Vizualna antropologija urbanog prostora: Murali kao agensi kulture sjećanja

Šabić, Tea

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:924447

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

TEA ŠABIĆ

VIZUALNA ANTROPOLOGIJA URBANOG PROSTORA:

Murali kao agensi kulture sjećanja

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, lipanj 2017.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za kulturalne studije

Mentor: dr.sc. Vjeran Pavlaković

Studentica: Tea Šabić

VIZUALNA ANTROPOLOGIJA URBANOG PROSTORA:

Murali kao agensi kulture sjećanja

Diplomski rad

Rijeka, lipanj 2017.

SADRŽAJ

SAŽETAK **4**

ABSTRACT **5**

1. UVOD **6**

2. MURALI **12**

2.1. Povijest murala *12*

2.2. Definiranje murala *17*

2.3. Murali kao billboardi *20*

3. GRAD KAO SUSTAV ZNAČENJA **25**

3.1. Urbana antropologija *25*

3.2. Javni gradski prostor *26*

4. KULTURA SJEĆANJA **29**

4.1. Odnos povijesti, identiteta i sjećanja *29*

4.2. Kultura sjećanja Rijeke i Pule *31*

5. ANALIZA MURALA (RIJEKA I PULA) **39**

5.1.Uvod u istraživanje *39*

5.2.Glavne metode istraživanja: analiza sadržaja i semiologija *40*

5.3. Riječki i pulski murali *46*

5.3.1. Rijeka *46*

5.3.2. Pula *62*

5.4. Rezultati istraživanja *74*

6. ZAKLJUČAK **77**

7. LITERATURA **79**

8. PRILOG **87**

SAŽETAK

Rad se zasniva na analizi urbane i vizualne kulture gradova Rijeke i Pule, odnosno murala koji pretežito nastaju s ciljem osvješćivanja i upoznavanja građana s bitnim povijesnim, kulturnim i drugim aspektima samoga grada. Kao središte rada postavljena je kultura sjećanja i način na koji murali predstavljaju instrumente (pod)sjećanja o gradskoj prošlosti i sadašnjosti, odnosno svojevrsne spomenike ponovnog propitivanja povijesti, sjećanja i identiteta. Također, urbani prostor, u ovom slučaju prostor grada Rijeke i Pule, ima veliku važnost kao plodno tlo za razvoj ovakvih vizualnih intervencija i novog oblika komunikacije. Navedenu tematiku analiziram iz perspektive istraživačice - promatračice, te ću, krenuvši od postavljanja povijesnih okvira i definiranja murala, nastaviti prema analizi javnog prostora i povezanosti tri ključne kategorije - povijesti, sjećanja i identiteta. Zatim slijedi ključno poglavlje o kulturi sjećanja koje kroz teorijsku diskusiju samog koncepta ide prema najbitnijim povijesnim odrednicama Rijeke i Pule i njihove kulture sjećanja. Rad nastavlja prema istraživačkom dijelu iščitavanja simbolike i značaja izabranih murala. Metoda analize sadržaja, vizualne semiologije, fotografskog bilježenja, kritičke interpretacije podataka kao i intervjui sa samim građanima te umjetnicima murala, sredstva su kojim ću dekodirati vizualne komponente navedenih medija.

Ključne riječi: vizualna kultura, vizualna antropologija, urbani prostor, mural, povijest, sjećanje, identitet, kultura sjećanja

ABSTRACT

This study is based on the analysis of urban and visual culture of the cities Rijeka and Pula with reference to murals which are made with a view to awake and to connect the citizens with its important historical, cultural and other aspects of the city itself. The main premise in this paper is the culture of memory and the way that the murals represent the agents of memory about city´s past and present, or the monuments of connection between history, memory and identity. Also, the urban space, in this case the city of Rijeka and Pula, is of great importance as a productive field in developing such visual interventions and new ways of communication. I analyze this theme as a researcher – observer. The research starts from setting the historical framework and analysis of the definitions of murals. It continues towards the discussion about public space and connection between three main categories such as history, memory and identity. The next important chapter talks about cultural memory and after its theoretical overview it continues into the comparison of the main points in Rijeka´s and Pula´s history and their cultural memory. This study comes to a part with the research of symbolism and significance of chosen murals which uses the method of content analysis visual semiology, the photographical recording, critical interpretation of the data and the interviews with citizens and authors of the murals as the tools with whom I will decode the visual components of mentioned cultural practices of drawing onto the walls, mural making.

***Key words**: visual culture, visual anthropology, urban spaces, murals, history, memory, identity, cultural memory*

1. UVOD

Urbani prostori, u suvremenom kontekstu, prožeti su znakovima, simbolima, značenjima i reprezentacijama koji su odrazi specifičnih sociopolitičkih, kulturoloških i umjetničkih praksi koje svojim određenim karakteristikama oblikuju identitet grada u kojem se nalaze. Vodeći se takvim obilježjima, David MacDougall u svojoj knjizi *Rethinking Visual Anthropology* (1997) definira vizualnu antropologiju kao studij bilo kojeg ekspresivnog sustava ljudskog društva koji bi komunicirao značenja, djelomice ili u potpunosti pomoću vizualnih sredstava. Nadalje, govori kako je antropologija postala osjetljiva prema politici i mogućnostima vizualne reprezentacije identiteta, pokušavajući odgovoriti na pitanje što učiniti s vizualnim. Naime, vizualna percepcija podrazumijeva nekoliko razina; dolaženje u kontakt sa slikama koje su postavljene u prostor, pohranjivanje tih slika u vlastitu memoriju, te njihovu reprodukciju i prepoznavanje. Na taj način slike, kao skupovi znakova, bivaju umetnute u krug vizualne komunikacije. Ova selektivnost vizualne percepcije određena je kulturalnom dimenzijom na nesvjesnoj razini, stoga prilikom samog gledanja svaki pripadnik određene kulture, posjedujući drugačije iskustvene dimenzije, različito vidi i apsorbira vizualne intervencije u prostoru.

Kako bi bolje shvatili navedene odrednice vizualne kulture potrebno je detaljnije definirati povezanost ključnih pojmova te sintagme; vizualnost i kulturu. S početkom 1970 – ih i kroz sljedeća četiri desetljeća, društvene znanosti konstantno mijenjaju i proširuju shvaćanje društvenog života, a takva promjena se obilježava terminom ´kulturalni zaokret´ (Rose, 2016: 1). Drugim riječima, kultura, kao kompleksan koncept, postaje i nastavlja biti ključno sredstvo pomoću kojeg brojni društveni teoretičari shvaćaju društvene procese, identitete, promjene i konflikte. Društvene teoretičare sve više zanimaju načini putem kojih se društveni život konstruira kroz stavove ljudi i prakse koje proizlaze iz tih ideja. Stuart Hall, kao jedan od vodećih teoretičara toga zaokreta, u svome članku ″The Centrality of Culture. Notes on the Cultural Revolutions in Our Time″ (1997) ukazuje kako kultura nije samo sustav stvari (poput romana, slika, televizijskih programa) već je proces, odnosno sustav praksi. Primarno kultura se odnosi na proizvodnju i razmjenu značenja (1997: 2). Takva značenja mogu biti implicitna ili eksplicitna, svjesna ili nesvjesna te se mogu prenositi svakodnevnim govorom, umjetnošću, medijima, glazbom. Točnije, različite grupe ljudi unutar društva stvarat će drugačija značenja (Rose, 2016: 2). U bilo kakvoj formi bili, oni

stvaraju reprezentacije i strukture putem kojih ljudi konstruiraju svakodnevni život. Sustavi reprezentacija sastoje se od brojnih i različitih načina organiziranja, skupljanja, mijenjanja i klasificiranja pojmova i uspostavljanja kompleksnih odnosa među njima. Dakle, značenje ovisi o odnosu između stvari u svijetu; ljudi, predmeta i događaja. Ovakav argument može poprimiti različite forme, no među nedavnim studijama autori koji se bave takvim temama navode kako je vizualnost centralna kulturalnom konstruiranju društvenog suvremenog života (Rose, 2016: 7). Naravno, okruženi smo različitim vrstama vizualnih tehnologija – fotografijom, filmom, videom, televizijom, novinama, reklamama, javnim skulpturama, nadzornim kamerama, digitalnim grafikama i drugim. Sve te tehnologije i slike pritom stvorene, pružaju sveukupan pogleda na svijet, na društvo – one prikazuju svijet unutar vizualnih okvira. Dakle, vizualnost se odnosi na načine putem kojih je vid konstruiran; kako vidimo, koliko smo u mogućnosti vidjeti, koliko nam je dopušteno vidjeti te kako vidimo to viđenje i ono što je skriveno unutar toga (Foster, 1999).

Nakon definiranja vizualnosti nameće se pitanje; na koji su način slike umetnute u širu definiciju kulture? Opisivanje kulture na ovakav način (širokom definicijom), možemo objasniti naznakom Raymonda Williamsa koji u djelu *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976) spominje kulturu kao jednu od kompliciranijih riječi engleskoga jezika koja ima brojne konotacije. Također, u više antropoloških studija (napisane krajem 19. stoljeća) kultura se definira kao cjelokupan način života te se u tim studijama može uočiti da većina autora koristi termin vizualna kultura u širokom smislu (Rose, 2016: 15). Primjerice, Svetlana Alpers u djelu *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) naglašava značaj te sintagme opisujući važnost raznih vizualnih prikaza u nizozemskom društvu 17. stoljeća. U svome radu argumentira kako je vizualnost centralna okularocentrističkoj kulturi[1]. Međutim, korištenje kulture u širokom smislu kako je vidljivo u ovom primjeru, može brzo zapasti u definiranje kulture kao cijelosti ili sveukupnosti, čime su automatski zamagljene pojedine razlike. Kako bi te kategorije zadržali u polju vizualne kulture, trebamo analitički pristupiti pitanjima; tko je u mogućnosti vidjeti što i kakav efekt na nas ima ono što vidimo. Vizualni prikaz ovisi o svojim efektima i određenim načinima gledanja, no takav je efekt utjelovljen unutar kulturalnih praksi koje su specifičnije nego ´cjelokupan način života´.

[1] Okularocentristička kultura usredotočena je na ´vizualno´ koje kao koncept postavlja središtem svoga istraživanja.

Naime, termin vizualna kultura se prvobitno odnosio na obogaćivanje psiholoških sposobnosti percepcije i imaginacije te usmjeravanje pojedinaca povećavanjem njihova znanja putem vizualnih medija (Mijatović, 2012: 7). Vizualna kultura vođena je odrednicom kako ″teorijsko promišljanje vizualne reprezentacije zadrži zaraženost predmetom svog interesa, umjesto da se nekako distancira od te zaraženosti″ (Mijatović, 2012: 47). Stoga teorijska relacija prema slici ne bi kretala od načina njene interpretacije već od efekta koji ostvaruje na promatrača. Problematici slika unutar vizualne kulture može se pristupati iz dvije perspektive: prva ju obilježava kao prvenstveno medijski fenomen kod kojeg prednjači materijalna strana slike, odnosno učinci njezine fizičke prisutnosti, druga pak gleda na sliku kao tekst koji sadrži otkodiravanje i prepoznavanje brojnih partikularnih diskursa i povijesti u širem kulturalnom kontekstu (Purgar, 2010: 10). Prvi je smjer bliži kritičkoj teoriji medija i teoretičarima kao što su Guy Debord s djelom *Društvo spektakla* objavljenim 1967. godine, Jean Baudrillard s djelom *Simulacija i zbilja* iz 2001. godine i Regis Debray s knjigom *Život i smrt slike* objavljenom 2004., koji govore kako slike posjeduju autonomnu moć te da su mediji koji ih prenose sposobni utjecati na našu svijest, mišljenje i stavove, dok se drugi pristup pripisuje teoretičarima slikovnih, odnosno ikoničkih obrata poput Keitha Moxeya i djela *Visual Time: The Image in History* (2013), Gottfrieda Boehma i knjige *Was ist ein Bild?* (1994) ili Thomasa Mitchella s djelom *Picture theory* objavljenog 1994. godine, koji tvrde kako moć slike leži u sposobnosti da ona konstruira jezične metafore. Vodeći se takvim odrednicama, slike možemo postaviti u ulogu kulturnih označitelja (Purgar, 2010:11). Slike treba promatrati iz više perspektiva koje uključuju načine i uvjete nastajanja pojedine slike, kakav odnos te slike imaju sa onima koji ih ´čitaju´, kakva je komunikacija pritom ostvarena i brojne druge pozicije koje stavljaju naglasak na slike kao vizualne reprezentacije koje proizvode značenja. Možemo reći kako ne bi prošao dan u kojem ne bi ugledali neku sliku, fotografiju ili bilo kakvu drugu kategoriju vizualne kulture. Međutim, u velikom rasponu onoga što je vidljivo, nekad očekujemo kako će nam slike na univerzalan način prenijeti poruku, no trebamo uzeti u obzir kako prisutnost slike podrazumijeva iskustvo, bilo to pogleda, jezično ili neko drugo. Višesmislenost slika neprestano posreduje prijelom između onoga što vidimo i što ne vidimo, stoga naše percepcije mogu svaki put kada pogledamo sliku biti drugačije.

Prateći prethodna određenja vizualne antropologije i kulture te imajući na umu raznovrsnost vizualnih oblika unutar iste, ovaj rad se fokusira na murale kao vizualne intervencije u urbanom prostoru. Prilikom čitanja literature o vizualnosti i vizualnim

formama unutar gradskih prostora nailazim na nedovoljan broj knjiga, članaka ili kritičkih osvrta koji analiziraju isključivo temu murala ili, ako ju uopće i uvode u diskusiju onda to najčešće ostaje na deskriptivnoj razini. Potaknuta znatiželjom i zanimanjem za kulturnom praksom oslikavanja javnih površina, konkretnije muralima, odlučila sam ih postaviti predmetom istraživanja ovoga diplomskog rada. Murali, kao bitan segment vizualnog prostor grada utječu na današnje konstrukcije kolektivnih ili individualnih sjećanja. Takve intervencije urbanog prostora imaju cilj promjene, ponovnog oblikovanja, uređenja gradskog prostora kao i stvaranja novog oblika komunikacije. Priče koje možemo vidjeti i ´pročitati´ na muralima iz jedne perspektive afirmiraju dominantne interpretacije prošlosti ako ih postavimo u okvire prikaza općepoznatih identitetskih činjenica gradova koji ukazuju na povijesne trenutke i poznate osobe. Dok s druge strane, možemo reći kako murali nadograđuju takve interpretacije, pružajući im novi način komunikacije. Cilj ovoga rada je prikazivanje murala kao agensa kulture sjećanja, a prilikom razrade hipoteze odgovorit ću na sljedeća pitanja; tko su akteri koji stvaraju takvo ´vizualno sjećanje´, kojom svrhom te kako publika percipira takve prikaze u korelaciji s vlastitim sjećanjem. Za potvrđivanje radne hipoteze kritički pristupam analizi murala gradova Rijeke i Pule, koje odabirem zbog njihove povijesne, kulturne i urbane sličnosti ali i povezanosti, o čemu će se više govoriti u sljedećim poglavljima.

Kao što su murali dio našeg urbanog prostora, naše svakodnevnice, tako je i sjećanje ključan segment prilikom stvaranja određenih kategorija o gradu u kojem živimo, a to sjećanje može biti pojedinačno, kolektivno, pozitivno, negativno, komunicirano, nekomunicirano, zapisano, izrađeno. Može se manifestirati i reprezentirati na brojne načine, a u ovom radu ono se povezuje s vizualnim prikazima – muralima. Ian Hacking u svome djelu *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the science of memory* (1998) govori kako je sjećanje postalo moćno oružje za pravdu, znanje i razumijevanje. Sjećanje je ključno određenim poljima istraživanja kao što su primjerice nacionalizam, pitanja etničkih identiteta, komemoracija, klasnih pitanja te mnoga druga područja. Brojne studije analiziraju kulturu sjećanja koja se iskazuje spomenicima, memorijalima, umjetničkim djelima kao i školskim udžbenicima (Werner Muller, 2002: 1). A upravo će ovaj rad prikazati ulogu murala unutar koncepata kulture sjećanja te im pridati ulogu mjesta sjećanja, odnosno svojevrsnim spomenicima kulture sjećanja koje ljudi fizički posjećuju.

Rad je podijeljen na četiri glavna poglavlja. U prvome djelu rada teorijama Michaela de Certeaua i djela *The Practice of Everyday Life* (1984) te Borisa Groysa u knjizi *Art Power* (2008) nastojim pružiti definiciju murala i povijesti nastajanja same kulturne prakse oslikavanja zidova. Kroz raspravu se nameću brojne teme, a jedne od njih su društvene uloge takvih vizualnih intervencija, odnos murala naspram svojih recipijenata, koje se kategorije najčešće vežu uz pojam murala te u kakvom su odnosi murali i billboardi definirani kao murali oglašavanja.

Drugo poglavlje promišlja o važnosti javnog prostora kao sustavu značenja koji podupire brojne vizualne reprezentacije i mjesto je na kojemu se nalaze predmeti istraživanja - murali. Dakle, proučit će se način na koji javni prostori utječu na stvaranje vizualnog identiteta i kreiranje urbaniteta koji je podložan intervencijama poput napomenutih murala. Korištenjem teza teoretičara Henri Lefebvrea iz djela *The Production of Space* (1974) i Kurta Ivesona u zborniku *City* (2014) poglavlje započinje definicijom i temeljnim obilježjima samog urbaniteta kojeg se provlači kroz problematike poput mogućnosti korištenja oslikanih javnih površina za prikazivanje društvenih pitanja te načina na koji murali mijenjaju dotadašnji tijek javnog prostora. Potom će se opisati sam razvoj studija urbane antropologije koja je svoj procvat doživjela u drugoj polovici dvadesetog stoljeća te odrednice po kojima te studije percipiraju koncept grada. Zbornik radova Sethe Low, *Promišljanje grada: studije iz nove urbane antropologije* (2006) podloga je razvitku kritičkih teorija koje se slažu kako je grad mjesto prožimanja različitih kultura, iskustava i praksi koje konstruiraju stvarnost mnogobrojnih značenja.

Treći dio rada dotiče se ključnog dijela iščitavanja ove teme, a to je odnos povijesti, sjećanja i identiteta kojima pridodajem važnost u interpretaciji murala kao produkata povezanosti tih procesa. Najvažnije odrednice ovih relacija određene su teorijama Pierre Nore i John Gillisa koji govore kako su sva tri pojma u konstantnoj mijeni te samim time, značenja koja proizlaze iz njih također nisu jednolična i univerzalna. Poseban je naglasak stavljen na povezanost triju kategorija s urbanim vizualitetom - muralima, odnosno na koji način dolazi do stvaranja kulture sjećanja, kao ključnog koncepta ovoga rada. Prije povijesnog pregleda Rijeke i Pule i pozicioniranja njihovog odabira kao primjera u istraživanju, analiza nastavlja u smjeru detaljnijeg uvida u glavnu tematiku rada i obrađivanje kritičkih pitanja poput; kada povijesni događaji ili ličnosti postaju bitni u vizualno – komunikacijskom procesu, kakav je

kontekst unutar kojeg su stavljene određene slike i interpretacije prošlosti te koji su parametri za određivanje pripadnosti kulture sjećanja.

Posljednji dio rada posvećen je istraživanju, odnosno dovođenju ove teme u najuži kontekst. Kroz prethodne teorijske cjeline koje problematici pristupaju iz perspektive vizualne antropologije, urbanih studija i koncepta kulture sjećanja, definirani su osnovni pojmovi koji su ključni alati za daljnje analiziranje ove teme te su postavljene pretpostavke koje je ovo istraživanje nastojalo ispitati. Dotaknute su teme poput promatranja murala kao mjesta sjećanja, murala kao svojevrsnog vizualnog odraza sjećanja, povijesti i identiteta, komunikacijske uloge takvih prikaza, percepcija građana o muralima, što oni za njih predstavljaju te koje se sjećanje njima artikulira. Jedan od odredišnih ciljeva istraživanja, pored potvrđivanja kako su murali agensi kulture sjećanja je i odgovaranje na pitanje; afirmiraju li murali ili subverziraju (propituju ili potkopavaju) dominantnu sliku prošlosti i sjećanja. Istraživanje će se provlačiti kroz dvije glavne metodologije: analizu sadržaja i vizualnu semiologiju koje provode svaki pojedinačni mural kroz nekoliko razina: denotativnu, konotativnu, kulturu sjećanja koja se veže uz murale, razloge nastajanja murala, publiku kao važan dio komunikacijske razine. Popratne metode ovoga rada su intervjui s građanima Rijeke i Pule putem kojih su ispitane dvadeset i dvije osobe od kojih je polovica iz Rijeke te polovica iz Pule, a uključeni su i intervjui s dvojicom autora murala.

Analizom prikupljenih fotografija pet riječkih (´Vjesnica mira´, ´Antun Mihanović ´, ´Baltazar grad i riječki profesori´, ´Maksimilijan Peč´ i ´Explorare necesse es´) te četiri pulskih murala (´Mate Parlov´, ´Tusta´, ´Jer šutljiva je sudbina´ i ´Isus´) nastojim kritički pristupiti primjeru iz vlastite urbane okoline kako bi se pružila empirijska platforma teorijskoj razini ovoga rada. Namjera nije bila obuhvatiti sve riječke i pulske murale, već one koje su ispitanici istaknuli kao najvažnije za kulturu sjećanja svoga grada, a koji ponajprije imaju edukativnu ulogu, odnosno zadaću osvješćivanja i upoznavanja građana Rijeke i Pule s bitnim aspektima gradske povijesti i identiteta. Cjelokupnom istraživanju pridodan je i aspekt Interneta koji je povećao vizualnu dostupnost murala u javnom gradskom prostoru. Ovaj aspekt osvrnut će se na propitivanje odnosa murala kao ´fizičkog mjesta´ i ´virtualne reprodukcije´ tog mjesta.

2. MURALI

2.1. Povijest murala

Kao i druge umjetničke forme, murali imaju bogatu i dugačku povijest koja se proteže iz razdoblja prapovijesti pa sve do danas. Od oslikavanja u Lascaux spiljama[2] do suvremenih javnih gradskih murala, ljudi imaju potrebu zabilježavati svoje prisustvo na brojnim površinama diljem svijeta. Upravo zbog najranijih oslikavanja saznajemo brojne informacije ljudskog postojanja kao što su primjerice svakodnevne aktivnosti raznih naroda i religijske tradicije koje nam pružaju uvid u raznolikost kultura u različitim periodima povijesti. Kako su se razdoblja izmjenjivala, murali koji su prvotno bili namijenjeni oslikavanju interijera i eksterijera brojnih javnih zgrada, palača, hramova, muzeja, knjižnica, religijskih ustanova prešli su na zidove javnih gradskih površina, čak i na druge arhitektonske elemente, a pritom zadržali svoj osnovni cilj; prikazivanje slike društva. Naime, sama riječ mural potječe od latinske riječi ´murus´ što u prijevodu znači zid[3]. Vodeći se time, murale možemo široko definirati kao praksa oslikavanja zidova. Kao omiljena tehnika brojnih umjetnika među kojima su Leonardo Da Vinci i Michelangelo Buonarotti, muralizam je doživio svoj vrhunac za vrijeme meksičke revolucije 1920-ih godina[4]. U tome periodu oni postaju moćno oružje vizualne komunikacije kojima se prenose stavovi naroda te društvene i političke poruke jedinstva. Najvažniji umjetnici tog razdoblja su Diego Riviera, Jose Clemente Orozco i Dacid Alfaro Siquerios uz koje su murali poprimili karakteristike ključnih formi izražavanja kao simboli solidarnosti, slobode i nade čime su često bili subjekti kontroverze. Meksički muralizam inspirirao je stvaranje brojnih drugih pokreta diljem svijeta, a kao najveći

---

[2] Bradshaw Foundation, organizacija koja se prvenstveno bavi arheologijom izvještava na svojoj internetskoj stranici kako je Lascaux kompleks spilja koje se nalaze u blizini sela Montignac na području jugozapadne Francuske. Više od šesto zidnih slika ukrašavaju unutrašnje zidove i stropove spilja, a prikazuju floru i faunu razdoblja paleolitika kao i svakidašnji život tadašnih stanovnika. Starost prvotnih murala se procijenjuje i do sedamnaest tisuća godina prije Krista. Lascaux je 1979. Godine proglašen UNESCO-vim mjestom svjetskog naslijeđa. Više o prvotnim oslikavanjima pročitati na internetskoj stranici organizacije http://www.bradshawfoundation.com/lascaux/.

[3] Informacije preuzete iz članka ″Mural. The history and the meaning″ autorice Angie Kordic sa internetskog portala ´Widewalls´.

[4] Meksička revolucija je povijesni događaj koji je trajao od 1910. do 1920. godine. Prema zapisima online enciklopedije Brittanice, bila je to dugačka i krvava bitka koja je okončala tridesetgodišnju diktaturu u Meksiku i uspostavila konstitucijsku republiku. Za više informacija posjetiti stranicu https://www.britannica.com/event/Mexican-Revolution.

zabilježen je Chicano umjetnički pokret 1960-ih godina putem kojeg su Meksikanci koji žive u Americi pokušali stvoriti jedinstven umjetnički identitet unutar države. Njihovi su se radovi doticali političkih i kulturalnih pitanja. Pokret je radio u cilju odbacivanja i propitivanja dominantnih društvenih normi i stereotipa, a neki od problema kojih su se doticali bili su svijest o kolektivnoj povijesti i kulturi te jednaka prava društvene mobilnosti. Kroz navedeni pokret murali su se koristili na tri načina; kako bi se izrazile kulturne vrijednosti, kao protest ili kao estetičke forme. Tijekom sljedećih desetljeća murali su nastojali prikazati povijest naroda i time stvorili javni forum koji naglašava nevidljive ili prisilno sakrivene povijesti, a naposlijetku postaju dio Američke umjetnosti[5]. Murali također predstavljaju jednu od važnijih značajki javnog prostora Sjeverne Irske, pružajući osvrt na prošlost i sadašnje političke i religijske podijele (slika 1). Tijekom 1970-ih godina, zemlja je imala skoro dvije tisuće murala posvećenih borbi protiv rasizma i ekoloških problema, uz brojne druge problematike.

