

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет примењених уметности

Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Докторски уметнички пројекат:

## ГРАД И СЛИКА

ЗНАЧАЈ И ФУНКЦИЈА СЛИКАРСКИХ ИНТЕРВЕНЦИЈА У ЈАВНОМ  
ПРОСТОРУ

Аутор:

Андријана Даниловић

Ментор:

Даниела Фулгоси, редовни професор

Београд, 2017.

## Захвалница

Обим овог пројекта и логистичку комплексност реализације мурала и изложби нисам могла предвидети на почетку истраживања. Стога је несебична помоћ коју су ми у различитим фазама истраживања и израде радова пружили пријатељи и сарадници била истински драгоцен и кључна за реализацију пројекта. Огромну захвалност за дозволу приступа архиви Walls of Belgrade и уступање фотографија дугујем Игору Светелу. За издашне и прецизне информације и ретке фотографије које се односе на почетке графити субкултуре у Београду захваљујем се Марку Крстићу. Душану Комарчевићу, Ивану Ђурђевићу, Ани Даниловић, Бојани Арсић и Огњену Ранковићу дугујем захвалност за разговоре и дискусије који су усмеравали и помогли уобличавање идеја и несебичној моралној и логистичкој подршци у току свих фаза овог пројекта. Захваљујем се за несвакидашњи ентузијазам, помоћ и подршку, Борису Станићу за осликавање мурала на згради Дома омладине у Панчеву и данас расељеној уметничкој комуни зграде Инекс филма, Милицы Марковић-Томић за подршку при реализацији мурала у Поп-Лукној улици и лични ангажман који далеко превазилази професионалне обавезе. Кустоскињама фестивала Re:Think Алми Траубер и Дахни Прскало-Пецо захваљујем се што су ми позивом за учешће на фестивалу указале част и поверење и омогућиле реализацију највећег од четири мурала који чине овај пројекат. Ментору пројекта, професорки Даниели Фулгоси захваљујем се за подршку, разумевање и поверење.

Својој породици захваљујем се за безрезервну подршку.

Садржај:

Апстракт // 5

Abstract // 6

1. Уводна разматрања // 7

1.1 Увод // 7

1.2. Истраживачке методе и технике // 9

1.3 Јавни простор // 11

1.4 Институције // 14

1.5 Слика у јавном простору // 16

1.6 Београд и осликавање // 20

1.7 Технике и материјали // 27

2. Истраживачки рад // 29

2.1 Слика као средство оплемењивања простора – град као простор истраживања личних поетика // 29

2.2 Сликарска интервенција као средство комерцијалне промоције, кампања и лобирања // 38

2.2.1 Слика у функцији комерцијалне промоције - Промотивне кампање које имитирају уличну уметност // 45

2.3 Слика као средство грађења имиџа простора – град мурала, уметнички квартал, имиџ на микро нивоу // 48

2.4 Навијачки мурални – територијалност, колективни идентитет, политика // 52

2.4.1 Обележавање територије // 54

2.4.2 Естетика насиља и традиционализам – слика као средство грађења имиџа групе // 57

2.4.3 Слика као средство промене имиџа - Серија портрета ГТР и група ЈНА // 60

2.5 Портрет као симбол – познато лице у функцији репрезента идеје // 63

2.5.1 Спортиста, херој нације – портрет у функцији демонстрације патриотизма // 68

2.6 Слика као средство одавања посмртне почести – меморијални портрети и симболичке илустрације // 72

- 2.7 Сликрска интервенција као средство идеолошке и политичке пропаганде // 79
- 2.8 Слика као средство друштвено-ангажованог и политичког коментара – ангажована уметност // 88
- 2.9 Графити // 94
- 3. Ауторски рад // 95
  - 3.1 Однос интимног и јавног– град као смерница // 95
  - 3.2 Теме и мотиви //96
  - 3.3 Радови намењени интимном простору – припремни цртежи и слике //99
    - 3.3.1 Огледи на медијану – Етапа 1 //99
    - 3.3.2 Огледи на великом формату- Етапа 2 //106
    - 3.3.3 Колажирање и контекст – Етапа III // 113
  - 3.4 Интервенције у јавном простору – улична уметност //116
    - 3.4.1 Акција *Сто бучних* //116
    - 3.4.2 Пејст-ап // 118
  - 3.5 Мурали // 121
    - 3.5.1 Мурал на фасади Дома омладине у Панчеву //121
    - 3.5.2 Мурал на згради Инекс филма // 124
    - 3.5.3 Мурал у Поп-Лукиној улици //126
    - 3.5.4 Мурал на Дечјем позоришту Пионирац у Сиску //129
  - 3.6 Презентација радова – изложбе *Огледи о непослушности и (Не)Пристајање* // 132
    - 3.6.1 Изложба *Огледи о Непослушности* //132
    - 3.6.2 Изложба *(Не)Пристајање* //136

