 9. 2022.)	74
Slika 24	Farid Rueda, „Totem“, 2017., mural nastao na festivalu ulične umjetnosti Re:Think Sisak (izvor: https://www.fashion.hr/lifestyle/kultura/mural-iz-siska-jedan-je-od-najljepsih-u-svijetu-130630.aspx , datum preuzimanja: 27. 9. 2022.).....	75
Slika 25	Maya Lin, 1982., Vijetnamski memorijal, Washington, D.C., (izvor: https://www.mayalinstudio.com/memory-works/vietnam-veterans-memorial , datum preuzimanja:18. 9. 2022.)	81
Slika 26	Gustave Caillebotte, Ulice Pariza; Kišni dan, 1877., ulje na platnu, 212,2 x 276,2 cm, The Art Institute of Chicago, (https://hrh.wiki/detail/Paris_Street;_Rainy_Day , datum preuzimanja 3. 9. 2021.)	85
Slika 27	Petrinja nakon prvih agresorskih napada 1991., (izvor: http://arhiv.braniteljski-portal.hr/sadrzaj/hrvatska/12094 , datum preuzimanja: 29. 9. 2022.)	98
Slika 28	Zajednička izrada murala pod organizacijom CITAarts New York, SAD (izvor: https://www.cityarts.org/photo-gallery , datum preuzimanja: 8. 10. 2022.).....	106
Slika 29	Bista kraljice Nefertiti, (Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Nefertiti autor fotografije: Philip Pikart, datum preuzimanja: 11. 10. 2022.).....	117
Slika 30	Leonardo da Vinci „Vitruvijev čovjek“, oko 1485., (izvor: https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci/Sculpture#/media/1/336408/38860 , datum preuzimanja:11. 10. 2022.).....	120
Slika 31	Edgar Degas „Poslije kupanja“, 1896., fotografija, (izvor: https://joyofmuseums.com/museums/united-states-of-america/los-angeles-museums/getty-museum/after-the-bath-woman-drying-her-back-by-edgar-degas , datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)	122

Slika 32 Gustave Courbet, „Umjetnikov atelje“, 1855., ulje na platnu (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg , datum preuzimanja: 11. 10. 2022.)	130
Slika 33 „Zid poštovanja“, fotografirao Robert A. Sengstacke (Chicago n. d.)	138
Slika 34 Zgrada u centru grada s izrazito vidljivim ranama rata (foto: Davor Žilić)	140
Slika 35 Pogled na Trg narodnih učitelja s oštećenim zgradama (foto: Davor Žilić).....	141
Slika 36 Spomenute zgrade na Trgu narodnih učitelja poslije obnove fasada (foto: Davor Žilić)	142
Slika 37 Pogled na drugi dio Trga narodnih učitelja (foto: Davor Žilić).....	143
Slika 38 Prolaz ispod stare robne kuće (foto: Davor Žilić)	144
Slika 39 Devastirana zgrada u centru - Kuglana (foto: Davor Žilić).....	145
Slika 40 Zgrada gradskih poduzeća „Komunalac“ i „Privreda“ (foto: Davor Žilić)	146
Slika 41 Zgrada stare tvornice Gavrilović (foto: Davor Žilić)	147
Slika 42 Obnovljene zgrade „Komunalca“ i „Privrede“ (foto: Davor Žilić).....	148
Slika 43 Prazan zid i ograda koja uokviruje „divlje“ parkiralište (foto: Davor Žilić).....	149
Slika 44 Pomoćna zgrada koja se nadovezuje na zgradu „Komunalca“ i „Privrede“ (foto: Davor Žilić)	149
Slika 45 Zgrada stare tvornice Gavrilović (lijevo), „divljeg“ parkirališta te zgrade „Komunalca“ i „Privrede“ (desno) (foto: Davor Žilić)	150
Slika 46 Karta dijela petrinjskoga centra	151
Slika 47 Stara fotografija zgrade „Prve hrvatske tvornice salame“, nepoznati autor	156
Slika 48 „Prva hrvatska tvornica salame“, 2021., akrilik na MDF ploči, 100 x 100 cm.....	158
Slika 49. Razglednica Petrinje, kolekcija Vladimira Krpana	159
Slika 50 „Rijeka Kupa sa starim mostom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 66 x 153 cm.....	161
Slika 51 Stara fotografija crkve sv. Lovre s fontanom, zbirka Vladimira Krpana	162
Slika 52 „Park s crkvom sv. Lovre i fontanom“, 2021., akrilik na MDF ploči. 150 x 109 cm	164
Slika 53 Dio petrinjske fontane u središnjem gradskom parku, rad kipara Ferde Ćusa (foto: Davor Žilić)	165
Slika 54 „Dječak sa kornjačom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 100 x 100 cm	166
Slika 55 Fotografija staroga toka Petrinjčice, kolekcija Vladimira Krpana	167
Slika 56 Prvi stadij izrade slike „Stari tok Petrinjčice“	168
Slika 57 „Stari tok Petrinjčice“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm	169

Slika 58 Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva. Kolekcija obitelji Bešlić.....	170
Slika 59 „Prva ljekarna i zgrada Gradskoga poglavarstva“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm	171
Slika 60 Prva faza slike ostvarena nanošenjem velikih masa boje	172
Slika 61 „Gupčeva ulica s novim mostom“, 2021., akrilik na MDF ploči, 66 x 153 cm	173
Slika 62 Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka, kolekcija obitelji Bešlić	174
Slika 63 „Gradska munjara i kapelica sv. Ivana Nepomuka“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm	175
Slika 64 Stara razglednica, „Trgovačka ulica u Petrinji“, kolekcija Vladimira Krpana.....	176
Slika 65 „Trgovačka ulica“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm	177
Slika 66 „Petrinja na Kupi“, stara razglednica, kolekcija Vladimira Krpana.....	178
Slika 67 Slika „Petrinja na Kupi“ u nastajanju	179
Slika 68 „Petrinja na Kupi“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm.....	180
Slika 69 „Majdanci“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm.....	182
Slika 70 „Željeznička stanica“, 2021., akrilik na MDF ploči, 109 x 150 cm	184
Slika 71 Murali na zgradi „Komunalca“, na mjestu gdje je stajala zgrada Prve hrvatske tvornice salame	186
Slika 72 Drugi prijedlog za murale na mjestu gdje je stajala Prva hrvatska tvornica salame	187
Slika 73 Mural na pomoćnoj zgradi „Komunalca“	188
Slika 74 Mural rijeke Kupe i staroga mosta.....	189
Slika 75 Prikaz Gradske munjare i kapelice sv. Ivana Nepomuka	190
Slika 76 Simulacija murala crkve sv. Lovre na zgradi na Trgu narodnih učitelja.....	192
Slika 77 Mural s prikazom Petrinje na Kupi.....	193
Slika 78 Mural starog toka Petrinjčice na Trgu narodnih učitelja	194
Slika 79 Prikaz murala s rijekom Kupom i starim mostom na ruševini robne kuće.....	195
Slika 80 Prikaz „Trgovačke ulice“ u toj istoj ulici, koja se danas zove Nazorova ulica	196
Slika 81 Mural „žapca“ na zgradi u Nazorovoj ulici	197
Slika 82 Problematični zid na Radićevu trgu sa simulacijom murala	199
Slika 83 Mapa centra grada Petrinje s pravcima gdje bi se nalazili murali	200
Slika 84 Mapa s planom postavljanja murala	201
Slika 85 Mapa Petrinje, izvor: https://www.openstreetmap.org/#map=14/45.4377/16.2859 , datum preuzimanja 4. 9. 2021.....	231

Slika 86 Petrinjske stucke kao suvenir, foto: Mrežna stranica Turističke zajednice grada Petrinje (Petrinje n.d.).....	237
Slika 87 Braća Gavrilović, Stjepan, Mate i Đuro, izvor: https://www.gavrilovic.hr/hr/price-iz-gavrilovica/stjepan-gavrilovic-prvi-poslovnjak-i-damenfreund/ , datum preuzimanja: 2. 9. 2020.	238
Slika 88 Kiparica Mila Wod uz tek dovršeni spomenik Stjepanu Radiću. Petrinja 1929. godine. Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Mila_Wod , datum preuzimanja: 2. 9. 2020....	239
Slika 89 Krsto Hegedušić, Karneval, 1935. (http://gkd.hr/izlozba/umjetnost-i-zivot-su-jedno-udruzenje-umjetnika-zemlja-1929-1935/krsto-hegedusic-poklade-1935-muzej-moderne-i-suvremene-umjetnosti-rijeka-mmsu-ri-209/), datum preuzimanja: 28. 8. 2021.	241
Slika 90 Vlado Lisjak sa zlatnim olimpijskim odličjem 1984., izvor: https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36773 , datum preuzimanja: 30. 8. 2021.	243
Slika 91 Chronica Hungarorum , autor János Thuróczy (1488); slika pripada javnoj domeni (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/K%C3%A1lm%C3%A1n_Thur%C3%B3czy.jpg), datum preuzimanja 4. 9. 2020.	244
Slika 92 Franjo Jelačić, izvor: https://proleksis.lzmk.hr/28967 , datum preuzimanja: 2.9.2021.	245
Slika 93 Stjepan Radić, bijela kreda, 2021. crtež Davor Žilić	246
Slika 94 Predrag Matanović, sepia, 2021. crtež Davor Žilić	247

Prilozi

Prilog br. 1: Petrinja

Petrinja je gradić koji se smjestio u donjem Pokuplju, s desne strane rijeke Kupe, samo pedesetak kilometara od Zagreba. Petrinja se nije spontano razvila iz skupine sela nego je osmišljena i isplanirana kao vojno-urbana cjelina prije svega zbog svojega specifičnog geografskog položaja važnoga za obrambeni sustav države i u to doba sjecišta važnih puteva što kolnih, što riječnih, a u isto vrijeme kao dobro mjesto prema kojem gravitira izrazito poljoprivredna okolina, bogata rodnom zemljom, šumom i vodama.