***Slika 1**. Mural iz Belfasta koji se osvrće na bombardiranje na Shankill Roadu. 1993. godine u sukobu između IRA-e (Irish Republican Army) i UDA-e (Ulster Defense Association) ubijeno je desetero ljudi, a ozlijeđeno više od pedeset[6]. Autor fotografije: Vjeran Pavlaković*

[5] Podaci preuzeti sa stranice http://www.chicanoart.org/dia05.html.

[6] Freeland, Lucy, ″Belfast's Murals: The Politics and the Passion″, podaci preuzeti sa internetske stranice https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/northern-ireland/articles/belfast-s-murals-the-politics-and-the-passion/.

Također, bitno je spomenuti i Berlinski zid koji je bio važna prijemosnica u povijesti murala na području Europe, izgradnjom 1961. godine, čime se raznim umjetnicima otvara prostor za izražavanje stavova, odnosno ostavljanje poruka i crteža raznovrsnog sadržaja te je isti nedugo nakon podizanja bio prekriven muralima i grafitima[7] (slika 2).

Slika 2. *Mural ljudi koji nastoje probiti Berlinski zid nastao je kao simbol rušenja zida 1989. godine u Berlinu, autor fotografije: Katja Orlić*

U Francuskoj 1968. godine, kroz Pariško proljeće i ostala kontroverzna zbivanja, oslikavanje murala i grafita postaje ″autentičan medij omladinske kontrakulture″ (Lalić, Leburić i Bulat, 1991: 22) koji su upotrebljavani s namjerom revolucije i bunta. I u ovom slučaju, murali su najčešće bili političke konotacije kao i sredstvo subverziranja dominantnih interpretacija prošlosti ali i sadašnjosti. Tijekom razvitka oslikavanja murala šezdesetih godina dvadesetog stoljeća pa sve do danas, diljem svijeta oni zadržavaju svoju karakteristiku – javni prikazi koji propituju društvena pitanja (slika 3).

[7] Stipe Botica (2010) definirao je grafite kao ″izraze različitih značenja predočene crtanjem, urezivanjem i pisanjem po zidovima i drugim javnim prostorima nenamijenjenima toj svrsi. Oni su neinstitucionalan i neformalan oblik komuniciranja pojedinaca ili grupa kako međusobnog tako i sa širim društvenim okružjem (Lalić, 1991: 35).″ Odredio je i pet ključnih čimbenika ovoga fenomena: tehnika stvaranja grafita, lokacija, forma, komunikacijski modeli i komunikacijska interakcija. Premda je uvijek u središtu pozornosti korelacija riječi i konteksta, riječi i slike, vrlo je teško odrediti same elemente strukture (Botica, 2010: 384,385).

Slika 3. *Revolucija u Egiptu tijekom 2008. godine zahtijevala je društvenu i političku promjenu, a razvijala se na ulicama Kaira. Prosvjednici su okupirali Trg Tahrir nastojeći prenijeti svoj stav kako grad pripada ljudima, a ne policiji ili predsjedniku Mubaraku. Pjevači i pjesnici nastupali su na trgu, umjesto u kazalištima i koncertnim dvoranama kako bi se pridružili revolucionarnom duhu grada. Na sličan su način i umjetnici prosvjedovali te su ispisivali i iscrtavali zidove grada govoreći o moći koji imaju ljudi. Najpoznatiji među njima, koji su se bavili umjetnošću na ulici, bili su Aya Tarek, Ammar Abou Bakr i Shank, trojica profesora na sveučilištima u Egiptu.Umjetnost tijekom revolucije provocira vladu što rezultira zločini nas stanovništvom.*[8]

Murali su danas, kao umjetničke forme i intervencije unutar javnog prostora, jedna od važnijih izvora vizualne kulture unutar suvremenog urbanog metroplisa. Možemo reći kako su murali, zajedno sa street artom i grafitima u 20. i početkom 21. stoljeća napredovali u kompleksnu interdisciplinarnu formu umjetničkog izražavanja. Kroz slike velikih dimenzija, projekata umjetničkih kolaboracija na lokalnoj i globalnoj razini te težnji promjene tijeka urbaniteta i cilju prenošenja određenih poruka, možemo reći kako su murali pronašli svoj put u samu srž suvremenih oblika umjetnosti. Na našim prostorima, povijest murala nije dugačka, a svoj su procvat doživjeli u posljednjih dvadeset godina. Danas možemo murale zateći

[8] Rashed, Walled (2013). ″Egypt's Murals Are More Than Just Art, They Are a Form of Revolution″, informacije i fotografije preuzete sa stranice magazina Smithsonian muzeja, http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/egypts-murals-are-more-than-just-art-they-are-a-form-of-revolution-36377865/#86QerB8wTb1MeWqV.99.

gotovo na svakom koraku te na različitim mjestima unutar urbane sredine. Naime, umjetnici su povezani internacionalno društvenim mrežama na Internetu, umjetničkim suradnjama, o njima se pišu knjige te imaju sve veću zastupljenost u medijima čime se hrvatske murale također postavlja na određenu razinu unutar globalne vizualne kulture. Neki od poznatijih hrvatskih muralista čije murale možemo vidjeti u većini hrvatskih gradova i država koje ju okružuju su Lonac, Miron Milić, Lunar, Artez i brojni drugi. Većina njih se bavi radom koji propituje, komentira ili uprizoruje društvena pitanja (slika 4.), određeni pak nastoje građane osvijestiti, podsjetiti ili educirati o određenim povijesnim razdobljima, ličnostima (slika 5.) gradova dok pojedini žele estetski ukrasiti i promijeniti izgled javnih gradskih zidova.

Slika 4. *Mural je nastao u sklopu festivala Betonfest. Oslikao ga je Lonac prilikom projekta ´Naslikajmo mir´ te prikazuje alegoriju vječne bitke između dobra i zla, odnosno rata i mira. Ključna je lokacija murala, grad Sarajevo, koji je pretrpio brojna ratna stradavanja i uništenja. Ženski lik u rukama drži dvije staklenke; u jednoj otvorenoj su masline koje prikazuju mir, a u drugoj zatvorenoj ribica Sijamski borac, poznata kao veoma agresivna, simbolizira rat.*[9]

U skladu s vizualnim intervencijama koje pronalazimo na hrvatskim zidovima, možemo zaključiti kako je sve više lokacija na kojima nastaju murali te se može uočiti kako takva

[9] Levy, Rom (2015). ″Lonac Paints a Large Mural in Sarajevo, Bosnia″, internetski portal ´Street art news´. Fotografija je također preuzeta otamo.

kulturna praksa ima relativno čvrstu strukturu verbalizacije. Kako se pojavljuju unutar javnog prostora, bitan je sam čin umjetnikova uspostavljanja komunikacije s mogućim recipijentom – takve su ″verbalizacije razumljive i upućene ciljanim recipijentima, onima koji pripadaju autorovu krugu asocijativnog mišljenja, svjetonazora i sustava vrijednosti″ (Botica 2010: 7).

Slika 5. *Murali u Zagrebu posvećeni Eduardu Slavoljubu Penkali koji je djelovao kao izumitelj u tome gradu i Nikoli Tesli, znanstveniku i izumitelju izmjenične električne struje kao i brojnih drugih izuma. Na muralima su vidljivi segmenti zbog kojih su ove ličnosti poznate, mehanička olovka ´Penkala´ koja je na nazvana po slavnom izumitelju kao i munje i planeta Zemlja koje asociraju na izum struje koja je promijenila cijeli svijet. Autor fotografije: Vjeran Pavlaković*

2.2. Definiranje murala

Nakon povijesnog pregleda murala možemo zaključiti kako su oni predstavljali i još uvijek jesu moćno oružje emancipacije, slobode izražavanja, društvenog aktivizma kao i propagande. Smatraju se važnim aspektom društveno angažirane umjetnosti i imaju ključnu ulogu u odnosu kulturnih praksi poput oslikavanja murala i politike. Diljem svijeta murali se koriste kao sredstvo komunikacije i prenošenja raznovrsnih poruka od veličanja određenih ličnosti, događaja i djela do progovaranja potlačenih grupa. Boris Groys u svome djelu *Art Power* (2008) postavlja pitanje; ima li umjetnost vlastitu moć ili samo oslikava vanjske moći, bez obzira jesu li to moći opresije ili oslobođenja? Dakle, u središte svog istraživanja postavlja autonomiju umjetnosti o kojoj tvrdi da možemo govoriti u pozitivnoj konotaciji (2008: 12). Kada govorimo da umjetnost ima autonomiju ne znači kako postojeće umjetničke institucije, umjetnički sustavi ili svijet umjetnosti možemo vidjeti kao autonomne. Funkcioniranje umjetničkih sustava bazira se na određenjima estetičkih vrijednosti, kriteriju izbora i slično – svi ti aspekti nisu samostalni. Oni reflektiraju dominantne društvene konvencije i strukture moći. Ako gledamo iz te perspektive onda umjetnost nije slobodna već

uvjetovana svim navedenim faktorima. Međutim, autor vidi oslobođenje umjetnosti upravo u odsustvu uokvirenih određenja estetičkih vrijednosti (2008: 13). Ovakvo određenje pruža perspektivu u kojoj umjetnost poput murala može preuzeti ulogu stvaratelja značenja gdje su i umjetnost i politika stavljeni u simbiozu kako bi funkcionirali na različitim razinama. Ta dva područja u tome trenutku spaja ista odrednica – oni sudjeluju u borbi za prepoznavanje, borbi za podsjećanje. Murali na takav način postaju posrednici između starog i novoga, prošlosti i sadašnjosti (a mogu prizivati i razmišljanja o budućnosti). Preuzimaju ulogu prenositelja kolektivne i pojedinačne memorije, odnosno prikazivanja slika onoga čega smo se nekad sjećali i čega bi se trebali sjećati i danas. Njihovim oslikavanjem javna percepcija doživljava promjenu; mural će postati pozitivan ili negativan kulturni dodatak gradovima (Irvine, 2012: 260). Bez obzira je li mišljenje javnosti pozitivno ili negativno, najčešće ovisi o tome koji osjećaj murali pružaju ljudima u određenom prostoru (jesu li oni učinili prostor boljim ili narušili njegovu estetiku), kakvu poruku prenosi, afirmira ili demantira normativne vrijednosti društva i kolektivno sjećanje jedne zajednice. Ali to su samo neki od faktora putem kojih možemo razmatrati murale. Nameće se pitanje koje su granice prakse oslikavanja murala ako ih možemo naći u muzejima, ako ih postavimo na Internet, fotografiramo, dokumentiramo? Možemo ih i razmatrati u više kategorija (komercijalni, neutralni, politički, kritički, itd.) u kojima stvaraju profit, reklamiraju, gdje služe samo kao dekoracija i čija je funkcija estetska u najužem smislu, u kojima šire određene političke poruke, bile one identitetske, kulturne, društvene, povijesne, u kojima se odnose na subverzivane aspekte, u kojima imaju analitički, provokativan karakter i predstavljaju određene ideje i pokrete ″odozdo″. Prema tome, kompleksan pojam kao ovaj, teško je odrediti i uokviriti jednostavnom definicijom. To je vidljivo iz primjera u kojem sami ispitanici pokušavaju definirati oslikavanje murala u svojim gradovima, no kada se svi njihovi odgovori spoje pružaju sljedeće određenje; murale postavljaju u poziciju unutar kulture, kao jednu od domena alternativne scene te umjetnički način izražavanja i komunikacije umjetnika spram društva ili zajednice, no mogu biti i u službi društva te često odašilju određene poruke; društvene, političke, povijesne i druge. Jedan od ispitanika opisuje murale kao dio ″nezavisne i inovativne kulture koja svojim interaktivnim intervencijama u prostoru direktno utječe na korisnike, pridobiva njihovu pažnju, izaziva emocije oduševljenja i iznenađenja, budi sjećanja, znatiželju i humor, te potiče na razmišljanje. Također zbog svoje je izloženosti i pozicije dostupna velikom broju ljudi.″[10] Naposljetku, oslikavanje murala je kulturna praksa

[10] Intervju sa J.B. iz Rijeke proveden u listopadu 2016. godine.

´odozdo´ koja progovara svakodnevnim jezikom. To je praksa dostupna svima, glas pojedinca – običnog čovjeka, koji u sebi nosi potencijal izgovoriti ideje koje građanin sam često ne može javno iznijeti. Smatram da takva vrsta intervencije u prostoru doprinosi njegovoj društvenoj dimenziji koja se ponekad zanemaruje; prostor nije samo fizički prostor, prostor je prostor ljudi i njihovih interakcija.

Iz svega navedenog vidljivo je kako koncept murala nailazi na problem definicije. Naočigled jednostavan zadatak koji može biti riješen širokim odgovorom kako su murali likovni prikazi koji se oslikavaju na gradskim površinama, ne obuhvaća sve segmente koji su bitni za potrebe ovoga rada. Kao polje kulture koje iza sebe ima bogatu povijest, uzroke i posljedice, murali predstavljaju kompleksnu mrežu značenja. Naime, trebaju se definirati unutar konteksta i prostora u kojemu se koriste i kojemu nastaju, (primjerice povijesnom, političkom, estetičkom), a u ovome radu okosnica njihova korištenja će biti oko termina vizualnost, sjećanje, identitet, povijest i urbanitet. S obzirom na to kako ljudi vide murale na različite načine, postoje i različite normativne pozicije unutar društva koji stvaraju jednu, dvije ili više različitih vizualnosti naspram istog prikaza što upravo pruža karakteristiku višeznačnosti muralima. Iz toga može proizlaziti i raznolikost identiteta jednoga grada, kao i pluralizam sjećanja. Upravo će takva sjećanja varirati jer ona nisu fiksna već su podložna promjenama te mogu biti izmijenjena različitim kontekstima. Takvi konteksti mogu biti posljedica normi unutar pojedinog društva, vrijednosti koje se pridaju vizualnome, pravila urbanog prostora i njegove arhitekture (de Certeau, 1984: 56). Kao produkti kulture, murali komuniciraju različite političke, povijesne i društvene poruke donoseći tako važne poruke u javni prostor jednoga grada, bez obzira bili produkti kulture ″odozdo″ ili ″odozgo″, kulture koja nastoji propitivati, izmijeniti, ismijati dominantnu prošlost, sadašnjost i budućnost ili kulture koja nastoji afirmirati postojeće narative i prenijeti ono što je institucionalizirano koristeći pritom drugačije pristupe, kao što je oslikavanje murala. U svakom slučaju, vizualna komunikacija je omogućena. Proces označavanja je pokrenut na gradskom zidu i ovisi o načinu na koji će publika ´uroniti´ u pojedini mural. Interpretaciju vizualnog možemo odrediti kao društvenu praksu u kojoj svaki prolaznik sa sobom donosi različito znanje, iskustva i sjećanja prilikom analiziranja onoga što vide. Premda proizvođač slike može imati namjere prenošenja jedne poruke, prolaznici to mogu protumačiti na potpuno drugačiji način i na taj se način odvija proces komunikacije kojega možemo staviti pod nazivnik urbane liberalnosti (de Certeau, 1984: 120). Drugim riječima, svatko od aktera unutar komunikacijskog kanala ima slobodu prenošenja i interpretiranja poruke na vlastiti način,

slobodu hoće li preuzeti poruku koja mu se šalje (obraćanje pažnje na mural ili ne), pa čak i slobodu nadopunjavanja (novim crtežima i porukama), distribucije (postavljanje slika na Internet, pokretanje razgovora o viđenome) pa čak i brisanja murala. Takvim principima unutar javnoga prostora pridaje se pluralizam značenja, konteksta koje nastoje prenijeti, okvira unutar kojeg je mural rađen (institucionalizirano ili samofinancirano), mješavina sjećanja (kolektivno i pojedinačno) kao i višestrukost identiteta i povijesti unutar gradskog prostora. Kao i odrednice pomoću kojih će murali biti analizirani u ovome radu, sjećanje, povijest i identitet (kultura sjećanja), ocrtavanje murala nije stabilna praksa upravo jer je podložna promjenama, reispisivanju pa čak i brisanju. Naposljetku, definiciju murala ostavljam otvorenom i nedovršenom. Ona ovisi o brojnim faktorima koji su u konstantnoj promjeni, odnosno ovise o društvenim, političkim, povijesnim, identitetskim i brojnim drugim kontekstima. Na ovakav način murali ostaju otvorene materijalne prakse koje prenose raznolike poruke i umjesto definiranja i uokvirivanja podliježu slobodnoj interpretaciji koja ih može odrediti na brojne načine.

Nakon razrade ključnih mjesta u određivanju koncepta murala, sljedeći odlomci posvećuju pažnje muralima kao reklami, odnosno *billboard*ima kako bi se pružilo bolje razumijevanje uloge koju oni imaju unutar gradskog oglašivačkog prostora i kako ih možemo odvojiti od ostalih vizualnih prikaza koji se u javnom prostoru bore za vizualnu nadmoć.

2.3. Murali kao billboardi

Unutar javnog prostora nalaze se i ostali načini komuniciranja koji mogu prizivati drugačije zakonitosti, svrhu i ciljeve nastajanja. Unutar skupine tako opisanih medija komunikacije možemo uvrstiti reklame, odnosno *billboarde* koje se može usporediti s muralima unutar razine prenošenja određene poruke. Strukture *billboarda* često su vlasništvo reklamnih kompanija, tako za njihovu izradu, kao i izradu murala, trebaju pripreme, određeni alati i tehnike. Po čemu su još slični, različiti te u kakvom su odnosu murali i reklame, odnosno *billboardi*? Dvije su relacije; suprotan odnos, koji naglašava bitnu razliku između umjetničkog neprofitnog sektora i konzumerističkog profitnog te odnos u kojem murali i reklame zajedno rade u svrhu oglašavanja.

Svakako treba krenuti od toga da je gradska površina ujedno i reklamno mjesto. Dakle, korporacije i medijske tvrtke pokrivaju zidove reklamama različitih dimenzija i poruka - kao što i umjetnici rade sa svojim muralima, a ponekad se smještaju jedni pored drugih. Postoji ključna razlika prilikom njihova oslikavanja ili postavljanja; kompanije unajmljuju zidove zgrada i kuća koje po određenim cijenama plaćaju njihovim vlasnicima, stvarajući konflikt upravo na mjestu gdje su se murali razvili – dobrovoljnom nefinanciranom legalnom ili ilegalnom ´posuđivanju´ zidova.

Slika 6. *Mural prikazuje reklamu za Pepsi Colu te je na ovome vizualnom prikazu vidljiva kombinacija oslikavanja i oglašavanja. Nalazi se u ulici Jindrisska u Pragu. Autorica fotografije: Tea Šabić*

Odnos između murala i reklama postaje ironičan u trenutku kada isti ti vlasnici, koji su prije besplatno dali svoje zidove umjetnicima, sada ulaze u financirani oglašivački proces. Moglo bi se zaključiti kako zapravo tu i nema previše regulative već je sve prepušteno volji vlasnika koji će naposljetku odlučiti kome će dati svoje zidove. Laura Campisi, newyorška autorica članka ˝Billboards vs murals: Different ways to look at the issue and an interesting take of

action″ (2016)[11] proučavala je na koji način portali ″Bushwick Daily″ (2015)[12] i ″The Brooklyn Paper″ (2015)[13] pišu o toj temi iz različitih perspektiva na primjeru grada Bushwicka. Navode kako neki ljudi paradoksalno vide krivicu u oslikavanju murala koji na taj način približavaju to mjesto građanima, odnosno populariziraju ga te time pridonose povećanoj pažnji oglašavanja upravo na taj prostor. U člancima na portalima govore kako murali čine prostor atraktivnijim turistima, mjestom okupljanja mladih te samim time prizivaju marketinške kompanije. Navedena problematika bila je razlog osnivanja neprofitne organizacije po imenu ´SaveArtSpace´[14] koja nastoji vratili umjetnicima, ono što su im kompanije oduzele – gradske zidove. Kroz ovakvu kreativnu i proaktivnu inicijativu, oni nastoje osvijestiti zajednicu i reverzirati tendenciju reklamiranja. Dakle, oni transformiraju reklamne platforme u suradnji s oglašivačima kako bi pomogli lokalnim umjetnicima pružiti prostor za njihovo djelovanje. 2015. godine održana je njihova prva izložba koja je uključivala jedanaest *billboarda* koja su stvorili lokalni umjetnici s posebnim potrebama i iz prihvatilišta, umjetnici programa mladih, ljudi iz staračkog doma i razne druge umjetničke grupe s ciljem stvaranja jednakosti i jedinstva kroz javno oslikavanje murala. Pripadnici organizacije naglašavaju kako uzimaju natrag ono što je njima bilo oduzeto, a pritom to žele legalno napraviti stoga to rade u dogovoru s kompanijama koje posjeduju *billboard*e. ´SaveArtSpace´ započela je svoj rad kao umjetnička izložba, a pretvorila se u umjetnički protestni pokret kada su shvatili kolika je zapravo količina *billboarda* po gradu. To im je pružilo motivaciju suprotstavljanja reklamnim kompanijama (na način suradnje s njima), pritom stvarajući osjećaj zajednice i pružanja podrške lokalnim umjetnicima. Upravo ovaj primjer postavlja u relaciju neprofitni dio kulturnih praksi umjetnosti s profitnom

---

[11] Campisi, Laura (2015). ″BILLBOARDS VS MURALS. Different ways to look at the issue and an interesting take of action″, preuzeto sa portala ´Bushwick Buzz´, http://bushwickbuzz.com/blog/billboards-vs-murals-different-ways-to-look-at-the-issue-and-an-interesting-take-of-action/

[12]Campisi, Laura (2015). ″The Street Art of Bushwick collective is disappearing under billboards″, preuzeto sa portala ´Bushwick Buzz´, http://bushwickdaily.com/bushwick/categories/bushwick/3185-the-street-art-of-bushwick-collective-is-disappearing-under-billboards

[13] Furfalo, Danielle (2015). ″Advertising over murals, Bushwick″, Brooklyn Paper na poveznici http://www.brooklynpaper.com/stories/38/28/dtg-advertising-over-murals-bushwick-2015-07-10-bk.html

[14] ″SaveArtSpace″ je neprofitna organizacija u Los Angelesu koju su osnovali Justin Aversano i Travis Rix te čiji rad podupiru doprinosi individualaca, koorporacija i fundacija. Rad se bazira na stvaranju javnih umjetničkih izložbi, odnoso osiguravanju javnih površina na kojima umjetnici mogu djelovati. Za više informacija posjetiti web stranicu http://www.saveartspace.org/mission/.

oglašivačkom industrijom. Američka autorica Robin Grearson[15] također komentira slučaj u Bushwicku i njegove murale koji su s vremenom postali turistička atrakcija što postaje benefit za vlasnike zidova na kojima se nalaze, no postavlja veće cijene stanovanja u tim područjima. Kolektivno ocrtavanje zidova smatra problematičnim upravo iz razloga jer internacionalni umjetnici dolaze i odlaze, no nemaju mogućnost shvaćanja kakav društveni učinak ima njihov uradak na zajednicu. U ovome je slučaju vidljivo nadmetanje reklamiranja (konzumerističke prakse) i murala za javnu površinu, recepciju građana i (ne)prepoznavanje konzumerističkih poruka ili poruka koje autori murala nastoje ostaviti na zidovima gradske površine.

Suprotno ovome, postoje brojne udruge, tvrtke i organizacije koje se bave oglašavanjem putem murala (slika 6). Dakle, poslovanje sa svrhom spajanja oslikavanja murala, kao specifične kulturne prakse s reklamnom industrijom koja uvelike ima različite stupove razvoja i okvire nastanka nego murali. Primjerice tvrtka pod imenom ´Colossal Media´[16] koji sebe opisuju kao vodeći globalni oglašivači koje svoje reklame ocrtavaju ručno, osnovana je 2004. godine kada i postaje partner svjetskim brendovima poput *Coca-Cole, Nikea, Filsona, Volkswagena, Red Bulla, YouTubea* i drugih, muzejima i umjetničkim galerijama. Njihov se rad temelji na tezi kako ´brzo i jednostavno´ nije uvijek dovoljno dobro te je potreban talent, predanost i upornost kako bi se stvorio vrhunski proizvod. Klijenti im se često obraćaju kada nisu zadovoljni industrijskim standardima te im oni nude matricu ´nečeg boljeg i značajnijeg´, a to su murali. Međutim, oni nisu jedina tvrtka koja se bavi ovom vrstom oglašavanja, mnoge su druge poput njih koje spajaju ova dva različita medija u jedan komunikacijski kanal često korišten pri ´utjecajnijem i pristupačnijem oglašavanju´ (slika 7).

Reklame unutar javnog prostora jedan su od najstarijeg oblika marketinga, a kako bi bili pristupačniji i utjecali na širu publiku, koriste ocrtavanje zidova – murale, kao ´nestandardnu´ verziju reklame. Umjesto postavljanja uobičajenih grafički napravljenih plakata, kompanije angažiraju umjetnike, ilustratore ili dizajnere koji će njihove zamisli prenijeti na gradsku površinu. Primjerice, kompanije diljem Amerike organiziraju događaje pod skupnim nazivom ´Graffiti Art Performance´ u kojima umjetnici ocrtavaju tematski

[15] Preuzeto sa stranice portala ´Hyperallergic´, http://hyperallergic.com/219344/in-bushwick-street-art-comes-with-a-copious-side-of-advertising-billboards/

[16] Informacije o tvrtci preuzete sa internetse stranice http://colossalmedia.com/.

brendove na zidu kako bi zabavili i uključili konzumente. Često takva okupljanja uključuju i glazbene festivale, buvljake i drugačije marketinške događaje. U ovim slučajevima i u drugom odnosu *billboarda* i murala, oslikavanje je planirano i sastoji se od spajanja reklamiranja vizualnog i specifičnih murala gdje su dva fenomena u nadopunjavajućem odnosu.

Slika 7. *Vidljiv je još jedan primjer muralskog oslikavanja za robnu marku H&M koja kao središnje lice svoje reklame postavlja pjevačicu Lanu del Ray, Varšava. Fotografija preuzeta sa portala ´Jurgita´*[17]

Iz ovoga poglavlja vidljivo je kako murali mogu biti korišteni u svrhe oglašavanja i kako im se može pristupati kao kulturi ´odozgo´, odnosno kako ih se može koristiti u konzumerističke svrhe i pristupiti oglašavanju kroz drugačiju perspektivu koja će možda dospijeti do više recipijenata upravo jer to nije standardan način reklamiranja. Međutim, za potrebe ovoga rada ključno je razlikovati takvu vrstu murala koje nazivamo *billboard*ima i murale koji su stvarani ´odozdo´, one čiji cilj nije biti dio konzumerističke urbane komunikacije, već podliježu principima koji su opisani u prethodnim odlomcima o povijesti i definiranju murala. Kao mjesto odvijanja ovakvih komunikacija, javni prostor je kompleksan sustav značenja. Upravo će sljedeći odlomci preciznije definirati ovaj ključan dio strukture istraživanja unutar kojeg se pojam murala može proučavati.

