

Drugi život grafita

Rudeš Vončina, Vlatka

Doctoral thesis / Disertacija

2021

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:215:346492>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-14**



Repository / Repozitorij:

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





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Vlatka Rudeš Vončina

**DRUGI ŽIVOT GRAFITA: ISTRAŽIVANJE
PRIJENOSA ULIČNOGA GRAFITA U
MUZEJ**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021. godina



Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Vlatka Rudeš Vončina

**DRUGI ŽIVOT GRAFITA: ISTRAŽIVANJE
PRIJENOSA ULIČNOGA GRAFITA U
MUZEJ**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

Igor RONČEVIĆ, red. prof. art.
dr. sc. Feđa VUKIĆ, red. prof.

Zagreb, 2021. godina



University of Zagreb

Academy of Fine Arts

Vlatka Rudeš Vončina

SECOND LIFE: RESEARCHING OF TRANSFERRING STREET GRAFFITI TO A MUSEUM

DOCTORAL THESIS

Supervisors:
Igor RONČEVIĆ, Full professor
Ph. D. Feđa VUKIĆ, Full professor

Zagreb, year 2021.

MENTORI

Igor RONČEVIĆ, red. prof. art. profesor je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Slikarski odsjek. Diplomirao 1976. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Šime Perića. Bio je suradnik Majstorske radionice Lj. Ivančića i N. Reiserera. Za svoj rad višestruko je nagrađivan, a među nagradama izdvajaju se Nagrada 7 sekretara SKOJ-a za slikarstvo, Nagrada 13. salona mladih, Nagrada za slikarstvo 1981. i Godišnja nagrada Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2001., a 2004. uručena mu je Republička nagrada za slikarstvo Vladimir Nazor. Odlikovan je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića. Od 2018. redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Dr. sc. Feđa VUKIĆ, red. prof. voditelj je Studija dizajna na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Diplomirao je povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zadru 1984. godine. Stručno se usavršavao tijekom 1994. i 1995. godine na The Wolfsonian Foundation Research Center / Florida International university, Miami Beach, USA. Doktorirao u znanstvenom području teorija dizajna na Univerzitetu u Ljubljani. Autor je sveučilišnog udžbenika „Teorija i povijest dizajna – kritička antologija”, 2012., i knjige „The Other Design History”, 2015. Član je uredništva znanstvenog časopisa *Prostor* te *Advisory Board Member* znanstvenog časopisa *Journal of Design History*.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je doktorski rad pod naslovom
Drugi život grafita: istraživanje prijenosa uličnoga grafita u muzej
rezultat mojeg vlastitog rada, koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi, a izrađen je pod mentorstvom Igora RONČEVIĆA, red. prof. art., i komentorstvom dr. sc. Feđe VUKIĆA, red. prof.

Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

U Zagrebu 26. veljače 2021.

Vlatka Rudeš Vončina

ZAHVALE

Zahvaljujem svojem mentoru red. prof. art. Igoru Rončeviću za njegovu pomoć, potporu i dragocjene savjete, za sve vrijeme koje mi je nesebično posvetio tijekom svih ovih godina u kojima je ovaj rad nastajao.

Veliku zahvalnost dugujem svojem drugom mentoru red. prof. dr. sc. Feđi Vukiću, čije su povjerenje, pomoć i savjeti, a osobito u razradi teorijskog dijela doktorata, bili snažan poticaj mojem znanstvenom radu.

Nadasve sam zahvalna za stručnu pomoć i prijateljske poticaje dr. art. Tihoniju Brčiću, kao i mag. eth. i pol., dipl. muz., inž. građ. Damiru Kremeniću, a posebno zahvaljujem svojoj obitelji za bezuvjetnu podršku i neizmjernu vjeru u moj uspjeh.

SAŽETAK

Ovim se radom obrađuje, teorijski problematizira i praktičnom izvedbom dokazuje kompleksnost determiniranja i valoriziranja grafita – njegova povijest, vrste, semiotika, odnosi prema muzeju, argumenti koji podupiru ili relativiziraju takvu praksu te konzervatorsko-restauratorski procesi koji su primjenjivi za grafit.

Rad je rezultat znanstvenog i empirijskog traganja za argumentiranjem repozicioniranja navedene vizualne forme. U tijeku osam godina istraživanja raščlanjeno je više od 110 grafita i autora raznorodnih praksa. Osobnim istraživanjem na licu mjesta, bilježenjem atmosferskim ili ljudskim utjecajem nastalih promjena na odabranim grafitima kroz četverogodišnje razdoblje i raščlambom rezultata, u radu se postavlja teza da se i navedenoj likovnoj formi treba omogućiti spašavanje intervencijom. Rabeći metode kompilacije, komparacije recentnih znanstvenih spoznaja s rezultatima iz vlastitih istraživanja i kritičko-teorijske modele, donose se empirijski potvrđene metode, tehnike i sredstva za spašavanje grafita prije njegova oštećivanja.

Naposljetku, ovim se radom prinosi izvorna, tehnološki i umjetnički inovativna metoda prijenosa grafita u muzej, koja je praktično potvrđena smještajem novokreiranoga grafita u muzej kako bi se kao trajna vrijednost čuvao u toj ustanovi.

Ključne riječi: grafit, postgrafiti, land art, supkultura, otvoreno djelo, muzej, muzealizacija, restauracija, konzervacija

SUMMARY

This thesis, titled „The Second Life of Graffiti: An Exploration of the Transfer of Street Art into the Museum”, examines, theorizes, and with a final execution in practice, proves the complexity of determining and evaluating graffiti – from its origins, history, types, artists and actors to semiotics and the socio-anthropological context. It offers a problem-based approach to the relationship between the practice of graffiti and its creations towards the phenomenon, institution, and current practice of museums through arguments that describe this practice as dubious and those that support it and, in relation to the this (graffiti and the idea of the museum), conservation and restoration processes that are applicable to graffiti.

This thesis seeks a reexamination of the view of graffiti as a part of culture. Graffiti is a contemporary art form with links to urban communication rituals. Based on the knowledge gained by examining recent literature, experiential insights, communication and direct interaction with the artists, personal participation in the creation of the research subject and the technical and technological examination of methods and techniques, restoration, and the re-creation of graffiti, proposed is a shift away from the established view of graffiti as an act of vandalism.

Therefore, a more layered relationship towards the message and the meaning of this visual form is postulated. The first layer is a semantic and cultural examination of the graffiti phenomenon as a communication platform for information mediation between social groups and subcultures in the urban context. The second layer is the creative application of technology that could be used to preserve graffiti in museum collections - musealization. In this new understanding of graffiti both layers work together, in an interdisciplinary manner.

The critical insight into the graffiti phenomenon is concluded and rounded out by the technology of musealization. All of the above contributes to the understanding of graffiti as a form of communication.

This thesis proposes that graffiti is urban land art. While in the familiar land art, inscription is done through the landscape and forms are inscribed in it, a comparison can be made here: in urban land art the inscription is done in an urban environment, through graffiti. Therefore, in

inscription, the text is in the creation itself, literally executed via the inscribed text, a painted image or via text and image on the urban landscape, the street, the walls of buildings, and fences.

Furthermore, in the theoretical part, an anthropological analysis is made: in the treatment of the origin, history and types of graffiti, special attention is paid to exceptional Glagolitic graffiti that are preserved on cultural monuments of the past, and appear as a recent code of younger generations that, driven by the primeval urge, are searching for their own roots (national, family, gender). In addition, this thesis provides an overview of existing theories and a personal reflection on how images relate to words.

Based on an eight-year study of known and available sources of information on the subject – from the most recent scholars on the subject to the early theorists of graphitic expression – scholarly literature, wide-ranging and diverse, professional and popular articles in domestic and foreign journals and websites, video and audio materials, the following conclusions have been established as a contribution to the theoretical framework for a dynamic understanding of several of the aforementioned aspects of the dubious position and determination of graffiti.

Furthermore, theoretical support and practical experiment give a technological and artistic contribution to the innovative and practical implementation of the purposeful transfer of work created specifically for this research, a piece of graffiti, to the museum.

The doctoral candidate agreed to have the graffiti placed in a Croatian museum. With an innovative approach, using a technology never applied before – by applying original methods, techniques, and a combination of materials and supplies – the candidate found a solution for how to transfer the graffiti: transfer it to the surface of a wall and then remove it. The timely intervention – the removal of the graffiti from the wall – prevented its possible damage, disappearance, and the termination of his life.

This thesis is the result of a scientifically systematic, consistent and theoretically grounded search, examination, research, recording, and analysis of more than 110 works of graffiti and the artists of various practices (countries of origin) who created them, as well as museum selections in more than 50 countries. Doctoral candidate Vlatka Rudeš Vončina recorded changes to the graffiti over time through photographs and descriptions. She created a collection of photographs. On a carefully selected sample, she recorded the changes that occurred. By

first-person observation, studying the object in situ, recording data over time (3 to 4 years) on select graffiti the effects of changes caused by natural and atmospheric influences (atmospheric instability, inconsistent temperature, humidity, UV rays, precipitation) or human influences (passers-by, city services, other graffiti artists, rivals), the doctoral candidate postulates that graffiti, as a creation, an expression worth preserving, should be given the opportunity to be saved by intervention.

Based on the conducted research, empirically validated conclusions, in the author's personal long-term professional practice, methods, techniques and tools for rescuing graffiti, are made, even before the situation arises in which they can be damaged.

The chosen innovative material for executing graffiti is silicone. Prior to selecting a piece of graffiti, the doctoral candidate made paintings. She recreated the selected graffiti on a wall and then removed it and prepared the agreed transfer to the museum. She recorded a video of this process. It is particularly significant that the candidate's initial purpose and goal were achieved in re-determining and re-evaluating graffiti by the fact that she managed to broker the reception of the piece by a public institution that is within the traditional system of national culture – a museum which will preserve it as an object of long-term value.

In the preparation of her doctoral thesis, the candidate applied the methods of compilation and comparison of existing knowledge and facts from study of art with results obtained in her own research. Using critical and theoretical models in the evaluation of graffiti and the trial and error method, the most appropriate technologies, chemical substances and materials for the performance and transfer of graffiti to the museum were investigated.

Through the research of the historical development and theoretical assumptions of the functioning and evaluation of graffiti, and discovering ways to conserve and transfer it, and in particular, synergy with citizens in the course of candidate's work in the street, an effort was made to influence society, from observers, artists and museums to narrowly-specialized professionals.

Positioning graffiti in the context of art offers an indication of how to save it from decay and try to sensitize the government, professionals, and the public to reserve some space for graffiti in museums, that is, how one can create value from a short-lived form of communication that

is worthy of restoration and conservation, an enduring value that is a part of the cultural heritage.

Keywords: *graffiti, postgraffiti, land art, subculture, outdoor art, museum, musealization, restoration, conservation.*

SADRŽAJ

UVOD	3
Restauratorova dvojba	3
Agonija stvaranja na zidu	4
Ulazak u muzej	5
1. DEFINICIJA I SEMIOTIKA GRAFITA	7
Likovnost i motivacija	8
Semiotika grafita	10
Komunikacija	11
2. POVIJEST GRAFITA	15
Oduvijek su bili prisutni	16
Dlan na špilji i svijet na dlanu	17
Autori	20
Grafiti u Hrvatskoj	22
3. DRUŠTVENI I ANTROPOLOŠKI SMISAO GRAFITA	32
Biseri ili prištevi na licu grada	34
Ekološki grafiti	37
Motivacija nastanka i društveno značenje grafita	40
Anonimnost i neanonimnost, autor prije djela ili djelo prije autora	43
4. TIPOLOGIJA GRAFITA	45
Land art i grafiti	50
5. SLIKA I TEKST – ODNOS KOJI SE MIJENJA	54
Vrste prikaza	54
Čitanje za nepismene	62
Rečenica od slike	65
Slikanje tekstem i tekst likovnim djelom	66

Slika i predložak	69
Kubistički roman	74
Odnos prema drugim umjetnostima	76
Bombardiranjem do nove pismenosti	79
6. MUZEJ KAO FENOMEN I INSTITUCIJA	81
7. MUZEJI DANAS	84
8. MUZEJI I GRAFITI – DOSADAŠNJA PRAKSA	87
9. ZAKLJUČAK TEORIJSKOG DIJELA	95
10. KREATIVNI KONCEPT ISTRAŽIVANJA	98
Nadomjestiti dio koji manjka	98
Fototeka o propadanju	99
Natječajne i dogovorene realizacije grafita	100
Konzervacija, restauracija	104
Performans	106
11. REZULTATI ISTRAŽIVANJA I ZAKLJUČCI	108
LITERATURA I IZVORI	110
PRILOZI	118
Prilog 1: Grafitarenje	118
Prilog 2: Grafiti – bilježenje propadanja	121
Prilog 3: Autorski grafiti – izvedba i bilježenje propadanja	123
Prilog 4: Autorski filmovi	127
Prilog 5: Konzervatori i grafiti	129
ŽIVOTOPIS	130

UVOD

O tome je li nešto umjetničko djelo ili nije umjetničko djelo – sumnje počinju od kreatora, od umjetnika, koji uvijek sumnja i mnogi u njega sumnjaju: je li stvorio nešto što smije zvati umjetničkim djelom. A ljubitelj umjetnosti? I on često sumnja u to zna li sigurno da je umjetnost ono što voli.

Na pitanje kad je (nešto) umjetnost, Nelson Goodman u odgovoru ističe funkciju: „Kad je umjetnost? valja odgovoriti s obzirom na simboličku funkciju. ...je li neki predmet umjetnost ili stolica ovisi o svrsi ili o tome funkcionira li on ponekad, u pravilu, uvijek ili isključivo kao umjetnost.”¹

A uvriježeno je mišljenje da se restaurator uvijek prihvaća raditi na umjetničkom djelu. No, činjenica je da se konzerviraju i restauriraju predmeti koji nisu uvijek umjetnost. Izazov za restauratora je i djelo koje je drukčije od svega što je dosad radio ili je nevjerojatno teško za restauraciju ili je njemu osobno drago i dragocjeno. Za konzervatorstvo i restauraciju nužna je interdisciplinarnost kao i za analizu i razlikovanje umjetnosti. Ipak, osnovno i najčešće za restauraciju je – poziv: spasiti umjetničko djelo, vratiti ga u stanje najbliže onome u kojem je bilo netom nakon što je stvoreno. Često konzervator – restaurator razmišlja na koji način spasiti umjetničko djelo. To mu je prva pomisao, a ne dojam koji izaziva neko djelo.²

Restauratorova dvojba

Likovnim (naravno i svim ostalim) umjetnicima, najvećoj većini njih, želja je stvoriti i doslovno besmrtna umjetnička djela, takva koja će trajati. No djela propadaju: kemijskim, fizikalnim i mehaničkim oštećivanjem. Umjetnici uglavnom znaju i to da se odabirom materijala i pravilnom upotrebom tehnoloških postupaka, uvelike može spriječiti naglo propadanje prilikom izrade samog djela. Ipak, najveća je dvojba restauratoru kada uđe u interakciju s djelom „predodređenim za propadanje”. Jer neki umjetnici, kao što je bio i Alberto Giacometti, žele zabilježiti propadanje materije kao dio normalnog procesa, života jednog umjetničkog djela. Neke njegove skulpture u gipsu predodređene su da bilježe propadanje. Pitanje je – koliko konzervirati i restaurirati i – da li uopće? Onako kako je

¹ Goodman, Nelson. 2008. *Načini svjetotvorstva*. Disput. Zagreb. 69.

² Prema Fountain, Henry. 2010. The Improvised Remedies of an Art Healer. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2010/10/26/science/26whitney.html>, pristupljeno 5. srpnja 2014.

umjetnik namijenio (da jednoga dana ili stoljeća nestane) ili onako da desetci naraštaja imaju taj privilegij uživati u umjetničkom djelu? Odlučujemo se u svakome slučaju za restauraciju, za sudjelovanje u kreiranju baze ljepote za budućnost svih sljedećih generacija.

Agonija stvaranja na zidu

Grafiti, nastali u samom početku kao nagonski otisci svjedočenja o postojanju čovjeka ovdje i sada, a gledano u razmjerima čovjekova bivanja na planetu – praktički odnedavno i kao ilegalne slikarije po gradskim površinama, i danas su najčešće „na rubu” i najčešća im je sudbina da budu izbrisani, uništeni, nestanu. Navedena suvremena likovna forma dio je urbane supkulture, a podrazumijeva aktualnost, anonimnost, nelegalnost, brzinu nastajanja i kratkoću trajanja. Baš zato što njihov nastanak u svojoj biti zadržava još onu mističnost „agonije stvaranja”, ovim se radom dokazuje da su jači argumenti onih povjesničara umjetnosti, semiotičara, sociologa koji im priznaju umjetničku vrijednost te da grafiti jesu vrijedni čuvanja, vrijedni trajanja.

Grafit, taj specifičan dio ulične umjetnosti, dovođenjem u muzej dobiva svoju šansu da traje, omogućuje mu se „drugi život”. U drugome životu grafit će dobiti dodatne funkcije. Grafit više neće imati samo prolaznu revolucionarnu, sociološku i estetsku funkciju, njegovo značenje neće se iscrpiti samo u urbanom kontekstu na razini primarne informacije ili reakcije, nego će kao trajni artefakt funkcionirati u muzeju.

Ovim se radom donose argumenti i za to da se narav grafita i umjetnička vrijednost ne gubi nestankom jedne od osobina – kratkotrajnosti te da se trebaju uspostaviti mehanizmi njihove konzervacije i/ili restauracije.

Zbog svega navedenog ovim se radom predlažu metode i tehnike konzervacije i restauracije grafita³ kako bi mogli ponovno oživjeti u muzeju, „simulakrumu vječne sadašnjosti”.⁴

³ Za razliku od rada diplomantice Tee Trumbić na studiju konzervacije i restauracije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, pod mentorstvom prof. Egidija Budicina, koja je u ljetu 2011. godine provela sondiranje grafita u prostoru Studentskoga centra u Zagrebu. Usp. Trumbić, Tea. 2011, Grafiti (20. i 21. st.) – različiti aspekti u konzervatorsko-restauratorskom postupku. Diplomski rad. Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Odsjek za restauriranje i konzerviranje umjetnina. Zagreb.

⁴ Briski Uzelac, Sonja. 2008. *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*. CVS – Centar za vizualne studije. Zagreb. 238.

Analizom dostupne literature iz područja znanosti o umjetnosti, intervjuima s autorima grafita i teoretičarima likovne umjetnosti i zaključcima predlaže se novo vrednovanje grafita i nude naznake načina kako ih spasiti od propadanja. Kao izvori informacija i literatura korištena je stručna i popularna literatura s tematikom umjetnosti, posebno likovne i audiovizualne umjetnosti, povijesnoumjetnička literatura, tehnologije materijala, restauracije, zatim lingvistike, opće povijesti, kulture, mrežni izvori o fenomenu grafita, osobni posjeti izložbama, predstavama, performansima.

Usto je metodom eksperimenta i pokušaja i pogreške provedeno istraživanje kemijskih supstancija i materijala te najpogodnijih tehnologija za izvedbu i prijenos grafita, kao i njihove konzervacije i restauracije.

Nakon teorijskog proučavanja, u praktičnome dijelu najprije su napravljene skice idejnog rješenja. Na osnovi istraživanja materijala i tehnologija, napravljen je izbor materijala i izabrana tehnologija izvedbe grafita i prenošenja grafita. Nakon toga je izveden grafit na zidu.

Odabranom metodom prenesen je zidni grafit pred publikom na prijenosnu podlogu. S obzirom na to da je grafitiranje, pa tako i njegov negativ za prijenos – nazovimo to „antigrafitiranjem” ili čak „postgraitiranjem” – dio žive urbane kulture, događanja u kojoj javnost nije samo pasivan konzument, tijekom autorskoga „javnog nastupa”, čina grafitiranja i antigrafitiranja, intervjuirana je i anketirana publika te provedena i metoda samoopažanja radi „ulaska” u ulogu autora grafita.

Ulazak u muzej

Potom je pronađen muzej – galerija koja je prihvatila smjestiti taj grafit. Primijenjene su metode kompilacije te komparacije postojećih spoznaja i činjenica iz znanosti o umjetnosti s rezultatima do kojih se došlo u vlastitim istraživanjima. Na osnovi dosadašnjih spoznaja i istraživanja u području znanosti o umjetnosti, provođenjem originalnih metoda i konzervatorsko-restauratorskih postupaka za očuvanje i prijenos grafita u muzej te unošenjem u muzej umjetničkoga djela – grafita, stvorena je osnova za argumentirani odmak od uvriježenog pristupa grafitu.

U ovom doktorskom radu provest će se sljedeće: preispitat će se odnos prema grafitima kao dijelu kulture. U prvom dijelu teorijski se obrađuje fenomen grafita: semantičko-kulturalno

istraživanje fenomena grafita kao komunikacijske „platforme” za informacijsko posredovanje socijalnih skupina i supkultura. Drugi dio je kreativno istraživanje, koje uključuje ideju i eksperimente, te kreativna implementacija tehnologije uz pomoć koje bi se grafiti mogli muzealizirati, odnosno pohranjivati u muzejske funduse.

Navedenim istraživanjem povijesnog razvoja i teorijskih postavki o funkcioniranju i valorizaciji grafita te otkrivanjem načina konzervacije i prijenosa, a napose sinergijom s građanima u tijeku svoga rada na ulici nastojalo se utjecati na društvo, od promatrača, umjetnika i muzealaca do uskospecijaliziranih stručnjaka. Pozicioniranjem grafita u kontekst umjetnosti nudi se naznaka načina kako ih spasiti od propadanja i pokušati senzibilizirati i vlast i stručnu javnost i stanovništvo da se grafitu rezervira mjesto i u muzeju, to jest kako se od kratkotrajne komunikacijske forme može stvoriti vrijednost koja zavrjeđuje intervenciju restauratorsko-konzervatorske naravi, trajna vrijednost kao dio kulturne baštine.

1. DEFINICIJA I SEMIOTIKA GRAFITA

Zidni grafit je naziv za sliku, tekst ili i sliku i tekst, koja ima svoju specifičnu funkciju, komentar događaja (političkih, društvenih, emocionalnih). Izvedeni su najčešće na javnoj površini, najčešće zidu, neformalne su naravi. Njima se često izražava pobuna protiv građanskih normi ponašanja. Za neke su oblik umjetnosti, a za druge vandalizam. Često se slikovni grafiti, za razliku od tekstualnih, izvode legalno. Iako su sveprisutni, činjenica je da u nastojanju za točnim definiranjem grafita još nailazimo na obilje definicija koje navode neki ili nekoliko aspekata grafita, a potpuna definicija izmiče, baš kao i njihovi autori koje se najčešće izmiču u sjenu anonimnosti.

Naziv grafit, prema Klaiću⁵ talijanskog je podrijetla: imenica *graffito* označava malu ogrebotinu, a glagol (*s*)*graffiare* znači grebati, ogrepsti. U talijanski jezik ušao je iz grčkog jezika: *graphein*, što znači pisati.⁶ Mrežna stranica Hrvatskoga jezičnog portala navodi riječ u množini – grafiti (koji razlikuje od grafita u jednini koji označava crnosiv mineral koji se upotrebljava za srce olovke, elektrode, suha maziva itd.; alotropsku modifikaciju ugljika) i daje dvije definicije: „1. crteži ili natpisi na zidu (zgrada, pothodnika i sl.) izvedeni kredom, ugljenom ili sprejem, tipični za subkulturu velikih gradova, često sadrže političke poruke, buntovan stav u odnosu na građanske norme; posjeduju vlastiti likovni izraz; 2. u 1980-im pravac u suvremenoj umjetnosti (graffiti-art), posebno u SAD-u”.⁷

Ti „otisci pojedinaca i grupa koji su osjetili potrebu ili bili provocirani ostaviti trag na koži grada”⁸ postaju „zajedničko opće dobro, kao stanovita usmena kultura u opticaju”.⁹

Problem grafita, i njihove pojave i njihova definiranja, svakako je i sociološki, a ne samo likovni i umjetnički. Maković upozorava: „Brojni su razlozi koji nas tjeraju da tražimo nova, ili barem izmijenjena i dopunjena značenja onoj osnovnoj definiciji preuzetoj iz rječnika. Grafiti više nisu samo natpis ili grub crtež. Još manje su stijene, zidovi ili pločnici jedina mjesta na kojima se susrećemo s grafitima. Isto tako šaranje na brzinu i skrivečki također ne bi odgovaralo

⁵ Klaić, Bratoljub. 1974. Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica. Zora. Zagreb. 496.: grafito, 2. mn. grafita tal. (graffito), natpis ugreben u zidu, urezan crtež.

⁶ Klaić, Bratoljub. 1974. Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica. Zora. Zagreb. 496.: grafo... (grč- grafo – pišem), kao prvi dio složenice označuje vezu s pismom i pisanjem.

⁷ http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fV9mXRQ%3D, pristupljeno 13. travnja 2018.

⁸ Mrduljaš, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem). *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 64.

⁹ Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb. 392.

u potpunosti. Pa čak i ono uvriježeno mišljenje da grafiti tradicionalno predstavljaju oblik prekoračenja zabrane, štoviše da su oni samo znak vandalizma, i to se mišljenje također treba korigirati.”¹⁰

Slika o liku tvorca grafita definitivno se mijenja, uz ostalo i s obzirom na vremenski i prostorni i izražajni razvoj jer ubrzo nakon porođajne faze, javile su se individue i skupine pa i generacije u kojima su mnogi „završili likovne akademije te se pored grafita također bave dizajnom ili slikarstvom.”¹¹

Likovnost i motivacija

Na usmjeravanje pozornosti prema likovnosti i motivaciji kao angažiranosti, poziva i Antonija Vranić, pa spominjući početke od prapovijesti, navodi da se „kao pravac u suvremenoj umjetnosti javljaju (se) osamdesetih godina prošloga stoljeća, kada postaju nezaobilazan proizvod urbanoga življenja, način života usko povezan sa glazbenom scenom, koji je kao takav rođen u Americi. Suvremena definicija grafite označava kao crteže ili natpise na zidu, izvedene kredom, ugljenom ili sprejem, tipične za subkulturu velikih gradova, koji često sadrže političke poruke, buntovni stav u odnosu na građanske norme te posjeduju vlastiti likovni izraz.”¹²

Višeznačnost i različito funkcioniranje, estetika, stav i umijeće, istaknuti su i u navodu definicije grafita s mrežne enciklopedije: „Oslikavanje javnih prostora sprejevima u boji, rukom autora koji ima stav i estetski osjećaj mogu na specifičan način obogatiti karakter ulice ili grada, dok u nemaštovitim rukama samo povećavaju vizualnu zagađenost prostora.”¹³

Sličnost u definiranju, no opet uz uočljivu opreku s obzirom na vlastiti stručni fokus donose lingvist Botica i sociolog Lalić. Tako dok Stipe Botica grafit određuje kao „urezan, utisnut natpis ili crtež na zidu ili nekoj drugoj površini. Riječima i slikama, s pomoću pisaljke/boje/spreja, stvaraju se rečenice, parole i figure, najčešće duhovita i zajedljiva sadržaja”¹⁴, Dražen Lalić ih označava kao „izraze različitih značenja predočene crtanjem,

¹⁰ Maković, Zvonko. 1988. Grafiti. Quorum. (18)1. 194.

¹¹ <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/foto-graffitima-kroz-hrvatsku-primjeri-ulicne-umjetnosti-koji-uljepsavaju-svakodnevicu-u-kojoj-zivimo/178135/>, pristupljeno 28. studenoga 2015.

¹² Vranić, Antonija. 2004. Druga strana grafita. *Vijenac br. 277*. Zagreb. Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/277/druga-strana-grafita-9934/>, pristupljeno 16. veljače 2018.

¹³ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Grafiti>, pristupljeno 11. listopada 2015.

¹⁴ Botica, Stipe. 2001. Grafiti i njihova struktura. *Umjetnost riječi XLV*. Zagreb. 80.

urezivanjem i pisanjem po zidovima i drugim javnim prostorima nenamijenjenima toj svrsi.”¹⁵
Za njega su grafiti „neinstitucionalan i neformalan oblik komuniciranja pojedinaca i grupa, kako međusobnoga, tako i sa širim društvenim okruženjem.”¹⁶

Isticanje komunikacije grafitara s „Drugim” nalazimo u mnogim definicijama i opisima fenomena grafita. Upozorenje, šokiranje, polemika, stav, bunt, sve su to osobine koje su na prvu vidljive u grafitarskom izrazu. Grafitar – pošiljatelj javno, bez zadržke, najčešće zaštićen velom anonimnosti, otvoreno ili enigmatski šalje poruku promatraču – primatelju, ostavlja dojam na primatelja, koji ovisno o svojoj konstytuciji, prihvaća poruku ili ne prihvaća, reagira odobravanjem ili neodobravanjem, reagira ili ne reagira. Anonimnost daje prostor za slobodu izraza, u izrazu i u poruci, daje slobodu stvaranja.

U mnogim se studijama, na koje se naslanjaju i hrvatski teoretičari¹⁷ ističe dvojakost grafita – da su istodobno i simptom i sredstvo: simptom neriješenih problema u društvu, a istodobno i sredstvo poticanja na rješavanje tih problema, sredstvo za političko, ekološko, socijalno osvješćivanje. Usto se nadovezuje i činjenica kako grafite u najširem smislu „možemo smatrati i VIZUALNO formiranim pogledom na probleme društvene zajednice.”¹⁸

Prema različitim tumačenjima, kako navode i Lalić i dr.¹⁹, na grafite možemo gledati prema različitim točkama gledišta: „kao jezični znak, kao oblik prekoračenja zabrane, kao vandalizam ili umjetnički izraz, kao mogućnost nadoknađivanja komunikacijskog deficita i kao specifičan oblik ljudskog izražavanja”.²⁰

Budući da mnogi autori (Botica, Užarević, Lalić, Ključanin)²¹, posebno na našim prostorima, ističu i pogled na grafit kao književnu strukturu, u tom ga se razmatranju može gledati kao višeslojnu manifestaciju. Pritom su uz okolnosti osobite komunikacije grafitom, zatim vrijeme i prostore te narav pošiljatelja i primatelja poruke, jednako važni i elementi jezika. Ključanin ih

¹⁵ Lalić, Dražen; Leburić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb. 35.

¹⁶ Isto. 35.

¹⁷ Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar.

¹⁸ Isto. 10.

¹⁹ Lalić, Dražen; Leburić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb.

²⁰ Isto. 35.

²¹ Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb.; Lalić, Dražen; Leburić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb.; Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar.; Ključanin, Arif; Senjković, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti*. ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar. i Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Disput. d. o. o. Zagreb.

prisposobljuje oglasnoj ploči: „Možda je kao činilac suvremenosti fenomena grafita ipak najznačajnije što su ovodobni grafiti-majstori, za razliku od svojih prethodnika u minulim tisućljećima, SVJESNI zida kao medija. Kao jedini, najdemokratičniji, uvijek otvoreni medij za sve, zid postaje OGLASNA PLOČA „ugroženih” pojedinaca i deklasiranih i marginaliziranih društvenih slojeva.”²²

U definiranju grafita četiri su njegova elementa posebno istaknuta. Prvi bi bio nelegalnost, pa usto povezana subverzija, supkultura, kako precizira Gamboni: „metoda razbijanja monopola javne uporabe jezika i životnoga prostora”.²³ Drugi je neformalnost, širenje forme i kontraformiranje. Treći je ulazak u prostor i djelovanje na javni prostor, a četvrti element bi bio tajnost, anonimnost.²⁴ Uz prostor – javni prostor, i to prvenstveno velikih urbanih cjelina, povezana je pretpostavka brojnosti promatrača. Znači, grad koji je tako koncipiran da ima trgove, ulice i uličice, zidove i zidine, fasade i nadvožnjake, podzemne prolaze i mostove, pa onda zgrad(urin)e tvornica, stadiona, škola, đачkih domova... na tim mjestima nudi priliku za ostvarivanje autoru grafita.²⁵

Semiotika grafita

O počelu „smještavanju” grafita u kategorije i funkcijama Ključanin i Senjković navode: „Proizišli od slika nastalih na zidovima špilja, grafiti imaju isto počelo kao i „visoka” umjetnost. Njima su se koristili i prvi kršćani, koji su razvili sistem kodiranog pisma i simbola kako bi se međusobno raspoznavali.”²⁶

Kada govorimo o znaku, simbolu i kodu, prema navodima u Noethovu Priručniku semiotike²⁷ struktura grafita ima svojstvo otvorenosti jer ne pretpostavlja završetak. Grafit svojom logikom ne pretpostavlja kraj (kao što je to, recimo, slučaj s pripovijetkom, koja početkom predmnijeva završetak, razrješenje), nego dopušta, čak i predmnijeva razvoj u nekoliko smjerova – zato jer je otvoren.

²² Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar. 12.

²³ Gamboni, Dario. 1988. Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje. *Quorum (18)1*. 215.

²⁴ Prema Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Disput. d. o. o. Zagreb. 109.

²⁵ Isto. 110.

²⁶ Ključanin, Arif; Senjković, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti*. ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar. 7.

²⁷ Noeth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Ceres. Zagreb. 400.

Kao kod svakog otvorenog djela, autor grafita ostavlja mogućnost daljnjeg djelovanja i djelovanja nekog drugog autora. To je ujedno (engl.) *work in progres*, odnosno stalni rad. Grafitari jedni druge „pre(ko)slikavaju”, bilo da namjerno rade grafit preko nekog grafita, reagirajući na prvog autora i njegov rad ili zbog „manjka” površine – borbe za teren, borbe za prostor izvedbe. Umjetnik Robert Rauschenberg²⁸ intervenirao je pak na slikama De Koninga preslikavajući preko njih – na njegov pristanak, on djeluje preko De Koningovih slika. Otvorenost je vidljiva i u poetici *Merzbaua* Kurta Schwitersa, koji ustraje na beskonačnom kreiranju.²⁹

Prema Noethu bismo grafite semiotički smjestili i u dinamičke i u otvorene sustave. Dinamičke jer im se struktura mijenja s vremenom, a otvorene zato jer „razmjenjuju energiju sa svojim okolišem”.³⁰ Također, po istome autoru možemo dio grafita smjestiti u područje koda. I to ne institucionalnih kodova, nego kriptografskih jer mnogi podrazumijevaju „naputke za prijevod kakve otvorene poruke u njima.”³¹

Komunikacija

Kao komunikacijski obrazac, grafiti djeluju na dvije razine. Prva je razina ona koja omogućuje grafitarima da međusobno razgovaraju, ona je sredstvo komunikacije za one koji su isključeni iz javne sfere³² pa kroz grafite, autori obznanjuju sebe i svoje talente onima koje zapravo nisu upoznali, tvoreći široku zajednicu bez fizičke interakcije, među ljudima koji se čak niti ne poznaju. Isto tako, grafiti su i primarni alat autora za komunikaciju s dominantnim društvom, vrisak ulica, vikanje po cijelom zidu: Hej, ovdje sam, to sam ja, ne znaš me, ali nisam nevidljiv!

²⁸ Robert Rauschenberg (1925. – 2008.) bio je američki slikar i grafičar poznat po tome što su njegova rana djela bila preteča pop art pokreta. Rauschenberg je također poznat po svojim „kombajnima” 1950-ih, u kojima su se netradicionalni materijali i predmeti koristili na inovativne načine. Bio je i slikar i kipar, a „Kombajni” su kombinacija oba polja. Također je bio poznat i po fotografijama i performans umjetnosti. Prema Stanska, Zuzanna. 2017. The Story How Robert Rauschenberg Erased de Kooning. *Dailiy Art magazine*. Dostupno na: <https://www.dailyartmagazine.com/story-robert-rauschenberg-erased-de-kooning/>, pristupljeno 2. travnja 2018.

²⁹ Prema Jirsak, Libuše. 2002. Smisao ili besmisao — pitanje je sad! *Vijenac 211. Likovnost*. Kurt Schwitters, Kunstforum, Beč, 15. ožujka — 16. lipnja 2002. Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/211/smisao-ili-besmisao-pitanje-je-sad-14644/>, pristupljeno 21. svibnja 2013.

³⁰ Noeth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Ceres. Zagreb. 209.

³¹ Isto. 216.

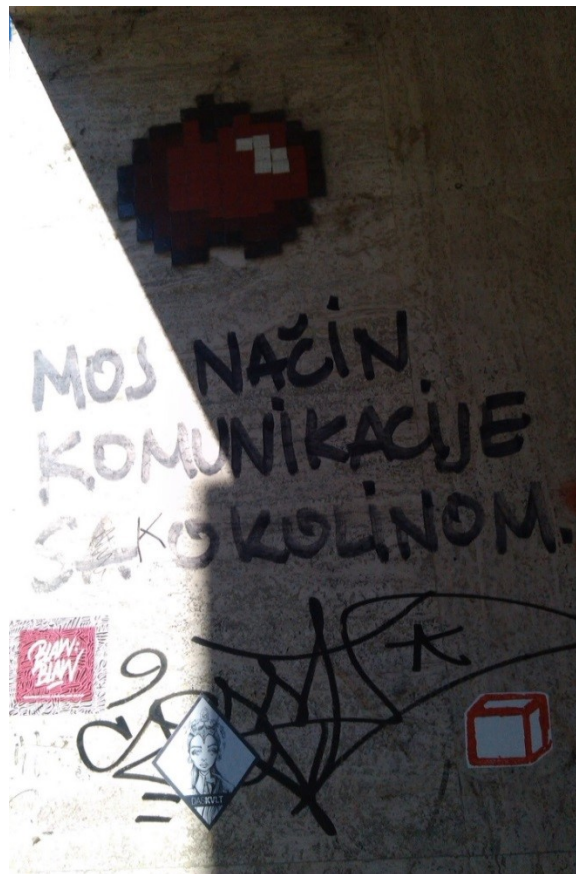
³² Prema Back, Les; Keith, Michael; Solomos, John. 1999. Reading the Writing on the Wall: Graffiti in the Racialized City. *Soundbite Culture: The Death of Discourse in a Wired World*. Ur. Slayden, David; Kirk Whillock, Rita. Sage Publications. Thousand Oaks. CA. 71.

Komunikacija koju grafitar uspostavlja s Drugima, određena je „projekcija unutarnjih osjećaja koja traži i stvaralačku nadogradnju recipijenta.”³³

Također i Roland Barthes u svojem eseju „Smrt autora”³⁴ donosi ideju kako je (i)ščit(va)telj djela glavna figura u odnosu između djela, autora i čitatelja. Njegova je teza kako zapravo primatelj djela imenuje, formira ono što je u djelu označeno. Otvorenost djela, njegova sposobnost da u sebe uvuče primatelja, zapravo mu daje na umjetničkome karakteru.

Bourriaud pak donosi pojam – semionaut. On navodi: „Suvremeni je umjetnik semionaut, on izmišlja putanje između znakova.”³⁵

Ključanin isto tako navodi kako fenomen grafita obgrljuje širok spektar značenja, od arhetipske geste do čvrstog običaja inicijacije u bandama siromašnih četvrti.³⁶



Slika 1. Grafit snimljen u Zagrebu, Draškovićeva ulica, travanj 2017., jasno govori o ideji grafita

³³ Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb. 386.

³⁴ Barthes, Roland. 1968. Smrt autora. U: Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb. 197–202.

³⁵ Bourriaud, Nicolas. 2013. *Relacijska estetika*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb. 136.

³⁶ Prema Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar. 8.

Zidni grafit u sebi sadrži semiotičke elemente: i znak, i značenje, i označeno. Zidni se grafit eksponira u komunikacijskom pogledu: prosječan promatrač zidnoga grafita prvo primijeti znak, a tek onda cjelinu slike jer ljudsko oko ne može obuhvatiti cjelinu koja je često velikog formata (kada govorimo o velikim zidnim grafitima). No, istodobno zidni grafit zbog specifičnog rasporeda slova, tehnike pisanja, izgleda, nekad i boje (grafitari imaju „svoje boje”) – često baš označava svojega autora. Često je sama slika u drugome planu (ili je niti nema). Nakon toga (taga), nakon uočavanja natpisa, promatrač uočava sliku. Tada je i slika onaj čimbenik koji može označiti autora. Zidni grafiti funkcioniraju kao društveni tekst, grafiti se izlažu pogledu drugih, uspostavljaju odnos s društvenim okruženjem. Čak i onim potencijalnim promatračima koji ne žele biti primatelji poruke, grafit utječe na njihov život zbog njihova negiranja, ignoriranja, izazivanja, dakle – ipak djeluje na preoblikovanje (i njihovih) društvenih okolnosti. Pa tako kaže Noeth da su „semantička (su) polja mentalne slike što ih ljudi imaju o svojem gradu”.³⁷

Umberto Eco u svojem djelu „Otvoreno djelo”³⁸ donosi razmišljanje o novom načinu koncipiranja umjetničke forme i o tome kako djelo nije pred uživateljem potpuno i nepromjenjivo nego je zapravo otvoreno – otvoreno polje mogućnosti za razne interpretacije, raznoliko postavljanje unutarnjih odnosa i odnosa prema van, s drugim akterima komunikacije. Za grafit kao likovnu formu vrlo je primjenjiv Ecoov opis kako „...umjetnost na svoj način, kao strukturacija oblika, govori o svijetu i o čovjeku; može se dogoditi da jedno umjetničko djelo postavlja tvrdnje o svijetu putem svog sadržaja – kao što se to događa u predmetu jednog romana ili poeme – ali, zapravo, umjetnost postavlja tvrdnje o svijetu, prije svega, načinom na koji se jedno djelo gradi manifestirajući (...) i implicitnu viziju svijeta koji određen način oblikovanja manifestira.”³⁹ Kada Eco ističe kako „...otvorena djela postaju poziv na slobodu koja će se, izražavana na planu estetskog uživanja, morati razvijati i na planu svakodnevnih ponašanja, intelektualnih odluka, društvenih odnosa”⁴⁰, odmah u navedenim riječima iščitavamo i grafitarski odnos prema stvaranju i uratku i poziv na komunikaciju publike i poznavatelja.