Petrinja je podijelila svu negativnu sudbinu ostatka Hrvatske. Proživjela je udar oba svjetska rata, komunističko prekrajanje izgleda grada i njegova stanovništva tijekom Jugoslavije. Zatim je slijedila okupacija i ratno razaranje devedesetih godina tijekom velikosrpske agresije te udar velike svjetske ekonomske krize 2008. godine. Međutim, tijekom pisanja ovoga rada Petrinja je doživjela i prirodnu katastrofu kakvu se ne pamti na području cijele Hrvatske, pa i regije. Postala je epicentrom razornoga potresa 29. 12. 2020. godine. u kojem je sedmero ljudi izgubilo život, veliki dio grada potpuno je uništen, pogotovo centar sa svojim starim, povijesnim građevinama.

Kratki povijesni pregled

O petrinjskoj povijesti i razvitku grada u svojoj knjizi „Povijest grada Petrinje”, Ivica Golec objašnjava da se na petrinjskim se obalama Kupe i širem ušću rječice Petrinjčice u Kupu otkrivaju tragovi čovjeka još iz prahistorije, primjerice, ostaci neolitske keramike. Zatim se na ovom području pretpostavlja postojanje više naselja koja gravitiraju velikom centru ilirsko-keltske kulture Segestici, na mjestu današnjega trinaest kilometara udaljenoga Siska, zatim na tom istom mjestu razvitak rimske Siscije i izgradnja putova koji se sijeku upravo na području današnje Petrinje. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014)

Nenad Lipovac u svojem tekstu „Prilog istraživanju urbanog razvoja Petrinje” kaže kako se strukturi urbane matrice Petrinje na polovini osamnaestoga stoljeća jasno uočavaju glavni trg i ulice koje se podudaraju s osnovnim putnim pravcima toga razdoblja na zapad, prema Glini, na istok prema Sisku i na jug prema Kostajnici. Veliki, pravokutni trg glavna je karakteristika krajiških gradova iz toga razdoblja, gdje oni postaju društveno-politički centri naselja. U razdoblju od 1788. do 1793. godine, duž sjevernoga, istočnoga i južnoga ruba gradi se niz zidanih, jednokatnih kuća. Na zapadnom rubu, u samoj osi trga, nalazi se od 1780. godine zidani objekt župne crkve sv. Lovre. Trg postaje planirani centralni prostor već postojećega naselja. (Lipovac, 1993)

Golec piše da je na primjeru Petrinje uočljivo kako sve njezine prostorne dimenzije povezuju riječni sliv, budući da Kupa, Petrinjčica i Sava čine s gradom jednu prometno-gospodarsku cjelinu. Nadalje, spomenuti autor navodi da je u petrinjskom slučaju urbani centralitet uistinu prirodno zadan. Kaže da je Petrinja tipičan primjer zvjezdaste prometne povezanosti, isto kao i Zagreb, te je time predodređena biti i urbano i vojno središte. Ipak, smatra da se time ne bi tako razvijala da se i sama kao veliki proizvodni prostor nije razvijala i kao posljedica razmjene s ruralnim prostorom. Golec zaključuje da je neprekinutost višestoljetnoga razvitka Petrinje utemeljena, osim na vojnom i geostrateškom položaju, poglavito na povoljnim geopolitičkim odnosima, koji sadrže i druge potencijale, osobito zbog prometne važnosti i uopće gospodarskoga značenja, a tijekom stoljeća zadržala je to važno mjesto dajući snažan ritam gospodarskom i prosvjetno-kulturnom razvoju Banovine. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014)

Petrinja u mreži značenja

U ovom dijelu rada želi se prikazati kako je specifičan set kolektivnih iskustava stvorio posebnu zajednicu vezanu za petrinjski kraj te da ta zajednica osim povijesti i urbanizma, dijeli različita značenja – običaje, poveznice, idole i simbole kao čimbenike koji zajedno tvore zasebnu petrinjsku kulturu.

U ovom poglavlju određene su smjernice koje čine elemente petrinjske kulture. Većina je tih elemenata na pozitivan način doprinosila razvoju petrinjske kulture, bez obzira na povremeno teška vremena i ne baš uvijek pozitivan tijek događaja. U to se svakako mogu ubrojiti petrinjski običaji, učiteljstvo, obrtništvo poput mesarstva i lončarstva, glazbeno i likovno umjetničko stvaralaštvo, sport, legende i znamenite osobe. Ipak jedan događaj je zasjenio sve ostale i dubinski promijenio identitet ove zajednice te smo mu je namijenjen i veliki dio ovoga osvrta. Naravno, radi se o Domovinskom ratu. Petrinja je podnijela veliki teret, okupaciju i posljedice ratnih razaranja. Iako smo iz rata izišli kao pobjednici, oslobodili se okupatora čime je Hrvatska postala cjelovita i neovisna država, dijelovi Lijepe Naše koji su pretrpjeli ratna razaranja nikada nisu u potpunosti revitalizirani. Štoviše, kultura koja je stoljećima građena korak po korak, srušena je u jednom trenutku.

Petrinja, naravno, nije samo geografsko-urbana cjelina, ona je postala i posebna kulturna cjelina sa svim svojim odrednicama koje ju povezuju, ali i razlikuju od ostalih dijelova Hrvatske. Sigurno je na to posebno utjecao specifičan tijek povijesnih događaja, ali i stanovništvo koje je zbog prirode vojno-obrtničko-trgovačkoga grada dolazilo iz raznih dijelova šire regije te je sa sobom nosilo svoja kulturna obilježja koja su se u ovom gradu stapala u novu cjelinu. Takva nova kulturna cjelina opstala je tijekom stoljeća i postala je poveznica, odnosno identitet zajednice koja živi na prostoru grada Petrinje i okolice koja njemu gravitira.

Specifičnost razvoja i povijesti grada Petrinje toliko su odredili ljudi koji su živjeli i žive ovdje da su stvorili svoj novi vlastiti kulturni identitet koji je nadišao i povezao do tada postojeće pojedine etničke identitete. Takav kulturni identitet vezao se uz tradiciju pod kojom se, kako kaže Jadranka Grbić u svojem članku *Etnicitet i razvoj*, shvaća akumulirano kolektivno iskustvo neke grupe. Takvo akumulirano iskustvo grupe može biti prostorno, ekološko, političko, religijsko, estetsko te iskustvo vezano uz interakciju s drugim grupama (Grbić, 1993). Život u Petrinji i njezinoj okolici uistinu je generirao mnoštvo kolektivnoga iskustva.

Identitet zajednice ili grupe teško je objasniti i jednoznačno odrediti. Claude Levi-Strauss govori o problemu definiranja identiteta: „Identitet je vrsta virtualnog foajea,

neophodan u objašnjavanju niza stvari, ali bez stvarnog postojanja“. (Levi-Strauss, 1974/1975, str. 332).

Na ovu definiciju identiteta grupe ili zajednice nadovezuje se suvremeni rumunjski antropolog Silviu Coposescu, pa o spomenutom nizu stvari kaže:

Ovaj niz stvari može biti: obitelj, loza, mjesto, dom, ime, profesija, vjerovanje, jezik itd. Dakle, kada osjetimo da su ove referentne stvari, kao što su mjesto, dom, roditelji, životni stilovi i običaji koje smo naslijedili nestaju, kada izgubimo svoje podrijetlo, kada se lome grupne solidarnosti, sigurno možemo reći da postoji kriza identiteta. (Coposescu, 2009, str. 10)

Geertz (1973) donosi zanimljivu definiciju kulture, objašnjavajući da je koncept kulture koji on zagovara u biti semiotički te da vidi čovjeka kao životinju razapetu u mrežama značenja koju je sam ispleo, a ta mreža zapravo predstavlja kulturu. Stoga smatra da njezina analiza nije eksperimentalna znanost, nego interpretativna u potrazi za smislom. U nastavku će biti definirani elementi te mreže koja je stvarana stoljećima kroz suživot u Petrinji. Taj suživot iznjedrio je mrežu koja ima specifična značenja, tj. temelje kulture ovoga kraja, ali i simbole koji su proistekli iz te mreže koje mogu prepoznati i iščitati pripadnici gradske zajednice.

Nažalost, takav se identitet ipak uspio slomiti početkom devedesetih godina prošloga stoljeća kada je posijan razdor poglavito među etničkim grupama. Etnička grupa u tom se trenutku ratnih sukoba pokazala snažnijom odrednicom jer se radi o svjesnom, subjektivnom i deklariranom osjećaju pripadnosti. (Grbić, 1993)

Ruth Benedict (1959), jedna od najvažnijih znanstvenica u sferi kulturalne antropologije, u svojim radovima dokazuje da, unatoč svojedobno suprotnom uvriježenom mišljenju, kultura pojedine zajednice više utječe na osobnost pojedinca nego njegovo biološko ili etničko podrijetlo. Upravo na mišljenju da rasa, etničnost ili nacionalnost stvaraju ozbiljniju razliku među ljudima temeljni je uzrok većine modernih ratnih sukoba.