[17] http://www.jurgita.com/agencies/1089/blog/4597/

3. GRAD KAO SUSTAV ZNAČENJA

3.1. Urbana antropologija

Urbana antropologija je antropološka ili etnološka subdisciplina na domaćoj znanstvenoj sceni te proučava procese koji oblikuju i preoblikuju odnose čovjeka, prostora i vremena, ljudske prakse i simboličke izričaje u gradu. Istraživanje grada pripadalo je području urbane sociologije, koja je tijekom 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća pružila niz studija o urbanizaciji i urbanim procesima. Devedesetih godina oblikuju se urbani studiji, koji uključuju radove društveno-humanističkih struka (povijest, sociologija, antropologija, geografija), tehničkih struka (arhitekti, planeri, urbani dizajneri), praktičara (socijalni radnici i slično) i umjetnika. U tom trans- i interdisciplinarnom rasponu urbanih studija uključeno je i suvremeno antropološko istraživanje gradova (Gulin - Zrnić, 2006: 12). U takvim je istraživanjima grad kulturno – društveno konstruirana stvarnost u kojoj se kriju brojna značenja. Različiti dijelovi grada nose vrijednosti različitih iskustvenih dimenzija, različitih sjećanja i identitetskih odrednica (političkih, urbanističkih, društvenih, kulturnih, nacionalnih – u tom smislu grad je slojevit). Grad je proces i mreža različitosti; vremena, društava, kultura. ″Kompetencija kulturne i socijalne antropologije kao perspektive istraživanja grada i urbanog života nalazi se upravo u konceptualizaciji grada kao nedovršenosti, varijabilnosti, različitosti, fluidnosti″ (Low i Lawrence – Zuniga, 2003: 32), a naglasak je na pojedincu ili zajednici koji mijenjaju fizički, ´zadani´ okoliš. Na takav način pojedinac može prilagođavati gradsku sredinu, on ju može preuređivati sukladno svojim potrebama, svakodnevnim djelatnostima i praksama. Vodeći se takvim odrednicama, možemo reći kako je i grad promjenjiva kategorija, proces koji se preoblikuje na brojnim razinama, kao i na povijesnoj tako i na svakodnevnoj. Upravo se na tim razinama odvija interakcija pojedinačne ili kolektivne kulture sjećanja, odnosno ´življeno iskustvo´ koje se pridodaje već složenoj urbanoj mreži. Za svaki grad može postojati kolektivna predodžba koja se podudara s mnogo pojedinačnih predodžaba ili postoji niz kolektivnih slika koje dijeli velik broj građana (Lynch, 2007: 607), a takve su slike potrebne kako bi pojedinac mogao ´osjećati´ pripadnost svojem okružju, odnosno gradu. Stoga, svaka vizualna intervencija u prostoru kao što je mural sadrži specifičnost i prenosi nešto što je blisko ili udaljeno javnosti. Takvi prikazi postaju punktovi kulturne komunikacije, mjesta promišljanja o povijesti, sjećanju, identitetima koji potvrđuju dominantna mišljenja ili pak iznose nove perspektive koje će svakom građaninu ili grupi predstavljati različito značenje. Sudionici ovoga procesa (umjetnici, građani, vlasti, institucije

i drugi) uspostavljaju simbolički diskurs mehanizmima socijalne konstrukcije i distribucije moći, stvarajući pritom simbolička polja kulturnih praksi (Zlatar, 2008: 109).

Intervencije u javnom prostoru grada, poput murala, primjer su onoga što možemo nazvati preispisivanjem grada. Takav proces uključuje vizualne promjene, one koje mijenjaju eksterijer arhitekture i na površini grada omogućuju stvaranje komunikacije, no odvijaju se i društvene promjene jer praksa izrade murala nastaje u skladu s težnjom za određenom promjenom, nezadovoljstvom ili zadovoljstvom pojedinca unutar vlastite zajednice i grada, odnosno potrebom za ekspresijom. Dakle, ne mijenja se samo vizualni izgled grada već se stvaraju novi kanali komunikacije koji omogućavaju drugačije perspektive poimanja dotadašnjeg prostora, građana i svega što obilježava takav gradski identitet.

3.2. Javni gradski prostor

Je li doista moguće koristiti oslikane javne površine za prikazivanje društvenih kontradikcija, a pritom tvoriti nešto više od grafita i murala (Lefebvre, 1991: 145)? Komuniciraju li oni samo vizualno ili mogu pridonijeti proizvođenju novoznačenjskog prostora? Između granica javne, privatne pa i državne domene, tko bi trebao imati pravo na vizualno i njegovu upotrebu te kome treba pripisati moć označavanja i determiniranja takvih granica? Henri Lefebvre (1991) govori kako urbana površina reflektira društvenu promjenu, dok Spiro Kostof (1992: 103) javni prostor vidi kao slikarsko platno na kojem su oslikane političke i društvene promjene. Drugim riječima, ´zid doista govori´ (Halsey and Pederick, 2010: 84), stavljajući pritom naglasak na ekspresiju i komunikaciju prostora. Grafiti, murali i slični vizualni radovi mogu komunicirati poruku društveno-političkog sadržaja i upravo to najbolje objašnjava Lefebvreova teorija o instrumentalnosti prostora koja dijalektički oblikuje društvene odnose te dovodi do socijalne promjene koja zahtijeva proizvodnju nove površine (Lefebvre, 1974). Riječke murale možemo shvatiti kao oblik aktivizma koji nastoji unijeti prividan ´(ne)red´ u trenutni zatečeni prostor i ponuditi izbor koji teži novoj prostornoj strukturi urbaniteta; stoga se zadiranje u hegemonijske spacijalne norme izvršava odbacivanjem dominantnih ograničenja koja zatvaraju prostor i čine ga komunikacijski nepristupačnim.

Teoretičar Kurt Iveson (2010: 28) govori kako stanovnike određenog grada moramo shvatiti kao one koji koriste i stvaraju urbani prostor kroz svakodnevne prakse. Oni su publika kojoj su murali namijenjeni i koja će na razne načine apsorbirati prikazana značenja.

Murali simboliziraju vitalnost prostora, dekodiranje teritorijalne ´diskriminacije´ te su produkti različitosti kultura i subkultura unutar postojećeg društva. To je igra, odnosno subverzivna strategija izgradnje novog prostornog identiteta i situacija koje mijenjaju ljudsku percepciju. Oslikani zidovi u urbanom prostoru formiraju promjene, one putem kojih simbolično, osjetljivo i zaboravljeno iznova (do)nosi kulturu sjećanja (La Rocca, 2013: 93, 94). U ovom slučaju, naizgled fiksiranom[18] javnom prostoru grada Rijeke i Pule pridodano je novo ruho koje posjeduje specifične vrijednosti i značenja.

Na postojeću urbanu formaciju gradova nadovezana je demokratičnija, slobodnija i društvenija preinaka koja postaje sredstvo propitivanja dominantnih institucionaliziranih gradskih rasporeda, praksi, ideologija kao i dovođenja u pitanje politike moći, nejednakosti, nepravde i eksploatacije gradskih površina. Prateći takve odrednice, riječki i pulski urbanitet možemo promatrati kao postolje za razne društvene procese. Način na koji prostorni odnosi oblikuju različite verzije grada treba sagledati iz više perspektiva misleći pritom na gradski, odnosno javni prostor kao mjesto društvenih interakcija ali ujedno i samoće, mjesto razlika i odvajanja, ekonomski i kulturalni prostor, odnosno mjesto svakodnevnih iskustava i slobode. Unutar svih navedenih dimenzija važnu ulogu imaju murali koje ću detaljnije prikazati u sljedećim odlomcima putem analize prikupljenih fotografija pet murala. Vodeći se ovim definicijama, postavljam pitanje; na koji način murali interveniraju u prostor grada Rijeke i Pule? Takve vizualne pojave možemo opisati prije nego definirati te predstavljaju određenu jezična manifestacija u gradskom prostoru koju ´govore´ sami građani. Strukture murala, kad su primjereno verbalizirane i vizualno ostvarene u prostoru mogu postati mjesto i uprizorenje svakodnevnih praksi, odnosno uvid u povezanosti makro i mikro procesa te oblikovanja ljudskog iskustva. Grad kao mjesto odvijanja svakodnevne prakse, pruža pregled u povezanosti raznih procesa i konstruiranja ljudskog znanja, percepcije i iskustva. To nije jedino područje u kojem je moguće razmatrati tu povezanost, no promjena i intenzitet tih procesa, kao i njihovih posljedica na društvo, na boljoj razini se može razumjeti u gradovima. Dakle, gradovi predstavljeni u ovom radu su središte istraživanja kulturnih i društveno-političkih manifestacija urbanog života i svakodnevnih praksi oslikanih na urbanim zidovima (Low, 2006: 18). Gradovi su puni različitih vizualnih označitelja u prostoru koji se natječu za percepciju publike (možemo to nazvati natječajem za vidljivost). Za umjetnika, grad može biti izvor informacija koji se sastoji od svakodnevnog protoka ljudi (posao, dokolica,

[18] upotrebljavam naizgled pošto je svaki urbani prostor podložan promjenama

potrošnja), nevidljive mreže komunikacije, arhitekture, postojanja ili nepostojanja zgrada, komercijalnih poruka (znakovi, reklame, logoi, *billboard*i, brendovi) i brojni druge karakteristike urbanog prostora. Određene informacije postaju komunikacija koja je normativno iskustvo svakoga grada, određena zona vizualnosti neodvojiva od urbaniteta koja je karakteristična za svaki grad posebno. Sljedeći takve odrednice, vizualne prikaze kao što su murali možemo opisati kao nadmetanje za vizualnost dok je grad uvijek prostor javnog natjecanja za prevlast u raspoređivanju moći vizualnosti. Vizualnost postaje važnim djelom društvenom simboličkog svijeta, ali i urbani ritual koji je samo još jedan dio kompleksnog urbanog identiteta.

Složena struktura gradskog prostora sadrži raznovrsne oblike komunikacije koji ne osporavaju grad, već su u samoj biti urbanizacijskih elemenata kao globalnog prostora unutar kojeg se odvijaju protoci na brojnim razinama (ekonomski, informacijski, politički, društveni, idejni, uslužni i drugi). U ovom poglavlju nastojala sam smjestiti analizu vizualne kulture – murala, u urbani prostor kao složeni sustav značenja koji na svakodnevnoj bazi iščitavaju građani raznim mehanizmima. Neki od tih načina ´čitanja´ ovise o elementima kao što su sjećanje, povijest i identitet. Upravo će sljedeće poglavlje analizirati relaciju te tri kategorije te na koji ih način možemo povezati s predmetom analize, muralima.

4. KULTURA SJEĆANJA

4.1. Odnos povijesti, identiteta i sjećanja

Na koji način odrediti utjecaj murala na kulturu sjećanja građana Rijeke i Pule? Kako bi bolje odgovorila na to pitanje potrebno je za početak analizirati odnos sljedećih pojmova - povijest, sjećanje i identitet. Francuski povjesničar Pierre Nora (2006), naglašavajući kako kategorije sjećanja i povijesti ne možemo smatrati sinonimima već kontrastnim pojmovima, ukazuje kako je sjećanje život kojeg prenose živi ljudi, ono je u trajnoj mijeni, osjetljivo na upotrebe, prisvajanja i manipulacije, podložno dugim mirovanjima i naglim oživljavanjima, dok je s druge strane povijest uvijek problematična i nepotpuna rekonstrukcija prošlosti. Kao intelektualni i svjetovni proces, povijest priziva analizu i kritički diskurs, a pamćenje smješta sjećanje u područje ´svetog´ te se ukorjenjuje u nečemu konkretnom, materijalnom (u prostoru, činu, slici, predmetu) dok ga povijest otuda istjeruje, pojednostavljuje pa čak i banalizira te vezuje samo uz vremenske kontinuitete, evolucije i odnose među stvarima. Stoga je sjećanje po prirodi višestruko (kolektivno, individualno), dok je povijest uvijek rekonstrukcija i to nedovršena, koja pripada svima i nikome. Sociolog Todor Kuljić (2006) smatra kako je pamćenje osnovna pretpostavka ljudskih odnosa, te aktivno utječe na sukobe i suradnju. Posebnu ulogu pamćenje ima kod osobnih i grupnih identiteta (2006: 18). Iz te činjenice logički će slijediti da ako murale svrstamo u simbole (mjesta) sjećanja, tada je njihova temeljna svrha zaustavljanje vremena, ovjekovječenje događaja iz povijesti, materijalizacija nematerijalnog ali i kritika sadašnjosti odnosno prošlosti. No, ono što je važno u poimanju mjesta sjećanja jest njihov simbolički značaj, a on je uvijek određen društvenim kontekstom što možemo vidjeti iz sljedeće tvrdnje: ″Mjesta pamćenja naš su trenutak u nacionalnoj povijesti (…) Ta su mjesta, zapravo, u isti mah materijalna, simbolička i funkcionalna, a razlikuju se jedino u stupnjevima ova tri značenja. Čak i jedno naizgled potpuno materijalno mjesto poput arhivskog depoa postaje mjestom pamćenja tek ako mu imaginacija dodijeli simboličku auru (Nora, 2006: 36-42).″ Ipak, Paul Connerton (1996) u djelu *How societies remember* tvrdi kako razmatrajući sjećanje kao takvo, možemo primijetiti kako naše iskustvo sadašnjosti uvelike ovisi o našem znanju prošlosti. Što se tiče društvenog sjećanja, možemo primijetiti kako slike prošlosti obično legitimiraju aktualni društveni poredak. Indirektno pravilo jest da sudionici u bilo kojem društvenom poretku moraju pretpostaviti zajedničko sjećanje. Kroz generacije, različiti oblici sjećanja učestalo u oblicima indirektnih pozadinskih narativa, pronaći će jedno drugo, kako bi, iako fizički prisutni jedno

drugome u određenom okviru, različite generacije mentalno i fizički odvojene jedna od druge, mogle nadoknaditi sjećanja prijašnjih generacija (1996: 2,3). No, možemo li o sjećanju i pamćenju govoriti kao o sinonimima? S obzirom na definiciju, individualno sjećanje shvaćamo kroz rekonfiguraciju percepcija u svijesti o onome što je nekad bilo, dok individualno pamćenje razumijemo kao ″psihološki proces usvajanja i zadržavanja novih sadržaja (Assman, 2010: 271)″. Premda relacija pamćenje - povijest kao i pamćenje - sjećanje upućuje na antonimiju, nameće se pitanje postoje li iznimke? Mogu li se murali smatrati iznimkom, s obzirom na njihovo stvaranje novih vrijednosti povezivanjem kao nositeljica sjećanja i pamćenja? Mogu li murali, kao mjesta pamćenja, povezati povijest, sjećanje i identitet gradova Rijeke i Pule?

Murale možemo svrstati u oblik transgeneracijskog pamćenja koje predstavlja jednu od vrsta kulturalnog pamćenja. Čini se kako postoje određeni vrijednosni sklopovi koje društvena zajednica indirektno prenosi na buduće naraštaje. Kako drugačije objasniti potrebu današnjih stanovnika Pule i Rijeke za stvaranjem murala o književniku Antunu Mihanoviću ili o sportašu Mati Parlovu? Mnogi od današnjih žitelja tih gradova vjerojatno ne bi znali reći zašto su spomenute ličnosti važne za njihove gradove. Ipak, možemo reći kako knjižnice, muzeji, običaji i rituali koje jedna zajednica konzumira i prakticira čvrstom održavaju sponu između prošlosti i sadašnjosti. Aleida Assman (2011) kaže kako inventar predanja kojim raspolaže kulturalno pamćenje i koji pored biblioteka i zbirki, skulptura i arhitekture podrazumijeva i vremenske nizove kakvi su svečanosti, običaji i rituali, treba u procesu povijesne promjene neprestano tumačiti, problematizirati i obnavljati, jer ga generacije koje dolaze svaki put nanovo usvajaju i povezuju s aktualnim potrebama i pretenzijama nove sadašnjosti (2011: 67). Konačno, murali nastoje povezati i aktualizirati prošlosti obaju spomenutih gradova, no ipak tu prošlost tumače iz današnje perspektive te joj indirektno time pridaju i novi sadržaj.

Kako bi potvrdila radnu hipotezu bitno je odrediti na koji način odnos između povijesti i sjećanja utječe na konstrukciju identiteta. Kategorije identiteta i pamćenja su promjenjive (prostorno i vremenski), drugim riječima, nisu fiksni i objektivni već su konstrukti stvarnosti i subjektivni fenomeni. Jednako kao što se identitet i pamćenje međusobno podržavaju, oni odražavaju određene subjektivne položaje, društvene granice i moć. Oni su politički i društveni konstrukti (Gillis, 2006: 173) utoliko jer uključuju koordinaciju individualnih i grupnih sjećanja. Dakle, tri osnovna pojma koja u poglavlju

analiziram, imaju zajedničke ali i razlikovne segmente, no njihov je odnos i povijesni te se kronika tog prožimanja može pratiti kroz različite oblike vizualnih prikaza. Upravo murali mogu poslužiti kao primjer ´platna´ za izražavanje želje i isticanje riječkog i pulskog identiteta i kulture sjećanja. Vodeći se prethodnim određenjima, zaključujem kako je sjećanje kod ljudi nužno subjektivno, sklono je reinterpretacijama i naknadnim dodavanjem određenih činjenica koje se nisu ili jesu dogodile, no unatoč tome, sjećanje je jedan od bitnih izvora povijesnog istraživanja o određenoj tematici. Upravo sjećanje nastupa ondje gdje arhivski dokumenti i zapisi staju; možemo reći kako je sjećanje njihova svojevrsna nadogradnja. Glavni problem jest što se ljudi pojedinačno drugačije sjećaju. Nitko se ne sjeća prošlosti na isti način te svatko ima svoju vlastitu interpretaciju prošlih vremena, ljudi i događaja. Takvu kaotičnost interpretacija povijest kao znanost nastoji probaviti te različitim iščitavanjima odrediti vremensko-prostorni kontekst u kojem će ih moći smisleno analizirati. No, povijest nije egzaktna, objektivna znanost, ona je proizvod tumačenja povjesničara koji analiziraju tek određeni povijesni segment u nekom društvu ili zajednici, zbog nemogućnosti zahvaćanja cjelokupnosti prošlih zbivanja. Takav određeni aspekt, odnosno način obuhvaćanja sjećanja, povijesti i identiteta, jesu riječki i pulski murali. Mješavina su sjećanja i utemeljenosti u historiografskim činjenicama. Upravo ta mješavina u konačnici nastoji stvoriti ili barem doprinijeti mogućem osjećaju identiteta pojedinca spram vlastitog grada. Naime, gradski murali nastoje upoznati svoje građane, a nekima tek evocirati sjećanja o bitnim događajima i ličnostima iz povijesti grada te na indirektan, metafizički način, uspostaviti vezu između grada i ljudi koji žive u njemu, što će i biti detaljnije analizirano kroz sljedeće odlomke.

4.2. Kultura sjećanja Rijeke i Pule

Kao primjere proučavanja vizualne kulture odabirem murale Rijeke i Pule. Zašto sam odabrala baš ta dva grada? Premda njihova povijest seže još u antičko doba, za potrebe ovog rada nužno je analizirati razdoblje koje njihove povijesti povezuje, a to je primarno razdoblje druge polovice 20. stoljeća kada dva grada doživljavaju ubrzani urbani, privredni te kulturni razvoj. Povezuje ih prije svega miješanje kultura, pri čemu mislim primarno na seobe talijanskog naroda s područja oba grada, učestale promjene vlasti tijekom cijelog prošlog stoljeća, dolazak novog stanovništva koje se naseljavalo u oba grada u potrazi za poslom, posebno nakon Drugog svjetskog rata, razvoj industrije i brodogradilišta, prije svega Uljanika i 3. maja, koji su odredili ove gradove kao primarno industrijske. Naposljetku, ključan je i dio

kulturnog razvoja koji je nastao iz punk pokreta Pule i Rijeke, krajem 70-ih i početkom 80-ih godina 20. stoljeća.

Za početak treba spomenuti kako je iskustvo Drugog svjetskog rata u mnogome odredilo sudbinu tadašnjih stanovnika talijanske nacionalnosti u oba grada, a ujedno i daljnju sudbinu te identitet tih gradova. Riječki i pulski Talijani u poslijeratnom razdoblju doživljavaju politički, kulturni i socijalni izgon od tadašnjih jugoslavenskih komunističkih vlasti. Bolno iskustvo fašizma i fašističkih zločina nad stanovništvom Istre i Kvarnera predstavljalo je izazov na kojeg tadašnji vlastodršci nisu uspjeli odgovoriti politikom pomirbe i suživota. Iseljavanje stanovništva iz Istre i Rijeke bilo je poticano i uzrokovano neriješenim državnopravnim statusom Istre i Rijeke, diplomatskom borbom za njihovo sjedinjenje s Hrvatskom, neriješenim nacionalnim problemima te promjenom društveno-političkog poretka. Novija talijanska i hrvatska istraživanja govore o brojkama od oko 200 tisuća iseljenih s područja Istre i Rijeke u razdoblju od 1945. do 1956. godine, odnosno 220 do 225 tisuća do 1971. godine (Dukovski, 2010: 132). Rijeka i Pula ostaju poluprazni, stanovi i zgrade zapušteni. Izbjeglice ili esuli (tal. prognanik, izbjeglica), označeni su kao narodni neprijatelji. Neki su svojevoljno otišli iz grada još nakon kapitulacije Kraljevine Italije 1943. godine, neki su se spasili raznim vezama i poznanstvima, mnogi su ilegalno prebjegli preko granice, neki su ubijeni u gradu ili u kraškim jamama, (fojbe) u riječkom i pulskom zaleđu te na kraškim područjima uz ili prema granici sa Slovenijom. Vrlo mali broj odlučio je ostati u svojim gradovima, iako im je ponuđena mogućnost ostanka (Dukovski, 2010: 135).

Nakon Drugog svjetskog rata, grad Rijeka doživljava industrijsku, gospodarsku te ekonomsku ekspanziju. Kao najveća luka bivše jugoslavenske države, u gradu pristaju brodovi sa svih strana svijeta. Velike industrijske tvornice Hartera, Torpedo, Vulkan, Rikard Benčić, brodarsko poduzeće Jugolinija, brodogradilišta 3. maj i Viktor Lenac, samo su neka od socijalističkih poduzeća s velikim brojem zaposlenih ljudi koja su neminovno utjecala na gospodarski razvoj. Područje bivše Zajednice općina Rijeka (ZOR) svoj razvojni put, neposredno nakon Drugog svjetskog rata, započelo je koncentracijom proizvodnih kapaciteta prvenstveno u gradovima Rijeci i Puli. Ta su se dva grada razvila tijekom 20. stoljeća; Pula kao vojno-pomorski, a Rijeka kao trgovački i pomorski grad. I u Rijeci i u Puli, kao posljedica ili u funkciji njihove primarne gospodarske funkcije, razvijali su se i industrijski kapaciteti u proizvodnji papira, brodova i torpeda (Karaman – Aksentijević, 2012: 27,28).

Uslijed dolaska novog stanovništva u potrazi za poslovima u industriji i brodogradnji sve više pažnje počelo se posvećivati temi stanogradnje koja od pedesetih pa do kraja osamdesetih godina doživljava ubrzani rast zajedno s povećanim stambeno-komunalnim standardom. Od 1952. do 1957. sagrađeno je 1.059 stanova, što je praćeno urbanističkim razvojem grada i njegovim širenjem na dotadašnja prigradska naselja, koja se intenzivnom urbanizacijom uključuju u gradsko tkivo. Od 1958. do 1962. godine formira se jasnija politika stambene izgradnje, povezana s novim konceptom gradnje tzv. kompleksnih stambenih naselja. U toku tih 12 godina sagrađeno je čak 13.700 stanova. Od 1974. do 1978. godine sagrađena su 5.494. stana. Paralelno s tim, sagrađene su i obnovljene kanalizacijske, vodovodne i toplinske mreže na cijelom gradskom području (Učur, 2012: 169,170). Spomenuto čini samo dio podataka o velikom intenzitetu urbanizacije grada u tom razdoblju.

Kulturni razvoj potaknut je prije svega razvojem tadašnjeg gospodarstva te privrednih subjekata koji su posljedično tome ulagali znatna sredstva i u kulturne ustanove te projekte, u skladu s tadašnjom politikom samodoprinosa radnika mnogih riječkih poduzeća koji su ulagali u izgradnju novih škola, bolnica, prometnica i ostalih ustanova. U gradu su nakon rata formirane Galerija likovnih umjetnosti te Znanstvena biblioteka. S radom su nastavili i Hrvatsko narodno kazalište te područnica Državnog arhiva. Novi list, glavna gradska tiskovina svoje izvorno ime vraća 1954. godine. Razvija se i širi Gradska knjižnica s razgranatom mrežom manjih knjižnica i čitaonica. Na širem području grada djeluje nekoliko muzeja, među kojima se ističu Muzej narodne revolucije (današnji Muzej grada Rijeke), Pomorski i povijesni te Prirodoslovni muzej. Konačno, Rijeka postaje sveučilišni centar 1973. godine. Likovne manifestacije, kao što su ″Riječki salon″ koje je okupljalo sve značajnije umjetnike bivše države od 1954. do 1963. godine, ″Biennale mladih″ osnovano 1969. koje je okupljalo umjetnike iz cijelog svijeta, glazbeni festival ″Melodije Istre i Kvarnera″, časopisi ″Riječka revija″, ″Dometi″ te naročito omladinski list ″Val″ bitno utječu i određuju tadašnji, a i današnji kulturni identitet (Klen, 1988: 434,435).