Osvrnemo li se još na semiotiku prijenosa grafita, ona bi značila uspostavu simbola, tj. pretvorbu znaka u simbol. Poništavanje, pa ponovna kreacija veze označitelj – označenik,

³⁷ Noeth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Ceres. Zagreb. 447.

³⁸ Eco, Umberto. 1965. *Otvoreno djelo*. Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”. Sarajevo.

³⁹ Isto. 18.

⁴⁰ Isto. 21.

grafitu kao znaku u ovome slučaju dodaje nove momente zbog posredovanjem promijenjenih mjesta, vremena i „novog autorstva” – restauratora.

Grafit više neće biti znakom kakav je bio na „svojem” mjestu na ulici jer će u novom sustavu u muzeju čak i oblik biti drukčiji (iako naizgled potpuno isti). Oblik označitelja grafita drukčiji je čim nije na ulici već negdje drugdje.

Također, grafit na ulici ili jest ili nije ili uskoro neće biti. U ovome slučaju označitelj (fizički dio znaka, grafit koji je bio na zidu) nije nestao uobičajenim načinom nestanka grafita.

Tom će se grafitu dogoditi da će (na drugome mjestu, u drugome kontekstu) evocirati na nešto što je odsutno⁴¹, bit će simbolom, simbolizirat će grafit.

Umjesto da, kako to često biva, nestane, i njegov znak ostane na razini samo označenika (mentalna slika o grafitu koji je bio na točno određenome mjestu i točno onako izgledao), umjesto da bude zbrisan zbog protoka vremena, a najčešće ipak od ruku gradskog čistača koji ga pretvara u više-manje trajnu samo mentalnu sliku i tako razdvaja neodvojivu dvojnost znaka označenik – označitelj, grafit će – u procesu nošenja (planske destrukcije, pa rekonstrukcije) na mjesto koje je zajednica inaugurirala kao simbol „prave” kulture (umjesto alternativne ili supkulture kao što je ulična umjetnost) – sada funkcionirati kao simbol, u suodnosu s općeprihvaćenim simbolima.

U ovom će slučaju restauriranje i pozicioniranje znaka koji u muzej stiže iz supkulture, pojačati u svojoj opreci i označenike „kulturu” i „umjetnost”.

⁴¹ Isto. 21.

2. POVIJEST GRAFITA

Zapisi koje možemo poistovjetiti s grafitom pojavljivali su se u najstarijim kulturama. Potreba za pisanjem, zapisivanjem postojala je od davnih vremena. S izumom pisma pojavila se mogućnost bilježenja događaja (imena i datuma) i doživljaja. Osim „službenih dokumenata” iz drevnog vremena, pojavljivali su se i neslužbeni – u formi grafita, kao komentari događaja.

Grafiti crteži ili natpisi nalazili su se posvuda, kao i danas u suvremenom urbanom okruženju. Bili su prisutni na ulicama, trgovima, zidovima kuća i hramova i njihova je funkcija već tada bila prepoznata: „Gotovo od samih svojih početaka, pisanje po zidovima i drugim prostorima funkcionira kao svojevrsan atak za uvriježene, ukalupljene i zapredene kanale izražavanja i komuniciranja.”⁴²

O postanku i porivu za grafitarenje piše i Botica u svojoj zbirci hrvatskih grafita⁴³ navodeći kako povijest grafitarske djelatnosti seže duboko u prošlost, možda čak do trenutka kada je čovjek iz agrafijske faze svoje duhovnosti prelazio u grafijsku fazu i kad je pismom i drugim grafijskim sredstvima urezivao svoj trag u vremenu i prostoru⁴⁴ od slikarija na zidu špilje (Lascaux), preko staroegipatskih hijeroglifa, pa zida kraljevske palače kralja Baltazara u Babilonu sa starozavjetnim upozorenjem do Pompeja i Herkuleje.⁴⁵

Spomenimo ranokršćanske slikarije i natpise koji su imali vjerski sadržaj (Italija, Francuska, Španjolska, Egipat, Palestina), a posebno se ističu oni iz rimskih katakomba.

„Službeni dokumenti” napisani od strane službenih pisara kod velikodostojnika (vladara ili neke druge važne osobe) ili osobe koja je poznavala pismo, ispisivani su utiskivanjem u tada dostupni materijal – glinene pločice, urezivanjem u grnčariju, kamen, bjelokost, ali se ujedno pojavljuju i „neslužbeni” – u formi grafita, kao komentari događaja.

U knjizi „By Roman Hands” govori se o grafitima koji su već od davnih vremena bili prisutni na ulicama, trgovima, zidovima kuća i hramova. Tako ih se i danas može vidjeti sačuvane na područjima od Egipta do Rima⁴⁶.

⁴² Lalić, Dražen; Leburčić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb. 24.

⁴³ Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb.

⁴⁴ Isto. 386.

⁴⁵ Isto. 386.

⁴⁶ Prema Hartnett, Matthew. 2008. *By Roman Hands, Inscriptions and graffiti for students of Latin*. Focus Publishing/R Pulins Company. Newburyport.

Oduvijek su bili prisutni

Prema autoru knjige Hrvatski tekstualni grafit, Arifu Ključaninu⁴⁷, kao jedan od prvih grafita spominje se biblijski grafit ispisan Božjom rukom. Pojavio se na Baltazarovoj palači, a njegov tekst je glasio: „Mene, Mene, Tekel, Parsin”.

Kako ga kralj Baltazar nije mogao sam dešifrirati, pozvao je proroka Danijela, koji ga je ovako protumačio:

25., A evo što je napisano: Mene, Mene, Tekel, Parsin. 26 A te riječi znače: Mene: izmjerio je Bog tvoje kraljev-

stvo i učinio mu kraj; 27 Tekel: bio si vagnut na tezulji i nađen si prelagan; 28 Parsin: razdijeljeno je tvoje kraljevstvo i predano Medijcima i Perzijancima. “48

Kada je riječ o suvremenom grafitu, svakako treba spomenuti muralizam – oslikane zidove u meksičkim gradovima na početku 20. stoljeća⁴⁹, no suvremeni su grafiti prema većini autora (Waclawek, Catz, Rojo) nastali 60-ih godina 20. stoljeća u Philadelphiji u SAD-u. New York pak postaje svjetsko središte grafitarske djelatnosti, a iz njega i SAD-a općenito grafiti se šire u urbane sredine diljem svijeta.

Prema Arifu Ključaninu, šezdesetih godina događa se procvat upotrebe grafita kao medija za prenošenje poruka – „šezdesetosmaška renesansa grafita”.

Potkraj šezdesetih godina grafiti su postali dio izražavanja bunta protiv vlasti za vrijeme studentskih nemira u Parizu, Pragu i Mexicu.⁵⁰

Za Europu je možda najzanimljiviji primjer Berlinski zid jer se na njemu mogao i pratiti razvoj i promjene u grafitnom izrazu, on je živa povijest grafita.

⁴⁷ Ključanin, Arif. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980. -1990.* 1995. Eridan. Zadar.

⁴⁸ Usp. Biblija, Daniel – stih 525. 1980. Kršćanska sadašnjost. Zagreb. 875.

⁴⁹ Prema Jérômeu Catzu, kustosu i autoru koncepta izložbe Street Art 2.0: Inovacija u srcu pokreta, u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu od 26. rujna do 29. studenog 2015. godine.

⁵⁰ Prema Ključanin, Arif; Senjković, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti.* ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar. 7.

A živa, živopisna i pregledna povijest, oplemenjena i s projekcijama budućnosti grafitnog izraza mogla se još 2015. pogledati i u Klovićevim dvorima u Zagrebu, na izložbi „Street Art 2.0: Inovacija u srcu pokreta”. U nekoliko je bitnim podacima nabijenih rečenica pregled povijesti grafita dao Jérôme Catz, kustos i autor koncepta izložbe.

Tako Catz navodi: „Cornbread i Cool Earl, odgovorni su za prve tagove ili grafite u Philadelphiji 1967. godine, a prethodne godine Ernest Pignon-Ernest u Francuskoj izlaže svoja prva djela na platou u Albion de Provence... Nakon toga sve se savršeno nadovezuje: rođenje taga u New Yorku, njegov razvoj kroz preteče, Cocoa 144 i Julia204, junake Takija 183 ili Stay Higha 149, njegove predstavnike poput Huga Martineza i UGA-e te nadahnutih fotografa poput Jona Naara ili Keitha Baugha čije nam dokumentiranje pruža neosporiva svjedočanstva. Od taga pa sve do stila natpisa (writing), u biti je to samo pitanje veličine slova, koja se u velikom formatu popunjavaju uz obogaćivanje kontura, prije uvođenja likova... i grafit je tu! U Europi, intervencije na ulici i zidovima cvjetaju već od početka sedamdesetih godina, a određeni su se umjetnici iz tog razdoblja našli (...) usred mijena aktualne discipline (...) ovdje posebice mislim na Ernesta Pignon-Ernesta. Mostovi između umjetnika dvaju kontinenata, poput Richarda Hambletona i Zlotykamiena ili Kennya Scharfa i Hervéa Di Rose, su tu i za neke su očiti, a poveznice s poviješću umjetnosti rađaju se zahvaljujući stvaralaštvu autora grafita poput Crasha s pop artom ili Future s apstraktnim ekspresionizmom (...) čini se da je 1967. godina bila posebna za rođenje street arta te, iako je teško sa sigurnošću utvrditi ime „oca utemeljitelja”, bez poteškoća znamo tko su umjetnici iza kojih je više od trideset godina karijere, što su ostvarili i kada. Sve ostalo samo je pitanje arhiviranja, što internet u kombinaciji s kolektivnom poviješću odlično čini!”⁵¹

Dlan na špilji i svijet na dlanu⁵²

Od špilje do muralizma

Špiljski oslici od samog početka zrcalili su toliko istaknutu čovjekovu potrebu da ispiše svoj trag postojanja.⁵³

⁵¹ Catz, Jérôme. 2015. Katalog izložbe Street Art 2.0: Inovacija u srcu pokreta u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu od 26. rujna do 29. studenog 2015. godine

⁵² Podjela po fazama preuzeta prema glavnim crtama iz: Catz, Jérôme. 2015. Katalog izložbe Street Art 2.0: Inovacija u srcu pokreta u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu od 26. rujna do 29. studenog 2015. godine

⁵³ „Pračovjek, ljudožder još i kosmat kao gorila, prestao je biti majmunom u altamirskoj diluvijalnoj špilji, zaustavivši vrijeme na stijeni, kada je prvi put otisnuo svoju, od ljudske krvi još masnu ruku o kamen svog zvjerskog zaklona. Od tog slučajnog (po svoj prilici) krvavog otiska, do toga, da tu krvavu daktiloskopiju ponovi

Možemo se usuditi reći da ipak „pravo” slikarstvo na zidovima – muralizam nalazimo od početka 20. stoljeća na zidovima meksičkih gradova.

Od tridesetih do šezdesetih – termin grafit i tag

Zahvaljujući strasti fotografa Brassaija, koji je od 1930. do 1960. godine pratio parišku umjetničku scenu u nastajanju, rezbarije i grafite u kredi i ugljenu na ulicama Pariza, te objavio knjigu „Graffiti”, termin grafit ulazi u rječnik Art Bruta iz 1960. godine. U to vrijeme, godine 1942., američki vojnici u 2. svjetskom ratu začetnici su taga. Ostavili su tako tag prilikom premještanja svojih postrojba: *Kilroy Was Here*.

Sedamdesete i osamdesete – proljeće pobuna

U to doba američke tagove markerom i izreke sprejevima ispisuju Cornbread i Cool Earl, pioniri ove discipline u SAD-u, a na zapadnoj obali pojavljuje se Chaz Bojorquez. U svim zemljama zapada traju pobune, a zidovi progovaraju. U Europi se ističe Ernest Pignon-Ernest, koji djeluje u Provansi, a 1971. godine, na stotu godišnjicu Pariške komune, na ulicama Pariza izlaže 800 serigrafija. Prvu izložbu koja je posvećena tagu u njujorškome City Collegeu 1972. godine organizira američki sociolog Hugo Martinez, osnivač udruženja United Graffiti Artists.

Rođenje grafita 1973.

Godina 1973., kada je u SAD-u i Nizozemskoj izišla prva knjiga o grafitima „The Faith of Graffiti”, djelo Normana Mailera i fotografa Jona Naara, drži se stvarnom godinom rođenja grafita. Mailer opisuje nastanak street art pokreta u New Yorku, objedinjujući tekstove o podrijetlu i važnosti grafita u modernoj kulturi, a isto tako i moćne slike radova mladih majstora grafita.

smolom ili čađom (materijalom solidnijim od ljudske krvi) (...) a i Michelangelo nije na sikstinskim zidovima ostavio drugo nego ljudske tragove kao i onaj Cromagnard, gorila u altamirskoj spilji svoju krvavu, zvjersku, ljudoždersku ruku. Zaustavivši tako jedan odraz nečeg svog, tjelesnog na kamenu, prenijevši jednu prolaznu sliku svoje krvave ruke na stijenu, otkrivši tako zakon usporavanja najsvakodnevnije prolaznosti, ostvarivši tako stvaralački po prvi puta jedan događaj, odlijepivši od sebe jedan svoj oblik i pretočivši ga u trajniji i neprolazniji oblik, tu je čovjek postao umjetnikom, a prestao biti gorila.” Krleža, Miroslav. 1933. *Predgovor Podravske motivima Krste Hegedušića – Trideset i četiri crteža*. Minerva. Zagreb. 8.

Osamdesete – iz mraka na pozornicu, sa zida u galeriju

Potkraj 1978. u Bronxu se uspostavlja Fashion Moda – prvi prostor za alternativne kulture i grafit. Slijede brojne izložbe: od izložbe „Graffiti Art Success for America” u organizaciji Crasha, pa se 1981. na Manhattanu u East Villageu otvara Fun Gallery. Mediji sa zanimanjem prate razvoj scene, a u tome razdoblju imaju veliku ulogu njujorške galerije Sydney Janis i Tony Shafrazi. U fokusu su im dvojica umjetnika: Jean-Michel Basquiat i Keith Haring. Europska turneja Clasha 1981. u Europu je dovela Futuru, zatim su tu 1982. Bando sa skupinom Les BBC u Parizu, Mode2 sa TCA iz Londona, NY City Rap Tour i prva muzejska izložba u Europi, u nizozemskom Boyams Museumu. Godine 1983. pojavljuje se IG-Times, prvi američki časopis koji je posvećen isključivo grafitu, pa dokumentarac „Style Wars” i knjiga „Subway Art” 1984. godine. U Europi 1987. izlazi knjiga Henryja Chalfanta i Jamesa Prigoffa „Spray Can Art”, a 1988. prvi fanzin „Free Style Aerosol Magazine”.

Devedesete – internet i zvijezde

U to se doba interneta pojavljuju prve zvijezde street arta. Uz brojnost umjetnika, sve je veća raznolikost stilova grafita, taga, kolaža, šablone, a procvat je i publikacija koje ih prate. Proizvođači i trgovina opremom i materijalima raste, pripremaju se velike izložbe, a djela počinju funkcionirati i na tržištu umjetnina, čiji su pokretači Banksy i Shepard Fairey. Baš Fairey, koji 2008. godine izrađuje plakat za kampanju Baracka Obame, institucionalizira street art.

Street art, koji neki autori, primjerice Anna Waclawek⁵⁴, zovu postgrafitima, ostvarenja su koja su se razvila tih 90-ih godina 20. stoljeća. Za postgrafite Waclawek napominje kako se razlikuju od osnovnih grafita po tome što su razvijeniji u izrazu, raznovrsniji i raznorodniji po temama i mjestu pojavljivanja, a autori im više nisu mladi „ilegalci”.⁵⁵

Postgrafiti su zapravo ono što se razvijalo paralelno s gradom i urbanom civilizacijom. Novi su materijali gradnje grada, drukčije su plohe koje se „nude” autorima, jako se mijenjaju vizure suvremenih gradskih četvrti, pa se onda i mijenjaju materijali, vizije i tehnike autora. Tako se oni razvijaju i napreduju zajedno s gradom. Za razliku od grafita, postgrafite sve više stvaraju zreliji umjetnici, često dobro formalno obrazovani. Sve je više djevojaka i žena među njima (što je u ranijim fazama bila rijetkost), a variraju s materijalima i uzbuđujuće su likovno zreli i

⁵⁴ Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London.

⁵⁵ Isto. 12.

studiozni u pripremi i izvedbi. Šire svoje djelovanje na prostor, pejzaž, predmnijevaju određenu svijest (sociološku, ekološku).⁵⁶

Novo tisućljeće puno krajnosti

I dok s jedne strane gledamo proces institucionaliziranja street arta, u novim snagama radikalizira se i vandalska frakcija. Organizirani u iskonsku gerilu, provode nenajavljene akcije, kreiraju nove izraze, koriste tehniku graviranja na staklu i metalu (*gravity*), prenamjenjuju aparate za gašenje požara i rade raznorazne diverzije. Znači, nakon izričaja sprejevima, permanentnim markerima i zidnim bojama, sada su tu i ugljen, kolaž, ljepilo, zračni kist te sve njihove kombinacije, a usto i prskalice za čišćenje i lasersko svjetlo. Umjetnik Zevs, recimo, koristi i kolosiječni zastor iz podnožja željezničkih tračnica, što je prvi predmet kojim se moglo gravirati stakla i drugi oslici na vagonima podzemne željeznice. A internet pak donosi mogućnost za planetarno povezivanje grafitarske zajednice, koja se od spontanog pokreta strukturira oko mrežnih stranica i časopisa.

Autori

U ovome kratkom i osobnom izboru autora donosimo nekoliko najzanimljivijih imena i poneku crticu o njihovu – *crtanju*.

Uza same početke američkih grafita vežemo ime **TAKI 183**, njujorškoga grafitara koji je ispisao vjerojatno najveću kolekciju potpisa. Pravo mu je ime Demetrius, bio je njujorški Grk radio je kao pomagač na raznim mjestima i na raznim poslovima pa je putujući podzemnom željeznicom označavao potpisom sve što je vidio.

Banksy je poznati britanski crtač grafita nepoznata identiteta. Pretpostavlja se da je iz grada Yate pored Bristola, te da je rođen 1974, no to još nije sa sigurnošću dokazano. Izrazito je angažiran autor, svojim satiričnim i duhovitim grafitima, koje crta uz pomoć ličilačkih šablona, često iskazuje nezadovoljstvo ratom i kapitalizmom. Njegov rad *Djevojčica s balonom* na aukciji u Sotheby'su prodan je za 1,2 milijuna eura. No, odmah po potvrđenoj kupnji rezač

⁵⁶ Isto 30.

ugrađen u okvir slike uništio je spomenuto djelo. Mnogi su povjesničari umjetnosti to naveli kao sjajan marketinški potez, još vredniji od samog umjetničkog djela.⁵⁷

Frank Shepard Fairey američki je suvremeni ulični umjetnik, grafički dizajner, aktivist, ilustrator i osnivač OBEY Clothinga. Prvo je postao poznat po kampanji naljepnica „Andre the Giant has a Posse” dok je pohađao školu dizajna u Rhode Islandu. Shepard je široj javnosti postao poznat zbog svog čuvenog HOPE postera za kampanju američkog predsjednika Obame 2008. godine, te i dalje radi ulične instalacije u obliku stencila i naljepnica, a prije nekoliko godina bio je i uhićen upravo zbog crtanja grafita.⁵⁸

Mirko Ressler DAIM je njemački grafiti umjetnik koji živi i radi u Hamburgu. Posebno je poznat po svojim grafitima u 3D stilu velikih dimenzija. To je postalo poznato kao njegov zaštitni znak. Za svoj tehnički sofisticirani stil stekao je reputaciju jednog od najboljih umjetnika grafita na svijetu.⁵⁹

Leonard McGurr – Futura 2000 je grafitar sklon apstrakciji čija je slika na vagonu njujorške željeznice jedna od kanonskih u tom žanru. Futura je surađivao s grupom The Clash, radeći omote njihovih albuma i crtajući na njihovim koncertima. Njegov se stil ponekad uspoređuje sa stilom Kandinskog s početka osamdesetih. Otac apstraktnih grafita, Futura barata sprejem kao nitko prije, a drži ga naopako kako bi postigao iznimno tanke linije.⁶⁰

Zevs – Aguirre Schwarz odabrao je taj pseudonim u sjećanje na liniju A pariške željeznice RER, čiji vlak ga je zamalo pregazio dok je crtao grafit. Videouradci, grafiti, tag ili šablona – tome su nevjerojatno nadarenom i svestranom umjetniku sve tehnike bliske. Prisvaja javne reklamne površine na kojima izvodi intervencije, grafičkim zahvatima ilegalno ubija likove s reklama metkom u glavu (crna sprejem nacrtana rupa posred čela i crvena boja krvi što klizi niz lice) ili pak otima desetmetarsku sliku ljepotice, zaštitno lice marke Lavazza, u Berlinu.⁶¹

⁵⁷ Prema <http://www.streetartbio.com/banksy>, pristupljeno 11. prosinca 2019.

⁵⁸ Prema <http://arhiva.dizajnsvakidan.com/fenomen-pod-nazivom-obey/>, pristupljeno 13. prosinca 2019.

⁵⁹ Prema <https://en.wikipedia.org/wiki/DAIM>, pristupljeno 26. prosinca 2018.

⁶⁰ Prema <http://gkd.hr/wp-content/uploads/2015/09/KATALOG-Street-art-2.0.pdf>. Str. 91., pristupljeno 26. rujna 2017.

⁶¹ Prema <http://gkd.hr/wp-content/uploads/2015/09/KATALOG-Street-art-2.0.pdf> str. 113., pristupljeno 26. rujna 2017.

Francuz Blek le Rat pionir je crtanja grafita uz pomoć šablona i često crta sebe i likove popularne kulture, ali i sebe.⁶²

Lady Pink – Sandra Fabara je ekvadorsko-američka grafitarka, a karijeru je usmjerila na osnaživanje žena, koristeći grafite i freske kao djela pobune i samoizražavanja.⁶³

Donald Joseph White – DONDI bio je vrlo utjecajan američki umjetnik grafita. Bio je izrazito darovit, hrabar, inteligentan i avangardan u kompozicijama, nakon vlakova počeo je stvarati na platnu i sudjelovao je u brojnim izložbama.

Andrew Witten – ZEPHYR umjetnik je grafita, predavač i autor iz New Yorka. Grafite je počeo stvarati 1975. godine, a prvi je put potpisao ime Zephyr 1977. godine.⁶⁴

Blu je Talijan iz Buenos Airesa i street artom se počinje baviti 1999. godine. Vrlo brzo s grafita prelazi na slikanje valjkom ne bi li utazižio želju za monumentalnim formatima. Veliki putnik, putuje svijetom kako bi slikao, susretao ljude i učio. Njegove omiljene teme političkog su karaktera.⁶⁵

Grafiti u Hrvatskoj

Na području Republike Hrvatske o prvim grafitima govorimo u obliku glagoljskih grafita. I danas imamo priliku pročitati grafite s istarskih fresaka.

Tako grafit iz Barbana sa sjevernog zida crkve sv. Jakova, 16. st., glasi: „AKO SRCE NE MOLI, ZAMAN JAZIK FLAFOLI TO PISA IVAN ŽILIN SIN KADA BIŠE SIT SMOKAV SUHI(H)”. U prijevodu značilo bi: ako zajedno ne moli srce, molitva je bezvrijedna. Autor grafita zahvaljuje što se najeo smokava.

U crkvi Presvetoga Trojstva u Hrastovlju na freskama Ivana iz Kastva (1490.) nalazi se grafit koji se proteže od sredine freske koja prikazuje bičevanje Krista i po okomitoj borduri do sredine polja s prikazom Krista pred Pilatom. Grafit je iz 16. st., a glasi: „OSAL. NE BIJ OSLE

⁶² Prema <https://www.jutarnji.hr/arhiva/umjetnost-na-gradskim-ulicama/3886590/>, pristupljeno 26. rujna 2019.

⁶³ Prema https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Pink), pristupljeno 26. rujna 2019.

⁶⁴ Prema [https://en.wikipedia.org/wiki/Zephyr_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zephyr_(artist)), pristupljeno 21. rujna 2019.

⁶⁵ Prema <http://gkd.hr/wp-content/uploads/2015/09/KATALOG-Street-art-2.0.pdf> str. 70., pristupljeno 26. rujna 2017.

TEGA SVETOGA MUŽA KI STVORI NEBO I ZEMLU I VSE STVARI OVEGA SVETA I ZNA TI O NEBORE DUMAE TO STVORENIE TVOJE I ČINIŠ STVARI NEMU TAKOVE". Autor grafita poziva krvnika da razmisli o svojim postupcima.⁶⁶

U crkvi sv. Marije na Škrilinah u Beramu postoji freska usnulog desnog apostola. Glagoljaš – grafitar ispisao je tekst na plaštu: „KI SE BOJI BOGA BOG MU OĆE PROSTITI GREH”.⁶⁷

Grafit s južnog zida crkve Svete Marije na Škrilinah nalazi se na fresci koja prikazuje svetog Mihaela. Glagoljaš grafitar u 16. st. napisao je grafit: „OD DUŠ VESELJE” na plitici vage da su duše vesele zbog njihovih dobrih djela.⁶⁸

Grafit: „DERI SLIPČE NORI TO PISMO TO PISA LOVRE HRASTIĆ” napisan je na zidu crkve sv. Marije na Škrilinah u Beramu i također je iz 16. stoljeća. Grafitar se potpisao, a slijepcem, tj. lažljivcem naziva pismoznanca, koji se razljutio i para knjigu.

Tekst koji je također napisan u 16. st. na južnom zidu crkve svete Marije na Škrilinah u Beramu, a nalazi se na plaštu sv. Mihaela: „UDRI MIHO”, napisan je kao potpora Svetom Mihaelu u borbi protiv zla.⁶⁹

U crkvi Presvetoga Trojstva u Hrastovlju nalazi se slika „Ples mrtvaca”, nazvana prema motivu koji prikazuje ljude različitih društvenih slojeva i kosture.

Na njoj se nalazi grafit: „Č.F.M. (?) (156?) TO PISA KI VOLI PRI MIZI SIDEĆ VINO PITI NEGO KOPATI I KI VOLI VINO NEGO KROP KI TO PISA BOG MU POMOZI I SVETA MARIJA AMEN. VSAKI RECI KI TO ŠTAL BUDE BOG MU POMOZI I CETERA.”

A netko drugi je dopisao: „VRAGU NA RAME”.

Komentar glagoljaša napisan na sliku bio je da on voli više piti vino nego kopati, a i vino više voli od kipuće vode i da ga spomenu u molitvama oni koji budu to čitali. Ujedno se na istom zidu odvijalo i dopisivanje. Na početku je slovima označena godina. Svako slovo označuje

⁶⁶ Prema Čunčić, Marica. 2003. Oči od sunca, misal od oblaka. *Izvori hrvatske pisane riječi*. Školska knjiga. d. d. Zagreb. 40.

⁶⁷ Isto. 41.

⁶⁸ Isto. 41.

⁶⁹ Isto. 42.

brojku: Č = 1000, F = 500, M = 60, zadnja brojka (slovo) ne može se odgonetnuti, zato je stavljen upitnik, pa se tako može odrediti da je to bilo u rasponu od godina 1561. do 1569.⁷⁰

Grafiti preko fresaka

Zanimljivo je kako se u konzervaciji i restauraciji grafiti jednakovrijedno tretiraju s freskama na kojima su upisani naknadno. Razgovarajući s konzervatorima – restauratorima koji su sudjelovali u konzervaciji i restauraciji (Oprtalj, Hrastovje, Sv. Marija na Škriljinah), došli smo do podataka da su ih oni – konzervatori ostavljali na zidovima kao povijesni trag vremena. Jer, jedan od restauratorskih principa je vraćanje umjetničkog djela u prvobitno stanje, ali i poštivanje mnogih – bilo stilskih ili povijesnih – osobina koje pridonose većoj vrijednosti određenog umjetničkog djela kao dijela kulturne baštine.

To se svakako odnosi na glagoljičke grafite jer su, može se reći, umalo i suvremenici fresaka. Zaostaju po dataciji u odnosu na nastanak fresaka oko 100 godina.

Prilikom izrade kopija freske preneseni su i grafiti koji su s vremenom postali dio slike.

Napravljene su prijenosne freske – kopije originala.

Ali su se tako i (tijekom vremena) prava umjetnička djela prekrivala slojem boje. Mogao je to biti ili jednolični premaz (preslik) ili bi se naslikali likovi promijenjenog izgleda; slikala bi se slika preko slike – zavisno od političkih, vjerskih, stilskih, ali i osobnih razloga.

Međutim, upravo je bio čest slučaj da se izvode intervencije preslikavanja jer nije postojao način dobivanja izvornog izgleda. Naime, nisu bili poznati konzervatorsko-restauratorski postupci koji su danas poznati, kako bi se vratila slika u stanje što bliže izvornom stanju.

Zatečeno stanje – izvorni izgled boje i podloge često je bio izmijenjen – potamnio, djelomično izgubljen, otpao zbog djelovanja nestabilne temperature i vlage. Uza sve to treba uzeti u obzir i neposredan i posredan utjecaj čovjeka: namjerno uništavanje umjetnina.

Hrvatske ulice

A noviji su se ulični grafiti na području Republike Hrvatske pojavili nakon II. svjetskog rata kao ideološke parole, javne revolucionarne objave⁷¹. I dok su ti natpisi na zidovima bili u funkciji podrške državno-partijskoj vlasti, promovirali bratstvo i jedinstvo, radničku vlast i

⁷⁰ Isto. 43.

⁷¹ Prema Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Tvar kao pamćenje: likovni eseji*. Izdanja antibarbarus. Zagreb. 128.

samoupravljanje, suvremeni su se grafiti 80-ih godina 20. stoljeća javili u Zagrebu, a zatim i u većini većih gradova. Uzor su im bili i američki i zapadnoeuropski grafiti i isto su tako bili smatrani vandalizmom. Takvi natpisi poprimili su oblik otvorenih provokacija i zauzeli tzv. „potkulturnu poziciju”.⁷² Tako je „pojava specifičnih oblika supkulturnog izražavanja kao oblika samodefiniranja vlastite posebnosti poslijeratnih generacija mladih, značila (je) i iskorak iz vladajućih obrazaca kulture odraslih”.⁷³

Grafiti scenu u Zagrebu, koja izrasta u sredini 80-ih godina 20. stoljeća, iznijeli su srednjoškolci iz Škole za primijenjenu umjetnost i dizajn, poslije studenti Akademije likovne umjetnosti i Grafičkog fakulteta. Uz Slavena Kosanovića Lunara djeluje i njegov prijatelj Krešimir Buden 2 Fast i oni 1992. osnivaju prvu hrvatsku grafiti skupinu YCP (Yo Clean Pose). Gordan Orešić Gene, Krešimir Golubić Leon i Siniša Mazulović Chek osnivaju poslije grupu GSK. U Osijeku Vedran Kurtović Base, Boris Kulundžić Krs, Saša Takač Esale, Igor Penović Pene, Tin Hudolin Sener i Dubravko Milinković Uno 1 su grupa NWS. U Rijeci se osnivaju 187 crew, a u Splitu STP – Splitski pituri i TSK. Zagrebački grafiti imaju složenu ikoniku, od yina i yanga, mrtvačkih lubanja, oka, šahovnice, grba Zagreba i Dinama do ženskih i muških figura samih crtača, spomenika kulture i baštine te životinja.

Godine 1995. u Zagrebu je pokrenuto tiskanje prvoga grafitnoga časopisa „ZGB kaos”, a održane su i brojne izložbe.⁷⁴

⁷² Lalić, Dražen; Leburic, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb. 37.

⁷³ Isto. 38.

⁷⁴ Prema <http://pgsri.hr/2011/grafiti/hrvatska.html>, pristupljeno 25. lipnja 2016.



Slika 2. Plakat za Muzej ulične umjetnosti u Zagrebu (Izvor: Muzej ulične umjetnosti, Zagreb)

Sprije nego na zapadu, i u Hrvatskoj su se u nekim gradovima (Zagreb, Rijeka, Osijek...) gradske vlasti odlučile na ozakonjivanje površina, prostora s namjenom za grafitarsku djelatnost. To je razdoblje kada počinje i kvantitativni, a što je najvažnije i kvalitativni rast zidnih grafita u Hrvatskoj. Usto grafiti izviruju s pozornice podkulture pa je, primjerice u Zagrebu 2004. organizirano stvaranje za 20 umjetnika na metalnim panoima, a 2010. Muzej ulične umjetnosti u zagrebačkoj Branimirovoj ulici organizira slikanje ružnoga dugog zida i nastaje megagrafit. U Zagrebu crtače podržava Radio 101, a Centar za kulturu Trešnjevka s voditeljem Tomislavom Katinićem Wormom i Kulturni centar Peščenica (Gordan Orešić Gene) organizira tečajeve grafita, dok mnogi zagrebački obrtnici i velike tvrtke počinju naručivati radove od majstora grafita.⁷⁵

Slaven Kosanović Lunar, jedan od najpoznatijih i najcjenjenijih zagrebačkih grafitara, studirao je na Grafičkom fakultetu. Inspiriran hip-hop kulturom osniva na početku 1992. godine s

⁷⁵ Prema <http://pgsri.hr/2011/grafiti/hrvatska.html>, pristupljeno 25. lipnja 2016.

prijateljem Krešimirom Budenom 2Fastom graffiti-hip-hop-skupinu YCP (Yo Clan Posse, poslije se koriste imena Young Croatian Playboys, Your Cheeky Pals i dr.), a 1993. slika svoj prvi samostalni grafit. Bio je dizajner u studiju Hyper, a zatim u agenciji McCann Erickson, a 2003. postaje član ULUPUH-ove sekcije za grafički dizajn. Iste godine osniva udruhu HHH (Hrvatski hip hop) i 5 godina zaredom s Damirom Stupnišekom organizira ogranak najvećeg svjetskog festivala grafita – Meeting of Styles.⁷⁶



Slika 3. Lunarov karakterističan rad (Izvor: <https://www.galerija-luka.com/Lunar-slaven-kosanovic-02>)

Krešimir Buden 2Fast, grafitar iz Zagreba, jedan od pionira grafita umjetnosti u Hrvatskoj, nakon završetka Škole za primijenjenu umjetnost i dizajn svoje prve radove ostvaruje kasnih 80-ih na zagrebačkim ulicama u svojevrsnom preporodu autorskih dekoracija na javnim površinama nadahnutih grafitima iz urbanih američkih gradova. Tijekom godina ostvaruje niz zanimljivih radova, brojnih grupnih i samostalnih izložbi u Hrvatskoj i Europi. Nakon niza godina grafitarstva radom na zidovima bojom i crtežom, pokušava naći nove forme izražavanja. Zadržavajući dio estetike i ikonografije ulične umjetnosti istraživanje nastavlja u voluminoznim

⁷⁶ Prema https://hr.wikipedia.org/wiki/Slaven_Kosanovi%C4%87_Lunar, pristupljeno 26. studenoga 2019.

prikazima na neke od klasičnih grafitarskih motiva. Radovi koji nastaju imaju klasična obilježja skulptura, no nose sa sobom izrazitu vezu s uličnom umjetnošću vezanu za hip hop glazbu i supkulturu. U radovima koji gube svaku vezu sa estetikom ulične umjetnosti proizašle iz klasične grafite umjetnosti očituje se tendencija skulpturalnog izražavanja. Radi kao grafički dizajner i kreativni voditelj niza projekata u svojoj autorskoj radionici i u oglašavanju i odnosima s javnošću. Njegove „Splash” skulpture izrađene od praznih limenki spreja, krase brojne zidove kolekcionara i galerija širom svijeta, a zaštitni su znak međunarodne nagrade „Street Art Awards” koja se godinama dodjeljuje najboljim street art umjetnicima u Amsterdamu i Rotterdamu. Član je ULUPUH-a i HZSU-a u statusu samostalnog umjetnika – grafički dizajner.⁷⁷



Slika 4. Rad 2Fasta Popmyduke (Izvor: <http://www.popmyduke.lu/en/2019/04/14/new-talent-at-pop-my-duke-2fast-urban-artist/>)

Chez 186: Jedan od najproduktivnijih umjetnika suvremene hrvatske grafitarske scene, stvara više od dvadeset godina. Godine 2019. u zagrebačkoj galeriji Lauba izložio je deset radova nastalih u tehnici spreja na medijapanu u kojima vješto kombinira kolorit širokog raspona s tehnički razrađenim formama uvlačeći promatrača u paralelni svijet osobnog urbanog

⁷⁷ Iz kataloga dostupnog na: https://www.ericsson.hr/documents/20181/128310/buden_katalog.pdf/0885e33b-b4a7-47bc-8d18-f11bdc990a68, pristupljeno 17. prosinca 2019.

imaginarija. „Tako njegovi radovi postaju ambijentalno prepoznatljivima bilo da se nalaze u gradu, ulici, krovovima, vlakovima ili u ovom slučaju u izložbenom prostoru”.⁷⁸



Slika 5. Mural suradnje na zidu Medike – Lunar i Chez 186. (Izvor: <http://www.journal.hr/lifestyle/kultura/zagreb-street-art-lonac-chez186/>)

Gordan Orešić Gene1 je akademski slikar i predstavlja vrh zagrebačke grafitarske scene. *Graffiti writingom* počeo se baviti 1985. godine. Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1998. godine u klasi prof. Zlatka Kauzlarića - Ataća. Kao *graffiti writer* intenzivno je angažiran na urbanoj likovnoj sceni od 1992. u sklopu *graffiti* grupe GSK. Autor je brojnih murala s područja aerosol umjetnosti, grafitarske umjetnosti, zidnog slikarstva, i scenografije. Angažiran je za oslikavanje originalnog komada berlinskog zida povodom obilježavanja 20 godina njegovog pada. Bio je to projekt njegove grupe GSK u suradnji s Veleposlanstvom Njemačke i Goethe institutom.⁷⁹

⁷⁸ <https://www.lauba.hr/chez-186-izlozba-31-days/>, pristupljeno 17. travnja 2019.

⁷⁹ Prema <https://akademija-art.hr/2020/01/04/gordan-gene1-orei-izlozba-graffita-u-galeriji-vjekoslav-karas/>), pristupljeno 18. siječnja 2020.



Slika 6. Golubićev grafit Boba Marleya na platnu (Izvor: <https://jolie.hr/lifestyle/poznati-zagrebacki-graffiti-umjetnik-najavljuje-svoju-prvu-izlozbu-stencil-arta/>)

Krešimir Golubić, poznat pod tagom Leon GSK, poznati je zagrebački grafiti majstor. Ozbiljnije se počinje baviti grafitima nakon posjeta Berlinu 1992. godine. S dvojicom prijatelja 1993. godine pokreće jednu od prvih grafitarskih ekipa u Zagrebu – GSK Crew, kao i prvi grafitarski časopis u ovom dijelu Europe – ZGBKAOS, časopis koji je svjetski prepoznat u grafitarskoj zajednici. Redovno drži predavanja po školama na temu grafita kao umjetnosti. Recentni radovi kreću se u smjeru street arta, na platnima, s motivima glazbenih velikana Lemmyja Kilmistera, Davida Bowiea, Jima Morrisona i Boba Marleya. Uz mnoštvo radova koje ostvaruje na ulicama i zidovima Zagreba, Hrvatske i Europe, piše tekstove za razna tiskana izdanja, sudjeluje u mnogim emisijama u elektronskim medijima na temu grafita te fotografira i prati grafitarsku scenu u Hrvatskoj i Europi.⁸⁰

⁸⁰ Prema <https://jolie.hr/lifestyle/poznati-zagrebacki-graffiti-umjetnik-najavljuje-svoju-prvu-izlozbu-stencil-arta/>, pristupljeno 26. kolovoza 2017.



