

Ulična umjetnost i umjetnost ulice: teorijski pristup i problem umjetnosti svakodnevice

Vuger, Dario

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:269291>

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

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



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

ULIČNA UMJETNOST I UMJETNOST ULICE: TEORIJSKI
PRISTUP I PROBLEM UMJETNOSTI (I) SVAKODNEVICE

Dario Vuger

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, red.prof.

ZAGREB, 2019.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

ULIČNA UMJETNOST I UMJETNOST ULICE: TEORIJSKI PRISTUP I PROBLEM
UMJETNOSTI (I) SVAKODNEVICE

Street art and the art of the street: theoretical approach and the problem of the art of the everyday
life

Dario Vuger

SAŽETAK

U naslovljenom radu autor analizira suvremeni pojam i teoriju slike u kontekstu urbane vizualne kulture i društvenog spektakla kojima suprotstavlja dva naizgled bitno povezana fenomena – graffiti praksu i uličnu umjetnost, odnosno street art. Cilj je uvodnih poglavlja, stoga, stvoriti pretpostavke za suvremenu i kritičku analizu obaju fenomena sa polazišta teorije slike koja se uspostavlja u drugoj polovini dvadesetog stoljeća filozofijskim promišljanjem tehnologije i kritičkom analizom društva. U oba slučaja do posebnog izražaja dolazi ontološka važnost pojma svakodnevice za promišljanje uloge slike u suvremenom dobu pa je upravo kroz teoriju slike, odnosno njenu bitnu vezu sa svakodnevnim životom moguće pristupiti analizi ponajprije graffiti prakse. Graffiti praksu autor sagledava kroz svezu sa situacionističkim teorijama i praksama koje se ujedno pokazuju presudnima za suvremeno razumijevanje društvenog spektakla i medijske kulture uopće. Upravo u tome pogledu prema zaključku rada stvorene su pretpostavke za povijesno-umjetničko sagledavanje bitnih razlika ulične umjetnosti i graffiti prakse u njihovim uvjetima i simptomima, a kako bi se u zaključku mogao ponuditi novi smjer valoriziranja graffiti prakse do sada ne zabilježene u lokalnom kontekstu promišljanja subverzivnih umjetničkih praksi na ulici te u svakodnevnom životu napose sa posebnim naglaskom na bliski kontinuitet 'alternativne povijesti umjetnosti' između situacionizma, graffitija i suvremene virtualne svakodnevice. Upravo komunikacijske i eksperimentalne kvalitete graffiti prakse možemo smatrati specifičnom i posebnom estetikom vizualnog označavanja, afirmiranja površine javnog prostora kao materijalizacije uvjeta mogućnosti dijaloga i života u zajedničkom prostoru koji se samo u praksi prostora uvijek iznova pojavljuje kao društvena cjelina.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 68 stranica, 6 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: ulična umjetnost, situacionizam, graffiti, svakodnevni život, umjetnost ulice

Mentor: dr.sc. Jasna Galjer, red.prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Ja, Dario Vuger, diplomant/ica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Ulična umjetnost i umjetnost ulice – teorijski pristup i problem umjetnosti (i) svakodnevice rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 2.7.2019.

Dario Vuger

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Hipoteza	3
2.1. Metodologija	4
2.2. Izvori za <i>graffiti</i> praksu u Hrvatskoj	5
3. Teorija slike u diskursu svakodnevice	10
3.1. Društvo spektakla i Doba slike svijeta	11
3.2. Vizualna kultura i ekonomija slika	13
3.3. Proizvodnja i potrošnja vizualne zbilje	15
3.4. Situacionizam i praksa teorije	18
4. Umjetnost i svakodnevica	21
4.1. <i>Graffiti</i> kao kultura urbane svakodnevice	22
4.2. Graffiti kao pojam za umjetnost ulice	26
4.3. Unutarnja ontologija graffiti prakse – <i>throwup</i> i <i>tag</i> kao oslobođeni jezik	29
4.4. Umjetnost ulice, situacionizam svakodnevnog života	31
4.5. <i>Street art</i> nije umjetnost, <i>graffiti</i> jest, ali samo ako nije tako	35
4.5.1. Što znači legalizacija <i>graffitija</i> ?	37
5. Umjetnost i/ili svakodnevica	40
5.1. Ulična umjetnost i kulturalna gentrifikacija	41
5.2. Ulična umjetnost i umjetnost ulice u praksi - OKO	45
5.3. Festival ulične umjetnosti kao oblik komodifikacije urbane kulture	49
6. Zaključak: Graffiti i umjetnost mreže: provociranje ideje Foruma	53
7. Slikovni prilozi	57
8. Literatura	63
9. Popis slikovnih priloga	68
10. Summary	69

1. Uvod

„Pisanje sa stilom, graffiti, podzemna željeznica, umjetnost, umjetnost šablone, ulična umjetnost...Kako da itko odredi i definira ponajvažniji umjetnički pokret našeg posve novog stoljeća?“¹

Utemeljenjem problema, odnosno poteškoće određenja ulične umjetnosti kao autentične umjetničke ili kreativne prakse svakodnevice smatramo način na koji suvremene umjetničke prakse kreiraju vlastiti odnos sa svakodnevnim životom. Tome je tako, naime, jer se povijest suvremene umjetnosti zapada pokazala projektom institucionaliziranja i komodificiranja radikalne naravi avangardnih i neoavangardnih pokreta prošloga stoljeća u slike otvorene za upravljanje (Heidegger) i potrošnju (Debord), a čime je otvoren prostor za estetičku manipulaciju življenim svijetom i svijetom doživljaja napose. Posebno se pritom ističe radikalan pomak suvremene umjetnosti prema konceptualnom samoodređenju, pokušaju kreiranja umjetnosti kao života, ideje, događaja i umicanja reprezentativnosti umjetničkog rada nauštrb umjetničkog djelovanja. Ovo ikonoklastičko razdoblje suvremene umjetnosti² prati razvoj teorije slike i vizualnosti onkraj fenomenologije povijesti umjetnosti koji posljedično dovodi do razvoja interdisciplinarnih i postdisciplinarnih pristupa vizualne kulture i komunikacija, vizualnih studija, mediologije kao i filozofijske teorije umjetnosti, estetike i politike slika od kojih su najvažniji predstavnici zasigurno Villem Flusser, Jean Baudrillard, Guy Debord, Jonathan Beller te Jonathan Crary. U isto vrijeme, dugom se polovinom dvadesetog stoljeća pojavljuju fenomeni neposrednog političkog, umjetničkog i estetičkog osporavanja svakodnevice u tri specifična oblika: prosvjedu, konceptualnoj umjetnosti i umjetničkim praksama na ulici te vizualnim praksama bliskim vandalizmu i anarhizmu, odnosno, umijeće ispisivanja poruka i iscrtavanja slika na gradskom krajobrazu i time njegova temeljita reinvenција. Radi se, dakako, o *graffiti* praksi. U tome pogledu nije pogrešno zaključiti da je interes povijesti umjetnosti za fenomenima poput *graffiti* prakse (ne)opravdano izostao poradi njegove bliske povezanosti sa političkim programima, vandalizmom i supkulturnim estetikama koji od fenomena *graffitija* čine ponajprije predmet sociologije i antropologije. Cilj je ovoga rada, stoga, prikazati teorijske premise promišljanja slike u suvremeno doba koje je obilježeno poplavom vizualnih fenomena, a kako bismo upravo u njoj pronašli utemeljenja ne samo za povijesno-umjetničko sagledavanje

¹ Magda Danysz i Marie-Noelle Dana, *From Style Writing to Street Art: A Street Art Anthology*, Pariz: Drago Publishing, 2010., str. 12.

² Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Zagreb: Litteris, 2006.

fenomena *graffitija*, ulične umjetnosti i umjetnosti ulice već radije naznačili put opširnijem sagledavanju transformacije svakodnevnog života u post-avangardni projekt potrage za autentičnim prostorom i vremenom svakodnevice uopće. U tome je smjeru moguće promotriti slučaj iz samoga naslova rada, a koji čini hipotezu koju opisujemo u slijedećem poglavlju. Naime, postoji li odnos između fenomena *graffiti* prakse i ulične umjetnosti, kakav je taj odnos i zašto je nam je uz aparat sociologije i antropologije prijeko potrebna teorija slike kako bismo razumjeli razmjere obrata subverzivnih uličnih praksi u umjetničke projekte urbane umjetnosti, suvremene umjetnosti i umjetnosti kao projekta komodificiranja svakodnevnog života. Utoliko što je pojam svakodnevice bitno povezan sa fenomenom urbaniteta, gradskog krajobraza i kreiranja ljudske dokolice i rada u okolnostima ubranog razvoja industrija, tehnologija i medija, razumijevanje prakse poput *graffitija* i *street arta* postaju bitnim metodičkim primjerom i uporištem razumijevanja cjelokupne suvremene zbilje kao realizacije vizualne kulture u ono što radikalni teoretičari medija druge polovine dvadesetog stoljeća nazivaju društvom spektakla. *Graffiti* praksa predstavlja specifičan fenomen neposrednog problematiziranja prostora i vremena svakodnevnog života čime odgovara nastojanjima bitnih avangardnih pokreta prošloga stoljeća od kojih ponajvažniju ostavštinu interpretiramo ovdje na primjeru utemeljenja razlike ulične umjetnosti i umjetnosti ulice – situacionizmu i medijskoj teoriji Guya Deborda gdje „situacijsko djelo pomaže vidjeti prostor i mjesto kao aspekt dinamičnih procesa proizvedenih kroz presijecanje djelovanja individua i grupa sa više ili manje društvenog kapitala“³.

Graffiti praksa, na posljertku, za razliku od onih legitimnih – odnosno institucionalno i povijesno opravdanih oblika izražavanja na ulici – u svojoj kratkoj suvremenoj povijesti prošao je nekoliko valova recepcije, kriminalizacije, legalizacije i neutralizacije pa stoga neće na ovome mjestu biti predmetom historiziranja već radije predmetom detekcije bitnih simptoma recepcije njegova fenomena. U provokativnom uspoređivanju sa uživanjem droge, *graffiti* se praksa često smatra 'ulaznim opijatom'⁴ (*gateway drug*) i dijelom je političkog diskursa opasnosti od posljedica legalizacije prakse koja uči i potiče spontanu i eksperimentalnu kreativnost. Regulacija *graffiti* prakse – kroz legalizaciju, kriminalizaciju ili posebice umjetničku institucionalizaciju – znači u bitnom smislu pokušaj regulacije vrhunskog proizvoda zapadne kulture druge polovine

³ Alison Young, *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*, New York: Routledge, 2014., str. 131.

⁴ Ronald Kramer, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Singapur: Palgrave McMillan, Springer Nature, 2017., str. 111.

dvadesetog stoljeća, kao što je to i slučaj sa uživanjem cigareta, marihuane i drugih danas negativno shvaćenih fenomena suvremene kulture.

Pritom bitno ostaje za istaknuti da se pojam i fenomen javne umjetnosti ne pojavljuje kao tema ovoga rada iz slijedećih razloga, a koji su jasni i deduktivnim promišljanjem fenomena javne umjetnosti. Namjena je javne umjetnosti upravo estetiziranje prostora koje ima političku ili širu kulturnu namjenu te se pojavljuje u prostorima koji čine marginalni dio svakodnevnog prostora ljudi - na istaknutim trgovima, važnim zgradama, parkovima i važnim četvrtima – kao što ćemo vidjeti u analizi fenomena svakodnevice. Ovo estetiziranje ne uvodi novi, već afirmira postojeći poredak urbanističkog planiranja i dr. te se u bitnom smislu pojavljuje kao dijelom opće arhitektonike grada i njegova jezika. Jasno nam je to i iz svakodnevnog primjera prisutnosti *graffitija* na elementima javne umjetničke plastike. Javna umjetnost može se pojaviti, dapače, i u obliku posebice umjetnički oblikovanih zgrada, a to će nam reći da se umjetnost u javnom prostoru pojavljuje tamo gdje postoji institucionalna intencija podržavanju nekog političkog i kulturnog programa⁵, a uvjeti njenog pojavljivanja jasnije su odijeljeni od pukog ekonomizma i esteticizma suvremenog umjetničkog prevladavanja svakodnevnog prostora, a što je tema ovoga rada.

2. Hipoteza

Umjetnost na ulici, odnosno, umjetnost kao van-institucionalna praksa dijelom je povijesno-umjetničke analize i kulturalne povijesti dug niz desetljeća te čini velik dio suvremenog zanimanja za transgresije tradicionalno shvaćenog umjetničkog djelovanja. Utoliko pripadaju praksi rada i teoriji socijalne povijesti umjetnosti. Formirajući se kao pristup kroz zenit i potrebu za prevladavanjem povijesne avangarde, umjetnički se potencijali u bitnom smislu pojavljuju dijelom života, odnosno svoje konceptualno utočište više nemaju samo u geniju umjetnika već - jednako tako - u potrebi da umjetnost bude društveno relevantan slučaj. Cilj je ovoga rada postaviti promišljanje umjetnosti - u kontekstu njenog izlaska iz muzeja, galerije i akademije – u odnos sa kritičkom teorijom društva spektakla i problemima koji izrastaju u doba kada vaninstitucionalna umjetnost više ne predstavlja progresivnu struju kreativnog djelovanja već samo specifičan način realiziranja i reguliranja kulturnog kapitala. U tom pogledu, kao simptomatičan slučaj u kojemu se ogleda čitava sažeto naznačena problematika prikazati ćemo

⁵ Usp. Vanesa Mathews, »Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City«, u: *Geography compass* 4/6 (2010.), str. 671. i dalje (660-675).

teorijske pristupe i konceptualne probleme određivanja *graffiti* prakse, ulične umjetnosti *street arta* te pojma svakodnevnog života u umjetničkom djelovanju i vizualnoj kulturi kasnog dvadesetog stoljeća. Bitno je pritom sagledati dvoznačnosti i ulogu naznačenih fenomena u svakodnevici te kao posebne vrste kapitala, odnosno proizvodnje vrijednosti za interesne strane koje ne pripadaju nužno području umjetnosti ili kulture napose. Ulična umjetnost i umjetnost ulice mogu biti shvaćeni načinom na koji umjetnost oblikuje ideju ulice kao proizvod, a na taj način određuje prostor i njegove vrijednosti u skladu sa potražnjom i segmentacijom korisnika, odnosno potrošača nekog prostora. S druge strane, oba fenomena mogu biti predmetom posebno shvaćenog kreativnog djelovanja koje izaziva učinke proširene javnosti i potenciranja novog odnosa prema urbanom krajobrazu u njegovoj cjelini. U kontekstu pojma svakodnevnog života odredit ćemo, stoga, domenu diskursa o fenomenu *graffiti* kao prakse specifičnog odnosa prema prostoru bliskom ukupnoj urbanoj kulturi kasnog dvadesetog stoljeća da bismo potom mogli sagledati na koji su način upravo te prakse rekuperirane u sustav proizvodnje životnih stilova i napose umjetnosti kao potrošačkog identiteta u doba društvenog spektakla. Ulična je umjetnost usmjerena u bitnom smislu ponavljanju učinaka umjetnosti na polje uličnog i napose svakodnevnog života pa je u tome smislu možemo smatrati povijesno-umjetničkim nasljednikom povijesne avangarde. Umjetnost ulice pak ima za zadaću konstruiranje razlike i to u bitnom smislu metodičke primjene fenomena umjetnosti na svakodnevni život, a ne pukog pojmovnog pre-vrednovanja stanja stvari kvalifikacijama umjetničkih praksi. Umjetnost ulice uvodimo – stoga – kao metodički princip povijesno-umjetničkog usvajanja previđenih premisa projekta Situacionističke internacionale i filozofije Guya Deborda u kontekstu reinencije svakodnevnog života.

2.1. Metodologija

Utemeljiteljima teorije svakodnevice - odnosno posebnog pravca humanističke istraživačke i kritičke prakse koja u svom središtu ima situaciju svakodnevnog života – smatraju se pripadnici pokreta Situacionističke internacionale druge polovine dvadesetog stoljeća u Francuskoj i Skandinaviji⁶. U njihovim je spisima svakodnevni život zauzeo središnje mjesto iz nekoliko metodički važnih razloga:

⁶ Mikkel Bolt Rasmussen i Jakob Jakobsen (ur.), *Cosmonauts of the future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Kopenhagen: Nebula Publishing, 2015.

- 1) poslijeratna društvena, kulturna i duhovna situacija Europe obnavlja se u smjeru razvitka tehnologije masovnih medija i kulturnih industrija;
- 2) u središtu tih medija i kultura, masovnosti i industrija, nalazi se slika; kao fenomen, diskurs, poredak i posebice kao tehnologija;
- 3) umjetnost, politika, ekonomija i kultura postaju međusobno zavisnim domenama upravo kroz učinkovito umrežavanje društva na svim razinama.

U tome pogledu diskurs novog poslijeratnog društva opterećen je učinkovitošću, planiranjem, računanjem, dizajniranjem i konstrukcijom kao procesima te se upravo kroz te pojmove ispoljava u svim spomenutim domenama. Situacionistički teoretičari te posebice Guy Debord i Raoul Vaneigem, upravo naznačenu problematiku promatraju s obzirom na sve veću komodifikaciju svakodnevnog života u pogledu učinkovite proizvodnje značenja i potrošnje proizvoda. Napose, osim metoda za istraživanje svakodnevice poput *dérive* i *detournement* te psihogeografije, situacionisti za sobom ostavljaju jednu od najutjecajnijih kritičkih medijskih teorija u kojoj utemeljuju sva svoja neo-avangardna i revolucionarna nastojanja – teoriju spektakla. Ovome je radu, stoga, metodološki smjer istraživanja u bitnome određen teorijskom strukturom i pretpostavkama iznesenim u dva kapitalna djela teorije medija – kao i teorije svakodnevice – druge polovine dvadesetog stoljeća, *Društva spektakla* Guya Deborda i *Revolucije svakodnevice* Raoula Vaneigema. To znači da će se pojam spektakla i slike u ovome radu primjenjivati metodički, odnosno da ćemo fenomene iz naslova, a kako je objašnjeno u uspostavljanju početne hipoteze sagledavati stalno iznova iz perspektive i ontološke odrednice spektakla i slike kao najvažnije informacijsko-komunikacijske tehnologije i društveno-političkog fenomena suvremenog doba. Konzistentnost povijesno-umjetničke analize pritom neće biti narušena napose stoga što upravo naznačene teorije čine utemeljenje suvremenih teorija o umjetnosti, ali i posebnih teorija u povijesti umjetnosti poput Vizualnih studija i Vizualne kulture. Time se ujedno ovim radom nastoji otvoriti prostor situacionističkoj teoriji i analizi utemeljenoj na konceptima istraživanja svakodnevnog života kao metodama istraživanja i kritike, a kao dijela nove povijesti umjetnosti i njenih postmodernih obrazaca promišljanja suvremenih fenomena kroz povezivanje filozofije, umjetnosti, konceptualnih pristupa i dr.⁷

⁷ Usp. László Beke, „Fenomeni postmoderne i New Art History“, u: Hans Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb: Fraktura, 2007., str.343-357.

2.2. Izvori za *graffiti* praksu u Hrvatskoj

Kao nadopunu samoga uvoda, a potom i boljem razumijevanju konteksta u kojem se pojavljuje ovaj rad potrebno je promotriti način na koji je na našim prostorima sagledan fenomen i pojam *graffiti* i ulične umjetnosti. Posebno nam je bitno postojanje ili izostanak kritičkog razgraničenja dvaju fenomena s obzirom na tezu koju ćemo pretpostaviti kao uvjet daljnjih mogućnosti razumijevanja problema umjetnosti i suvremene svakodnevice. Stoga ćemo se i metodički pridržavati uporabe riječi *graffiti* uz pojam prakse kako bismo fenomen jasno razdvojili od pojma umjetnosti i umjetničkog, a napose i umjetničke prakse koju tek trebamo ontološki odrediti. Pojam *graffiti* prvi se put u hrvatskoj literaturi spominje u tematu časopisa *Quorum* iz 1988.godine. U njemu Dario Gamboni opisuje fenomen grafiti-prakse kao metodu razbijanja monopola javne uporabe jezika i životnoga prostora, a koji nosi obilježja anonimnosti, tajnosti i sukoba.⁸ Kao tip vandalizma koji dodaje radije nego li oduzima, Gamboni u konciznom opisu fenomena ističe *spektakularan razvoj* progresivne legitimacije⁹ *grafitija* kao procesa koji utječe ne samo na način gledanja na grafite nego i određuje promjene u samoj praksi aktera scene. Grafiti su ovdje određeni kao prekoračenje zabrane koje kroz proces estetizacije dobiva oblik kulturnog dobra¹⁰. Zvonko Maković u istom tematu iz 1988.godine spominje pozitivnu sveprisutnost fenomena i njegove *chic ikonografije* u svakodnevicu referirajući se na bogatstvo rasprava i afirmacija grafiti-prakse, ali isključivo sa referencama na inozemnu literaturu¹¹. Kao osnovnu karakteristiku grafita Maković ističe njihovu temporalnost, ukorijenjenost u *sada-i-ovdje*¹² čime se bitno potencira njihova kulturno-politička uloga. Na ovo određenje, ovaj put kao predmet cjelovite analize, u knjizi *Grafiti i supkultura* (1991.), o mogućnosti same knjige kao i njezine teme govori Dražen Lalić kroz stvaranje uvjeta za povijest fenomena koji proizlaze iz novoga društvenoga uređenja u kome se pronalazi Hrvatska po izlasku iz socijalističkog sustava.¹³ Time ujedno objašnjava zašto grafiti kao fenomen, odnosno kao praksa nisu bili predmet analize i dokumentarno-kritičkog bilježenja do 60-ih godina XX. stoljeća u svjetskom kontekstu, a tek sporadično na prostoru Jugoslavije.¹⁴ U početnom poglavlju knjige, Dražen Lalić daje prvi opisni pregled pojma grafita te zaključuje „da se prilikom definiranja grafita prije svega

⁸ Dario Gamboni, „Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje“, u: *Quorum* 1, Zagreb, 1988., str. 213-214. (213.)

⁹ Isto, str. 213.

¹⁰ Isto, str. 214.

¹¹ Usp. Zvonko Maković, „Grafiti“, u: *Quorum* 1, Zagreb, 1988., str. 194-196.

¹² Isto, str. 195.

¹³ Dražen Lalić, *Grafiti i supkultura*, Zagreb: Alinea, 1991., str. 9. i 15.

¹⁴ Isto, str. 17.

naglašavaju različiti aspekti fenomena crtanja i pisanja po zidovima i drugim (javnim, op.a.) prostorima.¹⁵ Na sličan način Fedor Kritovac i Benjamin Perasović u časopisu *Kulturni radnik* (1989.) fenomen grafita sagledavaju kao predmet analiza specifičnih praksi ili posebnih tematskih preokupacija bez težnje za općim određenjem fenomena¹⁶. Teškoće definiranja umjetničke prakse grafita proizlaze ponajprije iz povijesne povezanosti te prakse s pojmovima neformalnosti, vandalizma, zabrane, subverzivne komunikacije, pitanja autentičnosti i prisvajanja prostora¹⁷, a zbog čega je velik broj analiza posvećen upravo sociološkom sagledavanju fenomena.

U nemogućnosti određivanja jasnih granica grafiti-prakse otežava se elaboriranje povijesti i metode istraživanja koja bi se odmakla od sporadičnih studija slučajeva. S autorima knjige *Grafiti i supkultura* slaže se i Stipe Botica u članku *Grafiti i njihova struktura* navodeći da istraživanja grafita uglavnom određuju metodologiju i potom donose pregled grafita nekog mjesta.¹⁸ Botica pak želi istražiti na koji način grafiti dolaze do funkcionalne forme u smislu postizanja nekoga stilsko izražajnog tekstualnog učinka „usmene kulture u optjecaju“.¹⁹ I Fedor Kritovac 1991. godine u studiji *Fragmenti urbanih identifikacija* grafite srodno opisuje kao jedan od fenomena vizualne kulture koji svjedoče o kulturnom životu tj. stanju neke sredine²⁰ te ponovno „upozorava“ na potrebu za „ozbiljnijim istraživanjima“²¹ fenomena. U razgovoru sa Kritovcem, Maroje Mrduljaš (2004.) proširuje područje definiranja fenomena pišući da grafiti uključuju i „likovno upečatljive slike“²² te daje osnovnu podjelu stvaranja djela grafiti umjetnosti na (1) prijenos verbalne poruke i (2) ambiciju prema likovnoj ekspresiji. U razgovoru, Fedor Kritovac grafite dijeli na poetske, kaligrafske i artistske²³, čime je u suglasju sa podjelom koju je učinio Stipe Botica. S težištem na tekstualnost grafita, Botica ih je podijelio na simboličke, tekstualne i slikovne²⁴. Uz navedenu podjelu, artistske grafite Marko Strpić u analizi političnosti grafita predstavlja kao „suvremenu verziju murala“²⁵ u kojima *estetski angažman* nosi prevagu

¹⁵ Isto, str. 29.

¹⁶ Usp. Fedor Kritovac, „Teritorijalni grafiti kao posebna skupina grafita u Zagrebu“, u: *Kulturni radnik* 1, Zagreb, 1989., i Benjamin Perasović „Glazba i sport kao sadržaj grafita“, u: *Kulturni radnik* 1, Zagreb, 1989.

¹⁷ Dražen Lalić, *nav. dj.*, 1991., str. 30-36.

¹⁸ Stipe Botica, „Grafiti i njihova struktura“, u: *Umjetnost riječi* 1, Zagreb, 2001., str. 79-87. (79.)

¹⁹ Isto, str. 86.

²⁰ Fedor Kritovac, „Fragmenti urbanih identifikacija“, u: *Život umjetnosti* 50, Zagreb, 1991., str. 57-65. (58.)

²¹ Isto, str. 61.

²² Maroje Mrduljaš, „Grafiti – dragocjen urbani fenomen: razgovor sa Fedorom Kritovcem“, u: *Život umjetnosti* 73, Zagreb, 2004., str. 64-79. (64.)

²³ Isto, str. 64. i 69.