Закључак //140

Додатак 1- допис Управе комуналне полиције //142

Додатак 2 - допис Полицијске управе Града Београда //143

Додатак 3 – репродукције радова из припремних етапа //144

Коришћена и цитирана литература, филмографија и web // 159

## Апстракт

Уметничко-истраживачки пројекат *Град и слика – значај и функција сликарских интервенција у јавном простору* разматра тему могућих функција сликарских интервенција у јавном простору кроз два правца истраживачког деловања: теоријског – заснованог на анализи већ постојећих интервенција на подручју ужег центра и неколико удаљених београдских насеља и практичног – заснованог на личном уметничком деловању. Теоријски део рада подразумева категоризацију репрезентативних примера различитих типова интервенција на основу њихове функције, у односу на уметнички, друштвени, политички и контекст односа са институцијама. Практични део рада пружа увид у процес настанка серије мурала и уличних интервенција – разраду идеје и мотива кроз серију цртежа и експеримената са материјалима и техникама. Тема одбијања појединца да пристане на очекиване норме и диктате гомиле, те неприпадања као свесног избора, подједнако је релевантна у ширем друштвеном, али и сасвим интимном контексту, па је као таква одабрана као кључна за изведбени део пројекта. Радови из припремних етапа представљени су на изложби *Огледи о непослушности*, а целина ауторског рада на пројекту која подразумева и документарне фото-записе четири мурала и уличних интервенција представљена је на изложби *(Не)пристајање*. Оба сегмента пројекта, истраживачки и уметнички, додатно су приближена публици вођењем кроз изложбу и кроз *artist talk* форму директног дијалога са публиком. Истраживање је довело до закључака да богату разноврсност сликарских интервенција Београд не дугује само уметничком деловању на различитим нивоима, већ да је у огромној мери заступљена и употреба слике из неуметничких побуда, које варирају од прости комерцијалне промоције до идеолошке пропаганде и говора мржње, чиме се релевантност слике у јавном простору савременог града вишеструко потврђује. Лични уметнички ангажман у јавном простору закључцима додаје и практичну проверу теоријских поставки које се тичу уметничког деловања у јавном простору и модела његовог функционисања као покретача дискусија, како о самом делу и уметности, тако и појединцу који иза њега стоји и различитим начинима којима се легитимно право на заједнички простор користи и тумачи.

Кључне речи: слика, јавни простор, мурал, улична уметност, графит

## **Abstract**

The art research project *City and a painting – the importance and role of painting in public space* examines the possible role and function of painting in public space throughout two lines of examination: the theoretical one – based on the analysis of the existing interventions in the downtown city area and several remote areas of the city, and the practical, creative approach – based on personal artistic involvement. The theoretical part of the project consists of categorizing the representative examples of different types of interventions, based on their function, artistic and socio-political context, as well as their relation to the public and institutions of the art world. The segment of the research based on the practical work allows the insight into the process of creating series of murals and street art interventions. Motifs and ideas developed are being put on display through a series of drawings and experiments using various materials and techniques. The subject of one's resistance to the expected norms and the dictate of the crowd, as well as non-belonging as a conscious choice is equally relevant viewed as the wider social context and as a personal issue of an individual, so as such, it has been chosen as the main subject of the creative part of the project whose ultimate aim is artwork production. Drawings that were created in the stages of the project preceding the painting of the murals were presented at the exhibition "Experiments in Disobedience", and the whole body of the creative part of the project, as well as the documentary photographs of four murals and street art activities were presented at the exhibition titled "(Non)Compliance". Both segments of the research, the theoretical and the creative, were presented to the audience via a guided tour through the exhibition and artist talk. The research led to the conclusion that the diversity of types of paintings in the public spaces of Belgrade is not exclusively owed to art production on various levels, but that the significant portion of it lacks any artistic aspirations, varying from commercial promotion to ideological propaganda and hate speech. All of this goes on to prove the relevance of painting in public space of a contemporary city. Personal creative and artistic engagement in public space confirms theoretical standpoints on artistic engagement in public space and its modus operandi as a powerful means to trigger discussion regarding both art and the individual who created it, as well as discussion on different ways of comprehending and claiming legitimate right on public space.

Keywords: painting, public space, mural, street art, graffiti

## 1. Уводна разматрања

### 1.1 Увод

Људска потреба да зидове простора у коме борави и који користи, из различитих разлога, обележава цртежима и сликама старија је чак и од зида у данашњем смислу речи. Она је на делу још од времена пећинских цртежа, а задржала се, еволуирајући драстично, све до данас. Функција цртежа које је пећински човек остављао на зидовима свог простора била је магијска или ритуална, а естетска вредност није била њихов основни циљ, иако су многи у том погледу тако драгоцени да се на њих и данас, у савременој уметности и савременом зидном сликарству, уз учитавање другачијег значења, често реферира. Рањени бизон био је позив вишим силама и молба за добру ловину, сегмент симпатетичког магијског деловања<sup>1</sup>, начин да се сликом употпуњеном ритуалом комуницира са оностраним. Ритуална функција пећинских цртежа престала је да има значај, али паралела између њих и потребе савременог човека да остави сликовни траг у простору који користи далеко је од неутемељене. Иако је потреба за комуникацијом са вишим силама на том нивоу нестала, цртеж или слика у заједничком простору нису изгубили свој значај, као што ни човек није престао да осећа и испољава потребу за изражавањем сликом у заједничком простору.

Циљ остављања сликовних трагова у јавном простору, било да говоримо о монументалним или интервенцијама занемарљивих димензија, у многоме превазилази ниво потребе за естетизацијом простора и у далеко комплекснију целину повезује визуелну ефектност слике са могућностима коју пружа нецензурисана видљивост у јавном простору, те отвара широко поље експлоатације слике на различитим нивоима. Савремени град и савремено друштво, чије је функционисање засновано на низу установљених норми, правила, закона и санкција за њихово кршење, препознаје и кроз деловање институција настоји да регулише и каналише ту потребу кроз концепт уметности у јавном простору, ипак, често занемарујући чињеницу да сама слика или естетизација нису једини крајњи циљ сликовног обележавања и деловања у том простору.

---

<sup>1</sup>Карл Густав Јунг (приређ.), *Човек и његови симболи* (прев. Елизабет Васиљевић), Београд, Народна књига – Алфа, 1996, 287.



Појам слике у контексту овог рада неће се односити на радове изведене свим техникама зидног сликарства. Изузимаће мозаик, зграфито и још неке зидне технике које се у посматраном временском распону, кроз нове радове појављују или изузетно ретко или се не појављују уопште, али ће се проширити на радове изведене техникама једноставне мултипликације – употребом шаблона, фотокопије, дигиталне и друге облике штампе које су део праксе уличне уметности и то из разлога фреквентности њиховог настајања и присуства у јавном простору у савременом тренутку.