Slika 7. Mural u Petrinjskoj umjetnika Lonca (Izvor: <https://rifmagazin.novelist.hr/foto-zagrebacki-umjetnik-lonac-odusevljava-svojim-muralima-ulica-je-najpravedniji-kriticar/>)

Lonac je jedan od istaknutijih članova domaće street art scene, njegovi su zidovi cijele hiperrealistične, pomaknute i izvrnute priče, mješavina je realizma i nadrealizma.⁸¹ Pozornost javnosti zadobio je hiperrealističnim muralom HeArtbeats, a iza njega mnogo je radova u Zagrebu, u Hrvatskoj i inozemstvu. Često na svoje murale dodaje pisanu poruku.

OKO je žena grafitarka, uvijek skriva lice, studirala je na Akademiji likovnih umjetnosti, a radi u Londonu. Njeni radovi – hibridi ljudi i životinja, nakon ulice preselili su se u brojne svjetske galerije, poslovne prostore i privatne zbirke.⁸²

⁸¹ Prema <https://express.24sata.hr/life/kraljevi-grafita-nema-loseg-zida-ali-ima-losih-ideja-126> - express.24sata.hr, pristupljeno 11. siječnja 2019.

⁸² Isto.

3. DRUŠTVENI I ANTROPOLOŠKI SMISAO GRAFITA

Komuniciranje u današnjem otuđenom postojanju čovjeka mijenja oblike. Elektronski impulsi, nevidljive žice, brzina... Pogled u budućnost ističe se kao značajniji od osvrtnja na prošlost jer je – sadašnjost nezadovoljavajuća. No pokazalo se kako, osobito u krizna vremena, dakle i danas, čovjek ima silnu potrebu za spoznajom svoga postojanja. Mora znati da je dio nečega, nečega zajedničkoga, pozitivnoga.

Vraćanje korijenima, upornost u borbi protiv zaborava, pamćenje imena presudno je. Na našim područjima grafitom prenesena glagoljica (ili glagoljicom prikazan grafit) vrišti praiskonskom potrebom našega čovjeka da kaže, pročita, zapamti i komentira TKO je i ŠTO je, GDJE je, KADA je i ZAŠTO jest.

Imenom i mjestom u društvu, krajem, poviješću i – svrhom postojanja, budućnošću. Grafitar ne može izdržati i zove u odnos: Tu sam, To sam JA, Voli me!, Mrzi me!, Kupi me!, Sjeti se!...

Grafiti su uvijek bili na margini – bilo na margini zbivanja, bilo da nisu autorizirani ili su potpisani autori koji ne znače mnogo u povijesti (čast izuzetcima – Goetheovi grafiti ili oni današnji Banksyja, koji su toliko prepoznatljivi).

Tematski grafiti se nisu promijenili – ljubavne poruke, komentar političkih zbivanja, trenutnih osjećaja, kao i obični potpisi. Nije se promijenio ni odnos prema publici, čitačima grafitu, grafitar se obraća maloj grupi ljudi sličnih stavova ili želi utjecati na promjenu svijesti lokalne zajednice ili želi zabaviti.

Grafitari ispisivanjem natpisa ističu svoju osobnost, vizualnim i verbalnim sadržajem.

O podrijetlu i motivaciji za grafitarenje Užarević navodi kako grafiti „...očito potječu iz dubinske čovjekove potrebe za simboličkom nadgradnjom (...) svojega fizičko-materijalnoga postojanja (...) Najjednostavnije očitovanje te potrebe za simboličnim jest ispisivanje ili urezivanje svojega imena...”⁸³

⁸³ Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Disput. d. o. o. Zagreb. 113.

„Na grafite se može gledati sa simpatijom, pa čak i s nostalgijom za vremenima u kojima urbani pejzaž nije bio toliko zagašen preobiljem zavodljivih slika, nego su tek šare na zidovima izazivale egzaltaciju.“⁸⁴

„...arheologija grafita mnogo govori o društvenim datostima. Mapping i sondiranje mjesta i intenziteta intervencija grafitima pruža podatan materijal za urbanu sociologiju i komunikologiju, ispitujući urbane rituale i drugačije vidove označavanja i građenja karaktera prostora. Pogled na grafite daje stvarnosni uvid u život grada i živote građana jer taj medij nije moderiran apsolutno nikakvim estetskim ili kulturološkim normama. U tom je smislu on neposredovan reprezentant društvene stvarnosti i dotiče se svega: banalnosti svakodnevice, političkog negodovanja, individualnih i kolektivnih identiteta... Vjerojatno je točno da grafiti uglavnom odražavaju aspiracije onih socijalnih grupa koje nisu u prilici ili nisu zainteresirane za konvencionalnije vidove ekspresije jer ih privlače protest, uzbuđenje i avanturizam. U većini primjera grafiti su bliži „hedonizmu asfalta“, nego osviještenom bottom-up aktivizmu civilnoga društva. Bez sumnje, grafiti unose i određenu dozu brutalnosti ili pak neosjetljivosti za konvencionalnu urednost. Vjerojatno i zbog toga poput revolta bujaju na mjestima koja su sama po sebi osobito brutalna i lišena svake doze humanosti pa je apriorno društveno stigmatiziranje grafita kao vandalskog čina svojevrсни društveni cinizam.“⁸⁵

Grafit je na određeni način simptom neriješenih društvenih problema, ali i sredstvo rasnoga, političkoga, ekološkoga ili druge svijesti.⁸⁶

Grafit se otima definiciji i kalupu i po mjestima svojeg pojavljivanja. Kako to naziva Kritovac, sve je oko nas izazovno *područje praznine*: Možemo reći kako za grafite ne postoje intaktna područja...⁸⁷

I kategoriju mjesta ostvarivanja grafita relativizira odnos gradske vlasti pa tako razlikujemo ta izazovna mjesta za diverziju i „službena“ – dopuštena grafitarska područja. Ova prva, grafitu iskonska mjesta, grafitaru pružaju onu agoniju stvaranja u smislu da su teško dostupna, podrazumijevaju fizički opasne akrobacije, penjanja (visine), podvlačenja (željeznica), a

⁸⁴ Mrduljaš, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem). *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 64.

⁸⁵ Isto.

⁸⁶ Prema Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar. 10.

⁸⁷ Mrduljaš, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem). *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 69.

dodatno ih začinjava komponenta vremena zbog opasnosti od otkrivanja i vremenskih (ne)prilika. Ova su druga često zapravo „...mjesto preventivnog neutraliziranja subverzije, kad grad ili vlast određuju mjesto gdje se smiju ili baš trebaju raditi grafiti...”⁸⁸ pa u posljednjih dvadesetak godina nestaje „...aura vandalizma koju je grafitima dodijelilo društvo...”⁸⁹

U razgovorima s autorima američkih grafita Richard S. Christen⁹⁰ dobiva različite profile grafitara s obzirom na mjesto i dopuštenost grafitiranja. Tako je jedna struja grafitarskih skupina izrazito protiv pristajanja na grafitiranje „na narudžbu”, na dopuštenim mjestima i tvrde da to nije pravi grafit, nije iskonski ako u njegovu stvaranju nije uključen adrenalin, mrak, žurba, fizički napor penjanja, spuštanja, bijega s kanticama i sprejevima. Druga, sve veća skupina grafitara stvara dvojako. Dopušteni zidovi, naručeni grafiti za njih su pak novi izazov za stvaranje detaljnijih, bitno drukčijih ostvaraja.⁹¹

Biseri ili prištevci na licu grada

Velika vjerojatnost nestajanja grafita daje jedno od često navođenih obilježja. Rođeni u koži subverzije, dugo su računali na ograničeno trajanje. Sama nedopuštenost grafitiranja povezana je s odnosom prema grafitu u kategoriji lijepo – ružno, uredno – neuredno, a podrazumijeva i pravni aspekt. Koliko se nekome (vlasniku, bila to privatna osoba ili grad, ili stanovniku, korisniku prolazniku, čijim životom grafit postaje nezaobilazan dio) sviđa grafitarska intervencija na fasadi? Koliko ga intervencija napada (financijski, estetski, svjetonazorski)? Nestajanje podrazumijeva gradski (i privatni vlasnički) sustav čišćenja.

Kako navodi Kritovac, to čišćenje postaje također znakom: „...estetika brisanja koja se proteže od oblikovanja high-tech podloge na kojoj se grafite uopće ne može izvesti, do guljenja i čišćenja. U biti najzanimljivije, što je i parafraza jednog grafita, jest premazivanje. Sam način negiranja tog elementa takvim „estetskim” potezom jest zanimljiv znak.”⁹²

⁸⁸ Isto. 71.

⁸⁹ Ključanin, Arif; Senjković, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti*. ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar. 8.

⁹⁰ Christen, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations* 17:4. Fall 2003. 57–82.

⁹¹ Isto.

⁹² Mrduljaš, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem). *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 73.

Kažnjivost grafitiranja

U doba dok su se, krajem 80-ih godina 20. stoljeća uvelike počeli organizirati festivali grafita, u New Yorku su tako postroženi zakoni u vezi s akcijama u javnom prostoru. Kako se navodi u razgovoru s Marthom Cooper u magazinu *Time*⁹³, na području Grada New Yorka uvedena su ograničenja prodaje boje za slikanje, a uvelike su pojačane policijske kontrole. New York je 1985. godine počeo i kampanju Clean Train Movement, gdje su svi grafiti sa željezničkih stanica i vagona prekriveni ili potpuno očišćeni. Potrošeno je tada na to 300 milijuna dolara, kazne za grafitare u New Yorku kretale su se do osam godina zatvora i po nekoliko stotina tisuća dolara.

Grad Zagreb ima jako živu grafitarsku scenu, a s time je usko povezana i borba s grafitarima. Kako se navodi u brojnim hrvatskim medijima, Zagreb je napravio i mapu gradskih grafita. Prema onome što je predstavljeno javnosti 31. ožujka 2017.⁹⁴, ucrtano je 394 mjesta na kojima se planira provesti – antigrafitiranje. Također, navedena je mapa dio Akcijskog plana za uklanjanje grafita, u koji su uneseni načini, videonadzor, materijali i tehnike za uklanjanje, antigrafitni premazi, no od toga zasad ništa nije provedeno.

Činjenica je da su još 2014. predložene stroge kazne za grafitare. U Odluci o zaštiti objekata od grafita iz 2017.⁹⁵ i njezinoj dopuni iz 2018.⁹⁶ stoje postupci i cjenici. Navodi se kako se za kazne treba primijeniti tumačenje kako kaznena odgovornost za grafitiranje postoji prema čl. 235. Kaznenog zakona, u slučaju kada je crtanjem ili pisanjem „značajnije izmijenjena površina zidova, motornih vozila i sl. i kada se zaista može govoriti o promjeni izgleda tih površina”. Kazne se kreću do 1000 kuna i od šest mjeseci do pet godina zatvora. Prijedlozi su gradske radne skupine da se grafitara kazni i sa 500 sati društveno korisnog rada ili plaćanjem troška bojenja čitavog pročelja.⁹⁷

⁹³ Bachor, Kenneth. 2017. Preserving New York's History of Graffiti Art. *Time magazine*. Dostupno na: <https://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>, pristupljeno 28. lipnja 2018.

⁹⁴ Predstavljena Gradska karta grafita. Grad Zagreb. Službene stranice. 31. 3. 2017. Dostupno na: <https://www.zagreb.hr/predstavljena-gradska-karta-grafita/105848>, pristupljeno 25. listopada 2018.

⁹⁵ <https://www.zagreb.hr/UserDocsImages/arhiva/procelja/Odluka%20o%20za%C5%A1titi%20objekata%20od%20grafita.pdf>, pristupljeno 11. lipnja 2019.

⁹⁶ <https://www.zagreb.hr/nacrt-prijedloga-odluke-o-izmjeni-i-dopunama-odluk/125236>, pristupljeno 11. lipnja 2019.

⁹⁷ Prema Kožul, Dijana. 2014. Ovako će se u gradu boriti protiv vandalizma grafita. *vecernji.hr*. Dostupno na: <https://m.vecernji.hr/zagreb/za-borbu-protiv-grafita-osnivaju-interventni-tim-957214>, pristupljeno 11. lipnja 2019.

Kažnjavanje nedopuštenoga grafita u Republici Hrvatskoj propisano je Kaznenim zakonom, Zakonom o suzbijanju diskriminacije te Zakonom o prekršajima protiv javnog reda i mira. Tako se u člancima 218., 224., 235., 319., 325. Kaznenog zakona (NN 125/11, 144/12, 56/15, 61/15, 101/17, 118/18, 126/19) navodi: po članku 218. zabranjuje se oštećivanje ili zlouporaba znakova za opasnost. Zatim članak 224. zabranjuje uništavanje znakova koji služe za sigurnost u prometu, što znači i grafitima. Članak 235. govori u stavku 2 da će se kazniti osoba koja crtežima ili natpisima neovlašteno mijenja izgled zidova, motornih vozila ili drugih površina. Članak 319. govori o tome da se kažnjava za grafitiranje na kulturnom dobru. Članak 325. govori o kažnjavanju grafita koji potiču na nasilje i mržnju. No, precizno i konkretno o kažnjavanju grafita govori jedino članak 5. Zakona o prekršajima protiv javnog reda i mira (NN 05/90, 30/90, 47/90 i 29/94): da će kazniti osoba koja isticanjem simbola, tekstova, slika ili crteža na javnome mjestu remeti javni red i mir.⁹⁸



Slika 8. Načini uklanjanja grafita (Izvor: <https://www.falch.com/hr/primjene/detalji/application/uklanjanje-grafita.html>)

⁹⁸ „... gradonačelnik Milan Bandić 2017. najavio ljepša pročelja od bečkih, pa je napravljena mapa gradskih grafita, a obećane su i subvencije suvlasnicima koji će se rješavati natpisa. (...) – U Beču ne možete naći nijedan grafit u centru grada, a tako će biti i kod nas. Neki dan sam se vratio otamo i želim da Zagreb izgleda ljepše. ... Na veliku mapu smjestili su tada gradski čelnici 394 lokacije pošarane grafitima, koje su čekale da ih se očisti, ali kartu, objasnili su tad, ne žele “zasad” objaviti javno da se grafitari ne bi upravo njome ravnali u ponavljanju vandalskog djela.” (...) Dostupno na: <https://m.vecernji.hr/zagreb/osnovali-antigrafitne-specijalce-a-u-dvije-godine-ocistili-0-fasada-1320681>, pristupljeno 26. prosinca 2019.

Cijene uklanjanja grafita, borbe protiv grafita, doista su visoke.⁹⁹ Tako u Jutarnjem listu u članku o borbi s vandalizmom na zagrebačkim zgradama nalazimo računicu za jednu zgradu: „Koliko bi to onda sve koštalo? Josip Željko Đurinek, vlasnik servisa za čišćenje Čisto, kaže kako postoji više načina uklanjanja grafita, a svaki ima drugu cijenu.

– Sve ovisi o osnovnoj podlozi fasade. Je li žbukana, kamena, silikatna, izo fasada i tako dalje. Sljedeći je uvjet je li fasada održavana ili ne i, zadnje, kakva je škrabotina, odnosno čime je pročelje zašarano – kaže Đurinek. Kao primjer uzet ćemo zgradu kojoj su zašarana sva četiri zida na površini od 20 kvadratnih metara i koja je odlučila postaviti pet kamera, dvije na vanjsko pročelje i po jednu na ostala tri. Uklanjanje grafita sa svih zidova stajalo bi 2240 kuna, stavljanje premaza na iste došlo bi dodatnih 1344 kune, a za pet kamera stanari bi morali izdvojiti 7280 kuna. Kada se to sve zbroji, dobije se cijena od 10.864 kune, a Grad bi još dodao 16.736 kuna.”¹⁰⁰

Ekološki grafiti

Povezano s „onečišćivanjem i zagađivanjem” javnih prostora grafitima, zapravo je čišćenje grafitima, to jest „obrnuti grafiti”, ekološki grafiti. Riječ je obliku ulične umjetnosti koja uključuje brisanje prljavštine i otkrivanjem takvim brisanjem izvornih, čistih površina, čime se ističe važnost brige o našem okruženju. Ili, kako to nazivaju autori Gabe Randazzo i Lisa

⁹⁹ Brojni proizvođači i obrtnici nude postupke i tehnike za uklanjanje grafita. Tako na specijaliziranoj mrežnoj stranici gradimo.hr nalazimo četiri ponuđena postupka uklanjanja grafita: kemijski, mehanički, pranje i ručno skidanje.

Mogući postupci skidanja grafita su:

Kemijsko eliminiranje grafita pomoću visokotlačnog stroja s vrelom vodom: ovim postupkom se osušene boje u spreju mogu skidati s fasada i temelja. Najprije se nanosi sredstvo za čišćenje u formi paste i ostavlja da djeluje tako što sloj boje bubri i oslobađa se, zatim se pod visok tlakom toplom vodom oprezno skida. Višak paste se prije pranja mora ukloniti. Ostaci boje u porama uklanjaju se ponavljanjem postupka čišćenja i pranja.

Eliminiranje grafita sa zaštićene podloge struganjem visoko tlačnom tehnikom: ovom tehnikom se grafiti stružu s podloge zaštićene antigrafitnim sistemima

Mehaničko skidanje grafita niskotlačnim, vlažnim postupkom: ovom metodom se osušene sprej boje grafita skidaju sa zidova i fasada.

Ručno skidanje grafita s glatkih podloga: ovim postupkom se suhe sprej-boje mogu skidati s higroskopnih, dijelom glatkih podloga. Također se nanosi sredstvo za čišćenje u formi paste i ostavi se da djeluje određeno vrijeme. Sloj boje bubri i odvaja se od podloge. Nakon toga se čiste i sredstva za čišćenje i boja grafita.

Higroskopnim materijalima (spužva) se mješavina boje i sredstva za čišćenje skida relativno jednostavno i ispire se vodom. Prema: <http://www.gradimo.hr/clanak/postupak-skidanja-grafita/20227>, pristupljeno 28. studenoga 2019.

¹⁰⁰ <https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/kako-stati-na-kraj-vandalima-grad-zagreb-bi-platio-80-cijene-za-ciscenje-fasada-i-uvodenje-video-nadzora-ali-se-vecina-predstavnikastanara-protivi/5918988/>, pristupljeno 28. listopada 2019.

Lajević, profesori na College of New Jersey u članku o umjetničkim obrazovnim programima povezanim s ekološkom praksom: Čišćenje našeg svijeta kroz obrnute grafite.¹⁰¹

„Došli smo do zaključka da zemlja nije nepobjediva. Moramo sačuvati naše stanište da ostane gostoljubivo. Kako možemo, kao učitelji, educirati buduće generacije o specifičnim ekološkim temama kao što su zagađenje i održivost te njihovi učinci na zemlju? Jedan uzbudljiv način je onaj da se znanost uključi u umjetnički nastavni program korištenjem ekološke umjetnosti, točnije procesom obrnutim od zagađenja. To su obrnuti pokušaji onečišćenja kako bi se kontaminirana okolina promijenila, vratila u izvorno nezatrovano stanje.”

„Kao dio kompleksnog svijeta, suvremeni umjetnici koji rade s obrnutim zagađenjem (...) uvode nove načine razmišljanja u umjetnosti i kroz umjetnost (i ekologiju) te potiču ljude da kritički razmišljaju i čine smislenu povezanost između sebe i njihove ekološke okoline.”¹⁰²

Kreativna tehnika, poznata kao obrnuti grafiti, također se naziva i pisanje na prljavštini, to je „...tehnika koja se koristi za stvaranje ekoloških umjetnina koji se odnose na obrnuto zagađenje, (...) uključuje reduktivni proces čišćenja i uklanjanje slojeva prljavštine s onečišćene površine kako bi se stvorilo privremene, kontrastne pozitivne i negativne slike. Za razliku od grafita, koje javnost obično gleda kao prijeteće, kriminalne i koruptivne zbog svoje često ilegalne prirode i ponekad pobunjeničkih tema, obrnuti grafiti mogu transformirati industrijski krajolik i javne prostore kroz održivi grafit, preispitati ideju grafita kao vandalizma i promicati svijest o prljavštini planeta u kreativnom, pravnom i čistom načinu.”¹⁰³

Kao pionir tog smjera ističe se Englez Moose – Paul Curtis, koji djeluje u SAD-u. Moose je, kako se ističe u članku koji potpisuju Gabe Randazzo i Lisa Lajević,¹⁰⁴ slučajno izumio obrnutu grafiti tehniku radeći kao domar u školskoj kuhinji. Tamo je očistio i uredio prljavi znak na zidu restorana. Umjetničku praksu grafitiranja na prljavštini nastavio je javnim praksama, promovirajući ekološke poruke. Tada je krenuo njegov uspon i u umjetničkoj zajednici, ali i na razini gradskih vlasti. Počele su ga unajmljivati brojne tvrtke pa je tako njegov najpoznatiji rad zeleno djelo: transformirao je 120-metarski zid broadwayskog tunela u centru San Francisca u umjetničko platno. U prljavštini višegodišnjih nanosa, slikama indijskih stabala i biljaka, Moose je stvorio lijepe kontrastne slike, otkrivajući izvornu boju tunela zida ispod u pozitivnom

¹⁰¹ Prema Randazzo, Gabe; Lajević, Lisa. 2013. Cleaning our World through Reverse Graffiti. *Art education, The Journal of the National Art Education Association. September 2013. Volume 66. No. 5.* 39–45.

¹⁰² Isto.

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ Isto.

prostoru, a u negativnom prostoru ostala je tamna, mutna smeđa (tj. zagađenje). Kako se ističe, monumentalni rad, koji je značio i čišćenje (ekološkim perilicama punjenima recikliranom vodom) i umjetničko transformiranje, slao je i poruku korisnicima tunela – vozačima automobila, koji su zagađivači, neka razmisle što zapravo radimo svojem okolišu.



Slika 9. Dio Mooseova antigrafita u tunelu u San Franciscu (Izvor: <https://www.flickr.com/photos/frankenhut/2761694914>)

Mijenjanje odnosa prema grafitima

Već u djelima Jeana Dubuffeta dolazi do utjecanja grafita na suvremenu umjetnost, potaknuto stvaranjem društvenih autsajdera. Kritika tek 70-ih godina pridaje važnost ovim djelima.¹⁰⁵ Keith Haring i Jean Michel Basquiat radili su na zidovima njujorške podzemne željeznice grafite. Njihova djela vrlo brzo su se počela smatrati umjetničkim djelima.

¹⁰⁵ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. 2005. *Umjetnost 20. stoljeća. Prvi dio*. Slikarstvo. Karl Ruhrberg. Taschen / V b. 386.

Upotrebom novih likovnih tehnika kao što su šablone (*stencil art*), naljepnice (*sticker art*), kolaž, kombinacija crteža, poruka i potpisa i sličnoga, proširen je pojam grafita.¹⁰⁶

Street art je širok pojam koji obuhvaća raznovrsno djelovanje na ulici, u javnom prostoru, kreativnim činom. Ali kreacija nije samo u likovnoj sferi, u kojoj bi se ograničila samo na klasičan grafit – tome pripadaju performans, glazba i ples. Grafitar pak sebe identificira, od svog imena i izraza stvara marku (brend).

Ista tematika i stil s ulice preneseni su na slikarsko platno i papir – kod Keitha Haringa linijski iscrtani „labirint” napravljen od međusobno povezanih likova, a Jean Michel Basquiat crta i slikaju scene čovjeka na rubu egzistencije.¹⁰⁷

Postavljajući umjetnička djela s elementima grafitarske umjetnosti u galerijski prostor, mijenja se shvaćanje grafita – to je priznanje grafita kao umjetničkog izraza od strane kritike. Zajednica počinje mijenjati odnos prema njima. Način izražavanja prenosi se na novu podlogu, na slikarska platna.

Svjetski poznati modni dizajner Kenzo također poseže za grafitima. Godine 2011. lansirao je parfem pod nazivom Tag. Tag je zapravo naziv kojeg koriste grafitari, a znači potpis, znak. Sama riječ, naziv parfema, Tag ispisana je rukopisnim slovima. Cijela reklamna kampanja bila je vezana uz street art. U pozadini slike parfema nalazili su se grafiti na zidu, kao i ljudi koji su svojom odjećom i izgledom podsjećali na aktere street arta.

Motivacija nastanka i društveno značenje grafita

Kada se razmatra motivacija za grafite i njihovo značenje u društvu, nezaobilazan je pojam supkultura. Tako je supkultura ili potkultura „skup norma, sustava vrijednosti i obrazaca ponašanja, koje razlikuju jednu grupu ljudi od kulture šire zajednice kojoj pripadaju.”¹⁰⁸

S obzirom na odrednice supkulture, supkultura znači i sustav vrijednosti i označava njezine aktere.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Iz predgovora izložbe Bombardiranje očnog živca održane u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici od 29. 4. do 29. 5. 2011., kustosice: Sanja Horvatinčić, Nina Pisk, Zana Šaškin.

¹⁰⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. 2005. *Umjetnost 20. stoljeća. Prvi dio*. Slikarstvo. Karl Ruhrberg. Taschen / V b. 387.

¹⁰⁸ Prema <https://hr.wikipedia.org/wiki/Supkultura>, pristupljeno 22. lipnja 2018.

Dario Gamboni¹¹⁰ u sklopu raščlambe tadašnjeg (1988.) statusa i stupnja grafitnog izraza, uz raznovrsne tehnike, značenja i materijale, nabraja i oblike motivacije kojima se postupno „radikalno mijenja bit samih grafita:”¹¹¹ grafit kao pobuna mladeži, grafit kao pokazatelj promjena u društvu, grafit kao stožerno okupljališna sila za homogenizaciju grupe,¹¹² grafiti kao način komunikacije i grafiti koji služe za uljepšavanje urbanoga sivog prostora, uz što se vežu i sprejerske karijere.

Autor – djelo – Drugi

Autori grafita (grafitoskriberi, grafitari) najčešće su mladići, anonimni adolescenti ili skupine adolescenata u urbanim sredinama. Oni žele ostaviti svoj autohtoni trag pobune u beznadnom betonskom gradskom sivilu. Konzumenti grafita (potrošači, recipijenti) su, slučajni ili namjerni, prolaznici koji ih iščitavaju kao „izlog supkulture”.¹¹³

Za grafite Lalić, Leburić i Bulat¹¹⁴ navode da su oni jedan od specifičnih načina istraživanja mladih, „posredstvom kojeg oni komuniciraju međusobno, unutar vlastite omladinske grupe i s drugim segmentima omladine, kao i sa širom okolinom.”¹¹⁵

Kako se ističe u članku Richarda S. Christena¹¹⁶, kada je riječ ponajprije o američkim grafitima, grafitari nisu prišli zidu kako bi iz geta pobjegli, nego ga koriste kao alat da bi se oduprli

¹⁰⁹ U drugoj polovici 1960.-ih godina nastaju mnogi društveni pokreti, a zajedno s njima mnoge subkulture čije je zajedničko ime kontrakultura. Prvi koji su proučavali pojam subkulture u sociologiji su bili pripadnici Čikaške škole.

Govoreći o subkulturi najčešće se govori o subkulturi mladih. Glazba ima veliku ulogu u nastajanju subkulturnih grupa. Članovi subkulturnih grupa međusobno se razlikuju, osim po stavovima i ciljevima, i po izgledu, vanjskim obilježjima i interesima. Neke od najpoznatijih subkultura su: hipiji, rokeri, metalci, pankeri, skinheadsi, rastafarijanci, hip hoperi i dr.

Odnos subkulture i dominantne kulture može biti sljedeći: prihvaćanje dominantne kulture, odvojenost od dominantne kulture, bez suprotstavljanja, otpor prema dominantnoj kulturi (kontrakultura ili alternativna kultura), a karakteristike subkulturnih grupa su: samoorganiziranje, zajednički stavovi, karakterističan naziv, relativna trajnost, uzrast (mladež), nepropisanost uloga i način ponašanja. Dostupno na:

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Supkultura>, pristupljeno 22. lipnja 2018.

¹¹⁰ Gamboni, Dario. 1988. Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje. *Quorum (18)* 1. 213.

¹¹¹ Isto.

¹¹² „Grafiti predstavljaju bitan aspekt interakcije između članova grupe, kao segment unutargrupnih rasprava koje pridonose formiranju grupnog identiteta.” Iz: Lalić, Dražen; Leburić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb. 48.

¹¹³ Isto. 36.

¹¹⁴ Isto. 59.

¹¹⁵ Isto. 59.

nepromjenjivosti svojega položaja na dnu, kako bi izazvali moćnike, vlast, krivce za svoj položaj. Sa zidova vrište poruke o predrasudama, lošoj ponudi koju im društvo servira. Također, grafitari uživaju u zbunjenosti koju njihovo djelo izaziva kod promatrača, prolaznika i vlasti jer preokreće smjernice normalnih odnosa. Mnogi autori grafita posebno uživaju kada je reakcija gledatelja strah ili zbunjenost jer oni i ne žele da se gledatelj uljuljka u ugodnost.

U navedenom stručnom članku Richarda S. Christena detaljno su, uz potkrepu intervjua s grafitarima, opisana „pravila igre” grafitarske zajednice. Tako Christen navodi da grafitarska zajednica u američkim gradovima, koju on raščlanjuje, ima nepisana pravila ponašanja. Grafitarske skupine formiraju se oko zajedničkog interesa, razvijen je sustav učenja i naučavanja, postoje majstori i učenici – početnici, koji radeći pomoćne poslove „peku zanat” i na taj se način razvija izraz.

Usto je povezana konkurencija, kodeks kvalitete i poštovanja. Naime, na loše uratke, one čiji se autori nisu dovoljno razvijali, čiji su radovi ispod razine, stavljaju se oznake. Priznatost je posebno važna kategorija za grafitara. Tako je iz 70-tih godina 20. stoljeća poznata oznaka HOT 110 koja bi se našla na djelu grafitara koji je na neki način prekršio pravila ili etiku supkulture.

Pravila i rangovi postoje i u supkulturi. Tako i Waclawek¹¹⁷ i Christen¹¹⁸ navode kako se prema statusu u grafitarskoj zajednici razlikuju kraljevi (engl. *kings*) i kraljice (engl. *queens*), ljudi bombarderi (engl. *mad bombers*) i igračke (engl. *toys*). Položaj se mora zaslužiti, svi počinju od najnižeg stupnja, jednostavnih tagova, a većina nikad ne dođe od igračke do kralja. Kraljevi i kraljice su najvjestiji grafitari, njihova su djela estetski privlačna, velika, šarena. Ljudi bombarderi su stepenicu niže, a najniža je razina igračkaka, kojih je najviše.

S edukacijskog, odgojnog i sociološkog stajališta Christen pohvalno gleda na okupljanje potencijalno izgubljenih mladih u neformalne grupe koje ideja o razvijanju grafitarskog izraza dovodi do zajedničkog učenja, proučavanja tuđih radova, rađanja bezbrojnih skica koje će se kasnije ostvarivati na vagonima, zidovima... Afirmativno gleda i na nadomještanje (nužno prisutnih) sukoba među rivalima – sukobima u izrazu, boji, premazima i oznakama umjesto

¹¹⁶ Christen, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations* 17:4. Fall 2003. 57–82.

¹¹⁷ Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London.

¹¹⁸ Christen, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations* 17:4. Fall 2003. 57–82.

šakama, noževima i pištoljima. U tome smjeru ide i Christenovo isticanje probitaka donedavnih „izgubljenih” uličnih crtača u svijet visokoga formalnog obrazovanja za umjetnost, za komunikacije, marketing...¹¹⁹

Anonimnost i neanonimnost, autor prije djela ili djelo prije autora

Srednji vijek (i Stari vijek) poznat je po činjenici da je autorstvo bilo relativna kategorija pri stvaranju umjetničkoga djela (kršćanska poniznost koja priječi pojedinca da sebi pridaje važnost, a također i radionice koje su kopirale i umnožavale djela pa se često nešto pripisalo drugome)¹²⁰, a gotika pak autoru daje lice, ime, znak.

Ključanin navodi da grafit kao medij nije karakterističan samo za anonimne autore. Goethe je tako napisao pjesmu na zidu kuće, a također je ostavio grafite na renesansnom zamku u Domburgu i na zidu strasburške katedrale.¹²¹

Grafitarsko doba nije vrijeme anonimnosti, nije ni za koga osim za – grafitare. Motivacija za tu anonimnost doduše je drukčija (ili se možda ipak podudara s nekim srednjovjekovnim motivima, poput onih kada se zbog revolucionarnih ideja željelo ostati skrivenim kako bi se ostalo – živim). I tako danas, dok se stvaraju kultovi imena, ličnosti i likova, grafiti opet stavljaju djelo pred autora. Činjenica je da i sada već iza sjene zida opet izviruju malo-pomalo nadimci, pa poslije se na njih vežu i prava rođena imena autora. A onda kreću narudžbe, a na ugovore za njih ipak isplivaju prava imena. No, činjenice je da PRVO djela postanu vidljiva, poznata, slavna, a tek poslije autori.

Ali anonimnost zapravo ne znači nepoštovanje autorstva. Grafitari među sobom poštuju kodeks da se ne smije „krasti” tuđu ideju, a opet „učenici” svojim variranjem uz dopuštenje „majstora” samo još dodatno daju „majstoru” na važnosti, iskazuju mu poštovanje. Kako se ističe u članku Richarda S. Christena, njemu su na terenu¹²² brojni majstori grafita rekli da je velika razlika

¹¹⁹ Isto.

¹²⁰ Prema *anonimno djelo* u enciklopedija.hr, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=2882>, pristupljeno 22. lipnja 2017.

¹²¹ Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980. –1990.* Eridan. Zadar. 7.

„Goethe je Putnikovu pjesmu kroz noć zapisao 7. rujna 1783. na zidu lovačke kuće na brdu Ggikelhan kod Ilmenaua u Tirginiji. Na jednom prozorskom okviru renesansnog zamka u Dornburgu još i danas stoji Goetheov grafit „Od 7. srpnja do 12. rujna 1823. ovdje je boravio Goethe”, a na jednom zidu strasburške katedrale Goethe je ugravirao svoje ime.

¹²² Christen, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations* 17:4. Fall 2003. 57–82.

između stranca koji hoda i krade tvoje vrijednosti pa to onda poriče ili je to prijatelj koji posuđuje i ugrađivanjem u svoj rad zahvaljuje i daje na vrijednosti tvom radu.

I dok se redovno ističe i katarzična funkcija grafita, vezana uz pobunu, psovanje i vrisak, u njima ima mnogo „utopijskoga, poriv za oplemenjivanjem, ljepotom”.¹²³

¹²³ Prema Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb. 389.

4. TIPOLOGIJA GRAFITA

Kao što je definiranje grafita problem, tako nije jednostavno provesti ni univerzalnu klasifikaciju grafita jer su brojni oblici u kojima se oni pojavljuju, a predložene tipologije ovise o aspektu klasifikatora. Tako Fedor Kritovac¹²⁴ ističe tri kategorije: poetski, kaligrafski i artistski.¹²⁵

Mrduljaš¹²⁶ će na sličnom tragu podijeliti grafite na one koji šalju pismovnu poruku i one s likovnom ekspresijom. „Dok su prvi sveprisutni, vrlo raznoliki i podložni vječitom negodovanju, drugi su u ambicioznijim primjerima poprimili status cijenjene vještine, postajući neizbježan dio urbane ikonografije.”¹²⁷

Među mnogim podjelama, postoji podjela grafita prema sadržaju i formi. Dok se sadržaji navode kritika ili glorifikacija svih vrsta ljubavi, života, međuljudskih odnosa prijateljstva, braka, nasilja, religije, politike, po formi se dijele na grafite koji šalju verbalnu poruku – tekstom i one s likovnim izrazom.¹²⁸

„Po sadržajnom nizu, grafiti pokazuju odnos pojedinca prema životu, ljubavi, prijateljstvu, politici, religiji, nasilju itd.; a po formi grafiti mogu biti simbolički, slikovni i tekstualni iskazi.”¹²⁹

Također, dijele se i prema odnosu vlasti i ukupne publike prema njima na: prihvaćene, dopuštene i naručene. Naime, mnogi – a najčešće su to tagovi – imaju negativnu odrednicu. Usto što su kritički obojeni, nastaju na mjestima koja su problematična, izolirana ili obrnuto –

¹²⁴ Mrduljaš, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem), *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 68–69.

¹²⁵ Isto. 64.: „...treba razlikovati barem tri kategorije, odnosno razlike među tipologijama. Prvo su grafiti koji su to samo uvjetno. Eksplicitni su i zapravo imaju izravnu poruku. Možemo ih nazvati poetskim grafitima koji su, rečeno starim rječnikom, parole. Za njih nije ni važno ni karakteristično jesu li izvedeni sprejem ili na neki drugi način (ranije kistom i šablonom), jer za njih nije najvažnija gesta rukom, već želja da budu živa gesta. Takvi su grafiti polemički i njih se poriče, mijenja, križa, nadograđuje itd. Druga kategorija grafita je možda antropološki određiva potrebom i željom za ostavljanjem traga, urezivanjem, šaranjem kredom po pločniku itd. Ta se dimenzija grafita iznova generira i stalno je prisutna, a pridružuje joj se ekspresivna kategorija koja ima i narcisoidnu i opsesivnu izražajnu notu. Radi se o kaligrafskim grafitima, srodnima s ponavljanjem potpisa i nekim drugim formulacijama, a koji zapravo ostavljaju dojam beskonačne repetitije identiteta. Treća je ona skupina koja ulazi u artistske sfere. Kod nje se mogu razlikovati grafiti koji su bliski figuraciji, pop artu, stripu ili stilizaciji tekstualnih obrazaca. Mogu proizlaziti i iz kriptografije koja pokazuje prisutnost željene hermetičnosti grafita: naime, ne treba i ne smije se znati što je autor htio reći. Takvi se grafiti javljaju kao simbol za poseban krug pripadnika scene.”

¹²⁶ Isto. 64.

¹²⁷ Isto. 64.

¹²⁸ Prema Botica, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb. 386.

¹²⁹ Isto. 387.

posebno istaknuta kao mjesta gdje se ne bi smjelo intervenirati u prostoru. Oni su ilegalni, za razliku od grafita koji ili budu „usvojeni” zbog razine likovnog izraza ili javne adoracije ili nastaju na mjestima koja su određena kao područja s namjenom grafitiranja ili su čak grafiti naručeni u marketinške svrhe, pa se samim time i njihova narav mijenja, oni su legalni i komercijalni. Oni su naručeni i proglašeni doprinosom u uljepšavanju gradskoga okoliša.

Grafiti se isto tako jednostavno mogu podijeliti na slikovne grafite, tekstualne, i one koji kombiniraju sliku i tekst. Autor knjige *Hrvatski tekstualni grafit*¹³⁰ dijeli grafite na: slikovne i tekstualne grafite. U okviru tekstualnih grafita svakako bi trebalo spomenuti i potpis odnosno tag koji označava potpis ili znak nekog grafitara.

U značajnom istraživanju grafita koje je proveo Dražen Lalić sa suradnicima¹³¹ donesen je pregled forma grafitnih izraza.

U njihovoj podjeli¹³²

prema obliku razlikujemo tri vrste osnovnih formi grafitnih izraza:

- 1) simbolički grafiti
- 2) slikovni grafiti
- 3) tekstualni grafiti.

Isti autori dalje donose kombinirane vrste formi grafitnih izraza:

1. simboličko-slikovna
2. simboličko-slikovno-tekstualna
3. simboličko-tekstualna
4. slikovno-tekstualna.¹³³

Budući da se navedena studija odnosi na hrvatske tekstualne grafite, Lalić i dr. donose i podjelu prema sadržaju.

Podjela po sadržaju:

- 1) Svjetonazorski grafiti, vezani uz odnos prema životu
- 2) Glazbeni grafiti
- 3) Grafiti vezani uz školu

¹³⁰ Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980. – 1990.* Eridan. Zadar. 8.

¹³¹ Lalić, Dražen; Leburčić, Anči; Bulat, Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura.* Alinea. Zagreb.

¹³² Isto. 59. i 63.

¹³³ Isto. 64.

- 4) Grafiti vezani uz alkohol i opojna sredstva
- 5) Grafiti vezani uz grupu i prijateljstvo
- 6) Grafiti vezani uz ljubav i seks (opsceni sadržaji)
- 7) Grafiti vezani za nasilje
- 8) Humoristički grafiti
- 9) Motociklistički (automobilistički) grafiti
- 10) Nacionalni grafiti
- 11) Religijski grafiti
- 12) Političko-ideološki grafiti
- 13) Sportsko-navijački grafiti
- 14) Teritorijalni grafiti
- 15) Ostali grafiti.¹³⁴

Osim Botice, Lalića i suradnika te Ključanina i Senjković,¹³⁵ na ovome mjestu svakako treba izdvojiti vrsnu raspravu o grafitima kao fenomenu u knjizi eseja Književni minimalizam Josipa Užarevića¹³⁶ u kojoj raščlanjuje verbalne grafite kao književnominimalistički žanr, unutarnje mehanizme njihove strukture i njihovo funkcioniranje u kontekstu kulture.