Životna povijest pojedinca prije svega je prilagođavanje obrascima i standardima koji se tradicionalno prenose u njegovoj zajednici. Od trenutka rođenja običaji u kojima je rođen oblikuju njegovo iskustvo i ponašanje. Od trenutka kada počne govoriti, on je malo stvorenje svoje kulture, a kada odraste i postane sposoban sudjelovati u njezinim aktivnostima, njezine navike su njegove navike, njezina uvjerenja su njegova uvjerenja, njezine nemogućnosti su i njegove nemogućnosti. (Benedict, 1959, str. 2)

Međutim rat i ratna razaranja zacijelo su postala jedan od najvećih izvora kolektivnoga iskustva grupe koja je nastavila živjeti na području Petrinje, makar bila kratkoročno i izgnana iz svojega grada. Takav izbor za nastavak života u Petrinji zahtijevao je i svjesnu odluku da se vrati u Petrinju, kao i svjesno određenje prema skupini koja je bila s druge strane „nišana puške“, pa čak i bez obzira na etnicitet.

Kako Ruth Benedict zaključuje, problem socijalnih vrijednosti usko je povezan s nastankom različitih kulturnih obrazaca (Benedict, 1959). Socijalne su vrijednosti različite u različitim zajednicama te nisu uvijek jednoznačne ni univerzalno poželjne, ali upravo one stvaraju pojedini kulturni obrazac, koji je ponekad čak i teško razumljiv za nekoga tko ne pripada zajednici.

Naravno svaki grad, pa tako i Petrinja, ima svoje ljude, mjesta, predmete, događaje, dostignuća, legende, koje služe na čast ljudima koji ovdje žive i s kojima se zajednica lako identificira. Petrinja ima nekoliko takvih vrsta kulturnih mreža koje su određivale interese, ali i identitet zajednice. Tako se Petrinja često naziva gradom učitelja, lončara i mesara. Naravno, sport i umjetnost nezaobilazni su čimbenici identiteta grada, no rat i ratna razaranja također su snažno obilježila recentna vremena Petrinje.

Običaji

Glavne su specifičnosti kulture i običaja ovoga petrinjskoga kraja, kako nam kazuje Ivan Rizmaul u knjizi „Blagdan i svagdan petrinjski“ mješavina gradskih i ruralnih običaja, samim time uključuje i pripadnike kako urbanoga tako i ruralnoga načina života koji su okupljeni poglavito oko kalendarskih nadnevaka Katoličke crkve, iako ne nužno, koji se

periodično ponavljaju te u njima sudjeluju svi društveni slojevi. (Rizmaul, Blagdan i svagdan petrinjski, 2003)

Do danas se zadržao niz specifičnih običaja koja imaju svoju dugu tradiciju i neku vrstu posebne vezanosti za ovaj kraj. Posebnu važnost imaju tradicionalni sajmovi ili kako se još nazivaju „proštenja“. Najveći i najznačajniji je sajam kojim se obilježava dan zaštitnika Petrinje Sv. Lovro, tzv. Lovrenčevo, vrhunac slavlja održava se svake godine 10. kolovoza. Kako je Dan pobjede i domovinske zahvalnosti 5. kolovoza, Dan oslobođenja Petrinje 6. kolovoza, to najvažnije slavje za Petrinjce traje nekoliko dana i pokriva više aspekata koji su izrazito važni za Petrinju. Još nekoliko sajмова koji su važni u petrinjskom kraju jesu: predbožićni sajam *Tominje*, Bartolovo u Hrastovici, Antunovo u Hrvatskom Čuntiću, Sveti Jakov u Mošćenici, Uznesenje Blažene Djevice Marije u Gorama, ali su oni, za razliku Lovrenčeva, pretežito vjerski sajmovi i osim *Tominja*, povezani sa selima u okolici Petrinje.

Naravno, postoji i niz običaja koji nisu toliko formalizirani, nego su postali dio kulture življenja. Neki od običaja nestali su s vremenom, ali su se neki i održali. Najvažniji su oni koji su vezani uz pripremu hrane (mesne prerađevine, koljevina, berba grožđa, pečenje rakije, pečenje kestena itd.) i slobodno vrijeme (sport, muzika, šetnja itd.).

Obrazovanje

Petrinjski identitet usko je vezan uz učiteljstvo. Tradicija obrazovanja učitelja seže u osamnaesto stoljeće iz čega je izrastao i današnji odsjek Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. „Začetke petrinjske Učiteljske škole valja tražiti u organiziranju prvih pedagoških tečajeva koji se na petrinjskoj Normalnoj školi održavaju od druge polovice 18. st“. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014, str. 409)

Obrtništvo

Tradicija lončarstva izrazito je duga i bogata u Petrinji, a posebno su pogodovala bogata nalazišta vrlo kvalitetne gline. Ceh lončara osnovan je davne 1775. godine i jedini je takav djelovao na području Hrvatske krajine. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014) Danas je majstora

lončara ostalo vrlo malo, tek troje aktivnih iako se može primijetiti da su mladi ponovno zainteresirani za ovu vrstu obrtničkoga umijeća, a Petrinja se nikada nije prestala identificirati s lončarstvom. „Petrinjski lončari do druge polovice 19. st. bili su ponos Petrinje, ali i cijele Banske krajine“ (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014, str. 312).

Iz lončarstva izrastao je i danas najviše prepoznatljiv simbol grada, tzv. stucka, – keramička posuda, nekad uporabni predmet za nošenje vode ili vina, a danas jedan od tradicionalnih suvenira Petrinje. U Petrinji je ta glinena posuda, u raznim veličinama i izvedbama, najčešći poklon koji dobiva gost, posjetitelj Petrinje



Slika 86 Petrinjske stucke kao suvenir, foto: Mrežna stranica Turističke zajednice grada Petrinje (Petrinje n.d.)

Mesarski obrti, uz lončarstvo, imaju najdužu tradiciju, a vjerojatno su i najpoznatiji izvan same Petrinje. Tvornica *Gavrilović* sinonim je kvalitete mesnih prerađevina na području ovoga dijela Europe. Obiteljska tradicija datira još od 1690. godine, a pravi procvat počinje kada „Braća Gavrilovići 1809. godine postaju i glavni opskrbljivači Napoleonovih trupa u tadašnjoj Vojnoj krajini, prigodom godišnjih vojnih vježbi 1848. godine. Gavrilovići su i glavni opskrbljivači vojske bana Josipa Jelačića.“ (petrinjaturizam.hr, n.d.) A nije ni čudo da je baš

mesarska industrija osnovana na ovom mjestu. Cijela Banovina ponosna je na svoje mesarsko umijeće tako da su i domaći mesni proizvodi ovoga kraja nadaleko poznati, ali danas, izvan konteksta tvornice *Gavrilović*, svakako nedovoljno promovirani.



Slika 87 Braća Gavrilović, Stjepan, Mate i Đuro,

izvor: <https://www.gavrilovic.hr/hr/price-iz-gavrilovica/stjepan-gavrilovic-prvi-poslovnjak-i-damenfreund/>, datum preuzimanja: 2. 9. 2020.

Umjetnost i kultura

Umjetnost je svakako značajni aspekt izgradnje identiteta pojedinih zajednica, a tako je i u Petrinji. Posebnost je umjetnosti mogućnost svjesnoga stvaranja i produciranja kulturnih elemenata, s više ili manje izraženom željom za utjecaj na društvo. Tu odliku prepoznaje antropolog Gell (1998) koji zagovara takav, mogli bi smo reći, aktivistički pristup umjetnosti koji je usmjeren na mijenjanje svijeta, a ne samo njegovo iščitavanje.

Umjetnost promatram kao sustav djelovanja, namijenjen mijenjanju svijeta, a ne kodiranju simboličkih propozicija o njemu. (Gell, 1998, str. 6)

U glazbenoj umjetnosti najviše se izdvaja djelovanje Hrvatskog pjevačkog društva “Slavulj” i Gradske limene glazbe Petrinje. Oba se društva mogu pohvaliti dugom tradicijom, aktivnim djelovanjem i velikim brojem svojih članova i poklonika. Hrvatsko pjevačko društvo

„Slavulj“ djeluje još od 1860. godine, a Gradska limena glazba Petrinja smatra se jednom od najstarijih u Europi jer je osnovana je 1808. godine. (petrinjaturizam.hr, n.d.).

Što se tiče likovnih umjetnosti, Petrinja možda nema neku veliku ulogu. Umjetnici su uvijek gravitirali velikim gradskim središtima, jer ako su ondje bili prihvaćeni, onda su ondje ozbiljnije počeli djelovati. Ipak kako je u Petrinji još u 19. stoljeću bila osnovana Učiteljska škola, mnoštvo školovanih umjetnika barem je privremeno radilo i djelovalo u Petrinji. Jedno od najistaknutijih takvih imena koja su došla u Petrinju i ovdje djelovala svakako je Mila Wod (Vod), poznata kao prva naša akademski školovana kiparica. Poznata je posebno po posmrtnoj maski blaženoga Alojzija Stepinca koja se nalazi u zagrebačkoj katedrali i kipu Stjepana Radića, koji je trajno 1929. godine postavljen u Petrinji, a koji je bio prvi javni rad što ga je napravila neka umjetnica. Taj kip postao je i simbolom grada. Uz Učiteljsku školu još se vežu umjetnici poput Vilima Muhe, pa zatim Stanoja Jovanovića, Lovre Findrika i dr.



Slika 88 Kiparica Mila Wod uz tek dovršeni spomenik Stjepanu Radiću. Petrinja 1929. godine. Izvor: https://hr.wikipedia.org/wiki/Mila_Wod, datum preuzimanja: 2. 9. 2020.