²⁴ Stipe Botica, *nav. dj.*, 2001., str. 84.

²⁵ Marko Strpić, „Moćniji od marketinške industrije“, u: *Život umjetnosti* 73, Zagreb, 2004., str. 54-63. (54. i 59.)

nad političkom motivacijom,²⁶ što odgovara novom umjetničkom senzibilitetu prema *grafiti-umjetnosti*, a kojoj danas svjedoči fotomonografija ulične umjetnosti koja proklamira „uživanje stvaranja na ulici“,²⁷ a čime je otvoren put razumijevanju grafiti-prakse kao ulične umjetnosti, odnosno, *street arta*.

Devedesetih godina, kao što slijedi iz navedene literature, podiže se interes za grafiti umjetnošću, a osim *fanzin* produkcije pokreće se i grafiti časopis *ZGB KAOS* po uzoru na globaliziranu povijest grafiti prakse²⁸ čime se dodatno udaljava od potrebe za bitnim određenjem prakse. U tom pogledu Slavko Šterk (2004.) izložbom u Muzeju grada Zagreba i pratećem katalogu „Umjetnost ulice – zagrebački grafiti 1994.-2004.“²⁹ zaključuje postavljanje grafita kao legitimne umjetničke prakse, odnosno institucionaliziranjem kao načinom određivanja granice vandalizma i umjetnosti, a time implicitno „dobrih“ i „loših“ grafita, umjetničkih i vandalističkih, ili grafitija i *street arta*. Šterk je stoga grafite podijelio na jednostavne i složene, a složene potom na tekstualne i vizualne, odnosno slikovne koje *crtiči* sada rade legalno te se i sami dijele na simboličke, slikovne i tekstualne, čime je u kataloškom opisu upravo sažeto sve do tada rečeno o grafitima kao praksi. Prema Ivani Gložić (2011.) grafiti su *predznak drugosti* označeni obnovom ritualnih fenomena u suvremenom nomadskom društvu³⁰. Na taj način grafiti pripadaju funkciji supkulturnog života kao „znak urbaniteta i urbane misli te stanja duha“,³¹ a čija je vrijednost u današnjoj perspektivi bitno umjetnička, čime se sada misli neposredno na *street art*. Uz činjenicu da grafiti kao praksa i fenomen nisu obrađeni u Hrvatskoj likovnoj enciklopediji, kao niti fenomeni ulične umjetnosti, *street arta* i sl., te po pregledu zastupljenosti i dostupnosti inozemne -odnosno, prevedene- literature o ovom globalnom fenomenu možemo zaključiti da trenutno ne postoji jedinstvena jedinica građe koja opisuje dostupne oglede i promišljanja ovog fenomena. Unatoč tome iz dostupne literature možemo uvidjeti da odnos prema grafiti praksi prati svjetske trendove pozitivne afirmacije koja se kreće od operiranja pojmom grafitija kao prakse do grafiti-umjetnosti i grafiti-umjetnika.

²⁶ Isto, str. 61.

²⁷ *Zagreb dobio prvu fotomonografiju ulične umjetnosti*, <https://www.nacional.hr/zagreb-dobio-prvu-fotomonografiju-ulicne-umjetnosti/> (pregledano 1.12.2018.); Usp. Anja Planičić, *Street/Art/Zagreb*, Zagreb: Centar KNAP, 2017.

²⁸ Usp. Marina Tenžera, „Grafiti – mladenačka kultura pobune“, *Vjesnik*, Zagreb, 29.9.2004., Str. 17.

²⁹ Slavko Šterk, *Umjetnost ulice – zagrebački grafiti 1994-2004.*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2004.

³⁰ Ivana Gložić, „Grafiti kao predznak drugosti“, u: *Tema* 1/2, Zagreb, 2011., str. 112-115. (112.)

³¹ Isto, str. 112.

Očekivano je pitanje, pritom, na koji način uvesti fenomen *graffitija* u povijesno-umjetničku raspravu. Stoga je već ovdje potrebno naznačiti mogućnost drugačijeg ulaza u fenomen uličnih umjetničkih i drugih prikazivačkih praksi kroz sociologiju ili vizualne studije napose, odnosno naspram *grafiti* prakse u umjetničkom kontekstu potrebno je svagda sagledati umjetničku praksu u kontekstu suvremene društvene cjeline. To znači da pitanje o umjetnosti i svakodnevicu u svakom pogledu jest pitanje u nadležnosti još uvijek spornog interdisciplinarnog akademskog područja Vizualne kulture. Upravo u tom pogledu, diskurs o uličnoj umjetnosti i *graffiti* praksi u Hrvatskoj predstavlja konceptualno polazište razmatranja teorijskog utemeljenja razlike ulične umjetnosti i umjetnosti ulice.

Relevantni se, pak, inozemni izvori o *graffiti*, odnosno uličnoj umjetnosti mogu svrstati u nekoliko kategorija. Ponajprije, u suvremenom kontekstu uvećane proizvodnje akademskih tekstova o fenomenima svakodnevice veći dio literature zauzimaju monografski pregledi, odnosno obrade fenomena u monografskom pristupu koji je temporalno i metodički ograničen i stoga mu je prirodna granica tek sporadično definiranje vlastite domene diskursa, odnosno fenomena *graffiti* i ulične umjetnosti. U drugom redu stoga se pojavljuju članci u znanstvenim časopisima koji obrađuju navedenu temu o obliku studije slučaja te je izvođenje definicija u njihovom slučaju deduktivna zadaća koja odgovara rasponu samog studijskog područja; geografije, geopolitike, sociologije, antropologije i sl. Izuzev popularne literature preglednog karaktera foto-knjiga i sl. posljednja je vrsta obraćanja fenomenu *grafiti* i ulične umjetnosti diskurs interdisciplinarnog područja znanosti, između sociologije, povijesti umjetnosti i vizualne kulture. Ovdje se spomenuti fenomeni uglavnom promatraju kao simptomi određenih društveno-ekonomskih i kulturalnih činjenica, a nerijetko su sastavljeni od oba ranije spomenuta pristupa, monografsku obradu i studiju slučaja koja je obogaćena pristupima i utemeljenjima u interdisciplinarnom području znanosti. Upravo zato, da bismo mogli razumjeti nedostatnosti, ali i vrijednosti pristupa koje zastupaju svi navedeni autori i spomenuti oblici obrade problema ulične umjetnosti potrebno je sagledati teorijske doprinose razumijevanju pojma slike i spektakla u kontekstu suvremenog doba koje je – kako smo već spomenuli – označeno razvojem novih tehnologija, medija i kulturnih politika.

Pojam umjetnosti ulice, ulične umjetnosti, kao i njihova engleskog pandana *street arta* u hrvatskoj se literaturi pojavljuju sinonimno, te predstavljaju odmak od vandalističkog čina grafitiranja koje samo po sebi može imati estetske kvalitete, ali se poglavito ne smatra

umjetničkim činom u svim svojim pojavnim oblicima. Iz pregleda literature i studentskih pokušaja savladavanja teme *graffiti* i ulične umjetnosti u kontekstu povijesti umjetnosti ili humanističkih znanosti napose postoji jasan uzorak (ne)opravdanog korištenja primarno sociološke literature utemeljene na studijama slučajeva i promatračkim praksama koje su bitno reducirane na recepciju fenomena kroz 'naočale' teorije kojoj pripadaju, napose sociološkim teorijama i nepostojanju obuhvatne teorije slike u domeni povijesti umjetnosti čime su akademski istraživači u samome začetku zakinuti za mogućnost cjelovite recepcije fenomena koji upravo ovisi o posve specifičnom razumijevanju vizualne kulture i vlastite uloge u njoj. Da *graffiti* predstavlja posebnu vrstu prakse čiji korijeni se pronalaze izvan tradicionalno i konvencionalno shvaćenih historijata vizualnih praksi socijalne povijesti umjetnosti i sociološke teorije urbanizacije pokazati ćemo na primjeru transgresije umjetnosti i grada, *graffiti* i ulične umjetnosti kao i teorije i prakse situacionizma koji je po prvi puta medijsku teoriju predstavio kao teoriju svakodnevnog života uopće. Teorija povijesti umjetnosti mora, stoga, ne samo iznalaziti načine i sredstva adoptiranja suvremenih vizualnih fenomena u korpus znanja o umjetnosti već i razviti kritičke alate kojima će tim fenomenima osigurati njihovu autentičnost, unutarnji život i vanjsku ekspresivnost, odnosno koji će joj dopustiti da iznađe opravdanja za poradi-umjetnosti izostavljanja određenih praksi iz vlastita obuhvata.

3. Teorija slike u diskursu svakodnevice

U svom kanonskom eseju *Doba slike svijeta*, njemački filozof Martin Heidegger analizira znakovitosti nove epohe u kojoj tehnologija kao realizacija novovjekovne znanosti postaje utočištem svih ljudskih nastojanja, a pri čemu je upravo u pojmu slike – te napose ideji slike-svijeta – sažeto ukupno stanje stvari suvremenog humaniteta u bitnoj izjavi da „biti slike pripada sistem“³². Da je slika sistem bitno je polazište za analizu drugih novovjekovnih fenomena, a koji za Heideggera određuju ne samo duhovnu situaciju vremena već i način 'obavljanja' života, stvaranja razlike i epistemičkih mogućnosti u svakodnevnom životu. Sa slikom kao paradigmom izvlačenja svih stvari u predmetnost reprezentacije, odnosno u držanje čega ispred sebe, Heidegger zaključuje da se i sama „umjetnost pomiče u vidokrug estetike“, odnosno da „umjetničko djelo postaje predmetom doživljaja i u slijedu toga [...] slovi kao izraz čovjeka“³³. Kako se sve ogleda u slici, odnosno njoj bitnoj sistemskoj društveno-komunikacijskoj

³² Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969. [1950.], str. 21.

³³ Isto, str. 7.

ulozi, sama kultura postaje politikom njegovanja slike kao najvažnijeg čovjekovog dobra³⁴. Dapače, slika kao sistem postaje u doba ubrzanog razvoja tehnologije i sama paradigmom tehnološkog prevladavanja zbilje u posebnom smislu. Naime, kada govorimo o slici kao paradigmi i sistemu mi – jasno je – govorimo o ranije spomenutom konceptualnom diskurzivnom sustavu učinkovitosti, planiranja, računanja, konstrukcije, dizajna i dr. U tome pogledu, dakle, sa pojmom *slike* i idejom o *dobu slike svijeta* govori se o objektivaciji pojma svijeta u onome obuhvatu u kojemu o svijetu razumijemo kao skup odnosa, bića, prirode i povijesti, odnosno horizonta događanja (svakodnevnog) života. Heidegger o tome kaže slijedeće: „novovjekovni odnošaj spram bića postaje borbom nazora na svijet u koju čovjek oslobađa ničim sputanu snagu proračunavanja, planiranja i kroćenja svih stvari [...] brzinom koja je sudionicima nepoznata“³⁵. Slika kao paradigma, dakle, uređuje ukupnost suvremenih odnosa sa svijetom, ali na taj način ona ujedeno uređuje mogućnosti svakodnevnog života. Heideggera stoga ne zanima sociološko istraživanje koje bi u svome središtu imalo pojam slike kao društvene činjenice, a kako bi se odredio odnos nekog vremena prema slici – što je dijelom povijesno-umjetničke grane socijalne povijesti umjetnosti – već upravo teorija koja dopušta metodičku uporabu pojma slike kao fenomena i paradigme mogućnosti govora, mišljenja i djelovanja u suvremeno doba. No, posebnost je Heideggerova pristupa što ovaj do pojma slike dolazi konstruirajući elaborirani opis suvremenog 'stanja stvari' koji tek ispunjava do tada prazan pojam slike dajući joj tako analitičku i fenomenološku važnost za razumijevanje svih suvremenih fenomena. Naime, slika se stječe kroz tehniku, a kroz strojnu tehnologiju i nove sustave učinkovitog upravljanja okolinom stječe se informacija kao novi – odnosno u bitnom smislu rušilački – element zapadnog metafizičkog ustroja. Tome je tako stoga što fenomen informacije i kibernetičke znanosti koja je prati po prvi puta u povijesti zapadnog mišljenja ne odgovara još sa Aristotelom uspostavljena dioba sveg postojećeg na materiju i formu te kasnije dualizme duše i tijela, materijalnog i nematerijalnog i sl.; a to ne znači kako govorimo o informaciji kao materijalnoj ili nematerijalnoj već upravo da se pojam informacije ontološki ne određuje kroz spomenutu diobu. Ona je, dapače, uvijek 'ono između', te onkraj govora o formalnom ili svršnom uzroku jedini je relevantan govor suvremenog doba onaj učinkovitog uzroka (*causa efficiens*). To je ujedno i ontološka pozicija kojom Heidegger posljedično određuje sliku sustavom (informacija) u bitnom smislu. Ako biti slike pripada sustav, to znači kako je ona određena upravo odnosom informacija u svojoj suštini, te da

³⁴ Usp. Isto, str. 7. i dalje.

³⁵ Isto, str. 25.

se u slici radi o specifično učinkovitoj (*efficiens*) raspodjeli informacija kao složena sustava. Ova metodička konstrukcija pomoći će nam razumjeti važnost teorije slike u kritičkom studiju svakodnevnog života Situacionističke internacionale, a koja je izgrađena na smislu koji Heidegger pridaje pojmu slike: „Svijet kao slika i slika kao svijet s onu stranu prirode i kozmosa povijesno je događanje jedinstvene scene koja svoj dovršetak ima u realno-virtualnome prostoru novih medija.“³⁶, a ono pak kao suvremena realizacije tehnologije koja u službi rada i razvoja uvijek već upravlja i iluzijama u društvu³⁷. Slika se, kao predmet teorije, od Heideggera naovamo određuje, dakle, kao tehnologija u punom smislu i obuhvatu tehnologije kao fenomena novog doba.

3.1. Društvo spektakla i Doba slike svijeta

Fenomen slike i njena bitna uloga u suvremenom svakodnevnom životu ima istaknuto mjesto u teoriji i praksi poslijeratnog kulturalno političkog projekta Situacionističke internacionale čiji je osnivač i glavni ideolog bio francuski teoretičar i anarhist Guy Debord. Pod utjecajem kritičkog akademskog marksizma Henrija Lefebvrea, ali i iskustvom djelovanja u okviru neo-avangardnih pokreta poput Letrista i grupe COBRA, Debord je sa Situacionističkom internacionalom izgradio mrežu izrazito kritičke struje umjetnika i filozofa usmjerenih na pokušaj proboja konceptualnog horizonta revolucionarnog djelovanja u posve nove oblike života kao konstrukcije situacija. Osim bitnog utjecaja koji su izvršili na radikaliziranje studentskih i radničkih prosvjeda 1968. godine u Francuskoj, Debordova knjiga Društvo spektakla iz 1967. godine pripada kanonskim djelima teorije svakodnevnog života kao i teorije novih medija. Naspram pojma spektakla, sa čijim definiranjem Debord počinje već u prvim rečenicama knjige, pojmu slike određena je suptilnija uloga, a koja se ogleda u praktičkoj naravi cjelokupnog pokreta Situacionističke internacionale. Naime, osim javnog djelovanja u pogledu performansa i diverzija javnih događanja, bitan dio situacionističke prakse zauzimaju film, popularna grafika, grafiti i slikarstvo u posebno neo-avangardnom ili dapače rušilački nastrojenom smislu kreiranja diverzija, plagiranja i izvrtnja sadržaja do njegova potpuna uništenja, a ne pukog 'ukidanja'. Stoga se odnos Deborda prema fenomenu slike mora odrediti iz važnosti koju pridaje samoj moći pojma slike da djeluje na čitatelja bez definiranja bitnog sadržaja pojma, kao što to čini Heidegger u svom eseju o dobu slike svijeta. Primijetimo u tom pogledu dvije definicije iz uvodnog poglavlja Debordove knjige Društvo spektakla: „Spektakl nije skup slika, nego

³⁶ Žarko Paić, *Vizualne komunikacije*, Zagreb: Centar za Vizualne Studije, 2008., str. 75.

³⁷ Raoul Vaneigem, *The revolution of the everyday life*, Oakland: PM Press, 2012. [1967.], str.109.

društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama.³⁸ te „Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika“³⁹. Iako se ovim definicijama naizgled određuje pojam društvenog spektakla kao epohalne situacije suvremenog društva, ovdje pronalazimo i sliku fenomenološki određenu kao kapital i komunikaciju, a koje određujemo upravo u uvodu istaknutim diskursom učinkovitosti, planiranja, konstrukcije, dizajna i td. Dapače, kapital, odnosno njegova akumulacija te komunikacija čine supstancijalni dio ljudske svakodnevice. U tom je pogledu Debordova teorija spektakla u bitnom smislu teorija slike unutar diskursa o svakodnevnom životu od druge polovine dvadesetog stoljeća do danas. Spektakl bismo, stoga, trebali razumjeti upravo kao označitelj za stanje društva u kojemu su svi odnosi posredovani i sažeti u slike, a time onda pretvoreni u učinkoviti dio ukupne proizvodnje i potrošnje svih dostupnih sadržaja.⁴⁰ Na jednak način na koji je moderno doba u Heideggera određeno znanošću koja je određena istraživanjem, informacijom i tehnologijom⁴¹, za Deborda spektakl se utemeljuje na zasadama prevladanog filozofijskog projekta Zapada (odnosno, kraja metafizike) kao stalna primjena i privilegiranje tehničke racionalnosti i spekulativnosti⁴² filozofije realizirane u kibernetičkom nazoru na svijet⁴³. Više je pretpostavki koje proizlaze iz ovog razmatranja, no ponajvažnije ostaje istaknuti neizostavnu i bitnu svezu slike kao (informacijsko-komunikacijskog) sistema (vrijednosti-kapitala), tehnologije i ekonomije u stvaranju onoga što Debord naziva „kružnom proizvodnjom odvajanja“⁴⁴, „konkretnom proizvodnjom otuđenja“⁴⁵ gdje se epohalnom situacijom čovjekova bitka otkriva udaljavanje svega što se izravno proživljavalo u predstavi, a to znači da je čovjekov svijet u doba slike svijeta njegov vlastiti proizvod i predmet pa je u tom pogledu on uvijek u povećanom i posvećenom odvajanju od vlastitog života⁴⁶.

Društvo spektakla kao kvalifikacija suvremenog stanja stvari afirmiranje je slike kao paradigme epohe. Pomoću slike i njene tehnologije sažimanja i reprezentacije sve postaje komoditetom, razmjenskom i komunikacijskom vrijednošću, dakle proizvodom i znakom spektakla. Spektakl

³⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Pariz: Editions Gallimard, 1992. [3. izmijenjeno izdanje; prvo izdanje 1967. Pariz: Editions Buchet-Chastel], str.4.

³⁹ Isto, str. 17.

⁴⁰ Isto, str. 6-7.

⁴¹ Žarko Paić, *Vizualne komunikacije*, str. 74.

⁴² Guy Debord, *La société du Spectacle*, str. 10.

⁴³ Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Zagreb: Naprijed, 1996.

⁴⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, str. 15.

⁴⁵ Isto, str. 16.

⁴⁶ Isto, str. 3-17.

napose znači opću društvenu potrošnju slika, pošto se ove nalaze u središtu svih svakodnevnih aktivnosti društva uopće – komunikacije i proizvodnje vrijednosti.⁴⁷ Društvo je spektakla na poslijetku simptomom novovjekovne tehnološke kulture reprezentacije, računanja i informiranja, odnosno izvjesnosti predstavljanja u čijem je temelju proizvodnja slika. Radi se, naime o stvaranju slika svih stvari (dakle, sažimanju pojavnog svijeta u pred-stave) odnosno predstavljanju bića „u svemu što mu pripada i što je u njemu složeno da stoji pred nama kao sistem“⁴⁸. Kako već znamo da biti slike pripada sistem kao nacrt i predstava bića, imati sliku o nečemu znači biti 'obaviješten', odnosno informiran te imati nešto kao sliku na raspolaganju. Društvo spektakla i Doba slike svijeta u teoriji slike nose metodičku uputu koja posebnu važnost pridaje okolnostima u kojima fenomen slike ovladava suvremenim načinom proizvodnje i potrošnje smisla, mogućnosti mišljenja, materijalne i duhovne situacije vremena napose. Slika se ovdje misli sa apstraktnog polazišta najbližeg kolokvijalnoj izjavi „imanja slike o nečemu“⁴⁹, a odatle nam je jasna još jedna Debordova definicija spektakla kao 'viđenja svijeta' koje se objektiviralo, odnosno postalo vlastitim predmetom, ono je „nazor na svijet koji je postao djelotvoran“⁵⁰. Primorani smo, dakle, u teoriji slike promatrati fenomen slike u suvremenom dobu kao informacijski i tehnološki fenomen u kojemu se konvencionalni pojam slike nužno rastvara.

3.2. Vizualna kultura i ekonomija slika

Da se slika pretvorila u informaciju⁵¹ teorijska je premisa koja u drugoj polovini dvadesetog stoljeća otvara vrata novim smjerovima u teoriji umjetnosti, teoriji povijesti umjetnosti te filozofiji umjetnosti i estetici. Radi se ponajprije o usponu ideje tehničke slike i kibernetike kao novih mogućnosti za umjetničko izražavanje i formiranje neo-avangrdnih estetičkih stavova. S druge strane, nove tehnologije i kibernetizacija svijeta masovnim medijima učinili su sliku općim mjestom svih ljudskih djelatnosti, ali sada kroz pojam ekrana, matrice i 'prozora u svijet'. Na ovome je mjestu pak bitno istaknuti kako su rezultat razmatranja u prethodnom poglavlju kao i promjene koje u društvenu cjelinu uvode novi mediji i tehnologije upravo ulazak slike kao fenomen koji određuje svakodnevni život ljudi u svim njegovim

⁴⁷ Isto, str. 150.

⁴⁸ Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, str.20.

⁴⁹ Usp. Milan Galović »Slika u tehničkom dobu«, u: Krešimir Purgar i Žarko Paić (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2009., str.51.

⁵⁰ Guy Debord, *Le société du spectacle*, str.4.

⁵¹ Milan Galović »Slika u tehničkom dobu«, str.60.

aspektima. Slike, osim svoje komunikacijske uloge imaju djelotvornu motivacijsku ulogu, a vrijednosti koje reprezentiraju postaju idealima sreće u svakodnevnom okruženju čovjeka. U vizualnoj kulturi, stoga, vid i promatrački način života postaju informatički, pa od Villema Flussera do Paola Virilioa govorimo o 'tehničkoj slici', 'logistici slike', 'strojevima za vid'⁵² i napose u Jonathana Crarya o kulturalnoj povijesti utemeljenoj na 'tehnologijama promatrača'⁵³. Ovo sve pak znači kako sustav slika, imperativ reprezentacije i kultiviranje vida vode do fenomena u kojemu je „doživljaj vidljive stvarnosti veoma često sekundaran i iz druge ruke“⁵⁴. Vizualni studiji, stoga, kao i analiza slike u drugoj polovini dvadesetog stoljeća ima oznake analitike slike kao medija⁵⁵, a u svojoj ontologiji slika je kao medij upravo dijelom – kako smo analizirali u ranijem poglavlju – informatike, kibernetike i napose društvenog spektakla kao tehnologije udaljavanja od neposrednosti življenog svijeta koji je napose i sam postao slikom.

Pojam slike u doba društvenog spektakla i vizualne kulture, u povijesnoj epohi ubrzane tehničke proizvodnje i reprodukcije slika iz svih i za sve fenomene postaje u bitnom smislu pojam koji na zajedničku ravan svodi sve kulturalno različite životne prakse. „On [spektakl, op.a.] je sunce koje nikada ne zalazi u carstvu moderne pasivnosti. On prekriva cijelu površinu svijeta i beskrajno se kupa u vlastitu sjaju. [...] U spektaklu, slici vladajuće ekonomije, cilj nije ništa, a razvoj je sve.“

⁵⁶ Upravo u stupnju proizvodnje i akumulacije slika u kojemu se slika kao kulturna vrijednost više ne može obraniti, pojavljuje se ekonomija slika kao proizvodnje viška vrijednosti koji je sada najbliži stvaranju 'viška stvarnosti', odnosno hiperrealne ekonomije slika. Hiperrealno u Baudrillarda označava događaj gubitka razlikovanja između stvarnog i imaginarnog, ali u tome pak posebne mogućnosti ekonomiziranja slika na način 'prodavanja' slika kao učinaka stvarnog u posve ne-stvarnom okruženju⁵⁷. U aforističkom tonu Baudrillard u eseju Fatalne strategije pojašnjava: „Stvarno se ništi u korist imaginarnoga, ono se poništava u korist najstvarnijeg od stvarnog: hiperrealnog. Istinitije od istinitog: to je simulacija.“⁵⁸ Reći da je hiperrealno najstvarnije znači posebice ekonomsku kvalifikaciju, a koja izrasta iz ranije citiranog Debordovog izvoda o spektaklu kao stupnju akumulacije kapitala u kojemu on postaje slika,

⁵² Chris Jencks (ur.), *Vizualna kultura*, Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002., str. 24-25.

⁵³ Jonathan Crary, *The techniques of the observer*, New York: MIT Press, 1990.

⁵⁴ Chris Jencks (ur.), *Vizualna kultura*, str. 24.

⁵⁵ Keith Moxey, »Vizualni studiji i ikonički obrat« u: Krešimir Purgar i Žarko Paić (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2009., str.77.

⁵⁶ Guy Debord, *La société du spectacle*, str. 39.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2013., str. 86.