Riječka glazbena scena s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih pod utjecajem je glazbenih gibanja koje dolaze s europskog zapada, konkretno pod utjecajem novog žanra rock glazbe, punka koji se proširio iz Velike Britanije. Rijeka kao lučki grad prirodno je otvoren utjecajima s raznih strana svijeta kojeg donose ponajprije pomorci. Tako su i prve punk ploče i ostali simboli pristigli u Rijeku upravo putem ljudi koji su se u to vrijeme nalazili na zapadu Europe. Vinilne ploče i kazete u razdoblju socijalizma dolaze s određenim

zakašnjenjem na prostore tadašnje države - lučki gradovi su ipak bili u određenoj prednosti pred gradovima u unutrašnjosti. Neki su to od razloga zbog kojih je punk kao glazbeni pravac prvotno zaživio na području Rijeke, a vrlo brzo nakon i Pule. Jedan od prvih punk sastava na području bivše države bili su riječki Parafi, koji su 1977. godine održali prvi, improvizirani, punk nastup u jednom riječkom parku. Bio je to prvi punk rock koncert u tadašnjoj Jugoslaviji, a i pjesme su bile najranija domaća autorska ostvarenja tog glazbenog pravca. Tom prilikom nastaje i prvi riječki punk grafit ″Paraf punk″ u parku Nikole Hosta. Zanimljivo jest kako su nekih mjesec dana ranije, u srpnju te godine, Puljani Atomsko sklonište krenuli u svoju prvu samoreklamu govoreći po novinama kako oni sviraju punk rock (Barić, 2011: 10,11).

Pula kao najveći grad u Istri, prolazi kroz vrlo slično iskustvo razvoja nakon Drugog svjetskog rata. Masovni odlazak talijanskog stanovništva, kao i u slučaju Rijeke, opustošio je demografski potencijal grada. Doseljavanje novih ljudi postalo je nužno kako bi grad započeo poslijeratni razvitak. S oslobođenjem se u Istri događaju ključne socijalne promjene. Cjelokupno istarsko društvo doživljava preustrojstvo u kratkom vremenskom razdoblju. U poslijeratnom procesu snažnoga privrednog i društvenog razvitka, nastale su značajne kvalitativne promjene u kretanju stanovništva i zaposlenih. Najsnažniji migracijski pritisak u ovom razdoblju osjetio se u gradovima Rijeci i Puli (Dukovski, 2010: 135).

Kroz naredna desetljeća grad obnavlja svoju industriju, privredu i kulturu iz kojih su se razvile brojne specifičnosti. Trgovina je u Puli nakon rata i razgraničenja ostala najvažnijom i najprofitabilnijom gospodarskom granom. Brodogradilište Uljanik počelo se obnavljati, a sve više ljudi počelo se doseljavati u grad. Ubrzani rast broja stanovnika dokazuje podatak da je 1949. Pula imala 46.407 stanovnika, što je gotovo dvostruko više negoli 1945 godine. Pula je za dvije godine postala veći grad no što je bila, pa je stoga morala promijeniti i dotadašnju ideju urbanoga širenja (Dukovski, 2011: 254,255). Kao najrazvijeniji grad Istarske županije, početke svoga gospodarskog razvitka započinje brodograditeljskim poduzećem Uljanik, koje i danas čini okosnicu pulskog gospodarstva. Kao i u Rijeci, djelatnosti su raznovrsne; proizvodnja cementa, tekstilna industrija, izrada stakla, građevinarstvo, turizam i drugo. Valja izdvojiti velika poduzeća kao što su Duran, Puljanka, Boris Kidrič, Siporex, Tehnomont, Arenaturist i Brioni. Ipak, treba istaknuti kako je pulski kulturni i društveni život određivala vojska, konkretno Jugoslavenska narodna armija, a Pula je bila važna vojna luka. Urbanistički, privredni i kulturni planovi morali su se prilagoditi

potrebama vojske, a što je u krajnjoj liniji utjecalo i na osobne slobode pojedinaca. Unatoč tome, dinamika gospodarskog razvitka Pule bila je ubrzana, grade se nove gradske četvrti, posebice Šijana, Veruda i kompletna infrastruktura grada, mnoge kulturne institucije obnavljaju rad, poput Narodnog kazališta, Zajednice Talijana *Circolo* te Doma JNA, afirmiraju se gradske novine ″Glas Istre″, započinju s radom gradska kina, 1954. godine osnovan je sada već tradicionalni, tadašnji Festival jugoslavenskog igranog filma u pulskoj Areni, koji je u Pulu doveo i mnoge jugoslavenske i svjetske filmske zvijezde. Turizam i ugostiteljstvo bitno su doprinijeli gospodarskom razvoju grada potkraj 60-ih i početkom 70-ih. U tu se gospodarsku djelatnost najviše ulagalo, u njoj se postupno zapošljavalo sve više ljudi (Dukovski, 2011: 252 – 264). Kao i u riječkom slučaju, žarište punk pokreta zahvatilo je i Pulu, a uz već spomenuto Atomsko sklonište, KUD Idijoti postaju predvodnici tog novog kulturnog vala. KUD Idijoti svojim su punk rockom s dodatkom mediteranskog ´štiha´ inicirali razvoj pulske punk scene, a osobito popularan bio je vokal grupe, Branko Črnac – Tusta, koji se obrađuje u ovom radu. 1985. godine Črnac dolazi u grupu pritom radeći u brodogradilištu Uljanik (Barić, 2011: 147).

Premda imaju slične povijesne puteve, glavni odrednica oba grada je što imaju brojne napuštene objekte kao što su vojarne, tvornice i vojne kampove koji su pogodan prostor za razvijanje grafitske, street art i muralske scene te je njihova koncentracija najveća upravo na tim lokacijama. Murali koji su izabrani u ovome radu ne nalaze se na navedenim lokacijama, već su smješteni u samom centru grada ili pak na povijesnoj lokaciji bitnoj za tematiku kojom se bave. Kako su karaktera svojevrsnog spomena povijesnom trenutku ili ličnosti, cilj njihova autora bio je smještanje istih uz prolazna i vidljiva područja samih gradova.

No, postaju li povijesni događaji bitni tek kad netko izradi murale o njima? Kakva i čija je to interpretacija prošlosti i u kakav je kontekst stavljena? Po čemu je ona dio gradskog identiteta, kome je bitna i čija je to kultura sjećanja? Ljudi i identiteti se kroz godine mijenjaju; vrijeme mijenja identitete (to su anakrone, promjenjive kategorije). Čemu vraćanje? Ovo su neka od pitanja koja su mi se nametnula dok sam proučavala Rijeku i Pulu te pokušala iščitati vizualne prikaze koji su dali novo ´ruho´ prijašnjim praznim gradskim zidovima.

Naravno da proučavani murali postaju bitni i da pružaju smisao, odnosno simboliziraju određeni događaj, osobu ili slično - ljude podsjećaju na nešto bitno ili važno.

Primjerice, članovi ´Fluminensie´[19] kao Facebook grupe nastojali su muralima s određenim ličnostima te događajima iz povijesti grada Rijeke ukazati na prošle događaje koji su do tog vremena bili manje poznati ili skoro nepoznati za većinu građana Rijeke. Dio članstva spomenute grupe smatrao je kako je izrada murala važna kako bi se od zaborava spasio dio bogate i zanimljive riječke prošlosti. Nekolicina članova grupe pomogla je izradu murala vlastitim novčanim prilozima, te se možda može reći kako ti ljudi murale prihvaćaju kao dio gradskog, odnosno vlastitog identiteta, kao stanovnika toga grada. Isti faktori su utjecali na izradu pulskih murala gdje je nekolicina ljudi inicirala njihovu izradu s ciljem isticanja njima bitnog dijela gradskog identiteta. Za oslikavanje murala, koje je za razliku od nekih grafita, dugotrajan proces, možemo pretpostaviti kako je vođeno željom ili povezanošću s određenom kulturom sjećanja, određenim partikularnim zanimljivim detaljem riječke i pulske povijesti te konačno predstavlja svojevrsno odavanje počasti svome gradu.

Zajednički gradski identitet je promjenjiva društvena kategorija koja ovisi o puno čimbenika; o društvu, politici, kulturi, stanovništvu. Ako se pitamo jesu li ti murali dio zajedničkog gradskog identiteta, mislim da će tek postati ili neće, potonje će ovisiti ponajprije o ljudima koji će ih prihvatiti kao svoje te sukladno tome prenositi na sljedeće generacije. Ako buduće generacije budu prihvatile spomenuto kao dio baštine moći će se govoriti o budućem zajedničkom gradskom identitetu. Kultura sjećanja teoretski se dijeli na kolektivnu i pojedinačnu. Spomenuti murali pretendiraju postati kolektivna kultura sjećanja koja će se prenositi na nove naraštaje usmeno ili preko knjiga, institucija, na neki način će se morati održavati, kako se ne bi dogodila glavna prijetnja sjećanju, a to je zaborav. Pojedinačna kultura sjećanja podrazumijeva osobna sjećanja ljudi koja ne moraju biti kompatibilna s kolektivnom memorijom grada ili države. Primjerice, Antuna Mihanovića i pjesme ″Horvatska domovina″,[20] napisane u Rijeci će se sjećati netko tko o tome zna ili je saznao,

[19] Riječka enciklopedija ´Fluminensia´ je facebook grupa/inicijativa koja nastaje 21. srpnja 2011. godine s ciljem upoznavanja građana s sveobuhvatnom prošlošću grada i njegove bliže okolice, aktualiziranja nekih zaboravljenih događaja, ljudi te činjenica, a spomenuto su izradom murala posvećenih upravo uglednim ličnostima te važnim događajima iz gradske prošlosti nastojali ovjekovječiti i približiti novim naraštajima. Preuzeto sa Facebook profila Riječke enciklopedije ´Fluminensia´.

[20] Antun Mihanović (1796.-1861.) hrvatski književnik i pravnik koji stvara u vrijeme Ilirskog narodnog pokreta. 1835. godine u časopisu ´Danica Ilirska´ objavljuje pjesmu ´Horvatska domovina´. Pjesmu je napisao za vrijeme dok je u gradu Rijeci radio kao gubernijalni tajnik. Ista pjesma naposljetku će pod imenom ´Lijepa naša domovino´, postati službena himna Republike Hrvatske.

netko koga je zanimalo, dok se ostali baš i ne mogu s time identificirati. Kultura sjećanja Riječke enciklopedije ´Fluminensije´ kao Facebook grupe, primarno je kultura sjećanja s kojom su oni htjeli upoznati svoje sugrađane, ali je primarno njihova, o ostalim ljudima ovisi hoće li je prihvatiti kao vlastitu ili neće.

Kultura sjećanja, konkretno za ´Fluminensiu´ i druge Facebook grupe koje su pokrenule slične akcije, nije negativna, upravo jer želi na neki način kod građana Rijeke i Pule razvijati odnos prema gradu, odnosno upoznavanje s prošlošću. Razumijevanjem prošlosti svoga grada, možemo bolje proniknuti u njegovo sadašnje stanje, bolje ga razumjeti danas. Stoga, njihova je namjera pozitivna, samim time što je neke događaje i ličnosti uspjela sačuvati od zaborava, te predstaviti ljudima kojima je sigurno zanimljivo saznati kako je tekst današnje hrvatske himne napisan u Rijeci, kao i da je Rijeka bila inspiracija za ekranizaciju Baltazar-grada, dok je Pula bila mornarički grad, sportskog i rokerskog duha kojeg su predstavljali Mate Parlov i Branko Črnac-Tusta. Negativna manifestacija kulture sjećanja jest sigurno ona koju monopolizira država, tj. vlast koja institucionalno promiče određenu, tj. vlastitu verziju povijesnih događaja koja je često selektivna te odgovora državnim ili nekim drugim interesima. Naime, kultura sjećanja bi po pravilu trebala biti važna za svako društvo, na koji način i kako pamtiti, što pamtiti te kako odgovorno pamtiti te dostojno obilježavati. Rijeka i Pula, specifični su gradovi koji su posebno u 20. stoljeću zbog raznolikih povijesnih okolnosti vrlo često mijenjali kulture sjećanja (mađarske, talijanske, austrijske, jugoslavenske). Postavlja se pitanje mogu li se današnji ljudi poistovjetiti s nekim događajima od prije sedamdeset ili više godina te što oni njima predstavljaju. Političarima, strankama predstavljaju politiku povijesti, odnosno način da određene povijesne događaje ukomponiraju u svoju političku platformu te ih tumače u skladu sa svojim političkim interesima, dok ostalim ljudima predstavljaju širok dijapazon pojmova i identifikacija koje svatko od njih tumači na drugačiji način. Navedene inicijative predstavljaju važnost ljudima koji su ih pokrenuli. Društvo se mijenja, ljudi se mijenjaju, identiteti i simboli se mijenjaju, pa se samim time postavlja pitanje potrebe vraćanja u prošlost? Povjesničar Darko Dukovski (2011) smatra kako neki ljudi nemaju potrebu, ni duhovnu niti intelektualnu, odrediti vlastiti položaj u svijetu. Možda je to razumljivo. Razumljiva je i težnja, ponekad čak imperativno postavljena, da se zaboravljaju događaji koji sami po sebi zaslužuju biti zaboravljeni, ali ta težnja nipošto nije opravdana (2011: 9). Rijeka i Pula, gradovi su koji su u određenom trenutku uvelike promijenili strukturu stanovništva, što je već prije spomenuto u gornjem dijelu, u grad su došli novi ljudi a zajedno s njima i novi običaji te kultura. Povjesničar Eric

Hobsbawm (2011) aktualiziranje nekih starih običaja ili rituala koji su u prošlosti prekinuti a u određenom trenutku se ponovno počinju obilježavati naziva izmišljanjem tradicije; skupina praksi ritualne ili simboličke prirode, kojima u načelu upravlja javno ili prešutno prihvaćeno pravilo, a čiji je cilj ponavljanjem usaditi određene vrijednosti i norme ponašanja. Drugim riječima, neke događaje iz prošlosti se namjerno izvlači kako bi se prikazao njihov kontinuitet, a kontinuitet zapravo ne postoji.

5. ANALIZA MURALA (RIJEKA I PULA)

5.1. Uvod u istraživanje

Kako bi se opovrgnule, potvrdile i vizualno uprizorile teze prijašnjih odlomaka potrebno je analizirati primjer iz svakodnevne prakse, nešto što nas u gotovo svim urbanim prostorima okružuje, a to su, u ovome slučaju, murali. Radi boljeg upotpunjavanja ovoga istraživanja, uz analizu teorija vizualne antropologije, urbanog prostora, kulture sjećanja i samih murala kao glavne metode rada koristim analizu sadržaja i vizualnu semiologiju, koje će detaljno biti definirane u sljedećem poglavlju, dok su popratne metode analiza prikupljenih fotografija, intervjui s akterima komunikacijskog procesa (građanima Rijeke i Pule kao i autorima pojedinih murala) i naposljetku, uključivanje Interneta kao premještanje i proširenje gradskog prostora i nastavak komunikacijskog procesa. Drugim riječima, prakse oslikavanja javnih površina posjeduju svoju informatičku ekstenziju koja ih s ulice seli na Internet; akademske članke, blogove, Facebook grupe, galerije fotografija, forume, praktički sve aspekte koji joj omogućuju širu upotrebu, veću vidljivost i dostupnost. Pomoću svih tih aspekata ona pritom zadržava jednu od svojih glavnih prepoznatljivosti – to je javna kulturna praksa bez obzira gdje se nalazila, na ulici ili Internetu. Dakle, mislim kako je bitno istražiti utjecaj murala kao fizičkog mjesta i kao reprodukcije na Internetu, pružiti komentare koje su građani pisali u određenim Facebook grupama i forumima kako bi se vidjelo na koji način oni percipiraju i konzumiraju murale. Svi navedeni segmenti bit će analizirani kroz sljedeće odlomke koji stavljaju naglasak na odabrane murale Rijeke i Pule čija će se analiza odvijati kroz glavne karakteristike;

1) denotativni sadržaj kao osnovni sadržaj određenog značenja ili pojmovna mapa koja bi trebala biti ista kod svih građana, ono što građani i istraživač vide prvim pogledom na mural;
2) konotativna razina murala, značenja koja se (ne)mogu iščitati pored denotativnog ili preslika različitih okolnosti koje utječu na komunikacijske procese, koja neće biti jednaka za sve građane;
3) kultura sjećanja koja se veže uz murale (kao i povijesne, identitetske odrednice murala);
4) akteri ili oni koji stvaraju murale (razlozi njihova nastajanja i što njima predstavljaju takvi vizualni prikazi);

5) publika kao važan dio urbane komunikacije i intervjui s istima, te
6) komunikacijski proces na Internetu između proizvođača murala i publike koja ih percipira.

Prilikom samog iščitavanja onoga što je prikazano, glavne karakteristike uključuju i sljedeće odrednice; kompoziciju (kao rasporedom zasebnih dijelova koji tvore cjelinu, boje, slova), kontekst (povijesni, zabavni, edukativni, politički), impresiju (osjećajem koji mural pruža nakon vizualnog iskustva), lokaciju (značenje smještanja murala) te naziv murala. Kombinacija navedenih metoda i karakteristika prikazat će povezanost između procesa stvaranja kulture sjećanja i njene interpretacije, odnosno konzumacije, a kako bi bolje razumjeli taj proces bitno je detaljnije pojasniti glavne metode istraživanja; analizu sadržaja i vizualnu semiologiju.

5.2. Glavne metode istraživanja: analiza sadržaja i semiologija

Proces komunikacije je dio svih društvenih interakcija. Društvene grupe, institucije, organizacije, od obitelji pa sve do nacije, funkcioniraju na temeljima raznih oblika komunikacije. Stoga, možemo zaključiti kako su studiji procesa i sadržaja komunikacije ključni svim humanističkim znanostima, ″većina društvenih činjenica koje su proučavane, utjelovljene su unutar komunikacije″ (Pool, 1959: 352). Takav pristup studiju komunikacije može biti iz mnogih perspektiva, koristeći se pritom konceptualnim oblicima raznih disciplina kao i sredstvima takve analize. Stoga, sljedeći odlomci preciznije definiraju glavnu metodu ovoga rada, analizu sadržaja.

Analiza sadržaja je višenamjenska metoda istraživanja razvijena s ciljem proučavanja širokog spektra problema kod kojih je sadržaj komunikacije ključan faktor. Definicije ove metode mijenjale su se kroz vrijeme ovisno o razvoju tehnika ali i o problematikama koje su analizirale. Među ključnim definicijama su sljedeće; analiza sadržaja je statistička semantika političkog diskursa (Kaplan, 1943: 230), ona je istraživačka tehnika za objektivni, sistematični i kvantitativi opis sadržaja određene komunikacije (Berelson, 1952: 18) te bilo koja procedura kojom se pristupa određenim referencama, ponašanjima ili temama kao porukama ili dokumentima (Stone, 1964). Ovakvo selektivno sažimanje definicija ukazuje kako je postojala tendencija promjene i proširivanja granica ove metode, odnosno pokazuje kako su definicije postajale manje restriktivne. Prvotno (1950-ih godina), ova je metoda bila

kvantitativna istraživačka metoda i njezin cilj je bio pružiti točan i jasan opis primjera određene komunikacije. Naglasak je bio na preciznosti i pouzdanosti prikupljenih podataka. Iz tog razloga, unutar kvantitativne analize sadržaja posebna pažnja se pridavala kontroli uzoraka te objektivnosti prikupljenih podataka i analize. Međutim, 1970-ih godina, razvojem kvalitativne metodologije, došlo je do razvoja analize sadržaja. Kako se navedena metodologija bazirala na ontologijskim i epistemičkim uvjerenjima koja su znatno drugačija od kvantitativnih (Gavora, 2015: 6), pojavili su se novi istraživački ciljevi koji su rezultirali novitetima unutar istraživanja. Premda su razlike između kvalitativnog i kvantitativnog pristupa mnoge, one ključne se odnose na podatke i njihovo poopćenje; dok kvantitativne metode omogućuju da objekt istraživanja izmjerimo i brojčano zabilježimo, kvalitativnim metodama možemo, ono što proučavamo, opažati i verbalno opisati. Analiza sadržaja, kao metodologija, je usvojila kvalitativnu metodu. Premda je imala drugačije principe ipak je paralelno s njome poprimila novu formu (Gavora, 2015: 15).

S obzirom na to kako metoda analize sadržaja nije isključiva, mijenjala je i još uvijek mijenja svoje okvire, pomoću nje će se nastojati utvrditi kvalitativna analiza sadržaja ili donošenje zaključaka na temelju onoga što je moguće ili nije moguće vidjeti unutar atributa određene poruke. No, treba uzeti u obzir kako kvantitativna metoda, u određenom stadiju istraživanja, koristi kvalitativne tehnike (ili kako bi se odredile varijable koje se smatraju korisnima pri mjerenju ili kao završna provjera onoga što se otkrilo prilikom istraživanja). Ithiel de Sola Pool (1959), američki stručnjak društvenih znanosti, naglašava da se ne treba pretpostaviti kako su kvalitativne metode pronicave, dok su kvantitativne isključivo mehaničke za provjeru hipoteza. Njihov odnos je cirkularan; svaka metoda pruža nove podatke i tako se nadopunjuju (1959: 192). Dakle, ne bi trebali odbaciti ulogu kvalitativne metodologije već moramo uzeti u obzir kako obje u određenim dijelovima istraživanja imaju ključnu ulogu.

Nadalje, jedno od prvih pitanja koje se nameće kada se govori o temi analize sadržaja jest koji sadržaj može biti analiziran[21]. Ole Holsti (1969), američki politički znanstvenik i

[21] Analiza sadržaja se prvotno koristila za pregled medijskih poruka, a njezina šira upotreba započinje tijekom Drugog svijetskog rata sa analizom propagandnih materijala. 1948. godine, Bernard Berelson i Paul Lazarsfeld objavljuju knjigu pod naslovom *The Analysis of Communication Content*, a četiri godine kasnije Berelson objavljuje djelo *Content Analysis in Communication Research,* ″koje se drži klasičnim djelom znanstvenog proučavanja sredstava masovne komunikacije″ (Lamza - Posavec, 2011: 107).

akademik, govori kako postoji neslaganje unutar definiranja navedene metode. Naime, nameće se pitanje; s jedne strane mora li ona biti ograničena samo na zadani sadržaj, odnosno površinski sloj sadržaja ili se, s druge strane, može li koristiti kako bi se analizirale dublje razine značenja (1969: 597). Ako sagledavamo prvotno, razina objektivnosti nalaže da samo oni simboli i kombinacije simbola koji se pojavljuju u poruci trebaju biti zabilježeni. Drugim riječima, proces kodiranja ne može biti jedan od načina ´čitanja između redaka´ i samim time je analiza sadržaja ograničena na već unaprijed zadane atribute komunikacije. Međutim, kako su definicije ukazale da su promjenjive i prilagodljive s obzirom na problematiku kojom se bave, za ovaj rad bit će korišteno široko shvaćanje ove metode. Vodeći se takvim postavkama, sadržaj može biti definiran kao problematika koja je bila ili je još uvijek komunicirana. To je skup informacija koji je do neke razine strukturiran te opisuje stvarnost, fenomen ili procese. Komunikaciju čini određeni sadržaj koji ima komunikativnu funkciju prenošenja poruke. Premda se prije koristila za istraživanje medijskih poruka, današnja analiza se ne fokusira samo na to, već pokriva raznolika područja koja su odgovarajuća za pojedino istraživanje. Bitno je naglasiti kako se ova metodologija suočava i s neverbalnim porukama, primjerice slikama – što je od iznimne važnosti za istraživanje ovoga rada (detaljnije objašnjenje u poglavlju o vizualnoj semiologiji).

U području neverbalnih poruka bitnu ulogu ima istraživač (osoba koja vrši određeno istraživanje) koji istražuje površinski manifestni ili dublji sadržaj. Manifestni sadržaj je onaj vidljivi, na površini poruke dok dublji sadržaj podrazumijeva značenja koja se nalaze u strukturi teksta, slike ili bilo čega što je proučavano. Za Bernarda Berelsona (1952) i Ole Holstija (1969) samo je manifestni sadržaj prihvatljiv što je najbolje vidljivo u Berensonovoj prethodno navedenoj definiciji analize sadržaja. Klaus Krippendorff (2004) govori kako se površinski sadržaj nalazi u porukama i samo čeka da ga istraživač otkrije. Za takvu odrednicu koristi metaforu ´spremnika´ koju objašnjava kako je sadržaj opipljiv entitet sadržan u poruci i usmjeren od jednog mjesta do drugog, a istraživač čita njegova značenja koja će biti jednaka onima koja su porukom i poslana. Dakle, kod ovog sadržaja nema drugačijih rezultata već je princip jednostavan – kakva se poruka pošalje, takvom će ju se i interpretirati. Za razliku od prijašnjih pogleda ove metodologije, većina današnjih studija koja govori o ovoj temi zadržava fleksibilnu poziciju i time omogućava istraživačima da postupe u skladu s potrebama onoga što istražuju; ostaju na razini manifestnog sadržaja ili uključuju i dublji sadržaj (Neuendorf, 2002: 43). Primjerice, kvalitativne analize proučavaju samo dublji sadržaj (White i Marsh, 2006: 28). Međutim, za potrebe ovoga rada analiza će krenuti od

manifestnog sadržaja koji će se nastaviti prema dubinskome, odnosno prijelaza s vidljivog na nevidljiv sadržaj. Manifestni sadržaj uvijek treba uzeti u obzir pošto predstavlja vrata u latentan sadržaj. Preciznije, istraživačeva uloga kreće se cirkularno između oba sadržaja. Dvoje ili više osoba koje koriste ovu metodologiju ne moraju percipirati latentni sadržaj identično iz čega slijedi kako će se i njihove analize razlikovati. Svaka analiza dubljeg sadržaja je jedinstvena interpretacija što je i karakteristična odrednica kvalitativne metode.

Komunikacija se sastoji od šest osnovnih elemenata: izvora ili pošiljatelja; proces kodiranja koji rezultira porukom, kanalom odašiljanja, detektorom ili primateljem poruke i procesom dekodiranja. Premda se analiza sadržaja uvijek vrši na poruci, može se koristiti kako bi odgovorila na pitanja svakog elementa komunikacije (Holsti, 1969: 603). Tako široki okvir analize sadržaja može se vidjeti kao metoda u kojoj sadržaj poruke formira osnovicu na kojoj se baziraju daljnji zaključci (Nachmias i Nachmias, 1976: 135). Nadalje, analiza sadržaja prelazi u područje promatranja i analize dokumentiranja. Definira se kao metoda promatranja u smislu u kojem se umjesto postavljanja pitanja ispitanicima i zahtijevanja njihova odgovora, koristi komunikacija koju su ljudi proizveli i postavljaju se pitanja o toj partikularnoj komunikaciji (Kerlinger, 1973). Nakon teorijskog određenja i strukturiranja glavne metode istraživanja, analize sadržaja, potrebno je detaljnije objasniti na koji će se način primjenjivati kako bi se obradili svi podaci potrebni za potvrđivanje radne hipoteze ovoga rada. U skladu s time, uvodim semiologiju, kao drugu glavnu metodu koja se koristi u svrhu analize sadržaja predmeta proučavanja.