Međutim, Petrinja se isto tako može pohvaliti činjenicom da se u njoj rodili i djelovali mnogi značajni umjetnici. Ovdje su rođeni umjetnici poput hrvatskoga klasika i pripadnika istaknute grupe *Zemlja*, Krste Hegedušića, zatim našega jedinstvenog kipara i hrvatskoga akademika Ivana Kožarića, zatim i negdašnjega profesora na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Mladena Pejakovića, a tu su još i Ivan Antolčić, Petar Salopek...

Boris Vrga autor je nekoliko knjiga i monografija koje se bave likovnom umjetnošću ovoga kraja. U svojem velikom istraživanju, monografiji *Stoljeća petrinjske likovnosti* iznosi osvrt na sudionike petrinjske višestoljetne likovne scene.

Grada u kojem su rođeni genijalni graditelj planinskih cesta Josip Kajetan Knežić i jedan od najistaknutijih zagrebačkih graditelja u devetnaestom stoljeću Janko Nikola Grahor, „zemljaš“ Krsto Hegedušić i „sunčev umjetnik“ Ivan Kožarić, u kojem pomažući ocu „ringišpilari“ budući Steinerov model i Šulentićev „Čovjek s crvenom bradom“ slikar Stanoje Jovanović, u tamburaškom orkestru Mate Bučara mandolinu svira Antun Boris Švaljek, a guslari i deklamira pjesme Iva Simonović, prve glinene figure ljudi i životinja modeliraju Robert Frangeš Mihanović i Blanka Dužanec, poticajne crteže Petar Križanić Pjer i Ivan Antolčić, amblematičan i neprežaljen „Pejsaž iz petrinjskih brda“ Zlatko Šulentić te antologijski «Park», mirisav od lipa Đuro Tiljak, a kupske pejsaže skoro nepoznati „medulićevac“ Vilim Muha i zacijelo nešto poznatiji „supranaturalist“ Petar Salopek, Grada u kojem slatkobolnu nostalgiju za Münchenom, doslovno njegujući ranjenike, liječi Hermanov model i ljubovca Olszewskog slikarica Erna Šaj, a za Parizom ili bar Zagrebom tuguje Fedor Vaić, Grada u kojem ozbiljne boljetice more Ivana Tucića i Gašpara Bolkovića Pika i u koji stalno vraćaju „neutješni Rimljanin“ Josip Stanić Stanios te osobiti i neobični lik hrvatske kulture Mladen Pejaković. (Vrga, 2002, str. 5)



Slika 89 Krsto Hegedušić, Karneval, 1935. (<http://gkd.hr/izlozba/umjetnost-i-zivot-su-jedno-udruzenje-umjetnika-zemlja-1929-1935/krsto-hegedusic-poklade-1935-muzej-moderne-i-suvremene-umjetnosti-rijeka-mmsu-ri-209/>), datum preuzimanja: 28. 8. 2021.

U ovom pregledu možemo vidjeti da je specifična kultura Petrinje i njezine okolice izrasla iz niza okolnosti koje su stvorile kolektivno iskustvo. Ta je kultura, kako je Geertz rekao, ispletena od mreže značenja i simbola koje pripadnici zajednice mogu ne samo iščitati, nego se i poistovjetiti s njima.

Petrinjska povijest i kolektivno iskustvo zajednice koja živi u petrinjskom kraju stvorilo je specifičnu mrežu raznih čimbenika koje svojom ukupnošću tvore petrinjsku kulturu. Petrinjski običaji, učiteljstvo, mesarstvo i lončarstvo, likovna i glazbena umjetnost, razne osobe značajne za ovaj kraj i legende ispleli su mrežu koju prepoznajemo kao identitet i kulturu zajednice na ovim prostorima. Možda je ipak bolje reći da su tvorile petrinjsku kulturu jer nakon pobjede u Domovinskom ratu i oslobođenja grada, Petrinja nikada nije ponovno obnovljena i revitalizirana. Kao da smo pristali na želju okupatora da izbriše našu povijest, identitet i kulturu. Upravo je stoga u ovom radu stavljen veći naglasak na taj aspekt, naravno, u vjeri da se kultura može svjesno obnoviti.

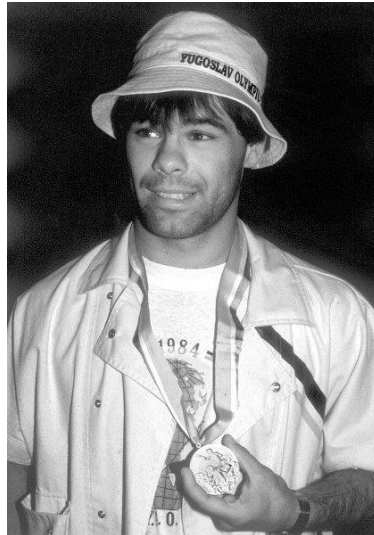
Vjerujemo da je na nama i neka vrsta zadaće da svjesno djelujemo na kolektivno iskustvo, stvaramo nove, ali i potičemo stare aspekte kulturnih vrijednosti koje zajedno mogu stvoriti pozitivniji i poželjniji kulturni identitet. A to se posebno odnosi na umjetnost koja ima veće mogućnosti nego što se to ponekad može naslutiti.

Pristup umjetnosti usmjeren na 'akciju' inherentno je više antropološki od alternativnoga semiotičkoga pristupa jer je zaokupljen praktičnom posredničkom ulogom umjetničkih predmeta u društvenom procesu, a ne interpretacijom predmeta 'kao da su' tekstovi. (Gell, 1998, str. 6)

Sport

Ovaj pregled bio bi nepotpun bez osvrta na sport. I zaista, danas se zapravo ništa ne može mjeriti sa sportom kada je u pitanju stvaranje osjećaja zajedništva, ali i identiteta zajednice. Dovoljno nam je bilo svjedočiti uspjehu naših sportaša, a posebno „srebrnih“ nogometaša sa Svjetskoga nogometnog prvenstva u Rusiji 2018. godine da možemo potvrditi društvenu moć sporta. Petrinja, naravno, nije ništa drugačija i jako se ponosi svojim sportašima, čak štoviše čini se da je svaki Petrinjac uključen u barem jedno sportsko društvo.

Ipak se nekoliko sportova, tj. sportskih klubova posebno izdvaja što uspjehom, što tradicijom. U Petrinji se „najpetrinjskijim“ sportom smatra hrvanje. Petrinjski klub još je od svojega osnutka višestruki prvak države (bivše i sadašnje), često i godinama uzastopce, a dao je nebrojeno puno pojedinačnih prvaka. Međutim, teško se išta može nositi s olimpijskim zlatom petrinjskoga hrvača Vlade Lisjaka koji je to zlato osvojio 1984. godine na ljetnim olimpijskim igrama u Los Angelesu, California, SAD. Te iste 1984. godine proglašen je i najboljim hrvatskim sportašem.



Slika 90 Vlado Lisjak sa zlatnim olimpijskim odličjem 1984., izvor: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36773>, datum preuzimanja: 30. 8. 2021.

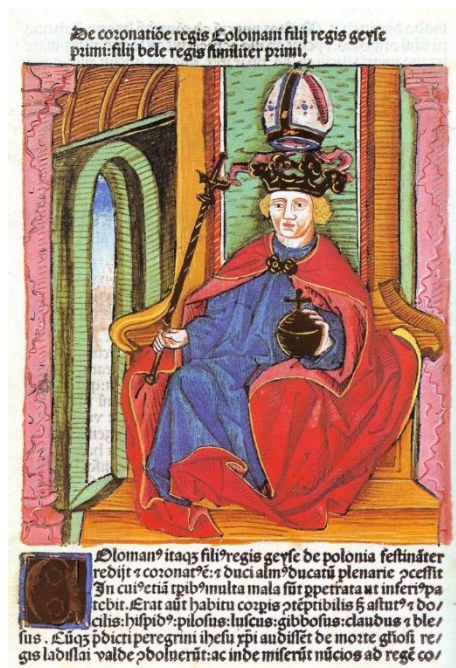
Nogomet je kao i u ostalim dijelovima Hrvatske izrazito popularan, a Petrinja se naročito ponosi s dva svoja vrhunska vratara, koji uz to što dijele mjesto na travnjaku, dijele i imena, a to su legendarni Marijan Vlák i brončani iz 1998. godine Marijan Mrmić.

Značajne osobe

Posebnu važnost u kulturi grada imaju i pojedinci koji su se istakli tijekom povijesti. Oni su postali posebni simboli koji imaju snagu povezivanja ljudi u zajednicu.

Važnost Petrinje kao mjesta započinje oko 1240. godine dodjeljivanjem „Privilegija hercega Kolomana“, brata hrvatsko-ugarskoga kralja Bele IV. „Dobivanjem povlastica grad dobiva i širi teritorij od današnjega, a stanovnici toga izvangradskog područja smatrani su članovima gradske općine i uživali su jednake povlastice kao i građani“. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014, str. 30) U tom kontekstu herceg Koloman sigurno zaslužuje biti prikazan kao jedan od najznačajnijih ljudi u povijesti grada.

Dorothea i njezin suprug knez Martin Frankopan trideset godina bili su vlasnici Petrinje, a pred najezdama Osmanlija zajedno s Gradecom, Petrinju daruju zagrebačkom Kaptolu, za spas svojih duša u slučaju pogibije. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014)



Slika 91 Chronica Hungarorum , autor János Thuróczy (1488); slika pripada javnoj domeni (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/K%C3%A1lm%C3%A1n_Thur%C3%B3czy.jpg), datum preuzimanja 4. 9. 2020.