⁵⁸ Isto, str. 160.

odnosno, više ništa stvarno i napose imaginarna vrijednost po sebi, simulacija ili nešto naprosto istinitije od istinitog – jer je udaljeno, i time na raspolaganju za potrošnju. Za Baudrillarda kao nastavljača i rekuperatora situacionističke filozofije medija u popularni akademizam spektakl znači upravo ovo ekonomski motivirano udaljavanje od neposredne datosti života kao svakodnevice. Odnosno, spektakl nije naprosto nešto u čemu se živi već radije temeljna matrica mogućnosti stvarnog u doba hiperrealnosti; sve što može postojati mora već biti udaljeno u sliku. Dapače, na ideji fatalističke tehnologije održanja spektakla (udaljavanja) živim ekonomijskim pokretalom životnih procesa Baudrillard gradi ukupnu svoju filozofiju, od semiotike do ontologije zla ne postoji fenomen čija opstojnost ne zavisi od održavanja udaljenosti produktivnom⁵⁹. Kao što iz do sada izloženog možemo zaključiti, glavni je proizvod društva spektakla ili suvremene kulture slike upravo 'slika svijeta' koja „cilja na to da oblikuje naše djelovanje, naše trpljenje, naše ponašanje, naše nečinjenje, naš ukus, a s time i našu cijelu praksu uopće“⁶⁰. Djelotvornost slika već je Debord opisao usudom spektakularne tehnologije učinkovitog upravljanja pogledom te će upravo u situacionističkoj praksi ono imati važno kritičko uporište. Od kada je čovjeku pružena mogućnost da slike konzumira, kupuje, troši i njima se reprezentira, odnosno komunicira i ostvaruje učinkoviti odnos sa vlastitom okolinom nastupa doba spektakla svakodnevnog života u kojemu slika u obliku fenomena (od 'imanja slike o nečemu' do 'stvaranja vlastite slike') ima odlike eskapizma i stalne potvrde da upravo svaki osobni eskapizam ima oznake autentičnog izbora i paradoksalno 'stvarnijeg' života.⁶¹ Spektakl je, stoga, sam „slika sretnog ujedinjenja“⁶² društva koje je bitno odvojeno od mogućnosti neposrednog iskustva ili napose shvaćanja neposrednog života kao vrijednosti nauštrb 'spektakularnog festivala' predstava, reprezentacije i hipermedijalnosti.

3.3. Proizvodnja i potrošnja vizualne zbilje

Teorija slike i pojam svakodnevice povezani su u filozofskoj misli dvadesetog stoljeća na način bitne sveze sa pojmovnim aparatom koji izmjenjuje uvjete obavljanja nečeg poput filozofije uopće. Sa kibernetikom i njenim diskursom informacije, statistike, učinkovitosti, upravljanja, itd. nastupa doba realizacije metafizike⁶³, a u tome pogledu upravo i 'doba slike

⁵⁹ Isto, str. 176-177.

⁶⁰ Günter Anders prema: Milan Galović, *Doba estetike: Estetika lijepog – Problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Zagreb: AntiBarbarus, Hrvatsko društvo pisaca, 2011., str. 140.

⁶¹ Usp. Henri Lefebvre, *The Critique of the everyday life: Volume I*, New York: Verso Books, 1991. [1977.], str. 33.

⁶² Guy Debord, *La société du spectacle*, str.14.

⁶³ Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Zagreb: Naprijed, 1996.

svijeta'. Odnosno, nije pogrešno zaključiti da sa realizacijom metafizike kao kibernetičke znanosti upravljanja društvenim i umjetnim okolinama sve postaje politikom i estetikom, a temporalno područje svakodnevnog života na taj način postaje mjestom realizacije njihovih punih potencijala kontrole i konstrukcije umjetne društvenosti i umjetne ekologije. To znači kako u doba novih tehnologija, informatičkog i medijskog globalizma oblikovanje svakodnevice kroz učinkovito upravljanje formama osjetilnosti (što je temeljni predmet estetike) biva motivirano specifičnim politikama; ekonomije, proizvodnje, rada, kulture, itd. Jednako tako i odvojene sfere ljudske kulture, poput umjetnosti, počinju svoje estetičke preokupacije oblikovati politikama pa na taj način i Aleš Erjavec u zborniku *Aesthetic revolutions and the twentieth century avant-gardes* govori o fenomenu estetičkih i artistskih avangardi, analizirajući između njih stupanj političkog angažmana koji se realizira u specifičnim estetičkim stavovima prema svakodnevnom životu. Dok estetičkim avangardama pripada politika svakodnevnog života, onim artistskim pripada revolucija umjetničkog stvaralaštva pa i njihovo razlikovanje treba shvatiti kroz nužnost njihovog jedinstvenog djelovanja u tvorbi smisla umjetnosti napose.⁶⁴

Kako je „sve što se neposredno proživljavalo udaljilo u predstavu“⁶⁵, odnosno sustav slika koje prethode i ishode iz svakog podražaja slijedeće je logično pitanje za teoriju slike upravo pitanje mjesta i uloge umjetnosti u novoj povijesnoj epohi, a napose epohi koja je prevladala povijest kao smjenu stilova i otvorila se mnoštvenosti globalnih zahtjeva za autentičnom i samodostatnom sadašnjošću i stvarnošću svakog pojedinca – danas se sve događa *real time* i 'uživo', te dapače, ono nije samo bitno određenje nego i imperativ spektakla u tzv. ekonomiji doživljaja⁶⁶. Primijetimo pritom već prikazanu blisku svezu Heideggerova poimanja slike kao 'imanja slike o nečemu' i Debordova pojma 'predstave' koja nam u svojim jezičkim mogućnostima dopušta da sliku smjestimo prije konkretnog iskustva kao pred-stava, a potom i uzimanja tog pred-stava u predmet kojim se raspolaže na suvremenom tržištu slika, doživljaja i drugih slikom opterećenih fenomena. Kako govorimo pak o sustavu koji je reprezentiran u i koji reprezentira slika, jasno je da imperativan ton spektakla kao tehnologije udaljavanja znači imperativ na imanje stava, pred-stava i uvijek slike o nečemu što čini predmet našeg iskustva. Imanje slike u jednakoj mjeri prate tehnologija i mediji za reprezentiranje naših slika kao osobnih izraza vrijednosti – od društvenih mreža do 'utapanja' u poplavi web portala i drugih novih medija čije mnoštvo i odabir

⁶⁴ Usp. Aleš Erjavec (ur.) *Aesthetic revolutions and the Twentieth-century Avant-garde Movements*, Durham: Duke university press, 2015., str. 2 i dalje.

⁶⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, str. 2

⁶⁶ Usp. Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2016.

ne služe više produblivanju spoznaja o svijetu već radije stalnom ponavljanju i potvrđivanju već učinjenih izbora i pred-rasuda⁶⁷. U ideji, fenomenu i premisi 'predstave' i 'imanja slike' leži u bitnom smislu zauzimanje ljudske pažnje kroz stvaranje novog, 'kinematičkog' odnosa sa zbiljom koje analiziraju već spomenuti Beller, Baudrillard, Crary i drugi te sa pojmovnim aparatom koji se još uvijek čini radikalno nedostupnim temeljnim humanističkim disciplinama poput filozofije i povijesti-umjetnosti. U tome su nam pogledu instruktivna djela Jonathana Bellera – koji govori o kinematičkom načinu proizvodnje i ekonomiji pažnje⁶⁸ - te Jeana Baudrillarda i njegova pojma simulakrura i simulacije⁶⁹ koji predstavljaju samo neke od bitnih analitičkih alata za kritičko razumijevanje društvenog spektakla i suvremenog svijeta u cjelini.

Upravo dva potonja autora svoje teorijske premise grade daljnjim elaboriranjem filozofijske kritike svakodnevnog života koju je uspostavio proto-situacionist i akademski marksist Henri Lefebvre sa svojim kapitalnim dijelom *Kritika svakodnevnog života*. U njemu, film i televizija imaju bitnu ulogu potrošnje slobodnog vremena kroz uporabu montiranih iluzija ili prilika za uranjanjem u višak slika, odnosno, hiperrealni doživljaj televizijskog programiranja⁷⁰. Umjesto neadekvatnosti projekta kritičke teorije društva Frankfurtske škole koja je u svojim paradigmatskim oblicima 'kulture industrije' vidjela svojevršno puko trivijaliziranje kulture kao tehnološkog omasovljenja i time deminuiranja fenomena tzv. visoke kulture – te na taj način izrodila fenomene popularne kulture i kasnijih rekuperacija njihove teorije u upravljanje kulturom, kulturnim radništvom i *managmenta* u kulturi – smjer koji zauzimaju Beller, Baudrillard i posebice situacionistički teoretičari društva spektakla jest radikalno odbijanje i kritika ideje i mogućnosti umjetnosti u suvremeno doba, kao i ideje kulture i društva napose; upravo zato jer se svi spomenuti fenomeni pojavljuju realizirani u punini ovladavanja svakodnevnim životom u suvremenom nam svijetu: „Tako je umjetnost posvuda, budući da je izvještačenost u srcu stvarnosti. Tako je umjetnost mrtva, budući da nije samo mrtva njezina kritička transcendentnost nego stoga što se i sama stvarnost, cijela prožeta estetikom koja je dio njezine vlastite strukture, zamijenila vlastitom slikom.“⁷¹

⁶⁷ Usp. primjerice, Robert W. McChesney, *Digitalna isključenost: kako kapitalizam okreće Internet protiv demokracije*, Zagreb: Multimedijski Institut, Fakultet za medije i komunikacije u Beogradu, 2014.

⁶⁸ Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2016.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi, 1991.

⁷⁰ Henri Lefebvre, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit, 1974.

⁷¹ Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, str.135.

3.4. Situacionizam i praksa teorije

U situacionizmu, stoga, teorija slike kao fenomenologija društvenog spektakla ima bitnu teorijsku primjenu borbe protiv otuđenja, odnosno udaljavanja koje pogađa svakodnevni život, umjetnost i kulturu u cjelini. Za Deborda, vladavina je modernih uvjeta proizvodnje prepoznata kao akumulacija spektakla, a upravo te uvjete proizvodnje opisujemo hiper-proizvodnjom i potrošnjom slika te, dapače, radom slika napose.⁷² “Kroz vlastitu industrijsku proizvodnju ovo je društvo ispraznilo od značenja gestu rada [udaljilo ga u sliku, op.a.]. [...] Ovo društvo tendira atomiziranju ljudi u izolirane potrošače, e kako bi prohibiralo komunikaciju [udaljilo je u sliku, op.a.]. Svakodnevni je život stoga privatni život, domena odvajanja i spektakla.”⁷³ Umrežavanje slika kao materijalnog fenomena (kultura slika) i duhovnog stanja (doba slike svijeta) kroz suvremene tehnologije i njihovu upravljačku znanost znači kako upravo kod društvenih mreža, interneta-stvari i sl. mi svakodnevni život i napose socijalni život urbaniteta proživljavamo kao virtualni i u bitnom smislu privatni spektakl. Društvene mreže u tom smislu ne predstavljaju radikalno nov zaokret već stupanj odvajanja od neposrednosti (ili pak udaljavanja u predstvu) započetom već sa podijeljenom prisutnošću ili zajedništvu u razdvojenosti slušanja radio emisija, gledanja televizije i sl. Situacionistička grupa na čelu sa Guy Debordom utemeljuje kritiku avangarde i rekuperacije revolucionarnih društvenih, kulturalnih i tehničkih potencijala u društvu spektakla kao dezintegriranog stanja svakodnevnog života putem slika. Pritom je od izrazite važnosti postalo valjano analizirati i izvršiti revolucionarnu apropijaciju bitnih dosega povijesne avangarde koja je sa poslijeratnom muzealizacijom, industrijalizacijom i popularizacijom umjetnosti i visoke kulture postala prazna slika opravdanja (ne)običnosti umjetničkog rada.

Kako u slici sve postaje prihvatljivo, odnosno mogućim predmetom učinkovite potrošnje, te isključivo sa pozicija opisanih u filozofijskoj teoriji slike možemo prionuti razumijevanju situacionističke prakse i pojma situacionizma napose kao i opasnostima razumijevanja situacionističke teorije i prakse unutar zadanih okvira temeljnih disciplina humanističkih znanosti. U svakoj, naime, pronalazimo jasne naznake situacionističkih teorijskih skica koje nam svejedno ne ostavljaju dostatan prostor i priznanje nastojanjima Guya Deborda u radikalnom preispitivanju mogućnosti svakodnevnog života da izbjegne usudu slike i realizira se u punoj

⁷² Guy Debord, *La société du spectacle*, str. 1.

⁷³ Guy Debord, »Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989. [drugo dopunjeno izdanje; prvo izdanje 1981.], str. 71.

neposrednosti životne moći sažete u ideji otvorenog grada, unitarnog urbanizma i psihogeografije. U povijesti umjetnosti to je mjesto Ways of seeing Johna Bergerova, u filozofiji Jeana Baudrillarda, sociologiji i komunikologiji Brune Latoura i Villema Flusera i tako dalje. Poznavajući njihov rad mi nismo bliže razumijevanju situacionizma, iako ćemo, razumijevanjem situacionističke pozicije problema iz naslova ovoga rada – ulice, umjetnosti i svakodnevnog života – iz nove perspektive razumjeti okolnosti akademskog i teorijskog stvaralaštva druge polovine dvadesetog stoljeća. Mjesto je Situacionističke internacionale nezaobilazno ponajprije poradi nepremostive činjenice bitnog uloga koji je Debord ostavio u događanjima 1968. godine. Radikaliziranoj grupi situacionista i anarhista koji su ustrajali na revolucionarnom održanju praksi započelih u svibnju iste godine pripadaju zasluge za neke od najznačajnijih ekspresija stanja ili radije situacije u kojoj je izvedeno već ranije spomenuto konceptualno dovršavanje i izlazak iz dvadesetog stoljeća. Debord će, kako je prikazano u ideji teorije o društvu spektakla koristiti pojam slike kao fenomen, metodu i metaforu spletke tehnologije, kulture i kapitala u stvaranju jedinstvenog polja učinkovite potrošnje, a koja, da bi bila realizirana u optimalnoj kontroli kritičkih i revolucionarnih subverzija mora imati upravo u slici (a to znači, kao bitan predmet) planiranje, računanje i konstrukciju svakodnevnog života. Upravo je ova linija mišljenja najvažnijim rezultatom situacionističke prakse koja je upravo iz nasljeđa povijesnih avangardi i kritike svakodnevnog života započela svoj rad u subverziji ideje urbanog života i otuđenja od materijalne i duhovne zgrade života u gradskim krajobrazima koji se smatraju materijalizacijama ukupne čovjekove kulture.

Konstrukcija situacija, stoga, u apstrakciji znači (prevratničko) preuzimanje društvene uloge slike u korist stvaranja novih okruženja za ljudsku pažnju, stvaralaštvo i doživljaj neposrednog života. U ranim situacionističkim nastojanjima upravo je ovaj način promišljanja rezultirao važnim ideologemima koji će vrhunac svoje primjene doživjeti 1968. Konstrukciju situacija deset godina ranije opisuju kao „trenutkom u životu koji je konkretno i namjerno konstruiran kolektivnom organizacijom unitarnog ambijenta i igre slučaja“⁷⁴. Četiri temeljna pojma za praktičara konstrukcije situacija (pošto situacionizam, kažu, ne postoji jer bi isti pretpostavljao otuđeni sustav) jesu stoga: unitarni urbanizam, psihogeografija, *dérive* i *detournement*. Iako snažnih materijalističkih i arhitektonskih prizvuka, ova četiri pojma imaju svoju primjenu u ukupnom sklopu teorije i prakse svakodnevnog života kao totalnog stanja kulture nekog razdoblja. Prema

⁷⁴ Anonimno, »Definitions«, u: Isto, str. 45.

definicijama objavljenim u prvom broju biltena Situacionističke internacionale iz 1958. možemo sumirati ove pojmove na slijedeći način: a) Unitarnom urbanizmu odgovara naglasak na okupljanju umijeća, umjetnosti i tehnika potrebnih za konstrukciju neke situacije i njoj pripadnog eksperimentalnog ponašanja. U tom pogledu unitarnost projekta zavisi od produktivne i napose revolucionarne reaproprijacije povijesne avnagarde kao što je to najavio Debord u osnivačkom tekstu Internationale 1957. godine. b) Psihogeografija je studij estetičkog režima organizacije življenog prostora kao slike koja izaziva ili suspreže određene motivacije pojedinaca. Bitna je pogreška i nepremostiv jaz suvremenih nam praksi povezivanje psihogeografije sa doktrinama psihoanalize i održivog razvoja, urbanizma i drugih kreativno-industrijskih područja tzv. autonomnog i javno financiranog djelovanja. Ono psihogeografijsko izaziva neposredni odgovor pojedinca i u tom smislu treba biti upotrijebljeno za svrhe konstrukcije situacija. Psihogeografija je kao estetika analitički alat ponovnog uključivanja neposrednosti u svakodnevni život. c) *Dérive* je u pogledu a) i b) način spomenutog eksperimentalnog ponašanja kojim se pažnja pojedinca usmjerava na ekstenzivno korištenje urbanog krajobraza u svim njegovim mogućnostima, ali i zadanostima i pravilima. Radi se o produženom izdržavanju (kojemu je *dérive* također i mjera) i praćenju svih suptilnih motivacija koje dominiraju svakodnevnim životom i urbanim krajobrazom, od šetnji čiju neprekinutost diktira smjena semaforских svjetala do praćenja tokova ljudi nekim predgradima i sl. d) *Detournement* je, na kraju, drugi model eksperimentalnog ponašanja koji je neposrednije povezan sa estetičkim režimom spomenutom u b) te kao što je *Dérive* u biti skretanje, *Detournement* jest diverzija postojećih formi osjetilnosti (odnosno, estetičkog režima prema bitnom post-situacionistu Jacquesu Ranciereu), a to znači stalno obnavljati povijesnu umjetničku proizvodnju kao suvremene subverzivne prakse što znači „kako ne može nikada postojati nešto poput situacionističke slike ili glazbe već samo situacionistička uporaba tih sredstava“⁷⁵ kao metodičke propagande. U tome pogledu važno je sagledati četiri temeljna pojma situacionističke teorije i prakse premisama za teoriju umjetnosti, slike i svakodnevnog života u okolnostima društvenog spektakla ili doba slike svijeta kao faktičkog stanja stvari suvremene nam epohe. Dalekosežnu uporabnost situacionističkih teza ne treba uzeti sa rezervom stoga što upravo prakticiranje njihove teorije pokazuje svu relevantnost situacionističke prakse za sve fenomene suvremenog života, a koji su spomenuti ovdje: od

⁷⁵ Isto, str. 46.

pitanja tehnologije i kibernetike⁷⁶ do svakodnevnog života⁷⁷ i umjetnosti⁷⁸. Posredstvom fenomena slike, pojmovi unitarnosti, urbaniteta, skretanja, diverzije i psihogeografije isprepliću domene svakodnevnog života, umjetnosti i kulture, tehnologije i politike, a čije ćemo realizacije sagledati na primjeru umjetničkih praksi na ulici u slijedećim poglavljima.

Kako smo napomenuli, za situacioniste ostaje presudna odrednica djelovanja upravo ona o konstrukciji situacija kao 'stanju uma' ili dezintegraciji postojećeg 'stanja stvari' kroz neposrednu primjenu premisa o svijetu uspostavljenih kroz vlastiti žargon, situacionistički vokabular koji je u bitnom smislu i sam ponajprije diverzija postojećeg jezika otuđenja. Tome svjedoče i drugi utemeljujući tekstovi Internacionale poput *Zarobljenih riječi*, eseja Mustaphe Kajatija iz desetog broja biltena Situacionističke Internacionale iz 1966. godine. U pogledu teorije slike kao fenomenologije društvenog spektakla koji slijedi 1967. godine u Debordovu djelu i djelu Raoula Vaneigema praksa započeta sa naznačenim djelatnim vokabularima situacionista dobiva svoja sistemska teorijska uporišta. Odnosno, teorija koja je do toga trenutka bila dijelom jedinstvene situacionističke prakse sada dobiva vlastitu sliku, a koja je bila pokušaj arhiviranja bitne sveze teorije i prakse za jednu potencijalnu revoluciju svakodnevnog života. Ne iznenađuje, stoga što knjiga *Društvo spektakla* predstavlja samo jednu neznatnu etapu prakticiranja situacionističke teorije i teoretiziranja situacionističke prakse pošto manifestna obilježja knjige *Društvo spektakla* proizlaze iz stvaranja jedinstvene 'slike' premisa iznesenih u brojnim esejima, člancima i programatskim tekstovima te diverzijama i *happenninzima* Deborda tokom višedesetljetnog djelovanja u okviru pokreta Letrista, Letrističke internacionale i potom Situacionističke Internacionale. Dapače, sama je knjiga potom povratno prevedena u doslovan *melange* slika filmom *Društvo spektakla* iz 1973. godine te filmom *Refutacija svih mišljenja -dobrih i loših- do sada iznesenih o filmu Društvo spektakla* 1975.godine, glasovitim esejom *Komentari uz Društvo spektakla* 1988. i dvotomnim Debordovim *Panegirikom* 1993. te konsekventnim samoubojstvom 1994. godine.

⁷⁶ Primjerice, Asger Jorn, »The situationists and automation«, u: Isto, str. 46. i Ivan Chtcheglov, *Kontinent Kontreskarp*, Beograd: Anarhija/ blok 45, 2016.

⁷⁷ Guy Debord, »Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989.; Raoul Vaneigem, *Revolution of the everyday life*.

⁷⁸ Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989., str. 16, 175, 310.

4. Umjetnost i svakodnevica

Uz situacioniste, stoga, te uz filozofijsku misao dvadesetog stoljeća, a uslijed radikalne transformacije svijeta života možemo zaključiti kako se perspektiva umjetnosti bitno izmijenila. Osim bitne promjene klasnih pozicija i političko-ekonomskih sustava u dvadesetom stoljeću umjetnost postaje društveno aktivna snaga ne samo zbog potrebe da donosi neposredne proboje u ljudsku svakodnevicu te da je na taj način mijenja već ponajprije poradi vlastita održanja. U tom pogledu i sam pojam umjetnosti dobiva važna proširenja te postaje konceptualnim utočištem kulturalnih praksi koje uključuju kreativno i očučujuće savladavanje problema svakodnevnog života, filozofijskih problema i dr. Umjetnost utoliko postaje suvremenom i u bitno filozofijskom smislu post-modernom jer svoje odnose više ne gradi kroz valorizaciju utjecaja otkrivanja nomenalnog i fenomenalnog svijeta već radije kroz ugledanje na sadašnji trenutak, budućnost i politički projekt života u poraću koje je na posljetku ostavilo Europu i svijet u dubokoj duhovnoj i kulturnoj krizi u drugoj polovini dvadesetog stoljeća⁷⁹. Ono je povijesno mjesto gdje se svi fenomeni stvaranja i odvijanja života počinju razumijevati iz domene rada kojoj posebno pogoduju opće teorijske tendencije prema lijevim politikama i marksističkoj filozofiji kao novim pristupima historijskom materijalizmu, odnosno dijalektičkom načinu mišljenja, od glasovite Frankfurtske škole nadalje. Dapače, „društvena svijest i svakodnevni život konstituiraju se u dvojaku procesu materijalne proizvodnje i materijalne potrošnje“⁸⁰, odnosno u bitnome se smislu svakodnevni život pojavljuje tamo gdje urbani okoliš predstavlja materijalizaciju estetskih i političkih programa nekog društva. Gdje svijet postaje slikom – heideggerijanskim rječnikom – pojavljuje se svakodnevni život u smislu kulturne politike svijeta uopće⁸¹. Imati teoriju svakodnevice znači stoga uvijek imati u misli izmjenu svakodnevnog života koji se pojavljuje 'uvijek drugdje' ako nije predmetom neposredne i napose revolucionarne prakse pa je u tome smislu i sam pojam svakodnevice metodički, odnosno kritički koncept⁸². Umjetnički projekti poslije povijesne avangarde stoga imaju kao predmet prakse svakodnevnog života upravo u smislu u kojem smo opisali fenomenologijsko uzmicanje pojma slike u njenu paradigmatičku prisutnost u mišljenju uopće ('imanja slike o čemu') pa se umjetnička djelatnost odvija u naznačenim konotacijama komunikacije, umrežavanja, istraživanja, konstrukcije i dizajna, i tako

⁷⁹ Usp. Aleš Erjavec (ur.), *Aesthetic revolutions and the Twentieth-century Avant-Garde movements*, str. 255.

⁸⁰ Boris Arvatov, »Everyday Life and the Culture of the Thing«, u: *October* Vol. 81 (1997), Str. 119-128.

⁸¹ Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Zagreb: Studentski centar, 1969.

⁸² Guy Debord, »Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989., str. 68.

dalje. Ono što se može zaključiti iz – primjerice – Nove umjetničke prakse kao konceptualnog zaokreta u umjetnosti i njejoj aproprijaciji življenog svijeta i krajobraza svakodnevice jest da se nauštrb tobožnjeg spajanja umjetnosti i života događa prešutno odvajanje umjetnosti i ukupne slikovne zbilje⁸³ kao vizualne kulture kao i od same slike kao predmeta, a da pritom zadržava oznake društvenog spektakla koji opisuje Debord udaljavanjem u predstavu – odnosno u teatar reprezentacije i akumulacije slika 'sretnog ujedinjenja'. Iako se čine materijalno bliski, u ozračju novih praksi u umjetnosti razdvajanje se svakodnevnog života i umjetnosti iskazuje još radikalnijim.

4.1. *Graffiti* kao kultura urbane svakodnevice

Kao što smo istaknuli u pregledu izvora za *graffiti* umjetnost u uvodnim poglavljima ovoga rada – vizualne prakse u prostoru svakodnevice i urbanog života suvremene kulture tek izazivaju sporadična povijesno-umjetnička vrednovanja i sociološke opise. Njihova se nedostatnost očituje u tome što – izostavivši teoriju slike i društvenog spektakla, a kao što je i slučaj sa Novim umjetničkim praksama – nisu zahvatili dalekosežnost fenomena u njegovim unutarnjim potencijalima i vanjskoj rekuperaciji u komoditet suvremene kulturne industrije. Ne samo da danas možemo sudjelovati u psihogeografskim šetnjama ili se uključiti u radionice izrade diverzija stripom, grafikama i *fanzin* proizvodnjom već možemo biti i pozvani smo oblikovati vlastite živote slikama opće estetizacije svakodnevice i njenog postvarenja u umjetnički projekt bez produbljenog razumijevanja spektakularne svakodnevice koja se krije u trivijalnom razdvajanju riječi umjetnost na umijeće-umjetno-umjetno-st odnosno guranje u virtualnost, predstavu i reprezentaciju. Ova se rekuperacija u svojoj širini dogodila 1968. godine sa propašću studentskih i radničkih prosvjeda u Parizu pred očima najvažnijih suvremenih mislioca i umjetnika koji su posljedično sve svoje revolucionarne motivacije pretočili u intelektualno prijemčivu, akademski i ekonomski unosnu teoriju i estetiku radikalnih umjetnika i teoretičara vlastitih života.