Prema prostoru na kojemu se grafiti pojavljuju, moguća je podjela na ulične i zahodske, dakle one na otvorenome i one u zatvorenome. S obzirom na mogućnosti koje nudi zatvoreni prostor (letrinalije su poznate kao čistilišta duha!), drukčiji su i tipovi izraza. Ulični grafiti, govorimo li pretežito o jezičnom izrazu, imaju tematiku politike, socijalne, navijačke teme, a u zahodskima su iskazane osobne, često vulgarne, intimističke, pa onda i filozofske teme.¹³⁷

Prema raščlambama forme i oblika grafita sa zidova američkih središta grafita (Philadelphia i New York), koji su se proširili svijetom, razlikujemo tagove – potpise i oznake (engl. *tag*), zatim šablone (engl. *stencils*), naljepnice (engl. *stickers*), špricanja (engl. *throw-ups*, doslovni prijevod je povraćanje), pa djela/murale (engl. *pieces/murals*), obrnute grafite (engl. *reverse graffiti*) i naposljetku laserske potpise (engl. *laser tagging*).¹³⁸

¹³⁴ Isto. 62.

¹³⁵ Ključanin, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar.; Ključanin, Arif; Senjković, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti*. ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar.

¹³⁶ Užarević, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Disput. d. o. o. Zagreb.

¹³⁷ Isto. 110.

¹³⁸ Prema Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London.

Potpis – tag je najiskonskije ostavljanje t(r)aga svojeg postojanja na zidu. To je među zidnim grafitima najraniji, najjednostavniji i najelementarniji oblik grafitarenja. Osobina mu je da je često izveden monokromatski i brzo se izvodi. Nakon monokromatike u 70-ima, poslije se tag razvio i u veličini i u bojama i u izvedbi. Izvedba uz oznaku slova i/ili broja, dobiva i znakove, vitice, strelice...¹³⁹ Činjenica je da riječ *tag* na engleskom znači oznaka, a u ovom je slučaju riječ ujedno i pokratak za Tuff Artists Group. Crtači ih zovu stilovima, to jest stiliziranim slovima. Postoje mjehuričasti, jednostavni i 3D stilovi te divlji, ali crtači više vole nazive – dinamični, brzi ili jednostavni stilovi. Specifično oblikovan, određene boje, taj prepoznatljiv potpis najbolje oslikava dvostrukost i paradoks u jednoj od osnovnih karakteristika grafita – anonimnosti. Naime, upućeni znaju čiji je to t(r)ag, grafitar ga i piše kako bi na zidu označio svoje postojanje, a drugi (upućeni) trebat će ga vidjeti. Tu je paradoks: autor se potpisuje, a skriven u mraku kodira sebe u tagu. *Throw-up* je najpoznatiji stil takvih grafita, a još je jedan oblik tzv. „bombing” pri čemu se na jednome mjestu ostavljaju višestruki tagovi.

Šablone – stencils i naljepnice – stickers su grafiti koji grafitarima omogućuju da ih na ulici izvedu brzo jer izvedbi prethodi dulja priprema u sigurnosti doma. Šablone i naljepnice zato i karakterizira postojanje više detalja.

Djela – pieces i murali su grafiti za čiju je realizaciju potrebno i više vremena i dobra vještina uporabe sredstava i materijala, a napose i razvijenost u likovnom izrazu. Oni su kompleksni, veliki i obiluju bojama. Takve grafite često afirmativno doživljavaju i šira zajednica jer ostavljaju lijep dojam, a isto tako i grafitarska zajednica. Kod drugih grafitara izazivaju poštovanje zbog kompleksnosti, veličine grafita, a isto tako i zbog iskazane hrabrosti. Naime, takav je grafitar dugo izložen mogućnosti da bude uhvaćen, potrebno je mnogo materijala koji treba dopremiti do zida, a takvi veliki murali su i fizički zahtjevni.¹⁴⁰ Oni se rade dugo, zahtijevaju fizički napor, od penjanja na visine, dugotrajnog stajanja i nepovoljnog položaja.

Obrnute grafite i laserske potpise cijela zajednica i vlast doživljava pozitivno. Stvaranje slike čišćenjem prljavih naslaga sa zidova zgrada ili ograda oko prometnica i u tunelima, ponegdje nazvano i ekološkim, zelenim grafitima, doživljava se kao uljepšavanje, a ne kao

¹³⁹ Isto. 12.

¹⁴⁰ Isto. 13.

nagrđivanje, a često se i naručuje u tu svrhu i u marketinške svrhe. Pionir navedene tehnike je Englez Paul Curtis Moose.¹⁴¹

Svjetlosni grafiti, koji uz pomoć snažnih projektoru i lasera nastaju na velikim zgradama, izum su skupine njujorških umjetnika Graffiti Research Lab, čiji su osnivači James Powderly i Evan Roth.¹⁴²

Među novim tehnikama „pisanja” je i **pisanje vodom – *waterlight graffiti***. Tako novom tehnikom nazvanom i Dishu, Antonin Fourneau s pomoću širokog kista na tlo ispisuje znakove koji će nestati čim voda ispari. Kada je tlo zamijenio panoom ispunjenim LED žaruljicama koje su spojene na isprintane male električne vodove koji vodom provode struju: slika postoji sve dok ima vode.¹⁴³

Kada je riječ o tipologiji grafita, svakako treba spomenuti i grafite koji prelaze u elektronski život, grafite koji se pojavljuju na internetu.

Kako se navodi i u članku Richarda S. Christena o suvremenim načinima učenja, pa tako i učenju grafitiranjem,¹⁴⁴ materijalni je grafit dobio novi oblik. Christen ističe da je u posljednjih 15 godina, grafit – bivajući guran od vlasti u dijelove grada u koje bogatiji i viđeniji više ne zalaze – pronašao novi medij koji je zamijenio vlakove, metroe, pokretne širitelje njihove poruke. Najveću je ulogu u tome, uz otprije prisutne fanzine, odigrao internet – mreža koja povezuje svijet. On povezuje autore grafita diljem SAD-a i diljem cijeloga svijeta u zajedničku kulturu i stavlja njihov rad na raspolaganje široj javnosti.¹⁴⁵

Među dostupnim istraživanjima ističu se i ona o usmenosti u virtualnoj komunikaciji na društvenim mrežama. Tako Željko Predojević u svojem eseju iz 2018.¹⁴⁶ analizira grafite koji se šire internetom i u njima zamjećuje i trojstvo postojanja narodne mudrosti: usmena poruka

¹⁴¹ Prema Chapman, Matt. 2014. *Reverse graffiti: Street Artists Tag Walls by Scrubbing Them Clean*. Inhabitat. Dostupno na: <https://inhabitat.com/reverse-graffiti/>, pristupljeno 2. listopada 2018.

¹⁴² Prema <http://digicult.it/digimag/issue-030/graffiti-research-lab-writers-as-hackers-as-artists/>, pristupljeno 28. siječnja 2020.

¹⁴³ <http://gkd.hr/wp-content/uploads/2015/09/KATALOG-Street-art-2.0.pdf>, 29., pristupljeno 21. veljače 2018.

¹⁴⁴ Christen, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations* 17:4. Fall 2003. 57–82.

¹⁴⁵ Isto. 82.

¹⁴⁶ Predojević, Željko. 2018. Teški grafiti – o usmenosti u komunikaciji na društvenim mrežama na primjerima grafita poslovičnog karaktera. *Zbornik Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Ročník LXXVII Philologica*. Bratislava. 180–188.

prvo je nastala u samom poslovičnom izričaju, zatim je napisana na zid kao grafit, a na kraju počinje svoje širenje elektronskim mrežama. Navedeno neki autori¹⁴⁷ svrstavaju u post-muralne grafite. Mrežne stranice i kanali su mjesta na kojima virtualno egzistira suvremena street art zajednica. Tako umjetnici stvaraju različite inačice svojih virtualnih zbirki, publici nude na uvid cijeli svoj proces stvaranja, dokumentiraju sve faze nastajanja djela. Tada i svaki videouradak i fotografija postaju također umjetničkim djelom.¹⁴⁸

Land art i grafiti

U grafitarenju, kao i u land artu, govorimo o inskripciji. Land art je umjetnički izraz koji je nastao potkraj šezdesetih godina 20. stoljeća. To je praksa koja prirodno okružje čini predmetom umjetničkog oblikovanja. Kako se navodi,¹⁴⁹ land art ukida granice između ljudskog stvaralaštva i prirode napuštajući izložbene objekte, galerije i razvijajući monumentalne projekte u slobodnom otvorenom prostoru. Materijal oblikovanja landartista je prirodan krajolik ili industrijski izmijenjen pejzaž, a motivacija je iskazivanje, izražavanje prosvjeda protiv izvještačenosti modernog svijeta. Landartistički zahvati obuhvaćaju i nježne male zahvate u prirodnom okolišu, ali su najuočljiviji i najpoznatiji oni velikih razmjera kao onaj kada je povučena jednu milju duga crta u pustinji Nevade – „Mile long Drawing” Waltera de Marije.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Primjerice Irvine, Martine. 2012. *The Work on Street: Street Art and Visual Culture*. U: *The Handbook of Visual Culture*. Ur. Sandywell, Barry; Heywood, Ian. London – New York. 253.

¹⁴⁸ Isto.

¹⁴⁹ https://bs.wikipedia.org/wiki/Land_art, pristupljeno 26. kolovoza 2018.

¹⁵⁰ <https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>, pristupljeno 22. siječnja 2019.



Slika 10. Milju duga crta u pustinji Nevade Waltera de Marije iz 1968. (Izvor: <https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>)

U zabačenim, nenastanjenim predjelima svijeta umjetnici su kopali jame (Michael Heizer) ili slagali na gomilu komadiće kamenja (Robert Smithson). Drugi izražajni oblici bili su premještanje zemljane mase i slaganje kamenih blokova. Umjetnici su poticaje nalazili, pored ostalog, u pretpovijesnim zemljanim opkopima i golemim crtežima na tlu. Ostali predstavnici land arta bili su M. Heizer, R. Long, R. Morris i D. Oppenheim.¹⁵¹

Američki umjetnik Mike Heizer jedan je od začetnika land arta. Iako je stekao slikarsku naobrazbu, Heizer se od kraja šezdesetih godina posvećuje stvaranju umjetničkih djela u prirodi. Pritom ponajviše zahvaća u netaknuti pustinjski krajolik premještajući zemljane i kamene mase, kao što je projekt „Double Negative” iz 1969. Kao i priroda, i ta su djela prolazna, njihov je prvobitan oblik zabilježen filmom ili fotografijom. Od sedamdesetih godina

¹⁵¹ Bernhard, Marianne i dr. 2001. *Leksikon umjetnosti*. Extrade d.o.o. Rijeka. 260.

Heizer stvara i skulpture od prirodnih materijala (drvo, kamen) te stepenasto oblikovane slike s pravokutnim formama u bojama pustinjskog pejzaža.¹⁵²



Slika 11. Heizerov Dvostruki negativ u pustinji Nevade (Izvor: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>)

Dakle, u oba slučaja radi se o upisivanju: u land artu likovne forme upisuju se u pejzaž, prirodni okoliš, dok se grafiti ispisuju na pejzažu grada. I legalni i ilegalni grafiti mijenjaju izgled grada. Grafiti nastaju na zidovima zgrada koje su prije sagrađene. Radi se dvodimenzionalno, većinom na nečemu što je trodimenzionalno – na zgradi, na zatečenom stanju. Oni su urbani land art.

Ako se možemo složiti kako (i) zidovi iscertavaju pejzaž grada, onda grafiti, koji se ucrtavaju preko zidova, djeluju na (re)strukturiranje toga gradskog pejzaža. Dakle, grafiti mijenjaju izgled grada, oni su ucrtani urbani land art. Pročelja zgrada s njima postaju drukčija. Većina je grafita zamišljena dvodimenzionalno na površinu zida zgrade, ograde, površinu oglasnog stupa. Ima pak i onih koji su reljef koji je postavljen na površinu ili kolažirane ravne površine koje ulaze u prostor i čine niski reljef ili oni u visokom reljefu, koji toliko izlaze u prostor i bitno mijenjaju reljef zida na kojem se nalaze.

¹⁵² Isto. 195.

Land art nije uvijek konceptualan; sakuplja više izraza, mjesto je susreta različitih teoretskih postavki i ima performativna svojstva. A i grafiti izvedeni na ulici također jesu performativni čin; čak i bez obzira vidi li netko njihovo izvođenje ili ne vidi, oni performativni čin u sebi pretpostavljaju. Tako je landartistički rad Richarda Longa „Tragovi nogu u travi” prilikom izvođenja pretendirao biti umjetničkim djelom, a kasnije je nestao, što se znalo već u tijeku njegove realizacije. Kao i mnogi landartistički radovi, i ovaj je rad mogao vidjeti manji broj ljudi; bio je izveden u određenome pejzažu.

I grafitare na ulici zanima slanje poruka (slikom, tekstem ili slikom i tekstem) određenoj grupi ljudi, često dobro ciljanoj skupini. Ne obraćaju se svima.

I grafiti imaju tendenciju da nestanu, kod njih uz prirodno djelovanje, postoji i faktor čovjeka, da budu izbrisani ili prebojani. Baš kao što će landartističko djelo isprati bujica, zatrpati okrhnuti stijena, na njihovo će nestajanje utjecati prirodne pojave, ali i njih će možda – požeti kombajn. Tako je land artu i grafitima zajednička kratkotrajnost – ako se nešto drugo ne poduzme kako bi se sačuvali – izrada kopije ili njihov prijenos.

Činjenica je da street art u sebe „smisljeno uključuje grad, on preoblikuje mjesta ljudskom aktivnošću i istodobno razara uspostavljeni vizualni pejzaž grada. (...) On stvara mjesta od potencijalnog prostora (engl. *turning spaces into places*)”.¹⁵³

¹⁵³ Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London. 123.

5. SLIKA I TEKST – ODNOS KOJI SE MIJENJA

U dobu sinkretizma, pretapanja i gubljenja granica, posvetit ćemo se pitanju zašto likovni umjetnici, što je posebno naglašeno u 20. stoljeću, u svojim radovima koriste sliku i tekst. Primjerima od srednjovjekovne umjetnosti do sadašnjih stvaralaca, od slikarstva do kazališta, ispisat ćemo najuočljivije, najreprezentativnije načine slikanja tekstom i razloge ulaženja teksta u sliku.

Suprotstavljajući i uspoređujući umjetničku praksu i teorijsku podlogu znanosti od estetike, antropologije, sociologije, semiotike, lingvistike... ponudit ćemo orise ideje zbog čega likovna umjetnost posuđuje iz jezika i – je li uopće tako!

Relativiziranjem granica u naravi izričaja odgovorit ćemo na dvojbe zašto neki umjetnici istodobno koriste sliku i tekst kada se zna/tvrđi da slika ne pripada istoj vrsti umjetničkog u odnosu prema tekstu.

I na kraju, problematizirat ćemo pojam čitanja, čitanja slike. Jer toliko često čujemo kako se slike iščitava, i to čak i one koje nemaju baš nikakav tekst.

Vrste prikaza

U svakom tumačenju teksta ili slike spomenut će se i jezik. Tako govoreći o tekstu spominjemo latinski jezik Biblije, Shakespeareov engleski ili Matošev hrvatski, i opet jezik pjesništva ili jezik znanosti, ali opće je poznata postavka i da je svaka umjetnost za sebe razvila svoj, karakterističan jezik. U bilo kojoj umjetnosti dolazi do međusobne komunikacije između umjetnika – stvaraoca, umjetničkog djela i publike.

Također, pismo kao komunikacija usko je povezano sa slikom od špiljske povijesti čovječanstva.

Prvo je čovjek komunicirao govorom, a potom pismom. Pismo je mlađi oblik komunikacije. I artikulacija glasanja u govor i komuniciranje pismom među svim bićima na Zemlji svojstveni su samo čovjeku.

Sva pisma nekada su bila slike (crteži) i oblici slova proizašli su iz stilskega pojednostavljenja slika. Špiljske nam slike dokazuju želju drevnoga čovjeka za komunikacijom, a jedan od značajnih nalaza je trag dlana ruke prehistorijskog čovjeka. Ostavljajući svoje otiske na zidu nastambe, tumači se da je čovjek one ere ostavio tragove shvaćajući činjenicu vlastite

prisutnosti, svoga postojanja.¹⁵⁴ Takav primjer nalazimo na zidovima špilja Pechmerl u Francuskoj. Otisak vlastitog dlana bio je u pozitivu ili negativu – umakanjem dlana u boju i njegovim otiskivanjem, ili slikanjem oko dlana. Pretpostavlja se da je to bilo napravljeno špricanjem boje preko ruke, a to se može zaključiti zbog nepravilnih rubova slika, nastalih zbog raspršenosti boje. Kao pigment korišten je zemljani pigment. Autor prikaza - prehistorijski čovjek na tim je slikama radio tako da je stavljao boju u usta i špricao je preko dlana. Dlan je tako postao neka vrsta šablone.

Novija otkrića govore da se na zidovima špilja mogu otkriti i znakovi sistematskog zapisivanja. To znači da je već tada postojalo komuniciranje i slikom i pismom (koje se ovdje može protumačiti kao protopismo). Već je tada postojala potreba izražavanja ne samo slikom.¹⁵⁵

Arhetipski znakovi točka i linija od kojih se sastoji svaki crtež, tragovi su zaustavljene i pokrenute kretnje.¹⁵⁶

Sva su pisma proizašla iz slikovnih prikaza. Pratimo li pogledom ornament, on kao i pismo zahtijeva od nas koncentrirano gledanje, praćenje formi povezanih u cjelinu. Dok se kod ornamenta očituje samo vizualno, pismo ima vizualni karakter, ali i verbalno značenje.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Damjanov, Jadranka. 1982. *Likovna umjetnost. 2. dio. Povijesni pregled. Školska knjiga. Zagreb. 4.*: „Otisak ruke (špilja PECHMERL) najizravniji je, najsiroviji čovjekov izraz. Njegova simbolika vjerojatno je posve jednostavna — svjedočanstvo o čovjekovu boravku na određenom mjestu.”

¹⁵⁵ Sustavnim proučavanjem cijelog niza nalaza među ostacima špiljskih zidnih slika na području Francuske iz paleolitika (od 35.000. do 10.000. godine pr. Kr.), kao i proučavanjem znakova na ljuskama nojevih jaja starih 60.000 godina dobivena je vizija o počecima pisma. Do nedavno je smatrano da se ti početci vežu uz Mezopotamiju oko 3500. godine pr. Kr. Prema: Madrange, M-C. 2010. Već u špiljama, sanjali smo o pisanju – „Nous songions déjà à l'écriture dans les grottes”. *Science / Vie*. Br. 1113. Lipanj 2010. 73.

U razdoblju paleolitika čovjek je koristio 26 geometrijskih znakova. Ti su znakovi bili u upotrebi oko 20.000 godina i mogu se protumačiti kao protopismo, kao što to objašnjava kanadska arheologinja Genevieve von Petzinger (sa Sveučilišta Victoria u Kanadi). Slični su znakovi korišteni na različitim krajevima Zemljine kugle, kao da je već tada postojao univerzalni pisani jezik. „Univerzalni znakovi koji su se koristili bili su ...točke, linije, križevi, spirala ili vijugava linija na svim kontinentima od Europe do Australije...” (Madrange, M-C. 2010. Već u špiljama, sanjali smo o pisanju – „Nous songions déjà à l'écriture dans les grottes”. *Science / Vie*. Br.1113. Lipanj 2010. 72–75.)

Proučavajući jezik na paleolitskim špiljskim slikama prema Jadranki Damjanov, Csabe Varga je zaključio da se umjesto riječi pojavljuju brojevi koji su vezani uz prikaz životinje pokraj koje se nalaze. Damjanov, Jadranka. 2006. *Metafizika crteža*. Sipar d. o. o. Zagreb. 114.: „Lingvistička istraživanja Csabe Varge pokazuju/dokazuju da su znakovi sastavljeni od točaka i linija u Pont Arcu, Lascauxu i drugim paleolitskim špiljama zapravo brojevi (pisani obično ispod roga ili iznad leđa prikazane životinje).” (Usp. Varga, Csabe. 2003. *A kőkor élő nyelve*. Frig kiadó. Budapest.)

¹⁵⁶ Damjanov, Jadranka. 2006. *Metafizika crteža*. Sipar d. o. o. Zagreb. 8.:

„...čovječanstvo kretnju i njen neposredni ishod prevodi u dva arhetipska znaka, dva bezvremena i univerzalna simbola, u točku i liniju.”

¹⁵⁷ Damjanov, Jadranka. 2006. *Metafizika crteža*. Sipar d. o. o. Zagreb. 243.:

„Ipak samo dvije vrste likovnih fenomena to čine po strogim pravilima i tako ne samo da artikuliraju nego i discipliniraju pogled, to su ornament i pismo.

Ornament u jedinstvu oblika i značenja je talasanje bitka bez početka i kraja, pismo je dvojnost, rascjep vizualnog oblika i verbalnog sadržaja- značenja.”

Pismo je u početku bilo kaligrafsko. Postojala su određena pravila po kojima se pisalo, ali je svaki majstor pisar ipak svome oblikovanju slova davao nešto individualno.¹⁵⁸

S izumom tipografije, brzina ispisa stranica knjige, odnosno prenošenje sadržaja, postala je važnijom od samog oblikovanja slova. Isto tako knjige štampane u jednom izdanju nisu se međusobno razlikovale. Sadržaj je postao važniji od forme.

Likovna umjetnost je umjetnost koja kao oblik komuniciranja koristi likovni jezik. Izražava se vizualnim formama (crtom, plohom, bojom i volumenom). Doživljavamo je ponajprije vizualno – gledanjem.

Po tome se ona razlikuje od drugih umjetnosti.

Glazba se izražava s pomoću zvuka, plesna umjetnost pokretom, književnost riječju, tekstom. Glazbu doživljavamo sluhom, književnost, napisani tekst vidom (i sluhom, ako je pročitano), kazališno djelo vidom, mirisom, sluhom...

Gotthold Ephraim Lessing još 1766. piše studiju *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, uspoređujući sliku i tekst (i druge umjetnosti).¹⁵⁹

Dolazi do zaključka da jedna umjetnost ne može isto što može i druga. Tvrdi da su glazbena, likovna umjetnost i književnost samostalne, posebne, autonomne.¹⁶⁰

Lessing prvi iznosi i sustavnu kritiku Horacijeva načela *ut pictura poesis*¹⁶¹, inzistirajući na tome da je slikarstvo prostorno, da se istodobno događa recepcija svih dijelova i aspekata

¹⁵⁸ Damjanov, Jadranka. 2006. *Metafizika crteža*. Sipar d. o. o. Zagreb. 248.

„Pismo predstavlja vizualnu disciplinu alternativnu ornamentu. Ipak, s pojavom pisma uzorak se odmah ne napušta već se ostvaruje u različitim preinakama. Kaligrafija, koju poznaju sve kulture, odgaja pogled disciplinirajući ga artikuliranjem promjene koja je slična ornamentu. Situacija se, međutim, bitno mijenja pojavom tiska. I tiskani tekst traži vizualnu disciplinu, ali je likovni sadržaj tiskanog teksta shematiziran i najčešće nema niti relativnu samostalnost, samo je neprimjetno sredstvo verbalnih sadržaja. Vizualna disciplina tako odvojena od relevantnoga likovnog sadržaja više ne može odgajati pogled.”

¹⁵⁹ Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz, 22. siječnja 1729. – Braunschweig, 15. veljače 1781.), njemački književnik, kazališni kritičar i teoretičar umjetnosti. Začetnik je njemačke građanske književnosti i jedan od najborbenijih predstavnika europskog prosvjetiteljstva. Pozornost je privukao recenzijama u kojima je spajao erudiciju i duhovitost. U raspravi „Laokoon ili o međama slikarstva i pjesništva” udario je temelje modernoj estetici. (prema http://hr.wikipedia.org/wiki/Gotthold_Ephraim_Lessing, pristupljeno 22. prosinca 2014.)

¹⁶⁰ Lessing, Gotthold Ephraim. 1954. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Kultura. Beograd. Izvornik Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766.).

¹⁶¹ *ut pictura poesis* (lat.: neka poezija bude kao slika) – jedno od vodećih načela poetike rimskog retoričara Horacija (Pjesničko umijeće). Po tom se načelu poezija treba služiti tehnikama opisivanja, čime pjesnički postupak preuzima obilježja slikarske tehnike, pa se dokida razlika između jezičnih i slikovnih umjetnosti. Zamisao se vezuje još za grčkog pjesnika Simonida, ali je tu ideju o sličnosti dviju umjetnosti u načelo pretvorio tek Horacije. U klasicizmu su to stajalište preuzeli neki od vodećih poetičara i estetičara (primjerice A. G. Baumgarten). G. E. Lessing donio je prvu sustavnu kritiku tog načela u raspravi *Laokoon: o međama likovnih umjetnosti i pjesništva* (1766). Prema Lessingu slikarstvo je prostorno, što znači da se recepcija svih dijelova i aspekata umjetnine odvija istodobno, a pjesništvo je vremenska umjetnost koja cjelinu djela objelodanjuje

umjetnine; pjesništvo je po njemu pak vremenska umjetnost i ona cjelinu djela „pušta”, pokazuje postupno.

Kako u Predgovoru Lessingove knjige ističe Vojislav Đurić, Lessing u razmišljanjima Diona Hrizostoma nalazi temelje teoriji nadmoći pjesništva, tekstualnog izraza, nad likovnošću (u ovom slučaju nad kiparstvom posebno). Prigovor se javlja napose na statičnost izvedenoga likovnog djela.¹⁶²

Zato pak prema Lessingovu navođenju Da Vincijeva davanja prvenstva slikarstvu nad poezijom, slikarstvo pomaže drugim znanostima – geometriji, arhitekturi, a poezija od drugih posuđuje – od retorike, filozofije. Tako Da Vinci dopušta tek da je pjesnik jači od slikara u predstavljanju riječi. U svakom slučaju, i kod Da Vincija se ističe jasna razlika i čvrsta granica između teksta i slike, što je Lessingu posebno važno.¹⁶³

Mogućnosti verbalizacije / tekstualizacije slike nasuprot iskustvu slike prema Sonji Briski-Uzelac kreću se unutar trokuta između gustoće fenomena, znatiželjnog promatrača i lukavog tumača.¹⁶⁴ U tom su trokutu fenomen, zatim tisućooki Argus koji iz gustine fenomena gleda promatrača i naposljetku pametni i lukavi Hermes, uronjen u jezično sporazumijevanje, unutar kojega se stalno krećemo.

postupno. Novije tumačenje tog odnosa donio je američki teoretičar W. J. Thomas Mitchell u knjigama Ikonologija: slika, tekst, ideologija (Iconology: Image, Text, Ideology, 1986) i Teorija slike: eseji o verbalnoj i vizualnoj reprezentaciji (Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation, 1994). (Izvor <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63518>, pristupljeno 1. veljače 2015.)

¹⁶² Lessing, Gotthold Ephraim. 1954. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Kultura. Beograd. 6. Izvornik Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766.):

„...Diona Hrizostoma. Po njemu, pesnik je mnogo slobodniji i ima više mogućnosti nego likovni umetnik, posebno vajar, koji svoj teški materijal obrađuje sporo i s mukom i uz pomoć drugih. Sem toga, likovni umetnik ima na raspolaganju samo jedan trenutak: on mora boga koga slika da prikaže u nepomičnom stanju i u tom jednom položaju da izrazi svu njegovu prirodu i moć. Pesnik, međutim, može da upotrebi mnoge likove, raznovrsne oblike, i da izrazi mirovanje i kretanje”. Ova misao predstavlja suštinu nekih veoma važnih stavova u Lessingovom Laokoomu”.

¹⁶³ Lessing, Gotthold Ephraim. 1954. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Kultura. Beograd. 8. Izvornik Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766.): „Po Leonardu da Vinciju, tome gorostasu 15. st., između poezije i slikarstva postoje veoma krupne razlike. (...) Slikarstvo obuhvata sve oblike prirode, a poezija samo imena, koja nisu univerzalna kao oblici. Poeziju odlikuju efekti prikazivanja, a slikarstvo prikazivanje efekata. Pesnik je iznad slikara jedino u predstavljanju reči, a na ravnoj nozi je s njime u slobodnom izmišljanju, „koje je najslabija strana slikarstva”. U svemu drugom slikar nadmaša pesnika. Slikar može da stvori „beskrajno mnogo stvari koje se rečima ne mogu nazvati, pošto nema prikladnih reči za njih”. Slikar „sa više istine stvara oblike dela prirode nego pesnik”; da Vinci je video psa koji se veoma obradovao slici svoga gospodara, i video je pse „kako laju i hoće da ujedu naslikane pse, i jednog majmuna kako pravi beskrajnu ludosti prema jednom drugom naslikanom majmunu”, „i lastavicu kako leti i hoće da se spusti na naslikanu gvozdenu ogradu pred prozorima zgrada”, i video je kako je neki čovek neprekidno zevao gledajući sliku na kojoj je bilo prikazano zevanje, i video je kako su bludne poze na slikama nagnale gledaoce na ista uživanja.”

¹⁶⁴ Briski-Uzelac, Sonja. 1997. *Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije*.

Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. Gadamer, Boehm; Batschmann, Imdahl. *Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Teorija umjetnosti. Knjiga 3*. Zagreb.

Gottfried Boehm u tekstu *O hermeneutici slike*¹⁶⁵ kaže na samom početku kako je izvorište hermeneutike slike tamo gdje slikovno iskustvo oka prelazi u medij jezika. A Briski-Uzelac ističe kako je mit o narcisu, mit o slikovnosti ugrađen u temelje interpretacijske prakse povijesti umjetnosti koja značenjskoj dimenziji daje prednost.



Slika 12. Arbus, tisućuoki Arbus – grafit, Vlaška ulica, Zagreb

Boehm također jasno određuje, govoreći o hermeneutici slike, kako je odnos slike i jezika osnova za svako sporazumijevanje u području likovnosti:

„Ona (hermeneutika slike, op. a.) postavlja pitanja o identitetu slike i riječi, ili drugačije rečeno, kako o konvergentnom tako i o proturječnom odnosu između nečega što je slikovni jezik i verbalnog jezika koji služi sporazumijevanju. Pod znakom pitanja ne stoji činjenica takvoga prenošenja, već osnova njegova omogućivanja, te razotkrivanje spoznajnih prigoda koje bi bez toga kritičkoga refleksivnoga znanja ostale neiskorištene. (...) Iako se hermeneutika nikad nije predala uvjerenju kako razumijevanje nije ništa drugo do jezični proces, već je uvijek priznavala bezjezične prostore komunikacije, ipak je jezik u toj mjeri bio njezin medij razmišljanja...”¹⁶⁶

Teorijama autonomije tekstualne umjetnosti i slikarstva suprotstavljene su one kontekstualnoga pristupa. Takve teorije u interaktivnu mrežu suodnosa stavljaju likovnu i tekstualnu praksu,

¹⁶⁵ Gadamer, Boehm; Batschmann, Imdahl. 1997. Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. *Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Teorija umjetnosti. Knjiga 3.* Zagreb. 7.

¹⁶⁶ Gadamer, Boehm, Batschmann, Imdahl. 1997. Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. *Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Teorija umjetnosti. Knjiga 3.* Zagreb. 63.

kontekste umjetnosti likovnoga i tekstualnog izričaja, kulturne, umjetničke pojave i pojmove teorije i povijesti umjetnosti. Tako se dolazi do zaključka kako širenje umjetnosti, razmjenu i samo djelovanje umjetnosti mogućima čini suodnos položaja subjekta realizatora – autora, umjetnika, proizvođača i položaja subjekta potrošnje – recepcije, uživanja, razumijevanja, interpretacije.¹⁶⁷

Kako u Uvodu – Umjetnost u doba teorije *Pojmovnika suvremene umjetnosti* navodi S. Briski-Uzelac: „Primjer ove nove strategije evidentan je u metodskom pristupu Miška Švakovića, kojim se razjašnjava pitanje čemu teorija u „čitanju” umjetnosti danas. Polazeći od koncepta fragmentiranog subjekta „čitača”, koji čini jedino mogućom suvremenu komunikaciju i razmjenu umjetnosti, Švaković od kasnih sedamdesetih pa do danas pokazuje zaokupljenost kompleksnom situacijom modernog te postmodernog „svijeta umjetnosti”, u kojemu, po vlastitim riječima, već „izgovoriti riječ UMJETNOST istodobno znači indeksirati i praksu umjetnosti i fenomen umjetnosti i koncept umjetnosti i paradigmu umjetnosti i strukturu umjetnosti i povijest umjetnosti i svijet umjetnosti i specifičnu diferenciranu umjetničku disciplinu...”

Stajalište da značenje umjetnosti / umjetničkog djela nije dano po sebi, nije ontološko tek po predmetu, već da nastaje u kulturi i svijetu koji služe kao „mehanizam” proizvodnje vrijednosti, značenja i smisla, teško je prelazilo inertne disciplinarne granice. Bez konteksta koji je priznavao promjene u interpretaciji umjetnosti, ovaj oblik govora o paradoksu „pravljnja” te tumačenja umjetnosti i autorsko sustavno njegovanje tog oblika govora činio se u svojoj sredini kao neka vrsta ekscesa u disciplini jezičnog i pojmovnog rada.

Priznanje da ovaj diskurs polazi danas od već nezaobilazne središnje misli europske hermeneutike i analitičke filozofije po kojoj se čovjek rađa „usred jezika”, te je tako i jezična praksa usred umjetnosti, najprije je uspostavljeno u problematici konceptualnog rada, u vrijeme kad više nije bilo nužno „stvarati” umjetničko djelo, nego je bilo dovoljno promatrati i dokumentirati promatranje jezične prakse umjetnosti i svijeta. Stav da aspekti umjetnosti i teorije nisu razdvojeni, „nisu nešto posebno, odvojeno ili, čak, nespojivo, nego su konstitutivni elementi”, prelazi s razine koncepta na razinu analitičkog pristupa, u kojemu se umjesto redukcije objektivne stvarnosti na sliku – model ili redukcije objekta na koncept izdvaja analitička metodologija koja djeluje u prostorima apstraktnog/spoznajnog odnosno

¹⁶⁷ Prema Švaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb. 57. str.

procesa/činjenica, što dakako zahtijeva teorijsko istraživanje različitih područja i metodologija izvan umjetnosti, kao što su filozofija (klasična i analitička), logika, teorija spoznaje, lingvistika, semiotika, antropologija i druga područja znanosti i kulture. Nakon, dakle, prodora konceptualne umjetnosti te njene kritike greenbergovskog modernizma koji je izričito isključivao teoriju i govor o umjetnosti iz prostora prosuđivanja umjetnosti, pokazalo se kako i interpretacija umjetnosti mora provesti preispitivanje vlastitih ideoloških i konceptualnih granica.”

Prema Šuvakoviću, novo čitanje umjetnosti otvara objekt umjetnosti: on prestaje biti formalnim i samo vizualnim jer, i prema Charlesu Harrisonu i grupi Art & Language¹⁶⁸, stvaranje umjetnosti i neke vrste teorije umjetnosti često su isti proces. To je napose postalo primjenjivim kada su se umjetnici usredotočili na apstraktne jezične konstrukcije, upotrebe predmeta, na događaje, više nego na sam predmet i njegovu morfologiju dostupnu tek vidom.

¹⁶⁸ Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb. 77.:

Art&Language je grupa umjetnika i teoretičara osnovana 1968. godine u Coventryju, u Velikoj Britaniji. Fondacija Art&Language Press osnovana je iste godine, a prvi broj časopisa Art-Language objavljen je u svibnju 1969. Grupu su osnovali Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell. Kasnije su joj se priključili povjesničar umjetnosti Charles Harrison i vodeći njujorški konceptualni umjetnik Joseph Kosuth. S radom Art&Language bio je povezan: (1) rad grupe The Societyfor Theoretical Art and Analyses iz New Yorka, u kojoj su djelovali Ian Bum, Mel Ramsden i Roger Cutforth; (2) rad nekolicine studenata umjetničke škole u Coventryju, a David Rushton i Philip Pilkington su objavljivali časopis Analytical Art. Oblici djelovanja grupe Art&Language bili su različiti: grupa umjetnika, izdavačka zajednica, institut, kompanija, fondacija, umjetničko – politički pokret i zajednica dvojice slikara. U razdoblju od 1966. do 1974. članovi grupe su individualno ili zajednički razvijali pristup karakterističan za analitičku konceptualnu umjetnost, polazeći od kritičke teorije engleske analitičke filozofije. Razgovor i raspravu o umjetnosti postavili su izvan prostora stvaranja umjetničkih djela. Pozivajući se na pojam paradigme, pokazali su daje umjetnost otvorena povijesti ideja, a da se povijest ideja zasniva na povijesti jezika. Pojava teorijskog govora kao umjetničkog rada nije rezultat pojednostavljujuće dematerijalizacije umjetničkog objekta nego složenih promjena u semiotičkoj strukturiranosti konteksta i jezika svijeta umjetnosti. Prvi radovi grupe izvedeni su kao teorijski objekti: Okviri (Air Show i Air Conditioning Show, 1966.-67.), Francuska armija (1967.), Map to not indicate... (1967.), Tule Equals Text (1967.), Apstraktna umjetnost (1968.), Lacherov eksperiment (1970.). Teorijski objekt je umjetničko djelo čiji smisao nije ispunjenje estetskog ili umjetničkog dojma nego analiza, rasprava i prikazivanje teorijskih problema svijeta umjetnosti. Art&Language je u svijet umjetnosti kasnog modernizma uveo teorijski govor o umjetnosti i o odnosu umjetnosti, teorije ideja i ideologije. Cilj Art&Languagea nije bio da se od teorije ideja (filozofije i ideologije) stvara umjetnost, intelektualni ready-made nego (1) razaranje modernističke autonomije svijeta umjetnosti; (2) stvaranje teorije u svijetu umjetnosti, odakle je u doba greenbergovskog visokog modernizma bila isključena. Prijelazom na problematiku teorijskog govora i pisanja, njihov rad dobiva svojstva metajezičkih i metateorijskih istraživanja umjetnosti. Nastaju teorijski tekstovi Status i prioritet (1970.), Vrlo apstraktni kontekst (1970.) i DeLegibus Naturae (1971.). Između 1972. i 1974. godine središnji problem rada Art&Languagea bio je diskurzivni prostor razgovora i polemika suradnika grupe i publike, odnosno raspravljanje ideologija, estetike i diskursa modernističkih umjetničkih škola. Formalni model dijaloških pozicija sugovornika i načina uzajamnog učenja bio je izložen u obliku indeksa i mape. Instalacije Art&Languagea na izložbama Documenta 5 (Kassel, 1972.) i Nova umjetnost (London, 1972.) realizirane su u obliku arhiva i biblioteke s kartotekom, pri čemu je publika pomoću indeksa mogla pratiti i povezivati sadržaje razgovora, čitanja i istraživanja članova Art&Languagea. Na tako zadan formalni model primijenio aparaturu lingvistike, modalne logike, pragmatike i kritičke teorije frankfurtske škole. Cilj njihovih istraživanja i rasprava bio je opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje "jezika umjetnosti" kojim se služe, sporazumijevaju, samoodređuju i određuju pripadnici svijeta umjetnosti (umjetnici, studenti umjetnosti, teoretičari umjetnosti). Sredinom 70-ih godina većina članova grupe usmjerena je raspravama ideološkog govora i pisma svijeta umjetnosti i kulture.

Postavke s kraja 20. stoljeća o složenome statusu jezika tek tekstu u kontekstu daju mogućnost da uspostavlja svoju pravu narav – tekst ne samo što nije nadvremenski ili izvanvremenski, on tek u određenome vremenu i prostoru počinje značiti. Počinje biti u punom smislu riječi, postaje fenomen, „teorijski objekt”, „tekst-tijelo”.

Šuvaković ističe da su se Ludwig Wittgenstein i Marcel Duchamp u gotovo isto vrijeme bavili granicama jezika u kojem nastaje mišljenje i doveli do onoga što se prozivalo krajem umjetnosti. Svojim se postupcima u umjetnosti Duchamp pokazao kao izvor radikalne umjetnosti 20. st. wittgensteinovskim stavom: „Značenje je upotreba u jeziku”.

Uvođenjem strategije umjetničke odluke i izbora, umjetnik nije isključivi „stvaratelj”, izumitelj forma i predmeta. On postaje subjekt koji označuje, rabi predmete, dijelove, oblik, smješta u kontekste, a značenja se onda tu stvaraju.

O odnosu između verbalnih i vizualnih opisa Dana Arnold¹⁶⁹ piše da se tu pojavljuju dvije stvari. Arnold ističe kako različitost načina da se ilustriraju tekstualni izvori znači da na osnovi slika tekst ne može biti potpuno rekonstruiran. I tako ilustracije nisu neovisne o ostalim tekstualnim izvorima pa da bismo čitali sliku – moramo znati tekst.

Isto tako, ovo utječe na značenje tih ilustracija. Jer, značenje se ne može sigurno utvrditi, i ono je pod utjecajem gledatelja i znanja koje oni o tekstualnim izvorima imaju. A uostalom, posebnost slike dolazi iz umjetnikove vlastite mašte, što pak sve govori o umjetničkom djelu kao „dokumentu ili arhivu koji stoji u složenom odnosu s tekstom, historijom, kao i gledateljem iza kojeg je kulturno pozadina koja ga određuje”.