Ne može se zaobići ni turskoga vojskovođu Hasana pašu Predojevića koji, iako ga smatramo okupatorom, ipak doprinosi razvitku grada. Godine 1592. gradi „Novu Petrinju“ kao svoju bazu za daljnje napredovanje turskih pohoda. To je veliki povijesni događaj koji je značajan za ovaj kraj i za širu zajednicu. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014)

Cvijeta Brestovska živi u legendi koja u ovom kraju postoji od doba turskih osvajanja i razaranja svega sve što im se našlo na putu. Cvijeta je, kako kaže legenda, bila izuzetno lijepa, a još više hrabra djevojka, koja je s mačem u ruci poginula u obrani svojega rodnoga kraja. Legendu je zapisao i ovjekovječio Zvonimir Pužar, još davne 1905. godine u knjizi „Cvijeta Brestovska ili Krv za krv“. (Pužar, 1905)

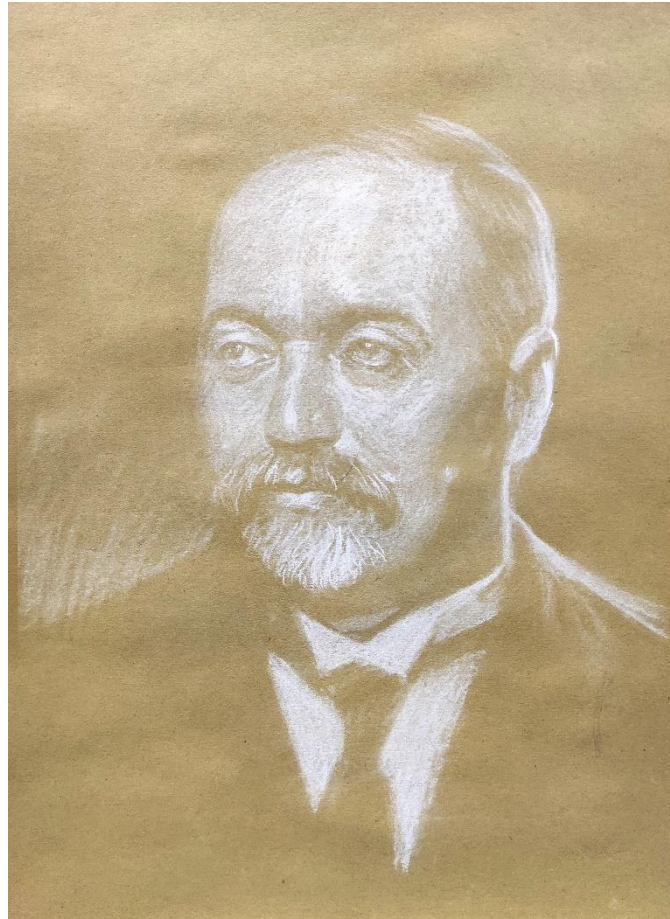
Veliki hrvatski povijesni vojskovođa Franjo Jelačić, otac hrvatskoga bana Josipa te časnika Đure i Antuna, rođen je u centru Petrinje 1746. godine. Sin Đuro od 1841. živi u Petrinji gdje je djelovao kao bojnič. Josip Jelačić koji je tada živio u obližnjoj Glini, često je boravio u Petrinji. „Josip Jelačić, koji je tada već bio potpukovnik Prve banske pukovnije sa sjedištem u

Glini, češće posjećuje Petrinju i potiče domorodna nastojanja među pukovnijskim časnicima, ali i petrinjskim građanima“. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014, str. 119)



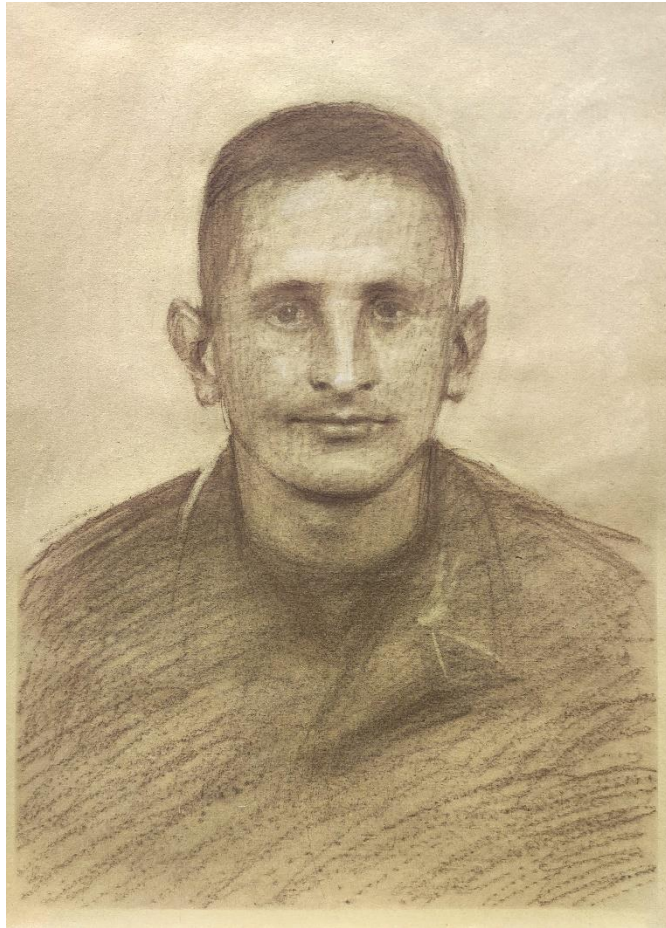
Slika 92 Franjo Jelačić, izvor: <https://proleksis.lzmk.hr/28967>, datum preuzimanja: 2.9.2021.

Stjepan Radić prvi put se susreo s Petrinjom tijekom odsluženja četveromjesečne zatvorske kazne zbog protukuhenovske izjave i upravo se tu povezoao s Petrinjcima i gradom uopće. Moglo bi se čak s punim pravom reći da se počeo i osjećati Petrinjcem jer je u Petrinji provodio dosta vremena. Ovdje je, tj. u selu Hrastovica, osnovao svoju Hrvatsku pučku seljačku stranku (Prva skupština HPSS-a 1905. godine), zadobio veliku podršku te se 1905. godine kandidirao i u Sabor preko petrinjskoga izbornog kotara. (Golec, Povijest grada Petrinje, 2014)



Slika 93 Stjepan Radić, bijela kreda, 2021. crtež Davor Žilić

Uz sve junake koji su se u Domovinskog ratu borili i izgubili živote, u Petrinji se najvećim smatra Predrag Matanović. Višestruko odlikovan za hrabrost i za zasluge u Domovinskom ratu, ratni zapovjednik II. bojne II. gardijske brigade, prošao je skoro sva ratišta u Hrvatskoj i poginuo kao heroj, oslobađajući svoj rodni grad Petrinju. (Golec, Petrinjski biografski leksikon, 1999) Danas ga se Petrinja s ponosom prisjeća te je njegovim imenom nazvana Vojarna i jedna ulica u Petrinji.



Slika 94 Predrag Matanović, sepia, 2021. crtež Davor Žilić

Prilog br. 2: Tehnologija murala

Općenito o slikarskim tehnikama

Pod slikarskom tehnikom mislimo na materijal, ali i na njegov način uporabe pri izradi umjetničke slike. Svaka umjetnička slika sastoji se od obojenoga dijela, podloge te veziva kojim se taj obojeni dio drži za podlogu i međusobno. Klasične slikarske tehnike možemo podijeliti na dva načina: po korištenju boje i po nosiocu gotove slike. U osnovi postoje dvije vrste korištenja boje u izradi slike. Prvi je korištenje pigmenta, a drugi korištenje već unaprijed obojenih materijala.

Nosioci boje

Pigment je obojeni, netopivi prah dobiven iz različitih izvora (prirodni ili sintetski te organski ili anorganski), koji povezan s odgovarajućim vezivom, tvori slikarsku boju. Pigment kao nosilac boje u slikarskoj tehnici mora imati nekoliko obveznih svojstava, kao što su netopivost u otapalima i vezivima, finoća usitnjenosti, tj. mljevenja, dobra otpornost na svjetlost, kompatibilnost s ostalim pigmentima i vezivima te neškodljivost za korištenje. Uz to, umjetniku je bitno da zna koliko pojedina boja, tj. pigment ima snagu bojanja te kolika je njezina pokrivenost odnosno lazurnost (prozirnost). Većina se tih informacija na suvremenim tvorničkim bojama može iščitati i iz znakova na pakiranju, dok se kod samostalne izrade boje o tim kvalitetama mora izrazito voditi računa.

Druga vrsta nosioca boje u slici već je unaprijed obojan materijal koji slažemo po željenom rasporedu na podlogu, fiksirajući ga na nju raznim metodama i vezivima. Mogu se koristiti prirodno obojani kamenčići, unaprijed izrađeni raznobojni komadići keramike, stakla raznih veličina, boja i stupnjeva prozirnosti, zatim razni papiri, raznovrsni materijali i sve što je prikladno pri izradi nekog djela. Naravno, osim obojenosti potrebno je znati i njegova druga svojstva kao što su: trajnost, kompatibilnost, neškodljivost itd.

Veziva

Vezivo je zapravo vrsta ljepila kojom se nosilac boje, pigment ili unaprijed obojani materijal, veže za podlogu, ali i međusobno.

Veziva su izrađena od različitih materijala i mogu se svrstati u tri glavne kategorije po načinu razrjeđivanja. A to su veziva razrjeđiva u vodi, kao što su: tutkalo, albumin, kazein, škrob, guma, dekstrin, akrilati, zatim razrjeđiva u uljima, a to su: ulja, masti, smole, voskovi, alkidi (eng. *Alkyd*) te emulzije koje posredovanjem emulgatora omogućuju stabilne mješavine uljnih i vodenih veziva.