Ipak, nekoliko praksi koje su u radikalnoj dosljednosti provodili Situacionisti tokom svibnja '68. mogu se opravdano smatrati temeljima urbane kulture, a potom i urbane svakodnevice u svjetskim razmjerima, a posebice smatramo li Situacioniste grupom koja privilegira 'stanje uma' radije nego li ideološku homogenizaciju te odakle možemo čitav niz istovremenih pojava

⁸³ Usp. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966-1978*, Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti, 1978., str.3.

situacionističkih praksi smatrati realizacijom jedinstvenog učinka dosljednog opisivanja nedostatnosti konkretnog stanja stvari koje jest kritički predmet svih teorijskih i praktičkih djela proto-situacionista od Deborda nadalje. Ponajprije, radi se o umijeću diverzije, tzv. *remixa* i *graffitija* kao metode ne tek puke političke propagande već i aroprijacije same propagande za revolucionaran cilj koji se ponovno otkriva u radikalnoj trivijalnosti nečega poput eksperimentalne revolucije svakodnevnog života. Jasno je, dakako, kada govorimo o slici, spektaklu i industriji jedinstvenog polja reprezentativne potrošnje – one koja nas predstavlja u društvu i stavlja sa njime u odnos - i proizvodnje svijeta kao slike mi uvijek govorimo o svakodnevnom životu, jer nas žive slike i predstave spektakla uvijek postavljaju u tehno-kulturalni kontekst prisutnosti, stvarnog vremena (*real-time*) i djelovanja uživo (*live*). Načinom na koji se pak svakodevica zadobiva kao polje revolucionarne borbe ili utoliko polja post-moderne igre eksperimentalnog napuštanja svih narativnih i historizacijskih težnji prosvjetiteljskog duha prošlih razdoblja jest reaproprijacija urbanog krajobraza koji je shvaćen kao materijalizacija postojećih potrošačkih, odnosno ekonomskih i političkih odnosa, a koji na taj način čine estetičku osnovu svijeta-slike, odnosno kompleksnog sustava motiviranja, stimuliranja ili susprezanja potrošnje, rada, uživanja i tako dalje. U tome kritičkom kontekstu nastaju prvi ulični natpisi Situacionističke internacionale u osvit 1968. godine.

Graffiti ili ulični natpis, vizualni i počesto osoban znak u javnome prostoru mogu biti – dakako – povijesno istraženi kao fenomen koji izrasta svugdje gdje civilizacija u okolnostima urbaniteta stječe kulturu dijaloga i političku deliberaciju koja njime upravlja. Ipak, njegovu povijesnu i bitno ne-umjetničku narav⁸⁴ treba elaborirati u pogledu suvremenog značenja fenomena, njegova ponavljanja i formiranja razlike koja je omogućila da se *graffitijem* bave umjetnici tokom dvadesetog stoljeća, odnosno da upravo kroz *graffiti* praksu pokušaju izaći izvan domene umjetničkog djelovanja ili da umjetničkoj praksi daju time nova značenja i vrijednosti. Stoga, namjesto sociološkog fenomena *graffiti* se iskazuju posebnom estetičkom praksom kao i praksom specifičnog estetičkog svjetonazora. Tome je tako ponajprije stoga što se *graffiti* praksa pojavljuje kao globalni fenomen kroz posljednjih pola stoljeća, no iako se pojavljuje u okolnostima urbaniteta njena društvena uloga nije ista u svim područjima i njihovim mogućnostima, ali se estetički očituje kao specifičan način ponavljanja subverzivnih učinaka kreiranja vizualnog dijaloga sa globaliziranom idejom svakodnevnog života i njegovih

⁸⁴ Miško Šuvaković, »Grafit«, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 248.

nedostataka. Posebnom estetikom *graffiti* prakse opisujemo vizualno označavanje i afirmiranje površine javnog prostora kao materijalizacije uvjeta mogućnosti dijaloga u zajedničkom prostoru organiziranog svakodnevnog života. U tome je apstraktnom pogledu *graffiti* praksa bliska tendencijama u slikarstvu i uzmicanju od realizma ka afirmiranju slikarske površine, plohe i apstraktnog sadržaja vizualnih prezentacija emocionalnih stanja čovjeka. Sa razvitkom *graffiti* prakse i njenim posljedičnim institucionaliziranjem u formu ulične umjetnosti, odnosno *street art*, transgresivna se narav ove vizualne prakse očituje u podijeljenosti između umjetnosti na ulici, umjetnosti ulice i prevladavanja umjetnosti svakodnevnim praksama otpora. Umjetnost na ulici, *street art*, *graffiti* i umjetnost ulice pojavljuju se danas dijelom jedinstvenog pojma urbane kulture. Njihovu nesvodljivost na umjetnički ili sociološki plato možemo smatrati simptomom ili pak predmetom komodifikacije i ekonomizma suvremenih načina potrošnje doživljaja i spekulacije, od festivala ulične umjetnosti do institucionalnih pokušaja historiziranja i u tome pogledu 'spektakulariziranja' živih urbanih praksi otpora. Problem se pokazuje, naime, u tome što je prevladavajući stav teorije iza studentskih i radničkih prosvjeda 1968. godine taj da je otpor u umjetnosti i umjetnost otpora postao nemoguć i nedostižan projekt post-moderne koja je u svojim pretpostavkama u bitnom smislu prevladana tehnologijom i dizajnom dvadeset i prvog stoljeća, odnosno postala je dijelom globaliziranog poretka proizvodnje svega, od kućanskih aparata do prosvjeda i pobuna protiv dominantnog sustava. Ne smije nas stoga iznenaditi da u dobu političke korektnosti, tabuiziranja svakodnevnog govora i porasta neo-konzervativizma umjetnost otkriva svoju kritičku mogućnost u pukoj transgresiji normi čija institucionalizirana djelatnost ekstremiziranja inhibicija svakodnevnog života biva dovoljna za postizanje željenih ekonomskih učinaka.⁸⁵

Izigravanje svih tradicionalnih umjetničkih formi koje su do kraja prvog svjetskog rata imale monopol na vizualnost predmet su situacionističke prakse u stvaranju novih kulturnih obrazaca. To je značilo ponajprije kroz psihogeografiju i *dérive* rekreirati uvjete pojavljivanja i korištenja grada kao materijalizacije postojećih ekonomskih, kulturnih i političkih odnosa, a kako bi se stvorile „nove emocionalne mape postojećih prostora [...] i kako bi se orisali planovi za konstrukciju situacija koje imaju biti smještene u nove utopijske gradove“⁸⁶ koji nisu doista novi gradovi već ponajprije simboličke rekreacije i eksperimentalna rastvaranja svih mogućnosti onih

⁸⁵ Paul Virilio, *The information bomb*, New York: Verso, 2005. [drugo izdanje prijevoda; prvo izdanje prijevoda 2000., izvornik 1998.], str. 46.

⁸⁶ Christopher Gray (ur.), *Leaving the 20th century: the incomplete work of the situationist international*, London: Rebel Press, 1998. [drugo izdanje; prvo izdanje 1974. Free Fall Publications], str. 4.

postojećih. U prosvjednim gradovima 1968.godine, a posebice u Parizu, pojavljuje se velika količina *graffitija*, uličnih natpisa koji testiraju po prvi puta komunikativnu vrijednost gradskog krajobraza i ukidanja uvjetovanja urbanog prostora kao praksi koje proizlaze iz samog središta situacionističke misli. Upravo u pogledu dosljedne i radikalne provokacije potencijalnosti svih okupiranih prostora, gradskog krajobraza kojim su prosvjednici neposredno upravljali i dodjeljivali mu nova značenja otvoren je prostor formiranja situacionističkih praksi kao specifičnog kulturnog obrasca koji je moguće identificirati i izvan samog pokreta te na taj način predstavljaju formiranje urbane kulture slijedećih desetljeća, od neposrednog utjecaja na supkulturni i popularni *boom punk* estetike u Velikoj Britaniji⁸⁷ do američke *graffiti* scene koja se pokazuje rezultatom pobune protiv arhitekture i urbanizma moderne kao i neoliberalnog kapitalističkog poretka koji je svakodnevicu pogurao u privatnost osobnih sudbina, a ne simptom ukupnih nastojanja kapitala u savladavanju učinkovitog načina proizvodnje i potrošnje⁸⁸. Smatramo li kulturu ili supkulturu napose tehnikom kojom neka zajednica savladava duhovne i materijalne probleme vlastite komunalne zbilje – a što je jednostavan fenomenologijski zaključak – *graffiti* kao kultura svakodnevnog života u okolnostima društvenog spektakla, onako kako su ga opisali situacionisti, dobivaju autentično utemeljenje u kulturi otpora nad dominantnim sustavom eksploatacije i njegovim posljedicama⁸⁹. Ova je fenomenološka kvalifikacija utoliko opasnija pošto smo anticipirali rekuperacijsku moć suvremene umjetnosti da iskoristi *graffiti* praksu kao vlastiti predmet i prometne kulturu otpora u puku sliku učinkovite eksperimentalne prakse za festivale umjetnosti, muzeje i sl.

4.2. Graffiti kao pojam za umjetnost ulice

Ono što možemo 'pročitati' iz rane *graffiti* prakse druge polovine dvadesetog stoljeća kao i iz implikacije samoga naziva prakse jest kreiranje ontološke razlike kao i kreiranje specifične metodičke uporabe pojma *graffiti* prakse. Naime, *graffiti* smo već opisali kao ulični natpis ne-umjetničkih motivacija, a koji ima komunikacijsku ulogu ili osobno značenje, odnosno predstavlja prazan znak u prostoru. Od prometnog ili reklamnog znaka on se razlikuje svojim estetskim učincima jer *graffiti* je rukom ispisan na površini kojoj se nameće do tada nepredviđena uloga nositelja poruke poput fasade zgrada, pločnika i sl. a njegova poruka ne mora

⁸⁷ Usp. Sadie Plant, *The most radical gesture: the situationist international in a postmodern age*, New York: Routledge, 2002. [peto izdanje; prvi put objavljeno 1992.].

⁸⁸ Usp. Cedar Levishon, *Street art: the graffiti revolution*, London: Tate Publishing, 2010. [drugo izdanje; prvo izdanje 2008], str. 7.

⁸⁹ Usp. Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016., str. 164.

prenositi nikakvo neposredno značenje. Dapače, radi se o čistom činu (uličnog) pisanja te na taj način treba promatrati i njegove učinke. *Graffiti* na posljetku u smislu svog polazišta u pismu predstavlja potencijalnost i implikaciju jezika, bez obzira na neposrednu formu koju uzima i to ponajprije upravo stoga što se sama praksa naziva *graffiti* praksom. Također, *graffiti* praksa u svojoj uporabi gradskog krajobraza ne kao pukog platna već kao mjesta igre slučajem i diverzijom prešutnih mogućnosti i zabrana predstavlja vrstu djelovanja koja je najbliža eksperimentu ili analizi mogućnosti koje su pohranjene u nekom fenomenu, paradigmi ili diskursu. *Graffiti* praksa se može stoga u ovome obliku smatrati i metodičkim terminom za analizu stila, kao što bismo pojam fotografije mogli – u njenim tehničkim i estetskim implikacijama – metodički primijeniti na čitav niz vizualnih fenomena kako bismo bolje razumjeli i u suvremenom kontekstu analizirali njihove uvjete i realizacije.

Kako smo zaključili - u skladu sa situacionističkim preduvjetima za teoriju slike i društvenog spektakla – da urbana svakodnevnica predstavlja materijalizaciju dominantnih društvenih odnosa (ili njihova nepostojanja nauštrb susprezanja društvenosti napose), a *graffiti* kao oblik izokretanja i diverzije značenja tih materijalizacija vidimo kako se nalazimo na području koje se može razumjeti platoon borbe, osporavanja i napose revolucionarnog djelovanja. Nije stoga začudno da se *graffiti* praksa može jednostavnim konceptualnim transferom smatrati djelom post-avangardne, post-moderne i posebice konceptualne umjetnosti. Paradoks se nalazi u tome što legitimacijski karakter suvremene umjetnosti ne može izbjeći učincima legalizacije/institucionalizacije pa time oduzima jedan od konstitutivnih momenata *graffiti* prakse koji se poziva na vandalizam za zarobljeni ekspresivni potencijal ulice. Radi se, dakle, o legislativnoj granici između umjetnosti i kulture. S druge strane, *graffiti* praksi odgovara jednako konceptualna anonimnost⁹⁰, odnosno autorstvo atribuirano određenom kolektivu ili pokušajima objektivnog promatranja graffitija kao simptoma alternativne socijalizacije. Potpis *graffitija* učinak je stila – i to posebice u smislu komunikativnog djelovanja ili pak kodiranja odnosa koji se potpisom provocira, pozivanjem na reakciju, pogled, brisanje i sl. - a ne težnje za autorskom ekspresijom pa tako potpis može reprezentirati pripadnost grupi, diverziju ideje potpisa, i sl. Dapače, borba protiv *graffitija* na način pozitivne reafirmacije stvaranja zidnih natpisa kroz njihovu legalizaciju i pretvaranje u kulturni proizvod proizvest će još jedan paradoks kontrole, a

⁹⁰ George Gonos, Virginia Mulkern i Nicholas Poushinsky, »Anonymous expression: A structural view of graffiti«, u: *The Journal of American Folklore* Vol. 89 (1976.), str. 42 (40-48).

koji su neki autori već valjano anticipirali⁹¹. Naime, *graffiti* je psihogeografski simptom zatvaranja i represije jezika i svakodnevnog izražavanja u suzdržanim gestama političke i kulturalne korektnosti nametnute dominantnim sustavom i njegovim paradigmama učinkovite eksploatacije, a što znači da ništa osim totalne legalizacije *graffitija* nikada neće zaustaviti stvaranje nepodobnih, sablažnjujućih i puko vandalističkih *graffitija*, a totalna je legalizacija, jasno, u potpunosti nemoguća. Ono što ostaje mogućim, u okvirima govora o post-modernom ukidanju narativnih struktura sposobnih da nam daju apsolutnu sliku fenomena odvojenih od sustava proizvodnje jest apropijacija stila i na taj način u potpunosti prevladavanja Hebdigeove ideje supkulture i značenja u stilu, odnosno ideje kulturalnih studija uopće. Naime, apropijacija stila misli se u njegovom čišćenju postajanja-slikom, a ne nadopunom koja bi dopuštala neko mnoštvo operacija idejom *graffiti* stila. Approprijacija se događa na način komodifikacije, odnosno pretvaranja stila u proizvod te pripada kulturi potrošačkog individualizma suvremenog stanja društvenog spektakla koji McKenzie Wark opisuje konceptom spektakla rasapa⁹². On nije ništa više do li sustav potpune integracije ideje monadologije suvremenog svijeta, harmonično ujedinjenih ali u potpunosti izoliranih pojedinaca koji zajedno čine reflektivnu osnovu društvenog spektakla bez društva. Kultivacija i pripitomljavanje *graffiti* prakse tokom osamdesetih godina prošloga stoljeća u Americi upravo je začetak onoga što će Debord u *Komentarima uz Društvo spektakla* 1988. godine nazvati kulturom dezinformacije s jedne strane - gdje dezinformacija predstavlja „zlu uporabu istine“⁹³ - te „strujom slika“ s druge strane u kojoj upravljanje značenjem, brzinom kolanja, titranja, susreta i odvrćanja slika ostaje gledatelju nepoznata i tako postaje plaćenim doživljajem u galerijskom prostoru, kino dvorani, muzeju, na ulici uopće, i tako dalje. Pojavio se shizofren kulturni jaz koji govori imperativnim tonom, ili zatvor ili galerija, i to ne prema brutalizmu odnosa prema praktičarima *graffitija* već prema ideji ulice uopće, a čime se po prvi puta jasno pokazala i potvrdila situacionistička teza kako je urbani krajobraz materijalizacija svih zabrana, susprezanja i kontinuiranog (de)stimuliranja i razočaranja pojedinaca dominantnoga načina proizvodnje – ulica je područje zabrana, ulične prakse mogu u doba spektakla biti samo predmetom galerijskog izlaganja, a praktičar *graffitija* nužnošću stvari mora postati zvijezda toga spektakla.⁹⁴ Pojam stila u *graffiti* praksi može se, doduše, promotriti i

⁹¹ Isto, str. 43.

⁹² McKenzie Wark, *Spectacle of disintegration: situationists and the passage out of the 20th century*, New York: Verso, 2013.

⁹³ Guy Debord, *Društvo spektakla i Komentari uz društvo spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999., str. 211.

⁹⁴ Claudia Barnett, »The Death of graffiti: Postmodernism and the New York City Subway«, u: *Studies in popular culture* Vol. 16 (1994), str. 25-38.

analizirati i s obzirom na kulturni dokumentarni film iz 1983. godine, *Style Wars* redatelja Tonya Silvera u kojemu imamo priliku sagledati realiziranje vlastite urbane vizualne prakse kao pristajanja na te kontinuiranog kreiranja ponajprije životnog stila koji se potom očituje u samim *graffitima*. Utoliko pojam stila može u potpunosti simbolizirati strukturu *graffiti* prakse iako u nju ulazi izvana pa ga uvijek nalazimo 'kopuliranog' u neki od njegovih fenomena poput životnog stila, stila pisanja i sl.

Autentična praksa izrade uličnih *graffiti* natpisa u smislu situacionističke prakse ispisivanja slogana koji anonimnošću i estetičkom prazninom upućuju na neko kolektivno nastojanje pripada stoga tendenciji transformacije ulice i kroz nju svakodnevnog života. U svojoj rekreaciji vizualnog, psihogeografskog i estetičkog učinka, revolucionarni aforizmi koji komuniciraju sa gledateljem, ali i samim urbanim krajobrazom poput glasovitog „*sous les pavés la plage*“ (Sl. 1.) čini specifičnu okolnost i mogućnost da se graffiti praksa sagleda kao dijelom obuhvatnijeg projekta umjetnosti ulice i revolucije svakodnevne u doslovnijem smislu koja je raspravljana u lokalnom kontekstu (Sl. 6). Umjetnosti bi ulice, u tome pogledu odgovarala metodička primjena četiri temeljna pojma situacionističke prakse kao i kritičke primjene graffitija kao stalnog procesa reinvenije značenja prostora, arhitekture i strukture svakodnevnog kretanja i emocionalnog uplitanja u prostorna i duhovna ograničenja čovjeka. Dakako, ovdje se ponovno misli na eksperimentalnu ili situacionističku uporabu riječi umjetnost u kojoj ona ima značenje stvaralačkog procesa koji svoju eksperimentalnu narav ponajprije očituje u neobaveznom i kreativnom izabiranju potencija povijesnih avangardi za potrebe posve novog ne-umjetničkog, ali svagda revolucionarnog estetičkog projekta upravo u smislu bliskom estetičkoj avangardi Aleša Erjavca⁹⁵. Dapače, kao što smo napomenuli ranije, graffiti praksi odgovara kroz otkrivanje transgresije u području svakodnevne komunikacije mjesto za nov post-avangardni i trans-spektakularni jezik komunikativnog djelovanja.

4.3. Unutarnja ontologija graffiti prakse – *throwup* i *tag* kao oslobođeni jezik

Utoliko je potrebno naznačiti četiri komunikativna obrasca graffiti prakse, a koja ćemo dovesti u užu svezu s analitičkom i kritičkom praksom četiri spomenutih situacionističkih metoda rada sa svakodnevicom. Oznaka ili *Tag* najjednostavniji je suvremeni graffiti, jednobojan te često izveden u jednom potezu markerom ili aerosolnim sprejem predmet je stalnog

⁹⁵ Aleš Erjavca (ur.), *Aesthetic revolutions and the twentieth-century avant-garde movements*, Durham: Duke Uni.Press, 2015.

ponavljanja pa se nerijetko smatra potpisom autora. Njime se često izvršava osporavajuća komunikacija sa drugim graffiti praktičarima kroz precrtavanje njihovih elaboriranih radova. Njemu blizak, ali elaboriraniji i sa više boja jest *Throwup* graffiti koji također predstavlja ponavljajući identifikator. Kako postaju veći, njihova se imena razlikuju, od *Blockbustera* do *Wildstyle* graffitija svi predstavljaju – osim svoje estetičke pojavnosti i specifičnu motivaciju pojedinca i odnos prema izradi graffitija kao i unutarne razumijevanje njihova smisla u prostoru svakodnevice. Slijedeći komunikativni obrazac jesu elaborirane graffiti slike i kraće poruke koje napuštaju neposredno vezivanje za onoga koji crta i identificiraju se stilski ili poetički, a usmjereni su na estetički učinak u prolaznika i motivacije drugih graffiti praktičara. Tip nazvan *Heaven*⁹⁶ odlikuje se postavljanjem slike ili teksta na vrlo nepristupačno i vizualno prijemljivo mjesto. *Tag* ili drugi neelaborirani oblici *graffitija* na ovome bi mjestu bili proizvodom puke arogancije i nedostatka svijesti o vlastitoj praksi što je najčešći slučaj u mladima⁹⁷. *Throwup*, *tag* i drugi *graffiti* koji na elaboriran ili manje elaboriran način komuniciraju vlastitu prisutnost, označavaju prostor kao mjesto stalnih prolazaka pripadaju praksi koju možemo nazvati *tagiranje*, odnosno označavanje. Druga je važna praksa za izvedbu *graffitija* takozvano *bombardiranje* koje posebice odgovara nastanku prakse suvremenih urbanih *graffitija* u New Yorku sedamdesetih godina prošloga stoljeća kroz organizirano gerilsko oslikavanje vagona njujorške podzemne željeznice. U *graffiti* praksu jednakom važnošću pripadaju i *stickeri*, tj. naljepnice, *paste-ups* ili poster i *stencils*, odnosno *graffiti* iz šablone koje možemo priručno svrstati u praksu koja nadilazi puko označavanje i izdržavanje osobnog znaka *graffiti* praktičara⁹⁸.

Na taj način imamo grubo oris četiri važnih obrazaca *graffiti* prakse: (a) *tag*, *throw-up*, *blockbuster*, *wildstyle* kao znak (b) *tagiranje* kao praksu označavanja (c) graffiti sliku ili poruku, *stencil*, naljepnice i postere kao elaborirane oblike komunikacijskog djelovanja onkraj jezika supkulture koje možemo u metodičkom i suvremenom smislu nazvati *Graffitiem* te (d) *bombardiranje* kao elaboriranu 'organizaciju privida' utoliko što uzima u obzir stvarnu fluidnost svakodnevnih praksi poput kretanja vlaka, kretanja vlakom, praznih prostora i vremena čekanja vlaka i sl. Kada govorimo o četirima temeljnim pojmovima situacionističke prakse teorije

⁹⁶ »Styles of graffiti« <https://graffitocanberra.wordpress.com/styles-of-graffiti/> (pristup 19/6/2019)

⁹⁷ Ricardo Campos, »Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression«, u: *Social Analysis: The international journal of social and cultural practice* Vol. 59 (2015.), str. 17-40.

⁹⁸ »Kinds and Styles of Graffiti«

http://calligraphy-expo.com/en/aboutcalligraphy/kinds_of_graffiti/kinds-and-styles-of-graffiti i »Graffiti Designs & Styles: Tagging, Bombing and Painting« <https://weburbanist.com/2009/09/24/graffiti-designs-styles-tagging-bombing-painting/> (pristup: 14.6.2019.)

susrećemo se, dakle, sa dva teorijska modela (psihogeografije i unitarni urbanizam) te dva alata (*dérive* i *detournement*) koje možemo prisposobiti kroz praksu *graffitija* kao metodičke umjetnosti ulice. Naime, *dérive*, kao proizvoljno skretanje imaginarnim tokovima gradskog krajobraza i na taj način bilježenje prostornih odnosa, sprege i motivacija koje se pronalaze u samom krajobrazu kao materijalizaciji duhovnog stanja epohe ima svoj egzemplarni vizualni pandan, odnosno povratnu materijalizaciju u praksi *tagiranja* i ideji plasiranja potpisa ili znaka na gradske fasade, stupove, pločnike...Trenutak u kojemu *graffiti* možemo nazvati diverzijom (*detournement*) jest upravo način na koji prakticiranje *graffitija* u okolnostima društvenog spektakla i konkretne hiper-urbanizacije i svih njihovih simptoma postaje kulturom radije nego povijesno kuriozitetnim znakom prisutnosti (poput glasovitog '*Killroy was here*'). Ova kultura podrazumijeva unutarnju komunikaciju (a & b) i ekspresivnost spektakularne kulture subverzivnog privilegiranja vidljivog (c & d) kako bi se kontinuirano proizvodio očudjujući učinak na svakodnevni život kroz neposredno organiziranje estetičkih učinaka na gledatelja.

Jezik je ove prakse bitno povezan sa spontanim pokretima kreativnog suobraćanja sa življenim prostorom grada, predgrađa i drugih urbanih okoliša. Dapače, spontanost skretanja kao situacionističke motivacije za estetičkom praksom hodanja koja radikalno prevladava romantičarski ideal *flaneura* u praksi *tagiranja* dobiva svoje bitno proširenje. Kao aplikaciju slobodnog i spontanog crteža kao oznake prolaska *graffiti* predstavlja konstruktivni princip situacije i otkriva preduvjete stvaranja neposredne slikarske ili vizualne prakse koja je bila predmet djelovanja mnogih neoavangardnih umjetnika čije su ideologeme situacionisti uspješno 'izvukli' izvan rekuperacijskog aparata umjetničke proizvodnje.⁹⁹ Raoul Vaneigem u knjizi *The revolution of the everyday life* slijedećim pasusom ističe ovaj problem:

„Stvoreni predmet manje je važan od procesa koji ga rađa, od akta stvaranja. Ono što umjetnika čini umjetnikom njegova je kreativnost, a ne umjetnička galerija. Na žalost, umjetnici se rijetko prepoznaju kao stvaraoci: ponajčešće oni igraju u ritmu publike, pokazuju se, šepure. Kontemplativni stav prema umjetnosti prvi je kamen bačen na stvaratelje. [...] Poezija djela, prije svagda smatrana marginalnom, sada stoji u središtu svakodnevnog, u središtu svakodnevnog života – u sferi koju u stvari nikada nije napustila.“¹⁰⁰

⁹⁹ Usp. Raoul Vaneigem, *The revolution of everyday life*, str. 169-170.