¹⁶⁹ Arnold, Dana. 2006. *Historija umjetnosti*. BTC Sahinpašić. Sarajevo.

Čitanje za nepismene



Slika 13. Prikaz riječi, detalj, Vincent iz Kastva, crkva sv. Marije u Beramu/Na Škrilinama

Po čemu smo sigurni kako čitanje napisana teksta ili smišljena ideja nisu identični čitanju slike? Ovdje razmišljamo o formiranju i formulaciji misli i putovanju pogleda. I dok nam prvo pada na pamet kako, recimo, pjevanje u Homerovoj Ilijadi ne odgovara zapisu na nekome povijesnom artefaktu, štitu, ovdje ćemo prvo pozornost posvetiti Riječi. To jest pozabavit ćemo se čitanjem u crkvi svete Marije u Beramu.

Biblija započinje rečenicom „ U početku bijaše riječ...”. Izgovorena i napisana riječ u kršćanstvu ima veliko značenje za prijenos Božje misli. Navode se riječi pape Grgura: „Slike su štivo za nepismene” pa je rješenje problema čitanja Biblije za one koji su bili nepismeni bila – Biblija pauperum (Biblija siromašnih).¹⁷⁰

¹⁷⁰ Biblia pauperum (Biblija siromaha) je tradicija slikovnih Biblija koja je započela u visokom srednjem vijeku koje su za razliku od ilustriranih Biblija u kojima su slike bile podređene tekstu smještale ilustracije u središte stranice sa samo kratkim tekstom ili bez imalo teksta. Riječi koje izgovaraju likovi u iluminiranim minijaturama ponekad su bile zapisivane na svitcima koji izlaze iz njihovih usta, nalik modernom stripu. Biblije pauperum obično nisu bile pisane latinskim, nego narodnim jezikom.

Isprva su ove knjige bile zapisivane na šarenim ručno obojenim iluminiranim rukopisima na pergamentu, kao što je Velislai biblia picta, no u 15. stoljeću počeli su prevladavati tiskani primjerci s drvorezima. Biblia pauperum bila je najčešći tiskani rad u tzv. „Blockbuch” izdanjima, prvenstveno u Njemačkoj i Nizozemskoj gdje su i tekst i slike bili sačinjavani od jednog drvoreza po stranici. Jedna od prvih takvih knjiga tiskana je u Bambergu u Njemačkoj oko 1462. godine, a postojalo je i 18 izdanja u obliku inkunabula.[1] Biblije pauperum nisu bile namijenjene prodaji siromašnima - neki rukopisi bili su raskošno ukrašeni i vrlo skupi iako su „Blockbuch” izdanja bila daleko jeftinija i vjerojatno pristupačna župnicima. Jednostavnije inače vjerojatno je koristilo svećenstvo kao pomoć u poučavanju nepismenih, dakle većine stanovništva. Ime „Biblia pauperum” nadjenuli su njemački znanstvenici tek u 30-im godinama 20. stoljeća.

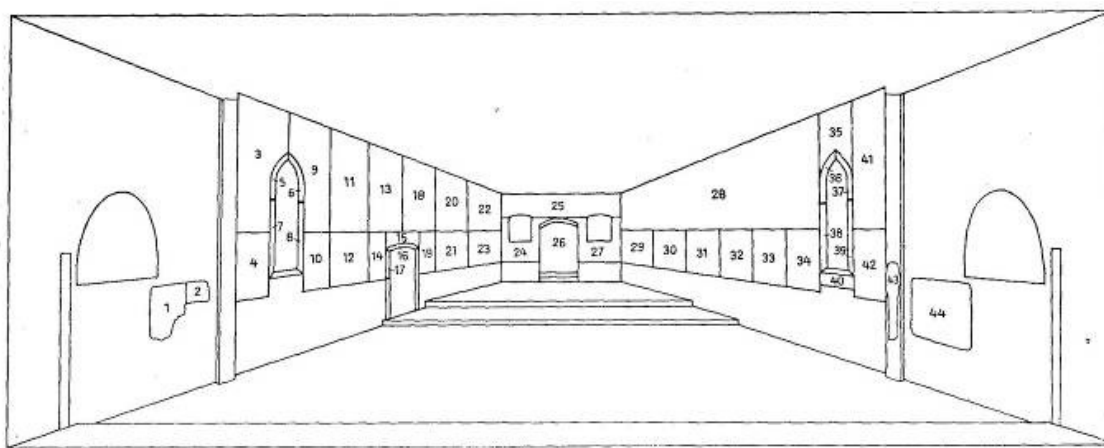
Biblia pauperum primjer je u kojemu ilustracija poprima dublje značenje, a tekst potpuno nestaje. (Izvor: http://hr.wikipedia.org/wiki/Biblia_pauperum, pristupljeno 7. siječnja 2015.)

Biblija je tada prikazivala slikom ne samo likove koji se spominju, radnju, već i osobine ličnosti, namjere, kao i sugestiju teksta. Takva „knjiga” za nepismene mogla je biti ili na zidu kao freska ili napravljena kao knjiga – na pergameni ili papiru. Izdvojeni primjer takve forme prikaza kršćanskih tema, nalazi se na zidovima u crkvi sv. Marije u Beramu.

Postavlja se, doduše, pitanje i je li ta Biblija bila stvarno namijenjena za siromašne, odnosno nepismene. Ona je često uključivala i tekst i bila bogato ilustrirana.

Dakle, ispisivanje teksta Biblije slikom događa se u Škrilinama, lokalitetu sjeveroistočno od Berma kod Pazina u Istri. Crkva sv. Marije jednobrodna je manja gotička građevina iz XV. stoljeća. Brod i četverokutno svetište iste su širine unutar pačtvorinastog perimetra. (...)

Kasnogotičke zidne slike s velikim ciklusom iz Bogorodičina i Kristova života izveli su na 46 oslikanih polja majstor Vincent iz Kastva i njegovi suradnici prema natpisu na južnom zidu nad bočnim vratima 1474. Na zapadnoj stijeni prikazani su Adam i Eva, Kolo sreće i Ples mrtvaca. Na gotovo 8 m dugoj kompoziciji Poklonstvo kraljeva na sjevernoj stijeni još se odražuje duh aristokratskih dekoracija gotičkog internacionalizma u prikazu svečane kavalkade triju kraljeva sa srednjovjekovnom pratnjom mladih vitezova, svirača, sokolara, dvorskih luda i paževa.¹⁷¹



CRKVA SV. MARIJE NA ŠKRILINAMA, raspored zidnih slika

1. Dvije svetica, 2. Vegetabilni ornament, 3. Rođenje Marijino, 4. Sv. Ivan Evanđelist i sv. Florijan, 5. Kralj David, 6. Starozavjetni prorok, 7. Sv. Uršula, 8. Sv. Katarina, 9. Prikazanje Marijino, 10. Krštenje Kristovo, 11. Zaruke Marijine, 12. Isus raspravlja u hramu za svećenika, 13. Navještenje, 14. Sv. Mihovil, 15. Natpis o dovršenju zidnih slika, 16. Vegetabilni ornament, 17. Groteska, 18. Pohodjenje, 19. Sv. Sebastijan, 20. Rođenje Kristovo, 21. Bijeg u Egipt, 22. Prikazanje u hramu, 23. Pokolj nevine djece, 24. Adam i Eva, 25. Ples mrtvaca, 26. Veronikin rubac, 27. Kolo sreće, 28. Poklonstvo kraljeva, 29. Napustovanje u pustinji, 30. Sv. Apolenija, sv. Leonard i sv. Barbara, 31. Sv. Martin, 32. Sv. Juraj, 33. Ulazak u Jeruzalem, 34. Maslinska gora, 35. Austrijski grbovi, 36. Sv. Grgur papa, 37. Sv. Jeronim, 38. Sv. Augustin, 39. Sv. Ambrozije, 40. Vegetabilni ornament, 41. Posljednja večera, 42. Judin poljubac, 43. Sv. Stjepan, 44. Danijel, Mojsije i Ilija

Slika 14. Vincent iz Kastva, crkva sv. Marije u Beramu (Izvor: Fučić, Branko. 1992. *Vincent iz Kastva*. Kršćanska sadašnjost – Istarsko književno društvo „Juraj Dobrila”. Zagreb – Pazin.)

¹⁷¹ Prema: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*. 1966. Svezak br. 4. JLZ. Zagreb. 369–370.

Prema Branku Fučiću u knjizi *Vincent iz Kastva*¹⁷² ti „sveti stripovi”, Biblije pauperum slike na unutrašnjim zidovima crkve sv. Marije u Beramu, nižu se s lijeva na desno u dvije trake.

Slijed zidnih slika u crkvi sv. Marije na Škrilinama: 1. Dvije svetice, 2. Vegetabilni ornament, 3. Rođenje Marijino, 4. Sv. Ivan Evanđelist i sv. Florijan, 5. Kralj David, 6. Starozavjetni prorok, 7. Sv. Uršula, 8. Sv. Katarina, 9. Prikazanje Marijino, 10. Krštenje Kristovo, 11. Zaruke Marijine, 12. Isus raspravlja u hramu sa svećenicima, 13. Navještenje, 14. Sv. Mihovil, 15. Natpis o dovršenju zidnih slika, 16. Vegetabilni ornament, 17. Groteska, 18. Pohođenje, 19. Sv. Sebastijan, 20. Rođenje Kristovo, 21. Bijeg u Egipat, 22. Prikazanje u hramu, 23. Pokolj nevine djece, 24. Adam i Eva, 25. Ples mrtvacu, 26. Veronikin rubac, 27. Kolo sreće, 28. Poklonstvo kraljeva, 29. Napastovanje u pustinji, 30. Sv. Apolonija, sv. Leonard i sv. Barbara, 31. Sv. Martin, 32. Sv. Juraj, 33. Ulazak u Jeruzalem, 34. Maslinska gora, 35. Austrijski grbovi, 36. Sv. Grgur papa, 37. Sv. Jeronim, 38. Sv. Augustin, 39. Sv. Ambrozije, 40. Vegetabilni ornament, 41. Posljednja večera, 42. Judin poljubac, 43. Sv. Stjepan, 44. Danijel, Mojsije i Ilija.

Smjer čitanja teksta u zapadnoj kulturi je s lijeva na desno. Prenesen je i na freske, ali samo djelomično. Jednim dijelom slijedi se niz događaja iz Biblije (do freske Prikazanje u hramu). Nakon toga niz se mijenja ako usporedimo s tekstom Biblije. Takav način prikazivanja bio uobičajen u to doba (suvremenici na isti način prikazuju niz scena). Nema linearnog slijeđenja teksta s lijeva na desno, pa odozgora prema dolje.

Ovdje se interpretira tekst slikom (prikaz niza događaja u arhitektonskom prostoru – unutrašnjosti crkve). Ali se ne slijedi logika čitanja teksta s poretkom slika. Slike ne slijede slijed događaja Biblije. Također se u prikazu pojavljuju i sveci koji nisu uključeni u tekst Biblije; njihovi prikazi „razbijaju” slijed događaja, ali likovna forma nije narušena. Znači, čitalo se Bibliju, riječ kao Riječ, na drukčiji način nego izvorni tekst. Ostvaraj projekta udaljio se od ideje. Također, pogleda li se pisana Biblija pauperum (primjer iz 15. stoljeća na slici ispod), odnos teksta i slika i interpretacija teksta slikom, može se također ustvrditi da je jedna zamisao – tekst Biblije, drugo je pojedinačna slika, a treće je cjelina, realizacija koja se udaljila od teksta.

¹⁷² Fučić, Branko. 1992. *Vincent iz Kastva*. Kršćanska sadašnjost – Istarsko književno društvo „Juraj Dobrila”. Zagreb – Pazin.



Slika 15. Biblia pauperum, 15. st. (Izvor: Enciklopedija likovnih umjetnosti. 1966. Svezak br. 4. JLZ. Zagreb. 369–370.)

Veća se pozornost posvećuje likovnosti nego tekstu vrijednoga predloška.

„Da bi nam slikari prištedili korake, oni će sada nizati povijest Bogorodičina i Kristova života od desna na lijevo. Poslije slike Rođenja Kristova ili poslije slike Prikazanja u hramu očekivali bismo da ćemo sada u nizu ovih prizora ugledati ono o čemu piše Matejevo evanđelje: kako su se mudraci s Istoka došli pokloniti novorođenom Kristu.” (v. 171, str. 38.) „Slikar je, međutim, izdvojio i prebacio ovaj prizor na suprotan, sjeverni zid. Kada bismo ga pitali, zašto se ne drži reda, zašto se ne drži redosljedna teksta u evanđelju, on bi nas u čudu pogledao i rekao bi nam da tako rade svi njegovi istarski, slovenski i alpski kolege. Stoga ćemo – poštivajući razloge i običaje onoga vremena – taj prizor s mnogo pažnje pogledati kasnije. U donjoj zoni, međutim, na južnom zidu, slikar priča o strahotama koje su se dogodile nakon što je do kralja Heroda stigao glas, da se u malenom gradu Betlehemu rodio Krist, Pomazanik, mladi kralj. Herod je odlučio da u Betlehemu pokolje svu mušku djecu mlađu od dvije godine, kako bi bio siguran da je među tom djecom zatro i budućeg suparnika za prijestolje.” (v. 171, str. 39.)

Rečenica od slike

Jiří Kolář¹⁷³ napravio je sliku koja se može čitati kao tekst. Kolář je vertikalno razrezao sliku i stvorio sliku Nasmiješeni pejzaž iz 1967. koja je po tehnici kolaž. Dvije prepoznatljive slike,

¹⁷³ Jiří Kolar rođen je u Protivín / Čehoslovačkoj 1914. U dobi od dvadeset godina je naišao nadrealističke kolaže na Mozarteumu u Pragu, koji se već u to doba samo sastojala od reprodukcije. Od 1943. Jiri Kolar je radio kao

od kojih je jedna Da Vincijeva Gioconda, „čitaju” se svaka zasebno po vertikali. Način na koji putuje pogled sličan je onom na koji se način čita tekst, povezujući isječke u (smislenu) cjelinu.



Slika 16. Jiří Kolář: Nasmiješeni pejzaž, kolaž, 1967. (Izvor: www.jiri-kolar.com, pristupljeno 7. siječnja 2015.)

Jiří Kolář tako rasijeca sliku Mona Lise na 35 okomitih jednakih traka kombinirajući je u svom kolažu s 34 okomite trake (trake jednakih dimenzija) nizozemskog pejzaža iz 17. stoljeća. Linija brade prikazanog (isječenog) lika kao da se dodiruje u tom preklapanju s linijom horizonta pejzaža. Iako se radi o izmjenjivanju dijelova dvije različite slike, naizmjeničnoj promjeni dijelova slike (alternacija) može se iščitati jedna, pa druga slika, ali i obje, kao slika u cjelini. Čitamo sliku Jiříja Kolářa i stvaramo rečenicu, povezuјemo dijelove i čitamo. Riječ *čitati* zapravo povezuje vizualno i verbalno.

Slikanje tekstom i tekst likovnim djelom

Sličnosti u čitanju slika **Jiříja Kolářa** vidimo kod **Nizozemca Marka Mandersa**. U sklopu Venecijanskog bijenala u Nizozemskom paviljonu Mark Manders izložio je 2013. godine svoju

slobodni autor, objavio je pjesme i prijevode i radio je kao urednik u organizaciji Dílo u Pragu između 1945. i 1948.

On je suosnivač Gruppe 42, udruge čeških umjetnika i književnika, a on je bio i član grupe Kreuzung. Tijekom godina Jiri Kolar eksperimentirao s tekstem i slikom, kombinirao poeziju i likovne umjetnosti u boji i touch pjesama i mijenjao svoje obrasce na mnogo različitih načina. *Krug rollages* i transparentne pjesme su uništeni i konačno je počeo s trodimenzionalnim radovima i producirao minijaturne objekte. (Izvori: www.nytimes.com/2002/08/23/obituaries/23KOLA.html, www.jiri-kolar.com, pristupljeno 7. siječnja 2015.)

Sobu sa slomljenom rečenicom (55. međunarodna izložba La Biennale di Venezia 1. lipnja – 24. studenoga 2013. Kustos Lorenzo Benedetti, povjerenik Mondriaan fondacije).



Slika 17. Mark Manders, Nizozemski paviljon, Venecijanski bijenale, 2013.

Tema Venecijanskog bijenala bila je enciklopedijsko znanje. Sama izložba nazvana je Enciklopedijska palača, prema ideji da se na tome mjestu objedini znanje. U aspektu antropološkoga gledanja na umjetnost, enciklopedije su koncipirane tako da objašnjavaju pojmove riječima (ali ne uvijek i slikom). Nizovi nabiranja i gomilanje znanja, velik broj detalja u opisima i velik broj predmeta, tako su se našli u fokusu. I upravo se ta množina teksta i količina sličnih podataka – predmeta mogla usporediti s bogatstvom nekog jezika. Mogu se tako napraviti paralele jezika i umjetničkih ostvarenja prikazanih na Bijenalu. Upravo je ovdje bitno ukazivanje na hermeneutiku odnosno znanje – povezanost slike i medija jezika (Gottfried Boehm¹⁷⁴).

¹⁷⁴ Gottfried Boehm o hermeneutici slike: „Svatko tko promatra sliku uključen je u hermeneutički krug. Preko jezika prenosi se ideja razumijevanja. I promatrač i poznavalac umjetničkih djela uključeni su u hermeneutički krug razumijevanja. Izvorište hermeneutike slike jest tamo gdje slikovno iskustvo oka prelazi u medij jezika. Svaki promatrač slika i svaki interpretator u smislu povijesti umjetnosti već je uključen u taj hermeneutički odnos. On se koristi skrivenom usporedivošću slike i jezika.” Iz: Gadamer, Boehm, Batschmann, Imdahl. 1997. Slika i

Preokupacija je bila na znanju i gomilanju tog znanja.



Slika 18. Mark Manders, Nizozemski paviljon (2), Venecijanski bijenale, 2013.

Povezivanje likovne umjetnosti i teksta kod Marka Mandersa teče ovako: on reže glinene skulpture vertikalno (kao što je i Jiří Kolář) i umeće između dijelova skulpture. Često su to komadi drveta i nekih predmeta koji nisu izravna asocijacija na umjetničko djelo. Ali postaju dio umjetničkog djela.

Umeće kao što se tekst na stranicama umeće u knjigu, a knjige umeću u biblioteku. A onda, na ulazu u Nizozemski paviljon prekrivanjem staklene plohe tekstem, tj. novinama, stvara kolaž – sliku, a u unutrašnjosti od objekata i skulptura rečenice. Takvi objekti – skulpture idući od

riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. *Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Teorija umjetnosti. Knjiga 3.* Zagreb. 63.

jednog do drugog objekta čine tekst. Stvara likovne rečenice, koje opet čine jezik. I namjerno ne želi koristiti previše riječi u njihovu nazivu.

U tekstu kataloga Bijenala Mark Manders kaže da je natkrio sve prozore na ulazu s lažnim novinama i odvojio vanjski svijet od unutarnjeg svijeta. Odvojivši za jednog posjetitelja izložbu ujedno je odvojio vanjski svijet i izložbu. Manders, što je također znakovito, nije koristio stvarne novine s datumom i mjestom nastanka. Želja mu je bila da svi njegovi radovi budu „kao da su upravo sada napravljeni i ostavljeni od osobe koja ih je napravila”. Kako ne bi bilo „razlike između rada koje sam napravio prije dvadeset i četiri godine ili samo jedan dan prije. Poput riječi u enciklopediji, oni su povezani u jedan veliki supertrenutak koji je uvijek priključen na ovdje i sada.”

„...Na novinama koje su izložene su riječi od svih postojećih riječi u engleskom jeziku i spominju se samo jednom. Ali je pokušao izbjeći jezik u slikama. ...Korištene fotografije u lažnim novinama uzimaju u mom studiju i uglavnom su studio prašine. Na ovoj izložbi, koristim samo mali dio od riječi koje su u tim novinama: šalice, kosti, stolica, stol, glava, novina...”¹⁷⁵

Slika i predložak

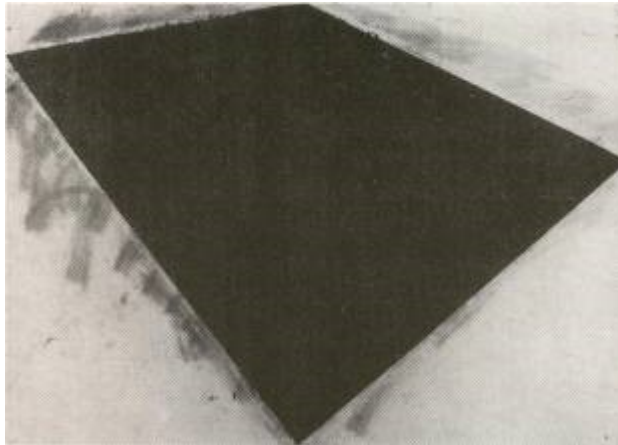
Hugo Ball, slikar, predstavnik futurističkog pokreta, piše da slika i riječ, tekst čine jedno. Tekst i slika spajaju se u cjelinu. Upravo to potvrđuje i rečenica Huga Balla: „Riječ i slika su jedno.”¹⁷⁶

Grafika bez naslova Richarda Serre iz 1972. godine izložena na izložbi u umaškoj Galeriji Dante jednoznačna je kao riječ. Ona sama može stajati u zamjenu za riječ. Forma ni na što ne podsjeća.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Mark Manders: Soba sa slomljenom rečenicom, Nizozemski paviljon. 55. međunarodna izložba La Biennale di Venezia 1. lipnja – 24. studenoga 2013. Kustos: Lorenzo Benedetti. Povjerenik: Mondriaan fondacije.

¹⁷⁶ Prema Ball, Hugo. 1927. *Flucht aus der Zeit*. Duncker i Humboldt. Munchen. Dostupno na: <http://anarhija-blok45.net/1zen.com/tekstovi/Hugo-Ball-Bekstvo-iz-vremena-izbor-odlomaka.pdf>, pristupljeno 7. siječnja 2015.

¹⁷⁷ Prema katalogu izložbe Njujorški kvintet u Galeriji Dante u Umagu. Galerija Dante. Umag. Richard Artschwager, Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha i Richard Serra. Grafike. Autor teksta u katalogu Zvonko Maković. 10. 7. – 10. 9. 1993. u suradnji s Leo Castelli Graphics, New York.



Slika 19. Rikard Serra, grafika, i skulptura (dolje) (Izvor: Katalog izložbe Njujorški kvintet u Galeriji Dante u Umagu. Galerija Dante. Umag.)

Nikako ne smijemo preskočiti sliku Roberta Morrisa „Monument Dead Monument / Rush Life Rush” iz 1990. godine, koja je nastala prema snimci Hansa Namutha¹⁷⁸ (kao bilježenje procesa slikanja), a prikazuje Jacksona Pollocka nagnutog nad platno „poput Narcisa”.

¹⁷⁸ Tragovi na platnu, dakako, ujedno bilježe slikarove pokrete, pa stoga konačnu sliku shvaćamo kao fiksirane dvije stvarnosti stopljene u jednom neponovljivom trenutku u neraskidivu cjelinu: stvarnost čiste boje, to će reći slikarske materije poklapa se sa slikarovom stvarnošću - njegovim tijelom u pokretu, njegovom energijom.” (Prema katalogu izložbe Njujorški kvintet u Galeriji Dante u Umagu. Galerija Dante. Umag. Richard

Slika nastala prema poznatoj fotografiji zapravo je komentar fotografije. Prikazuje Jacksona Pollocka kako slika sliku, ali se on sam u njoj zrcali. Zrcalno nastala slika izgleda kao komentar one naslikane. Interpretacija njegovog stvaranja i njegove slike koju stvara bila je fotografija. Opet zrcaljenje i nova interpretacija – to je gubljenje aure ili nova analiza.



Slika 20. R. Morris Spomenik mrtvi spomenik / žuri život žuri. Monument Dead Monument / Rush life Rush, 1990., enkaustika na aluminijskoj ploči 1431/3 X 94', (364,5 X 241 cm); Castelli Gallery, New York

Artschwager, Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha i Richard Serra. Grafike. Autor teksta u katalogu Zvonko Maković. 11.)

Kako se detalji nekog umjetničkog djela odnose prema cjelini, isto kao što se riječ odnosi prema rečenici, tj. prema jeziku: s lijeve strane je natpis „MONUMENT DEAD MONUMENT”, a s desne „RUSH LIFE RUSH”.

I Joseph Kosuth¹⁷⁹ će s objektivne na lingvističku razinu prebaciti bezizražajno djelo. Sliku, umjetničko djelo, svest će na riječ: slika je riječ slika, a stolica je riječ stolica, stolica sama, fotografija stolice, njihov suodnos i suodnos s promatračem.



Slika 21. Joseph Kosuth, Jedna i tri stolice, 1965.

Ali svojim „Ovo nije lula” Rene Magritte¹⁸⁰ još je jasnije predmet objektne umjetnosti i proces slikanja zamijenio imenovanjem.

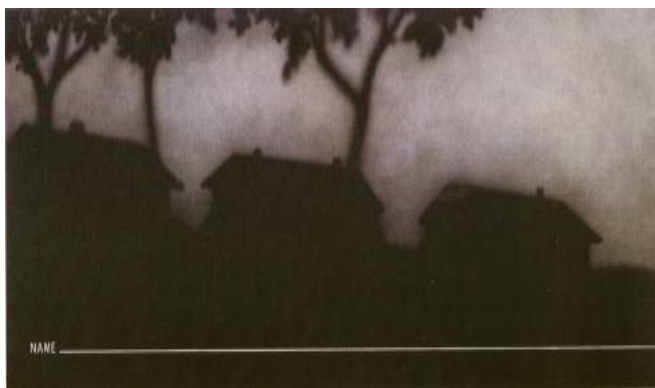
¹⁷⁹ Prema Maković, Zvonko. 2005. Dimenzije slike. *Tekstovi iz suvremene umjetnosti*. Meandar. Zagreb. 11. Još i: „Krajem šezdesetih godina, točnije 1968., suvremeni je američki umjetnik Joseph Kosuth stvorio djelo jednostavnog naslova „Painting” – „Slika”. Kako izgleda to djelo? U gotovo kvadratičnom formatu crne osnove vidimo bijela slova, točnije riječi. Riječ painting pisana, je onako kako je nalazimo u rječnicima engleskoga jezika. Dakle, sama riječ s naznačenim akcentima, naznakom roda i s pet objašnjenja. Pet značenja iste te riječi. To se Kosuthovo djelo uzima kao posljednji izdanak redukcionističke tradicije koja je započela krajem prošlog stoljeća, točnije u djelu slikara Paula Cezannea, koji je prvi na eksplicitan način razdvojio prirodu slike od stvarne prirode.”

¹⁸⁰ René François Ghislain Magritte (Lessines, 21. studenoga 1898. – Bruxelles, 15. kolovoza 1967.) bio je belgijski slikar nadrealizma. Poznat je po domišljatim slikama, u kojima je stvarne objekte prikazivao u inače nemogućim odnosima. (prema http://hr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte, pristupljeno 22. prosinca 2014.)



Slika 22. Rene Magritte, Varka slika, 1929.

Zvonko Maković u svom tekstu u katalogu izložbe Grafike¹⁸¹ na 17. strani upozorava i na proces kod Edda Ruscha: „Riječi su tu, pa makar i pojedina slova kao posljednji preostali talog lingvističke prakse da nas približe željenom cilju. Ruscha vjeruje u funkcionalnost riječi kao u jedine relevantne putokaze koji nas vode kroz labirint umjetnosti. Slika se čita, a njezini verbalni znakovi, kolikogod fiksirali našu pažnju, ostavljaju ipak i neku otvorenu mogućnost. Riječi i slika ovdje urastaju jedno u drugo i čine jedinstven organizam, jer „Ruscha ne piše na svojim slikama, samo je pisanje slika”.



Slika 23. Ed Ruscha, Ime / Name, 1987., akrilik na platnu

¹⁸¹ Katalog izložbe Njujorški kvintet u Galeriji Dante u Umagu. Galerija Dante. Umag. Richard Artschwager, Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha i Richard Serra. Grafike.



Slika 24. Bruce Nauman, *Violins Violence Silence*, 1981-82 Neonska cijev, Paul and Camille Oliver - Hoffman - Chicago

Za Brucea Naumana Maković tvrdi kako je pisanje nešto sasvim drugo. „Riječ nema slikovitu podlogu u koju urasta jer je upravo tekst, točnije slovo u najdoslovnijem smislu riječi, jedini subjekt djela. Slova čine organizam slike. Istina, slova nisu nikada ista. Bilo da je riječ o slikanim, pisanim ili pak slovima iz neona, Nauman uvijek nastoji stvoriti tenziju između materijalne dimenzije riječi (riječi – objekta) i značenja riječi. Slika (imago) je mimo ovog odnosa i samo marginalno dotiče srž problema. Kao što iz neona oblikuje slova i riječi, umjetnik će u više navrata izvesti figure u elementarnim, sasvim shematiziranim prikazima. Ubrzanim paljenjem i gašenjem neona figure dobivaju pokret i upravo im pokret, a to znači i vrijeme, daje puno značenje.”¹⁸²

Kubistički roman

Na četvrtoj godini studija povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu Zvonko Maković u jednom je od svojih predavanja iz predmeta Povijest umjetnosti 20. stoljeća, 1992. godine, govorio o romanu Alfreda Döblina, *Berlin Alexanderplatz*. Uspoređuje ga sa

¹⁸² Katalog izložbe Njujorški kvintet u Galeriji Dante u Umagu. Galerija Dante. Umag. Richard Artschvager, Robert Morris, Bruce Nauman, Ed Ruscha i Richard Serra. Grafike. 17. str.

slikarstvom. Govori o „kubističkom romanu”, iako se pojam kubizam veže prvenstveno za likovnu umjetnost. Govori o knjizi koja se može promatrati kao slika, o tekstu u knjizi, o romanu čiji je tekst napravljen kao slika.

Upravo izmjena različitih tekstova, „nizanje slika” iz novinskih isječaka, izgovorenih tekstova koji se čuju s radija, ...isječenih i apliciranih u tekst romana, veže ga uz taj stilski smjer.

Kubističko „rezanje” forme napravljeno je kako bi se omogućio simultani pogled proučavanog objekta. U ovom romanu, čitajući tekst stvaraju se misaono povezane slike koje se mogu po horizontali odvajati.

Mogu se odvajati, rasijecati linije teksta i kolažirati ih.

Također se može promatrati i na slikarski način, odnos lika i pozadine – glavnog lika Franza Biberkopfa i grada Berlina.¹⁸³

Viktor Žmegač u pogovoru ove knjige pod nazivom: Alfred Döblin i njegov velegradski roman piše o „montažnom romanu”, pa ga time povezuje i s filmom.¹⁸⁴ Također mogu se prepoznati futurističke stilske karakteristike slikarstva i književnosti.¹⁸⁵

¹⁸³ Döblin, Alfred. 1999. *Berlin Alexanderplatz*. Vrhovi svjetske književnosti. Alfa d. d. Zagreb. Viktor Žmegač piše pogovor pod nazivom: Alfred Döblin i njegov velegradski roman: „Važno upozorenje na piščeve namjere sadržano je u dvojstvu naslova. Roman, naime, ima dva „junaka”: spomenuti berlinski trg, Alexanderplatz, tada pojam velegradske vreve, i fikcionalan lik, čovjeka, imenovana u podnaslovu Priča o Franzu Biberkopfu. Čitanje tadašnjih kritika pokazuje da nisu svi čitatelji spoznali piščevu intenciju. Smatrali su da težište na tradicionalan način tvori sudbina maloga čovjeka, a da su opisi grada dio uobičajenoga naturalističkog prikaza ambijenta. Nisu, dakle, uočili da se dvojstvo, izraženo u naslovima, ne smije shvatiti konvencionalno: kao odnos između prvog i drugog plana, to jest između fabularnog sadržaja i ilustrativne pozadine.” 427.

¹⁸⁴ Döblin, Alfred. 1999. *Berlin Alexanderplatz*. Vrhovi svjetske književnosti. Alfa d. d. Zagreb. Viktor Žmegač piše pogovor pod nazivom: Alfred Döblin i njegov velegradski roman: „U područje književnosti prodrlo je kino...” (...) „Nisu drukčiji samo likovi i njihove sudbine, drukčija je i kompozicija kazališnih inovacija, likovne moderne u slavnom „Bauhausu” (Weimar, Dessau) i nove arhitekture, radiofonskih eksperimenata (postoji i rana radio-dramska verzija Doblinova romana!), zatim tehnike fotomontaže, koju je u krugu berlinskih dadaista na početku.”

„Njegova se nezaboravna književna snaga osniva na jedinstvenom, samo u tom djelu ostvarenom spoju inače posve raznorodnih sastavnica: na montaži dokumentarnih tekstualnih segmenata, na jezičnim kolažima koji okupljaju i berlinski dijalekt, i provalnički žargon, i stil biblijskih tekstova, i stil narodne pjesme, i citate iz klasika...”

„Dokumentaristički postupci nisu za Doblina u suprotnosti s njegovim naoko travestijskim tradicionalizmom: plakati, novine, radio-vijesti i srodni elementi znakovi su moderne zbilje, kao što su štitovi i brodovi bili dio inventara Homerova svijeta.” Isto. 426–427.

¹⁸⁵ Isto. 430.: „Nizovi rečenica u tom romanu na mnogim mjestima podsjećaju mnogo više na dadaističke (nizove prepuštene slučaju) nego na futurističke himne strojevima.”

„Treba ponoviti: uspjeh Doblinova romana temelji se zacijelo na mogućnosti različitih načina čitanja, slojevitih i jednostavnijih, konvencionalnih. Ovdje je potrebno upozoriti i na tekstualne jedinice koje tvore konvencionalan niz, takozvanu fabularnu radnju u tradicionalnom smislu.”

Odnos prema drugim umjetnostima

U suvremenoj baletnoj predstavi „Ti” plesači ostavljaju tragove u prostoru nalik slikanju – stvaranju općenito.¹⁸⁶

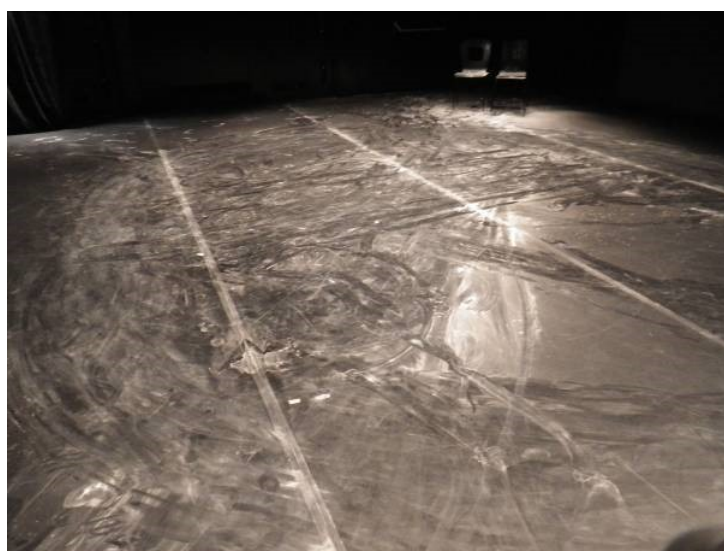
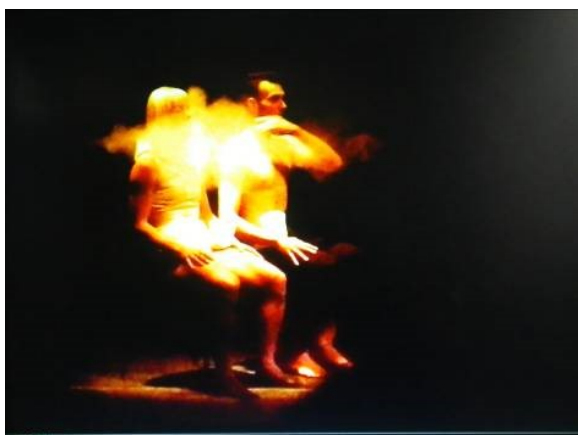
Ostavljajući materiju praha u prostoru dvorane kazališta, koja ne nestaje u trenutku i tom brzinom kao što se događaju promjene pokreta, na podu dvorane ostao je trag njihovog djelovanja, u formi crteža.

Videoisječci koji su projicirani na zid dvorane tijekom jednog dijela izvođenja predstave čine je dijelom većeg izričaja, kontekstualiziraju je.



Slike 25, 25a, 25b. Predstava Ti, naslovnica programa i crtanje plesom 14. 12. 2013.

¹⁸⁶ Predstava Ti. 12. 12. 2013. u 20 sati. Premijera. Autori i izvođači: Aleksandra Mišić & Ognjen Vučinić, interpretacija: Robert Kurbaša poezija: Enes Kišević / Sunce vjetar i ti, glazba: Max Richter, kostimi: Ljerka Zmajić, kamera: Darko Drinovac, video: Ivan Slipčević, dizajn zvuka: Tomica Kraljić, dizajn svjetla: Milan Kovačević, produkcija: Kristina Jakovac Bangoura, Masadance Company. Fotografije su snimljene 14. 12. 2013.



Slika 25. Predstava Ti, nacrtano plesom, siječanj 2014.

I još jedan plesni izričaj koji je slika: kubističku sliku općenito usporedit ću s plesnim performansom „Hermafroditi duše“. Po svojim elementima može se usporediti s kubističkom slikom, kao i s dadaističkom slikom. Tri plesača (dvije plesačice i jedan plesač) gotovo cijelo vrijeme izvedbe prisutni su na prostoru scene (skene). Ne koriste izlaze niti presvlačenje iza kulisa. Svojim plesom međusobno komuniciraju – plešu, ali u dijelovima predstave pojavljuju se zasebne cjeline. Plesači u jednom dijelu predstave simultano izvode plesne cjeline. Tematski i fizički su odvojeni. Simultanost zbivanja, kao i promatranje jedne te iste stvari iz različitih pozicija, ali prikazano istodobno na jednoj slici karakteristike su kubističke slike. U jednom se trenutku pojavljuje i tekst projiciran na zidu – izvadak iz sudskog registra. Umjetnost se suprotstavlja stvarnosti kada se sudski izvadak stavio u okviru predstave umjetničkog djela, ali i naglašava povezivanje sa stvarnim događajima.

Elementi neverbalnog kazališta također su prisutni.

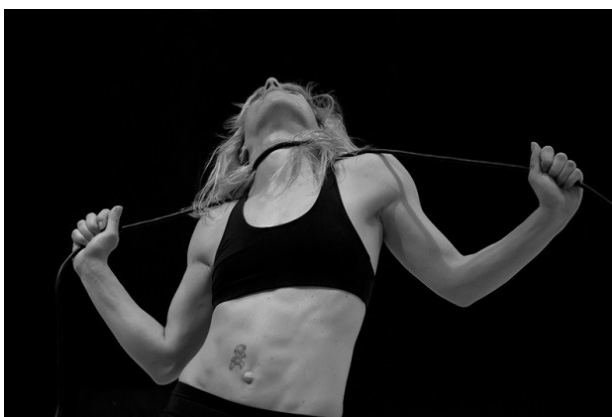
Ove dvije predstave posjeduju i elemente onoga što se može nazvati Gesamtkunstwerk, tj. sveukupno umjetničko djelo.¹⁸⁷

„U nekim prijevodima prevodi se kao idealno umjetničko djelo. Dok će neki elementi prenijeti i biti dio same predstave iz drugih umjetnosti, naznačeni kao strogo odijeljeni segmenti prisutni iz drugih umjetnosti. A opet dio cjeline onog poznatog Gesamtkunstwerka, koji je svakako prisutan u kazališnoj predstavi.“¹⁸⁸

¹⁸⁷ Umjetničko djelo koje nastaje ravnopravnom i naglašenom suradnjom više umjetnosti (scenska umjetnost, muzika, slikarstvo, balet itd.). Prema http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFdIUBk%253D, pristupljeno 4. siječnja 2015.

¹⁸⁸ Iz predgovora performansa „Hermafroditi duše“, premijerno izvedenog 13. 9. 2013. u Zagrebačkom plesnom centru u Zagrebu, u koreografiji Žaka Valente: „Predstava performativno mapira problem homofobije u suvremenog društva te je posvećena Dejanu Nebrigiću (1971. – 1999.), jednom od prvih LGBTQ aktivista na prostoru bivše Jugoslavije.