Управо ће ти чиниоци – заједнички јавни простор, систем институција који имају надлежност над контролом јавног простора и деловања у њему и потреба за обележавањем заједничког простора сликом (са мање, више, или без уметничких претензија), представљати полазиште за бављење функцијом и значењем различитих врста интервенција базираних на сликарском и цртачком поступку, али и оних интервенција цртачким средствима које своје значење и ефектност додују употреби препознатљивих графичких симбола, а које се појављују на градским зидовима централног градског језгра Београда и неколико квартова ван центра, као простора одабраног за истраживање.

За разлику од неких других европских престоница, које прописују и спроводе драконске казне у односу на самоиницијативно интервенисање у јавном простору, упркос формално оштрим казним мерама о којима ће касније бити речи - Београд у пракси има врло благ однос према самоиницијативном интервенисању. Пример радикално супротног приступа до недавно представљао је Стокхолм. Стокхолмске градске власти 2007. године изгласале су одлуку којом се не само изузетно строго кажњава илегално интервенисање (чак и затворском казном до једне године), већ се укидају и зидови намењени легалном цртању који су до тада постојали. Ова, сама по себи, врло конзервативна одлука добила је радикалан облик 2010. године када је фестивалу Art of the Street одузето право да се на градским површинама намењеним промовисању догађаја из области културе оглашава промотивним материјалом који садржи елементе естетике графита, упркос чињеници да се сам фестивал одржавао на поседу Рикстеатерн позоришта. Одлука о „нултој толеранцији“ забрањивала је градским општинама између осталог и изложбе, наручивање радова, те учествовање у догађајима који на било који начин промовишу или су у вези са графитима

или се ослањају на естетику графита, као меру сузбијања интересовања за ову област субкултуре. Чак ни овако радикалне конзервативне мере нису спречили настајање нових графита или деловање уличних уметника. Оне, у малој мери, јесу умањиле број интервенција, али је суштински ефекат била преоријентација цртача са комплекснијих, на једноставније и брже интервенције. Седам година касније, променом стокхолмских градских власти, одбачена је и ова одлука, а град је постао један од оних са највећим бројем зидова предвиђених за легално цртање у Европи. Постојање легалних зидова у огромној мери каналише потребу за изражавањем сликом у јавном простору, баш као и јавни позиви за осликавање фасада, чиме се и илегално деловање у многоме исцрпљује. Са друге стране, такав систем пацификује уличну уметност, одузимајући јој оштрицу коју као чин субверзије у недозвољеном простору она са собом носи. Закључак који је проистекао из личног вишегодишњег интересовања за тему је ипак да се, ма колико радикалне забране и казне биле, привид чистог града у огромној мери заснива на ажурности служби које се баве чишћењем зидова. У Београду је дисбалансом између чврстих ставова и оштрих казни, повремених театралних медијски пропраћених чишћења зидова и деловања у пракси, те суштинским неразумевањем проблема и одсуством званичних, легалних зона за цртање, отворен непрегледно широк простор за деловање не само цртача, него и свих оних који су интервенцију на фасади препознали као средство за остваривање својих циљева.

Тако се у Београду развила изузетно жива и разноврсна сцена уличне уметности, графита, навијачких мурала и пропагандних порука, маркетиншких кампања које симулирају уличну уметност, политичке и идеолошке пропаганде, које без нарочитих препрека доспевају на градске фасаде, приказујући диверзитет могућих начина интервенисања сликом у јавном простору у пуном сјају.

## **1.2 Истраживачке методе и технике**

Велика брзина настајања и нестајања интервенција на зидовима, нарочито у централној градској зони Београда условљава начин прикупљања, архивирања, селекције и обраде материјала прикупљеног теренским истраживањем. У оваквим околностима, за утврђивање значаја и функције слике у јавном простору није неопходно, а на крају крајева – ни могуће, појединачно анализирати сваки случај. За потребе овог истраживања,

материјал прикупљен од лета 2013. до лета 2017. године категоризован је на основу неколико параметара који су базирани мање на основу визуелних, односно, естетских критеријума, а више на основу њиховог значењског квалитета, поруке коју носе, односно – њихове функције.

То значи да мотив, иако наизглед најлогичнији параметар груписања, неће бити онај на основу ког се формирају групе чија се функција анализира. Груписање по мотиву легитимно је и смислено када је реч о мотивима који се често појављују, па бисмо, на пример, могли разматрати различите функције портрета. Међутим, неупоредиво већи број радова по том основу не може бити сврстан ни у једну групу због ретког појављивања конкретних мотива, што би овај преглед функција учинило врло несистематичним – огромно мноштво мотива представљало би појединачне категорије од који многе деле функцију. На пример – серије портрета иза којих стоје навијачке групе биће анализирани паралелно са другим навијачким радовима и кампањама-налик интервенцијама, а не са меморијалним или *l'art pour l'art* портретима са којима осим мотива немају других додирних тачака. Огромна продукција интервенција условљава и селекцију – радови одабрани за анализу никако нису једини пример за одређену функцију слике у јавном простору, али су ипак одабрани и искоришћени као илустрација због очигледности и јасноће.

Бављење радовима није конципирано искључиво као ликовна анализа, већ као низ студија случаја које подразумевају сагледавање уметничких и неуметничких параметара значајних за конкретне примере (локација, време настанка, аутор, техника, мотив, ликовна анализа), смештање радова у социјални и културолошки контекст, смештање у групу сродних интервенција и на крају одређивање њихове функције и значаја. За последњи део, коришћен је теоријски метод (ослањање на друштвене науке релевантне за конкретне примере, праћење реакција у медијима) и индуктивно-дедуктивни метод.