¹⁰⁰ Raoul Vaneigem, *The revolution of everyday life*, str. 177.

Jezik, odnosno strukturiranje prakse kao slike mogućnosti jezika znači ujedno stvarati konkretnu priliku za mišljenje i „stjecanje uvida u svijet otuđenja“¹⁰¹ te se zato pokazuje izrazito važnim razumjeti, odnosno na ovome mjestu naznačiti komunikacijska svojstva *graffiti* prakse. Ona su usmjerena na označavanje prostora i vlastite prakse prolazaka, neposrednu komunikaciju sa drugim *graffiti* praktičarima i naposljetku na posrednu komunikaciju sa prolaznicima, odnosno korisnicima konkretne svakodnevice. U distribuciji spontanosti i kreativnih diverzija monolitnog i monološkog karaktera urbanog krajobraza *graffiti* praksa stvara situaciju u kojoj omogućuje stalno iznova obnovljenu motivaciju za kreativnom uporabom javnog prostora. Jezik *graffitija* možemo utoliko smatrati i vrstom dadaističke poezije ponavljanja i razlike koja umjetnička sredstva zamjenjuje subverzivnim sredstvima kreativnog i napose 'umjetničkog' vandalizma.¹⁰²

4.4. Umjetnost ulice, situacionizam svakodnevnog života

Možemo na posljetku, sa teorijom slike i idejom granica *graffiti* prakse kao i definicijom situacionističke prakse odrediti položaj subverzivnih urbanih praksi kao konceptualnog hipocentra ideje umjetnosti ulice i napose umjetnosti ulice kao ideje. Tome je tako iz nekoliko razloga. Ponajprije radi se o praksama koje javno, radikalno i kontinuirano iskazuju nezadovoljstvo sa i opću neadekvatnost post-moderne konceptualne umjetnosti da izvrši bitnu promjenu svakodnevnog života te je posrednim putem – kroz vlastitu praksu – proziva za krađu života iz svakodnevice i svakodnevice iz života u kojemu sve postaje potencijalnim predmetom umjetničke rekuperacije kao samo jednog od izraza ukupnog društvenog spektakla u stanju spomenutog rasapa – harmoničnog razdvajanja svih fenomena od njihove ontologije. Predstava, teatar i opće izigravanje otpora instituciji umjetnosti i umjetnika u ideji konceptualne umjetnosti ili umjetnosti kao ideje povijesno označava trenutak prelaska u društvo spektakla gdje su svi fenomeni preobraženi u slike pa se i sve prakse povezane s tim fenomenima očituju u oblikovanju reprezentativnih događaja, spektakla, doživljaja i iskustava čiju je efektivnost moguće mjeriti isključivo ekonomskim pokazateljima, a što je jasno iz opće ontologije fenomena spektakla koji se sam opisuje „kapitalom u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika“¹⁰³. Upravo je ovaj smjer kretanja konceptualne umjetnosti naznačen u adoptiranju spektakla i metafizike prisutnosti pop-arta i drugih umjetničkih pokreta koji su privilegirali medijsku

¹⁰¹ Mustapha Khayati, »Les mots captifs: Préface a un dictionnaire situationniste«, u: *Internationale situationniste* Br. 10 (1966.), str. 53. (50-55).

¹⁰² Isto, str. 50.

¹⁰³ Guy Debord, *Le société du spectacle*, str. 17.

prisutnost i estetiku kiča naspram ideje umjetnika, kreativnog genija¹⁰⁴, slike i vizualnosti napose. Konceptualna je umjetnost u svojim krajnjim mogućnostima predmetom spektakla kao tehnologije te je na taj način i Aleš Erjavec opisuje u granicama artistskih revolucija, odnosno onih koje – zatvorene u domeni umjetnosti – regeneriraju područje obavljanja, djelovanja i utjecaja umjetnosti kao institucije i discipline, bez utjecaja na vanjsko područje života kao svakodnevica, kao politike ili kulture napose.¹⁰⁵

Kako relevantna međunarodna literatura ističe, a što potvrđuje i ranije istraživanje te pregled arhivske građe i baza podataka, fenomen *graffitija*, a u još manjoj mjeri fenomen daleko veće važnosti poput svakodnevnog života ostaju epifenomenima i teorijskim stranputicama socioloških rasprava¹⁰⁶ te se u velikom broju svode na studije slučajeva i preglednih radova određenih praksi ili supkultura. Značajan udio u tome problemu nosi i činjenica kako zbog zatvorenosti disciplinarnih istraživanja nije došlo do pozitivnog slaganja oko uloge vizualne kulture u svakodnevnom životu suvremenog društva, iako je sa nasljedstvom situacionističkih teoretičara i njihovim nastavljačima vidljivo kako – uzgred društva spektakla – vizualnom kulturom opisujemo cjelokupno stanje razvijenih suvremenih društava. U tome pogledu jezik *graffiti* prakse treba ponajprije promatrati slikom, a i tome je tako pošto smo u uvodu ovoga rada uspostavili priručnu ontologiju slike koja kroz Heideggera određuje fenomen slike sistemom, informacijom i napose sredstvom nekog upravljanja i atribucije. Sa Debordom smo potom zaključili da takvoj biti slike odgovara stanje društvenog spektakla u kojemu se sve udaljava u predstave, odnosno u skupove i 'bujice' slika kojima čovjek raspolaže kao kapitalom te se upušta u kultiviranje vizualnosti i virtualnosti nauštrb stvarnih iskustava. Javljuju se zlokobne ekonomije pažnje¹⁰⁷ i počinju kritički razumijevati tehnike promatrača¹⁰⁸ koje zajedno čine društveno stanje već spomenutog spektakla rasapa ili pak jezikom američke post-moderne kulturne teorije i sporadičnog visokog europskog pop-arta kapitalističkog realizma¹⁰⁹. Konceptualna umjetnost svoje mjesto u ovome stanju stvari zauzima kao reakcionarna disciplina umjetnosti u kojoj i sama ideja prakse postaje virtualnom ili pak simulakrumom, odnosno

¹⁰⁴ Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge: MIT Press, 2003., Str. 28-29. i dalje.

¹⁰⁵ Usp. Aleš Erjavec »Introduction« i »Conclusion«, u: Aleš Erjavec, *Aesthetic revolutions and the twentieth century avant-garde movements*, Durham: Duke Uni. Press, 2015.

¹⁰⁶ Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016., i Rafael Schacter, *Ornament and order: Graffiti, Street art and the Parergon*, Burlington: Ashgate Publishing, 2014.

¹⁰⁷ Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje*.

¹⁰⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the observer*.

¹⁰⁹ Mark Fisher, *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011., posebice usp. 93. i dalje.

praznom idejom koja u potpunosti prekriva neko područje i tako postoji poradi sebe same. U takvu sferu umjetnosti ljudi su (kao promatrači, korisnici i potrošači) uhvaćeni na jednak način kao što su uhvaćeni u koji drugi potrošački proces ili proces rada na samooblikovanju svijeta u kojem postoji uopće mogućnost takve umjetnosti.

Umjetnost svakodnevnog života stoga, prema zadaćama situacionističkog projekta i njegovih nastavljača u francuskoj post-modernoj filozofiji i američkoj lijevoj kritici s početka dvadeset i prvog stoljeća postaje glavnim platom borbe za oslobađanje zarobljenih značenja i mogućnosti prostora života i života samog kao mogućnosti. U osvit konceptualne umjetnosti, performansa i *happeninga* kojemu također prethode situacionističke kao i dadaističke performativne diverzije¹¹⁰ Debord čini radikalna zaokret napuštanja avangardnih projekata kako bi se u radikalnom raskidanju s pojmom umjetnosti svakodnevica uzela kao ideja, odnosno, kako bi se program konceptualne umjetnosti pogurnuo iz otuđene prakse u revolucionarno sredstvo reinencije (revolucije, odnosno izokretanja) svakodnevnog života. Upravo zato ovaj projekt vlastitim konceptualnim utočištima 'ispada' iz povijesti umjetnosti, filozofije i drugih domena istraživanja zbog radikalnosti volje posvećene isključivom teorijskom djelovanju unutar žive prakse svakodnevnog života, a što je sa današnjim historijskim odmakom posebno blisko tradicijama mišljenja istočnjačkog kruga, odnosno kultura koje nisu ontološki uvjetovane opozicijom prakse i teorije, mišljenja i djelovanja i sl. Naime, da bi se sa domenama umjetnosti i avangarde raskrstilo u pojmu, program se situacionističke prakse proziva Unitarnim urbanizmom, jer „integralna umjetnost, o kojoj se do sada toliko pričalo može biti dostignuta samo na razini urbanizma“, a to znači pak kako „unitarni urbanizam mora dominirati akustičkim okolišem, [...] mora uključivati stvaranje novih oblika i diverziju prijašnjih oblika arhitekture, urbanizma, poezije i kina.“¹¹¹ Ekstremna ne-legitimnost *graffiti* prakse ovime je posebno naglašena upravo stoga što raskriva područje svakodnevnog života kao primarnog platoa borbe za zadobivanje mogućnosti ovladavanja uvjetima vlastitog života, odnosno osjećaja navlastite životnosti u svakodnevnom prostoru. Kroz situacionizam, odnosno konstruktivno upravljanje i invenciju svakodnevnih situacija, događa se temeljiti obrat u vizualnoj kulturi druge polovine dvadesetog stoljeća u kojemu *graffiti* ima važno mjesto, kao praksa, simbol pobune i suprotstavljanja dominantnim obrascima komunikacije i vizualnog, kulturnog i umjetničkog

¹¹⁰ Više autora, »Situacionistička internacionala: izbor tekstova«, u: *Europski glasnik* Br. 18 (2013), str. 501-535.

¹¹¹ Guy Debord, »Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Condition of organization and action«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989., str. 23.

izražavanja, ali i kao simptom društvenog spektakla u oblicima rekuperiranja *graffiti* prakse u uličnu umjetnost, *street art* i tzv. *post-graffiti* prakse¹¹².

Ono što preostaje važnim izazovom pristupa svakodnevnom životu u teoriji i praksi jest pitanje deskriptivne moći i normativne, odnosno preskriptivne uloge pojma umjetnosti u dijalogu i diskursu uspostavljanja novih oblika društvenosti, drugačijeg pogleda na ljudsku kreativnost i potrebe svakodnevnog života u hiperurbaniziranim cjelinama. Kako moderan pojam umjetnosti nastaje sa usponom građanskog društva od visoke renesanse nadalje¹¹³, tako i poredak simulacija u Baudrillardovoj teoriji slike jest posebno povezan sa razvojem građanskog društva, umjetničkih stilova i podizanjem svijesti o važnosti i moći slike da prekriva sve geografije i imaginarije svakodnevnog života, pa tako i povijest društva od kraja renesanse nadalje s pravom naziva poretkom simulacija¹¹⁴. Svrha je te teorije upravo ukazivanje na pojavu posve novih oblika kulture, vizualnosti, znanja i komunikacije u doba društvenog spektakla koje sa svojom tehnologijom nastupa na 'svjetsku pozornicu' sa krajem Drugog svjetskog rata i traje do današnjih dana, a predmetom je posebnih teorijskih obrata koji se svagda pokazuju neadekvatnim pružiti obuhvatnu i koherentnu viziju suvremenosti pa se i sam život, uslijed opće fragmentacije svih diskursa počinje pojavljivati kao splet 'nazora na svijet' (Heidegger, ovaj rad) a napose kao komodifikacija i potrošnja 'životnih stilova' koji se pojavljuju na inovativnom tržištu svakodnevnog života. Pojam umjetnosti ovdje je ponovno postao neadekvatnim, jer se u društvenim okolnostima spektakla, odnosno uzmicanja u predstavu, sliku ili predmet potrošnje i industrije pokazuje povijesno prevladanim i komodificiranim u doživljaj, svjetonazor ili životni stil koji podilazi učinkovitoj odvojenosti u spektaklu rasapa. Stoga se s pravom u situacionizmu pojavljuje zahtjev za prevladavanjem građanskog pojma umjetnosti sa unitarnim urbanizmom svakodnevice. Na suprotnoj strani praksa teorije situacionističke internacionale kao latentnog bauka društva spektakla pronalazi svoj post-moderni izraz upravo u supkulturama američkih hiperurbaniziranih gradova, a posebice u hip-hop i *graffiti* kulturi New Yorka. Primijetimo slijedeću opasku i primijenimo je na pojam i ideju *Unitarnog urbanizma* kao situacionizma svakodnevnog života: „hip hop konstituira 'ekspanzivnu i stalno-rastuću sintezu riječi, zvuka i slike u supkulturi koja obuhvaća slikarstvo, poeziju, glazbu, ples i modu' [čiji je, op.a.] kolektivni proces proizveo nove stilove glazbe i pokreta, ali i otvorio nove plateau urbane umjetnosti i

¹¹² Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016., str. 161.

¹¹³ Miško Šuvaković, »Umjetnost«, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005. str. 649.

¹¹⁴ Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2011.

vizualne komunikacije¹¹⁵. Posrednim je putem supkultura američkog megalopolisa druge polovine dvadesetog stoljeća adoptirala situacionističke težnje i stvorila od njih autentičnu i svagda temporalno određenu kulturu, kao što je to bio slučaj i sa punk pokretom u Londonu istoga razdoblja. No, spektakl, kao tehnologija pomirenja svih suprotnosti kroz univerzalni značaj slikovne sistematizacije avangardni je vandalizam i anarhizam ovih praksi ubrzo adoptirao kao pogodne resurse povijesno učinkovitog sustava reprezentacija u bliskoj svezi umjetnosti, politike, ekonomije i kulture.

4.5. *Street art* nije umjetnost, *graffiti* jest, ali samo ako nije tako

Sa analizom utemeljenja pojma umjetnosti i discipline povijesti umjetnosti koja je provedena u samoj teoriji povijesti umjetnosti i filozofiji umjetnosti kao refleksiji o vlastitim uvjetima mogućnosti obuhvatne epistemičke pozicije, a koja je provedena tokom posljednjih pola stoljeća i postala dijelom kanona povijesno-umjetničkog obrazovanja¹¹⁶ potrebno je ustvrditi slijedeće: ako je umjetnost kao suvremeni pojam kreativne i izražajne ljudske prakse poradi nekog estetskog učinka proizvodom prosvjetiteljske građanske kulture, jednako je tako i njena legitimacijska disciplina povijesti umjetnosti u današnjim uvjetima postala spornim predmetom interdisciplinarnih i post-disciplinarnih rasprava o neadekvatnosti pojma i discipline umjetnosti da objasni suvremene fenomene vizualnosti. Jedan je, doduše, od načina na koji povijest umjetnosti pridolazi ovome problemu radikalno historiziranje (uklapanje u dijakroni poredak) i kibernetiziranje (uklapanje u sinkroni poredak) fenomena suvremene kulture kao živog sustava povijesno-umjetničkih predmeta ili slika. Na taj je način moguće *graffiti* praksu 'oslikoviti' idejom ulične umjetnosti, odnosno *street arta*.

Naspram analize Jeana Baudrillarda u eseju *Kool Killer*, a koja je pokazala kako se u slučaju *graffiti* i drugih vizualnih praksi označavanja iza druge polovine prošlog stoljeća radi – ne o pukim fenomenima nove medijske i vizualne kulture već – o novoj kulturi svakodnevnog života koja izrasta sa radikalnom promjenom uloge grada i gradskog krajobraza u novim društvenim i ekonomskim okolnostima gdje sve postaje (vizualnim) znakom¹¹⁷, povijesno-umjetnički pristup u vlastitom programu isključuje pitanje života, grada i svakodnevnog života iz aproprijacije *graffiti* prakse u institucionalizirani oblik legitimne prakse

¹¹⁵ Jeff Ferrell, *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston: Northeastern University Press, 1996., str. 7.

¹¹⁶ Miško Šuvaković, »Povijest umjetnost«, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005. str. 497-501.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, *Symbolic exchange and death*, London: Sage Publications, 1993., str. 77.

uličnog slikarstva. Na taj način, sva vizualna kultura koja nije predmetom povijesno-umjetničke valorizacije (p)ostaje pukim „getom svakodnevnog života“¹¹⁸ dok industriji umjetnosti kao kulturnoj industriji napose pripada proizvodnja „slika sretnog ujedinjenja, okruženog očajem i strahom u mirnom središtu sreće“¹¹⁹ koji nije ništa drugo nego li Debordov Spektakl. Utoliko se *graffiti* pojavljuje kao sporadični simptom 'obrazovanja' uličnih umjetnika i mjestom koje se opetovano prevladava te je od *graffiti* prakse učinjena etapa određenog razvoja naspram autentične društvene djelatnosti. Dapače, presudnost Baudrillardova eseja za povijesno-umjetničku praksu valorizacije suvremene proizvodnje likovnih djela ostaje u bitnom smislu previđena, zajedno sa ostatkom konstitutivnih partnera suvremene discipline Vizualnih studija, od Heideggerove i Debordove teorije slike do Deleuzeova pojma filma i dalje. Naime, Baudrillard svojim esejom, a i svojim filozofskim projektom napose – kao vrstom akademskog situacionizma – pokazuje kako se umjetnost u ulici i ulica u umjetnosti pojavljuju kao pozitivna, odnosno učinkovita zamjena privilegija u kojemu avangardni projekt umjetnosti života i života umjetnosti bivaju uspješno nadograđeni realnom arhitekturom i urbanizmom učinkovito izgrađena života usmjerenog na aktivnu potrošnju i proizvodnju doživljaja: „ovo je pitanje politike okoliša, dalekosežnog urbanog planiranja gdje su i grad i umjetnost na dobitku. Na dobitku su jer grad nije naprosto preplavljen umjetnošću 'na otvorenom', na ulicama, niti je umjetnost sama preplavljena u kontaktu sa gradom. Čitav grad postaje umjetničkom galerijom, a umjetnost pronalazi posve novu pozornicu u samome gradu“¹²⁰.

Zadovoljavaju li fenomeni *graffiti* prakse i ulične umjetnosti kriterije upisivanja u suvremeni pojam umjetničkog rada i koje su motivacije takve jedne kvalifikacije? Ovdje, dakako, pitamo o meta-historijskom narativu¹²¹ mogućnosti nečega poput ulične umjetnosti napose. Teza Jeana Baudrillarda o simboličkoj razmjeni između umjetnosti i grada, odnosno ulice sa punom ozbiljnošću osporava kanonske utiske o uličnoj umjetnosti, tj. *street artu* koji je kao pojam u centar pažnje umjetnika i poznavatelja umjetnosti uveo Allan Schwartzman sa svojom istoimenom knjigom 1985. godine¹²². Povijest je umjetnosti posebno mjesto namijenila suvremenim umjetnicima post-popartovske njujorške scene u pogledu kategorije *graffiti* umjetnika u koje spadaju Keith Haring, Jean Michele Basquiat, i dr. pri čemu su stvoreni uvjeti

¹¹⁸ Isto, str. 77.

¹¹⁹ Guy Debord, *Le société du spectacle*, str. 41.

¹²⁰ Jean Baudrillard, *Symbolic exchange and death*, London: Sage Publications, 1993., str. 82-34

¹²¹ Usp. Miško Šuvaković, »Povijest umjetnost«, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005. str. 497-501.

¹²² Allan Schwartzman, *Street Art*, New York: The Dial Press, 1985.

za daljnje historiziranje prakse, odnosno sistematiziranje kroz analizu stila i simbola koji se u radu *graffiti* umjetnika pojavljuju kao preneseni iz zbilje svakodnevnih ne-umjetničkih praksi. Uporaba *graffiti* obilježja kao simptoma suvremenog života temeljna su oznaka tzv. *graffiti* umjetnika¹²³ i u tome pogledu knjiga *Street art – the graffiti revolution* ideji *graffiti* umjetnosti pristupa kao području koje valja proširiti kulturalnim legitimiranjem relativnosti *graffiti* prakse koja se iz rakursa nekih povijesnih utemeljenja za pojam umjetnosti razumije upravo kao vrsta nepraktičkog, samodostatnog i posvećenog stvaralaštva koje upravo odgovara umjetničkom zvanju¹²⁴. Sa dosadašnjim pregledom i iznesenom ontologijom pojma *graffiti* prakse znamo da i tobožnji prošireni pristup povijesti umjetnosti u pogledu spomenute knjige ima redukcionističke namjere, a posebice u trima iznesenim idejama nepraktičnosti, samodostatnosti i posvećenosti koje nisu predmetom temeljne ontologije *graffiti* prakse. Kako smo više puta spomenuli, ono što je moguće deducirati iz same prakse, e kako bi se formirala ontološka razlika, odnosno posebna i specifična bit fenomena jest temporalno i komunikacijsko određenje *graffitija* kao prakse svakodnevnog života u uvjetima eksperimentalnog vizualnog jezika, a čije samo temeljno svojstvo jest napuštanje konvencionalne ideje komunikacijskog djelovanja kao osnove društvenosti za koju se opravdano smatra da se pomaknula u sliku i time izgubila u vlastitoj predstavi, odnosno spektaklu. U tome je pogledu u potpunosti epistemički pogrešno promatrati *graffiti* praksu kao srodnu, stilski i formalno sistematiziranu praksu blisku *street artu* – kao što to čini spomenuta knjiga - ili drugim oblicima ulične umjetnosti, a posebice onoga što u lokalnom i regionalnom kontekstu nazivamo novim umjetničkim praksama i probojima konceptualne umjetnosti u sferu svakodnevnog života, što smo već ranije obradili. Naspram *graffiti* prakse kao potencijalnog dijela nastavka projekta unitarnog urbanizma, *street art* jest ponajprije institucionalizirana djelatnost i to ne u smislu materijalne zatvorenosti već one fenomenalne, ograničenosti i rastvorenosti, odnosno rasplinutosti u pojmu umjetnosti uopće.

4.5.1. Što znači legalizacija *graffitija*?

Naposljetku, institucionalizacija *graffiti* prakse u formu ulične umjetnosti, odnosno 'onog' umjetničkog napose znači u bitnom smislu djelom legalizirati, a time i neutralizirati radikalni karakter prakse koji joj uopće omogućuje da bude shvaćena dijelom nečega poput umjetnosti upravo zato što se *graffiti* praksa generalno rekuperira kao post-moderna i post-avangardna praksa, a u pogledu *street arta* ona se smatra pozitivnim prevladavanjem konceptualne

¹²³ Usp. Cedar Levisohn, *Street art- the graffiti revolution*, London: Tate publishing, 2010.

¹²⁴ Isto, str. 19.

ikonoklastičke umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća u novi oblik stvaralaštva. Paradoksalno je, doduše, što su motivacije ovoga zaokreta u potpunosti u pitanju ekonomičnosti, učinkovitosti i isplativosti, odnosno potencijalne mogućnosti spektakularizacije fenomena – stvaranja dodane vrijednosti putem amputacije prakse slikom umjetnosti. *Graffiti* kao „estetička sabotaža“¹²⁵ metodički pripadaju praksi psihogeografije koju smo ranije opisali konstitutivnim djelom situacionističke teorije prakse i prakse teorije afirmiranja svakodnevnog života kao mjesta političke i kulturalne borbe, ali i kao primarne pozornice odvijanja društvenog spektakla. To znači kako su tehnologije, tehnike i industrije mogućnosti ovoga stanja stvari u bitnom smislu izvan puke svakodnevice koja je borilište/pozornica odvijanja života čiji se pogon i uprava pronalaze u institucijama tradicionalnog i napose suvremenog društva, od umjetnosti i muzeja do političkih elita i organa vlasti. Time se kategorički odbacuje mogućnost prirodnog i samodostatnog rasta i prevladavanja *graffiti* prakse u opsežan postmoderni komunikacijski ili umjetnički proces, a čime se opravdavaju teze o takozvanoj estetizaciji svakodnevice koja je sama fenomen ponajprije tehnološkog usuda 'doba slike svijeta', a *graffiti* praksa svakako ne može pripadati njenoj simptomati. ¹²⁶

Više je suvremenih slučajeva u kojima se pomaknuta granica između povijesnoumjetničke kategorije *graffiti* umjetnika, ulične umjetnosti i *graffiti* prakse interpretira u korist takozvane autonomizirane kulturalne oporbe koja pod pritiskom političke korektnosti pokušava vlastite identitete očuvati na način glasnog zagovaranja pozitivne aproprijacije svih transgresija i supkulturnih kao i revolucionarnih poduhvata za dobro multikulturalnog, politički heterogenog i permisivnog postmodernog društvenog polja. Tako umjetnici poput Banksy-ja, hrvatske umjetnice OKO, i sl. – a napose posebno zabilježenog poduhvata umjetnice Samantha Lo – *graffiti* praksu su uz pomoć njene vandalističke naravi i represivnog aparata države te afirmativnog aparata masovnih medija pretvorili u žive kulturne proizvode i pritom zabilježili rast popularnosti, ekonomski boljitak i isporučili vlastiti identitet kao komoditet na tržište doživljaja i životnih stilova.¹²⁷ Time su ujedno pomogli stvaranju akademskog predmeta istraživanja vizualnih urbanih praksi koje uvijek iznova pita o supkulturnim identitetima, transgresijama i načinu na koji se pojedinci nose sa problemima suvremene hipermedijske zbilje.

¹²⁵ Ricardo Campos, »Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression«, u: *Social Analysis: The international journal of social and cultural practice* Vol. 59 (2015.), str. 35.

¹²⁶ Usp. Ricardo Campos, »Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression«, u: *Social Analysis: The international journal of social and cultural practice* Vol. 59 (2015.), str. 17-40.