Kao svojevrсни nastavak, tj. drugi dio trilogije koja problematizira konflikt između umjetnika i društvenih tabua, predstava „Hermafroditi duše“ autora Žaka Valente performativno fokusira problem i diskurs homofobije u suvremenom društvu. Strukturirajući izvedbeni materijal na temelju biografije i djelovanja britanskog umjetnika Dereka Jarmana te gay aktivista Dejana Nebrigića, kreira se narativni okvir upisan i transformiran kroz afektivni fizikalitet izvođača. Biografsko-forenzički spisi sa suđenja ubojici Dejana Nebrigića dramaturški bivaju kontrapunktirani korpusu ideja Michela Foucaulta koji kruži oko relacije između seksualnosti, nasilja, moći i tjelesnosti. Različite politike tijela ovdje se, dakle, mogu promatrati kao ona točka u kojoj se lomi reprezentacija, odnosno kao onaj diskurzivni učinak koji pokazuje u kojoj mjeri rodni identitet ne predstavlja nešto fiksirano i stabilno već ga treba tretirati kao proizvod različitih tehnologija zasnovanih u ponavljanju društveno-ideoloških matrica /Virđine/. Projekt „Hermafroditi duše“ zamišljen je kao pokušaj senzibiliziranja javnosti povodom onih subjekata koji su marginalizirani, odnosno diskriminirani/ugroženi zbog svoje „drugačijosti“ i različitosti.“ Ideja i koreografija: Žak Valenta, koncept: Žak Valenta i Andrej Mirčev, izvedba: Iva Nerina Sibila, Aleksandra Mišić, Tomas Kutinjača, dramaturgija: Žak Valenta i Andrej Mirčev, vizualni identitet: Tajči Čekada, izbor glazbe: Žak Valenta, produkcija: Žak Valenta Productions u suradnji sa ZPC Zagreb i HKD Rijeka.



Slika 26. Hermafroditi duše, predstava, s naslovnice zagrebačkoga plesnog centra

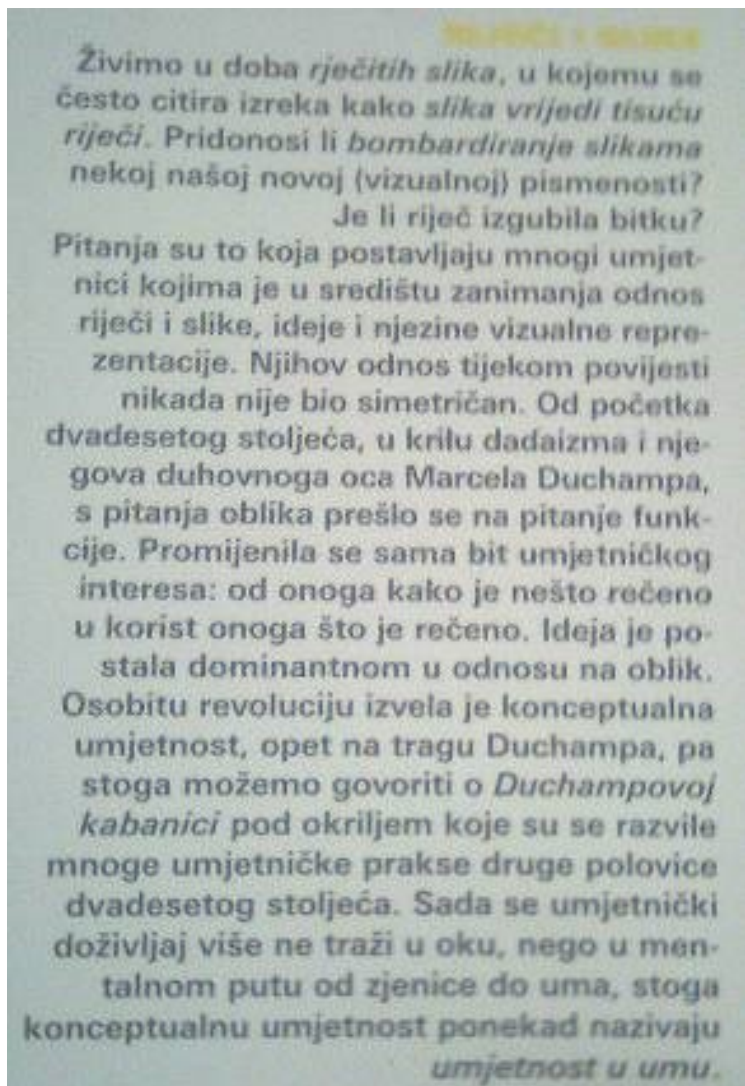
Bombardiranjem do nove pismenosti

Na pitanje posuđuje li likovna umjetnost iz jezika, prosuđujemo – da! Prema autoru likovna umjetnost posuđuje iz jezika kako bi se izbjeglo višeznačje. Svaka slika može se protumačiti na više načina. Kako bi se to izbjeglo višeznačje, koristi se jezik. Svaka kultura razvija svoj oblik pisma. Jedan od načina da se ne izgubimo u neodređenosti pojmova (koji „lebde”) je stvaranje jezične poruke.¹⁸⁹ Jer „svaka je slika, kao što ćemo to uskoro bolje vidjeti, višeznačna. Ispod svojih označitelja ona razumijeva jedan lebdeći lanac označenih, od kojih čitatelj može izabrati neka a zanemariti ostala. Višeznačnost izaziva stanovito raspitivanje o smislu: to se raspitivanje uvijek pojavljuje kao disfunkcija, pa i onda kada je tu disfunkciju društvo preuzelo natrag u obliku tragičke igre (nijemi bog ne dopušta izbor između znakova) ili pjesničke igre (srsi smisla — panika starih Grka).”¹⁹⁰ Istaknut ćemo još i to kako umjetnici koristeći i jezik i sliku žele: napraviti razliku između likovne umjetnosti i jezika književnosti (Magrite), povezati te likovne umjetnosti i književnost i jezik (povezivanjem nadomjestiti nešto – Duchamp) i – povezati više različitih umjetnosti (performans, kazališna umjetnost). Riječju se izriče jedno, a slikom drugo, no baš upotrebom i slike i riječi – teksta, njihovom simultanošću umjetnik dobiva cjelinu kakvu želi.

¹⁸⁹ Barthes, Roland. 1982. Retorika slike. *Časopis Plastični znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*. Izdavački centar Rijeka. Rijeka. 75.

¹⁹⁰ Isto. 76.

Određeni tip medija, knjige, novine tipični su za upotrebu teksta, ali kad se promijeni medij, to je nešto drugo. Značenje teksta se mijenja. Prestaje biti tekst i postaje drugi medij.



Živimo u doba *rječitih slika*, u kojemu se često citira izreka kako *slika vrijedi tisuću riječi*. Pridonosi li *bombardiranje slikama* nekoj našoj novoj (vizualnoj) pismenosti? Je li riječ izgubila bitku? Pitanja su to koja postavljaju mnogi umjetnici kojima je u središtu zanimanja odnos riječi i slike, ideje i njezine vizualne reprezentacije. Njihov odnos tijekom povijesti nikada nije bio simetričan. Od početka dvadesetog stoljeća, u krilu dadaizma i njegova duhovnoga oca Marcela Duchampa, s pitanja oblika prešlo se na pitanje funkcije. Promijenila se sama bit umjetničkog interesa: od onoga kako je nešto rečeno u korist onoga što je rečeno. Ideja je postala dominantnom u odnosu na oblik. Osobitu revoluciju izvela je konceptualna umjetnost, opet na tragu Duchampa, pa stoga možemo govoriti o *Duchampovoj kabanici* pod okriljem koje su se razvile mnoge umjetničke prakse druge polovice dvadesetog stoljeća. Sada se umjetnički doživljaj više ne traži u oku, nego u mentalnom putu od zjenice do uma, stoga konceptualnu umjetnost ponekad nazivaju *umjetnost u umu*.

Slika 27. Tekst na zidu izložbene dvorane Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb, prosinac 2011.

Problematiziranje bitke riječi i slike i pitanje vodi li bombardiranje slikom u neku novu pismenost, nalazimo u tekstu napisanome na zidu izložbene dvorane Muzeja suvremene umjetnosti – za dio postava posvećenog Riječi i slici na izložbi u prosincu 2011. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.

6. MUZEJ KAO FENOMEN I INSTITUCIJA

Muzej je „nekomercijalna, svaka javna ustanova u službi društva i njegova razvoja, koja je otvorena javnosti, i koja u svrhu proučavanja, obrazovanja i zadovoljstva, nabavlja, čuva istražuje, komunicira s publikom i izlaže materijalna svjedočanstva o ljudima i njihovoj okolini”, prema definiciji ICOM-a (engl. *International Council of Museums*– Međunarodno muzejsko vijeće) iz 2007. godine.¹⁹¹

Muzej (grč. *Mūseion* – kuća muza) javlja se kao institucija prvi put na početku 3. st. pr. Kr. kada je egipatski vladar Ptolemej I. dao sagraditi biblioteku i Muzej – znanstvenu ustanovu.

„Na taj način stvorena je golema zbirka znanja antičkog svijeta s oko 200.000 rukopisa. U brojnim svicima dokumenata bili su zastupljeni gotovo svi poznati jezici: grčki, latinski, armenski, hebrejski, jezici naroda Mezopotamije, perzijski, arapski, pa i indijski. U Muzeju se istraživala biologija, medicina, matematika, astronomija, filologija, geografija, povijest itd. U okviru Muzeja djelovala su brojna znanstvena imena antičkog svijeta. Knjižnica i Muzej prvi su puta uništeni 48./47. g. pr. Kr. u građanskom ratu (aleksandrijski rat) između Kleopatre VII. i njezina brata Ptolemeja XIII., ali nisu sačuvani podatci o veličini štete. Najveća razaranja Muzeja dogodila su se oko 270. g. u vrijeme sukoba u Aleksandriji kada je uništena i palača. Godine 391./392. kršćanski su ekstremisti, uništavajući poganske hramove, uništili su i ostatke Knjižnice. Prigodom arapskog osvajanja Aleksandrije 641. g. uništeni su brojni sačuvani spisi, a iduće godine spaljeni su ostatci Knjižnice.”¹⁹²

Nakon toga se muzej kao pojam javlja u renesansi jer je zbirka umjetnina koju je Lorenzo de Medici skupio u Firenci imala to ime. No prvu muzejsku ustanovu modernog doba osnovao je Elias Ashmole 1677. na Sveučilištu u Oxfordu (Engleska) – Ashmolean museum. „Muzeji su se u 18. st. razvili iz privatnih umjetničkih zbirki.”¹⁹³ U 18. stoljeću slijedila su osnivanja brojnih muzeja u Europi: Britanski muzej u Londonu (1759.), Vatikanski muzej u Rimu (1734.), Prado u Madridu (1785.) i pariški Louvre, a u Hrvatskoj je najstarija muzejska ustanova osnovana 1820. u Splitu – Arheološki muzej. Godine 1846. počela je djelovati danas najstarija središnja institucija u Hrvatskoj – Narodni muzej u Zagrebu. Iz njegovih raznih

¹⁹¹ Definicija prihvaćena 24. 8. 2007. godine u Beču i navedena u statutu ICOM-a. Vidjeti više na: <http://icom.museum/statutes.html>, 2010., <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>, pristupljeno 17. studenoga 2019.

¹⁹² Tomurad, Mladen. 2014. Povijest muzeja. Stara povijest – moderan magazin za staru povijest. Dostupno na: <https://www.starapovijest.eu/povijest-muzeja/>, pristupljeno 26. kolovoza 2018.

¹⁹³ Bernhard, Marianne i dr. 2001. *Leksikon umjetnosti*. Extrade d.o.o. Rijeka. 317.

odjela poslije su nastali muzeji koji su se poslije, u drugoj polovici 20. stoljeća odvojili u zasebne institucije: Hrvatski prirodoslovni muzej, Hrvatski povijesni muzej, Arheološki muzej i Etnografski muzej.¹⁹⁴

Zagledamo li u Leksikon umjetnosti¹⁹⁵ tražeći definiciju i opis muzeja, uz korijen i podrijetlo riječi – grč. *mouseion*; lat. *museum*: sjedište Muza, pronaći ćemo značenja: 1. zbirka predmeta nastalih stvaralačkom ljudskom djelatnošću ili prirodnim putem i 2. zdanje u kojem su pohranjeni umjetnički i ini predmeti te se stavljaju na uvid javnosti (usp. izložbene građevine). Prema sadržaju muzejskih zbirka najčešće su vrste muzeja: umjetnički, društvenopovijesni, povijesni, prirodnoznanstveni i tehnički. Također, ustrojeni su i brojni specijalizirani muzeji na poticaj i sredstvima pojedinaca sa sakupljačkom strasti.

Kako se navodi na mrežnim stranicama u rječniku hrvatskoga strukovnog nazivlja Struna Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje¹⁹⁶, muzej je „javna neprofitna ustanova koja u svrhu proučavanja, obrazovanja i zadovoljstva komunicira s javnošću te nabavlja, čuva, istražuje i izlaže materijalna i nematerijalna svjedočanstva o ljudima i njihovoj okolini”. Isti izvor navodi kako su se „pojam i definicija muzeja mijenjali tijekom povijesti”.

Na problem sa suvremenim definiranjem muzeja upozoreno je i na stručnoj konferenciji u Kyotu, kako se navodi na stranici Muzejskoga dokumentacijskog centra, u Newsletteru broj 97. od 10. rujna 2019., pod naslovom ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja¹⁹⁷. Kako ističe autorica članka Zrinka Maković, ni na spomenutoj konferenciji nije se uspjelo postići dogovor o novoj muzejskoj definiciji. Maković¹⁹⁸ u članku navodi da je prva definicija muzeja, koja datira iz 1946. godine, odavno prestala biti funkcionalnom.

Ta je definicija spominjala kako su muzej: „javne zbirke umjetničkog, tehničkog, znanstvenog, povijesnog ili arheološkog materijala, uključujući zoološke i botaničke vrtove, ali isključujući knjižnice, osim ako sadržavaju prostorije sa stalnim postavom”. Slijedile su izmjene, najprije je 1951. godine, pa 1974. i 2007. godine. Na 24. ICOM-ovoj Generalnoj konferenciji 2016. godine zatražena je izmjena definicije u onu koja će biti u skladu s novim vremenom, no ni

¹⁹⁴ Prema: Tomurad, Mladen. 2014. Povijest muzeja. Povijest muzeja. *Stara povijest – moderan magazin za staru povijest*. Dostupno na <https://www.starapovijest.eu/povijest-muzeja/>, pristupljeno 24. ožujka 2015.)

¹⁹⁵ Bernhard, Marianne i dr. 2001. *Leksikon umjetnosti*. Extrade d.o.o. Rijeka. 318.

¹⁹⁶ <http://struna.ihjj.hr/naziv/muzej/25641>, pristupljeno 11. prosinca 2016.

¹⁹⁷ <http://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/newsletter-10-9-2019>, pristupljeno 17. studenoga 2019.

¹⁹⁸ Maković, Zrinka. ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja. Muzejski dokumentacijski centar. Vijesti iz svijeta muzeja. Newsletter broj 97., 10. 9. 2019. Dostupno na: <http://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/newsletter-10-9-2019/>, pristupljeno 17. studenoga 2019.

nakon sastanaka muzealaca u Parizu ni nakon Generalne konferencije 7. rujna 2019. u Kyotu nema nove definicije. Prema onoj koja je bila predložena za konferenciju u Kyotu, muzeji su trebali biti definirani kao: (...) „demokratizirajući, inkluzivni i polifoni prostori za kritički dijalog o prošlosti i budućnosti. Priznajući i rješavajući sukobe i izazove sadašnjosti, oni drže artefakte i primjerke u povjerenju za društvo, čuvaju raznolike uspomene za buduće generacije i jamče svim ljudima jednaka prava i jednak pristup baštini. Muzeji nisu profitabilni. Oni su participativni i transparentni te rade u aktivnom partnerstvu sa i za razne zajednice na prikupljanju, očuvanju, istraživanju, tumačenju, izlaganju i poboljšanju razumijevanja svijeta, kako bi pridonijeli ljudskom dostojanstvu, društvenoj pravednosti, globalnoj jednakosti i planetarnom blagostanju.”¹⁹⁹

Usto moramo spomenuti i ustanove koje nisu muzeji. Riječ je o izložbenim građevinama, koje su u svojim raznovrsnim oblicima, od paviljona do grandioznih dvorana, podignute isključivo kako bi ispunile svoju svrhu: privremeno ili trajno udomljavanje neke izložbe.²⁰⁰

Nakon raščlambe definicija i okolnosti nastajanja jasna je opravdanost i svrha postojanja muzejskih zbirki, kako je i danas – unatoč i internetskoj dostupnosti podataka – dobro imati na jednome mjestu podatke o onome što se istražuje, također i predmete istraživanja kako bi se usporednom analizom istražilo područje interesa (i umjetničkog djela, a u ovom slučaju djela koje pripada vizualnoj kulturi, a da čak nije uvijek umjetnički predmet, ni predmet umjetničkog obrta). Također, činjenica je da muzeji više nisu samo rezervirani za visoku kulturu, navedimo samo za primjer Muzej prekinutih veza u Zagrebu.

¹⁹⁹ Maković. Zrinka. ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja. Muzejski dokumentacijski centar. Vijesti iz svijeta muzeja. Newsletter, broj 97., 10. 9. 2019. Dostupno na:

<http://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/newsletter-10-9-2019/>, pristupljeno 17. studenoga 2019.

²⁰⁰ Prema: Bernhard, Marianne i dr. 2001. *Leksikon umjetnosti*. Extrade d.o.o. Rijeka. 213.

7. MUZEJI DANAS

Povjesničar umjetnosti i muzeolog Nikola Albaneže, na predavanju pod nazivom „Što znaju galerijski zidovi?“²⁰¹ ističe činjenicu da se izložci u prostoru muzeja ili galerije mijenjaju, preobražavaju u odnosu na ono što su bili prije ulaska u te prostore. Albaneže ustvrđuje kako su „tijekom 20. stoljeća muzeji ... postali jedno od glavnih mjesta umjetničke inspiracije i aktivnosti. Ukratko, muzej nije više samo tradicionalni i poslovični dom muza, već je on sâm postao muzom.“²⁰² Isti autor upozorava na činjenicu da se drukčije promišlja pojam i prostor muzeja, osobito s konceptom „muzeja bez zidova“, jer dok muzej kao ustanova određuje što umjetnost jest, a što nije, „istodobno omogućuje da bilo koji prostor – uslijed povezanosti umjetnosti s okolinom – može biti umjetnička galerija, muzej, u najmanju ruku mjesto za performans.“²⁰³

Brojni su autori koji ističu transformiranje muzeja i transformiranje muzejima, koji svojom interakcijom sa zajednicom, mijenjaju i dinamiziraju društvo: „Transformacijom arhitektonskih, sadržajnih i izvedbenih programa, muzeji se mogu i trebaju društveno senzibilizirati. Kao medij kulture, u kontekstu socijalno isključenih, posjeduju znatan potencijal društvene promjene. Time se inicira (svježa) ideja kako su muzeji mjesta kontakata društvenih segmenata, ali i primjer aktivnog dijaloga kulture i društva. Dakle, kultura ne smije biti izolirana niti elitistički segregirana. U tom se slučaju formulira kao zatvorena institucija, neprohodna za promjene, nesposobna za aktivno sudjelovanje i doprinošenje društvenim promjenama. Svakako, potencijal kulture, točnije, muzeja je značajan. Muzeji uključeni u društveni život svoje zajednice mogu ga transformirati u dinamičnu scenu, pripomoći u stvaranju kulturno-društvene uključenosti...“²⁰⁴

Brstilo i Jelavić govore o tome da „...muzeji trebaju izrasti u kritičku arenu heterogenih ideja, impulsa i poticaja, bez prisilnog homogeniziranja politički (ne)podobnih primjeraka.

Perspektivna zaigranost, (samo)ironija, dinamična informiranost, lepršavost i šokiranje, čak i zaprepašćivanje te zgražanje u svrhu (vlastitog/društvenog) preispitivanja kao i vrijednosno-

²⁰¹ Predavanje Nikole Albaneže „Što znaju galerijski zidovi?“, 27. veljače 2013., Velika dvorana Matice hrvatske, Zagreb.

²⁰² Isto.

²⁰³ Isto.

²⁰⁴ Brstilo, Ivana; Jelavić, Željka. 2010. Kultura kao prostor mogućnosti: muzej kao čimbenik društvene integracije. *Etnološka istraživanja*. Vol. Br. 15. 150. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/62376>, pristupljeno 26. veljače 2013.

intelektualno potpirivanje i podbadaње poželjni su elementi za stalni muzejski postav odnosno tematsku izložbu. Ostvarujući svoju ulogu kritičara aktualnih društvenih tokova, muzeji se trebaju pretvoriti u sveprisutne društvene komentatore. Kroz prilagodbu i susretljivost prema raznovrsnim stremljenjima i stilovima, muzeji iskazuju spremnost na fleksibilno funkcioniranje koje, uostalom, progresivna globalna strujanja nalažu, ali i nameću. Tako, muzeji nisu statična spremišta niti grobnice mrtve kulture, već izvorišta žive i dinamično prezentne misli.²⁰⁵

Na sličnom je tragu bilo i predavanje Barbare Steiner, direktorice Kunsthaus Graz „O suvremenim načinima prezentacije muzejskih kolekcija” u riječkome Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u sklopu izložbe „Upute za gledanje – Što bi tijelo htjelo?” (MMSU, 4. svibnja –1. srpnja 2018.), gdje je istaknuto kako je i navedena izložba i popratne manifestacije prilika za „uvježbavanje fleksibilnog modela postava” (...) kako bi se napokon izbjeglo tumačenje o muzeju kao „nevidljivom ‘hramu’ umjetnosti, pokušavajući ga približiti kao društveni prostor koji iskušava konvencije u prosudbama umjetnosti.”²⁰⁶

Kako ističe Nikola Albaneže u svojem osvrtu na izložbu „Zvonimir Faist, Diktati vremena”, „među proizvodima naše civilizacije – proizvodima čija se količina još uvijek eksplozivno brzo povećava i koji čine naš sve brže promjenljivi okoliš – sve je veći broj onih kratkotrajnih...”,²⁰⁷ a „...kritički odabir i interpretacija postaju ključni faktor u kreaciji kulturne zbilje (ili metastvarnosti) kakva se stvara unutar muzejske izložbe. Tek postupkom muzealizacije, obrađenom artefaktu (dokumentiranom i prezentiranom) moguće je pridati svu složenost povijesnog dokumenta i estetski ga revalorizirati”.²⁰⁸

Na važnost ulaska u galeriju, muzej, uz ostale upozorava i Bourriaud²⁰⁹ svojim zapažanjem kako je „i komunikacija među ljudima u prostoru galerije ili muzeja i sirovina za umjetničko stvaranje.” Navedeni autor spominje nekoliko recentnih izložaba u kojima i autori – umjetnici,

²⁰⁵ Isto. 151.

²⁰⁶ <https://mmsu.hr/dogadaji/upute-za-gledanje-sto-bi-tijelo-htjelo/>, <https://www.kulturpunkt.hr/content/suvremena-prezentacija-muzejskih-kolekcija>, pristupljeno 26. listopada 2019.

²⁰⁷ Albaneže, Nikola. 2003. Od stvarne prolaznosti do muzealne trajnosti: efemerida kao čuvar pamćenja i računalna tehnologija kao muzeografsko pomagalo: osvrt na izložbu Zvonimir Faist, Diktati vremena, održanu u Muzeju grada Zagreba 2003. *Informatica museologica*. Vol. 34. Br. 3-4. 19.

²⁰⁸ Isto. 20.

²⁰⁹ Bourriaud, Nicolas. 2013. *Relacijska estetika*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

ali i posjetitelji imaju priliku (ili su čak prisiljeni) intervenirati i mijenjati djelo, čime se stapaju čin stvaranja i izlaganja.

I Željka Miklošević u svojem radu u Zborniku Hrvatskoga muzejskog društva, Sekcija pedagoga²¹⁰ napominje kako je važno ne smetnuti s uma specifična obilježja muzejske institucije kao komunikacijskog medija.²¹¹

²¹⁰ Miklošević, Željka. 2015. Komunikacija u muzeju – implikacije za muzejsku edukaciju i razvoj struke. *Zbornik Hrvatskoga muzejskog društva, Sekcija pedagoga*. Zagreb. 197–202.

²¹¹ Ista autorica donosi **deset kategorija muzejske komunikacije**: „...muzejski ambijent i njegove komunikacijske karakteristike temelje se na deset sljedećih konceptualnih kategorija koje obilježavaju muzejsku komunikaciju. Sve one čine obilježja tzv. multimodalne muzejske komunikacije koja se ostvaruje putem različitih načina oblikovanja sadržaja, na različitim medijima i različitim načinima komunikacije. (...) Utemeljenost na baštinskom/muzejskom predmetu podrazumijeva da je polazište za komunikaciju materijalni ili nematerijalni kulturni resurs, oblikovan u specifičnom mediju bilo fizičkom (artefakt) ili digitalnom (snimak tradicijskog običaja). Oni su nositelji autentičnosti i/ili originalnosti materijala, koncepta, povijesti itd. Stručno-znanstvena legitimnost muzejske komunikacije pretpostavlja točnost informacija o baštinskim predmetima koje se pružaju na interpretaciju i korištenje unutar, ali i izvan muzeja. Zabilježba u drugom mediju je potrebna iz razloga što je muzejska izložba najvećim dijelom kratkotrajna. Drugi medij je uglavnom knjižna publikacija, no sve češće i digitalno pohranjeni tekstovi ili programi koji predstavljaju rezultate istraživanja, interpretacije, aplikacije za edukativne igre i sl. Vizualni identitet označava specifičnost oblikovanja svake pojedine izložbe, a vizualnost prostora se također veže i uz ugodu, zanimljivost, estetski karakter prostora i sl. Usmena interpretacija je od važnosti svim akterima muzejske komunikacije i svim ispitanicima. Ujedno je i jedan od vrlo važnih obilježja muzeja za razliku od drugih medija koji mu daju vrlo važan društveni značaj. Utjelovljenost je specifičnost fizičkog prostora, trodimenzionalnosti muzejskih predmeta i svih onih interpretacijskih pomagala koji potiču multisenzorna iskustva. Predmeti su u tom kontekstu važni kao zorni svjedoci prošlosti, događaja, osoba i sl., a ostali eksponati svojom mogućnošću doživljaja raznim osjetilima – dodirom, sluhom, tjelesnom temperaturom, njuhom itd. Fizičnost, odnosno trodimenzionalnost je kao sredstvo poučavanja i učenja najprivlačnija djeci, no i odraslima je materijalnost i multisenzorno iskustvo također važno, posebno jer je drukčije od predominantno vizualnog. Narativnost je široko prihvaćen koncept u obrazovanju općenito. (...) Relevantnost predstavlja važnost predmeta, događaja ili fenomena kako za ljude u specifičnom razdoblju unutar kojeg su prikazani, tako i za nas danas. Ova kategorija proizlazi iz težnje posjetitelja da se intelektualno i emocionalno osjećaju bliže sadržaju kako bi ga bolje pojmlili i, u konačnici, cijenili. (...) Selektivnost postaje u današnje vrijeme hiperprodukcije sadržaja sve važnije obilježje jer se njome usmjerava pažnja na određene fenomene i njihovu važnost. (...) Žanrovska i diskurzivna prilagodba odnosi se na komunikacijske načine oblikovanja sadržaja prema specifičnim vrstama korisnika. (...) Specifične žanrove i diskurse za različite skupine posjetitelja je teško ostvariti u ograničenom fizičkom prostoru muzeja te se koriste digitalni mediji koji, osim različitih vrsta sadržaja, omogućuju posjetiteljima da ih samostalno izabiru prema svojim preferencijama.” Miklošević, Željka. 2015. Komunikacija u muzeju – implikacije za muzejsku edukaciju i razvoj struke. *Zbornik Hrvatskoga muzejskog društva, Sekcija pedagoga*. Zagreb. 200–201.

8. MUZEJI I GRAFITI – DOSADAŠNJA PRAKSA

Izlaganje grafita i čuvanje zapravo je krenulo s izlaganjem, čuvanjem i spašavanjem informacije, zabilješki o grafitima. Naime, s obzirom na to da su najčešće u kategoriji diverzije, vriska, nedopuštenog upozorenja i supkulturnog likovnog izraza, grafiti su osuđeni na kratkotrajnost – prebojavanje, brisanje, ispiranje. Vrlo brzo se zajedno s pojavom fascinantnih grafita, pojavila i ideja da se promijeni njihova vremenska dimenzija. Tako je zapravo fotografski aparat produljio trajanje grafita, fotografije su sačuvale grafit od zaborava.

Od prvih zbornika kao što je onaj Jona Naara „The Birth of Graffiti” iz 1973. vidljiva je strast i naponi poznavatelja i ljubitelja ovoga izraza da se zabilježe vrijedni ostvaraji. Osim brošura, minimonografija, kratkih filmskih zapisa, objave u tiskovinama, u izložbene su prostore najprije ušle izložbe, pojavili su se postavi o grafitima.

Tako i uz najavu izložbe američke reporterke Marthe Cooper (New York, Galerija Stevena Kashera, od 20. travnja do 3. lipnja 2017.), koja je poznata po slikama umjetnika grafita i urbane kulture, u magazinu *Time*²¹² uz razgovor s njom Kenneth Bachor objasnio je da je fotografsko bilježenje i izlaganje fotografiranoga grafita bio način da se grafitu ukine kratkotrajnost. Godine 1984. zajedno s Henryem Chalfantom, Cooper, tadašnja fotografkinja za *New York Post*, objavila je njihove slike u knjizi „Subway Art”, koja je godinama bila popularna kao *biblija grafita*.²¹³

²¹² Bachor, Kenneth. 2017. Preserving New York's History of Graffiti Art. *Time magazine*. <https://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>, pristupljeno 16. lipnja 2018.

²¹³ „Mislom da je slika Dondija, između dva auta, ona koja je pomogla da se pročuje za grafite diljem svijeta. Ta slika je doprinijela tome da to izgleda „cool”, čak možda i kao sport ili nešto drugo u što bi se djeca htjela uključiti. ...Stvar je u tome, što su grafiti kao takvi prolazna umjetnost, jer ih nakon nekog vremena prekrivaju i očiste, tako da je za mene fotografiranje način da se očuva i zadrži trag tog određenog dijela umjetnosti, u tom vremenu i na tom mjestu”, rekla je Cooper. Prevedeno sa: Bachor, Kenneth. 2017. Preserving New York's History of Graffiti Art. *Time magazine*. <https://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>, pristupljeno 16. lipnja 2018.



Slika 28. Legendarna Martha Cooper (Izvor: <https://www.forward-festival.com/berlin/speaker/martha-cooper>)

U 80-im godinama 20. stoljeća istodobno njujorška umjetnička zajednica pokušava dekriminalizirati grafite, a komercijalni galeristi i trgovci umjetninama pokušavaju testirati isplativost stavljanja grafita u kontekst umjetnosti. Zasluga za pokretanje takvih procesa ide njujorškome studentu sociologije Hugu Martinezu, koji je osnovao United Graffiti Artists (UGA). Martinez je grafitare istodobno usmjeravao i u legalnu i isplativu djelatnost na platnima, a galeriste uvjeravao da je grafitarski ostvaraj vrijedan njihove pažnje i da će im se isplatiti suradnja na populariziranju njihova pokreta. Također na ovome mjestu treba spomenuti i nastojanja entuzijasta Jacka Pelsingera, koji je osnovao The Nation of Graffiti Artists (NOA).²¹⁴

Pozitivni pomaci navedenih napora postignuti su u obliku prvih unutarnjih okupljanja grafitara. To je značilo da su dobili šanse upoznati se i izvan granica svojih kvartova, razmijeniti ideje,

²¹⁴ Prema: Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London. 58.

studioznije pristupiti svojim djelovanjima, a značilo je to i eksperiment ulaska i rada na legalnome mjestu.²¹⁵

Slijedila je samostalna izložba 80-ih godina u „Razor gallery”, pa galeriji Fashion moda i „The Fun Gallery” u East Villageu. No, izložba 1983. u Galeriji Janis Sidney čak je i svojim nazivom „Post-graffiti show” postavila grafite u umjetnički kontekst. Silna pozornost medija stavila je grafitarsku praksu u sjecište pitanja javnosti i kritike – može li se ovdje govoriti o umjetnosti. A kada se to pitanje postavi, onda je ulazak zapravo već vrlo vjerojatan! Afirmaciji je pripomogla i činjenica da je New York središte američke trgovine umjetninama i umjetničke kritike. Kako je u svojem članku napomenuo David Diallo²¹⁶: „Graffiti, sa svojom sirovom estetikom i hrabrošću, pojavili su se na pravome mjestu u pravo vrijeme za trgovce umjetninama koji su tada tražili nove estetske forme i prakse.”

Takva nagla i sirova transformacija grafita donijela je i drukčiji izraz na drukčijem nosaču (platnu, drvu...), i drukčiji proces i prostor stvaranja, pa sve do potpisivanja autora pravim imenima pri izlaganju – u tome se slažu brojni autori. No, i takav, naizgled neodgovarajući pristup, ipak je dao vjetar u leđa grafitarskoj zajednici. Uspostavljena je komunikacija i proizvedena želja i zanimanje kod potpuno drugih primatelja umjetničke poruke.

S unutarnje strane zidova grafitarski, pa i tako transponiran, izraz vabio je primatelje koji drukčije nikad takav impuls ne bi mogli dobiti. A graffiti su se mijenjali, no možemo reći i – razvijali u izrazu s obzirom na novi prostor, legalnu priliku.

Odmah, u 80-ima poznati grafitari kao Chrash, Lady Pink i Daze imali su paralelne karijere²¹⁷ i njihovi radovi baš su i zato zanimljivi jer se zanimljivo diferenciraju s obzirom na prostor nastanka. Pa i poznati grafitar Blek Le Rat, koji je vrlo svjesno u dio pseudonima Rat ugradio zapravo premetaljku od art (umjetnost), i živi i radi u toj dihotomiji. No isto će tako reći: „U galeriji će vas vidjeti 40 ljudi, u muzeju 10, a na ulicama 100.000.”²¹⁸

²¹⁵ Isto. 59.

²¹⁶ Diallo, David. 2014. From the Street to Art Galleries : How Graffiti Became a Legitimate Art Form. *Revue de Recherche en civilisation américaine*. Dostupno na: <http://journals.openedition.org/trca/60>, pristupljeno 5. srpnja 2017.

²¹⁷ Prema Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London. 62.

²¹⁸ Isto. 70.

Na našem je prostoru vrijedan pokret u smjeru grafitarskog muzeja, projekt Muzeja ulične umjetnosti iz svibnja 2010. godine, kada se na otvorenome prostoru zapravo radilo na (privremenoj) muzealizaciji grafita. Naime, u Zagrebu na velikom zidu u staroj Branimirovoj ulici u Zagrebu nastalo je megadjelo kombinacije različitih grafitarskih likovnih praksa. Doduše, u ovom je slučaju riječ o otvorenome muzeju, nemuzeju koji nema ni svoj prostor ni zaposlenike ni radno vrijeme. Isto tako, u 2004. godini je u akciji „Labirint slika” na Kvaternikovom trgu u Zagrebu, organizirano stvaranje za dvadesetak zagrebačkih umjetnika grafita na metalnim panoima. Izložbom Slavka Šterka pod nazivom „Umjetnost ulice – zagrebački grafiti 1994. – 2004.” Muzej grada Zagreba donio je prikaz bilježenja grafitarske prakse kroz deset godina.



Slika 29. Plakat za izložbu o grafittima u Muzeju grada Zagreba 2004. (Izvor: <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/umjetnost-ulice---zagrebacki-grafiti-1994---2004,107.html>)

Također, Gamboni²¹⁹ smatra kako se grafiti nalaze u „jednom već starom procesu progresivne i (relativne) legitimacije”, da se samom činjenicom kako se javljaju grafiti s temom – grafita, razvijenost tehnika, stilskih smjerova i tema, pojava grafita na svim područjima i na svim

²¹⁹ Gamboni, Dario. 1988. Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje. *Quorum* (18)1. 213.

razinama kulture (od reklame do muzejske umjetnosti); širenje blagonaklonog stava prema grafitima u medijima i u javnom mnijenju; njihovo priznavanje i vrednovanje prema estetskim kriterijima; objavljivanje njima posvećenih reportaža, antologija, zbirki i studija; fotografsko čuvanje grafita pa naposljetku i potpuno njihovo materijalno očuvanje pa čak i poticanje na produkciju i naručivanje grafita – grafiti postaju kulturna dobra.²²⁰

Svakako treba napomenuti kako grafiti postaju zaštićena dobra. Tako su karikature i grafiti koje su na zidovima dviju starih kuća u londonskoj ulici Denmark Street, u kojima su živjeli i svirali, u svojoj mladosti nacrtali članovi grupe Sex Pistols, posebno njihov pjevač Johnny Rotten, godine 2016. stavljeni na popis zaštićenih kulturnih dobara, u okviru obilježavanja 40. obljetnice punka. Tu je odluku donijela ustanova zadužena za zaštitu kulturne baštine Historic England. Tako je na popisu kulturnih dobara, među zaštićenim artefaktima, i Rottenov autoportret koji izgleda kao špiljski crtež, a isto tako i karikature, grafiti i strip-ilustracije basista Sida Viciousa. Tako je kuća iz 17. stoljeća svojom starom arhitekturom postala umjetnički i povijesno vrednija zbog grafitarske umjetnosti.²²¹

U Berlinu je grafit ušao među zidove unutra: u rujnu 2017. s otvorenjem ustanove Urban Nation, muzeja urbane suvremene umjetnosti. U povodu toga Blek le Rat u svojoj je izjavi istaknuo da je muzej točka preokreta.²²²

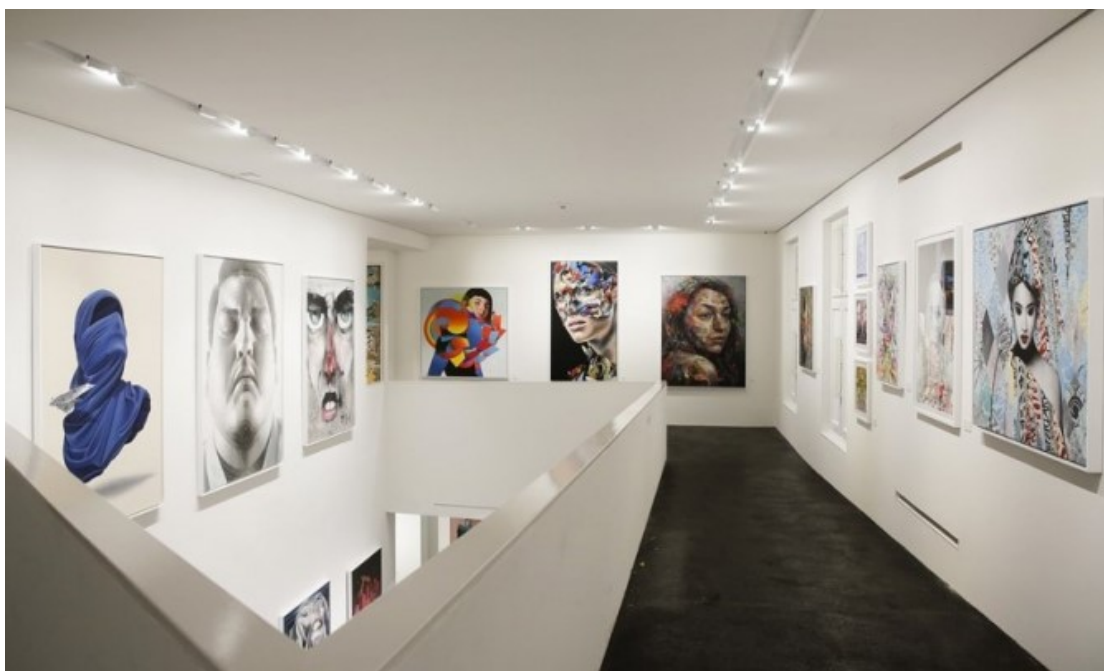
Prema izjavi koju je dao za *The Guardian*²²³, grafitari žele biti u muzejima, njima to znači da su priznati kao dio svijeta umjetnosti, iako osjećaju još onaj zanos pobune, stvaranja nečega ilegalnog. U istom je članku i izjava direktora Yasha Younga kako je izloženo zapravo „ekstenzija onoga s ulice”.

²²⁰ Isto. 214.

²²¹ Prema: Grafiti Sex Pistolsa proglašeni kulturnom baštinom Londona. 2016. *Nacional*. Zagreb. Dostupno na: <https://www.nacional.hr/pod-zastitom-grafiti-sex-pistolsa-proglaseni-kulturnom-bastinom-londona/>, pristupljeno 16. rujna 2018.

²²² Prema Street art goes home: museum of graffiti opens in Berlin. 2017. *The Guardian*. Dostupno na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/20/street-art-goes-home-museum-of-graffiti-opens-in-berlin-urban-nation>, pristupljeno 16. rujna 2018.

²²³ Isto. Blek le Rat je vrlo jednostavno objasnio dvojbe i nadanja grafitarske zajednice u vezi s ulaskom u muzeje. Kaže: „Trebamo nešto što će zaštititi izvorni duh ulične umjetnosti, ali isto nam tako treba nešto, neki način na koji će se sačuvati sjećanje za buduće generacije na ovo što se događa na ulicama. Tako da ćemo u budućnosti vidjeti na koji način ovaj muzej mijenja stvari.”