Podrijetlom iz područja tekstualnosti i lingvistike, studij semiologije se širi se u brojnim smjerovima, a jedan od značajnih prvih teoretičara je Charles Sanders Peirce koji ju je definirao kao filozofsku teoriju znakova te kao akciju, odnosno utjecaj koji uključuje međuovisnost tri faktora; znaka, objekta i osobe koja ih interpretira. Također, ključnu ulogu imaju Claude Levi-Strauss i Ferdinand Saussure. Njihove teorije govore kako je znak ključni pojam semiotike te on može biti riječ, zvuk ili pak vizualna slika.[22] Saussure dijeli znak na dvije komponente; označitelja (ispis) i označenog (mentalna konstrukcija). Veza između označitelja i označenog je artificijelna, odnosno konstruirana (Trifonas, 2002: 71). Označitelj

[22] Ferdinand de Saussure u znaku vidi element jezika što ga čini odnos između označitelja (zvuka – slike) ili označenog (izraženog pojma ili predmeta o kojemu je riječ). Značenje se stvara kada čitatelj znaka dešifrira osnovu predstavljanja kako bi prema iskustvu interpretirao razliku između znakova (Trifonas, 2002: 71).

i označeni su u svakom jeziku drugačiji. Jezik ne reflektira materijalnu zbilju svijeta, dakle on nas opskrbljuje konvencionalnom mapom kojom namećemo red tom svijetu. On ujedno igra značajnu ulogu u onome što za nas predstavlja materijalni svijet. Strukturalisti tvrde da jezik konstruira naš osjećaj za zbilju – različiti jezici proizvode različite konceptualne mape. Svaki jezik daje posebni aparat za interpretaciju stvarnosti. Konceptualiziranje svijeta u izvjesnoj mjeri ovisi o jeziku, što onda znači da ovisi i o kulturi, jer je jezik dio kulture. Značenje koje se pritom stvara je rezultat unutarnjih odnosa selekcije i kombinacije koja je ostvariva zahvaljujući temeljnoj strukturi. Drugim riječima, kulturalni tekstovi i prakse su izučavane kao analogne jeziku, a struktura je ta koja omogućuje nastanak značenja. Stoga je dužnost strukturalizma otkriti pozadinske strukture koje stvaraju značenja.

U značajnom djelu za razvoj semiologije, *Carstvu znakova,* objavljenom 1970. godine, teoretičar Roland Barthes usmjeruje uporabu elemenata formalne semiologije , odnosno vodećih načela strukturalne lingvistike, prema proučavanju pojava kulturalnih praksi u stvarnome svijetu kao slika i tekstova koji se mogu iščitati (Trifonas, 2002: 7,8). Usporedno tome, strukture i kodovi glavni su problemi semiologije. Naime, slike kontekstualiziraju analizu, smještaju je u povijest i pružaju joj okvir, temeljeći je tako u stvarnosti. Vizualni jezik slike usidruje i prenosi poruku, dok slika postaje predmet sadržaja što predstavlja jednu razinu artikulacije. Vizualna slika, u ovom slučaju murali urbanog prostora, govore za sebe, iako ne posve, budući da cjelokupnu njenu kompoziciju tvore mnogo manji dijelovi koji artikuliraju različite razine značenja, ovisne o tome na što usredotočujemo pogled i o tome pripadamo li određenoj kulturi sjećanja, odnosno smatramo li da je upravo ta odrednica identitetsko obilježje grada koje u nama može evocirati određeno sjećanje. Murali postaju iskustveni prikaz povijesnog postojanja te u isti mah artefakt prošlog i možda izgubljenog, zaboravljenog vremena. U takvoj formulaciji, murali ruše prostorne i vremenske odrednice u smislu da se značenje nakuplja kroz prazninu predstavljanja – način na koji mijenja percepciju onoga što jest i što nije. *Carstvo znakova* (1970) naglašava bogatstvo značenja i gubitak značenja koji je problem povijesti – nevezano uz to predočuje li se ona putem slika, riječi, odnosno murala s različitim povijesnim ličnostima i događajima. U *Elementima semiologije* (1971) Barthes konstatira poznatije termine kao što su denotacija (primarno označivanje) i konotacija (sekundarno označivanje). Prvi sistem (denotacija) postaje plan izražavanja ili označitelj drugog označivanja (konotacije). Označitelji konotacije, stvoreni su od znakova (označitelji i označeni ujedinjeni) u denotacijskom sistemu. Kao što je navedeno

u odlomcima u kojima se definira analiza sadržaja, vizualni prikazi imaju dvije razine značenja, površinsku i onu dublju, odnosno dvije vrste sadržaja koji se mogu analizirati.

Povijesni pregled ključnih dijelova razvoja semiologije bitan je za razumijevanje analize istraživalačkog djela ovoga rada. Kako je navedeno, jedna od glavnih metoda ovoga istraživanja je vizualna semiologija, odnosno proučavanje različitih znakovnih sustava određenih vizualnih kompozicija koje sadrže ili prenose informacije, u ovom slučaju, stanovnicima urbanog prostora. Ova metoda je korištena pri dekonstruiranju vizualnog diskursa grada, uz prikupljanje i analizu fotografija murala, kao i intervjui s recipijentima i umjetnicima istih. Semiologiju uvodim u rad kao disciplinu koja podiže brojna ključna pitanja, no kao takvoj teško joj je odrediti granice. Kada primjenjujemo kodove slične onima za analizu tekstova na iščitavanje urbanih prostora čini se kako oni često ostaju na deskriptivnoj bazi. Stoga, kako bi prešli na sljedeću razinu, moramo pridati prostoru, odnosno muralima status poruke, a stanovnicima tog prostora, status čitača što će pokazati i određene karakteristike publike koja iščitava taj sadržaj. Vodeći se takvim odrednicama, bitno je koristiti vizualnu semiologiju koja analizira na koji način vizualni prikazi prenose poruku. Vizualizacija kulture, povijesti, sjećanja i/ili identiteta kompleksan je proces upravo jer znakovi mogu predstavljati različite stvari pojedincima ili grupi ljudi, posebice ako su neverbalni čime još više podliježu multipliciranju značenja. Takvi vizualni ´tekstovi´, u ovom radu murali, bitan su aspekt semiologije posebice jer su dio masovne komunikacije koja je danas izraženija u sve većem broju. Kako bi analiza bila potpuna, neizostavan dio nje su upravo navedeni kulturalno – komunikacijski proizvodi kao što su murali i njihov odnos s recipijentima poruka. Kako bi se interakcija ostvarila potrebno je sagledati višestruke čimbenike koje utječu na nju; sve pojedinačne komponente murala, odnos njihova proizvođača sa segmentima samog murala, svrhu prenošenja određene poruke, odnos sadržaja murala i publike te sve ostale kombinacije koje mogu utjecati na ovaj komunikacijski proces. Na ovaj način, kroz karakteristike brojnih vizualnih komponenata, mural stvara kompleksno značenje koje na urbanoj površini čeka prolaznika koji će ga dekodirati na različite načine.

Semiotička analiza je u ovome slučaju koristan alat pri otkrivanju načina na koji se značenje konstruira i pretvara u poruku koja je primarno vizualna, a uvid u način na koji građani stvaraju vlastita značenja oko onoga što vide, odnosno kakav je proces komunikacije stvoren u urbanom prostoru pružit će analiza sadržaja zajedno s intervjuima građana Rijeke i Pule kao i autorima murala. Svemu tome pridodana je digitalna dimenzija koja proučava kako

murali od fizičkog mjesta postaju reprodukcija na Internetu, odnosno prostor na kojem ljudi nastavljaju urbanu komunikaciju svojim osvrtom na ono što su vidjeli.

5.3. Riječki i pulski murali

5.3.1. Rijeka

Ovo poglavlje obuhvaća radove, prethodno napomenute riječke Facebook grupe ´Fluminensie´ i njihov projekt ´Refaj se´ čiji članovi nastoje oslikati ´zaboravljene´ gradske površine i objekte te prikazati važne trenutke riječke povijesti. Uz ove murale, pridodan je i nedavno oslikan, umjetnika Španjolca Sebasa Velasca. Akteri ovog oslikavanja nastoje materijalizirati činjenični, nematerijalni svijet kulture i sjećanja stoga je sljedeće murale potrebno sagledati dublje od jednodimenzionalnog vizualnog prikaza. Prilikom samog iščitavanja onoga što je prikazano, analizirala sam sljedeće odrednice; kompoziciju (kao rasporedom zasebnih dijelova koji tvore cjelinu, boje, slova), kontekst ili sadržaj (povijesni, zabavni, edukativni, politički), impresiju (osjećajem koji mural pruža nakon vizualnog iskustva), lokaciju (značenje smještanja murala) te simboliku. Kako bi mogla govoriti o kulturi sjećanja tih gradova potrebna je analiza intervjua provednih sa deset ispitanika i autorom murala ´Fluminensie´, Edijem Gustinom – Maskom.

U mnoštvu urbanih koncepata, kao predmet proučavanja, izabrala sam pet riječkih murala, od kojih je četiri oslikano akcijom koju su pokrenuli članovi *Facebook* grupe Riječke enciklopedije ´Fluminensia´ koja je kao multimedijski projekt mrežne enciklopedije Gorana Moravčeka nastao 2011. godine te danas broji preko tri tisuće članova koji su slobodni međusobno dijeliti znanje, fotografije i ostale korisne informacije. U uvodnome i prvome članku grupe istaknuto je kako će ´Fluminensia´ nastojati iznositi činjenice temeljene na izvorima ili provjerenoj literaturi, a koristit će se znanja prikupljena u Hrvatskoj, Italiji, Mađarskoj, Sloveniji, Austriji, Njemačkoj, Francuskoj, Sjedinjenim Državama, Velikoj Britaniji, Turskoj te u bivšim jugoslavenskim državama. Cilj ovoga projekta je što sveobuhvatnije i objektivnije prikazati razvoj Rijeke i okolice te njezinu uklopljenost u mediteranske, europske i svjetske tokove. Multimedijski projekt enciklopedije bio je i bit će osnova za daljnja istraživanja riječkoga područja[23]. U sklopu navedenog

[23] Cupać, Damir, (2011). ″Enciklopedija Fluminensia – povijest Rijeke na Facebooku″, članak u ´Novi list´, http://www.novilist.hr/Vijesti/Rijeka/Enciklopedija-Fluminensia-Povijest-Rijeke-na-Facebooku

projekta, nekolicina njezinih članova, kao i sami administratori, akcijom pod nazivom ´Refaj se´ (značenje: oporavi se, vrati dugove) nastoje oslikati zapuštene gradske površine i prikazati važne trenutke riječke povijesti.

Unutar vizualne kulture Rijeke bitni su njezini proizvođači (autori murala), produkti (murali) i sama publika (građani Rijeke) koji se kao čimbenici koji utječu na konstrukciju identiteta uvijek međusobno prožimaju. No, problem koji se javlja ovdje je kako prepoznati i dekodirati vizualnu komunikaciju grada koja je kompleksna struktura značenja. Za svakog pojedinačnog građanina, značenje mjesta veže uz sebe određenu svakodnevnicu u kojoj su stvarana specifična značenja i sjećanja koja mogu i ne moraju biti dijeljena, zajednička ili slična s drugim stanovnicima. Povezanosti i razdvojenosti u ovim tokovima iskustvenih domena mjesta potječu iz različite konstrukcije kulture i povijesti. Kako bi lakše odredili specifičnost riječkog urbanog diskursa, korištenje metode semiologije pomoći će pri shvaćanju načina na koji murali dopuštaju da sami konstruiramo svoje znanje nekom vrstom upoznavanja i prepoznavanja znakova stavljajući naglasak na sliku, njezin kulturni značaj, društvenu praksu odnosno vizualizaciju društvene realnosti te na slova odnosno riječi koje imaju ulogu vrijednosne ispune murala. Kao što je navedeno u uvodnom dijelu, riječki prikazi ocrtavaju gradske povijesne značajke koje su često zaboravljene od samih građana ili su im nepoznanica. Stoga, vizualna sredstva nastoje prikazati nevidljivo pritom mijenjajući dosadašnji tijek arhitekture. Murali, kao završni proizvod projekta osvješćivanja ljudi o bogatoj povijesti Rijeke koja je predstavljena u prethodnim poglavljima, stvaraju komunikacijski kanal prenošenja poruka urbanim diskurzom koji ne mora za sve građane biti jednak. No, kako bi takva intervencija dospjela do željene publike, potrebno je da se nalazi na vidljivom mjestu što često može predstavljati problem. Edi Gustin[24], autor murala ´Fluminensie´, naglašava: ″Mislim da većini ljudi to ne predstavlja ništa više od konstatacije kako je nešto lijepo ili ružno. Drugi dio ljudi su oni koji to gledaju s jedne druge razine, pa čak i pogledaju malo bolje, pročitaju i razmisle o tome što je autor htio prikazati ili reći. Općenito su ljudi na svakom koraku bombardirani *jumbo* plakatima i drugim tipovima reklama pa se muralima teško i probiti danas do promatrača. Ljudi su već postali imuni na tu vrstu oglašavanja pa niti ne vide što ih okružuje. Postali smo dovoljno nekritični da ni ne primjećujemo subliminalne poruke, pa tako ni murale.″

[24] Intervju sa Edijem Gustinom – Maskom, autorom riječkih murala ´Vjesnica mira´, ´Antun Mihanović´, ´Baltazar grad i riječki profesori´ i ´Maksimilijan Peč´ proveden 2015 godine u Rijeci.

Javni prostor je kontaminiran raznim znakovima, stoga se može reći kako je pred prolaznicima kompleksna slika takve površine i gusta mreža značenja zbog kojih je ponekad teško razlikovati i uopće primijetiti one kojima je cilj pružiti edukativnu, društvenu i sličnu podlogu. Pokraj brojnih jednosmjernih, konzumerističkih, ideoloških i institucionaliziranih znakova, sudionici projekta ´Refaj se´ smjestili su većinu murala uz važnije prometnice i na veće zidne površine kako bi pomogli njihovom lakšem uočavanju i dekodiranju. Također, radovi udruge su popraćeni brojnim novinskim, internetskim člancima i reportažama što upravo pridonosi većem informiranju ljudi o istima te mogućim težnjama za daljnjim aktivističkim projektima u Rijeci. Murali riječke ´Fluminensie´ su samoinicijativni i samofinancirani, te su produkti samim time namijenjeni za ljude, a ne institucije, što i ispisuju koristeći se parolom ″Radni ljudi svojim sugrađanima″ koja je svojevrsna parafraza slogana iz razdoblja socijalizma kada su građani vlastiti novac putem samodoprinosa ulagali u gradnju novih škola, bolnica, cesta i raznih drugih gradskih lokaliteta. Sličnost s akcijom Facebook grupe je evidentna, no drugačiji je društveni kontekst, količina sredstava i krajnja namjena[25].

Murali su smješteni unutar stilizacije i estetizacije urbane vizualne kulture te kao takve intervencije u gradskom prostoru mijenjaju naše dosadašnje shvaćanje arhitekture. Njihove asocijativne slike ostvaruju drugačiju i novu komunikacijsku dinamiku koja dekonstruira dotadašnja razumijevanja javnih površina. Međutim, javlja se problem koji je upravo definiran tom promjenom. Murali nisu stalni, kao što su oni nastali i oblikovali postojeći zid, tako nešto drugo može njih izbrisati. Edi Gustin[26] zamišljao je kako će njegovi radovi biti na svakom autobusu, na svakoj autobusnoj stanici, no onda je shvatio kako nikad neće oslikati grad nego tek pokoji zid koji će nakon nekoga vremena biti prebojan, izblijedjeti ili propasti. ″Žao mi je da vlasnik novog prostora nije zadržao postojeću sliku, no murali su osuđeni na milost i nemilost vremenskih uvjeta, atmosferilija i vlasnika samih zidova (intervju, 2015).″ U tome smislu kulturu grafita i murala možemo nazvati *vanishing culture*, odnosno kulturom nestajanja.

[25] Originalna parola glasila je ″Radni ljudi građanima Rijeke″.

[26] Intervju, 2015. godine.

Primjer toga, vidljiv je kod murala **´Vjesnica mira´** (slika 8) kojeg više nema. Realizacija projekta bila je smještena u samom centru grada, točnije, na njemačkom bunkeru iz Drugog svjetskog rata. ´Vjesnica mira´ (nastaje u ožujku 2012. godine), još nazvana i ´Spomenik mira´ ili ´Jahačica´ prikazuje istoimenu skulpturu kipara Antuna Augustinčića koja kreće iz riječke luke 1955. godine u New York gdje biva izložena ispred zgrade Ujedinjenih naroda, što je i slovima napisano na muralu.

Slika 8*. Mural ´Vjesnica mira´, nastaje u ožujku 2012. godine, autor fotografije: Edi Gustin.*

Vidljive su nijanse upečatljive plave boje koja je simbolična za područje Rijeke upravo jer na grbu riječke zastave možemo vidjeti dvoglavog orla koji drži posudu iz koje se izljeva voda te ispod grba piše na latinskom *indeficienter* što u prijevodu znači nepresušan, a također možemo povezati simboliku boje s morskom lukom iz koje kreće skulptura. Iz svega navedenog, možemo povezati i sam naziv murala i lokacije na kojoj se nalazi – bunker smješten uz glavnu prometnicu kod autobusnog kolodvora, uz upravnu zgradu Luke Rijeka na Rivi što ujedno povećava opseg recipijenata vizualnog prikaza. Jedna od ispitanica upravo potvrđuje takve tvrdnje govoreći kako ″u Rijeci postoji doista takvih stvari zanimljivog

sadržaja, a to vidim kao vrijednost grada. Sviđa mi se što su teme murala povezane s mjestom gdje nastaju. Povijesne ličnosti, simboli grada daju lokaciji neku novu dimenziju. Isto tako, zanimljiva je različitost autora murala, a time i samih djela."[27] Članovi ´Fluminensie´, svojim idejama i inicijativama za reprezentiranje značajnih događaja, ljudi i djela riječke povijesti ocrtavaju iste na javnosti dostupnim mjestima. Međutim, 2014. godine prilikom prenamjene i pretvaranja objekta u ugostiteljski, mural je prebojan. Nameće se pitanje; zašto murale ne prihvaćamo kao umjetničko materijalno dobro koje ne bi smjelo biti izbrisano? Ponajprije jer oni predstavljaju, u slučaju Rijeke, kulturalni proizvod koji su financirali sami građani namijenivši ih svojim sugrađanima. Zbog čega ne obrišemo umjetnost koja je institucionalizirana, formalna i klasična? Čini se kako najčešće opstaje i biva zaštićeno ono što je kultivirano unutar određenih institucionalnih okvira, koje je povezano s tradicionalnim socio-političkim razvojem urbaniteta te da se ovakva djelatnost, poput murala, još uvijek stavlja na margine društva. Uspostavljanjem komunikacijskog procesa koji nastaje slanjem poruka putem murala nastoje se dekonstruirati predodređeni stavovi o takvim i sličnim djelatnostima, no veliku ulogu ima aktivnost sudionika koja naglašava dinamičnost, ali i podložnost murala promjenama (Botica, 2001).

Većina takvih vizualnih praksi slijedi logiku transgresije, aproprijacije i taktika koje je Michel de Certeau opisao u djelu *The Practice of Everyday Life* (1984). De Certeau govori kako urbani građani navigiraju i pregovaraju o svojim pozicijama u sistemima moći koje se odnose na označavanje gradskog prostora. Autor objašnjava kako se svakodnevnica sastoji od kreativne proizvodnje, konstantne prilagodbe i neprilagodbe na proizvode, poruke, prostore ekspresije i teritorija drugih. Ovakve vizualne intervencije zajedno sa onima koji su uključeni u njegovu proizvodnju i ´konzumaciju´ čine aktivnu zajednicu koja subverzira dominantnu sliku i hijerarhijsku distribuciju prostora. Drugim riječima, de Certeau (1984: 73) objašnjava kako građani imaju dvije uloge, a to su čitanja primljene kulture gradskog prostora zajedno sa njihovim normativnim porukama kao i ulogu reispisivanja i stvaranja novih i kontradiktornih načina koji postaju identitetske pozicije zajednice unutar urbanog prostora. Dakle, autor govori o ideji reispisivanja kulture i svih umjetničkih praksi koje uključuju primarno percipiranje postojećih informacija te njihovo ponovno spremanje u ´kulturalnu arhivu´ grada, ali ovaj put sa novim interpretacijama i novim kontekstima, kao svojevrsna sinteza postojećih primljenih poruka i njihove reprodukcije. Međutim, muralima se ne mijenjaju

[27] Intervju sa K.P. 2016. godine u Rijeci.

samo gradski prostori, već je takva vizualnost prebačena u digitalni oblik i distribuira se na Internetu. Napomenuto reispisivanje kulture ovdje poprima mnogo snažniju formu i postaje sredstvo za ono što je već interpretirano, može biti interpretirano - postaje mjesto premještanja, dislociranja i još veće subverzije gradskog prostora, društvenih praksi i najvažnije, propitivanja sjećanja. Sjećanje igra ključnu ulogu u analizi murala i ono može posjedivati dimenziju koja će kod većine građana biti slična ili će biti potpuno drugačija. Jan Assman (1995) razlikuje dvije vrste sjećanja; komunikacijsko koje je povezano sa širenjem sjećanja u svakodnevnom životu kroz usmenu predaju i kulturalno sjećanje koje se referira na objektivno i institucionalizirano sjećanje koje se može pohranjivati, prenositi ili mijenjati kroz generacije. Kultura sjećanja formira se simboličkim naslijeđem kroz tekstove, spomenike, obljetnice, objekte, svete spise i druge medije koji služe kao pokretači stvaranja ili podsjećanja značenja povezanih s određenim događajima. S druge strane, komunikacijsko sjećanje ograničeno je na nedavnu prošlost te evocira osobna sjećanja. Vodeći se takvim definicijama, možemo reći kako ovaj mural obuhvaća upravo područje kulture sjećanja koje je prikaz povijesnog događaja, zapisanog u riječkoj povijesti te samim time predstavlja činjeničnu povijest svojom denotativnom razinom. Drugim riječima, takvo sjećanje namijenjeno je očuvanju simboličkog institucionaliziranog nasljedstva kojem se građani okreću kako bi osjećali pripadnost gradskom identitetu i na taj način se afirmirali kao dio zajednice. Takvo što je moguće upravo jer čin sjećanja uključuje normativne aspekte, odnosno ukoliko želimo pripadati grupi, moramo poštivati pravila ´čega i na koji način se sjećati´.

Nameće se pitanje; kako možemo govoriti o kulturi sjećanja ako ne znamo kakav utjecaj ona ima? Tko želi da se netko nečega sjeća i kojoj je to publici namijenjeno? Oslikavanje murala ´Vjesnice mira´, stavljanje snimaka procesa njegova nastanka na Youtube[28] i fotografija na Facebook grupu ´Fluminensia´ potaknulo je brojne komentare građana Rijeke. Mural, koji je smješten na jednoj od najprometnijih lokacija u Rijeci, također se nalazi i na Internetu te samim time dopire do šire publike i pruža im mogućnost odgovora i nastavka komunikacije koja je prvotno bila zamišljena ´na ulici´. Brojni građani su hvalili inicijativu; ″mogu reći da mi se jako sviđa. Ima dubinu, značenje i vezu sa Rijekom. Hvala autorima i inicijatorima akcije″, dok su neki izražavali žaljenje što nisu mogli pridonijeti projektu: ″ Svaka čast. Žao mi je što nisam bio tu kad su se skupljali dobrovoljni prilozi pa da

[28]Video o procesu nastanka murala ´Vjesnice mira´ može se vidjeti na linku: https://www.youtube.com/watch?v=5BR3lT7CQAQ.

se priključim.″[29] Ovakva akcija zabilježen je u novinama ´Novi list´, ´La voce´, predstavljeni su na radijskim postajama grada Rijeke te internet portalima poput ´Moja Rijeka´ i ´Rijeka danas´. Iz povratnih informacija publike vidljivo je kako građani prihvaćaju afirmaciju dominantne prošlosti, te ne samo što reagiraju na njenu reprodukciju na Internetu, oni posjećuju i fizičko mjesto na kojemu je nastao mural. Jedna od ispitanica govori, kako se ″kultura murala u Rijeci polako gradi te je stvorena podloga za razvoj i napredak takve vrste ´umjetnosti´. Zanimljivo je prolaziti gradom i nailaziti na lokacije s pričom. Smatraju kako je vrijeme koje živimo donijelo određene novitete, načine i tehnike izražavanja današnjih umjetnika čime se pruža osnova za smještanje oslikavanje murala unutar ladica urbane komunikacije i prenošenja kolektivnog ali i pojedinačnog sjećanja.″[30]

Sagledavanjem karakteristika koje su navedene u uvodnom dijelu istraživanja, možemo vidjeti kako je ključan trenutak u recepciji svakog murala dimenzija sjećanja koja svojim postojanjem ili ne postojanjem stvara određenu vrstu komunikacije. Mural (tekst i likovni prikaz) u takvom komunikacijskom modelu nije fiksan i potiče na reagiranje onih kojima su poruke upućene (Burić, 2013: 29). Usporedno s time, uz fluidnost murala i poticaja na reakciju recipijenata, bitan element je i lokacija. ″Važnost lokacija je jednako bitna, da se sve više ljudi senzibilizira za te projekte, koji bi se na taj način počeli širiti nezaustavljivo. Najveću važnost je za mene imala lokacija u Mihanovićevoj – sam Mihanović, jer naziv ulice direktno odgovara samoj enciklopedijskoj natuknici koja je realizirana.″[31] Naime, mural **´Antun Mihanović´** (slika 9) nastao u srpnju, 2012. godine, s tekstom hrvatske himne vidljive na lijevoj strani ukazuje na povijesnu činjenicu kako je sam Mihanović u tada mađarskoj Rijeci radio kao guberijalni tajnik (u 19.stoljeću). Živio je u zgradi Guberijalne palače ili stare Guvernerove palače koja je postojala od 1780. do 1895. godine. Međutim, najvažnija je činjenica kako je Mihanović napisao hrvatsku himnu u Rijeci te je mural upravo napravljen u ulici koja nosi njegovo ime[32]. Mural je naslikan na staroj vodostanici koja prije njezina oslikavanja nije imala prostorno-estetsku funkciju. Korištene su tople boje i zlatna slova kako bi mural bio vidljiv i izdvajao se od okolne urbane površine, dok je s desne strane naslikan Mihanovićev portret koji predstavlja vizualnu reprezentaciju povijesne ličnosti. Edi

[29] Komentari na objavu fotografija nastajanja murala u Facebook grupi ´Fluminensia´, 2012. godine.