¹²⁷ Usp. T.C. Chang, »Writing on the wall: Street Art in Graffiti-free Singapore«, u: *International Journal of Urban and Regional Research* <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653> (2018), str. 1-18.

Ipak, ti su pojedinci manjina, i njihova 'transgresija' samo potvrđuje pravilo da nitko i ništa nije imun/o na tehniku i estetiku spektakla, a sociološke statistike, kao i povijesno-umjetničke kritike u bitnom smislu samo služe istoj tehnologiji privida u kojoj se uživanjem spektakla uvijek iznova čini kako spektakl u bitnom smislu ne prevladava svim društvenim odnosima.

Ekstremna ne-legalnost *graffiti* prakse sedamdesetih godina – a posebice u New Yorku – rezultat je pokušaja ograničavanja utjecaja velikih društvenih prosvjeda i pokreta šezdesetih godina u kojima su inkubirani svi revolucionarni zahtjevi nadolazećih i suvremenih društveno-kulturnih i političkih kretanja. Dapače, nastojanje da se grad održi čistim¹²⁸ neposredna je refleksija ideala modernizma čiji su se arhitektura i urbanizam pokazali povijesno neadekvatnim da riješe problem učinkovitog i zadovoljavajućeg svakodnevnog života. Držanje ulice ne-ekspresivnom, odnosno inhibiranim mjestom za učinkovite tokove radnika u bitnom je smislu estetičko kontroliranje minimalne interakcije radnika sa svojim okolišem – jer, možemo pretpostaviti kako svakodnevno spoticanje o tuđu kreativnost i revolucionarnu ekspresivnost ne može imati pozitivan učinak na industrijalizirano stanje radničke i građanske klase druge polovine dvadesetog stoljeća. Kriminalizacija *graffiti* prakse proizlazi, dakle, iz neposredne potrebe za očuvanjem proizvodno/potrošačke strukture modernog društva. S druge strane, konceptualizacija, odnosno po-umjetničenje *graffiti* prakse proizlazi iz istovremene potrebe komodifikacije kulturnih i supkulturnih fenomena sa pojavom tzv. kulturnih industrija u kojima umjetnost postaje '*premium*' proizvod i time proizvele umjetni (napose, umjetni-čki) internacionalni *graffiti* stil, kao komodificirane kulturne prakse (industrije posebne *graffiti* opreme, sprejeva, markera i sl.) i stila života (vješte integracije *hip hop* glazbe, *punk* estetike, ograničenih razumijevanja pojma kulture, kreativnosti i sl.).¹²⁹ Legalizacija *graffitija* znači u bitnom smislu transfer vandalističkog karaktera stvorenog u legislativnoj normativnosti političkog održavanja modernizma sedamdesetih godina u estetički projekt post-moderne kulture životnih stilova u kojoj pomoću društvenog spektakla pojedinac može javno izlagati vlastiti identitet kao vandalistički, supkulturni i kontrakulturni osobni spektakl (predstavu) bez bojazni od društvene kritike ili represivne akcije. Majice, *skateboardovi*, tenisice, poster i zidovi mladih nisu ukrašeni *street-artom* zato jer se radi o umjetnosti i ekspresivnom momentu forme koji posebno odgovara suvremenom stanju identiteta mladih već ponajprije i stoga jer su refleksija

¹²⁸ Joe Austin, *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York: Columbia University Press, 2001., str. 80.

¹²⁹ Usp. Ronald Kramer, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Singapur: Palgrave McMillan, Springer Nature, 2017., str. 10 i dalje.

težnje za oslobođenim jezikom neslaganja, uvrnutom estetikom pretjerivanja, odnosno inflacije značenja do trenutka kada forme postaju prazne, a stil postaje praksa pobune žalosno rekuperirane u životni stil mladih u urbanim sredinama gdje su im isti ranije spomenuti predmeti plasirani kao dizajn života po *premium* cijeni velikih inozemnih proizvođača tzv. *high street fashion* brendova. Legalizacija *graffiti* prakse posljednji je spektakularan pokušaj dizajniranja svakodnevnog života upravo u do sada opisanom tendencioznom razvoju spektakla rasapa u smjeru reinvenije modernizma obogaćenog paradigmom slike i kulturne industrije u svim njihovim slojevima.

5. Umjetnost i/ili svakodnevnica

U sustavu rekuperacije, odnosno društvenog spektakla kao konceptualnog modela analize suvremenog društva, vizualne kulture i drugih povezanih fenomena nije moguće stvoriti autentičnu vezu između fenomena umjetnosti i svakodnevnog života. Odnosno, svaki sa svoje strane, ovi pojmovi trebaju biti prevladani ili bitno revalorizirani ako bismo htjeli kreirati diskurs o umjetnosti svakodnevnog života ili svakodnevne umjetnosti te uopće stvoriti uvjete mogućnosti kritike obaju pojmova u suvremenim okolnostima. Dapače, događanje umjetnosti u okolnostima svakodnevnog života na način na koji je određen u situacionističkoj teoriji kao splet urbanizma, arhitekture i u njima pohranjenim motivacijama, mogućnostima i inhibicijama unosi posebnu simptomatiku u razumijevanje društvene i kulturalne uloge umjetnosti u suvremenosti. Naime, ako možemo ustvrditi kako se suvremeno društvo odvija i promišlja iz domene kulturnih industrija, masovnih medija, vaninstitucionalnog obrazovanja, javno privatnih partnerstava u komodifikaciji svih oblika virtualnih ili aktualnih doživljaja, a od kojih svi posjeduju vlastite politike i zalažu se za specifične estetike, onda umjetnost u svakodnevnom životu znači mnogo manje nego li što bi to željela suvremena povijesno-umjetnička literatura. U meta-historijskom narativu autopsije ovog konkretnog stanja stvari, povijest se umjetnosti pojavljuje kao kardinalna disciplina humanističke znanosti čiji prosvjetiteljski potencijali ostaju radikalno nedostatni ako slijepo afirmira konceptualna nastojanja da se oko slike kruži bez njena supstancijalna razumijevanja. Upravo, naime, sa društvom spektakla i općom teorijom slike kao opisa suvremenog stanja stvari, sama povijest umjetnosti tobože gubi pravo primarnosti u pitanju slikovnih fenomena koji se pojavljuju kao društveni problemi. To ipak znači rađanje druge pozitivnosti, odnosno trećeg puta povijesti umjetnosti koji leži u afirmiranju suvremenog društva kao slike stanja umjetnosti i njene povijesti uopće u suvremenom stanju stvari. Pri tom se ne radi

o pukom kritičkom prihvaćanju tzv. društveno angažirane umjetnosti i umjetnosti koja problematizira suvremeni život i njegove aporije već upravo da umjetnost i njena znanost moraju – pa i poradi vlastita održanja – usmjeriti svoje napore na kreiranje nove društvenosti nakon što je društvo samo postalo slikom. Umjetnost ulice u hipotezi koju smo predstavili kroz često previđen trenutak suvremene povijesti umjetnosti – onaj odvijanja velikih pobuna druge polovine dvadesetog stoljeća u okolnostima rasapa avangarde i afirmiranja post-moderne kao internacionalnog društveno-umjetničkog pokreta – pridolazi kao metodičko i konceptualno utočište tumačenja, analize i kritike suvremenih fenomena svakodnevnog života i njegova problematičnog odnosa sa pojmom i institucijom umjetnosti.

Kao što su demonstrirali umjetnici pop-arta te opisali teoretičari i povjesničari umjetnosti prošloga stoljeća¹³⁰, umjetnost u svom suvremenom razračunavanju sa modernom i latentnom politikom institucija nauštrb ekspozicije estetike spektakla, umjetnički predmeti postaju nerazlučivi od svakodnevnih predmeta, njihove relacije ekstremne i apsolutne, a politika prikazivanja u bitnom smislu simulacionistička. Što to znači? U skladu sa Baudrillardovom teorijom simulakruma, i Debordovim spektaklom, radi se o veličini i količini simulacija koja na kraju tvore simulakrum kao trenutačnu simulaciju u stvarnoj veličini koja prekriva čitavo područje, pa u tome idealnom pogledu više nema nikakav odnos i izvor, odnosno, njeni odnosi i izvori postaju radikalni pomoću kibernetičkih sredstava povratne sprege i entropije – simulakrum stalno prevladava samog sebe i vlastite temelje. Teorija umjetnosti u stanju simulakruma traži, stoga, (ne)opravdano „održivu definiciju umjetnosti“¹³¹ nauštrb radikaliziranja vlastitih mogućnosti kao estetičke revolucije. Ako smo pak ranije napomenuli kako, prema podjeli Aleša Erjavca noviju povijest umjetnosti možemo razumjeti iz horizonta dva razvojna smjera: onoga artistskih te estetičkih revolucija, odnosno interesa usmjerenog na progresivno napredovanje umjetnosti u smjeru razvoja društvenih tehnologija i institucija te progresivnog razvitka društva kao umjetničkog projekta, jasno je da se pritom radi o bitno drugačijem zauzimanju za pojam i fenomen svakodnevice i svakodnevnog života. Preostaje nam sagledati razmjere toga obrata, iz umjetnosti ulice kao situacionizma svakodnevnog života, odnosno, kako smo prikazali kritičkoj praksi teorije slike u okolnostima društvenog spektakla u komodificirani oblik ulične umjetnosti i posljedica koje ona predstavlja.

¹³⁰ Usp. Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, Zagreb: Kruzak, 1997.

¹³¹ Noël Carroll (ur.), *Theories of art today*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000., str. 141. i dalje.

5.1. Ulična umjetnost i kulturalna gentrifikacija

Velik dio konceptualnih problema naznačenih u ovome radu simptomatično su objedinjeni u radu jednako problematična naziva *Street art: the transfiguration of the commonplaces* američkog teoretičara umjetnosti Nicholasa Aldena Rigglea. Osim što ovaj nekritički uvodi pojam *street arta* kao ontološki nadređenog pojmu *graffitija* čime se implicira da je *graffiti* praksa u bitnom smislu puki stil¹³², na istome se mjestu, pokušavajući dati odgovor na pitanje što je to *street art* pogled simptomatično skreće sa problema pojma umjetnosti na tobožnje „veoma široko shvaćen fenomen ulice“¹³³. Analitički pristup koji privilegira posebice autor knjige na koju se Riggle poziva u naslovu svoga rada Arthur C. Danto jest pristup koji se oslanja na aporetičnost jezika kojim opisujemo i označavamo fenomene svakodnevnog života, a kako bismo kroz brojne misaone eksperimente neko područje otvorili pitanjima, ali ne i zatvorili konkretnim odgovorima. Dapače, autor će nam reći kako ulična umjetnost jest ona umjetnost koja koristi ulicu kao svoj resurs, ali pritom previđa činjenicu kako prije uzimanja ulice kao resursa umjetnik mora pristati na jasno određen pojam umjetnosti i njezine institucije kao i znanosti kako bi uopće mogao opstojati kao ulični umjetnik¹³⁴. *Street art* nije prenosiv, odnosno on je kreacija *in situ*, kao što je to mnogo drugih suvremenih umjetničkih oblika te njihova institucionalizacija ovisi o ekstenzivnoj dokumentaciji, vizualnoj i tekstualnoj proizvodnji koja se događa oko samog umjetničkog projekta. U tome pogledu teza autora o neprenosivosti *street arta* u galeriju nije održiva, pošto je i sama ta zapreka prevladana i opisana u eseju Baudrillarda o istim njujorškim graffitima koje Riggle opisuje nesvodivom umjetnošću na ulici kroz ispostavu apstraktnih logičkih i jezičkih implikacija poput koje u svom formalnom analitičkom akademizmu imaju jasnu političku konotaciju: uvesti fenomen umjetnosti i artistske legitimacije u ulične prakse kako bi se na umjetan način proširilo polje akademske rasprave nauštrb mogućnosti autentičnog obavljanja svakodnevnog života. Suvremeni se *graffiti* ne može prakticirati osim u potpunoj šutnji i suzdržavanju od davanja ikakvog suda o vlastitoj praksi pošto upravo davanje suda vodi ka suočavanju sa nebrojenom poplavom slika teorije i stručnih tekstova i mišljenja o praksi zamišljenoj kao borba i revolucija svakodnevnog života. Pokušavajući rigoroznim 'logicizmom' razlučiti tri pojma – *street art*, *graffiti* i *umjetnički graffiti* – autor je otvorio raspravu o vrlo važnom segmentu institucionalizacije *graffiti* prakse, odnosno

¹³² Usp. Nicholas Alden Riggle, »Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 68 (2010.), str. 244. (243-257).

¹³³ Isto, str. 244.

¹³⁴ Isto, str. 245.

komodifikacije umjetnosti ulice, a to je pitanje političke i ekonomske koristi ovako zamišljenog kulturalnog poduhvata. Upravo u tom smjeru neuravnotežene primjene umjetničkog i teorijskog akademizma na problem suvremene svakodnevice kreće se i tzv. politički postmodernizam¹³⁵ u kojemu se pojavljuju tzv. umjetničke bande, grupe i konceptualni umjetnici koji na mjestu događanja *graffiti* prakse kao medija između vizualnosti i svakodnevnog života biraju industrijalizirana i preddizajnirana mjesta medijskog oglašavanja kao predmeta vlastite tobože gerilske prakse. Potrebno je posebno naznačiti da praktičari *graffitija* – *graffiti writeri* – zasigurno nisu skupina koja je krajem dvadesetog stoljeća počela tražiti 'adekvatnije' ili 'legalnije' platee za svoje izražavanje. Tome je tako stoga što svoju praksu ponajprije ne smatraju izražavanjem već obuhvatnom praksom otpora te stoga što za praksu *graffitija* ne postoji pitanje legalnosti i adekvatnosti već stalni problem borbe čije prevladavanje – kao u slučaju situacionizma – znači iscrpljenost prakse: u svijetu gdje je situacionistički ili *graffiti* zahtjev ispunjen, ne postoji potreba za *graffiti* praksom ili konstrukcijom situacija. Legalizacija je u tome pogledu neposredna, pravna i kulturna komodifikacija. To znači da se legalna *graffiti* praksa pojavljuje kao dio mreže proizvodnih odnosa te ima ulogu određivanja dodane vrijednosti u područjima njegove konzumacije ili potrošnje. Svaki pokret izvan *graffiti* prakse stoga je u pogledu same te prakse već uvijek oznaka radikalne i nesvodive drugosti.

Socijalna geografija u suvremenom se istraživačkom kontekstu pojavljuje kao institucionalizirana nadogradnja unitarnog urbanizma – kao što smo ranije prikazali – te u područje njenog kritičkog interesa spadaju svi fenomeni razdvajanja u svakodnevnom životu. Treba napomenuti ipak, kako sam fenomen razdvajanja, kako je opisan u teoriji slike i spektakla od situacionista nadalje, ali i kroz samu fenomenologiju pojma ima neraskidivu vezu sa slijedećim pojmovnim sklopom; razdvajanjem se konstruiraju materijalne i duhovne granice, odnosno emocionalno-estetičke inhibicije koje zajedno čine kulturnu politiku mapiranja svih sfera suvremenih a napose urbanih životnih prostora. U tome pogledu, društvena kritika urbanizma i arhitekture analizira i kategorizira tipove razdvajanja, a koji imaju neposredne veze sa politikom slika, kulturom reprezentacija i historiziranjem vizualnih fenomena koje danas olako shvaćamo suvremenom kulturom koja se u bitnom smislu ipak događa kao politika spektakla. „Socijalna geografija više je od fizičke artikulacije političkog i ekonomskog sustava. Temeljne uvjete urbane segregacije [...] prate i nadilaze fizički okoliši koji (re)produciraju

¹³⁵ Alan W. Moore, *Art gangs: Protest & Counterculture in New York City*, New York: Autonomedia, 2011., str. 124. i dalje.

segregaciju kroz urbanu formu, uporabu zemlje i ikonografiju.“¹³⁶ Već smo prikazali kako historiziranje, legaliziranje i opća povijesno-umjetnička i institucionalna aproprijacija *graffiti* prakse kao stila i estetike znači – uz komodificiranje prakse kao stupnja uporabe i stjecanja nekog kulturalno i ekonomski relevantnog znanja – kreiranje ikonografije i formalnih uvjeta stila koji povratno reproduciraju vrijednosti i kulturalna ograničenja ili vrijednosti onoga tko motivirano legalizira i neutralizira istu tu praksu. Vizualno razdvajanje kojemu pripada obuhvatni estetički program pomaka u vizualnoj kulturi određenih topografija, naselja i urbanih sredina raspolaže sa čitavim spektrom vizualnih znakova od kojih posebno mjesto pripada *graffitiju*, odnosno uličnoj umjetnosti. Pritom postoje važne razlike između unutarnjeg i vanjskog shvaćanja vizualnih kultura i praksi nekog područja koje možemo svesti pod poznati post-moderni aforizam i ideal reciklaže u spektaklu rasapa¹³⁷, nečije je smeće drugome blago. Neosporna je činjenica, naime, kako je praksa *graffitija* i vizualna prisutnost dizajniranja zidova umjetnošću te estetički prijemčivim porukama postalo jednom od temeljnih oznaka urbaniziranosti određenog područja, a urbaniziranost pak sama ostaje mjerom za određivanje svih drugih vrijednosti unutar jednog gradskog krajobraza¹³⁸. Gentrifikacijom pak označavamo – u tobože apstraktnijem određenju – proces stvaranja materijalnih uvjeta za nesmetan tok kapitala kroz urbani krajobraz¹³⁹, odnosno, njegovo kapilarno širenje i mapiranje urbanog polja napose. Kao što smo ranije napomenuli, gentrifikacija se kao kulturalni proces pojavljuje u vremenu bitnih promjena u klasnom sustavu, poimanju rada i komodificiranju dokolice, odnosno svakodnevice u post-modernim uvjetima urbaniteta. Umjetnička aproprijacija napuštenih industrijskih postrojenja koja su postala materijaliziranim simptomom tehnološkog napretka kasnog dvadesetog stoljeća znakom su i upravo spomenutog pomicanja polja ekonomske primarnosti primarnog i sekundarnog sektora u tercijarni, sektor usluga, doživljaja i kreativnosti kao primarnih potrošačkih usmjerenja kasnoga kapitalizma. Adaptacija industrijskih četvrti u žive umjetničke i kreativne četvrti stoga je u potpunosti materijalizacija spektakla kulturnih industrija i postavljanje presedana određivanju vrijednosti svih drugih urbanih prostora. Prostori odvijanja svakodnevnog života postaju prenapučeni vrijednosno i potrošački orijentiranim praksama simboličkog uživanja u *'offbeat'* karakteru umjetničkih četvrti, *'suvremenom'* ugođaju

¹³⁶ Lilian Knorr, »Divided Landscape: The Visual Culture of Urban Segregation«, u: *Landscape Journal: design, planning, and management of the land* Vol. 35 (2016), str. 113. (109-125).

¹³⁷ Mckenzie Wark, *The spectacle of disintegration*, str. 3.

¹³⁸ Lilian Knorr, »Divided Landscape: The Visual Culture of Urban Segregation«, 2016., str. 119.

¹³⁹ Vanesa Mathews, »Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City«, u: *Geography compass* 4/6 (2010.), str. 662. i dalje.

poslovnih četvrti i sl. što znači da se estetika i politika prostora u bitnom smislu okreće prema produktivnom i učinkovitom iskorištavanju ljudske pažnje i promatračkih navika u čemu se dodatno iscrpljuju mogućnosti *graffiti* prakse, psihogeografije i unitarnog urbanizma pošto oni sami postaju pukim stilskim obilježjima određenih četvrti čija vrijednost raste sa potražnjom koju generira ekonomski sustav orijentiran na usluge, doživljaje, eksperiment i kreativnost kao proizvod. Sama komodifikacija u tercijarnom sektoru pripada ujedno trećem valu gentrifikacije i njenog spoja sa pojmom umjetnosti i ulogom umjetnika u derealizaciji svakodnevnog života.¹⁴⁰

Jednako tako, umjetničke prakse na ulici – pa i, dapače, svaki medijski relevantan izraz te kao takav svaki događaj koji se može isporučiti kao slika, odnosno spektakl – bitno doprinose podizanju kulturne i ekonomske vrijednosti prostora: „umjetnički je sektor inkorporiran u politiku i strategije pojačavanja slike mjesta, društvene kohezije i diverzifikacije ekonomije“¹⁴¹.

Zaključna je teza ovoga rada, prema kojoj se gradila konceptualna i bitna razlika između *graffiti* prakse i ulične umjetnosti te njihova bitno različita odnosa prema svakodnevnom životu ta da permutacije ovih dvaju fenomena određuju motivacije izvan vizualnosti, vizualne kulture i umjetnosti. Odnosno, institucionalni prelazak *graffiti* praktičara u ulične umjetnike shvaća se kao izmjena političkog, kulturnog i estetičkog poretka u samome umjetniku kao fenomenu i samosvijesti te njegovoj publici gdje samo djelo služi ciljevima dominantnog diskursa potrošnje, udaljavanja i kreiranja potrošački stimulativnih okoliša. Kada govorimo o uličnoj umjetnosti, stoga, govorimo o gentrifikaciji napose. Da ovaj problem motivacije sveze umjetnosti i svakodnevnog života nije bez razloga uveden u povijesno umjetnički diskurs jasno nam je stoga što novija teorija umjetnosti i povijesti umjetnosti upravo stvara analitička sredstva i metodičke alate za kritiku i deskripciju ovih fenomena onkraj pukog spektakularnog interesa (teorijskog interesa napose, interesa kojemu je cilj udaljavanje fenomena u tehničke, akademske, intelektualne slike) kroz naznačenu socijalnu geografiju, urbanu ikonografiju, vizualne studije i dalje. Kada pak govorimo o gentrifikaciji kao uličnoj umjetnosti, mi govorimo o esteticizmu i ekonomizmu onoga što onkraj urbanizma kao posebice humanističke discipline prošloga stoljeća sada govorimo o dizajniranju svakodnevice ako to već nije bilo jasno iz samoga spomena politike svakodnevice i njene estetike u kritici Situacionističke internacionale. U tome pogledu

¹⁴⁰ Isto, str. 667.

¹⁴¹ Isto, str. 667.

instruktivno ostaje analizirati primjer transformacije *graffiti* praktičara u *street art* umjetnika, a napose i odrediti širi kontekst fenomena kojemu pripadaju *graffiti* i *street art*.

5.2. Ulična umjetnost i umjetnost ulice u praksi - OKO

Prostor, kroz gentrifikaciju i komodifikaciju, postaje predmetom potrošnje i reprezentacije, odnosno pomicanja u predstavu. Što to znači? Gentrifikacija predstavlja čišćenje prostora njegovim ekstremnim kvalificiranjem, odnosno ekonomiziranjem sadržaja prostora kako bi ovaj mogao reprezentirati kulturu i vrijednosti koje dolaze sa mogućnostima uvećanja kapitala. Komodifikacija znači neko dobro isporučiti kao takvo obliku zauzimanja, razmjene i uporabe kao vrijednosti, ekonomske i politike identiteta post-moderne u kojoj čovjek kroz vlastite proizvode gradi vlastiti identitet, a uz pomoć sve prisutnijih društvenih mreža i internetskih reprezentacijskih sustava. Ovo dvoje zajedno tvori mrežu u kojoj grad, urbani krajobraz i prostori života služe simultanom optjecaju kapitala u formi slika između njihove potrošačke i reprezentacijske uloge formiranja kulture, identiteta i navika u proizvodnji/potrošnji. Prostor na taj način postaje, dakle, mjestom koje mora proći nužnu estetizaciju i vrijednosnu adaptaciju u simboličkom smislu kako bi se njime motiviralo produktivno kretanje. Ulična umjetnost kao pokret dizajniranja svakodnevice funkcionira upravo kao alat komodifikacije življenog prostora. Uz to što tobože promovira umjetnika, umjetnost i kulturu, ulična umjetnost promovira prostor, krajobraz i njegovu vrijednost u suvremenoj mreži slika u kojemu ulica postaje vrijednim proizvodom, odnosno kapitalom onoga koji ondje živi, prolazi ili obitava, makar i virtualno.¹⁴²

Ulična je umjetnica OKO u svom radu zabilježila sve do sada opisane transformacije umjetničkog rada povezanog sa ulicom i konceptom svakodnevice. Vrijedi stoga prikazati na koji način ideja svakodnevnog života iščezava iz umjetničkog rada kada on iz umjetnosti ulice prelazi u uličnu umjetnost. U najranijim radovima umjetnice OKO suočeni smo sa praksom koju možemo opisati kroz sva četiri konstruktivna momenta situacionističke teorije kao i *graffiti* prakse. Na primjeru njene *graffiti* prakse na slici 2 (Sl. 2) i drugim dostupnim izvorima¹⁴³ jasno je da se prostor promišlja s obzirom na emocionalne i estetske učinke te da je predmetom označavanja i kreiranja, odnosno, provociranja dijaloga prekrivanjem drugih *graffiti* naljepnica i oznaka kao i specifičnom estetikom rada kojom OKO stimulira reakciju kod slučajnih

¹⁴² T.C. Chang, »Writing on the wall: Street Art in Graffiti-free Singapore«, u: *International Journal of Urban and Regional Research* <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653> (2018), str. 12.