Део фотографског материјала коришћеног у истраживању прикупљен је самосталним теренским радом, а део је, услед честих промена и модификација радова, уступљен љубазношћу фотографа и ентузијаста који су документовали интервенције на београдским улицама. Метод интервјуа је намерно избегнут у сегменту који се односи на анализу радова. Разлог за то је природа дела у јавном простору, односно, њихова

антидискриминаторска природа. Увођење посредника у контакту са делом било као институција, концепт аутора или кустоско деловање довео би у питање једно од основних својстава ове врсте ликовних интервенција. Изузетак је учињен у сегменту који се односи на почетке графити-субкултуре, због недостатка релевантне литературе.

Изведбени део рада, односно интервенције у јавном простору и изложбе које презентују процес трансформације радова намењених интимним просторима у радове намењене јавним, пратио је истраживачки део и подразумевао је деловање у јавном простору за време трајања прикупљања и обраде материјала. Теме односа појединца и гомиле, те неприпадања као чина личног избора, разрађивала сам поступно кроз неколико етапа. Процес рада заснован преваходно на цртежу подразумева ликовне експерименте кроз које бивају разрађени мотиви, композициона и колористичка решења на различитим форматима и носиоцима намењеним интимним просторима, благо преобликовање елемената тих радова у заокружене целине, реконтекстуализацију у привремене интервенције на улици и извођење мурала заснованих на ликовним решењима и искуствима стеченим кроз претходне две фазе. Сазнања и закључке до којих сам дошла у истраживачком делу пројекта, применила сам на радове које сам ја извела, а њихова експликација и класификација подразумева исте оне параметре којима су при анализи били подвргнути радови нађени у београдском јавном простору.

### **1.3 Јавни простор**

Дефинисање појма јавног простора није ни изблиза једноставан задаток, самим тим што је и сам концепт који желимо вербално да формулишемо изузетно комплексан, условљен мноштвом различитих фактора и кључан за различите сфере људског деловања. Ја, ипак, не претендујем да се одлучим за једну дефиницију, већ да у односу на потребе овог истраживања поставим теоријски оквир који ће послужити за разумевање сликовних садржаја које проналазимо на градским фасадама и чијом анализом се бавим.

За дефинисање концепта јавног, неопходно је дефинисати његову супротност, односно, концепт приватног, интимног или личног. Ова дистинкција послужиће нам као полазиште за утемељивање неких од кључних карактеристика јавног простора које су од значаја за конкретно истраживање. Лично, интимно и приватно су појмови који могу

послужити као супротност појму јавно и на тај начин омогућити и сагледавање и успостављање граница концепта јавног простора са неколико значајних позиција. На нивоу језика; Речник српског језика Матице српске појам лични<sup>2</sup>, између осталог, дефинише као *а. онај који се односи на одређено лице, особу, личност, сопствени, властити, приватни, особни – интерес, карта, рубље, својина, лекар; б. који се односи на сопствену личност, који се издваја од заједничког, заснован на нечем властитом, приватном – жртва, дијагноза, поверење, лични разлози, тежња; а појам јавни<sup>3</sup> као нескривен, познат, 2. а. коме може свако присуствовати; б. који је намењен свима - библиотека, локал, в. који се збио пред свима – скандал; 3. а. који се односи на друштво, друштвено значајан – радови, интерес.*

Са становишта својине, однос приватног (поседа) и јавног (простора) разграничен је постојањем концепта власништва, односно законског права појединца да контролише или располаже одређеним простором. У односу на ову поставку, јавни простор је онај који није у власништву појединца тј. онај који је јавно или друштвено добро; онај који користи шира заједница.

Члан 10 Закона о јавној својини Републике Србије<sup>4</sup> дефинише јавна добра у општој употреби на следећи начин:

„Добрима у општој употреби у јавној својини, у смислу овог закона, сматрају се оне ствари које су због своје природе намењене коришћењу свих и које су као такве одређене законом (јавни путеви, јавне пруге, мост и тунел на јавном путу, прузи или улици, улице, тргови, јавни паркови, гранични прелази и др)... Свако има право да добра у општој употреби користи на начин који је ради остварења те намене прописан законом, односно одлуком органа или правног лица коме су та добра дата на управљање.“

У Одлуци о комуналном реду<sup>5</sup> која се односи на Београд, концепт јавног простора рашчлањен је на основу параметра постојања планског документа на површине јавне

---

<sup>2</sup>Милица Вујанић и др., Речник српског језика, Матица српска, Нови Сад 2007, 497

<sup>3</sup>исто. 1034

<sup>4</sup>Закон о јавној својини "Службени гласник РС", бр. 72 од 28. септембра 2011, 88 од 6. октобра 2013, 105 од 3. октобра 2014, 104 од 23. децембра 2016 - др. закон, 108 од 29. децембра 2016.

<sup>5</sup>Одлука о комуналном реду Одлука је објављена у "Службеном листу града Београда", бр. 10/2011, 60/2012, 51/2014, 92/2014, 2/2015, 11/2015, 61/2015, 75/2016 (чл. 3-5. нису у пречишћеном тексту) и 19/2017.

намене, што подразумева “планским документом изграђене површине око објеката јавне намене, јавне зелене површине, јавне саобраћајне површине и неизграђено грађевинско земљиште намењено изградњи јавних објеката или површина, и површине у јавном коришћењу које планским документом нису предвиђене као површине јавне намене, а доступне су широкој заједници у које спадају уређене саобраћајне и зелене површине унутар и између блокова зграда, између зграда, унутар отворених тржних центара, колонаде, пасажи и сл.”

У оквиру концепта приватности можемо препознати и просторе које трајно или привремено користи појединац (или мала група) а којима шира јавност нема приступ, на пример интимни простор дома. У односу на овакву поставку, јавни простор можемо дефинисати као простор којем шира заједница може слободно приступити и које може користити.