Slika 30. Berlinski muzej Urban Nation (Izvor: <https://www.buro247.hr/kultura/vijesti/u-berlinu-otvoren-odli-an-muzej-posve-en-grafitima.html>)

A „ono s ulice”, i to grafit poznatoga Banksyja, doslovno je preneseno, ciglu po ciglu u galeriju nakon što je zid s grafitom prodan. Kako piše portal The Artling²²⁴, počelo je doslovno fizičko micanje umjetnosti grafita u galerije. Tako su posebni stručnjaci angažirani za prenošenje zida iz londonske ulice Portobelo s Banksyjevim muralom 2014. kako bi se smjestio u galeriju kojoj je vlasnik skupo prodao zid.

Inače, Banksy je svojim „protumuzejskim” diverzijama ušao u muzeje odavno. Naime, u londonskim je muzejima ostavio umjesto izložaka svoju postersku verziju Monetovih „Lokvanja”, „Noćne ptice” Edwarda Hoppera – pa svoju špiljsku slikariju 2005. u The British Museumu.²²⁵

Muzej grafita u američkom Miamiu (Museum of graffiti, 299 NW 25th Street, Miami) više nije samo izložba na otvorenome. Planetarno se reklamira kao prvi i jedini pravi muzej grafita, a i on uz unutarnje prostore, nudi posjetiteljima još 11 izložbenih zidova. Prema onome što se može pročitati u medijima u vezi s ovim muzejom, ovo je zapravo kombinacija muzeja i vrlo

²²⁴ Prema Ahuja, Tulika. 2018. Street Art In The Gallery. *The Artling*. Dostupno na: <https://theartling.com/en/artzine/street-art-in-the-gallery/>, pristupljeno 2. svibnja 2019.

²²⁵ <https://www.dw.com/sr/benksijeve-moralne-lekcije-u-grafitima/a-5089219>, pristupljeno 2. lipnja 2017.

unosne galerije – trgovine grafitima. Kako prilično kritički komentira autor članka o Muzeju grafita u Miamiu²²⁶ – kakav će to muzejski postav biti ako se svi izlošci prodaju, a po svemu sudeći bit će mnogo zainteresiranih!



Slika 31. Grafit u Zagrebu komentira odnos ulice i tržišta, lipanj 2019.

Važno je napomenuti da u Republici Hrvatskoj postoje i zaštićeni grafiti. Možda je najpoznatiji osječki grafit: *Osijek nepokoreni grad*.

„On je 2012. godine zaštićen kao kulturno dobro, institucionalno je zaštićena njegova boja i oblik. Osječki je Gradski Upravni odjel za društvene djelatnosti proslijedio zahtjev Konzervatorskom odjelu na suglasnost, koji je zahtjev potvrdio i dao mišljenje da se radi o dobru lokalnog značenja. Grafit je i službeno zaveden i strukturno oblikovan kako to propisuje Konzervatorski odjel u slučajevima kada se određena dobra zaštićuju kao dobra od lokalnog značaja. Autor grafita je pokojni osječki branitelj Predrag Sušac Sule. U dvadeset godina postojanja postao je zasigurno jedan od najpoznatijih urbanih spomenika Domovinskom ratu.“²²⁷

²²⁶ Markowitz, Douglas. 2020. Why Is Wynwood's Museum of Graffiti Selling Its Artwork? *New Times*. Miami. Dostupno na: <https://www.miaminewtimes.com/arts/why-is-wynwoods-museum-of-graffiti-selling-its-artwork-11429269>, pristupljeno 16. siječnja 2020.

²²⁷ Preuzeto sa: Grafit 'Osijek – nepokoreni grad' od danas je zaštićen kao kulturno dobro. 2012. *OsijekNews*. Osijek. Dostupno na: <https://osijeknews.hr/grafit-osijek-nepokoreni-grad-od-danas-je-zasticen-kao-kulturno-dobro/>, pristupljeno 7. siječnja 2016.



Slika 32. Zaštićeni grafit u Osijeku (Izvor: http://osijek-culture.eu/hr_HR/novosti/osijek-ne-pokoreni-grad-vandalskim-cinom-prebojan)

Kada je riječ o vrsti grafita – naljepnici, ona je u Karlovcu dobila svoj muzej. Tako je 2018. uspostavljen Muzej naljepnica kao izložba više od 200 umjetnika iz 80 zemalja svijeta pod nazivom „Artbeat – muzej naljepnica: street art kao urbani fenomen”. Organizatori su Udruga za društveni razvoj KA-MATRIX.²²⁸



Slika 33. Karlovački Muzej grafita (Izvor: <https://aktivirajkarlovac.net/2018/04/8570/>)

²²⁸ Prema Mikšić, Denis. 2018. Od subote u Karlovcu muzej naljepnica. *Aktiviraj Karlovac*. Karlovac. <https://aktivirajkarlovac.net/2018/04/8570/>, pristupljeno 21. veljače 2019.

9. ZAKLJUČAK TEORIJSKOG DIJELA

Ovaj rad želi navesti na preispitivanje odnosa prema grafitima kao dijelu kulture. Riječ je o suvremenoj likovnoj formi koja je povezana s urbanim ritualima komunikacije. Na osnovi spoznaja dobivenih tijekom proučavanja recentne literature, iskustvenih uvida, komunikacije i izravne interakcije s akterima – stvarateljima, osobnog sudjelovanja u kreiranju objekta istraživanja te tehničko-tehnološkog istraživanja metoda i tehnika izrade, restauracije, rekreacije grafita, predložen je argumentirani odmak od uvriježenog pristupa grafitu kao činu vandalizma. Samim time, predlaže se slojevitiji odnos prema značenju i smislu navedene vizualne forme. Spomenuti pomak na dvije je razine. Prva razina je semantičko-kulturalno istraživanje fenomena grafita kao komunikacijske platforme za informacijsko posredovanje socijalnih skupina i supkultura u urbanom kontekstu. Druga je razina kreativna primjena tehnologije kojom bi se grafiti mogli pohranjivati u muzejske funduse – muzealizirati. U novome shvaćanju smisla grafita obje navedene razine zajedno djeluju, i to interdisciplinarno. Kritički uvid u fenomen grafita kompletira se i zaokružuje tehnologijom muzealizacije. Svime navedenim daje se doprinos u razumijevanju grafita kao komunikacijske forme.

U trećem desetljeću trećeg tisućljeća našega vremena na ovoj kugli, imamo argumenata reći: Da, grafit svojim motivom, procesom nastanka i grčem stvaranja, svojom ljepotom, osvojio je prostor umjetnosti. Njegova vrijednost potire jednu od njegovih doskora karakterističnih upečatljivih osobina – kratkotrajnost, privremenost. Sveprisutan, demokratično dostupan, grafit nas vuče, izaziva nas, izaziva osjećaj, poziva da sudjelujemo, uvlači se u naše iskustvo svijeta i života. I dalje prilično egzotičan, no definitivno ovaj dragi kamen umjetnosti zavrjeđuje trajanje i materijalno čuvanje u galeriji, muzeju. A mi i oni poslije nas zavrjeđujemo pristup tom bogatstvu koje se nadaje iz emocije sudjelovanja u komunikaciji s ljepotom i istinom.

Argumente za nadavanje grafitarske poruke novim i drukčijim primateljima u sklopu muzejske atmosfere, nalazimo i u razmatranjima američkog estetičara Arthura C. Dantoa u njegovu djelu „Preobražaj svakidašnjeg”.²²⁹ Danto govori o problemu definiranja umjetničkog djela i o njegovoj identifikaciji pa donosi tezu kako se ne može poistovjetiti uspješnost umjetničkog djela s ljepotom njegova materijalnog ostvaraja. Kako napominje Danto, nije točno da osjećaj

²²⁹ Danto, Arthur C. 1997. *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*. KruZak. Zagreb.

za ljepotu proizlazi iz estetskog osjetila²³⁰, nego je jako česta situacija da estetske reakcije budu funkcija primateljeva, promatračeva vjerovanja o predmetu: kada nam netko kaže da je nešto umjetničko djelo, naše će se mišljenje zbog toga promijeniti. „Estetski predmet nije neki vječno utvrđen platonički entitet, radost zauvijek onkraj vremena, prostora i povijesti, vječno spreman za ushićeno vrednovanje znalaca.”²³¹

Dakle, muzeji ne mogu isključivati umjetnine, a grafitu se kao dijelu ulične umjetnosti, stvorene u umjetnosti tipičnom stvaranju u strahu i sumnji, dovođenjem u muzej omogućuje trajanje. To trajanje nazivamo „drugim životom”. U drugome životu grafit će dobiti dodatne funkcije.

Grafit više neće imati samo prolaznu estetsku funkciju, neće značiti samo informaciju, reakciju, nego će kao trajni artefakt funkcionirati u muzeju.

Od ilegalnog čina, koji se sankcionira i zakonom, ilegalnog ostvarenja, grafit bi postao legalan, odmah konzerviran i spreman za vrijeme koje slijedi. Na ovakav način izveden i konzerviran-restauriran grafit mogao bi se pohraniti u različite tipove muzeja i biti dio njihovih zbirki. U muzeju suvremenih umjetnosti dobio bi legitimitet umjetničkog djela, u povijesnom ili gradskom muzeju također bi mogao biti pohranjen, kao i u muzeju arhitekture. Također mogao bi biti smješten u potencijalni muzej životnog stila grafitara.

Uvjereni tvrdimo kako je navedena likovna forma vrijedan dio suvremene umjetnosti i zavrjeđuje pozornost i brigu o njezinu trajanju. Kako o propadljivosti govori Mrkonjić: „Riječ je, naime, o građi toliko propadljivoj da su je fiksirali samo oni narodi kojima je malo toga izmaknulo.”²³²

²³⁰ Isto. 133.

²³¹ Isto. 157.

²³² Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Tvar kao pamćenje: likovni eseji*. Izdanja Antibarbarus. Zagreb. 127.



Slika 34. Uklanjanje dijela srušenoga zida s grafitima u Branimirovoj ulici u Zagrebu 2015 (Izvor: <https://www.telegram.hr/kultura/cini-se-da-je-hz-preko-noci-bez-ikakave-najave-srusio-kultni-zid-s-grafitima-u-zagrebackoj-branimirovoj-ulici/>)

I baš zato – da ta fascinantna ostvarenja ne preotme neprijatelj vrijeme i zaborav, kao što u brooklynskim okolnostima sprejerski *gangovi* preotimaju jedni drugima četvrti²³³, baš se zato javlja naša želja da spremimo makar djeliće, makar neke trenutke prije nego iščeznu.

²³³ Prema: Rojo, Jaime; Harrington, P. Steven. 2008. *Brooklyn street art*. Prestel. Munich. 5.

10. KREATIVNI KONCEPT ISTRAŽIVANJA

Od ideje, eksperimenta, do kreativnog rješenja

Uobičajeni proces skidanja grafita, kao i zidnih slika, složen je proces pa zahtijeva mnogo vremena. Zbog razloga kako bi se dobio uvid u inovaciju – i izvedbe grafita, i uklanjanja sa zida pa konzervaciju-restauraciju i naposljetku pohranu u muzej – osmišljen je i planiran, pa pripremljen i proveden *performans* izvedbe grafita, njegovo skidanje (odvajanje sa zida) i ponovno stavljanje na prijenosnu površinu (što je zapravo njegova rekonstrukcija!) pred publikom na ulici.

Zidne površine na kojima nastaju grafiti, podložne su utjecaju klime, blaže ili oštrije, ovisno o podneblju, utjecaju sunca, nestalne temperature i vlage, zagađenja sitnim česticama, a napose i utjecaju čovjeka, koji grafit namjerno uklanja ili stavlja preko njega svoj trag ili ruši zid i grafit trajno nestane.

Navedenih utjecaja u muzeju je bitno manje pa je put prema ostvarivanju ideje o pohrani grafita u muzej išao od proučavanja konzervacije i restauracije slika na zidu – sanacije dotrajalih zidova, trajnog uklanjanja grafita, konzervacije i restauracije grafita na zidovima, pa uklanjanja zidnih slika sa zidova do prijenosa zidnih slika – a tako i grafita – u muzejski prostor.

Nadomjestiti dio koji manjka

Uz navedeno, dio je konzervatorsko-restauratorskog procesa vratiti dijelove koji nedostaju, tj. reproducirati. U konzervatorsko-restauratorskoj struci nadomještaju se nedostajući dijelovi (ako je potrebno) tako da školovano oko (konzervatora-restauratora, muzejskog djelatnika, povjesničara umjetnosti, likovnog umjetnika) može vidjeti razliku između nadomještenog dijela i originala. No, drugi posjetitelji muzeja to ne bi trebali uočiti kako im to ne bi pokvarilo cjelokupni likovni dojam. Nadomješteni dijelovi trebaju biti uklopljeni u cjelinu.²³⁴

²³⁴ Svakako da se prije bilo kakvog konzervatorsko-restauratorskog postupka na umjetnini, trebaju provesti povijesno-umjetnička analiza, kemijske analize, nedestruktivne analize (UV svjetlo, IR itd.). Nakon tih analiza pristupa se odabiru postupaka koji će sačuvati integritet djela. Konzervatorsko-restauratorska struka je struka koja ima za cilj stalno poboljšavanje tehnika, tehnologije i teži odabiru najpogodnijih materijala prilikom izvedbe konzervatorsko-restauratorskih postupaka. Odluke o načinu izvedbe tih postupaka ne mogu doći samo od jedne osobe, već moraju biti usuglašene s mišljenjem stručnjaka različitih struka (povjesničarima umjetnosti, konzervatorima – restauratorima, arhitektima...). Imajući to na umu, posebno je bitno svrhovito i stručno uklapanje potpuno novih rekonstruiranih dijelova, dakle dijelova koji su potpuno novi, koji su zapravo kopija.

Grafiti i zidne slike mogu se odvojiti sa zida tako da se samostalno odvoji slikani sloj ili da se zajedno sa slikanim slojem odvoji i dio podloge. Prije rada potrebno je napraviti probe odvajanja grafita – bilo samo slikanog sloja ili zajedno sa slojem žbuke.

Nakon probe napravi se dalji plan za prebacivanje zidne slike – grafita na novu podlogu. Uobičajeni razlozi za prebacivanja, odvajanje zidne slike, grafita sa zida mogu biti: propadanje slikanog sloja, propadanje sloja žbuke i/ili nosioca zida, ispod završnog sloja nalazi se sloj boje koji je vrijedan čuvanja, a također su tu i ekonomski razlozi (ako zidna slika ili grafit mogu donijeti zaradu).

Fototeka o propadanju

U aktualnome kreativnome konceptu snimane su digitalne fotografije i napravljena je fototeka grafita kao jedan od oblika inače uobičajene pohrane podataka o artefaktima, građi, materiji kojoj prijeti nestanak ili promjena. Osobito je važno da se dosljedno provodi sustavno praćenje promjena stanja grafita s određenim vremenskim razmakom pa je to i provedeno u aktualnome konceptu i prisutno je u ovoj fototeci.

Zabilježeno propadanje grafita ukazuje (i pokazuje) na ubrzano propadanje materije: na nju djeluju brojni vanjski utjecaji (UV zrake, oscilacija temperature i vlage, oborine), zatim događa se i mehaničko oštećivanje i rušenje.

Uvjereni da se u prethodnome dijelu rada donosi dovoljna argumentacija kako odabrane grafite, zbog njihove estetske vrijednosti, treba sačuvati prije nego što uopće započne proces njegova propadanja, otvaramo proces traganja za najsvrhovitijim načinom njegova konzerviranja i restauriranja.

Široj javnosti nije jasno zbog čega se koji put tako vidljivo i namjerno ističu razlike između originalnih dijelova i nadomještenih. Odnosno, zbog čega se ostavljaju velike površine nerestauriranih dijelova? Primjer za to nalazimo na Giottovim freskama: u firentinskoj crkvi st. Croce – sv. Križ namjerno su ostavljene velike prazne površine jer na njima za pravovaljanu restauraciju nije bilo dovoljno podataka, ostataka boje. To je etičko pitanje konzervatorsko-restauratorske struke: ako su radovi značajnih velikih umjetnika oštećeni, a ne postoji dostatna dokumentacija u slikovnom obliku i ne može se utvrditi postojanje tragova boje kemijskim, forenzičkim i drugim analizama, pa makar u tragovima – površine se ostavljaju u jednoličnom tonu. Takav je pristup po mišljenju struke bolji jer se ne izmišlja nešto što bi moglo biti u suprotnosti sa zamišljenim umjetnikovim oblikovanjem i stilskim karakteristikama. Činjenica je da bi umetnuti dijelovi oslika upotpunjavali cjeline i tako davali bolji vizualni dojam, ali intervencija u ovim slučajevima nema prednost. Kada se radi o manjim površinama, intervencije se primjenjuju. Važno je da se ne izmišljaju potpuno novi veliki dijelovi. Svakako je nužno voditi se sloganom konzervatorsko-restauratorske struke: Minimalnost intervencije, ali maksimalna zaštita.

U kreativnom konceptu istraživanja **proučavan je rad grafitara** i umjetnika inspiriranih grafitima, teorijski i terenski. Proučavanje na terenu često je neugodno zbog činjenice da je grafitarenje na većini mjesta nedopušteno pa se komunikacija s akterima ili ne može uspostaviti ili je u hitnji i prekidana zbog nepovoljnog položaja i „rada u strahu”. Ipak, svaka je informacija živih aktera street arta dragocjena i slikovita.

Usto, paralelno s terenskim sondiranjem grafitarske scene, trajalo je pripremanje izvedbama **pripremnih skica za aktualni grafit** u sklopu kreativnoga koncepta.

Zatim, **kreirana je fototeka grafita** redovitim dokumentiranjem vlastitim fotografijama, sustavnim praćenjem propadanja grafita različitih autora (bilježenje propadanja). U uspostavljenoj fototeci nalaze se i različite vrste grafita, ponajviše iz Hrvatske. Također, **dokumentirane su popratne aktivnosti i manifestacije**, izložbe i događanja vezana uz grafit, praćenjem raznih izvora, elektronskih, mrežnih, tiskanih (katalozi izložbi, pozivi na radionice).

Natječajne i dogovorene realizacije grafita

Za slikanje je – prema slikarskoj tehnologiji – pogodan onaj zid koji je očišćen od nečistoća i odmašćen, kako bi primio slojeve boje, tj. kako boja ne bi otrskivala i kako bi ušla u dublje slojeve zida. Zid za slikanje sastoji se od više slojeva.²³⁵

Eksperimentirano je različitim tehnikama izvedbe grafita (kako bi se ideja dalje razvijala) i to je postalo priprema za kreativnu izvedbu grafita.

Vođen je **vizualni dnevnik**. On obuhvaća i izvedene kreacije – eksperimente, izvedbu grafita različitih po tehnici i tehnologiji, a isto tako i po načinu predstavljanja.

To su izvedbe (eksperimenti) već prije poznatim tehnikama – **natječajne izvedbe na zidovima** Muzeja na otvorenom u okviru Muzeja ulične umjetnosti u Zagrebu (MUU) na zidu u Branimirovoj ulici i na zidu Pogona Jedinstvo – Kluba „Močvara”. Njih karakterizira izvedba

²³⁵ Zid za slikanje sastoji se od više slojeva. Općenito možemo govoriti da se zid sastoji od nosioca – cigle, kamena, betona, metala... Može imati dodatne slojeve žbuke, koja u završnom sloju ima finiju strukturu zbog sitnog pijeska koji je u nju umiješan (u slojevima bližim nosiocu zida je krupniji šljunak – pijesak) ili sadrži nove materijale punila, na bazi plastike, suvremene žbuke u završnom sloju. Ali svaki zid, kao što je prije rečeno, mora biti odmašćen i čist za prihvatanje boje. Svakako da u suvremenom okruženju zbog utjecaja nečistoće iz zraka, a prilikom izvedbe grafita pogotovo onog ilegalnog, grafitari o tome ne razmišljaju. Važna im je brzina (ako će to ilegalno izvesti na tom mjestu) i ne mare previše za njihovu dugotrajnost. Tako se i u Zagrebu mogu vidjeti grafiti nastali na oronulim pročeljima zgrada.

Primjer je grafit nastao u Petrinjskoj ulici, gdje je slika – grafit naslikan tamo gdje postoji ravna površina žbuke, a na ostalim dijelovima gdje ona nedostaje, vidi se cigla.

na dopuštenom mjestu, i za izvedbu je bilo potrebno proći na raspisanom natječaju od strane kustosa, a materijal za izvedbu su akrilne fasadne boje (rad je izveden u suradnji s ak. kiparom Tomislavom Vončinom iz Zagreba).

Realizacija još jednog grafita, koja je bila također eksperiment kao priprema za vlastitu inovaciju – otkrije poznatom tehnikom bio je **jednodnevni grafit na dopuštenome mjestu**, bez natječaja i ograničenja tehnikom. To je bilo stavljanje jednodnevnog grafita na zid Tehničkog muzeja u Zagrebu. Jedini uvjet za postavljanje grafita bio je neoštećivanje zida. Realizirani grafit izveden je inkjet ispisom na papiru, papir je pričvršćen ljepivom trakom na zid, potpisan je na poleđini pa se skidanjem sa zida doznaje informacija o autoru i nazivu. Grafit je ostavljen na zidu i nosio je u sebi rizik, zapravo potencijal, da ga netko može uzeti bez oštećivanja zida.²³⁶

Prilikom izvedbi dvaju grafita u Galeriji Klovićevi dvori na izložbi *Street Art 2.0 – Inovacija u srcu pokreta* godine 2015. također se, u sklopu priprema za aktualni grafit, iskoristila ponuđena tehnologija za izvedbu grafita: računalni (digitalni) grafit²³⁷ izveden je u programu koji omogućuje da se djeluje na odabranu podlogu na ekranu, koristi računalnim alatima (odabere alat: kist, sprej, olovka, određene teksture i boje), a slika grafita zatim je poslana autorici na osobnu adresu e-pošte pa je grafit digitalno pohranjen.

Također na istoj izložbi, ponuđenom tehnologijom, izveden je grafit vodom: Water Light Graffiti, kratkotrajni grafit koji je također digitalno pohranjen u fototeku grafita. Kao i prijašnji spomenuti grafit i ovaj nastaje unutar galerijskog prostora ponuđenom tehnikom i uz novu tehnologiju.²³⁸

²³⁶ Nakon što je ostavljen, grafit je doista netko u roku dva sata i uzeo sa zida.

²³⁷ Katalog izložbe *Street Art 2.0 – Inovacija u srcu pokreta*, Galerija Klovićevi dvori, 2015.: „Patrick Suchet: Picturae i Light Graffiti kabina, Dizajner interaktivnih projekata, konceptualni i video umjetnik, voditelj radionica... Patrick Suchet, alias Taprik, strahovito je svestran. Diplomirao je primijenjenu umjetnost, obrazovao se u području scenskih umjetnosti te s vremenom razvio vlastite alate koji su mu omogućili da ostvari svaku umjetničku zamisao. Suradujući kao fotograf, glazbenik, video-umjetnik i inženjer svjetla na projektima mnogih umjetnika uvjerio se u presudnu ulogu tehnoloških inovacija kao generatora novih ideja. Naročito sklon interaktivnosti i sučeljima koja reagiraju na dodir, iznjedrio je djela kao što su Piano Stairs (klavirske stube u francuskom gradu Rennes), Dice Klub (igra s glazbenim kockicama), Glasovi fontane (glazbena fontana) i Picturae 2.0, cjelokupno sučelje za digitalno crtanje grafita. Alati, instrumenti, umjetnička i tehnička djela u jednom, njegove instalacije predstavljaju novi žanr koji kombinira umjetničko i tehničko istraživanje. Stručnjak za nove prakse na području kazališne umjetnosti, Patrick Suchet osmišlja i vodi kolegije na temu novih oblika glazbene kompozicije (na Konzervatoriju u Rennesu), kao i kolegije Uvod u interaktivnost i Uvod u specifične tehnologije pri obrazovnom centru Jardin Moderne u Rennesu.”

²³⁸ Katalog izložbe *Street Art 2.0 – Inovacija u srcu pokreta*, Galerija Klovićevi dvori, 2015.: Water Light Graffiti – Antonin Fourneau: dovoljno je ovlažiti zid kako bi se upalile LED lampe od kojih je sazdan. Bile su mu potrebne dvije godine testiranja i eksperimenata kako bi realizirao projekt. Ideju za ovu instalaciju Antonin

Naposljetku, grafit koji je izveden na prozorskom staklu automobila, iscrtan je pomičući nakupljenu prašinu s prozorskog stakla (obrnuti grafit). Rađeno je s materijom koja se može u trenutku raspasti, raspršiti. Svrha je bila upozoriti na nestabilnost materije i djela od kojih nastaju grafiti, od materije koja nestaje pod utjecajem atmosferilija i čovjeka.

Eksperimentiranjem različitim vrstama tehnika izrade grafita (i tehnologija), izvodeći probe materijala, istaknuta je i velika nestabilnost materije od koje nastaje grafit. Navedeno je pogotovo problem ako je cilj da grafit potraje što duže, da ne bude napravljen od papira ili prašine (krede, ugljena...), materije koja brzo nestaje.

Kao dio vizualnog dnevnika 2 D animacijom napravljen je računalni film pod nazivom Q A, iz 2011. godine.

Računalni film napravljen 2D animacijom slova

Namjera je bila napraviti računalni film 2D animacijom slova pa su animirana slova Q i A, kao rudimentarni prenositelji vizualne i verbalne poruke. Izrada slika provedena je u Photoshopu. Ideja rada je animirati slova Q i A. Cilj je u laganim izmjenama stvoriti međuodnos između pitanja – Q (questions) i – A (art, answers), umjetnosti i (mogućih) odgovora. Odabrana slova Q i A, osim što simboliziraju pitanja vezana uz umjetnost, posjeduju i estetske kvalitete koje su potrebne za realizaciju kreativnog projekta. Odabran je font Century Gothic zbog geometrijske jasnoće. Odabir boja je sužen – bijela pozadina kao sugestija zida, i crna boja, koja je najčešće korištena za tipografska slova. To je ujedno napravljeno kako bi se postigao upečatljiviji dojam i sugerirala jednostavnost. Pojedinačne slike odlučeno je napraviti u računalnom programu Photoshopu, a samu kasniju animaciju tzv. frame animaciju u Pinnacleu (Pinnacle studio ultimate version 12).

U prvom dijelu filma su stavljene tranzicije. Između svake slike je tranzicija, odnosno pretapanje. Drugi je dio bez tranzicija, a najavljen je crnom pozadinom i slika zatim prelazi u mozaik. Ideja filma je da se približavanjem i udaljavanjem slova figurativni oblici slova transformiraju u apstraktne forme koje više ne sugeriraju nešto što se treba pročitati dešifriranjem jezičnog koda, već percipirati kao vizualno kreativno djelo.

Zvuk je dodan također iz programa Pinnacle studio ultimate version 12. Iz ponuđenih matrica odabrana je muzika pod nazivom Reaction Time (Night Walker). Pretapanje jedne forme u

Fourneau razvijao je od 2009. godine. Water Light Graffiti funkcionira najjednostavnije na svijetu: s pomoću malo vode! Dovoljno je ovlažiti zid i LED-lampe od kojih je sazdan se pale.

drugu istaknuto je muzikom i zvukom pretakanja vode. Muzika ne traje cijelom dužinom filma. Završava sa 01.07 minuta, kako bi se još više sugeriralo nestajanje teksta – grafita. Dužina cijelog filma je 01.24 minute.

Zaključak projekta: Namjera je bila koristiti svaki sloj Photoshop slike na takav način da postane zasebna slika, koju se kasnije koristilo u frame animaciji. Zanimljivo je bilo eksperimentiranje u različitim fontovima. Upravo je upotrebom Century Gothic fonta, ostvarena ideja lake čitljivosti slova i njegovo neutralno djelovanje prilikom prenošenja vizualne i verbalne poruke. Iluzija približavanja i udaljavanja slova A i Q u filmu dodatno je pojačana tranzicijama postavljenima između slika u prvom dijelu filma, dok je kasnije izbjegavanje tranzicija pojačalo dojam jasnih jednostavnih ploha kojima su slova apstrahirana. Mislimo da je navedeno ponudilo jednim dijelom i odgovor na pitanja kako riješiti približavanje i gubljenje formi, te različito prostorno pokretanje.

Izrada scratch filma pod nazivom „Izgrebano” 2011.

Neki grafiti nastaju urezivanjem slika i teksta na površinu. Prema nekim teorijama, riječ grafit dolazi od riječi graviranje, ucrtavanje. Povijesno gledano, npr. glagoljički grafiti, koje i danas možemo pronaći na freskama, ugrebeni su. Tehnika izvedbe jedne vrste grafita i obrađena tema u film povezani su za proces nastanka grafita. Napravljen je scratch film, koji je poznat i kao direktna animacija. To je proces crtanja i grebanja izravno na filmsku traku (*scratch* je u prijevodu grebanje, ogrebotina). Na odbačenoj filmskoj traci, služeći se likovnim tehnikama, stvoren je film bez snimanja i montaže. Oštećujući filmsku traku, medij, stvoren je film. Na filmskoj je traci bio već snimljeni film. Intervencijom na film napravljen je film preko filma, priča preko priče. Na ovaj način radeći dobiven je film koji nije o jednom (onom što je prije nastalo) ili o drugom, nego zajedno čine priču (filmsku priču). Film jedno preko drugog, fotografija preko fotografije – znak.

Prilikom izrade filma morao se isplanirati svaki dio sekunde, tj. dvadeset i četiri sličice u jednoj sekundi. Napravljen je neka vrsta scenarija. Prvo su na papir nacrtane određene sličice i sa strane napisano kako će se one izmjenjivati tijekom jedne sekunde. Nakon takve razrade obilježeno je na filmskoj vrpici kada započinje koja sekunda filma. Za takvo je planiranje bilo potrebno jedno dulje vrijeme jer je problem kod direktne animacije taj što se ne može izbrisati proces rada. Naziv filma odabran je zbog asocijacije na mačku, životinju s pandžama, i prema tehnici izvedbe. Film započinje linijom s pomoću koje nastaje okrugli oblik, a iz njega slovo. Poslije nastaje tekst, a iz teksta crtež mačke koja trči. Crtež se iz sekunde u sekundu mijenja.

Od naturalističkog crteža koji je izguben, prelazi se u pojednostavljeniji crtež, kao i u formu „naslikanu” grebanjem (željelo se dobiti efekt akvarela iako je korišteno uklanjanje sloja emulzije).

Konzervacija, restauracija

Također, proučavana je konzervatorsko-restauratorska praksa, a izvedba je ponajviše vođena kodeksom i principima tijekom dugogodišnjeg rada (doktorandice) na pokretnoj i nepokretnoj kulturnoj baštini. Ovim su radom obuhvaćeni konzervatorsko-restauratorski principi – koristiti se metodama rada kako bi se sačuvao integritet djela za vrijeme koje slijedi.²³⁹

Proučavanja materijala za izvedbu grafita (dosadašnje prakse izvedbe) i osobna istraživanja tehnologije i materijala izvedbe vlastitog grafita nastavljaju se na prijašnja istraživanja iz 2007. koja su osobno provedena na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu.²⁴⁰

Tamo je bila ispitivana rastezljivost materijala platna i ljepila pod određenom silom i u određenom vremenu. Bilježena je maksimalno upotrijebljena snaga (N), maksimalno istezanje (izraženo u postocima) i u određenom vremenu (s) i napravljen je opis načina istezanja niti i pucanja i/ ili odvajanja ljepila.

S obzirom na to da je aktualni grafit trebalo i staviti i skinuti sa zida, iz prijašnjih se istraživanja zaključilo da se trebamo odlučiti za materijal i tehnologiju koji će omogućiti aplikaciju grafita, odvajanje i rastezanje materijala bez mogućnosti njegova pucanja. Odabrani materijal je bio silikon, točnije silikonski polimer, predviđen za izradu kalupa, pod nazivom Optosil/Xanopren. Navedeni se silikon prvenstveno koristi u dentalnoj medicini zbog preciznosti prilikom uzimanja otisaka. Upravo zbog te karakteristike, koristi se i u restauratorske svrhe. Također, takav odabir materijala bio je potreban kako bi se rad mogao brzo postaviti na zid, osušiti i ukloniti sa zida.

²³⁹ Pod konzerviranjem kulturne baštine podrazumijeva se djelovanje minimalnim zahvatom i dobivanje maksimalnog učinka s naznakom prevencije propadanja.

Restauriranje bi tako bilo nadomještanje nedostajućih dijelova.

²⁴⁰ U Zavodu za materijale, vlakna i ispitivanje tekstila Tekstilno-tehnološkog fakulteta u Zagrebu napravilo se analizu čvrstoće platna i ljepila u suradnji s prof. dr. sc. Emirom Pezelj i dipl. inž. Majom Somogy, na uređaju dinamometru Tensolab Strength Tester Model Tensolab 1000/3000.

Najprije se prema skicama (odabrano je rješenje između 120 skica) za rješenje rada napravila slika točnih dimenzija i odlučeno je o bojama koje će se rabiti. Žuta boja silikona kao pozadine, podloge i nosioca djela bila je određena (silikon takvih poželjnih osobina proizvođač proizvodi samo u žutoj boji). Odlučeno je crvenom bojom intervenirati na žutu podlogu. Likovni elementi: žuta boja je najekspanzivnija boja po svojim fizikalnim svojstvima, a crvena boja kao boja znaka upozorenja, znak koji sam po sebi govori: *Pazi! Ovdje sam!* Kompozicija je jednostavna kako bi bila praktična za potrebe provođenja istraživanja, dakle, radi konstrukcije, dekonstrukcije pa rekonstrukcije, i to u očekivano velikom broju ponavljanja. Grafit je isto tako trebao biti jasan i jednostavan kako bi bio pogodan za proces istraživanja. U svakom je slučaju imao sve originalne elemente, materijale, podloge i autentične procese (stvaranja, uklanjanja i rekreiranja). Prema eksperimentu zaključeno je o tome da se na masu umiješanog silikona može staviti tempera i tako obojiti materijal, ali samo tijekom procesa sušenja. Nakon sušenja silikon otpuskuje takvu boju. Zbog kratkog vremena djelovanja i preuzimanja – upijanja boje, bilo je potrebno napraviti šablonu. Odluka je o izradi teksta na šablona: *Stop! Post grafit!* (Sam naziv djela je *Drugi život grafita / Stop! Post grafiti.*)

Izmodelirana masa silikona Optosil/Xanoprena s priloženim ubrzivačem pogodnim za ovu vrstu silikona, s obzirom na vanjsku temperaturu zraka od 17° C omogućila je sporije sušenje i duži rad. Ovaj silikon predviđen je za rad na sobnoj temperaturi, a ovo je bila niža temperatura.²⁴¹

Pronađen je muzej za stalnu pohranu grafita (izvedbenog kreativnog rješenja) netom nakon izvedbe (pisana dokumentacija – molba za pohranu u depo Muzeja i dokument odobrenja za prihvata u depo – Potvrda o predaji umjetnine s datumom 24. 3. 2017. pod nazivom „*Drugi život grafita / Stop! Post grafiti*“, silikon, 29 x 33 cm, 2017.²⁴²).

²⁴¹ Silikon Mapesil ac (mapei) je silikon za sanaciju oštećenja spojeva na kupaonskim zidovima. Može ga se koristiti za vanjske radove i unutarnje radove (otporan je prema tome, na UV zrake, veće razlike u temperaturi...). To je silikonska masa, koja služi za brtvljenje (zbog toga mora biti prijemčiva za različite vrste materijala), otporna je na plijesan i bakterije. Plijesan i bakterije su osim mehaničkih oštećivanja, UV zraka i dr. – uzroci propadanja umjetničkih djela. Inače, silikon je pakiran s pištoljem za silikonska brtvila. U plastičnu čašu ili prskalicu umiješa se malo vode i sredstva za pranje posuđa i cijeli se spoj lagano pošprica. Prstom ili drvenim štapićem ili malom zidarskom žlicom ukloni se višak silikona i ravnomjerno zagladi. Svakako je potrebno da se nanese silikonski sloj osuši. Njegova primjena nam nije odgovarala, jer tako pakiran silikon ostavlja tanak i brzосуšeći trag. Brzo sušenje onemogućivalo je dužu intervenciju, stavljanje dodatne boje, mijenjanje fakture površine i nakon izvedbe grafita, njegovo brzo uklanjanje. Široka paleta boja, s druge je strane, pogodnija za slikanje silikomom.

²⁴² Napisana je zamolba Muzeju likovnih umjetnosti Osijek za pohranu grafita i zatražena je potvrda – dokument koji to potvrđuje. U zamolbi je istaknuto da je to drukčiji grafit od onih koji se obično nalaze na ulici po tehnici izvedbe i da ga je potrebno pohraniti u muzejski depo. Naglašeno je kako će se odmah nakon izvedbe

Kao **fizička priprema za izvedbu grafita** provedeno je proučavanje pokreta kao umjetničkog izričaja za izvedbu završnog likovnog rada pred publikom: combo dance i jazz dance u Zagrebačkom plesnom centru od 2011. do 2017., suvremeni ples i expresiv flow u okviru Masa plesne kompanije od 2017., proučavanje pokreta priprema izvedbe.

Performans

Izvedba kreativnog rješenja – izvedba grafita pred publikom zabilježena je videokamerama. Ovim performansom restauracija (konzervatorsko-resturatorski procesi) postala je dio umjetničkog procesa – stvaranja. Čin prijenosa kada se želi spasiti umjetnina na zidu, a prijeti joj na bilo koji način propadanje (bilo zbog stanja zida – podloge, mogućeg rušenja ili oštećivanja druge vrste) često je dio konzervatorsko-restauratorske prakse pri konzervaciji umjetnine na zidu. Taj čin postao je dio performansa. Fotografijom i videom zabilježena je stvarna izvedba, prikaz cijelog procesa.

Na površinu zida stavljen je izolator (puder). Zamiješana je dvokomponentna masa silikona i takav silikon stavljen je na zid. Dok je silikon još bio mekan, prislonjena je prije napravljena šablona i kroz nju je stavljena tempera crvene boje. Nakon sušenja grafit je špahtlom odvojen, stavljen je na ravnu površinu (plastičnu ploču) i nakon toga pospremljen u muzejsku bezkiselinsku kutiju za pohranu u depo. Grafit je potom odvezen u Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku. Na zaštitnu kutiju stavljeni su podatci o grafitu (autor, naziv, materijal, datum nastanka).

Mogućnost očuvanja grafita bio bi konzervatorski – restauratorski: skidanje, odvajanje grafita od podloge zida na kojem je nastao i njegov prienos u prostor gdje bi bio zaštićen od propadanja.

Od ilegalnog čina, koji se zakonom sankcionira, od ilegalnog grafita postao bi legalan. Izvedbom grafita i brzim spremanjem (hitnom intervencijom²⁴³) u muzej može se spriječiti njegovo propadanje i omogućiti mu vrednovanje.

skinuti sa zida, u kratkom vremenu pohraniti. Pohranjivanje grafita odmah nakon izvedbe bilo je važno ako su se željele potkrijepiti tvrdnje u doktorskoj radnji.

²⁴³ Hitnom intervencijom u konzervatorsko – restauratorskoj struci naziva se djelovanje, niz akcija (niz postupaka) konzervatora – restauratora na umjetnini koja ima vrlo teško stanje materije od koje je sastavljena. Hitne intervencije potrebno je poduzeti kako bi se što prije sačuvalo djelo.

Razmatrajući prvotno funkcioniranje i ograničen životni vijek nasuprot intervenciji, od dvije mogućnosti biramo onu bolju. Onu koja je, gledajući s restauratorske strane bolja, a to je: spasiti što je više moguće i stvoriti uvjete da se djelo može vidjeti i biti materijalno prisutno. U ovom slučaju – u muzeju.

Grafitu prijeti nestanak sa zida. On može biti izbrisan, prebojan, prekriven nekim drugim grafitom, uklonjena površina na kojoj je nastao (srušen zid ili uklonjen površinski sloj na kojem je nastao). Mičući grafit sa zida, sačuvana je materija od koje je sastavljen, a time svakako i vizualna pojava.

11. REZULTATI ISTRAŽIVANJA I ZAKLJUČCI

Na osnovi provedenih istraživanja, u koja su uključena proučavanja recentne literature o predmetnoj tematici, osobni iskustveni uvidi, komunikacija i izravna interakcija s akterima i autorima navedene likovne forme, zatim osobno sudjelovanje u praktičnom kreiranju objekta istraživanja te tehničko-tehnološko istraživanje metoda i tehnika izrade, restauracije, rekreacije grafita, donose se argumenti za promjenu dosadašnjeg odnosa prema grafitu.