¹⁴³ Fotoblog street art umjetnice OKO

<http://3oko.blogspot.com/search?updated-max=2008-07-21T14:33:00-07:00&max-results=200&start=358&by-date=false> (pristup: 10.6.2019.)

prolaznika, postavljanjem poruka u epruvete, stvaranjem jednostavnih crteža preko novinskih listova i sl. kojima prekriva gradske površine. U tome pogledu OKO afirmira svakodnevicu, odnosno svoju praksu obavlja u uvjetima u kojima računa sa prolaskom, slučajnošću i potencijalom provociranja eksperimentalne ponašanja u promatračima njenoga rada koji je u tome pogledu bitno efemeran, a čija radikalna propadljivost dodatno provocira daljnju praksu prekrivanja svakodnevice znakovima i porukama očučujućeg karaktera. Na jednak način provokativnima ostaju i paste-up poster i čiji su jednostavni crteži snažnog grafizma obilježeni evociranjem infantilnosti i primitivnosti stila te snažne simbolike lubanja i maski koje praksu *graffitija* u urbanom okruženju opravdano povezuju sa izviranjem tribalizma i totemizma u hipermoderniziranim društvenim okolnostima, odnosno stvaranja mogućnosti novog okultnog i novog misticizma svakodnevnog života koji utoliko simbolizira gradski krajobraz kao još-uvijek-tajnovit predio života koji valja opetovano sa pažnjom i čuđenjem istraživati. Izbor je lokacija na kojima pronalazimo rane radove umjetnice OKO također važan, stoga što prikazuje interes *graffiti* prakse da se prostor proživljava kroz skretanje i diverziju, odnosno da rad u prostoru bude rezultatom estetički motiviranih kretanja kroz krajobraz kao emocionalne mape. Zato ćemo na dokumentima ranog rada OKO naći napuštene kuće, neupadljive gradske svjetiljke, žljebove i ograde parkova radije nego li fasade i prazna pročelja zgrada. Dok neupadljivi elementi gradskog krajobraza dobivaju time posebno mjesto motivatora istraživačkog eksperimenta u prolaznicima kao akterima svakodnevne, velike bočne fasade zgrada i istaknuti zidovi u prostoru pripadaju dijelu internacionalnog stereotipa o *graffiti* praksi kao *street artu* i ne predstavljaju primarnu materiju svakodnevnog prakse *graffiti* umjetnika; to je lako uvidjeti letimičnom šetnjom gradskim ulicama, ali i kroz prisjećanje paradigmatičnih oblika *graffiti* prakse, natpisa na plakatnim prostorima njujorške podzemne željeznice i unutrašnjosti vlakova.

Daljnji rad umjetnice OKO kreće se u smjeru pribjegavanja stvaranju murala koji u bitnom smislu nemaju neposredne veze sa *graffiti* praksom OKO iz ranijeg razdoblja. Naime, stvaranje većih muralskih djela u slučaju OKO jest obilježeno tehnikom kista, visokim esteticizmom i pažnjom na detalje ne samo u izvedbi već i u smještaju muralskih djela. Oni se nadovezuju na rad umjetnice u području ilustracije i stvaranju likovnih fikcija, likova na papiru i platnu kao i putu u kojem će OKO kreirati vlastiti *pop-art* izraz u domeni institucionalizirane umjetnosti. U umjetnici specifičnom momentu pojavljuju se i estetski privlačni, obojeni plakati sa grafički riješenim tagom, odnosno potpisom umjetnice, a koji će ostati prepoznatljivim potpisom u

njenom daljnjem radu – uz stilizirani grafički prikaz oka, dakako. Ovi plakati pokazuju dvostruki odmak od ranije *graffiti* prakse¹⁴⁴. Naime, osim što plakati sada sadrže boju, formalne su karakteristike prikazanih likova kao i njihov simbolički karakter posebno istaknute finim crtežom koji zahtijeva mnogo čistog prostora. Boja pritom u snažnim i velikim plohamu služi kako bi ujednačila i dinamizirala kompoziciju. S druge strane, smještaj ovih plakata više nije rezultatom slučajnih šetnji, odnosno, više se ne može na taj način interpretirati pošto likovna rješenja umjetnice OKO postaju prisutnim vizualnim simbolom tzv. alternativne scene, od kojih važan vizualni istak imamo u dvorišnom ulazu u kompleks Autonomnog Kulturnog Centra Medika u Pierottijevoj ulici u Zagrebu (Sl. 3). Dapače, umjetnica sada operira sa dizajnerskim rješenjem vlastite prakse i u tome smislu njeni radovi više ne reflektiraju interes usmjeren na svakodnevicu kao materiju prakse već radije suptilniji okret prema oblikovanju svakodnevice i promatranjem vlastitog rada kao reprezentativnog virtualiziranja prakse kao životnog stila umjetnice. Odatle je posve lako pristupiti analizi komodifikacije prakse umjetnice u pogledu posljedičnog plasiranja čitavog niza dizajniranih proizvoda kao umjetničkih komoditeta i *premium* potrošačkih proizvoda za publiku koja primarno pripada kreativnoj srednjoj klasi koja je predvodnik trećeg vala gentrifikacije koji smo ranije opisali. Na taj način umjetnica u bitnom smislu sudjeluje u spektakularnom radu gentrifikacije pošto se njen dizajn pojavljuje u krajobrazu i unutar samih materijalizacija identiteta potrošačke kulture u urbanim sredinama – od bicikala, *skateboardova* do majica, mode i sl. Upravo u tome smjeru promatra se i najveći zagrebački rad ove umjetnice na bočnome zidu Muzeja suvremene umjetnosti na križanju Avenije Dubrovnik i Avenije Većeslava Holjevca. Bočni zid garažne elevacije zgrade visok je oko dva metra i dugačak gotovo pedesetak metara (sl. 4 i sl. 5). Na njemu umjetnica je istaknula par očiju u svome kontrastnom i grafički snažnom stilu 'otiska' kojim oblikuje i svoj potpis, dok je ostatak, odnosno većina zida obilježena igrom velikih obojenih ploha i prekidanim linijama koje dinamiziraju površinu u maniri ranije opisanoga rada u dizajnu plakata sa potpisom umjetnice, pa se i ovaj rad ne može smatrati drugim dočim velikim rekuperiranim potpisom umjetnice koja je izašla iz okrilja anonimnosti *graffiti* prakse u sferu umjetničkog interesa, a time interesa ekonomizma i esteticizma pošto je samo tržište, industrija i kultura umjetnosti u bitnom smislu spektaklom regulirano tercijarno ekonomsko područje.

¹⁴⁴ „Bird Woman“ na

<http://3oko.blogspot.com/search?updated-max=2013-06-07T05:06:00-07:00&max-results=200&reverse-paginate=true> (pristup: 10.6.2019.)

Na jednak način možemo primijetiti kako u svakodnevnom diskursu o urbanim vizualnim praksama postoji neopravdana transparentnost između *graffitija* kao prakse i *street arta* kao legitimacijskog koncepta i modela valorizacije u kojemu svi dionici naznačene scene postaju uspjeti ili pak neuspjeti *street art* umjetnici. Problem, dakako, ne postoji samo u kritičkoj recepciji već i u samorazumijevanju vlastitog djelovanja u onih koji prakticiraju određene životne stilove povezane sa *graffiti* fenomenima. Pritom je izvjesno kako ne postoji recipročan prijenos između modela promišljanja i djelovanja institucionaliziranog pojma umjetnosti i njene scene – a koja se posebice reflektira i metodički prenosi na svaku kreativnu scenu – te uradi-sam praksi *graffiti* scene. Dapače, veći dio praktičara *graffitija* danas uvelike postoji u procijepu između dvije krajnosti, organizirajući izložbe, umjetničke performanse i događaje u tzv. autonomnim centrima za kulturu poput AKC Medike, Kluba Močvara, Kluba Booksa i sl. – govorimo li isključivo o Zagrebačkom području – te promovirajući sebe, svoj rad, ali jednako tako kroz simbole i vizualne kodove spomenuta mjesta transformacije njihove ulične prakse u kulturno-umjetnički proizvod. Takav je slučaj sa kolektivom *ArtuDitu*¹⁴⁵, dok je njihovu uličnu praksu moguće smjestiti u okvir *graffiti* praksi, odnosno umjetnosti ulice kao psihogeografske prakse, medijska pažnja koja im je posvećena usmjerava gledatelje, čitatelje, a potom i sam kolektiv u smjeru razmišljanja i razumijevanja vlastitih praksi kao umjetničkih, a prema tome i nužno upućuje na oblike i mogućnosti institucionalizacije vlastitih napora u stvaranju vizualno kreativne svakodnevice. S druge strane, neovisno radi li se o jednoj ili više osoba, pseudoimenu etabliranog uličnog umjetnika ili jedinstvenoj praksi anonimnog pojedinca, znaka grupe i sl. – jer razlika ne bi bila ontološke već nomološke prirode – *graffiti* praksu poznatu u Zagrebu i široj okolini pod znakom „HBID“ posebice simboliziraju svi do sada spomenuti elementi *graffiti* prakse i umjetnosti ulice kao eksperimentalnog projekta svakodnevnog života koji se odvija na način prolaska i divezerzije. Znak „HBID“ (sl. 7.) stoga godinama perzistira i uspostavlja vizualni kod provokacije ne samo svojim očitim i tobožnjim „vandalizmom“ već stalnim isticanjem okovanosti svakodnevice njegovih promatrača u kojima je takva vrst intervencije u javni prostor svagda psihološki i kulturalno suspregnuta do transparentnosti institucionalne i

¹⁴⁵ »Pričali smo s tri tipa koji bi vrlo vjerojatno mogli postati budućnost hrvatske likovne umjetnosti« <https://www.telegram.hr/price/pricali-smo-s-tri-klinca-koji-su-vjerojatno-buducnost-hrvatske-likovne-umjetnosti/> (pristup: 3.9.2019.)

osobne mržnje prema mladenačkoj delikvenciji i vizualnom prevrednovanju gradskog krajobraza
146

5.3. Festival ulične umjetnosti kao oblik komodifikacije urbane kulture

Pozvati *graffiti* umjetnika da sudjeluje u stvaranju sadržaja jednog muzeja suvremene umjetnosti danas nije iznenađujući potez, iako je bitno istaknuti više puta ponovljenu činjenicu da se pozitivnim odgovorom *graffiti* praktičara ovaj isti gubi u pojmu umjetnika pri čemu se događa ranije spomenuta zamjena privilegija: muzej izvršava rekuperaciju svakodnevnog života za potrebe učinkovite potrošnje vlastitih sadržaja, a *graffiti* praktičar dobiva status i mogućnosti umjetničkog izražavanja u okviru institucionaliziranih prostora ili konceptualnih utočišta svih suvremenih praksi koje se kao proizvod ili doživljaj mogu plasirati potrošaču-promatraču. U primjeru ranije intervencije umjetnice OKO na prilazu u Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu posebno se ističe i određeni pokušaj rekuperiranja prakse skateboardinga čiji je prepoznatljiviji „*skate spot*“ upravo prilaz Muzeju kao i dvorište muzeja Mimara u centru Zagreba. Time je, prisvajanjem *graffiti* prakse kao ulične umjetnosti i skateboardinga kao dijela tako zamišljene „institucije urbanog života“ otvorena mogućnost opće komodifikacije ili karnevalizacije urbane svakodnevice. *Graffiti* na ulici funkcioniraju kao – za današnje razumijevanje – 'open source' dokumenti, metode i programi borbe, odnosno, kao besplatne matrice i forme za konstrukciju lokalnih situacija otpora. Globalizam *graffiti* prakse u tome pogledu samo je dijelom još jednog situacionistima atribuiranog aforizma forme 'misli globalno djeluj lokalno'. Ovakva je otvorena i prema instituciji kulture nenaklonjena praksa, dakako, neodrživa u pogledu smatranja *graffitija* ili situacionizma napose umjetnošću ili pak radikalnom post-avangardnom pojavom post-moderne. Za rekuperaciju fenomena potrebno stoga izvesti dvostruku operaciju. Ponajprije potrebno je (1) oduzeti sve avangardne i radikalne elemente prakse izuzimanjem iz neposrednog historiziranja fenomena u skladu sa pojavama opisanim u ovome radu – naime razvojem opsežne teorije slike, prevladavanja povijesti umjetnosti u vizualnim studijima pošto su umjetnosti uopće prerasle vlastite likovnosti i formalne karakteristike te iz konceptualnog ikonoklazma prešle u događajnu umjetnost, umjetnost ideja i fenomena i dalje – a koji bi svrstali *graffiti* praksu u bitan izraz postmoderne politike identiteta. Kada se izuzme njena avangardna povijesna bit, moguće je

¹⁴⁶ »POTRAGA ZA NAJVEĆIM DEVASTATORIMA ZAGREBAČKIH FASADA Cijelu metropolu preplavili su grafiti potpuno istog sadržaja, epidemiji se ne nazire kraj«
<https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/potruga-za-najvecim-devastatorima-zagrebackih-fasada-cijelu-metropolu-pr-eplavili-su-grafiti-potpuno-istog-sadrzaja-epidemiji-se-ne-nazire-kraj/6623883/> (pristup: 3.9.2019.)

istu tu praksu (2) komodificirati u dizajn u svim njenim aspektima, kao i svim konotacijama pojma dizajna i dizajnera. Rekuperaciji – kao konceptualnom izumu neo-avangardne marksističke kritike u Francuskoj druge polovine dvadesetog stoljeća – odgovara spektakularno, dakle, tehnologijom udaljavanja u predstavu neutraliziranje radikalnog ili prevratničkog potencijala nekog fenomena ne njegovom zabranom ili prevladavanjem već pozitivnom afirmacijom planiranja, računanja i konstrukcije vidljivosti u Debordovoj diverziji Hegela, „ono što se vidi dobro je, a ono što je dobro, vidi se“.¹⁴⁷ U tome je pogledu rekuperaciju smatramo primijenjenom komodifikacijom svih slobodno dostupnih fenomena i praksi koje ljudi upotrebljavaju kako bi kontinuirano odmjeravali svoju snagu (autonomiju, slobodu, autentičnost) spram aparata moći – države, zakona, medija ili spektakla.

„Ova epoha, koja samoj sebi pokazuje svoje vrijeme kao da je u biti nagli povratak mnogih svečanosti, zapravo je epoha bez festivala“¹⁴⁸, odnosno to je epoha u kojoj svečanost znači ponajprije učiniti nešto vidljivim, a time ponuditi nešto na potrošnju i potom opetovano proizvoditi. Prisjetimo se društvenih organizacija čija je zadaća anualna produkcija prosvjeda, filmskih festivala subverzivne tematike, lokalnih programa vaninstitucionalnog obrazovanja iz marginalnih i radikaliziranih formi humanističkih znanosti i sl. Jednaku ulogu imaju u tome pogledu takozvani festivali ulične umjetnosti koji postaju kulturnom platformom pretvaranja *graffiti* prakse u dizajnerski rad u konceptualnom dizajniranju svakodnevice kao i stvarnom dizajniranju potrošačkih stavova i proizvoda – od *Graffita na Gradele* na Bolu, street art festivala u Poreču *POUP* do brojnih gradskih festivala u kontinentalnoj Hrvatskoj, *Re:Think* Sisak (sl. 10), *VukovART* u Vukovaru, *Artbeat* u Osijeku, *Johannesburg Festival* u Ivanić Gradu, te brojni projekti *street art* muzeja, mapiranja *street arta* i *graffitija* u Zagrebu i njegovoj široj okolini (sl. 8 i 9). U tome pogledu istaknimo i slijedeću Debordovu opasku anticipatorne važnosti: „Kultura koja je postala u potpunosti robom mora postati vrhunskom robom društva spektakla [...te bi... op.a.] kultura u drugoj polovici ovog stoljeća trebala biti pokretačka sila razvoja gospodarstva, kao što je to u prvoj polovici bio automobil, a željeznica u drugoj polovici prošlog stoljeća.“¹⁴⁹ U smislu ranije citirane Baudrillardove teze o izvještačenosti umjetnosti koja se pojavljuje svugdje, pa je stoga nigdje ne možemo odista naći, potrebno je promatrati i Debordovu izjavu o iščeznuću festivala. Naime, ako smo već rekli kako je temeljni odnos spektakla onaj udaljavanja u

¹⁴⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, str. 7.

¹⁴⁸ Isto, str. 121.

¹⁴⁹ Isto, str. 149.

predstavu, reprezentaciju i teatar, jasno nam je – iz bitne povezanosti francuske riječi *le spectacle* sa svim oblicima odnosa slika-publika – kako se ova epoha u posebnom smislu očituje kao poplava festivala, događaja i doživljaja u kojima više nije moguće pronaći autentičnu već uvijek izvještačenu formu festivala, slike i tako dalje. Kada je *graffiti* praksa pretvorena u festival (komunikacija □ slika) ili umjetnost (svakodnevnica □ slika) spektakla, ona se može kao dizajnirani proizvod, sa svim svojim učincima (poput organizma urbanizma i arhitekture) kapilarno širiti društvom i biti dijelom globaliziranog iskustva urbane kulture: njen je globalni učinak estetizacija, a lokalni gentrifikacija¹⁵⁰. Pritom više nije važno šetati gradom i otkrivati načine postojanja svakodnevnog života i prostora u doba poplave slikovnih reprezentacija (virtualnog) života već uvjeti šetnje zavise o kulturnom kapitalu i mogućnosti produktivne potrošnje šetnje, odnosno njene reprezentativnosti. Besplatni i svugdje prisutan *graffiti* ispao je iz estetskog, političkog i svakodnevnog interesa nauštrb institucionalno podržane ulične umjetnosti čija recepcija ne zavisi više o svakodnevnom prostoru ulice koliko o institucionalnim naporima da se ulična umjetnost posredstvom umjetnosti i njenog festivala napose iznova proizvodi kao dizajniranje svakodnevnog života. Upravo u tome pogledu povijest umjetnosti mora – ususret novim fenomenima vizualnosti i načina na koji umjetnost sama drži korak sa kreativnim praksama – biti društveno orijentirana humanistička znanost koja društvo – osim samih likovnih djela – smatra ne samo svojim predmetom već i vlastitim proizvodom. Praksa svakodnevnog prostora kao predmeta kreativnog, eksperimentalnog i napose fenomenalno umjetničkog interesa najbliža je – pokazali smo – situacionističkoj filozofiji i praksi, ali u svojem suvremenom ambigvitetu pripada posebno urbanim praksama poput *skateboardinga*, koji u gotovo doslovnome smislu na mjestu situacionističkog jezika, teksta i mape te taga, plakata i naljepnice *graffiti* prakse ima dasku i igru u najneposrednijem obliku dinamičkog kretanja gradskim krajobrazom koji se simultano interpretira kao poligon kreativnog prolaska. Na jednostavnom, ali važnom primjeru *skateboarding* kulture lako je uvidjeti kako je kao fenomen *skateboarding* završio sa rađanjem internacionalne arhitekture *skateboard* parka sa svim njegovim implikacijama i posljedicama.¹⁵¹ Odatle nam festivalska natjecanja u onome što danas

¹⁵⁰ Usporedi primjerice: »Olympic legacy murals met with outrage by London street artists« <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/06/olympic-legacy-street-art-graffiti-fury> (pristup 10.6.2019.) i »A street art festival in Athens about Athens, with no artists from Athens« <https://blog.vandalog.com/2013/08/06/a-street-art-festival-in-athens-about-athens-with-no-artists-from-athens/> (pristup: 10.6.2019.)

¹⁵¹ Usp. Iain Borden, *Skateboarding, space and the city: Architectur and the body*, New York: Bloomsbury Academic, 2014. [drugo izdanje; prvo izdanje 2001.).

razumijemo ekstremnim sportom skateboarda i njegovom posljedičnom olimpizacijom snažno rezonira sa istaknutom spektakularnom moći rekuperiranja subverzivnih praksi njihovom apsolutnom afirmacijom. Mladi više ne počinju svoj interes za skateboardingom realizirati naspram želje da se svakodnevica urbaniteta reinterpreтира u konstruktivnoj, eksperimentalnoj i radikalno dosljednoj praksi umjetnosti ulice kao životnog projekta već samo i jedino sa pogledom u praksu kao životni stil bezbrojnih potrošačkih mogućnosti koje tvore kompletan i nadasve komodificirani identitet, u ovome slučaju alternativni i svagda premium identitet čiji proizvodi neposredno određuju sva druga stanja uma skateboardera. Procesom muzeifikacije, institucionalizacije, popularizacije, festivalizacije ili spektakularizacije (učiniti vidljivim) *graffiti* praksa postaje alatom mapiranja i napose vrijednosnim elementom urbanog krajobraza, simbolom 'mjestu na kojemu treba biti' ('a place to be') pa tako i London sa *graffiti* umjetnikom Banksyem ima veću vrijednost i kulturalnu važnost od Londona sa pukim *graffitijem*¹⁵².

Samu temu festivalizacije-karnevalizacije ulične umjetnosti kao stanja komodificiranja svakodnevice iz potencijalno eksperimentalne prakse u promatračku praksu možemo posebno još jednom naznačiti davajući posve koncizne odrednice fenomenima *graffiti* i ulične umjetnosti koje proizlaze iz do sada uspostavljenih veza i kritičkih utočišta ovoga rada. Naime *graffiti* praksi, prikazali smo, odgovara komunikativna praksa koja se kao vizualna praksa oblikuje u pojmovima eksperimenta, provokacije i stila kao principa koji objedinjuje eksperimentalnu narav prakse u mogućnost vizualnog jezika kao doslovnoga stila pisanja. Kako je pak situacionističkim misliocima posebno važno vizualne prakse i svakodnevni život shvatiti uopće (okovanim) jezikom, jasno je da će i *graffiti* praksa biti povezana i u odnosu sa medijima koji se tradicionalno vežu uz jezik, pisanje i razmjenu informacija. Kultura časopisa i *fanzinova* tu se ističe kao važno mjesto situacionističke, ali i globalno svake *graffiti* prakse, pa tako i u kontekstu zagrebačke scene devedesetih i dvijetisućitih godina posjedujemo časopis „*zgbkaos*“¹⁵³ koji je u više brojeva donosio monografski pregled *graffiti* ostvarenja u gradu i regiji. Upravo, naime kroz isključivo prenošenje fotografija *graffitija* i poznatih podataka o crtaču časopis je predstavljao simboličku mapu i arhiv prolazaka koji je bio ujedno i poziv za daljnje reproduciranje i testiranje ili osporavanje mogućnosti otkrivenih u *graffitima* 'bombardiranim' prostorima. Časopis „*zgbkaos*“ na taj način jest reproducirao komunikativni potencijal prakse¹⁵⁴, provocirao čitatelja na

¹⁵² Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016., str. 160.

¹⁵³ Usp. *ZGB KAOS graffiti magazine*, Br. 2 (1996).

¹⁵⁴ „Grafiti u Hrvatskoj“ <http://pgsri.hr/2011/grafiti/hrvatska.html> (pristup: 4.9.2019.)

formiranje stava prema vlastitom urbanom okolišu te ponajvažnije na jednom mjestu okupljao i ostvarao dijalog o mogućnostima stila *graffitija* kao vizualnog koda urbane pobune i reinvenije svakodnevice. Utoliko *graffiti* jesu oblik post-moderne komunikacije te mu odgovara ideja foruma, rasprave i ludičke deliberacije ideje grada kao *oikosa* (doma i kućanstva kao javnosti), a što upravo jest zaključak ovoga rada. Street art jest, s druge strane umjetnost jer se legitimira kroz institucionalne napore izražavanja kroz vizualne kodove umjetnosti upravo kao povijesti institucije umjetnosti te mu u urbanom okolišu odgovara festival ili pak karneval kao mjesto uprizorenja posebnog promatračkog koda koji nije otvoren za intervencije ili izlazak izvan kulturalnog aparata zaštite i vrednovanja umjetnosti kao umjetnosti; odnosno, *graffiti* preko *street art* murala razumije se posebnom vrstom vandalizma i napadom na simbolički festival umjetnosti kao jednog od glavnih suvremenih oblika gentrifikacije. Uličnoj umjetnosti odgovara galerija na otvorenom, odnosno daljnje komodificiranje potencijala koji su već upisani u pojam i fenomen galerije, a koji se – jednom izneseni u prostor svakodnevnog života – realiziraju kao spektakl, mjesto udaljavanja svakodnevice u sliku, a posebice pokrenutu sliku festivala ili teatra umjetničke proizvodnje.

6. Zaključak: Graffiti i umjetnost mreže: provociranje ideje Forum

U tome pogledu možemo zaključiti kako fenomeni iz posljednja dva poglavlja ovoga rada, odnosno, unutarnja i vanjska komodifikacija autentične, radikalne i subverzivne prakse, gentrifikacija i festivalizacija prakse napose odgovaraju ukupnom učinku onoga što Sharon Zukin naziva paradoksom autentičnosti i ogoljenim gradom.¹⁵⁵ Oni su neraskidivo povezani sa dubinskim razumijevanjem suvremene vizualne kulture i uloge koju pojam, fenomen i reprezentativnost slike imaju u formiranju post-moderne subjektivnosti i njenih aparata, od kulture do spektakla. Alternativne se povijesti umjetnosti i filozofije ovdje pojavljuju gotovo presudnim putem kritičkog razumijevanja tragične uklopljenosti svih – pa i radikalnih te subverzivnih, alternativnih i autonomnih – narativa u ukupno stanje i diskurs, odnosno opći jezik (razdvajanja) spektakla. Već smo spomenuli da je u graffiti praksi, kao i u situacionizmu pitanje otuđenja, razdvajanja i udaljavanja pitanje otuđenog, odnosno zarobljenog jezika. Odgovor situacionista, kao i graffiti praktičara nije avangardna tendencioznost kreiranja novog jezika već radije kreiranjem situacija transformiranje fenomena ulice, vizualnosti i estetičkog oblikovanja

¹⁵⁵ Sharon Zukin, *Naked City: The death and life of authentic urban spaces*, New York: Oxford University Press, 2010.

svakodnevice u jezik novih osobina i oblika ponašanja, odnosno obavljanja svakodnevnog života.