Теоретичар архитектуре и урбанизма Али Маданипур анализу односа приватних и јавних простора конципира градирајући их на основу степена аутономије и неповредивости, степена изложености и степена интензитета социјалне интеракције која је у њима заступљена. Градацију започиње од јединог сасвим интимног и неповредивог простора који назива унутрашњи простор ума, који следе простор тела који непосредно интерагује са светом који га окружује и социо-психолошки простор или мехур који окружује тело, а чија величина је диктирана социјалним и културолошким нормама; наставља разматрањем међувредности попут дома и суседства, простора друштвених сусрета и завршава имперсоналним јавним простором града<sup>6</sup>. За нас су, међутим, нарочито занимљиве међувредности, „полујавни“ простори, преклапања личног и јавног, попут суседстава, (јавности) изложених прочеља фасада приватних објеката, пролаза који повезују стамбене зграде и слично.

Да бисмо, дакле, што прецизније дефинисали и ограничили поље којим се бавимо, на основу изнетих теоријских поставки, можемо рећи да ћемо под појмом јавни простор у оквиру овог истраживања и даљег текста подразумевати (физички) простор града који је

---

<sup>6</sup>Ali Madanipour, *Public and Private Spaces of the City*, London, Routledge, 2003

(физички) доступан сваком члану шире заједнице, занемарујући при том законско власништво појединца над објектом као фактор од значаја, осим у ситуацијама у којим је присуство сликовне интервенције на конкретном месту идејно и значењски на неки начин повезано са власништвом. Просторни оквир разматран током овог истраживања у свом фокусу има централно градско језгро, односно, имперсонални простор града у коме је фреквенција интервенција највећа и најразноврснија и неколико квартава удаљених од самог центра, у којима је могуће посматрати и документовати интервенције у „полујавном“ простору специфичних суседстава.

## 1.4 Институције

Описујући природу уличне уметности, Мартин Ирвин<sup>7</sup> користи фразу “режими видљивости” , односно разјашњава утицај различитих системских институција на право или прилику да неки рад буде виђен у јавном простору. Ирвин те позиције поставља и елаборира као надметање уличне уметности са режимима видљивости оличеним у закону и систему власти са једне стране и режимом света уметности и владајуће естетике са друге стране. Правила и ограничења која намећу оба режима, Ирвин препознаје као системску тежњу за утврђивањем и контролом над тим ко заслужује, шта има легитимитет и где ће нешто бити видљиво и виђено, а ко ће бити означен као пука „бука градског живота.“

Разумевање нивоа „монопола“ над јавним простором значајно је јер ће помоћи при разумевању самих слика које се у њему налазе. Први ниво односи се на надлежности над одређеним начином употребе заједничке (градске) својине, односно јавног простора. Илустрација за ту врсту монопола над заједничким простором је, на пример, закључавање капије градског парка који припада свим становницима града, у одређено доба дана. Тиме се време боравка у одређеном, заједничком простору системски ограничава, а кршење правила се санкционише. Принцип који је разјашњен на претходном примеру примењује се и на оне сфере деловања у јавном простору које су предмет мог истраживања. Сливковне интервенције у јавном простору допуштају се уз одговарајућу дозволу за то надлежних служби или се потпуно забрањују, а самоиницијативно интервенисање се санкционише.

---

<sup>7</sup> Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture* in Barry Sandywell and Ian Heywood (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York, Berg, 2012, 235–278

Луј Алтисер<sup>8</sup> овај ниво организације друштва, односно, онај задужен за одржавање задатих модела функционисања под претњом санкција, дефинише као апарат принуде.

Други ниво режима видљивости односи се на критеријуме које успостављају институције културе и уметничка теорија, којима се нешто препознаје или не препознаје као уметничко дело. У односу на овај ниво монопола, одређени облици деловања у јавном простору се препознају као уметничко, насупрот вандализму или кичу, те им се као таквим омогућава или подржава њихово присуство, односно, видљивост у јавном простору.

Надлежност над издавањем дозвола за осликавање конкретних површина имају општинске управе за комуналне послове, а у појединим градским општинама односно деловима града који чине културно-историјску целину<sup>9</sup>, потребна је и сагласност Завода за заштиту споменика културе. Занимљиво је пак, да се у случају самоиницијативног сликовног интервенисања у јавном простору преклапају надлежности полиције и комуналне полиције. Комунална полиција, иако начелно надлежна за одржавање. Одлука о комуналном реду<sup>10</sup> који се односи и на фасаде, нема овлашћења да процењују садржај слике, цртежа или текста на зиду. Такође је упечатљива генерализација на језичком нивоу, која речју „графит“ описује читав низ могућих типова интервенција од неовлашћених уметничких интервенција до графита мржње, преко насумичног вандализма. „Одредбама наведене Одлуке, комунални инспектори и комунални полицајци нису овлашћени да цене садржај исписаних графита, нити њихову, евентуалну, уметничку вредност.“<sup>11</sup> Другим речима, упркос постојању широког спектра различитих интервенција које ће бити анализирани, међу којима су и оне које својим садржајем, ширењем верске и националне мржње спадају у дела описана Кривичним законом Републике Србије<sup>12</sup> за која је запређена и затворска казна, бављење комуналних служби овим питањем не залази у значење и садржај, те једину дистинкцију међу

---

<sup>8</sup>Љуј Алтисер, *Ideologija i državni ideološki aparati* (prev. Vera Vukelić i dr.) у Ђорђевић Јелена (ur.), *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 143–147

<sup>9</sup>Члан 7, Одлука о комуналном реду Одлука је објављена у "Службеном листу града Београда", бр. 10/2011, 60/2012, 51/2014, 92/2014, 2/2015, 11/2015, 61/2015, 75/2016 (чл. 3-5. нису у пречишћеном тексту) и 19/2017.