[30] Ispitanica K.P., intervju 2015.

[31] Intervju Edi Gustin, 2015. godine, Rijeka

[32] Više o detaljima povijesnih prilika Rijeke u doba Antuna Mihanovića pogledati na internetskoj stranici Fluminensie http://fluminensia.org/mihanovic-u-rijeci-napisao-lijepu-nasu.

Gustin, autor murala, zaključuje ″ako bih morao izdvojiti najdraži projekt onda bi to bio Antun Mihanović u Mihanovićevoj ulici. To je definitivno mural koji je bio moja vizija oslikane urbane enciklopedije. Ako pitamo sugrađane čije ime njihova ulica nosi i mogu li što reći o čovjeku kojeg ulica predstavlja, devet od deset upitanih neće znati odgovor. Mislim da bi bio jedinstven projekt kad bi u brojnim ulicama bili murali edukativnog tipa o gradu i ljudima koji u njemu žive ili su živjeli.″[33]

Slika 9. *Mural ´Antun Mihanović´, srpanj 2012., autor fotografije: Edi Gustin.*

Teoretičarka arhitekture Jane Rendell (2005) govori kako svijet umjetnosti nije dovoljno pažljiv prema praksama kao što su murali i koje na taj način utječu na kulturalne i prostorne odrednice urbanog prostora. Drugim riječima, za mnoge umjetnike, građani su dio okoline unutar koje djeluju. Praksama kao što je ocrtavanje murala ne treba samo reakcija publike, već i njihovo sudjelovanje. Postoje brojne perspektive iz kojih možemo gledati odnos umjetnosti, mjesta, ljudi i koje podižu razna pitanja o praksama i prostoru koje nastojimo očuvati. Međutim, ovakve vizualne intervencije stvaraju prostor koji postaje dinamičan samim time što stvara mogućnost uključenja građana. Njihova percepcija,

[33] Intervju Edi Gustin, 2015 godine.

kompleksan je odnos vizualnih stimulacija i osobnih shvaćanja, ali i sjećanja o prikazanome događaju, osobi, djelu. Percepcija definirana na ovaj način zahtijeva kontekst putem kojeg publika promatra ono što vidi u svome gradu te je ona uvjetovana brojnim faktorima, uključujući političke, društvene i kulturne. Sveukupnost toga utječe na koji načine putem kojih vidimo murale te koja se značenja i sjećanja vezuju uz njih. Kao što je već navedeno, kategorije sjećanja, značenja te identiteta nisu fiksne što znači da i murale ne smijemo shvaćati kao završene, odnosno oni zahtijevaju konstantno pregovaranje i eksponiranje promjenama. Stoga, publika kojoj su murali namijenjeni, ima ključnu ulogu u komunikacijskom procesu kulture sjećanja.

Kako su radovi ´Fluminensie´ prisutni na nekoliko lokacija u gradu Rijeci, možemo reći da se kreću u skladu s mogućnostima unutar intermuralne mreže globalnih gradova. Oslikavanje murala postaje se češća kulturna praksa, kao i njihovo dokumentiranje te zabilježavanje na Internetu. Možemo reći kako umjetnici zamišljaju gradove kao distributivne površine na kojima mogu označavati i upisivati vizualne intervencije koje funkcioniraju dvostruko, lokalno i globalno. Ocrtavanje izvršeno na jednoj lokaciji sada se može vidjeti iz bilo koje druge lokacije, može biti dokumentirano, arhivirano, uspoređivano, imitirano, a sve je to dostupno ljudima diljem svijeta putem Interneta. Čitanje i preispisivanje grada postala je globalna radnja; umjetnici upravljaju materijalom i digitalnim gradovima unutar eksperimentalnog kontinuuma (Irvine, 2012: 19). Svijet multimuralnosti zahvatio je materijalne i konceptualne zidove i prostore, ali i utjecao na formiranje gradskog i osobnog identiteta, kao i kolektivnog te pojedinačnog sjećanja. Kako bi se navedene teze potvrdile, potrebno je sagledati kako građani Rijeke percipiraju mural i u skladu s time, svojim komentarima, sudjeluju u komunikacijskom procesu. Kako je većina ispitanika iz Rijeke navela ovaj mural kao važno identitetsko mjesto u riječkoj povijesti, mišljenja su kako ovakva umjetnička praksa u njihovom gradu bitno utječe na promjenu izgleda i pridonosi značaju njihova grada; ″(...) puno je prostora u Rijeci koje se može tako osvježiti. Uzmimo za primjer prolaz kod Sterea i koliko je oživio nakon umjetničke intervencije. Mislim da kao i svaka umjetnost ima sposobnost da nas iznenadi, izazove rasprave o značenjima koje stoje iza nje ali i da bude zaboravljena dok je ne zamjeni nešto novo čime priča počinje isponova.″[34] Smatraju kako prostoru daju drugu i širu dimenziju, pričaju o njemu priču, čine ga življim, šarenijim i otvorenijim. Kako bi to sve bilo omogućeno, za bolju vidljivost murala predlažu

[34] Intervju sa M.S. 2016. godine u Rijeci.

sam centar grada, okretište buseva, općenito prolazno i prometno mjestu ali isto tako navode kako je zanimljivo naići na mural na lokaciji na kojoj mu se nikada ne bismo nadali jer se time samoj lokaciji daje na važnosti; ″Rijeka ima dosta kvartova u kojima bi murali bili itekako vidljivi i prepoznatljivi. Posebno se to odnosi na kvartove koji se ne mogu pohvaliti nekim posebnim znamenitostima ili ljepotama, te bi ih murali svakako ´dignuli´.″[35] Jedna od ispitanica ukazuje na nedostatak uključenosti murala kao stavke tijekom planiranja i projektiranja bilo kojeg javnog prostora u svrhu naglašavanja atraktivnosti i načina korištenja prostora.[36] Komentari na Internetu unutar grupe ´Fluminensia´ ne razlikuju se puno, no svakako daju drugačiju dimenziju fizičkom mjestu – građani sada mogu podijeliti objavu o procesu nastajanja sa širom grupom ljudi koja ne uključuje samo stanovnike Rijeke i na taj način proširiti i prenijeti kulturu sjećanja grada i građana na veći broj ljudi. Sličan je slučaj i sa sljedećim muralom.

Naime, Mural ´**Baltazar grad i riječki profesori**´ (slika 10), nastao u srpnju 2012. godine također je smješten uz glavnu prometnicu (na Podmurvicama) te je kombinacija teksta i slikovnih prikaza - zapisana su imena profesora uz njihova najpoznatija djela. Kako bi se prenijela poruka murala do željenih recipijenata važna je lokacija samog djela, pošto je cilj njegova vidljivost, jasnost i dostupnost pri senzibiliziranju publike. Dakle, na predlošku Baltazar grada, koji je nastao inspiriran Rijekom, odana je počast doktorima znanosti, povjesničaru prava Luji Margetiću (″Povijest prava Kvarnera i Rijeke″), lingvistu Branku Fučiću (″Glagoljaško nasljeđe″) i povjesničarki umjetnosti Radmili Matejčić (″Kako čitati grad″) (redoslijed s lijeva na desno na slici). Kao mural koji vidljivo nosi povijesne činjenice grada, ´Baltazar grad i riječki profesori´ ispunjava funkciju mjesta sjećanja koje na direktan način prenosi svoju poruku željenoj publici. Dok nastoji izvršiti svoju ulogu u komunikacijskom procesu, ovaj se mural, kao i ostali, ne veže isključivo uz jedan segment prethodno analiziranih cjelina već se iz interpretacije pet izdvojenih vizualnih intervencija može izdvojiti moment obuhvaćanja i povezivanja triju značenjskih razina – riječke povijesti, sjećanja i identiteta, te ukazati na njihovu višestruku ulogu ili funkciju – društvenu, političku i povijesnu.

Koncept mjesta sjećanja u ovome je slučaju označava mjesto koje je Pierre Nora (2006) definirao kao artefakt koji kristalizira kolektivno sjećanje odnosno mjesta na kojima

[35] Intervju sa M.L., 2016. godine u Rijeci.

[36] Intervju sa I.Ć. , 2016. godine u Rijeci.

se kapital kolektivnog sjećanja kondenzira i izražava. Kako bi imale navedenu funkciju one moraju biti određene trima čimbenicima; materijalno, simbolički i funkcionalno. Također, ono što ih čini takvim mjestima je miješanje sjećanja i povijesti (navedeno u odlomku ″Kultura sjećanja″), interakcija oba faktora koja omogućava da mjesta ne budu samo povijesna već i mjesta sjećanja. Ono što mural čini mjestom sjećanja je križanje različitih puteva sjećanja i njegova sposobnost da opstaje unatoč preoblikovanjima, posjećivanjima, dekonstruiranjima. Nora (2006) naglašava kako je osnovno za sjećanje da ono postepeno nestaje prije nego mu se posveti određeno mjesto, a uvođenje mjesta sjećanja uključuje čin kojim se prošlost ponovno vraća u sadašnjost. Ako bi još uvijek posjedovali sjećanje o nečemu, ne bi bilo potrebe posvećivanja mjesta tome kao ni potrebe njegova spašavanja od potpuna zaborava. Sjećanje se ne može u potpunosti izgubiti, ono se tijekom vremena može na određen način potisnuti, a ako nije ni postojalo kod pojedine osobe ono se može naučiti ili prenijeti.

Slika 10. *´Baltazar grad i riječki profesori´, srpanj 2012. godine, autor fotografije: Edi Gustin*

Kako su svi ispitanici iz Rijeke istaknuli mural ´Baltazar grad i riječki profesori´ vidljivo je da sjećanje o njegovim odrednicama postoji i postojalo je. Ispitanici su istaknuli kako najviše znaju o jednoj ličnosti koja se pojavljuje na muralu, Radmili Matejčić (po kojoj je i nazvana jedna od ulica pored Sveučilišnog Kampusa u Rijeci). Popisi radova koje je objavljivala za vrijeme života su brojni, a njezina knjiga *Kako čitati grad*, objavljena 80-ih godina 20. stoljeća pružila je nova znanja i perspektive o riječkoj arhitekturi. Kako se knjiga svakih nekoliko godina obnavlja i nadopunjuje, ona je i danas ključan podsjetnik riječke povijesti, odnosno prošlosti ali istovremeno sadašnjosti i promjena koje su se u međuvremenu dogodile. Sjećanja koja se artikuliraju u Rijeci su ona povijesna (bitni događaji, poznate ličnosti koje su obilježile gradsku povijest, identitetski elementi grada kao simboli i znamenitosti), ali mogu biti različita, ovisno o generaciji promatrača, ali i drugim društvenim faktorima: ″Tako će neki sadržaj povezan s vremenom kad su naši roditelji bili mladi kod njih artikulirati sjećanja o njihovim tadašnjim iskustvima, dok će kod mene artikulirati razmišljanje o različitostima koje je moguće primijetiti. S druge strane, politički i povijesni murali mogu potaknuti u potpunosti oprečna sjećanja, ovisno kako su ljudi proživljavali određeno vrijeme i ovisno o njihovim vrijednosnim stavovima.″[37] Nadalje, s obzirom da mural prikazuje povijesne ličnosti ključne za razna područja razvoja Rijeke, zaključujem kako prikaz afirmira dominantne narative te mu je prvenstveni cilj educirati ili podsjetiti građane o činjenicama koje su možda zaboravili, a ključno su mjesto u riječkoj povijesti. Nedugo nakon njegova oslikavanja, fizičko mjesto postalo je reprodukcija na Internetu koju su zabilježili brojni portali poput ″Moje Rijeke″, ″Jutarnjeg lista″ i ″Novog lista″. Komentari građana nisu vidljivi unutar Facebook grupa niti na portalima, stoga se ne mogu utvrditi njihova posjećenost i njihova percepcija murala.

Nadalje, još jedan od murala oko kojeg se Riječani slažu da prikazuje ključni trenutak riječke povijesti je i mural ´**Maksimilijan Peč**´ (slika 11). Mural koji je napravljen njemu u čast, 2013. godine, samo je mali djelić zahvale Riječana ovome značajnom čovjeku za njihov grad, a nalazi se unutar Nadbiskupijskog sjemeništa u čijoj je obnovi, kao arhitekt, i sam sudjelovao. Kako bi se bolje shvatila svrha nastajanja ovoga murala, ključno je sagledati povijesne odrednice koje se vežu uz ovu riječku ikonu.

[37] Intervju sa M.L., 2016, Rijeka.

Naime, u drugoj polovici 19. stoljeća (1855. godine) izgrađen je željezni most koji je najduže opstao u periodu mijenjanja vlasti, a napravljen je s ciljem zaštite od poplava. Prilikom povlačenja Gabrielea D'Annunzija i njegovih ardita iz Rijeke, most je srušen krajem prosinca 1920. godine (Lukežić, 2005: 411). Naime, D'Annunzio je 1919. godine ušao u Rijeku te ju nastojao pripojiti Italiji. Njegov ulazak predstavlja prvu manifestaciju kasnijih fašističkih akcija, čime je pokušao članove mirovne konferencije u Parizu, gdje se odlučivalo o razgraničenju jugoslavenske i talijanske države dovesti pred gotov čin. Pošto nije uspio, ugovorom u Rappalu odlučeno je kako Rijeka postaje slobodna država. Dakle, prilikom povlačenja iz grada, D'Annunzio naređuje da se stari željezni most sruši kako bi se otežao prijelaz protivničkih vojnika (Lukežić, 2005: 412). Na ruševinama toga mosta, sagrađen je isprva provizorni drveni most, dok će kasnije talijanska vlada sagraditi novi, veliki Pogranični most koji je pušten u promet 31. prosinca 1926. godine (Lukežić, 2005: 412). Kako je Rijeka pripala Italiji 1924. godine, Talijani na ovaj način, gradnjom mosta, nastoje dokazati da je to njihov teritorij te ga oni grade, što predstavlja simbol moći. Pošto je most služio kao pogranično područje, bio je zajedničko javno dobro Rijeke i Sušaka te su troškovi njegove gradnje i održavanja bili raspoređeni između dviju strana. Može se zaključiti kako su veliki udio u takvim izdancima imali i privatnici (i ostali) kojima je transport dobara preko granice bio u interesu.

U Drugom svjetskom ratu mostovi između Rijeke i Sušaka ponovno se uništavaju. Prvo ih miniraju partizani, pripadnici NOV-a 1943. godine, zatim Nijemci prilikom povlačenja iz grada 1945. (Lukežić, 2005: 413). Na nekadašnjem graničnom mostu koji je prije Drugog svjetskog rata bio granična točka razdvajanja dva grada, Sušaka u sklopu Kraljevine Jugoslavije te Rijeke u sklopu Kraljevine Italije. 1946. godine, Maksimilijan Peč na mjestu pomoćnika ministra za obnovu Rijeke rukovodi arhitektonskom izvedbom armiranobetonskog mosta te trga na Rječini, čija je idejna zamisao bila nekadašnje mjesto razdvajanja materijalno izbrisati te konstrukcijom mosta za vozila te trga za pješake zauvijek sjediniti dva grada u jedan, grad Rijeku.[38] Upravo tim činom, Maks Peč simbol je spajanja podijeljenog grada.

[38] Rijeka i Sušak se 1. veljače 1946. godine ujedinjuju u jedan grad, dok je na mjestu starog porušenog mosta projektiran novi mostovni kompleks (arhitekt Tonković) koji urbanistički nastoji povezati postojeće gradske cjeline na obalama Rječine. Arhitekt Tonković nastoji vizualno otkloniti tragove bivše državne granice na način što je projektirao prostrani most u obliku trga (današnji Kont) na način da se dobije dojam da most nije samo

Možemo vidjeti kako most nije puko povijesno mjesto upravo jer u njegovoj izgradnji dobrovoljno sudjeluju građani Rijeke, Sušaka i okolice, pomažući čak i novčano (Lukežić, 2005: 414), čime možemo povezati i tadašnji ´duh vremena´, odnosno vrijeme društvenog poleta, radnih akcija, udarnika, slogana poput ″Nema odmora dok traje obnova″ i drugih. Novi politički sistem komunizma polako počinje izgrađivati svoj sustav. Dakle, izgradnja mosta koji je povezao Rijeku sa Sušakom, a koji se nalazi u blizini hotela Kontinental je svakako i politički događaj kojim se zaključuje mukotrpno razdoblje rušenja i previranja s obje strane Rječine. Ovdje možemo mural i most smatrati mjestom sjećanja, a ono ″što konstituira mjesta jest igra pamćenja i povijesti, interakcija dvaju čimbenika koja rezultira njihovom uzajamnom preduvjetovanošću. Na početku je nužno postojanje volje za pamćenjem. Jer bez takve nakane pamćenja, mjesta pamćenja bila bi obična povijesna mjesta″ (Nora, 2006: 37).

Slika 11. *Maksimilijan Peč, mural nastao u travnju 2013. godine u Rijeci, autor fotografije: Riječka Enciklopedija ´Fluminensia´*

---

povezao dvije obale nego da su one srasle, da su dva nekad podijeljena grada postala jedno (Lukežić, 2005: 413). Most nije puko spajanje dvaju rijekom odvojena područja već predstavlja brisanje granica odvojenosti Rijeke i Sušaka. Nije ni čudno što se most nakon Drugog svjetskog mosta zove Most bratstva i jedinstva, što je tada i bila vladajuća ideologija.

Nakon povijesnog pregleda djela i važnosti Maksimilijana Peča za grad Rijeku, bitno je naglasiti poveznicu između stvaranja kulture sjećanja i njezina interpretiranja, odnosno konzumiranja. Dragan Markovina u svojoj knjizi *Između crvenog i crnog: Split i Mostar u kulturi sjećanja* (2014) govori kako uz pomoć kulture sjećanja ljudi izgrađuju kolektivne identitete i vremenske orijentire. Kolektivno sjećanje je ono pojednostavljeno, koje događaje prikazuje iz jedne perspektive; ″na taj način mentalne slike postaju ikone, a priče postaju mitovi čije je najvažnije svojstvo njihova uvjerljivost i afektivna djelotvornost (Markovina, 2014: 17).″ Takvim određenjem sjećanje pomaže povijesti da zadobije svojevrsno dugotrajno značenje kojim prošlost postaje ponovno prisutna u sadašnjosti. Navedene tvrdnje se mogu iščitati iz murala posvećenog Peču. Murali kao simbolički vršitelji radnje važni su za kulturu sjećanja određene zajednice na način da nisu tek uobičajena umjetnička ostvarenja. Na muralima se nalaze događaji, osobe ili poruke koje predstavljaju važnost konkretno za grad i ljude u kojima nastaju. Često se muralima nastoji ovjekovječiti nešto zaboravljeno, nešto sto je nekad bilo značajno pa je ponovno postalo aktualno. Jasno je da i spomenici i komemoracije zajedno s muralima predstavljaju manifestacije kulture sjećanja stoga je mural riječke ličnosti ključan za evociranje i (pod)sjećanje o povijesti grada i samim time ostaje zabilježen na zidu grada kao svojevrstan spomenik liku i djelu Peča. Kroz intervjue s građanima saznajem razlog odabira ovoga murala kao jednog od predstavnika kulture sjećanja grada Rijeke; ″gdje god se okreneš možeš vidjeti nešto što je Maks napravio, njegov je utjecaj po cijeloj Rijeci. Da nije bilo njega tko zna kako bi danas grad izgledao″ ili govore ″bilo je žalosno čuti kada je preminuo, bio je legenda Rijeke i svi su ga poštovali (intervjui, 2016).″ Iz navedenih komentara vidljivo je kako građani cijene doprinos, upoznati su s radom arhitekta i svi mogu navesti nekolicinu njegovih projekata. Dakle, povijesna ličnost je poznata među građanima i mural time prenosi jasnu poruku koja iza sebe veže bogatu povijest riječke arhitekture. U ovome se slučaju ne subverzira dominantna povijest već se potvrđuje i cilj joj je podsjetiti građane kao i educirati o navedenom, što je popraćenom i reprodukcijom murala na internetskim portalima ´Fluminensie´ i ´Novog lista´.

Prenoseći kolektivnu ali i pojedinačnu kulturu sjećanja, murali ostvaruju simbolički odnos između vizualnog prikaza i sjećanja. Međutim, vizualni prikazi konstruirani su kroz razne prakse, tehnologije i znanja stoga je potreban kritički pristup vizualnim slikama. Nije bitna samo denotativna razina prikaza već i posredovanje slike, društvene prakse i efekti njezina gledanja kao i refleksije na specifičnosti onoga što je viđeno od strane brojne publike.

Sljedeća vizualna intervencija objedinjuje navedene tvrdnje i stavlja naglasak na industrijsku priču Rijeke.

Razvitkom industrije, nakon Drugog svjetskog rata, grad Rijeka postaje visokourbaniziran upravo zbog zamaha gospodarstva, koji je nepovratno utjecao na priljev stanovništva, tj. radnika sa svih strana bivše države, u potrazi za poslom i egzistencijom. Devedesetih godina prošlog stoljeća, raspadom socijalističke države, raspala se i socijalistička, planska ekonomija te su mnoga poduzeća propala, neka završila u stečaju, a mali broj se uspješno prilagodio kapitalističkom tržištu ali uz zapošljavanje daleko manjeg broja ljudi. Bivša velika industrijska postrojenja propalih tvrtki postala su zapuštena i predstavljaju tamnu stranu grada, zanimljivu jedino povjesničarima i povjesničarima umjetnosti, zainteresiranima za industrijsku baštinu. Grad od tada gospodarski i industrijski stagnira, nadajući se ponovnom zamahu industrije koja ga je i stvorila takvim kakav je i danas. Stagnaciju industrijskog grada muralom ´**Explorare necesse es**´ (slika 12) u prijevodu ´istraživanje je potrebno´ naslikao je španjolski umjetnik iz Bilbao, Sebas Velasco, koji se u grad došao putem umjetničkog projekta ´Spajalica´ organiziranog od strane Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci.

Slika 12. *Mural Sebasca Velasca nastao 2016. Godine, autorica fotografije: Tea Šabić*

Mural je smješten uz jednu od ključnih i prometnijih lokacija u Rijeci, Trsatske stube, stoga je dostupan brojnoj publici. Naslikavši starca prolaznika koji zamišljeno promatra ostatke industrijske baštine u gradu, obuhvatio je na taj način stanje prošlosti, sadašnjosti, a ponajviše nesiguran pogled u budućnost kojeg komplementiraju motivi grada kao svjetlucavi natpis Plodina. Uz glavni mural, smješten je i manji krug u kojem se nalazi natpis brodogradilišta 3. maj. Čovjek na muralu može predstavljati specifičnu sponu između svih tih razdoblja razvijanja – napretka i propasti - riječke industrije u kojem je svaki radnik imao ključnu ulogu. Pošto je mural novijeg izdanja, njegovo su nastajanje popratile brojne novine poput ´Glorie´[39] i ´Novog lista´[40] portali ´Moja Rijeka´[41], ´Journal´, ´Stilueta´ i brojni drugi čime je mural trajno dokumentiran na Internetu.

Ovaj mural nešto je drugačijeg prikaza nego prijašnji; nema točno određenu povijesnu ličnost, događaj ili djelo, već jednu riječku odrednicu, a to je brodogradilište 3. Maj. Samim time, mural veže brojne konotacije koje mogu biti dio kolektivnog ali i pojedinačnog sjećanja te koje propituju, odnosno subverziraju dominantne narative. Mural nam ne poručuje jasnu poruku već se uz njega veže više konotativnog sadržaja (što u drugim slučajevima nije bilo na ovoj razini) koji može stvoriti pluralnost sjećanja, značenja ali i pruža prostora otvorenoj interpretaciji povijesti koju svaki građanin može interpretirati na svoj način.

5.3.2. Pula

Ovo poglavlje analizira četiri murala koji pripadaju zasebnim trenucima pulske povijesti, a svoje osobine duguju specifičnim uvjetima i okolnostima u kojima su nastajali. Staroj se priči daje novi okvir upravo tako da se sjećanje proširuje na gradske zidove i to praksom ocrtavanja murala. Ključnu ulogu ima neprofitna orijentacija izrade murala koja govori o samoinicijativnom pokretu prenošenja znanja ili odavanja određene počasti nečemu s čime se autori murala osjećaju bliskima. Ispitanici iz Pule izdvojili su murale ´Mate Parlov´, ´Tusta´, ´Jer šutljiva je sudbina´ i ´Isus´ kao njima ključne odrednice pulskog urbanog i vizualnog identiteta i upravo zato njih analiziram kroz sljedeće odlomke.

---

[39] Kovačićek, Tina (2016). ″Fantastičan mural u Rijeci o kojem svi pričaju″ na portalu magazina *Glorije (*http://www.gloria.hr/zivot/kultura/fantastican-mural-u-rijeci-o-kojem-svi-pricaju/4755983/)

[4040] *Novi list* (2016) (http://www.novilist.hr/Vijesti/Rijeka/Velascov-mural-u-Ulici-Franje-Rackoga-posvecen-rijeckim-radnicima-privukao-veliku-paznju)

[41] *Moja Rijeka* (2016) (http://www.mojarijeka.hr/kultura/zavrsen-mural-sebasa-velascoa/)

Treba ponoviti kako je važan kanal komunikacije u svijetu kulturnih praksi kao što je oslikavanje murala, i Internet putem kojeg umjetnici mogu dijeliti svoje priče, radove i vlastite interpretacije istih, a u isto vrijeme mogu dobiti povratnu informaciju, potaknuti debatu oko svojih radova ili pak doprijeti do šire publike. Dakle, komunikacija je i u ovom slučaju višesmjerna i s fizičkog mjesta prelazi na reprodukciju u digitalnom obliku. Možemo reći kako se razgovor s ulice nastavio na Internetu – autor oslikavanjem murala želi prenijeti određenu poruku, a stanovnici urbanog prostora tu poruku mogu percipirati na različite načine. Kao nastavak toga, na Internetu su radovi ´vidljiviji´, podložni interpretacijama kao i u javnom prostoru te i u ovom slučaju građani mogu reagirati i propitivati ono što su vidjeli bilo u svome gradu ili negdje drugdje. Također, Internet je sredstvo za promociju i popularizaciju umjetnika, njihovih radova te omogućavanja preciznog lociranje radova te organiziranja događanja koji su povezanih s takvom kulturnom praksom. Novi načini artikulacije i razvoj tehnologije dozvoljavaju prijenos javnog ručnog oslikavanja murala te time mogu prenositi sjećanje na područja šire od svojih gradova.