U isto vrijeme vezivni materijal, osim što mora posjedovati snagu vezanja, mora biti kompatibilan s nosiocem boje i podlogom te biti neškodljiv za uporabu. Uz već spomenute, mora posjedovati i određene estetske te konzervatorske odnosno zaštitne kvalitete. Ne smije se zaboraviti da od veziva ovisi krajnji izgled likovnoga rada, ali i ono što je još važnije, od njega većim dijelom ovisi i njegova trajnost. Taj konzervatorski aspekt veziva uvijek je predstavljao najveći izazov u izradi pojedine slikarske tehnike i naravno krajnje slike, posebice na zidu.

Razlika u korištenom vezivu zapravo je najveća razlika u pojedinoj slikarskoj tehnici. Nosioci boje poput pigmenata uglavnom su isti u većini slikarskih tehnika, više se razlikuju po izboru zbog svoje kompatibilnosti s uljenim ili vodenim vezivom, ili pak zbog svoje vizualne kvalitete kao što je prozirnost ili pokrivnost pigmenta. Tako akrilna boja više-manje sadrži iste pigmente kao i uljena boja, ali njihova razlika dolazi od korištenja različitih veziva koje im daju vrlo različite karakteristike. Primjerice, uljena boja spravlja se mješavinom pigmenta sa sušivim uljima kao što su laneno ili makovo ulje i zbog toga se uljena boja dugo suši, ostaje sjajna i nakon sušenja, ali je isto tako zbog tih ulja kasnije podložna tamnjenju i krtosti, odnosno pucanju. Akrilne boje su pigmenti povezani s tekućom sintetskom akrilnom smolom, koja je razrjeđiva u vodi i dokazano je vrlo stabilna, izrazitih je konzervatorskih svojstava jer je vrlo otporna na mijenjanje i propadanje, ali zato se sušenjem mijenja i ne posjeduje optičke kvalitete uljene boje kao što optička dubina i raspon tonova.

Podloge

Naravno, podloga je, iako danas prečesto zanemarivana, ključni dio svake slike. Gotovo da se može anegdotalno zaključiti „da je svaka slika trajna koliko i njezina podloga”. Naravno da to nije u potpunosti točno, ali dobro ilustrira važnost svake podloge za umjetnički rad.

Može se zaključiti da je uloga fizičkoga nosioca slika izrazito važna i da se zbog toga mora obratiti posebna pozornost na njezinu trajnost, kompatibilnost s korištenim materijalima u izradi slike, otpornost na vanjske utjecaje s obzirom na mjesto na kojem se slika nalazi (npr. interijer ili eksterijer) i sl.

Podloge za izradu umjetničke slike mogu biti raznovrsni materijali. Općepoznate su klasične i dobro isprobane podloge kao što su platno, papir, drvo, zid, tj. žbuka (bilo suha ili mokra), staklo, metal itd. Moguće je koristiti i druge razne materijale kao podloge za izradu slike, ali potrebno je osvijestiti karakteristike toga materijala, njegovih prednosti i mana, i mora ga se, sukladno tome, optimalno pripremiti za željenu likovnu intervenciju.

Podloga slike nema samo funkciju fizičkoga nosioca slike, nego, utječe i na njezin izgled u estetskom smislu. Različiti karakteri površina znatno će utjecati na krajnji izgled djela; svakako će slika na velikom i hrapavom zidu imati znatno drugačiji izgled od njezine pripremljene skice napravljene na malom i glatkom papiru, makar koristili istu slikarsku tehniku za izvedbu.

Osim zaštitne i estetske funkcije, podloga slike diktirat će i metodologiju izrade slike. Zapravo, potrebno je znati koji se materijali mogu koristiti, kako će se podloga pripremiti za optimalno prijanjanje nosioca boje i veziva, na koji će način boja i vezivo biti nanoseni na podlogu. Na primjer, na optimalno pripremljenom platnu može se slikati debelim namazima boje tzv. impasto tehnikom, ali ista neće biti preporučljiva za korištenje u izradi zidne slike. Isto tako izum elastične i trajne uljane boje u kombinaciji sa savitljivim i prenosivim platnom omogućio je umjetnicima puno lagodniji i fleksibilniji rad. Tako za izradu neke slike u crkvi slikari nisu morali mjesecima ili čak godinama boraviti u njoj, nego su mogli posao slikanja odraditi u svojem atelijeru i po završetku sliku „zarolati”, lako poslati u traženu crkvu i ondje

je montirati, bilo s okvirom ili izravno na zid. Upravo zbog tako sretnoga „braka” pigmenta, veziva i podloge, ulje na platnu ostalo je najkorištenija slikarska tehnika do danas.

Posebno se mora obratiti pažnja i na samu pripremu podloge. Većinu slikarskih podloga treba se obraditi i dodatno izolirati da bi se dobilo optimalno i trajno rješenje za nanos bojanoga dijela kao i za njegovo očuvanje. Tako, primjerice, platno se mora pripremiti za rad u uljenim bojama. Ulje ne smije doći u izravan kontakt s platnom jer će platno povući ulje u sebe (princip osmoze) i ubrzano propasti uništavajući sa sobom i sliku. Potrebno ga je pravilno izolirati i pripremiti za optimalno prianjanje uljanih boja, tek je tada moguće slobodno raditi uljanom bojom na platnu.

Razvoj tehnologije zidnoga slikarstva

Zidno slikarstvo najstariji je oblik slikarstva za koji znamo. Crteži na zidovima spilja zasigurno su najstariji oblici slikarskoga stvaralaštva. Može se pretpostavljati da oni nisu imali prvenstveno svojstvo estetskoga zadovoljstva, a ni oplemenjivanja, ali su ipak najstariji poznati oblik slika nastalih ljudskom rukom i ljudskom namjerom.

U prvim kulturama staroga vijeka razvile su se i druge tehnike zidnoga likovnog stvaralaštva. Prije svega misli se na fresku i mozaik. Te dvije tehnike više su negoli druge uspjele u pokušaju konzervacije onoga što se naslikalo, i tako su se pokazale dovoljno otporne i trajne da budu zadržane skoro do današnjih dana.

Mozaik je tehnika slaganja raznobojnih kamenčića, stakalaca ili komadića glazirane keramike koji se utišću u svježu žbuku. Tako nastaje izuzetno otporan i trajan rad koji može prkositi nedaćama prirode poput atmosferilija, vlage, sunčeva zračenja, hladnoće i sl. Zbog tih karakteristika to je postala vrlo cijenjena likovna tehnika zbog koje se i danas može uživati u vrlo starim djelima koja potiču još iz doba Mezopotamije, i koja su prije svega približila slikarstvo stare Grčke i Rima. Ne postoji ni jedan pigment koji može na otvorenom izdržati toliki protek vremena. Tako da su slike nastale bojama koje su sačinjene od pigmenta i veziva već odavno nestale, osim nekoliko primjera slika koje su ostale „zarobljene” u grobnicama ili

sličnim zatvorenim, mračnim prostorima stabilne vlažnosti i temperature, poput enkaustika iz fajumskih grobnica.

Ipak, mozaik ima dva osnovna problema koje je bilo vrlo teško premostiti, a to su kompliciranost izvedbe i nemogućnost izvedbe finih detalja. Kompliciranost se odnosi na pronalazak i pripremu silne količine kamenčića, keramike, obojenoga stakla i sl. Njihovo razvrstavanje, prijevoz na mjesto izrade mozaika te zatim potrebnu vještinu brzoga slaganja i utiskivanja tih sitnih elemenata u svježu žbuku, poštujući u isto vrijeme plan, skice i ideju budućega okončanoga rada. Kako su umjetnici često bili uposleni na izradi slika koje su trebale nešto ilustrirati i ispričati te uvjeriti promatrača, nemogućnost izvedbe sitnih i finih detalja kao i nedostatak njihove prepoznatljivosti negativno je utjecao na tu deskriptivnu funkciju mozaika.

Ne bi bilo posebno pogrešno pretpostaviti da je freska izniknula iz mozaika. Prije svega zato što je zadržala rad u svježoj žbuci kao najbolji i najtrajniji oblik veziva za svoj rad. Nakon što su u mozaiku umjetnici utiskivali kamenčiće u svježu žbuku i tako konzervirali krajnje djelo, umjetnici freske to su nastavili raditi s pigmentima.

Tehnika fresko-slikarstva uglavnom se izvodila tako što je napravljena skica u prirodnoj veličini rada na kartonu koje je izbušeno na mjestima crteža. Majstor zidar napravio je dio svježe žbuke u potrebnoj veličini prema kartonu umjetnika. Preko toga kartona zasipala se ugljena prašina koja je prolazila kroz te izbušene rupice i na kraju tako ocrtala unaprijed pripremljen crtež na svježoj žbuci. Zatim je dolazio najproblematičniji dio, a to je brzo slikanje razrijeđenim pigmentima izravno na vlažnoj podlozi, što je tražilo veliku vještinu umjetnika jer nije ostavljalo prostora za ispravke eventualnih pogrešaka. Da stvar bude gora, najčešće se radilo na teško dostupnim visokim mjestima (npr. stropovima, svodovima i sl.), uglavnom na zidarskim skelama duže vrijeme jer se tijekom jednoga radnoga dana jako malo moglo napraviti. Međutim, i to je bio napredak naspram mozaika koji je uza sve to zahtijevao prebacivanje teškoga kamena ili keramike na radno mjesto i njihovo brzo utiskivanje u svježu žbuku.