<sup>10</sup>Одлука о комуналном реду Одлука је објављена у "Службеном листу града Београда", бр. 10/2011, 60/2012, 51/2014, 92/2014, 2/2015, 11/2015, 61/2015, 75/2016 (чл. 3-5. нису у пречишћеном тексту) и 19/2017.

<sup>11</sup>Прилог 1 - допис Управе комуналне полиције

<sup>12</sup>Кривични законик, ("Сл. Гласник РС", бр. 85/2005, 88/2005 - испр., 107/2005 - испр., 72/2009, 111/2009, 121/2012, 104/2013, 108/2014 и 94/2016)



интервенцијама на зидовима препознаје на нивоу постојања или одсуства дозволе коју саме издају и на висине новчане казне која се прописује у случају одсуства дозволе – за физичко лице, предузетника, одговорно лице у правном лицу и правно лице. Полицијска управа града Београда, иако сама није надлежна за издавање дозвола, у случају интервенисања у ситуацијама нелегалног цртања, у свом раду препознаје категорију графит мржње<sup>13</sup>, те уз пријаву надлежном тужилаштву за дело нелегалног цртања додаје и дела из ставова 3 и 4 члана 387 Кривичног законика Републике Србије<sup>14</sup>.

Ипак, у пракси се највећи део поменутих мера примењује само у ретким ситуацијама када је „починилац“ ухваћен у самом чину цртања или писања, а формална дозвола издата од стране надлежних институција заобилази се или усменим договором са власницима или корисницима објекта чија фасада се осликава или пак потпуним игнорисањем те врсте ограничења.

Подаци који се односе на надлежност јавних служби, правила и казнене мере, служе да би се конкретни видови настанка и употребе слике у јавном простору контекстуализовали на нивоу важности чина сликања и значења у односу на јавни простор.

## 1.5 Слика у јавном простору

Интервенисање сликом у заједничком простору није ексклузивна активност професионалних уметника - напротив. Изузетно често, људи без формалног уметничког образовања, штавише - без уметничких претензија, посежу за сликом као ефектним и ефикасним средством комуникације или заузимања критичког става у заједничком простору. Управо су због тога сликарске интервенције на које наилазимо на градским улицама тако разноврсне у формалном, идејном, наменском и сваком другом смислу. Баш те разлике у намери чине поделу на типове сликарских интервенција у јавном простору

---

<sup>13</sup> Прилог 2 – допис Полицијске управе Града Београда

<sup>14</sup> (3) „Ко шири идеје о супериорности једне расе над другом или пропагира расну мржњу или подстиче на расну дискриминацију, казниће се затвором од три месеца до три године. (4) Ко шири или на други начин учини јавно доступним текстове, слике или свако друго представљање идеја или теорија које заговарају или подстрекавају мржњу, дискриминацију или насиље, против било којег лица или групе лица, заснованих на раси, боји коже, верској припадности, националности, етничком пореклу или неком другом личном својству, казниће се затвором од три месеца до три године.“

могућим на нивоу који далеко превазилази само визуелно и омогућавају разумевање њиховог значења и функције.

Једноставна подела на уметност и вандализам, која институционално подржано, легално осликавање фасада препознаје као уметничко деловање, а сваки други модел деловања третира као вандализам и прекшај, са становишта теорије уметности није легитимна. То никако не значи ни да је свака интервенција самим тим и уметничка - напротив. Поред институционално подржаног, ништа мање није драгоцено ни ванституционално, илегално и субверзивно уметничко деловање. Проблем дефинисања појмова и дистинкције између јавне (репрезентативне, институционализоване) и уличне уметности је комплексан. Николас Алден Ригл<sup>15</sup> објашњава их и на примеру контроверзне и на крају уклоњене скулптуре *Нагнути лук* Ричарда Сера на Менхетну. Дела јавне и репрезентативне уметности, али и (нелегалне) уличне уметности налазе се у јавном простору, што и једне и друге чини видовима јавне уметности. И једна и друга (прва не неизоставно, али довољно често) пројектованошћу за конкретну локацију имају *site specific* карактер, а сам простор представља њихов интегрални део. Дистинкција у Ригловом примеру постаје очигледна када се у обзир узме аспект трајности. Одлука о уклањању ове скулптуре била је повод озбиљних дискусија чак и унутар света уметности<sup>16</sup> и вишегодишње институционалн борбе самог Сера да скулптуру задржи на Федерал Плази. Са друге стране, улична уметност не претендује на трајност и урачунава могућност кратког трајања дела у своју уобичајену праксу. У извесном смислу, ослањајући се на вредност субверзивности самог чина, саме акције, а не на трајност дела, улична уметност реферира и на Дебора<sup>17</sup> и ситуационисте. Дакле, из преклапања Риглових и Ирвинових ставова јавну и уличну уметност могли бисмо дефинисати на следећи начин: уметничка дела која се уз подршку институција и дозволу режима видљивости плански смештају у јавни простор у мањој или већој мери концептуално зависећи од њега, служећи тако као репрезент доминантних културних и идеолошких токова, спадају у корпус јавне уметности,

---

<sup>15</sup>Nicholas Alden Riggle, "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68, no. 3 (2010): 243-57. <http://www.jstor.org/stable/40793266>

<sup>16</sup>Полемика између Артура Дантоа (Arthur C. Danto, *Tilted Arc and Public Art* pp. 90-94. In: *The State of the Art*, Prentice Hall Press, 1987.) и Грегга Хорвица (Gregg M. Horowitz, "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 1 (1996): 8-14. )

<sup>17</sup> Ги Дебор, Друштво спектакла, Анархија 45, (превео са француског Алекса Голијанин), 2003.