Osim prethodno navedenih odrednica komunikacije kao i povijesnih tokova koji spajaju gradove Rijeku i Pulu, jedna od ključnih identitetskih odrednica kulture sjećanja tih gradova je sport. Kada su ispitanici, građani Pule, upitani da navedu mural koji po njima opisuje njihov grad, većina je navela kako je to mural ´**Mate Parlov**´ (slika 13).

Slika 13. *Mate Parlov, mural nastao u ožujku 2015. godine, autorica fotografije: Tea Šabić*

Poznati pulski boksač svoju je karijeru započeo već sa šesnaest godina, 1964. godine i to u Omladinskoj boksačkoj školi koja je djelovala u to vrijeme. Naime, ″boksački klub ´Pula´ borio se tada u Hrvatskoj ligi. Iako po godinama omladinac, Mate je već 1965. nastupao za seniorsku momčad (Zvrko, 1978: 30).″ Tijekom jeseni te iste godine, Aldo Banovac (pulski boksač i trener Mate Parlova) najavio je kraj svoje karijere i tu priliku Mate Parlov koristi kako bi pažnju sugrađana prebacio na sebe pobjedom nad jednim od najboljih boksača ´Slavije´, Satka Glamoča. Međutim, boksanje nije bio jedini njegov talent; ponekad bi na plesnim večerama, u dvorani brodogradilišta Uljanik i zapjevao. Takvim je postupcima stekao veću naklonost građana Pule.

Boksači ´Pule´ su u natjecateljskoj sezoni 1970./1971. godine u velikoj mogućnosti kvalificirati se za Prvu ligu. Na pojedinačnom prvenstvu Jugoslavije boksači osvajaju dva naslova prvaka države (Zlatko Šarar u lakoj i Mate Parlov u poluteškoj skupini). ″Prva jugoslavenska zlatna medalja s europskih prvenstava bila je neosporno za sve ljubitelje sporta u našoj zemlji, događaj godine (Zvrko, 1978: 99).″ To se i potvrdilo krajem 1971. godine kada su sportski novinari jugoslavenskih listova i radio-televizijskih stanica, u rubrici ´Sportskih novosti´ anketom izabrali Parlova kao najboljeg sportaša godine. Te godine, 23. lipnja, uspješne sportaše je primio tadašnji predsjednik Josip Broz Tito u Bijelom dvoru. Obraćajući se Mati Parlovu rekao je: ″Bio sam sretan i neobično veseo kad smo konačno i mi dobili jednu zlatnu medalju u boksu. To je uspjeh čitavog našeg sporta. Tu medalju treba na idućem prvenstvu i potvrditi (Zvrko, 1978: 99).″ Tog istoga dana, na Giardinima (tadašnjem Trgu bratstva i jedinstva) organiziran je doček u Puli. Postavljene su tribine, trg je bio okićen cvijećem te se skupilo mnogo građana Pule, stranaca koji su bili tamo na odmoru. Parlov je na doček kasnio skoro dva sata i to zbog dobrog razloga. Naime, kolona od sto pedeset automobila mu je krenula u susret sve do Rijeke te se na povratku kroz istarska mjesta morala zaustavljati kako bi ljudi imali priliku pozdraviti Parlova. Došavši na Giardine, ″dočekalo ga je nekoliko tisuća ljudi, svirala je glazba, predstavnici društvenih i sportskih organizacija biranim su riječima pozdravili najslavnijeg građanina Pule, a u mnoštvu transparenata zapažen je i onaj ´Mato, hoćemo i olimpijsko zlato!´ (Zvrko, 1978: 100).″ Parlov je ispunio i taj zahtjev, osvojivši status olimpijskog prvaka 1972. godine. Ovaj put se slavlje sa Giardina proširilo i na Arenu, kao i dvije godine nakon kada postaje svjetski prvak.

Upravo se navedeno može vidjeti i na fotografiji murala koji je nastao 2015. godine. Prikazuje se sjećanje na Matu Parlova, jednog od većih legendi i ikona Pule (i diljem svijeta).

Pored crteža njegovog lika, datuma rođenja i smrti, predstavljeni su i uspjesi; osvajač Zlatnih rukavica 1967. I 1969. godine, olimpijski prvak 1972., svjetski prvak 1974. te pobjednik europskog amaterskog prvenstva 1971., 1973. i 1989. godine. Ono što je zanimljivo kod ovog murala, ono što povlači denotativni sadržaj na konotativnu razinu jest grb Istre koji možemo sagledati iz dvije perspektive. Mate Parlov je i sam bio pripadnik Demona što možemo vidjeti iz nostalgije navijača, ″tri godine da nema našeg Boleta, čovjeka koji je bio Demon od prvog dana osnivanja grupe do zadnjeg dana svoga života. Hvala mu što nam je uljepšavao dane, a sjećanje na njega kao i njegove originalne ´fore´ živjeti će dok srce kuca u nama. Hvala svima koji ga se sjećaju! Samo Istra!″[42] Naime, mural predstavlja slavljenje lika i djela Mate Parlova ali pritom i sportski karakter pulskog imaginarija, pa na određen način i identiteta s obzirom na to da je prikazana bliska veza Parlova s grbom nogometnog kluba Istre. Dakle, predstavljaju se važne točke pulskog sporta, pulske povijesti i identitetske priče. Međutim, tko je oslikao mural ´Mate Parlov´, tko želi da se građani Pule sjećaju njega? Odgovor na ovo pitanje ujedno je i druga odrednica koja se veže uz naslikani grb. Autori murala, Demoni - navijači nogometnog kluba Istre 1961, željeli su odati počast slavnom boksaču i nastojali ukazati kako je ″sramota da Pula nije dala nikakvo priznanje našem prvaku″.[43] Mural je prvotno bio smješten na drugoj lokaciji, zidu privatnog objekta te je zbog potreba preuređenja i prenamjene prostora, izbrisan. Važno je napomenuti kako su građani reagirali na njegovo brisanje i ponovno preseljenje; ″tako i treba, u naš kvart među one koji ga poštuju – samo da ga netko pokuša izbrisati loše će proći, a vi Demoni kapa do neba″, ″nakon što je par dečkiju došlo ranije pripremiti teren, predstavnica stanara je zamolila da se ništa ne radi dok svi stanari ne daju suglasnost. Razumio bi da je neka nova fasada zgrade, ali zid je sav pošaran i grafit Mate Parlova bi ga samo uljepšao. Nadam se da će nas Mate još večeras gledati s tog zida, a stanari neka si do tada malo bolje prouče povijest sporta našeg grada.″[44] Kroz brojne komentare vidljivo je kako građani podržavaju oslikavanje murala i imaju pozitivno sjećanje vezano uz Parlova; ″Svaka čast ekipo šta ste se potrudili nacrtati boksačku legendu. Veliki respekt i kapa do poda. Mate je jedan jedini, legenda koja živi s nama.″[45] Kroz novine i portale kao što su ´Glas Istre´ i ´Regional Express´, odvijale su se kontroverze i optužbe oko odgovornih za njegovo micanje, a pošto se isti nisu izjasnili, Demoni su odlučili mural ponovno nacrtati na drugoj lokaciji u blizini robne kuće u Puli i to su objavili na stranicama

[42] Komentar na Facebook stranici Demoni Pula 1992 iz 2015. godine
[43] Isto.
[44] Isto.
[45] Ispitanik R.B., intervju u prosincu 2016. godine u Puli

svoje Facebook grupe ″KN Demoni Pula″; ″Nakon što je vlasnik prostora bez imalo savjesti odlučio prefarbati grafit Mate Parlova nacrtanog od strane članova KN Demoni PULA, Demoni su odlučili grafit nacrtati na novoj lokaciji, kod robne kuće (preko puta MUP-a).″[46]

Iz pregleda karijere i uspjeha Mate Parlova vidljiva je identitetska i povijesna crta Pule, kao i svojevrsna kultura sjećanja koju možemo obilježiti kao kolektivnu – Mate Parlov je bio boksač koji je živio u Puli. Zbog njegovih brojnih uspjeha postao je jedna od ključnih pulskih ličnosti i sportaša kojeg su građani bodrili i poštovali (što je vidljivo iz organiziranih dočeka). No, također ne smijemo izostaviti onu pojedinačnu; Parlov nije imao samo funkciju boksača, već je bio i građanin Pule i samim time u svakodnevnom životu sudjelovao u raznoraznim aktivnostima grada. Na pitanje zašto izabiru taj mural, ispitanici odgovaraju kako je Mate Parlov jedna od najpoznatijih sportaša Pule, a na pitanje koja ih sjećanja vežu uz njega građani odgovaraju različito. Upravo ju tu uočljivo individualno sjećanje koje služi kao ekstenzija onog kolektivnog (u ovome slučaju postoji kolektivno i pojedinačno sjećanje). Dakle, Mati Parlovu, kao značajnom sportašu koji je poznat ne samo u svome gradu već i diljem svijeta, pridodana je uloga građanina i samim time će svaka pojedinačna osoba koja ima vlastito iskustvo vezano uz Parlova, imati i drugačije sjećanje. Primjerice, sintagme koje se ponavljaju unutar intervjua jesu; dobar čovjek, čovjek iz naroda, prijateljski karakter, naš Puljanin. S obzirom na odgovore prilikom intervjuiranja građana Pule i komentara na Internetu vidljiva je reakcija publike i pozitivna percepcija murala koja postaje identitetska odrednica grada i ogled jedne prošlosti u kojoj je Pula slavila boksačke uspjehe svoga sugrađanina. Tri godine nakon oslikavanja murala, 2008., Dvorana Mladosti na Verudi preimenuje se u Dvoranu Mate Parlov, pokreće se akcija uvođenja ulice ili trga koji će biti nazvan po njemu te planira se otvaranje spomen dvorane koja će veličati Matu Parlova.

Kao što je vidljivo iz prikaza murala posvećenog Mati Parlovu, Pula ali i drugi urbani prostori puni su javnih skulptura i spomenika arhitekture, materijalizacije moći i kulture sjećanja. Kontrastno, javni prostori obilježeni su i praksama koje nastaje u drugačijim uvjetima i koje se mogu smatrati političkim i subverzivnim medijem komunikacije. Uzimajući u obzir takve faktore, murali su prikazi koji sa sobom nose hibridnost onoga što predstavljaju; argumente, ideje, akcije, intervencije i subverzije o onome što se događa ili se događalo u društvu. Mješavinom takvih kategorija obilježavaju i prostoru na kojem nastaju te ga označuju kao strukturu različitih formi i konteksta. Otvoreni dijalozi koje umjetnik

[46] Objava u Facebook grupi KN Demona Pula, 2015. godine

započinje sa građanima svoga grada kada naslika mural na javnoj površini, očekuju odgovor, javni diskurs, komentare ili preinaku njegova djela. Grad tada postaje povijesno – identitetski komunikacijski prostor otvoren za nova značenjska upisivanja, odnosno preispisivanje kulture u praksi svakodnevnog života (Irvine, 2012: 8). Upravo ovdje dolazi na red drugi mural koji je svojim ocrtavanjem osmišljen s ciljem većeg uključivanja građana; ne samo da očekuje reakciju i promišljanje već zahtjeva od građana da zapišu svoja sjećanja. Naime, pulski mural ´**Tusta**´ kojeg većina ispitanika izabire kao predstavnika gradskog identiteta posvećen je Branku Črncu – Tusti, članu pulskog punk benda KUD Idijoti osnovanog 1981. godine. Njegov mural, kao ikone kako pulskog, tako i jugoslavenskog punka, a i glazbe u općem smislu nalazi se u Rojcu koji je bitna lokacija s obzirom na punkersku prošlost te ustanove. ″Nekad najveća vojarna u Puli – K.u.k Maschinenschule (Vojna strojarska škola) za vrijeme Austrije, Mornarička dočasnička tehnička škola za Italije, mornarički mašinski centar Jugoslavenske ratne mornarice JRM ´Karlo Rojc´ za Jugoslavije – danas poznata kao samo ´Rojc´. Višenamjenski je prostor pulske mladeži i sjedištem brojnih društvenih i sportskih udruga, pa se ponekad naziva kulturno – društvenim centrom ´Karlo Rojc´″(Dukovski, 2011: 433). Centar Rojc je od generatora kulture postao više od toga. Postao je generator aktivnog građanstva i civilnog društva u najširem smislu gdje je kultura samo jedan od stupova održivog razvoja, ali onaj stup koji povezuje sve ostale domene – od ekonomije preko socijalnih aspekata pa sve do zaštite okoliša. Stoga možemo reći kako je ´Rojc´ za pulsku povijest od iznimne važnosti. To je bilo žarište alternativne kulture, nezavisne scene koja je sasvim odgovarajuća lokacija za mural jedne ikone pulske punk glazbe.

2014. godine, članovi udruge Monteparadiso, koji se bave pitanjem glazbe u Puli, zajedno sa redateljem Andrejem Korovljevom i suradnicima u dokumentarnom filmu ´Tusta´ osmislili su koncept interaktivnog murala kako bi odali počast pulskoj ikoni te samim time educirali i podsjetili građane na bogatu pulsku glazbenu scenu. Dakle, pruža se prostor posjetiteljima da zapišu ono što žele ovisno o asocijaciji na Tustu – prilikom nastajanja ovog murala ta polja su bila čista. Jedan od ispitanika govori, ″mislim da se time ´razbija´ red nekih općih koncepata murala, po kojima bi tuđe crtanje bilo svojevrsno svetogrđe, kada bi umjesto Tuste bio oslikan neki političar, vojnik, pa možda i književnik ili glumac, stoga je mogućnost dodatne intervencije pogodan dodatak ovakvom mjestu i ovakvo muralu.″[47]

[47] Intervju sa E.U., 2016. godine u Puli

Slika 13. *Mural ´Tusta´, nastao u listopadu 2014. godine, autorica fotografije: Tea Šabić*

Možemo li govoriti o pluralizmu sjećanja? Svakako možemo u okvirima ovoga murala koji vidljivo predstavlja raznolikosti sjećanja konkretno o Tusti, KUD Idijotima i kulturu sjećanja koja se vezuje uz njihovo djelovanje. Na ovome muralu je prisutno što na nijednom prethodno analiziranom muralu u ovome radu nije - ljudi su bili potaknuti vizualnim prikazom zbog kojeg odlučuju ostavljati poruke poput ´tata Pu punka´, ´Tusta mi te volimo, Tusta ti su naš´, ´pank živi vječno´ kao i naziva pjesama benda. Ovakva su pojedinačna sjećanja uklopljena u veću sliku kolektivnog narativa i poput sitnih slagalica izgrađuju crtež samoga Tuste. Nameće se pitanje; može li očuvanje pluralnosti ´živih´ sjećanja učiniti zajednicu homogenijom? Odnosno može li se ovakvim javnim iskazivanjem pojedinačnih sjećanja potaknuti veći osjećaj pripadnosti gradskom identitetu? Jedna od ispitanica govori; ″negdje sam pročitala da su oslikali mural za Tustu i taman sam za par dana išla u Rojc i sjetim se da bi mogla ići pogledati. Iznenadilo me koliko je ljudi reagiralo i napisalo posvetu Tusti, osjećala sam kao da Pula nikad nije prestala biti punk grad.″[48] Zanimljiva je činjenica kako su nekoliko mjeseci prije ocrtavanja murala, po Tusti nazvane stube koje se nalaze blizu kluba Uljanik. Naime, Pula je imala i još uvijek ima jaku glazbenu scenu što djelomično možemo pripisati brojnim festivalima koji se već desetljećima održavaju te jednim dijelom

[48] Intervju A.Š. listopad 2016. Pula

činjenicom kako je grad bio važna točka, odnosno luka stoga su neke stvari iz drugih dijelova svijeta brže dostizale (drugi punk bendovi toga perioda su bili Problemi i Gola jaja). Odvijanje trgovine raznom vrstom robe, kao što su i glazbeni materijali (longplejke, singlice i kazete), koja stižu u grad, nepovratno utječu na stanovništvo koje dolazi u doticaj s njima.

Još je jedna bitna odrednica kada je u pitanju povezanost benda, odnosno Tuste sa Pulom. U tekstovima svojih pjesama, gradu pridaju posebnu posvetu u kojoj ga ujedno veličaju i kritiziraju ″Pula to je raj″ i ″Mali slatki, prljavi grad″ te upućujući na Pulu nekih drugih vremena posebice posvetivši pažnju nekadašnjem pulskom okupljalištu mladih. Pulski Korzo, nazvan Giardini, bio je mjesto okupljanja različitih generacija i većina Puljana i danas nostalgično komentira tu lokaciju kao posebnu uspomenu (mjesto sjećanja). Naime, u prvoj polovici 20. stoljeća tamo su održavane izložbe knjiga i prigodne prodaje te se sa tim običajima nastavilo i poslije. Na tome mjestu se odvijaju i projekcije filmova, koncerti i ostala društvena događanja. Tako je Korzo (koje je dobilo naziv nakon Drugog svjetskog rata), postao i ostao glavno društveno okupljalište. ″Uokrug stabala i kamenih prstenova – na Giardinima – na klupama, uz izloge kinematografa i stolove u hladovini pred kavanama, na pješačkom otoku uz prometnu žilu kucavicu u srcu grada, Korzo je bilo tradicionalno okupljalište mladih (Načinović, 2012: 78).″

Iz prikazanog je vidljivo kako se sjećanje na Tustu može podijeliti na kolektivno, ali i pojedinačno. Kao i u slučaju ´Mate Parlov´ murala, Tusta je bio ličnost koja je imala funkciju građana i djelovao je unutar gradskog prostora na više razina; kao građanin, zaposlenik brodogradilišta Uljanik, član benda KUD Idijoti i na brojnim drugima zbog kojih mural posvećen njegovom liku u jednu ruku afirmira dominantne interpretacije prošlosti, ali s druge strane on i dalje zadržava svojevrsnu pobunu upravo zbog mjesta na kojemu nastaje ali i prostora ostavljenog građanima kako bi zapisali svoje poruke.

Umjetnici koji oslikavaju i namjerno odabiru gradsku površinu kao platno, većinom to rade kako bi direktno komunicirali s javnosti – bez ograničenja formalnog svijeta umjetnosti i bez uokvirivanja površine izražavanja. Isto možemo iščitati iz tvrdnje Thévoza: ″(...) slike koje su otvorene prema svojoj okolici; pružaju mogućnost da cijelo jedno pročelje, čak cijeli jedan grad, postane površina za ispisivanje (1988: 216).″ Dakle, djelatnost oslikavanja murala kao dio vizualne kulture, ima društveno značenje neformalne komunikacije. Kako je već

napomenuto, takva komunikacija u ovome radu i prikazanim muralima prenosi određeno sjećanje uz čiji se pojam vežu brojni koncepti kao što su identitet - shvaćen kao koncept koji se utjelovljuje putem onoga što se pamti ili zaboravlja i povijest - kao koncept koji nikako ne smijemo staviti u suprotan odnos sa sjećanjem, upravo jer bi nas trebalo zanimati sjećanje u povijesti, utjecaj prošlosti u povijesti. Vodeći se takvim određenjima uvodim mural ´**Jer šutljiva je sudbina**´ (slika 14), djelo pulskog autora Vedrana Štimca - Polite bastARTa koji se oslikavanjem grada bavi već tri godine te govori kako je određene radove ocrtavao kroz festivale (Boombarstick, Krapinjon, Indirekt, Kazalište Dr. Inat i drugi), dok pojedine na vlastitu inicijativu. Na pitanje što ga je potaklo na oslikavanje ovoga murala odgovara: ″Svako to radi na svoj način, netko kroz posao, netko kroz trening, a ja kroz ilustraciju. Bitno je samo pronaći kanal kroz koji se osoba može izražavati, a ne potiskivati sebe u okvirima svog izvanjskog tijela.″[49] Autorov svaki mural ima pozadinsku priču ali ostavlja prostora građanima za vlastitu interpretaciju i ne ograničava njihovu percepciju, prostor i mogućnost kako bi sami interpretirali djelo. Definira oslikavanje murala kao kanal preko kojeg se osobe koje su se ´pronašle´ u njemu izražavaju i izjašnjavaju (svatko u svome stilu, svatko na svoj način) o problema u društvu do nekih osobnih iskustava. Naglašava kako svaki urbani prostor ima drugačiju dinamiku, no treba težiti oslikavanju ljudi upravo onakvima kakvi tamo žive. ″Nema smisla u nekim konzervativnim sredinama forsirati ´urbano i otvoreno´, kao ni u otvorenim sredinama konzervativno. Ljudi su ti koji odlučuju na koji će način (su)djelovati u prostoru. Naravno, morao bih samo naglasiti da kada govorim ljudi – ne mislim na cjelinu , već na pojedinca koji čini cjelinu – gdje je svaki pojedinac različit s podjednakim pravom na sudjelovanje bilo kakvog tipa.″[50] Mural ´Jer šutljiva je sudbina´ autor interpretira kao tendenciju da svatko od nas teži biti upotpunjen, složiti slagalicu ´puzli´ u potpunosti. No u većini slučajeva svatko od nas se barem u nekom trenutku pronašao u situaciji gdje mu nedostaje onaj posljednji komad slagalice. Taj je komad ilustriran na podu, što navodi da i taj zadnji komadić nije toliko daleko koliko mislimo. Na muralu je vidljiv i citat pjesme od "Pips chips and videoclips-a" – "Jer šutljiva je sudbina". Premda autor prenosi određenu poruku, intervjuirani građani nisu interpretirali mural na jednak način. Oni ga vežu uz nešto drugačija povijesna sjećanja i identitetske odrednice grada Pule. Većina ispitanika istaknula je mornarski znak i mornarsku odjeću koji su vidljivi na nacrtanom liku te isto poistovjetili sa svojim gradom kao svojedobnom strateškom vojnom lukom, ali i jednom od bitnih pulskih ličnosti, Karlom Rojcem i kulturno - društvenim centrom nazvanom po njemu (opisan u

[49] Intervju sa Vedranom Štimcem, autorom murala ´Jer šutljiva je sudbina´, 2016. godine u Puli.
[50] Isto.

prijašnjem odlomku). Zgradu danas koriste brojna kulturna i sportska udruženja, tamo se nalaze brojna okupljališta mladih kao i brojni murali među kojima je i prethodno analiziran, ´Tusta´.

Slika 14. *Mural ´Jer šutljiva je sudbina´, nastao u travnju 2015. godine, autor fotografije: Vedran Štimac*

Ovaj mural, ako ga stavimo u ulogu simbola Rojca kao zgrade, zauzima značajno mjesto u identitetskom i povijesnom aspektu Pule jer svojom artikulacijom vidljivih i nevidljivih elemenata spona je prošlosti (vojne uloge Pule) i sadašnjosti (prenamjena objekta u skladu s današnjom društvenim događajima). Zaključujem kako ovaj mural na svojevrstan način propituje povijesne narative koji su, u ovom slučaju, ostavljeni slobodnoj interpretaciji, slobodnom sjećanju. Upravo je to i razlog zašto je naveden kao jedan od ključnih murala podsjećanja na bogatu pulsku povijest. Pošto je smješten u blizini kupališta Stoja, nije dostupan velikom broju građana. Kako bi oslikavanje dospjelo do šire publike, autor dokumentira mural te ga postavlja na Internet, na svoju Facebook stranicu ´Polite BastART´

te je vidljivo iz broja lajkova i komentara kako ljudi sudjeluju u reprodukciji na Internetu ali i posjećuju fizičko mjesto gdje se mural nalazi.

U slučaju sljedećeg murala, situacija je ponešto drugačija. Naime, razlikuje se od svih prijašnje analiziranih ali je i prvi kojeg su svi ispitanici odabrali kada govorimo o pulskoj kulturi sjećanja, a samim time i individualnom sjećanju. Riječ je o muralu popularno nazvanog ´**Isus**´ koji se nalazi u blizini pulske Arene te svojom veličinom prekriva bočni zid cijele zgrade, čime itekako pobjeđuje u natječaju za vidljivost pored brojnih znakova unutar urbanog prostora.

Slika 15. *Prikaz murala ´Isus´ nedaleko od Arene u Puli, autorica fotografije: Tea Šabić*

Autori ovoga murala su pripadnici ´Gradske radionice´ koja na prostorima Pule djeluje od 1990-ih godina, kada se Puljani vraćaju u svoj grad iz Ženeve u kojoj su proveli nekoliko godina usavršavajući zidno slikarstvo. Podatke o njegovu nastajanju kao i opisu značenja teško je pronaći. Ispitanici govore kako prikazuje kralja Tomislava, drugi govore kako je nastao u religijske svrhe, dok je samo jedna ispitanica pružila točan odgovor. Naime, mural je preslika jednog od likova koji se nalaze na freski crkve Svete Marije na Škriljinah u Bermu (slika 16, s lijeve strane vidljiv lik koji je prikazan na muralu). Freske sa motivom plesa mrtvaca bile su gotovo redovito naslikane na zidovima crkava, klaustra ili obiteljskih

grobnica, koje prikazuju kosture u plesu s predstavnicima različitih društvenih slojeva. Broj sudionika plesa je različit na svakoj fresci, no gotovo uvijek tu su kraljevi i plemići, svećenici i seljaci, djeca i razbojnici, združeni u plesu koji vodi u smrt, jer smrt ne brine o društvenom položaju, spolu, bogatstvu ili dobi ljudi koje poziva na ples. U Hrvatskoj je najpoznatiji upravo u Bermu kojeg je navodno naslikao Vincent iz Kastva 1474. godine (Dukovski, 2011: 392). Nameće se pitanje, zašto se takve freske počinju crtaju na području Istre?