U teorijskom dijelu, uz proučavanje pojma i pojavnosti grafita, donosi se i antropološka raščlamba. Pri obradi nastanka, povijesti i vrsta grafita posebna pozornost usmjerena je na iznimne glagoljičke grafite koji su sačuvani na kulturnim spomenicima iz prošlosti, a pojavljuju se i kao recentno kodno pismo mlađih generacija koje u iskonskom porivu tako tragaju za vlastitim korijenima (nacionalnim, obiteljskim, rodnim). Usto, u radu se uz pregled postojećih teorija, donosi i vlastito promišljanje o načinu na koji se način slike odnose naspram riječi, s obzirom na to da je navedeno također jedna od sastavnica predmetne likovne forme.

Nakon proučavanja svih poznatih dostupnih izvora informacija o svojoj temi, od najrecentnijih autora do unatrag prvih teoretičara grafitnoga izraza – pisanu stručnu literaturu, raznorodnu i raznosmjernu, stručne i popularne članke u domaćim i stranim časopisima i mrežnim stranicama, snimljene materijale, audiomaterijale i videomaterijale, donosimo slijedne zaključke kao doprinos teorijskom okviru za dinamičko razumijevanje više navedenih aspekata dvojbene pozicije i determiniranja grafita.

Zaključuje se da je nužan slojevitiji odnos prema značenju i smislu navedene vizualne forme. Prvo, na semantičko-kulturalnoj razini, grafit funkcionira kao specifična komunikacijska forma, dapače – kao komunikacijska platforma za informacijsko posredovanje socijalnih skupina i supkultura u urbanom kontekstu.

U 21. stoljeću grafiti su ušli u fazu legitimizacije kao likovna i komunikacijska forma pa je nakana za njihovim materijalnim očuvanjem logičan zahtjev.

Dosadašnja praksa bilježi uglavnom posredovano čuvanje grafitarskog izraza u obliku galerijskih izložbi, po naravi privremenih i parcijalnih. Također, u ovom se smislu mogu

navesti i rijetki slučajevi zaštite objekta (zida) na kojemu je realiziran grafit. Posljednje je ipak vezano uz uzak kolekcionarski krug, dakle pojedince.

Drugo, slijedom uspostavljenoga prevrednovanja kojim grafit dobiva svoje mjesto u polju kulturnih dobara, dolazimo do zaključka kako je tu privremenu likovnu i komunikacijsku formu potrebno uspostaviti, kategorizirati i tretirati kao trajnu vrednotu, kao dio kulturne baštine. Dakle, kritički se uvid u fenomen grafita kompletira i zaokružuje tehnologijom muzealizacije.

Muzealizacijom se grafitu, kao dijelu ulične umjetnosti omogućuje trajanje. Navedeno smo ovdje nazvali drugim životom i zbog „produljenog” trajanja, ali posebice i zbog dodatnih – *drugih* – funkcija. Funkcionirajući kao muzejski izložak, grafit više nema samo prolaznu estetsku i komunikacijsku funkciju, njegovo značenje neće se iscrpiti samo u urbanom kontekstu na razini primarne informacije ili reakcije, nego kao trajni artefakt postaje dijelom nacionalne baze umjetnina. Nadalje, dokazano je i da se narav grafita i umjetnička vrijednost ne gubi nestankom jedne od osobina – kratkotrajnosti, te da se trebaju uspostaviti mehanizmi njihove konzervacije i/ili restauracije.

Raščlambom rezultata kreativno-tehnološkog istraživanja došlo se do zaključka o izboru metoda i tehnika konzervacije i restauracije grafita kako bi mogli ponovno oživjeti u muzeju.

Zaključno, kreativnom primjenom tehnologije izveden je zaključak o načinu na koji se grafiti mogu pohranjivati u muzejske funduse. Teorijskom potkrjepom i praktičnim eksperimentom daje se tehnološki i umjetnički doprinos u inovativnoj praktičnoj izvedbi prijenosa u muzej namjenski kreiranoga grafita.

Rezultati i zaključci iz oba navedena segmenta istraživanja – semantičko-kulturalno istraživanje fenomena grafita kao komunikacijske forme i kreativna implementacija tehnologije muzealizacije grafita – temelj su za kreiranje novoga shvaćanja smisla i pozicije grafita, za prevrednovanje grafita kao komunikacijske forme utkane u bazu vrednota kulturne baštine.

LITERATURA I IZVORI

Opća literatura

ARNOLD, Dana. 2006. *Historija umjetnosti*. BTC Sahinpašić. Sarajevo.

BERNHARD, Marianne i dr. 2001. *Leksikon umjetnosti – od pretpovijesti do danas*. Extrade d. o. o. Rijeka. 480 str.

DAMJANOV, Jadranka. 1982. *Likovna umjetnost. 2. dio*. Povijesni pregled. Školska knjiga. Zagreb.

Enciklopedija likovnih umjetnosti. 1962. Izdanje i naklada Leksikografskog zavoda FNRJ. Zagreb.

Enciklopedija likovnih umjetnosti. 1966. Sv. 4. Jugoslavenski leksikografski zavod. Zagreb.

Enciklopedija hrvatske umjetnosti. 1995. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb.

Hrvatski sabor. Kazneni zakonik RH. Kazneni zakon. Zakon o prekršajima protiv javnog reda i mira. 1997. Čl. 5. NN 110/97.

KLAIĆ, Bratoljub. 1982. *Rječnik stranih riječi*. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb.

Uža stručna literatura

AHUJA, Tulika. 2018. *Street Art In The Gallery*. The Artling. Dostupno na:

<https://theartling.com/en/artzine/street-art-in-the-gallery/>, pristupljeno 2. svibnja 2019.

ALBANEŽE, Nikola. 2003. Od stvarne prolaznosti do muzealne trajnosti: efemerida kao čuvar pamćenja i računalna tehnologija kao muzeografsko pomagalo: osvrt na izložbu Zvonimir Faist, Diktati vremena, održanu u Muzeju grada Zagreba 2003. *Informatica museologica*. Vol. 34, br. 3-4. 19–21. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/140415>.

BACHOR, Kenneth. 2017. Preserving New York's History of Graffiti Art. *Time magazine*. Dostupno na: <https://time.com/4743207/martha-cooper-subway-graffiti/>, pristupljeno 16. lipnja 2018.

BACK, Les; KEITH, Michael; SOLOMOS, John. 1999. Reading the Writing on the Wall: Graffiti in the Racialized City. *Soundbite Culture: The Death of Discourse in a Wired World*. Ur. Slayden, David; Kirk Whillock, Rita. Sage Publications. Thousand Oaks. CA.

BARTHES, Roland. 1968. Smrt autora. U: Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb. 197–202.

- BARTHES, Roland. 1982. Retorika slike. *Časopis Plastični znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*. Izdavački centar Rijeka. Rijeka.
- BOTICA, Stipe. 2000². *Suvremeni hrvatski grafiti*. Naklada P.I.P. Pavičić. Zagreb.
- BOTICA, Stipe. 2001. Grafiti i njihova struktura. *Umjetnost riječi XLV*. Zagreb.
- BOURRIAUD, Nicolas. 2013. *Relacijska estetika*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.
- BRISKI-UZELAC, Sonja. 2008. Vizualni tekst – odnos semiotike i povijesti umjetnosti. *Vizualne studije*. Zagreb.
- BRSTILO, Ivana; JELAVIĆ, Željka. 2010. Kultura kao prostor mogućnosti: muzej kao čimbenik društvene integracije. *Etnološka istraživanja. Vol. br. 15*. 145–160. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/62376>, pristupljeno 26. veljače 2013.
- CHAPMAN, Matt. 2014. *Reverse graffiti: Street Artists Tag Walls by Scrubbing Them Clean*. Inhabitat. Dostupno na: <https://inhabitat.com/reverse-graffiti/>, pristupljeno 2. listopada 2018.
- CHRISTEN, Richard S. 2003. Hip Hop Learning: Graffiti as an Educator of Urban Teenagers. *Educational Foundations 17:4. Fall 2003*. 57–82. Dostupno na: https://www.graffiti.org/faq/graffiti_edu_christen.html, pristupljeno 2. lipnja 2013.
- ČUNČIĆ, Marica. 2003. Oči od sunca, misal od oblaka. *Izvori hrvatske pisane riječi*. Školska knjiga. d. d. Zagreb.
- DIALLO, David. 2014. From the Street to Art Galleries: How Graffiti Became a Legitimate Art Form. *Revue de Recherche en civilisation américaine*. Dostupno na: <http://journals.openedition.org/rrca/601>, pristupljeno 5. srpnja 2017.
- DAMJANOV, Jadranka. 2006. *Metafizika crteža*. Sipar d. o. o. Zagreb.
- DANTO, Arthur C. 1997. *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*. KruZak. Zagreb.
- DÖBLIN, Alfred. 1999. *Berlin Alexanderplatz*. Vrhovi svjetske književnosti. Alfa d. d. Zagreb. 195 str.
- ECO, Umberto. 1965. *Otvoreno djelo*. Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”. Sarajevo.
- FOUNTAIN, Henry. 2010. The Improvised Remedies of an Art Healer. *New York Times*. Dostupno na: <https://www.nytimes.com/2010/10/26/science/26whitney.html>, pristupljeno 5. srpnja 2014.
- FUČIĆ, Branko. 1992. *Vincent iz Kastva*. Kršćanska sadašnjost – Istarsko književno društvo „Juraj Dobrila”. Zagreb – Pazin. 167 str.
- GADAMER, Hans Georg; BOEM, Gottfried; BATSCHMANN, Oscar; IMDAHL, Max. 1997. Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. Prir. Briski Uzelac, Sonja. *Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti. Teorija umjetnosti. Knjiga 3*. Institut za povijest umjetnosti. 226 str.

- GAMBONI, Dario. 1988. Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje. *Quorum (18)1*: 213–214.
- GOODMAN, Nelson. 2008. *Načini svjetotvorstva*. Disput. Zagreb.
- HARTNETT, Matthew. 2008. *By Roman Hands, Inscriptions and graffiti for students of Latin*. Focus Publishing/R Pulins Company. Newburyport.
- IRVINE, Martine. 2012. The Work on Street: Street Art and Visual Culture. U: *The Handbook of Visual Culture*. Ur. Sandywell, Barry; Heywood, Ian. London – New York. 235–278., 253.
- JIRSAK, Libuše. 2002. Smisao ili besmisao — pitanje je sad! *Vijenac 211*. Likovnost: Kurt Schwitters, Kunstforum, Beč, 15. ožujka — 16. lipnja 2002. Dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/211/smisao-ili-besmisao-pitanje-je-sad-14644/>, pristupljeno 21. svibnja 2013.
- KLJUČANIN, Arif. 1995. *Hrvatski tekstualni grafiti 1980 – 1990*. Eridan. Zadar.
- KLJUČANIN, Arif; SENJKOVIĆ, Reana. 1995. *Hrvatski ratni grafiti*. ZRI-šport – ZADIZ. Zagreb – Zadar.
- KOŽUL, Dijana. 2014. Ovako će se u gradu boriti protiv vandalizma grafita. *vecernji.hr*. Dostupno na: <https://m.vecernji.hr/zagreb/za-borbu-protiv-grafita-osnivaju-interventni-tim-957214>, pristupljeno 11. lipnja 2019.
- KRLEŽA, Miroslav. 1933. *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića – Trideset i četiri crteža*. Minerva. Zagreb.
- LALIĆ, Dražen. Leburic, Anči. Bulat. Nenad. 1991. *Grafiti i subkultura*. Alinea. Zagreb.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1954. *Laoakon ili o granicama slikarstva i poezije*. Kultura. Beograd.
- MADRANGE, M.-C. 2010. Nous songions déjà à l'écriture dans les grottes. *Science / Vie*. 6/2010. Br. 1113.
- MAKOVIĆ, Zvonko. 1988. Grafiti. *Quorum. (18)1*. 194.
- MAKOVIĆ, Zvonko. 1993. Njujorški kvintet (Richard Artschwager, Robert Morris, Ed Ruscha, Bruce Nauman i Richard Serra). *Katalog izložbe 10. 7. – 10. 9. 1993. u suradnji s Leo Castelli Graphics, New York*. Galerija Dante. Umag. 11–19.
- MAKOVIĆ, Zvonko. 2005. Dimenzije slike. *Tekstovi iz suvremene umjetnosti*. Meandar. Zagreb. 11. str.
- MAKOVIĆ, Zrinka. ICOM Kyoto – konferencija završila bez nove definicije muzeja. Muzejski dokumentacijski centar. Vijesti iz svijeta muzeja. *Newsletter, broj 97., 10. 9. 2019.* Dostupno na: <http://mdc.hr/hr/mdc/publikacije/newsletter/newsletter-10-9-2019/>, pristupljeno 17. studenoga 2019.

- MIKLOŠEVIĆ, Željka. 2015. Komunikacija u muzeju – implikacije za muzejsku edukaciju i razvoj struke. *Zbornik Hrvatskoga muzejskog društva, Sekcija pedagoga*. Zagreb. 197–202.
- MRDULJAŠ, Maroje. 2004. Grafiti – dragocjen urbani fenomen (razgovor s Fedorom Kritovcem). *Život umjetnosti, časopis za suvremena likovna zbivanja*. 38. Zagreb. 64–81.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2006. *Tvar kao pamćenje: likovni eseji*. Izdanja antibarbarus. Zagreb.
- NOETH, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Ceres. Zagreb.
- PREDOJEVIĆ, Željko. 2018. Teški grafiti – o usmenosti u komunikaciji na društvenim mrežama na primjerima grafita poslovičnog karaktera. *Zbornik Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Ročník LXXVII Philologica*. Bratislava. 180–188.
- RANDAZZO, Gabe; LAJEVIĆ, Lisa. 2013. Cleaning our World through Reverse Graffiti. *Art education. The Journal of the National Art Education Association. September 2013. Volume 66. No.5*. 39–45.
- RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. 2005. *Umjetnost 20. stoljeća. Prvi dio. Slikarstvo*. Karl Ruhrberg. Taschen / V b.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb.
- UŽAREVIĆ, Josip. 2012. *Književni minimalizam*. Disput. d. o. o. Zagreb.
- VRANIĆ, Antonija. 2014. Druga strana grafita. *Vijenac, god. XII. br. 277*. 14.
- WACLAWEK, Anna. 2011. *Graffiti and street art*. Thames and Hudson word of art. London.

Mrežni izvori

- <https://osijeknews.hr/grafit-osijek-nepokoreni-grad-od-danas-je-zasticen-kao-kulturno-dobro/>, pristupljeno 7. siječnja 2016
- www.nytimes.com/2002/08/23/obituaries/23KOLA.html, www.jiri-kolar.com, pristupljeno 7. siječnja 2015.
- <http://anarhija-blok45.net1zen.com/tekstovi/Hugo-Ball-Bekstvo-iz-vremena-izbor-odlomaka.pdf>, pristupljeno 7. siječnja 2015.
- http://hr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte, pristupljeno 22. prosinca 2014.
- http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=ffdlUBk%253D, pristupljeno 4. siječnja 2015.
- <http://gkd.hr/wp-content/uploads/2015/09/KATALOG-Street-art-2.0.pdf>, pristupljeno 16. kolovoza 2016.
- <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/umjetnost-ulice---zagrebacki-grafiti-1994---2004,107.html>, pristupljeno 11. lipnja 2017.

<http://doublenegative.tarasen.net/double-negative>, pristupljeno 21. lipnja 2018.

<https://www.starapovijest.eu/povijest-muzeja/>, pristupljeno 26. kolovoza 2018.

<https://m.vecernji.hr/zagreb/osnovali-antigrafitne-specijalce-a-u-dvije-godine-ocistili-0-fasada-1320681>, pristupljeno 26. prosinca 2019.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Grafiti>, pristupljeno 11. listopada 2015.

<https://www.zagreb.hr/UserDocsImages/arhiva/procelja/Odluka%20o%20za%C5%A1titi%20objekata%20od%20grafita.pdf>, pristupljeno 11. lipnja 2019.

<http://www.journal.hr/lifestyle/kultura/zagreb-street-art-lonac-chez186/>, pristupljeno 3. listopada 2017.

<https://jolie.hr/lifestyle/poznati-zagrebacki-graffiti-umjetnik-najavljuje-svoju-prvu-izlozbu-stencil-arta/>, pristupljeno 26. kolovoza 2017.

<https://www.zagreb.hr/nacrt-prijedloga-odluke-o-izmjeni-i-dopunama-odluk/125236>, pristupljeno 11. lipnja 2019.

<http://www.gradimo.hr/clanak/postupak-skidanja-grafita/20227>, pristupljeno 28. studenoga 2019.

https://www.ericsson.hr/documents/20181/128310/buden_katalog.pdf/0885e33b-b4a7-47bc-8d18-f11bdc990a68, pristupljeno 17. prosinca 2019.

<https://www.lauba.hr/chez-186-izlozba-31-days/>, pristupljeno 17. travnja 2019.

<https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/kako-stati-na-kraj-vandalima-grad-zagreb-bi-platio-80-cijene-za-ciscenje-fasada-i-uvodenje-video-nadzora-ali-se-vecina-predstavnika-stanara-protivi/5918988/>, pristupljeno 28. listopada 2019.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/20/street-art-goes-home-museum-of-graffiti-opens-in-berlin-urban-nation>, pristupljeno 16. rujna 2018.

<https://www.dailyartmagazine.com/story-robert-rauschenberg-erased-de-kooning/>, pristupljeno 2. travnja 2018.

<https://express.24sata.hr/life/kraljevi-grafita-nema-loseg-zida-ali-ima-losih-ideja-126-express.24sata.hr>, pristupljeno 11. siječnja 2019.

<http://digicult.it/digimag/issue-030/graffiti-research-lab-writers-as-hackers-as-artists/>, pristupljeno 28. siječnja 2020.

<http://pgsri.hr/2011/grafiti/hrvatska.html>, pristupljeno 25. lipnja 2016.

<https://www.miaminewtimes.com/arts/why-is-wynwoods-museum-of-graffiti-selling-its-artwork-11429269>, pristupljeno 16. siječnja 2020.

<https://www.galerija-luka.com/Lunar-slaven-kosanovic-02>, pristupljeno 12. siječnja 2020.

<https://aktivirajkarlovac.net/2018/04/8570/>, pristupljeno 4. veljače 2019.

<https://www.dw.com/sr/benksijeve-moralne-lekcije-u-grafitima/a-5089219>, pristupljeno 2. lipnja 2017.

<https://www.buro247.hr/kultura/vijesti/u-berlinu-otvoren-odli-an-muzej-posve-en-grafitima.html>, pristupljeno 7. studenoga 2018.

<https://akademija-art.hr/2020/01/04/gordan-gene1-orei-izloba-graffita-u-galeriji-vjekoslav-karas/>), pristupljeno 18. siječnja 2020.

<http://www.streetartbio.com/banksy>, pristupljeno 11. prosinca 2019.

<http://arhiva.dizajnsvakidan.com/fenomen-pod-nazivom-obey/>, pristupljeno 13. prosinca 2019.

<https://en.wikipedia.org/wiki/DAIM>, pristupljeno 26. prosinca 2018.

<https://www.jutarnji.hr/arhiva/umjetnost-na-gradskim-ulicama/3886590/>, pristupljeno 26. rujna 2019.

<https://rifmagazin.novilist.hr/foto-zagrebacki-umjetnik-lonac-odusevljava-svojim-muralima-ulica-je-najpravedniji-kriticar/>, pristupljeno 21. kolovoza 2017.

<http://www.popmyduke.lu/en/2019/04/14/new-talent-at-pop-my-duke-2fast-urban-artist/>, pristupljeno 19. veljače 2019.

<https://www.forward-festival.com/berlin/speaker/martha-cooper>, pristupljeno 19. prosinca 2019.

<https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>, pristupljeno 22. siječnja 2019.

<https://www.jutarnji.hr/kultura/art/foto-grafitima-kroz-hrvatsku-primjeri-ulicne-umjetnosti-koji-uljepsavaju-svakodnevicu-u-kojoj-zivimo/178135/>., pristupljeno 28. studenoga 2015.

<https://www.telegram.hr/kultura/cini-se-da-je-hz-preko-noci-bez-ikakave-najave-srusio-kultni-zid-s-grafitima-u-zagrebackoj-branimirovoj-ulici/>, pristupljeno 27. lipnja 2018.

<https://www.falch.com/hr/primjene/detalji/application/uklanjanje-grafita.html>, pristupljeno 21. prosinca 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63518>, pristupljeno 1. veljače 2015.

https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Pink, pristupljeno 26. rujna 2019.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Zephyr_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Zephyr_(artist)), pristupljeno 21. rujna 2019.

<https://www.zakon.hr/z/98/Kazneni-zakon>, pristupljeno 6. veljače 2018.

Izložbe

Izložba „Bombardiranje očnog živca”. 2011. Galerija Galženica. Velika Gorica. 29. 4. – 29. 5. 2011.

Venecijanski bijenale. 2011.

Stalni postav. 2011. Dio cjeline pod nazivom „Riječi i slike”. Muzej suvremene umjetnosti. Izložba Street Art 2.0: Inovacija u srcu pokreta, u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu od 26. rujna do 29. studenog 2015. godine. Izložbu je izvorno ugostila Fondacija EDF u Parizu između 4. listopada 2014. i 1. ožujka 2015. godine.

Izložba Krešimira Golubića „Punk uistinu nije mrtav!“, Knjižnice grada Zagreba – Knjižnica Marina Držića, 15. listopada 2019.

Predstave

Predstava „Ti”. 2013. Plesna predstava Aleksandre Mišić i Ognjena Vučinića na temelju pjesme Enesa Kiševića „Sunce, vjetar i ti”, premijera 12. prosinca 2013. u Zagrebačkome plesnom centru. ZPC. Zagreb.

Performans „Hermafroditi duše”, premijerno izveden 13. rujna 2013. u Zagrebačkom plesnom centru u Zagrebu, u koreografiji Žaka Valente. ZPC. Zagreb.

PRILOZI

Prilog 1: Grafitarenje

Odluka – zid – muzej



Odluka: Kondicijske i izvedbene pripreme za performans uz grafitarenje i antigrafitarenje, Vlatka Rudeš Vončina, Zagrebački plesni centar, 2015.



Skice za realizaciju uličnoga grafita, Vlatka Rudeš Vončina, 2016.



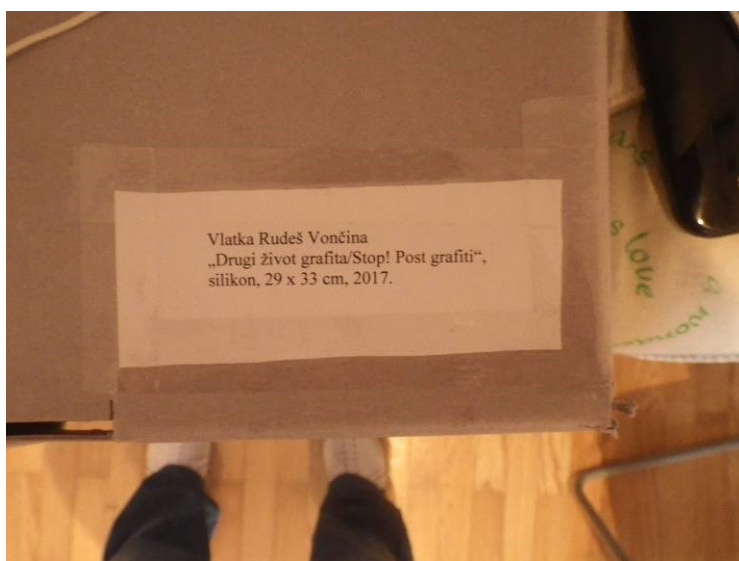
Zid: performans – izvedba grafita pred publikom zabilježena videokamerama; fotografijom i videom zabilježena je stvarna izvedba, prikaz cijelog procesa, Savska ulica u Zagrebu, 2017.



Izvorni grafit, autorica Vlatka Rudeš Vončina, 2017.



Muzej: Smještaj grafita u Muzej likovnih umjetnosti Osijek u kontrolirane uvjete, 2017.



Muzej: Smještaj grafita u Muzej likovnih umjetnosti Osijek u kontrolirane uvjete, 2017. (grafit s pripadajućim podacima u muzeju)

Prilog 2: Grafiti – bilježenje propadanja



Zagreb, Vlaška ulica: gornja slika snimljena 21. rujna 2011., a donja 7. travnja 2017.



Glagoljički grafit u Savskoj ulici u Zagrebu kod hotela Westin, snimljen 2. travnja 2015., a u 2020. godini više ne postoji



Grafit snimljen u Zagrebu 22. veljače 2017.

Prilog 3: Autorski grafiti – izvedba i bilježenje propadanja



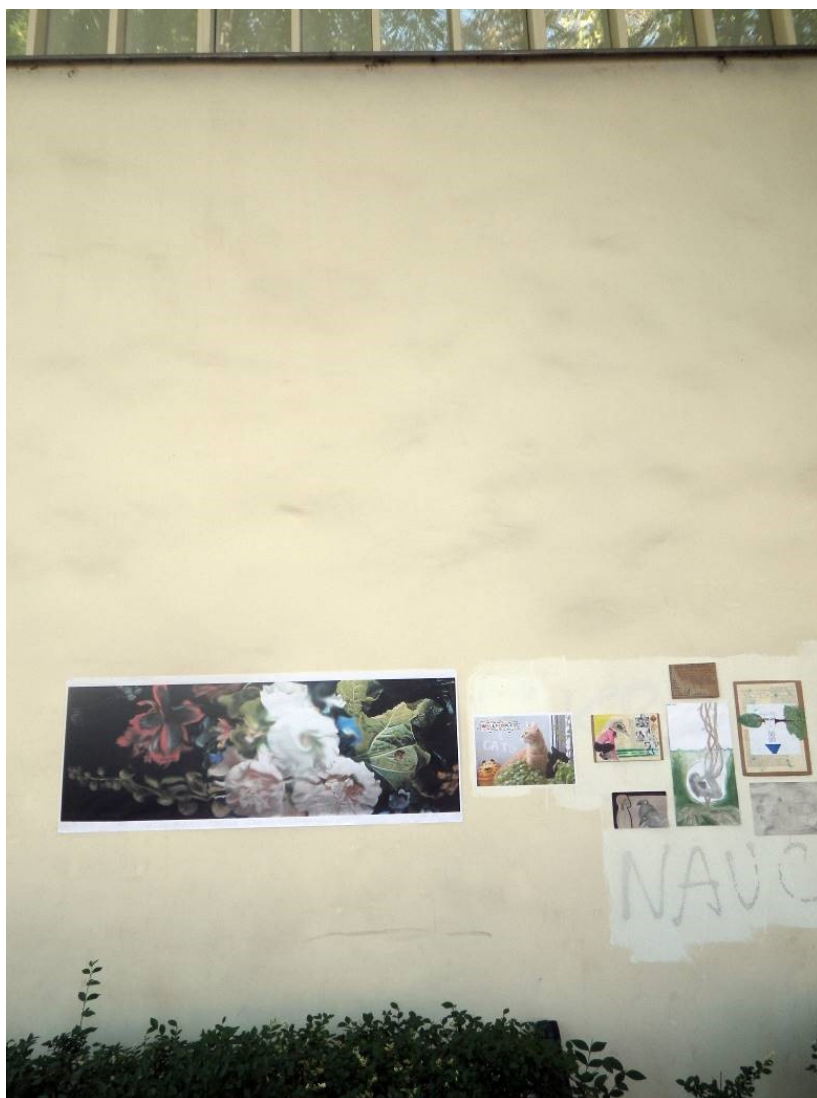
Bivši pogon Jedinstva („Močvara”), Zagreb: grafit izvela Vlatka Rudeš Vončina u suradnji s ak. kiparom Tomislavom Vončinom, fasadne boje, 2013. godina – stanje nakon realizacije



Stanje nakon godine dana (2014.) – bilježenje propadanja (detalj)



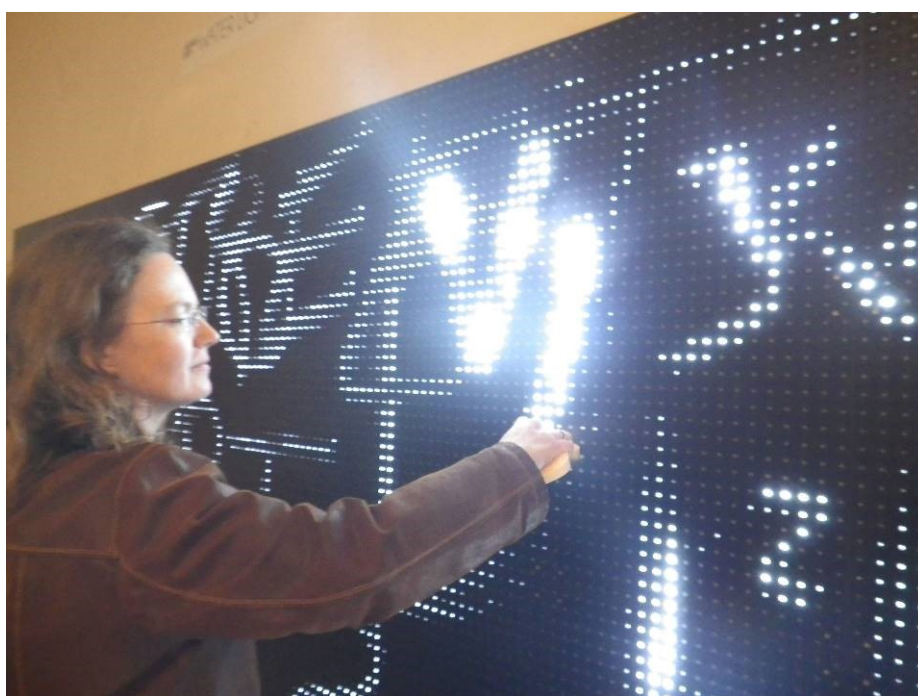
Grafit: interpretacija slike nizozemskog majstora Jana van Huysuma Mrtva priroda iz Nacionalne galerije London, grafit realiziran (Vlatka Rudeš Vončina) 7. lipnja 2014. u tehnici inkjet na zidu Tehničkog muzeja (detalj)



Grafit na zidu Tehničkoga muzeja u Zagrebu, 7. lipnja 2014.



Vlatka Rudeš Vončina, 26. rujna 2015., Galerija Klovićevi dvori, digitalni grafit, rad s Picturae 2.0 u sklopu StreetART izložbe Galerije Klovićevi dvori u Zagrebu



Vodeni grafit i grafitarenje svjetlom, Vlatka Rudeš Vončina, izložba Inovacija u srcu pokreta, u sklopu StreetART izložbe Galerije Klovićevi dvori u Zagrebu, Zagreb, 2015.



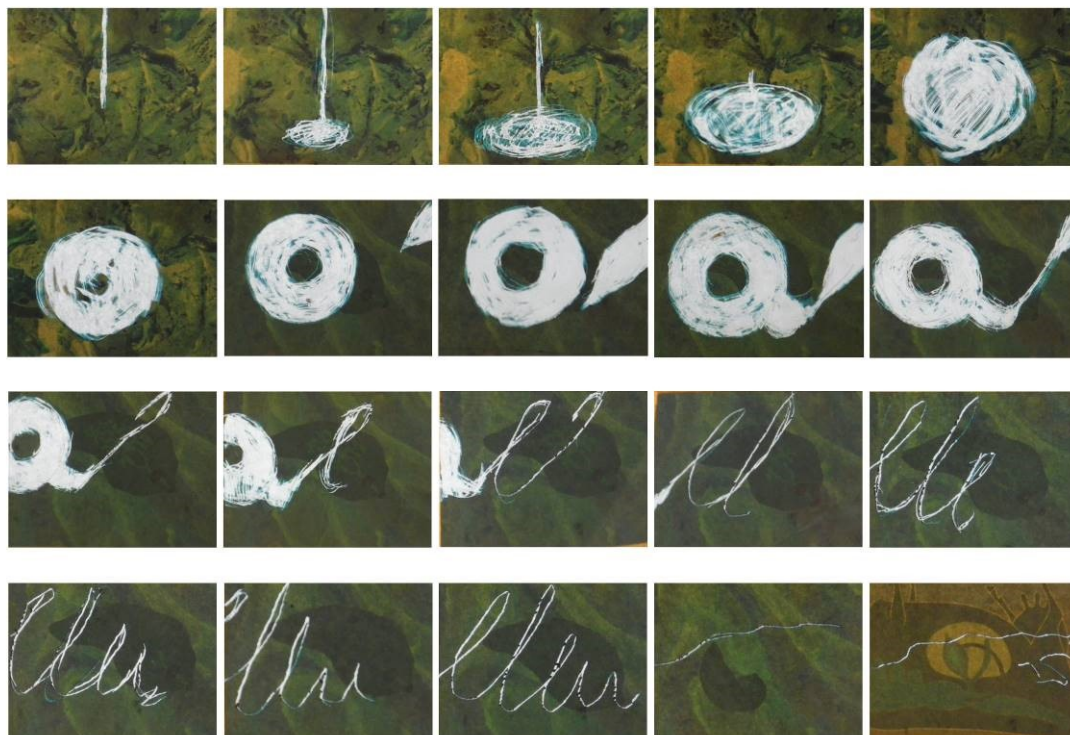
Obrnuti grafit, Vlatka Rudeš Vončina, Zeleni trg, 2014.



Obrnuti grafit, Vlatka Rudeš Vončina, Zeleni trg, 2014. (detalj)

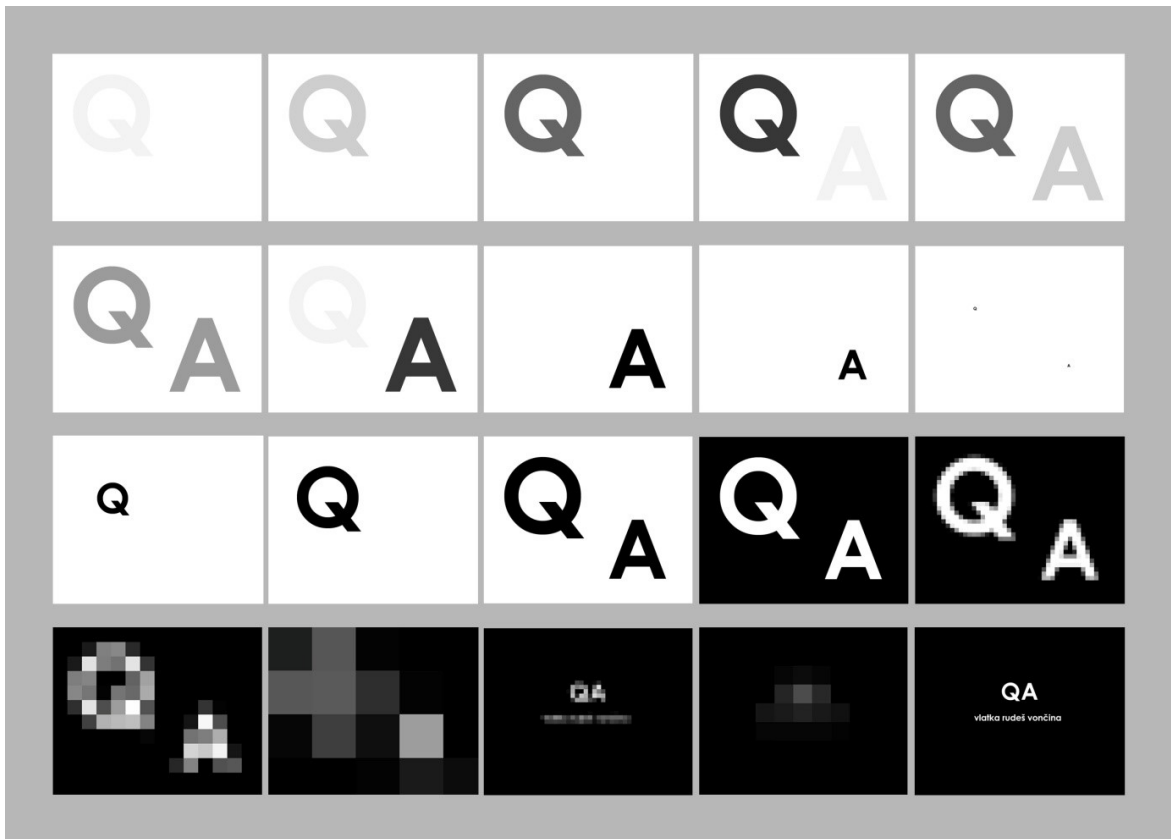
Prilog 4: Autorski filmovi

Grebenje



Izrada scratch filma pod nazivom „Izgrebano”, kadrovi iz filma „Izgrebano”, Vlatka Rudeš Vončina, Zagreb, 2011.

2D animacija



Izrada računalnog filma 2D animacijom, kadrovi iz filma Q A, Vlatka Rudeš Vončina, Zagreb, 2011.

Prilog 5: Konzervatori i grafiti



Zagreb, Studentski centar, 2011., prof. Egidio Budicin sa studenticom Teom Trumbić: probe uklanjanja grafita i stavljanja na prenosivu površinu

ŽIVOTOPIS

Vlatka Rudeš Vončina rođena je u Zagrebu, gdje živi i radi. Godine 1995. diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, pedagoški smjer – slikarstvo u klasi profesora Miroslava Šuteja, kao profesorica likovne kulture, a prije toga je završila Školu za primijenjenu umjetnost i dizajn u Zagrebu kao dizajnerica slikarica. Članica je Hrvatskoga društva likovnih umjetnika u Zagrebu.

Od 1997. godine zaposlena je u Hrvatskome restauratorskom zavodu u Zagrebu, najprije na Odsjeku za restauraciju papira i kože, a nakon toga, od 1998. na Odsjeku za restauraciju štafelajnih slika. Od 2011. radi kao voditelj konzervacije i restauracije štafelajnih slika iz Muzeja likovnih umjetnosti Osijek u Osijeku. Godine 1997. radila je grafičku obradu podataka na Hrvatskoj televiziji za emisiju Dobro jutro, Hrvatska, a 1999. restaurirala je zidne slike u Institutu za povijest u Zagrebu. Još od 1984. bavi se kaligrafijom i fotografijom, a usto je 2019. dobila Plesni certifikat Masa plesne kompanije: Contemporary dance technique, Improvisation and Partnering.

Javno objavljeni radovi

Vončina Rudeš, Vlatka. 2018. Muzej likovnih umjetnosti Osijek. Katalog radova iz 2017. godine. *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda 9/2018*. Zagreb. 139.

Vončina Rudeš, Vlatka. 2016. *Ulična umjetnost, grafiti*. Predavanje na Akademiji dramskih umjetnosti u sklopu kolegija Multimedijски sustavi II. Travanj 2016. Zagreb.

Vončina Rudeš, Vlatka. 2013. Restauracija slika u HRZ-u. *Likovna baština obitelji Pejačević*. Ur. Najcer Sabljak, Jasminka; Lučevnjak, Silvija. Galerija likovnih umjetnosti Osijek. Osijek. 288–290.

Vončina Rudeš, Vlatka. 2013. *Dvostrana slika: problem restauracije i galerijske prezentacije*. Predavanje na Akademiji dramskih umjetnosti. Lipanj 2013. Zagreb.

Skupne izložbe

Biennale slika malog formata, Split, 1991.

„Landung in Wien”, Wuk, Projektraum, Wien, 1992.

„Landung in Wien”, Wuk, Projektraum, Galerija Zvonimir, Zagreb, 1992.

Izložba studenata ALU, Galerija VN, Zagreb, 1992.

Izložba studenata ALU „Rat u Hrvatskoj”, Gradec, Zagreb, 1992.

Izložba studenata ALU, Galerija SC, Zagreb, 1992.

27. Međunarodna vrtna izložba, Zagreb, 1992.

XXIII. Salon mladih, Zagreb, 1992.

Galerija „Donum”, Poreč, 1993.

Biennale slika i skulptura malog formata, Split, 1994./1995.

Biennale crteža i slika malog formata, Raciborz, Poljska, 1998.

Biennale crteža i slika malog formata, Raciborz, Poljska, 2000.

Novi fragmenti 2, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2003.

Novi fragmenti 2, Galerija Karas, Karlovac, 2003.

2. Međunarodni festival umjetničkih zastavica na 14. Cest is d' Best, Zagreb, 2010.

Izložba recentnih radova članova HDLU-a, Zagreb, 2010.

Izložba „Bol”, Izložbeni salon Izidor Kršnjavi, Zagreb, 2010.

3. Međunarodni festival umjetničkih zastavica, Zagreb, 2011.

Samostalne izložbe

Dom umjetnika Hrvatske, Zagreb, 1992.

Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1997.

Galerija „Ruđer Bošković”, Zagreb, 2000.

Galerija Događanja, Zagreb, 2001.

Volksbank – Godišnje izvješće – izvorne slike u promotivne svrhe, Zagreb, 2001.

Idejno rješenje i izvedba suvenira – šala s glagoljskim natpisom, Zavičajna etnografska zbirka Kornić, Kornić, otok Krk, 2011.

Izvedbeno rješenje kopije etnografske škrinje iz 1850. godine, Zavičajna etnografska zbirka Kornić, Kornić, otok Krk, 2011.

Idejno rješenje i izvedba suvenira – etnografske škrinje, Omišalj, otok Krk, 2011.

Izvedba prema idejnom rješenju, žičane konstrukcije Nagrade „Dora”, 2011.