а дела која настају без институционалне подршке, и мимо ограничења режима видљивости, иницијативом појединца или мале групе, ограничене временске трајности, било да су у питању сликарске, скулпторске или чак перформерске и театарске интервенције, за које је јавни простор неизоставно материјални или уметнички ресурс и интегрални део, спадају у корпус пракси уличне уметности. Ипак, чак и ова формулација, у односу на конзервативну поделу *мурал=уметност – графит=вандализам* захтева даље појашњење и проширивање.

Појам графит јесте оно што уноси забуну, а у свакодневном језику он подразумева спектар различитих деловања – од пуког исписивања поруке на зиду, па све до мурала изведених аеросолом. У језику уличних цртача и теорије културе и уметности, графит је појам који се односи на исцртавање словних порука, у визуелном смислу дефинисаних одређеним цртачким стилем. У погледу материјала, графити се ослањају на употребу аеросола, али и на употребу фасадних боја и ваљака. Графит је, дакле, ужи и конкретнији појам од појма улична уметност, одређен другачијим праксама деловања, другачијим циљевима, објашњен другачијом интерном терминологијом и градирањем вредности радова<sup>18</sup>. Рани графити-покрети из 70-их и 80-их година 20. века, представљају прапочетак уличне уметности. Отварање врата њујоршких алтернативних галерија цртачима графита, уједно је представљало и отварање врата која су водила ка формирању прве генерације уличних уметника који су се клацкали између наслеђа графита у погледу вредности субверзивности самог чина цртања на сопствену иницијативу на било ком месту, референци на раније уметничке покрете и аутентичних ауторских рукописа. Ирвин<sup>19</sup> уличну уметност види као корак напуштања галерије коме су претходили, који су омогућили и заокружили дадаистичке и Дишанове идеје и аргументи о промени природе уметничког дела, и нови концептуални простор створен преиспитивањима које је донео

---

<sup>18</sup> Графити субкултура на сасвим другачији начин градира, вреднује и односи се према радовима него што је то случај са било којом другом праксом изражавања сликом. Хијерархија и стечени углед међу цртачима и групама, територија, комплексност рада, те њихово вредновање у смислу – шта се чиме сме прекрити на основу комплексности рада (комплексније и захтевније форме могу прекрити једноставније, а никако обратно) су нека од кључних места ове праксе. Неки од кључних типова графита су таг (*tag* - енг.) – потпис цртача који опстаје као самосталан рад, а циљ је што већу територију обележити својим потписом, троу-ап (*throw-up* – енг.) – потпис који се састоји од контурне линије или контурне линије и једне боје којом је унутрашња површина слова попуњена, пис (*piece* – енг.) (скраћено од *Masterpiece*) – рад (словни) који се састоји од најмање три боје

<sup>19</sup> Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture* in Barry Sandywell and Ian Heywood (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York, Berg, 2012, 235–278

поп-арт. Забуну у раздвајању појмова мурал и графит уноси и употреба аеросола, јер је спреј традиционално асоцијација за графит и вандализам<sup>20</sup>. Многи муралисти, било да раде под окриљем институција или самоиницијативно, често употребљавају аеросол. Сликарска или цртачко средство само по себи није у овом случају релевантан фактор дистинкције. Често чак није ни могуће проценити шта су тачно сликарски материјали који су у процесу израде мурала коришћени. Мурал као дисциплина зидног сликарства и облик јавне, репрезентативне уметности настаје уз сарадњу и подршку институција, а улична уметност и графити настају као субверзија у односу на институције. Ипак, међу делима која настају у оквиру уличне уметности итекако постоје радови које природа уметничке праксе не чини ништа мање муралима у формалном погледу. Дакле, може се говорити о дистинкцији између легалних и нелегалних мурала, у погледу начина, разлога и покретача за настанак, па и трајности и неповредивости радова и реакција институција, али не и у погледу саме природе радова чије су интенције уметничке за време трајања њиховог постојања. Мурал дакле, као продукт уметничког, било да је део институционализованих уметничких пракси или уличне уметности, чини засебну категорију сликарске интервенције у јавном простору<sup>21</sup>, која подазумева унапред конципирано осликавање зидне површине.

Алден-Ригл истиче употребу јавног простора као уметничког ресурса и интегралног дела рада, чиме у ту категорију смешта искључиво оне радове за које део простора у коме се налазе представља градивни елемент (у идејном и физичком смислу), за које би било какво измештање из конкретног просторног контекста значило потпуно обесмишљавање. Самим тим, мурал, било изведен традиционалним сликарским средствима или аеросолом, не губећи смисао и форму хипотетичким измештањем из конкретног просторног контекста, не спада у категорију улична уметност, већ представља засебну категорију.

---

<sup>20</sup> Текст „Поломљени прозор – полиција и безбедност суседстава“ из 1982. године (GEORGE L. KELLING AND JAMES Q. WILSON, Broken Window – The police and neighborhood safety, The Atlantic, March 1982 Issue) у једном свом делу чак гради везу између присуства самоиницијативних натписа и слика у простору са појавом криминала, препознајући „графите“ као један од знакова одсуства бриге о простору, те повезујући небригу и запушеност простора са незакоњем и плодним тлом за ситан криминал. Суштину текста представља идеја да се драстичним кажњавањем ситних прекршаја, предупредују они озбиљнији.

<sup>21</sup> Ово не значи да се из вида губи чињеница да мурални радови могу постојати и у ентеријерима или другачије конципираним просторима за личну употребу, али такви мурални радови нису предмет овог истраживања.