***Slika 16**. Freska prikaza ´Plesa smrti´ u crkvi Svete Marije u Bermu, Istra, fotografija preuzeta sa bloga ´Moja Istra, Cvergla blog´*

Pulom je kroz nekoliko stoljeća harala epidemija kuge koja bi grad ostavljala pustim stoga smatram kako je ovaj mural svojevrstan spomenik gradu kojim su u prošlosti bolesti brisale stanovništvo. Mural ostavlja slobodu interpretacije što je i ključna karakteristika ´Isus´ murala. Nije od važnosti hoće li građani prepoznati točno ono što autor svojim dijelom prenosi, već je bitno hoće li oni percipirati mural i na koji će ga ´svoj´ način interpretirati, odnosno fokus je na načinu njihova konzumiranja murala. Premda postoje nepoznanice prilikom analize ovoga murala, ipak možemo reći kako on ostvaruje komunikaciju ulogu. ´Isus´ djeluje kao isključivo fizičko mjesto, pošto na Internetu ima malo podataka o njemu, a samim time niti konzumiranja murala (od strane publike) kao reprodukcije u digitalnom obliku. Možemo reći kako je svojevrstan podsjetnik na tešku prošlost Pule što ukazuje na kolektivno sjećanje, ali pošto većina ispitanika nije znala precizno odrediti njegovu ulogu zaključujem kako mural zadržava i pojedinačna sjećanja koja su najčešće vezana uz ulogu koju mural ima danas, kao okupljalište mladih; ″uvijek smo se nalazili kod Isusa, nekako je

bilo najlakše i taman se nalazi u centru grada pa je svima jednostavnije doći. Stvarno ga ne možeš promašiti."[51] Činjenice kako je mural nastao samofinanciranjem grupe ´Gradska radionica´ i kako prikazuje dio freske ´Plesa mrtvaca´ pridaje značaj dvama aspektima; ovaj je mural ključan za razmatranje povijesti oslikavanja murala na području Iste kao i za način kroz koji možemo gledati mural koji je nastao prije skoro trideset godina ali se sada koristi u novoj urbanoj sredini i drugačijem kontekstu. Kako bi takav kontekst bio ispunjen određenim povijesnim i identitetskim odrednicama potrebno ga je sagledati iz perspektive višeznačanog pojma, a kako bi mural ostvario komunikaciju sa recipijentima, potrebna je određena identitetska povezanost sa vizualnim. Tijekom života identiteti se mijenjaju sukladno promjenama, primjerice prebivališta (prostorno) te biološkim starenjem ili promjenama političkog, društvenog i kulturnog okruženja (vremenski). Dakle, identitet nikad nije zadan i kao takav je određen trajanjem, on predstavlja mješavinu društvenog utjecaja na pojedinca koji u odnosu na taj utjecaj gradi subjektivni odnos ili stav. Slična situacija je i s pamćenjem, ljudi pamte često na selektivan način, one činjenice ili događaje koji su na njih najviše utjecali. Pamćenje vremenski slabi, pa se zaboravljenim činjenicama pridaje novi smisao i kontekst ponovnim prepričavanjem, dodavanjem činjenica koje se nisu dogodile, pa konačno i izmišljanjem. Pamćenje se društveno prenosi, pa tako netko pamti određenu činjenicu ili događaj koji nije doživio, nego mu ga je netko ispričao ili je negdje naučio. Konačno, način na koji pamtimo odražava indirektno i naš stav prema tome što pamtimo, te je sukladno tome, pamćenje subjektivan fenomen. Takav je slučaj vidljiv upravo kod ovoga murala; uz njega se vežu brojna sjećanja, njemu se pridaju različita značenja ali i stvaraju nova. Svaka generacija ima svoje pojedinačno (ulogu kakvu on za njih danas ima) ali i kolektivno (živjeli su u Puli dok je on nastajao ili su pak saznali o njemu) sjećanje o najvećem pulskom muralu.

5.4. Rezultati istraživanja

U istraživanju koje sam provela, nisam nastojala obuhvatiti sve riječke i pulske murale, već one koje su ispitanici, prilikom intervjuiranja, istaknuli kao reprezentativne oblike kulture sjećanja Rijeke i Pule. Istraživanje primjera svakodnevnog fenomena u vlastitoj okolini, oslikavanje murala, potvrđuje radnu hipotezu i govori kako murali jesu agensi kulture sjećanja. Jedan od ciljeva je bio prikazati sadržajne i značenjske kategorije murala, te na temelju primjera oslikanih gradskih površina istražiti na koji se način riječki i pulski identitet

[51] Intervju sa S.M., 2016. godine u Puli.

(re)konstruira putem vizualne kulture koja je edukativnog (prenosi publici određene činjenice vezane za grad), povijesnog (prikazuje segmente iz prošlosti), društvenog (mijenja percepciju javnog prostora značenja i nastala je putem financiranja i interakcije samih građana) i simboličkog karaktera (intervencije u prostoru koje ukazuju na potrebnu socio-političku promjenu). Dolazim do zaključka kako upravo murali koji djeluju unutar javnog urbanog prostora obuhvaćaju kategorije identiteta, povijesti i sjećanja na način koji je definiran u poglavlju ´Kultura sjećanja´, odnosno oni ovise jedni o drugima, ne isključuju se već nadopunjuju. Time stvaraju jedan povezani krug koji vizualnu i urbanu kulturu postavlja kao ključna mjesta sagledavanja kulturnih praksi poput murala.

Kritičkom interpretacijom podataka, dolazim do pet ključnih mjesta u radu koji se odnose na grad Rijeku i Pulu: poveznica identiteta; sjećanja i povijesti; stvaranje kulture sjećanja; vizualna kultura i njen utjecaj na publiku; simbolika, značaj i iščitavanje murala; te važnost koji imaju urbani prostori prilikom upisivanja ovakvih intervencija. Također, slikanje ovih murala samofinancirano je, njih su stvorili građani. S ciljem prenošenja osobne poruke, podizanja svijesti o određenom događaju ili pak podizanje svojevrsnog spomenika nekoj osobi, oslikavane su površine grada raznih veličina i pristupačnosti. Nastoji se prenijeti znanje, obnoviti zapušteni gradski objekti te samim time projekte oslikavanja karakterizira aktivistička nota koja pogoduje procesu stvaranja kulture sjećanja urbanog prostora grada Rijeke i Pule. Svaki od analiziranih murala ističe se poveznicom materijalnog (javnog prostora) s idejnom sferom (zamisao projekta oslikavanja) što je rezultiralo stvaranjem novih vrijednosti za koje ne možemo reći kako se u potpunosti nalaze izvan tradicijskih, ideoloških ili institucionalnih okvira. Dakle, murali su artefakti zajednički građanima svoga grada (od građana za građana) koji prenose određene lokalne identitetske povijesne vrijednosti i uspjehe svojih gradova te će samim time biti pozitivno konotirani. Građani su upotpunili komunikacijsku ulogu recipijenata vizualnih slika koje se svakodnevno nalaze u njihovom okruženju, ali istu su tu ´uličnu´ komunikaciju prenijeli na područje Interneta koje je još jedno važno sredstvo u analizi murala. Jan Assman (1988: 130) govori kako nijedno sjećanje ne može očuvati prošlost, ono što preostaje je mogućnost društva da u svakoj eri rekonstruira prošlosti unutar svojih suvremenih okvira. Kultura sjećanja upravo i funkcionira na bazi rekonstrukcije, odnosno uvijek povezuje svoje znanje sa stvarnom i suvremenom situacijom. Takva su sjećanja ponekad fiksirana u nepomičnim figurama sjećanja i ladicama znanja, no naglašava kako ona u svojoj biti nisu fiksna upravo jer se svaki suvremeni kontekst odnosi prema tim situacijama na drugačiji način; ponekad afirmiranjem, kritikom ali i očuvanjem ili

transformacijom. Stoga zaključujem kako analizirani murali afirmiraju dominantne narative prošlosti ali s druge strane ostavljaju prostora za subverziju samih tema, odnosno slobodnu interpretaciju istih u kojoj sjećanja mogu biti propitivana, preoblikovana pa čak i brisana. Mislim da se upravo u ovoj poziciji otkriva ključna karakteristika murala koju možemo pridodati onoj nedovršenoj i otvorenoj definiciji murala, a to je da su murali (ako se vode ovakvim odrednicama) prakse koje su u svojoj suštini slobodne, neuokvirene i podliježu konstantnoj društvenoj, prostornoj ali i vremenskoj promjeni.

Kao što je navedeno, komunikacija urbanog prostora ne bi mogla biti ostvarena bez konzumiranja murala. U skladu s time, svi ispitanici odgovorili su kako primjećuju murale u svome gradu te smatraju kako su Rijeka i Pula, ponajviše zadnjih godina, dobili nekoliko izuzetnih vizualnih uradaka te navode kako zastanu i promišljaju o viđenom ako ih mural zaintrigira svojom veličinom, bojom ili sadržajem. Svi murali koji su analizirani u radu kao značenjske odrednice kulture sjećanja dvaju gradova ispunjavaju svoju ulogu prenošenja poruke građanima. U ovome radu se murali razlikuju; dok jedni veličaju povijesne ličnosti poput ´Antuna Mihanovića´, ´Baltazar grada i riječkih profesora´, ´Maksimilijana Peča´, ´Mate Parlova´ i ´Tuste´, drugi ukazuju na važan događaj u povijesti kao što to čini ´Vjesnica mira´. Navedeni murali imaju edukativnu ulogu osvješćivanja građana o ključnim mjestima riječke i pulske prošlosti, ali ujedno mijenjaju urbani prostor i prepričavaju povijest na drugačiji način – oslikavanjem na zidu. Analizirani primjeri poput murala ´Explorare necesse es´, ´Jer šutljiva je sudbina´ i ´Isus´ imaju zajedničku karakteristiku ostavljanja više prostora konotativnim značenjima koja se na određen način mogu primijeniti i poistovjetiti ne samo s prošlošću, već i sa sadašnjošću. Samim time i murale koji se već duže vrijeme nalaze unutar urbanog prostora percipiramo na razne načine; kroz vlastito pojedinačno sjećanje, kroz kolektivno sjećanje, kroz sjećanje naših roditelja, djedova i baki. U skladu s time, još jednom se potvrđuje kako kod koncepta kulture sjećanja ne možemo koristiti rastavni veznik ´ili´ jer ona objedinjuje drugačije razine sjećanja koje tijekom života stvaramo, učimo, podsjećamo pa i zaboravljamo.

6. ZAKLJUČAK

Cilj ovoga rada bio je prikazati kako su murali kao likovni prikazi u javnom prostoru agensi kulture sjećanja. Prije negoli sam krenula s istraživanjem nametala se problematika pojma kultura sjećanja koja vuče sa sobom brojna pitanja, razne faze njezina strukturiranja kao i koncepte koje je bilo potrebno staviti u određen odnos sa sjećanjem, a pritom ne postaviti ograničavajuće okvire. Kao takva kompleksna mreža, sadrži mnoge elemente zbog kojih se može promatrati kroz aspekte murala; provokacija, sloboda izražavanja, prenošenje poruka, univerzalni i subverzivan jezik, odnos umjetnika, djela i publike; dok s druge strane izvrće tradicijski koncept mjesta izlaganja umjetnosti te se integrira u grad pokušavajući ostvariti određenu interakciju, a uz to i reakciju. Prikazani murali oslikani na zidovima i drugim javnim površinama imaju višestruku ulogu; oni stvaraju nove značenjske strukture koristeći pritom prirodno platno urbanog prostora te samim time predstavljaju jedinstven oblik komunikacije koji postaje neizostavan dio kulture gradskih sredina.

Analizirani murali prikazuju legalnu intervenciju na neiskorištenoj riječkoj i pulskoj površini koji svojim edukativnim, društvenim i estetskim efektima upoznaju građane s vlastitom poviješću. Autori vizualnih intervencija postavljaju svoje djelo u javni prostor i tako šalju poruke kojima nastoje potaknuti promjene u socijalnim i kulturnim sferama društva. Zidovi naših gradova tako postaju simboličko-komunikacijski prostori (Lalić, Leburić i Bulat, 1991). Proizvođači murala ostavljaju svoju kreativnost na urbanoj površini koju možemo poistovjetiti sa simboličkom prazninom u koju se upisuju određena značenja. Obraćaju se ciljanim recipijentima (pojedincu ili skupini) koji obično zauzimaju aktivnu poziciju, budući da kao sudionici komunikacijskog urbanog procesa na tekst i/ili likovni iskaz murala odgovaraju, apsorbiraju, mijenjaju ga ili brišu, ali ono što je najvažnije uvijek ostavljaju svoj ´znak´ i time potvrđuju koliku važnost u interakciji pojedinaca i grupa imaju sami murali (Burić, 2013:15). Riječke i pulske murale svakako možemo promotriti iz perspektive stvaranja novih vrijednosti, gdje se na postojeću priču, dodaje drugačiji urbani narativ koji je podložan različitim interpretacijama.

Potvrđivanjem radne teze zaključujem kako se pulski i riječki murali, analizirani u ovome radu, mogu percipirati kao instrumenti prenošenja sjećanja koji afirmiraju postojeće povijesne analize i interpretacije ali mijenjaju tijek suvremene urbane površine i njezina sadržaja. Mišljenja sam kako njihov primaran cilj nije afirmacija ili rušenje dominantnih

interpretacija prošlosti, već samo prenošenja određenog oblika sjećanja, dok su odražavanje ili propitivanje interpretacija prošlosti moguće popratne pojave. Oni prikazuju emocionalnu, kao i simboličnu metaforu gradske ekspresije kroz identitetske povijesne značajke. Nastoji se prevladati i promijeniti monotonija, užurbanost, ´buka´ grada, pridati nova vrijednost neiskorištenim i zaboravljenim površinama, zidovima i kućama te konstruirati drugačiji značenjski prostor i identitet grada. Premda neki od analiziranih murala prikazuju specifične povijesne trenutke i činjenice, oni su i dalje podložni različitim interpretacijama, jer kako je i navedeno tijekom rada, svatko će takve javne vizualne prikaze percipirati različito. Svojom estetskom važnošću i ulogom podsjećanja građana, murali preuzimaju personificiranu ulogu sugrađanina. Možemo reći kako dolazi do remedijacije gdje se spajanjem staroga (gradska površina) i novog medija (boje, simbolika, ideja) stvara suvremena interpretacija sociopolitičke, kulturološke, edukativne, povijesne, specifično identitetske lokalne misli, koja ako opstane postaje materijalan dio kulture sjećanja grada Rijeke i Pule. Upravo na ovom primjeru, relacija povijesti, sjećanja i identiteta ostvaruje višenamjensko proširenje vizualnog *scape*a grada.

7. LITERATURA

Alpers, Svetlana (1983). *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, The University od Chicago Press, Chicago

Assman, Aleida (2011). *Duga sjenka prošlosti. Kultura sjećanja i politika povijesti*, Beograd, Biblioteka XX.vek

Assman, Jan i Czaplicka, John (1995). ″Collective memory and Cultural identity″ u *New German Critique*, No. 65, str. 125-133.

Barić, Vinko (2011). *Hrvatski punk i novi val: 1976.-1987.*, Solin, Jafra Print d.o.o.

Berelson, Bernard (1952). *Content analysis in communication research*, Clencoe, III, Free Press

Boehm, Gottfried (2007). *Was ist ein Bild?*, Berlin University Pres, Berlin

Bofkin Lee (2014). *Concrete Canvas. How street art is changing the way our cities look*. Octopus Publishing Group Ltd., London

Botica, Stipe (2001). ″Grafiti i njihova struktura″, *Umjetnost riječi : časopis za nauku o književnosti*, (45)1:79-88.

Botica Stipe et al (2010). *Suvremeni hrvatski grafiti od 1992. do 2009*., Naklada Pavičić, Zagreb

Cohen, Anthony (1993). ″Introduction″ u *Humanising the City*, A. Cohen i K. Fukui, ur. Edinburgh: Edinburgh University Press

Connerton, Paul (1996). *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press

de Certeau, Michel (2003/1980). *Invencija svakodnevnice*, Zagreb, Naklada MD

de Pool, Sola Ithiel (1959). *Trends in Content Analysis*, Urbana, University of Illinois Press

Dukovski, Darko (2010). *Istra i Rijeka u prvoj polovici 20. stoljeća, (1918.-1947.),* Zagreb, Leykam International

Dukovski, Darko (2011) *Povijest Pule: Deterministički kaos i jahači Apokalipse*, Pula, Nova Istra, 2011.

Foster, Hal (1999). *Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture),* Bay Press

Gavora, Peter (2015). *The State of the Art of Content Analysis*, Research Centre, Faculty of Humanities, Tomas Bata University, Zlín

Gillis, John (2006). Pamćenje i identitet: Povijest jednog odnosa u *Kultura pamćenja i historija*, Brkljačić, Prlenda (ur.), Golden marketing, Zagreb

Groys, Boris (2008). *Art Power*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England

Hacking, Ian (1998) *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the science of memory,* Princeton University Press

Hall, Stuart (1997). ″The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of Our Time″ u *Media and cultural regulation*, Kenneth Thompson (ur.), London, Sage Publications, str. 220-236

Halsey, Marke i Pederick (2010). The game of fame: Mural, graffiti, erasure u *City* (14: 1), str. 82-98.

Hannerz, Ulf (1980). *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press

Hobsbawn, Eric (2011). *Izmišljanje tradicije*. Biblioteka XX vek, Beograd

Holsti, Ole R. (1969) *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*, Addison-

Wesley Publications

Irvine, Martin (2012). ″The work on the street: Street art and visual culture″ u *The handbook of visual culture*, London & New York, Berg, str. 235-278

Iveson, Kurt (2010). ″Introduction″ u *City* (14: 1), str. 25-32

Jankovic, Branimir (2010). Teorijsko-istraživački pristupi / Historija sjećanja i Pamćenja u *Historijski zbornik*, br. 1, str. 269–311, Zagreb

Kaplan, Abraham (1943). ″Content analysis and the theory of Signs″ u *Philosophical science*, Vol. 10, str. 230-247

Karaman - Aksentijević, Nada (2012). ″Razvojna obilježja gospodarstva″ u: *Rijeka i regija u Titovo doba 1945.-1990*. Rijeka, Glosa d.o.o.

Kerlinger, F.N. (1973). *Foundations of behavioural research*, New York, Holt, Rinehart and Winston

Klen, Danilo (1988). *Povijest Rijeke*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Krippendorff, Klaus (2004). *Content analysis. An introduction to its methodology*, Thousand Oaks: SAGE.

Kuljić, Todor (2006). *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoj štampa

Lalić, Dražen, Leburić, Anči i Bulat, Nenad (1991). *Najsmo luđi. Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alinea.

La Rocca, Fabio (2013). The wall as screen: porous architecture and the aesthetics of graffiti u INOPINATUM: The unexpected impertinence of urban creativity, Borriello, Luca i Ruggiero, Christian (ur.) Arti Grafiche Boccia, Study Center on Urban Creativity, Dipartimento Comunicazione e Ricerca Sociale, Roma, str. 91-102,

preuzeto sa stranice https://www.academia.edu/4116262/INOPINATUM._The_ unexpected _impertinence_of_urban_creativity (08.092016.)

Lefebvre, Henri (1974). *The Production of Space*, Blackwell, Oxford & Cambridge USA.

Low, M. Setha (2006). *Promišljanje grada: studije iz nove urbane antropologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb:
Gulin – Zrnić, Valentina. ″Antropološka istraživanja grada″, str. 7-15
Low, M. Setha. ″Uvod: teorijsko promišljanje grada″, str. 17-58

Low, Setha M. I Denise Lawrence-Zuniga (ur.) (2003). *The Anthropology of Space and Place*. Location Culture. Oxford: Blacwell Publishing.

Lukežić, Irvin (2005). *Nebo nad Kvarnerom*, Izdavački Centar Rijeka

Lynch, Kevin (2007). ″Slika grada i njezini elementi″ u *Europski glasnik*, br. 12, Hrvatsko društvo pisaca, str. 607-625

MacDougall, David (1997). The Visual in Anthropology u *Rethinking Visual Anthropology*. Morphy et al., ur. New Haven: Yale University Press, 276-295.

Markovina, Dragan (2014). *Između crvenog i crnog. Split i Mostar u kulturi sjećanja*, Plejada

Mijatović, Aleksandar (2012). ″Obrat teorije vizualnog u pedagogiju viđenja″ u *Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije*, ICR, Rijeka

Mitchella, Thomas (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago

Moxey, Keith (2013). *Visual Time: The Image in History*, Durham, NC: Duke University Press

Muller, Jan-Werner (2002). *Introduction: the power of memory, the memory of power and the*

power over memory, Cambridge University Press

Nachmias, D. i Nachmias, C. (1976). ″Content analysis″ u *Research methods in the social sciences*, UK: Edward Arnold, str. 132-139

Načinović, Daniel (2012). *Pula – vidjeti Pulu i ponovno doći*, Histria Croatica C.A.S.H., Pula

Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guidebook.* Thousand Oaks, CA: Sage.

Nora, Pierre (2006). Između pamćenja i historije. Problematika mjesta u Brkljačić, M. i Prlenda, S. (ur.), *Kultura pamćenja i historija* (2006), str. 21-43

Purgar Krešimir (2010). *Preživjeti sliku: Ogledi iz vizualnih studija*, Meandar media, Zagreb

Rendell, Jane (2005). ″Architecture - Writing″ u *Critical Architecture – Journal of Architecture*, 10/3, str. 255-264

Rose, Gillian (2016). *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*, Open University, United Kingdom, SAGE Publications Ltd.

Scollon, Ronald, and Suzanne B. K. Wong Scollon (2003). *Discourses in Place: Language in the Material World*. London: Routledge

Spiro, Kostof (1992). *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*, Thames & Hudson, Boston, NY, London

Stone, Phillip (1964). *An introduction to the General Inquirer*: *A computer system for the study of spoken or written material*. Harvard University Press

Thevoz, Michel (1988). Zid kao erogena zona, *Quorum*, (18)1: 215-217.

Trifonas, Peter P. (2001/2002). *Barthes i carstvo znakova*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Učur, Đ. Marinko Đ. (2012). ″Stanogradnja i socijalna skrb – SVEUKUPNA SOCIJALNA SIGURNOST″, u: *Rijeka i regija u Titovo dob*, Rijeka, Glosa d.o.o.

Zlatar, Andrea (2008). *Prostor grada, prostor kulture: eseji iz kulturne politike*, Naklada Ljevak, Zagreb

Zvrko Ratko (1978). *Zlatne rukavice Mate Parlova*, Biblioteka Arena

White, M. D., & Marsh, E.E. (2006). ″Content analysis: a flexible methodology″ u *Library Trends*, 55/1, str. 22–45.

Williams, Raymond (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press

Internetski izvori:

Campisi, Laura (2015). ″BILLBOARDS VS MURALS | Different ways to look at the issue and an interesting take of action″, preuzeto sa portala ´Bushwick Buzz´, http://bushwickbuzz.com/blog/billboards-vs-murals-different-ways-to-look-at-the-issue-and-an-interesting-take-of-action/ (10.12.2016.)

Campisi, Laura (2015). ″The Street Art of Bushwick collective is disappearing under billboards″, preuzeto sa portala ´Bushwick Buzz´, http://bushwickdaily.com/bushwick/categories/bushwick/3185-the-street-art-of-bushwick-collective-is-disappearing-under-billboards (10.12.2016.)

Freeland, Lucy, ″Belfast Murals – the politics and the passion″, https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/northern-ireland/articles/belfast-s-murals-the-politics-and-the-passion/ (05.03.2017.)

Furfalo, Danielle (2015). ″Advertising over murals, Bushwick″, Brooklyn Paper na poveznici http://www.brooklynpaper.com/stories/38/28/dtg-advertising-over-murals-bushwick-2015-07-10-bk.html (10.12.2016.)

Kordic, Angie, ″Mural. The history and the meaning″, http://www.widewalls.ch/what-is-a-

mural-the-history-and-meaning/ (07.06.2017.)

Kovačićek, Tina (2016). ″Fantastičan mural u Rijeci o kojem svi pričaju″ na portalu magazina *Glorije*, http://www.gloria.hr/zivot/kultura/fantastican-mural-u-rijeci-o-kojem-svi-pricaju/4755983/ (23.04.2017.)

Moja Rijeka (2016) (http://www.mojarijeka.hr/kultura/zavrsen-mural-sebasa-velascoa/)

Novi list (2016) (http://www.novilist.hr/Vijesti/Rijeka/Velascov-mural-u-Ulici-Franje-Rackoga-posvecen-rijeckim-radnicima-privukao-veliku-paznju)

Bradshaw Foundation, http://www.bradshawfoundation.com/lascaux/ (05.03.2017.)

Brittanica, https://www.britannica.com/event/Mexican-Revolution (05.03.2017.)

Chino art, http://www.chicanoart.org/dia05.html (05.03.2017.)

Colossal media, http://colossalmedia.com/ (16.10.2016.)

Cvergla blog, http://swirl.bloger.index.hr/post/beram--ples-mrtvaca/94772.aspx (16.10.2016.)

Duke Press, https://www.dukeupress.edu/Visual-Time (01.06.2017.)

HyperAllergic,http://hyperallergic.com/219344/in-bushwick-street-art-comes-with-a-copious-side-of-advertising-billboards/ (10.12.2016.)

Jurgita portal, http://www.jurgita.com/agencies/1089/blog/4597/ (01.06.2017.)

Save art space, http://www.saveartspace.org/mission/ (15.10.2016.)

Street Art News, https://streetartnews.net/2015/09/lonac-paints-large-mural-in-sarajevo.html (01.06.2017.)

Intervjui:

Intervju sa Edijem Gustinom, magistrom likovne pedagogije (travanj, 2015)

Intervju sa Vedranom Štimcem ″Polite Bastardom″, umjetnikom iz Pule (studeni, 2016)

Intervjui sa građanima Rijeke i Pule (listopad i studeni 2016), Rijeka i Pula

8. PRILOG

Primjeri pitanja za intervju

1. Što za vas znači koncept murala?
2. Primjećujete li murale u vašem gradu te obraćate li pažnju na njih u smislu da zastanete i pogledate sadržaj?
3. Jeste li vidjeli, čuli, pročitali o crtanju murala u vašem gradu te možete li navesti primjer/e?
4. Mislite li da utječu na promjenu urbanog prostora? Ako da, na koji način?
5. Koje su, po vama, najbolje lokacije njihova ocrtavanja?
6. Nabrojite murale koji po vama najbolje reprezentiraju vaš grad i zašto.
7. Koja je vaša reakcija na svaki od pojedinih murala, koji sadržaj prikazuje?
8. Posjećujete li murale na fizičkom mjestu njihova nastajanja ili/i ih pratite prakse oslikavanja putem Interneta?