„Problem jezičkog razotuđenja (dezalijenacije) nije primjereno načet sve dotle dok se vjeruje da se može riješiti posredstvom kritike i prevraćanja društvenih struktura od kojih ovise kodovi, funkcije i kanali „normalnoga“ jezičnoga komuniciranja. To vrijedi jednako tako u slučaju kada se otuđenje javlja u obliku pasivne prilagodbe institucionaliziranim obrascima jezičnog ponašanja kao i u slučaju kada se otuđenje, kao kod shizofreničara, sastoji u kršenju institucionaliziranih obrazaca, koje, međutim, ne dovodi u pitanje njihovu valjanost, a niti traži svjesno kritički način da ih promijeni“¹⁵⁶

Ono što se paradoksom autentičnosti otkriva jest upravo nemoć da se – ponovno u situacionističkom aforizmu – protiv otuđenja bori otuđenim sredstvima. Žudnja za autentičnim prostorom do te se mjere osnažuje da lokalni identiteti jednostavnim rječnikom eksplodiraju u niz proizvoda i estetičkih formi da u potpunosti izgube svoju originalnost te postaju simulakre, a kao takve - u vrsnoći tehničke izvedbe simulacija - podižu vrijednost prostora, u materijalnom i simboličkom pogledu pa tako imamo evidentan prijelaz od autentičnosti u festival te naposljetku u gentrificiranu ljusku autentične kulture¹⁵⁷. *Graffiti* je – prikazali smo – situacijska praksa derealizacije „estetike autoriteta“¹⁵⁸. Upravo je u tome pogledu bitan specifičan odnos *graffiti* prakse prema poimanju autoriteta. Kako svoju praksu ne razumiju kroz prizmu vandalizma, bezakonja i uništavanja, tako i samu ideju autoriteta razumiju kao (estetičku) opoziciju koju je potrebno dosljedno osporavati u djelovanju i svim efektima koje neko djelovanje proizvodi, a to je upravo izvrtanje situacijske pozicije u vrstu autoriteta estetike gdje sve postaje predmetom osjeta i pitanjem forme, te je kao takva predmetom daljnjih promišljanja u smislu radikalizacije¹⁵⁹ ili neutralizacije¹⁶⁰ likovne prakse. Kako je naš zadatak ovdje bio prikazati teorijske premise, odnosno postaje humanističkog mišljenja koje se pojavljuju neizostavnim mjestom za razumijevanje *graffiti* prakse kao specifične situacijske umjetnosti za doba spektakla sva prezentirana složenost teorijskog promišljanja ima svoju neposrednu, didaktičku i metodičku ulogu u praksi rada *graffitija* kao djela žive kulture svakodnevnog života. Iako zahtijevaju

¹⁵⁶ Augusto Ponzio, *Jezična proizvodnja i društvena ideologija*, Zagreb: Školska knjiga, 1978., str. 213.

¹⁵⁷ Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016., str. 162.

¹⁵⁸ Jeff Ferrell, *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston: Northeastern University Press, 1996.

¹⁵⁹ Ake Rudolf (ur.), *Urban Guerilla Protest: Reclaim 95-05*, New York: Mark Batty Publisher, 2008.

¹⁶⁰ Rafael Schacter, *Ornament and order: Graffiti, Street art and the Parergon*, Burlington: Ashgate Publishing, 2014.

spontanu praksu, kao i situacionisti, u današnjim okolnostima nevolje toga biti isuviše viđen – pa prema tome učinjen dobrim, komodificiranim – uz opću teoriju slike, kritičko razumijevanje likovnog ikonoklazma i medijske idolatrije suvremene umjetnosti, te napose ideologiju konstrukcije situacija kao konceptualnog napuštanja dvadesetog, odnosno sada dvadeset i prvog stoljeća potrebno je steći i primjenjivati znanja prakse odsutnosti kao post-umjetničkog projekta reinvenije svakodnevice. Taj je projekt u skladu sa radikalnim teorijama i potragom za svijetom onkraj politike i estetike simulacija Jeana Baudrillarda – kao što smo spomenuli, u pogledu realizacije umjetnosti u njenoj totalnoj prisutnosti – ali jednako tako sa temeljnim idealima humanizma i posebne discipline povijesti umjetnosti kao historiziranja i kritičkog razumijevanja primjene povijesti ljudskog stvaralaštva za potrebe društva kao kulture, a ne društva kao spektakla, odnosno, ekonomije, politike i industrije. Radi se, ovdje, dakle, kako je prikazano od samoga početka rada – njegove hipoteze i raščlambe poglavlja – o kreiranju pristupa, a ne izmjeni sadržaja te već upravo kritičkom odabiru i sabiranju uvjeta mogućnosti da se vodi rasprava o fenomenima spajanja umjetnosti i svakodnevnog života u neposrednom dijalogu sa suvremenim uvjetima života. Ondje se kultura više ne razumije drugom prirodom čovjeka nego spektakularnom pozadinom razvitka tehnologije kao prevladavanja onog ljudskog napose u kreiranju kulture potrošnje, politike identiteta i rada za puko održanje postojećeg poretka u svim njegovim pojavnostima. U tom smjeru kreću se i svjedočanstva britanskog dizajnera Kena Garlanda koji u svom eseju „*Horrible, horrible?*“ kaže slijedeće: „ako je itko asocijalna prijetnja zajednici, to će prije biti trgovac nekretninama nego li ispisivač graffitija“¹⁶¹. Upravo zato, nastavlja, generalni narativ *graffiti* prakse možemo smatrati lokalnim (iako sa primišlju svagda na spomenutu floskulu lokalnog djelovanja i globalnog mišljenja) utoliko što postoji opća tendencija samookruživanju i samoodređivanju kroz vlastite napore reinvenije svakodnevnog prostora, koji nije samo prostor ispisivanja *graffitija* nego i prostor života onoga tko *graffiti* ispisuje¹⁶², a što je posebice jasno i sagledamo li biografije važnih situacionista, čije je mišljenje o globalnom stanju društvenog spektakla bitno određeno odnosima slika, estetike, političke kulture i industrije lokalnog područja, odnosno neposrednosti svakodnevnog života.

Doista, ono što preostaje važnim dijelom *graffiti* prakse jest – kako Lorri Nandrea vješto ističe u svom radu o geografiji i estetici, napose psihogeografiji *graffitija* ističe – gotovo paradoksalno

¹⁶¹ Ken Garland, *That place, at any rate: observations on street lettering, from corporate logotypes to graffiti*, Pariz: Éditions Les partisans du moindre effort (web: www.lpdme.org pristup: 14.6.2019.), str. 26.

¹⁶² Isto, str. 30.

mjesto spajanja *graffiti* prakse, njenih uvjeta i posljedica sa virtualnim svijetom digitalnih tehnologija.¹⁶³ Upravo tamo, na razmeđi anonimnosti, mapiranja i hipertekstualnog skretanja kroz krajnje nepregledan i temporalno nedostupan krajobraz mreže kreiraju se novi jezici otpora čije ludičko operiranje sada virtualnom-digitalnom svakodnevicom rađa mogućnost avangarde za digitalno doba – takozvanu *vaporwave* glazbu, *glitch* art, odnosno radikalne prakse pogreške i *remixa* čiji su primarni materijali opskurni komoditeti pronađeni na stranputicama *mreže*, *forumima*, zaboravljenim formama internetske komunikacije poput *blogova* i tako dalje. Nemojmo zaboraviti kako je i povijesno presudan dadaistički pokret nastao kao takozvani 'ples na ruševinama stare Europe'. Internetski je prostor ekscentričan, pogodan za šetnje, istraživanje, a napose moguće ga je shvatiti metodičkim principom uporabe stvarnog prostora i u tome pogledu vrhunskim situacionističkim arhivom posve konceptualne prirode. Dok *vaporwave*, *glitch*, kultura *meme*-ova kritički oživljavaju tehno-entuzijazam kraja dvadesetog stoljeća u pogledu mogućnosti virtualnog trga¹⁶⁴, utoliko je *graffiti* praksa u bitnom smislu prefiguracija internetskog foruma u kojemu se takva mogućnost uopće pojavljuje. Naime, već i pokušajem formiranja jednostavne ontološke razlike *graffitija* i foruma doći ćemo do zaključka o njihovom bitnom preklapanju. Tome je tako zbog historijske važnosti ideje foruma kao mjesta deliberacije kao što je povijesna važnost ideje trga simbolička i materijalna razmjena – a obje su važnosti već sadržane u samom pojmu. *Graffiti* provocira raspravu, pogled i dijalog između onih koji *graffiti* proizvode kao i između onih koje *graffiti* snalazi kao (ne)poželjnu okolnost svakodnevce. Pogonjen anonimnošću, skretanjem i diverzijom te interesom za kreiranjem jezika oslobođenog individualne izgradnje (životnog) stila, *graffiti* u internetskom forumu pronalazi svoj pandan, poglavito stoga što ovaj također privilegira anonimnost, izvrtanje i eksperimentalnu komunikaciju slikama, ponavljajućim tekstualno-vizualnim obrascima *meme*-ova, *gif*-animacija i praksom zajedljive, cinične i sarkastične komunikacije tzv. „*trollanja*“ korisnika koji pokušavaju komodificirati praksu foruma u oblik 'ozbiljne' strukturirane rasprave i odmjeravanja retoričkih i intelektualnih umijeća. Umjetnost na mreži u posebnom je smislu *graffiti* prakse izvrstan primjer transformacije situacionističkih ideala u okruženju potpunog napuštanja obrazaca 'stvarnoga' svijeta upravo kako bi se iskoristio potencijal umreženog prostor-vremena i teksta-slike kao modela nove eksperimentalne svakodnevce. Ondje upravo, kako smo prikazali, *graffiti* praksa

¹⁶³ Lorri Nandrea »“Graffiti taught me everything I know about space“: Urban fronts and borders“, u: *Antipode* Br. 31 (1999.), str. 114. i dalje (110-116).

¹⁶⁴ Usp. Grafton Tanner, *Babbling Corpse: Vaporwave and the commodification of ghosts*, New York: Zero Books Publishing, 2016.

ima mjesto i ulogu principa, umjetničkog principa napose koji primjenjuje napuštanje pojmovne napetosti i konotacije umjetničke proizvodnje upravo kako bi se umjetnost mogla ponovno proizvesti.

7. Slikovni prilozi



Slika 1 Nepoznat autor, Ulični natpis "sous les pavés la plage", graffiti, 1968., Pariz



Slika 2 OKO, neimenovan rad, akril na zidu, Zagreb, oko 2008. godine



Slika 3 OKO i Chez 186 (pozadina), neimenovan rad, akril na zidu, Zagreb, Pierottijeva ulica, oko 2015. godine



Slika 4 OKO, "Open my eyes that I may see", akril na zidu, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Avenija Dubrovnik, 2015.



Slika 5 Odgovor na izradu murala za Muzej Suvremene Umjetnosti, USB_collective, "toilet paper", perforirana papirnata naljepnica, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 2015.



Slika 6 Nepoznat autor, "A gdje je revolucija stoko?", graffiti, crveni akrilni sprej, Zagreb, 1995.



Slika 7 Nepoznat autor, "HBID 031", graffiti u roller tehnici, Zagreb, oko 2011.



Slika 8 ArtuDitu, "Easy Life", zidni mural, Ivanić Grad, 2016.



Slika 9 DJ Dr.Izzy i zidni murali kolektiva ArtuDitu u programu festivala "Konferencija.exe" USB_collective, Ivanić Grad, 2016.



Slika 10 Slaven Lunar, bez naziva, zidni mural na festivalu Re:Think, Sisak, 2016.

8. Literatura

KNJIGE

1. Alexander Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge: MIT Press, 2003.
2. Joe Austin, *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York: Columbia University Press, 2001.
3. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2013.
4. Jean Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: IP Svetovi, 1991.
5. Jean Baudrillard, *Symbolic exchange and death*, London: Sage Publications, 1993.
6. Jonathan Beller, *Kinematički način proizvodnje*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2016.
7. Iain Borden, *Skateboarding, space and the city: Architectur and the body*, New York: Bloomsbury Academic, 2014. [drugo izdanje; prvo izdanje 2001.].
8. Noël Carroll (ur.), *Theories of art today*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000.
9. Ivan Chtcheglov, *Kontinent Kontreskarp*, Beograd: Anarhija/ blok 45, 2016.
10. Jonathan Crary, *The techniques of the observer*, New York: MIT Press, 1990.
11. Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*, Zagreb: Kruzak, 1997.
12. Magda Danysz i Marie-Noelle Dana, *From Style Writing to Street Art: A Street Art Anthology*, Pariz: Drago Publishing, 2010.
13. Guy Debord, *La société du spectacle*, Pariz: Editions Gallimard, 1992. [3. izmijenjeno izdanje; prvo izdanje 1967. Pariz: Editions Buchet-Chastel].
14. Guy Debord, *Društvo spektakla i Komentari uz društvo spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999.
15. Aleš Erjavec (ur.) *Aesthetic revolutions and the Twentieth-century Avant-garde Movements*, Durham: Duke university press, 2015.
16. Jeff Ferrell, *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston: Northeastern University Press, 1996.,
17. Mark Fisher, *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
18. Milan Galović, *Doba estetike: Estetika lijepog – Problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom »digitalnog privida«*, Zagreb: AntiBarbarus, Hrvatsko društvo pisaca, 2011.
19. Ken Garland, *That place, at any rate: observations on street lettering, from corporate logotypes to graffiti*, Pariz: Éditions Les partisans du moindre effort (web: www.lpdme.org pristup: 14.6.2019.).

20. Christopher Gray (ur.), *Leaving the 20th century: the incomplete work of the situationist international*, London: Rebel Press, 1998. [drugo izdanje; prvo izdanje 1974. Free Fall Publications].
21. Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969.
22. Martin Heidegger, *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Zagreb: Naprijed, 1996.
23. Chris Jencks (ur.), *Vizualna kultura*, Zagreb: Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002.
24. Ronald Kramer, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Singapur: Palgrave MacMillan, Springer Nature, 2017.
25. Dražen Lalić, *Grafiti i supkultura*, Zagreb: Alinea, 1991.
26. Henri Lefebvre, *The Critique of the everyday life: Volume I*, New York: Verso Books, 1991.
27. Henri Lefebvre, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit, 1974.
28. Cedar Levison, *Street art: the graffiti revolution*, London: Tate Publishing, 2010. [drugo izdanje; prvo izdanje 2008].
29. Robert W. McChesney, *Digitalna isključenost: kako kapitalizam okreće Internet protiv demokracije*, Zagreb: Multimedijalni Institut, Fakultet za medije i komunikacije u Beogradu, 2014.
30. Ake Rudolf (ur.), *Urban Guerilla Protest: Reclaim 95-05*, New York: Mark Batty Publisher, 2008.
31. Alan W. Moore, *Art gangs: Protest & Counterculture in New York City*, New York: Autonomedia, 2011.
32. Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Zagreb: Litteris, 2006.
33. Žarko Paić, *Vizualne komunikacije*, Zagreb: Centar za Vizualne Studije, 2008.
34. Anja Planičić, *Street/Art/Zagreb*, Zagreb: Centar KNAP, 2017.
35. Sadie Plant, *The most radical gesture: the situationist international in a postmodern age*, New York: Routledge, 2002. [peto izdanje; prvi put objavljeno 1992.].
36. Mikkel Bolt Rasmussen i Jakob Jakobsen (ur.), *Cosmonauts of the future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Kopenhagen: Nebula Publishing, 2015.
37. Jeffrey Ian Ross (ur.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, New York: Routledge, 2016.

38. Rafael Schacter, *Ornament and order: Graffiti, Street art and the Parergon*, Burlington: Ashgate Publishing, 2014.
39. Allan Schwartzman, *Street Art*, New York: The Dial Press, 1985.
40. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa u Jugoslaviji 1966-1978*, Zagreb: Galerija Suvremene Umjetnosti, 1978.
41. Slavko Šterk, *Umjetnost ulice – zagrebački grafiti 1994-2004.*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2004.
42. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.
43. Grafton Tanner, *Babbling Corpse: Vaporwave and the commodification of ghosts*, New York: Zero Books Publishing, 2016.
44. Raoul Vaneigem, *The revolution of the everyday life*, Oakland: PM Press, 2012.
45. Paul Virilio, *The information bomb*, New York: Verso, 2005. [drugo izdanje prijevoda; prvo izdanje prijevoda 2000., izvornik 1998.].
46. McKenzie Wark, *Spectacle of disintegration: situationists and the passage out of the 20th century*, New York: Verso, 2013.
47. Alison Young, *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*, New York: Routledge, 2014.
48. Sharon Zukin, *Naked City: The death and life of authentic urban spaces*, New York: Oxford University Press, 2010.
49. Augusto Ponzio, *Jezična proizvodnja i društvena ideologija*, Zagreb: Školska knjiga, 1978.

POGLAVLJA U KNJIGAMA

1. László Beke, „Fenomeni postmoderne i New Art History“, u: Hans Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti*, Zagreb: Fraktura, 2007., Str.343-357.
2. Guy Debord, »Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989. [drugo dopunjeno izdanje; prvo izdanje 1981.].
3. Guy Debord, »Report of the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Condition of organization and action«, u: Ken Knabb (ur.) *Situationist International Anthology*, Berkley: Bureau of Public Secrets, 1989.
4. Milan Galović „Slika u tehničkom dobu“, u: Krešimir Purgar i Žarko Paić (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2009.

5. Keith Moxey, „Vizualni studiji i ikonički obrat“ u: Krešimir Purgar i Žarko Paić (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2009.

ČLANCI

1. Boris Arvatov, »Everyday Life and the Culture of the Thing«, u: *October* Vol. 81 (1997), Str. 119-128.
2. Claudia Barnett, »The Death of graffiti: Postmodernism and the New York City Subway«, u: *Studies in popular culture* Vol. 16 (1994), str. 25-38.
3. Stipe Botica, „Grafiti i njihova struktura“, u: *Umjetnost riječi* 1, Zagreb, 2001.
4. Ricardo Campos, »Youth, Graffiti, and the Aestheticization of Transgression«, u: *Social Analysis: The international journal of social and cultural practice* Vol. 59 (2015.), str. 17-40.
5. Dario Gamboni, „Skice odlaska i povratka: grafiti, vandalizam, cenzura i razaranje“, u: *Quorum* 1, Zagreb, 1988.
6. Ivana Gložić, „Grafiti kao predznak drugosti“, u: *Tema* 1/2, Zagreb, 2011
7. George Gonos, Virginia Mulkern i Nicholas Poushinsky, »Anonymous expression: A structural view of graffiti«, u: *The Journal of American Folklore* Vol. 89 (1976.), str. 42 (40-48).
8. Mustapha Khayati, »Les mots captifs: Préface a un dictionnaire situationniste«, u: *Internationale situationniste* Br. 10 (1966.), str. 53. (50-55).
9. Lilian Knorr, »Divided Landscape: The Visual Culture of Urban Segregation«, u: *Landscape Journal: design, planning, and management of the land* Vol. 35 (2016), str. 113. (109-125).
10. Fedor Kritovac, „Fragmenti urbanih identifikacija“, u: *Život umjetnosti* 50, Zagreb, 1991.
11. Fedor Kritovac, „Teritorijalni grafiti kao posebna skupina grafita u Zagrebu“, u: *Kulturni radnik* 1, Zagreb, 1989.
12. Zvonko Maković, „Grafiti“, u: *Quorum* 1, Zagreb, 1988., str. 194-196.
13. Vanesa Mathews, »Aestheticizing Space: Art, Gentrification and the City«, u: *Geography compass* 4/6 (2010.), str. 660-675.
14. Maroje Mrduljaš, „Grafiti – dragocjen urbani fenomen: razgovor sa Fedorom Kitrovcem“, u: *Život umjetnosti* 73, Zagreb, 2004.
15. Lorri Nandrea »“Graffiti taught me everything I know about space“: Urban fronts and borders“, u: *Antipode* Br. 31 (1999.), str. 114. i dalje (110-116).
16. Benjamin Perasović, „Glazba i sport kao sadržaj grafita“, u: *Kulturni radnik* 1, Zagreb, 1989.

17. Nicholas Alden Riggle, »Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 68 (2010.), str. 244. (243-257).
18. Marko Strpić, „Moćniji od marketinške industrije“, u: *Život umjetnosti* 73, Zagreb, 2004.
19. Marina Tenžera, „Grafiti – mladenačka kultura pobune“, *Vjesnik*, Zagreb, 29.9.2004.
20. Više autora, »Situacionistička internacionala: izbor tekstova«, u: *Europski glasnik* Br. 18 (2013), str. 501-535.
21. Više autora, *ZGB KAOS graffiti magazine*, Br. 2 (1996).

INTERNETSKI IZVORI

1. T.C. Chang, »Writing on the wall: Street Art in Graffiti-free Singapore«, u: *International Journal of Urban and Regional Research* <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653> (2018).
2. »A street art festival in Athens about Athens, with no artists from Athens«
<https://blog.vandalog.com/2013/08/06/a-street-art-festival-in-athens-about-athens-with-no-artists-from-athens/> (pristup: 10.6.2019.)
3. »Graffiti Designs & Styles: Tagging, Bombing and Painting«
<https://weburbanist.com/2009/09/24/graffiti-designs-styles-tagging-bombing-painting/>
(pristup: 14.6.2019.)
4. „Grafiti u Hrvatskoj“ <http://pgsri.hr/2011/graffiti/hrvatska.html> (pristup: 4.9.2019.)
5. »Kinds and Styles of Graffiti«
http://calligraphy-expo.com/en/aboutcalligraphy/kinds_of_graffiti/kinds-and-styles-of-graffiti
(pristup: 14.6.2019.)
6. »Olympic legacy murals met with outrage by London street artists«
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/06/olympic-legacy-street-art-graffiti-fury>
(pristup 10.6.2019.)
7. »POTRAGA ZA NAJVEĆIM DEVASTATORIMA ZAGREBAČKIH FASADA Cijelu metropolu preplavili su grafiti potpuno istog sadržaja, epidemiji se ne nazire kraj«
<https://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/potruga-za-najvecim-devastatorima-zagrebackih-fasada-cijelu-metropolu-preplavili-su-grafiti-potpuno-istog-sadrzaja-epidemiji-se-ne-nazire-kraj/6623883/> (pristup: 3.9.2019.)
8. »Pričali smo s tri tipa koji bi vrlo vjerojatno mogli postati budućnost hrvatske likovne umjetnosti«
<https://www.telegram.hr/price/pricali-smo-s-tri-klinca-koji-su-vjerojatno-buducnost-hrvatske-likovne-umjetnosti> (pristup: 3.9.2019.)

9. »Styles of graffiti« <https://graffitocanberra.wordpress.com/styles-of-graffiti/> (pristup 19.6.2019)

9. Popis slikovnih priloga

Slika 1: Nepoznat autor, Ulični natpis "sous les paves la plage", graffiti, 1968., Pariz (reproducirano iz: Christopher Grey (ur.) Leaving the 20th century, London: Rebel Press, 1998., str. 24.)

Slika 2: OKO, neimenovan rad, akril na zidu, Zagreb, oko 2008. godine (reprodukcija: <http://3oko.blogspot.com/search?updated-max=2008-07-21T14:33:00-07:00&max-results=200&start=358&by-date=false>: pristup: 10.6.2019.)

Slika 3: OKO i Chez 186 (pozadina), neimenovan rad, akril na zidu, Zagreb, Pierottijeva ulica, oko 2015. godine (reprodukcija: <https://www.timeout.com/croatia/blog/where-to-find-street-artist-okos-work-in-zagreb-072916> pristup: 10.6.2019.)

Slika 4: OKO, "Open my eyes that I may see", akril na zidu, Muzej Suvremene Umjetnosti u Zagrebu, Avenija Dubrovnik, 2015. (reprodukcija: <https://www.timeout.com/croatia/blog/where-to-find-street-artist-okos-work-in-zagreb-072916> pristup: 10.6.2019.)

Slika 5: Odgovor na izradu murala za Muzej Suvremene Umjetnosti, USB_collective, "toilet paper", perforirana papirnata naljepnica, Muzej Suvremene Umjetnosti u Zagrebu, 2015. godina (reprodukcija: <https://www.instagram.com/p/9rW18nD9Zu/> pristup: 10.6.2019.)

Slika 6: Nepoznat autor, "A gdje je revolucija stoko?", graffiti, crveni akrilni sprej, Zagreb, 1995. (reprodukcija: <https://arteist.hr/gdje-je-revolucija-stoko/> pristup: 1.7.2019.)

Slika 7: Nepoznat autor, „HBID 031“, graffiti roller tehnikom, Zagreb, oko 2011. godine (reprodukcija: <https://bokstari.tumblr.com/post/114675827025> pristup: 3.9.2019.)

Slika 8: Dario Vuger, slikanje murala kolektiva ArtuDitu „Easy Life“ na festivalu „Konferencija.exe“ USB_collective, digitalna fotografija iz osobnog arhiva, Ivanić Grad, 2016.

Slika 9: Dario Vuger, DJ Dr.Izzy i zidni murali kolektiva ArtuDitu u programu festivala "Konferencija.exe" USB_collective, digitalna fotografija iz osobnog arhiva, Ivanić Grad, 2016.

Slika 10: Slaven Lunar, neimenovani zidni mural za festival Re:Think Sisak, zidni mural, Sisak, 2016. (reprodukcija: <http://www.sisak.info/wp-content/uploads/2016/06/murali-rethink-1.jpg> pristup: 4.9.2019.)

10. Summary

TITLE: Street art and the art of the street: theoretical approach and the problem of the art of the everyday life

SUMMARY: In this paper author analyses the contemporary notion and the theory of the image in the context of urban visual culture and the society of the spectacle to which he attributes two seemingly connected phenomena – graffiti and street art. With the intracoronary chapters author will create the premises for the contemporary critical analysis of both phenomena from the standpoint of the image theory which is constituted in the second half of the twentieth century through philosophical inquiry into technology and through critical analysis of society. In both cases we find the notion of the everyday life to bear substantial ontological significance in the context of understanding the role of the image in the contemporary age and it is therefore that we are able to analyze graffiti especially through the image theory and its significant bond with the everyday life. Author therefore considers graffiti a part of the situationist theory and practice which prove themselves to be crucial for the contemporary understanding of the society of the spectacle as well as media culture in general. This is exactly where – towards the conclusion of the paper – the premises are established for the critical analysis of substantial differences of graffiti and street art in their conditions and symptoms in the context of contemporary art-history. Thus, the author will be able to consider a new path of valorization for the graffiti practice that was by now not recorded in the local art history as well as analysis of subversive artistic practices on the street and in the everyday life. Conceptual highlight is given to the continuity of one possible 'alternative art history' from situationism to graffiti and the most contemporary virtual everyday practices of resistance and contestation of our post-modern culture. It is exactly the communicative and experimental qualities of the graffiti practice that are worth considering as a part of its specific aesthetic of visual signification, affirmation of the public space as surface

and as the materialization of the conditions for the possibility of dialogue and authentic life in the communal space that is only through recurrent practice present to us as a societal whole.

KEYWORDS: Street art, situationism, graffiti, everyday life, art of the street