Može se pretpostaviti da su umjetnici dugo isprobavali razne načine slikanja i na suhoj podlozi jer je rad na mokroj žbuci izrazito naporan, možda ne toliko kao u tehnici mozaika, ali zasigurno jest problematičan. Tehnika slikanja freske na suhoj podlozi se naziva *al secco* i

dolazi od talijanske riječi „suho”. Iako se s vremenom i razvojem znanosti i općenito tehnologije pa tako i razvojem tehnologije izrade veziva sve češće koristi u radu na zidu, ipak se ti radovi nikada nisu tako dobro povezali sa svojom podlogom, pa su puno češće i brže propadali.

Pravo i trajno vezivo za slikanje na suhom zidu nije pronađeno sve do, možemo slobodno reći, suvremenoga doba i otkrića umjetnih, akrilnih smola. One, za razliku od organskih veziva kao što su jaje, ulje, kazein, škrob, prirodna smola, tutkalo, vapno i dr. nisu toliko podložne propadanju pod utjecajem svjetla, vlage, atmosferilija i sl.

1945. godine bio je formiran Instituto de Ensayo de Materiales de Pintura y Plasticos, da bi zatim bio pripojen Nacionalnom institutu Politecnico, pod vodstvom slikara Josea L. Gutierrezza koji je, radeći sa Siqueirosom u SAD, podijelio svoje ideje o korištenju novih materijala i alata. Institut je odmah počeo proizvoditi sintetičke smole poput vinila, akrila i etilnog silikona u umjetničke svrhe. (Carrillo, 1981, str. 67)

Upravo nakon otkrića akrilnih smola i njihova korištenja kao veziva za pigmente, tj. stvaranja akrilnih boja nastala je prava revolucija u slikanju na suhoj podlozi zida, pa je takvo umjetničko stvaralaštvo prešlo i na vanjske zidove građevina te se preselilo iz crkvi, elitnih vila i dvoraca i u siromašnije građanske, urbane prostore, jer je akrilna smola, osim što je otporna i postojana, jeftina i jednostavna za industrijsku proizvodnju. Time je otvorena mogućnost da se tehnika slikanja na zidu izvede i u eksterijeru, a k tome je materijal postao jeftin i pristupačan svima. Ubrzo je postalo svima jasno da je mural izvanredan političko-socijalan alat. Iako, premalo je vremena od tada prošlo da bi se zaista moglo evaluirati i dokazati stvarne tehničke prednosti i pretpostavljenu izvanrednu trajnost akrilnoga veziva i boja.

Životopis autora

Davor Žilić rođen je 7. siječnja 1975. g. u Petrinji gdje završava osnovnu školu. Godine 1989. upisuje Školu za primijenjenu umjetnost i dizajn u Zagrebu, slikarski odjel. 1993. godine upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Diplomirao je 1997. godine u klasi profesora Josipa Vasilija Jordana. Od tada se kontinuirano bavi profesionalnim umjetničkim djelovanjem. Nakon diplome postaje član Hrvatskoga društva likovnih umjetnika (HDLU-a).

Žilić je svoje radove prikazao na preko šezdeset samostalnih i još toliko skupnih izložbi u Hrvatskoj i svijetu, između ostaloga u Rimu, Taipeiu, Londonu, New Yorku, Ohiju, Frankfurtu, St. Wendelu, Zagrebu, Karlovcu, Puli, Sisku, Petrinji, Opatiji, Lovranu, Kutini, Milni, Punatu, Bolu, Požegi, Popovači, Samoboru, Ivanić Gradu, Hrvatskoj Kostajnici, Garešnici, Delnicama, Virju, Topuskom, Jastrebarskom, Splitu itd. Njegove slike nalaze se diljem svijeta u privatnim kolekcijama i umjetničkim galerijama.

Njegov specifičan i vrlo detaljan način rada kao i izrazito zanimanje za tehnike slikanja starih majstora, potaknulo ga je da još od početka školovanja proučava i eksperimentira s uporabom slikarskoga materijala. Godine 2008. godine izdaje i svoju prvu knjigu „Tajne uljane boje – vodič kroz materijal uljanog slikarstva“, u kojoj je sakupio i prezentirao stečena znanja u primjeni materijala i alata potrebnih u uljanom slikarstvu.

Žilić od 2008. godine radi i kao profesor na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek u Petrinji, 2022. godine izabran je u zvanje redovitoga profesora, polje likovne umjetnosti, grana slikarstvo. Na Učiteljskom fakultetu, Odsjeku u Petrinji dvije godine 2014. / 2015. obnašao je dužnost pročelnika odsjeka, pa zatim i zamjenika pročelnika. Žilić je uz to sudjelovao u organizaciji raznih umjetničkih radionica i umjetničkih skupova, član je raznih stručnih odbora, recenzent u stručnim časopisima itd.

Davor danas živi, radi i slika u Petrinji.

Samostalne izložbe:

- 2021. Pozivna izložba, The International Artist Salon of Art Revolution Taipei 2021, Get Art Museum, Taiwan, Taipei
- 2019. Nagradna izložba, The International Artist Salon of Art Revolution Taipei 2016. Taiwan
- 2019. Izložba Akademske slikar Davor Žilić, Gradski muzej Požege
- 2018. „Mimesis svjetla“, Galerija Kraluš, POU Sveti Ivan Zelina
- 2017. „Slike zaustavljenog vremena“, Gradska galerija Krsto Hegedušić, POU Hrvatski dom Petrinja
- 2016. „Nadahnut ljepotom“, Galerija Servantes, Centar za kulturu Milna, Milna na Braču
- 2016. Nagradna izložba, The International Artist Salon of Art Revolution Taipei 2016. Taiwan
- 2016. Gallery Elite, Carmel by the Sea, California, SAD
- 2015. „Sunny reflecions“ Tri Mission Art gallery, Embassy of the United States of America, Rome Italy
- 2015. Galerija „Lovranski Guc“, Lovran
- 2014. Gallery of US Embassy, Sarajevo, BiH.
- 2013. Gallery of US Embassy, Sarajevo, BiH.
- 2012. „Posvajanje stvarnosti“, Gradska galerija Striegl, Sisak
- 2012. Galerija „Knjižnice Marije Jurić-Zagorke“, Zagreb

- 2010. Galerija „Vjekoslav Karas“, Gradski muzej Karlovac
- 2009. Galerija A, Hrvatska kulturna zaklada, Hrvatsko slovo, Zagreb
- 2008. „Galerija Toš“ Punat, Otok Krk
- 2006. Galerija „Krsto Hegedušić“, Hrvatski dom Petrinja (Izložba uvrštena u program javnih potreba u kulturi za 2006.g. Ministarstva kulture RH, Grada Petrinje i Županije Sisačko moslavačke)
- 2006. „Mjesec hrvatske knjige 2006“, Galerija gradske knjižnice i čitaonice, Kostajnica
- 2005. „Izložba portreta“, Galerija Vrbnik“, Tkalčićeva 35, Zagreb
- 2004. Galerija konzervatorskog odjela, Split

- 2004. Galerija „Branko Dešković“, Bol na Braču
- 2004. „Galerija Vrbnik“, Tkalčićeva 35, Zagreb (Predstavljanje Grada Petrinje pod pokroviteljstvom TZ Grada Zagreba)
- 2003. Gradski muzej, Požega
- 2003. „Galerija Sri'nja kala“, Milna, Otok Brač
- 2002. „Galerie Pfeiffer“, St. Wendel, Njemačka
- 2001. Gradski muzej Bjelovar
- 2001. Galerija Hrvatskog kulturnog centra, Veleposlanstvo Republike Hrvatske u Londonu, Velika Britanija (Pokroviteljstvo izložbe- Ministarstvo kulture Republike Hrvatske)
- 2001. „Humanitarna izložba“, Udruga slijepih, Sisak
- 2001. Galerija „Internationales Theater Frankfurt“, organizator „Hrvatsko kulturno društvo Frankfurt“, Frankfurt na Maini, Njemačka
- 2000. Gradska galerija Jastrebarsko, Gradski muzej Jastrebarsko
- 2000. Gallery Art International, Ohio, SAD
- 2000. Galerija Doma Hrvatskih branitelja, Pula
- 2000. Galerija Doma Hrvatske vojske „Zrinski“, Karlovac
- 2000. Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom Petrinja
- 1999. Narodna knjižnica i čitaonica, Jasenovac
- 1999. Galerija Grada Daruvara, Daruvar
- 1999. „Ponovo nađena prošlost“, Croatia airlines galerija, Zagreb
- 1999. „Galerija 5“, Galerija Obiteljskog radija, Zagreb
- 1998. Galerija Pučko otvoreno učilište, Slatina
- 1998. Galerija OŠ Profesora Franje Viktora Šignjara, Virje
- 1998. Galerija Odbora za kulturu općine Popovača, Dom kulture i knjižnica Popovača,
- 1998. Galerija knjižnice „Bogdan Ogrizović“, Zagreb
- 1998. Galerija hotela Park, Crikvenica
- 1998. Galerija Gradske knjižnice, Orahovica
- 1998. Galerija Doma kulture „Josip Badalić“, Križ
- 1998. Galerija Doma Hrvatskih branitelja, Pula u organizaciji SOOV „Muzil“, Pula
- 1998. Galerija Doma Hrvatske vojske, Đakovo
- 1998. Galerija Doma Hrvatske vojske, Delnice

- 1998. Galerija Doma Hrvatske vojske „Zrinski“, Karlovac
- 1998. Dom Hrvatske vojske, Selce
- 1997/98 Galerija „Globus Fair“, Zagrebački velesajam, Zagreb
- 1997. Galerijski prostor Š.R.C. Jelenovac, Zagreb
- 1997. Galerija Privredne banke Zagreb, Garešnica
- 1997. Galerija gradske knjižnice, Kutina
- 1997. Galerija Gradska kavana, Sisak
- 1997. Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom Petrinja
- 1996. Izložba „Petrinjci-Sisku“, Galerija Gradska Kavana, Sisak

Skupne izložbe:

- 2021- International Artists Group Exhibition 2021. A.R.T., Get Art Museum, Taiwan, Taipei
- 2021. Selected International Artists Exhibition 2021. A.R.T., Get Art Museum, Taiwan, Taipei
- 2021. Selected International Artists Exhibition, X-Power Gallery
- 2020. Izložba i humanitarna aukcija, Zelena noć, Petrinja
- 2019. 2018. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- Sveučilišnih nastavnika, Konferencija UFZG-a, Muzej Mimara, Zagreb
- 2019. Skupna izložba nagrađenih umjetnika sa ART revolutiona Taipei, X-Power galerija, Taipei, Taiwan,
- 2018. The International Artist Salon of Art, Art Revolution Taipei, Taiwan.
- 2018. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- Sveučilišnih nastavnika, Konferencija Dani Mate Demarina, Galerija Krste Hegedušića, POU Hrvatski dom Petrinja
- 2017. Humanitarna izložba za nabavku MR za OB dr Ivo Pedišić, Sisak, Galeriji Matice hrvatske, Zagreb
- 2016. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- Sveučilišnih nastavnika, Konferencija UFZG-a, Mala Galerija, Poreč
- 2015. The International Artist Salon of Art, Art Revolution Taipei, Taiwan.

- 2015. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- Sveučilišnih nastavnika, Konferencija UFZG-a, Umjetnički paviljon „Juraj Šporer“, Opatija
- 2015. „Petrinjski Atelijeri“, Galerija „Krstó Hegedušić“, POU Hrvatski dom Petrinja
- 2015. „Moderni i suvremeno Petrinjsko slikarstvo“, Galerija Sv. Ivan Zelina, Sv. Ivan Zelina
- 2015. Izložba nastavnika likovne kulture Učiteljskog fakulteta- Sveučilišta u Zagrebu, Izložbeni prostor Centra za Kulturu Čakovec. Čakovec
- 2013. „Likumove generacije“. LIKUM, Zagreb
- 2012. Izložba likovnih radova sveučilišnih nastavnika, Konferencija EMEE UFZG-a Umjetnički paviljon „Juraj Šporer“, Opatija
- 2011. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- sveučilišnih nastavnika ECNSI, Galerija Karas, Zagreb
- 2011. Djela iz fundusa Galerije Krste Hegedušića i Petrinjskih likovnih umjetnika“, Galerija „Krstó Hegedušić“, POU Hrvatski dom Petrinja
- 2010. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- sveučilišnih nastavnika ECNSI, Galerija Karas, Zagreb
- 2009. Humanitarna izložba „Pomozimo Marinu“, BK Kutina
- 2009. „Artexchange- Prvi istarski sajam umjetnina“, Multimedijalni centar Rovinj
- 2009. Međunarodna izložba likovnih umjetnika- sveučilišnih nastavnika ECNSI, Muzej antičkog stakla i Galerijski prostor Sveučilišta u Zadru, Zadar
- 2008. Humanitarna izložba Centra za autizam Zagreb, Galerija MORH-a „Zvonimir“, Zagreb
- 2008. Božićna izložba sisačkih umjetnika, Galerija Slavo Striegl
- 2008. „Umjetnička izložba Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu“, ECNSI, Zadar
- 2008. „Novi život se rađa“, Humanitarna izložba za rodilište opće bolnice Zabok, Zabok
- 2008. „1. Petrinjski salon grafike- Veliki pokupski grafičari“, Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom, Petrinja
- 2007. Božićna izložba sisačkih umjetnika, Galerija Slavo Striegl
- 2007. „Slika za bijeli štap“, Humanitarna izložba, Zadar
- 2006./2007. „Slikom protiv mina“, Kutina, humanitarna izložba u organizaciji Rotary kluba, Sisak

- 2006. Božićna izložba sisačkih umjetnika, Galerija Slavo Striegl
- 2006. „Tri slikara“ Matešin- Rubido- Žilić, Gradska galerija, Garešnica
- 2006. „Stvarnije od stvarnog- hiperrealistička neorealistička stremljenja na Hrvatskoj slikarskoj sceni), Likovna galerija Gradskog muzeja Križevci, Križevci
- 2005. Galerija“Matešin“, Tri slikara Matešin- Rubido- Žilić, Bojana
- 2005. 7th Annual Realism Juried Online International Art Exhibition,
- Upstream People Gallery, Omaha, Nebraska, SAD
- 2005. „Spasimo Irenu“, humanitarna izložba u Galeriji Žilić, Petrinja
- 2003. „Tri slikara“ Matešin- Rubido- Žilić, Galerija Doma kulture „Josip Badalić“, Križ
- 2001. Izložba „Nagrada Zagrebačke banke najuspješnijim diplomantima ALU, Sveučilišta u Zagrebu“
- 2001. „Stoljeće petrinjskog crteža i grafike“, Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom, Petrinja
- 2001. „Kupa i pokupski svijet“, Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom, Petrinja
- 2000. „Slike iz virovitičkih domova“, Gradski muzej, Virovitica
- 2000. „Ponovo zajedno profesori i učenici“, likovna izložba umjetnika nastavnika i učenika petrinjskih škola povodom 300. obljetnice petrinjskog školstva 1700.-2000. (Iz zbirki petrinjskih obitelji i ustanova), Galerija „Krstó Hegedušić“, Hrvatski dom, Petrinja
- 1997. Izložba „Nagrada“, Nagrađeni diplomanti ALU za 1997 godinu, Zagreb, Galerija Zagrebačke Banke, Paromlinska 2, Zagreb
- 1997. „Evgenij Glinski- Skulpture/ Davor Žilić- Slike“, Galerija „Miroslav Kraljević“, Zagreb

Knjige:

- Knjiga „Tajna uljane boje- vodič kroz materijal uljanog slikarstva“, izdana 1998.g.

Javni radovi:

- Naslovnica „Vijenca, Književnog lista za umjetnost, kulturu i znanost“, Matica Hrvatska. 16.07.2020.
- Autor potvrde o uspješno završenom programu stručnog usavršavanja centra za cjeloživotno obrazovanje Učiteljskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2015
- Naslovnica zbornika Međunarodnog stručnog simpozija „14. Dani Mate Demarina“ izdavač UFZG, Zagreb, 2014.
- Naslovnica knjige „Sat tjelesne i zdravstvene kulture u primarnoj edukaciji“ Findak, Prskalo, Babin, UFZG. 2011.
- Naslovnica Zbornika sažetaka Znanstvenog skupa „Osam stoljeća Čuntića (1211.-2011.)“, Čuntić, 2011.
- Naslovnica Zbornika radova sa Znanstvenog skupa „Osam stoljeća Čuntića (1211.-2011.)“, Čuntić, 2012.
- Pokrajnji oltari „Sv. Ivan Apostol“ i „Sv. Matej Apostol“, Župna crkva Sv. Lovre, Petrinja. 2011.
- „Portret blaženog Alojzija Stepinca“, crkva Sv. Antuna Padovanskog, Čuntić, 2010.
- Oltarna slika „Alojzije Stepinac“ u bazilici Pape Pija X, Lourdes, Francuska
- Križni put u Kapeli „Hrvatskog vojnog učilišta“ ,Zagreb
- Križni put i oltarne slike u Kapeli „Sv. N Tavelića“, Pula
- Oltarna slika u Kapeli „Sv. Bartola“, Hrastovica
- Oltarna slika u Kapeli „Sv. Roka“, Jasenovac
- Oltarna slika Kapele „Sv. Franje Asiškog“, Gospić
- Božićne Jaslice u Župnoj crkvi Sv. Lovro, Petrinja
- Oltarna slika, pokrajnji oltari te Križni put u Crkvi „Blažene Djevice Marije“, Jasenovac
- Grafička mapa „San o Petrinji“, 12 grafičkih listova, izdana 1997.g. u Petrinji
- Poštanska marka povodom Dana planeta Zemlje, Hrvatska Pošta, 1994.

Nagrade za umjetnički rad:

- 2018. Galerijska nagrada (Gallery Award) The International Artist Salon of Art Revolution Taipei 2018. Taiwan

- 2015. Galerijska nagrada (Gallery Award) The International Artist Salon of Art Revolution Taipei 2016. Taiwan
- 2013. Nagrađeni finalist „International artist magazine“ Art prize challenge No.74 People and figures.
- 2008. Nagrađeni finalist „The artist's magazine“, kategorija pejzaža, Cincinnati, OH, SAD
- 2007. Brončana medalja Vojnog ordinarijata Republike Hrvatske
- 2005. „Special Recognition“, 7th Annual Realism Juried Online International Art Exhibition, Upstream People Gallery, Omaha, Nebraska, SAD
- 2004. Finalist The Art Renewal Center International Salon Competition, Glenham, NY, SAD
- 2004. „Merit Award“, The Portrait Society of America, Tallahassee, FL, SAD
- 1997. Nagrada Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb i Zagrebačke banke za najboljeg diplomanta
- 1994. Pobjednik Natječaja HP za poštansku marku povodom Dana planeta Zemlje
- 1994. 2. i 3. mjesto na natječaju HP „Nalazi dinosaura na zapadnoj obali Istre“