Питање ауторства у поменутиим категоријама има различиту вредност. Муралиста у класичном смислу, свој рад потписује именом и концептом ауторства и претендује да заштити свој рад од измена, злоупотреба и уништавања. Улични уметник, који најчешће под псеудонимом илегално изведе свој рад, неће се ослањати на ауторство као гаранцију неповредивости своје креације на улици, већ евентуално на механизме избегавања уништења рада. За цртаче графита пак, потпис или припадање одређеној екипи је ствар престижа и мерило статуса, чиме ауторство добија потпуно нову димензију. Угрожавање ауторства "гажењем"<sup>22</sup> има тежину личне провокације или увреде и често подразумева контра-акцију еквивалентног или јачег интензитета. Поменута различита поимања ауторства, неповредивости и вредновања рада налазе се повремено у колизији услед неминовног дељења јавног простора.

Осим разматране сфере појаве слике у јавном простору са уметничким претензијама, кроз муралистичке и праксе уличне уметности, слика се у јавном простору појављује и без превасходних уметнички оријентисаних циљева. Преклапањем јефтених и ефектних техничких поступака карактеристичних за уличну уметност и свести о упечатљивости и потенцијалу за преношење поруке, сликарске интервенције у јавном простору постају често средство комерцијалног или политичког маркетинга и интегрални делови ширих маркетиншких кампања. Муралистичке праксе, прилагођене социјалној динамици специфичног простора, могу постати средство демонстрације територијалности или гласа колективног ја.

## 1.6 Београд и осликавање

Попис и реконструкцију историје настанка београдских мурала од 1970. до 2011. спровели су Јована Стојановић, Милош Милетић и Мирјана Радовановић у оквиру пројекта Историјат осликавања мурала у Београду<sup>23</sup> удружења Курс. Почетком бављења муралом у Београду сматра се, према резултатима њиховог истраживања, мали мурал Лазара Вујаклије из 1970. године на књиговезачкој радњи у данашњем Булевару краља Александра. Београд је, као још неколико градова у Србији деценијама касније (Краљево

---

<sup>22</sup> Потпуно или делимично прекривање или цртње преко туђег графита – прим.аут.

<sup>23</sup> Историјат осликавања мурала у Београду, <http://www.udruzeniekurs.org/projekti/istorijat-oslikavanja-murala-u-beogradu/> асц. 15.05. 2014, 4:15 PM

двехиљадитих, Ужице – средином деведесетих година 20. века и поново кроз фестивал Ревитализација 2016. године), у неколико наврата плански осликаван, кроз велике пројекте подржане од стране институција културе.

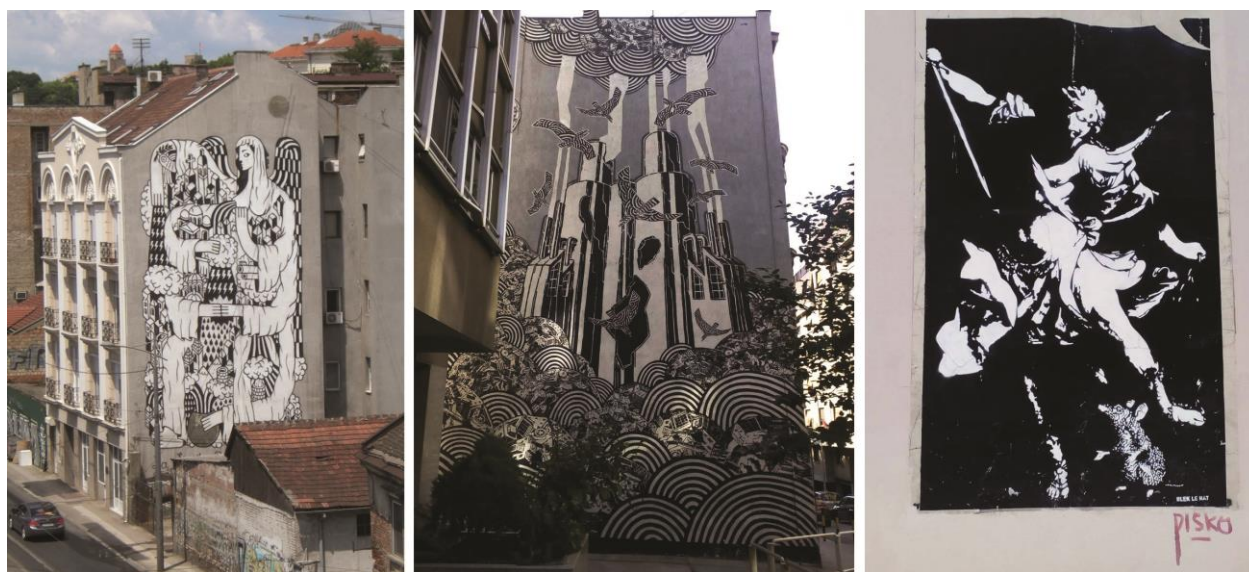
Први талас осликавања, на основу података изнетих у поменутом истраживању, отпочео је у Београду 1984. године, две године по одржавању скупа „Комуникације“ који је проблематизовао питање мурала, а кључна фигура у процесу популаризације мурала и мобилизације како младих, тако и етаблираних уметника, све до краја деведесетих година, био је професор Факултета ликовних уметности Чедомир Васић. Ипак, почетак правог, планског, осликавања града означава IX Самит несврстаних који се 1989. године одржавао у Београду. Са Богданом Богдановићем на челу града, мурал се у први пут 1989. године у неком званичном документу, Оперативном плану за уређење града, помиње као легитимно и легално средство уређења урбане средине. У том таласу настају између осталог, и неки од најпознатијих београдских мурала - Владимир Величковић осликава фасаду Филозофског факултета на Студентском тргу, Миодраг Б. Протић и Ибрахим Љубовић фасаде на Теразијама, Иван Рабузин фасаду у Кнез Михајловој улици.



Илустрација 1: Мурал Владимир Величковића, Миодрага Б. Протића, Ибрахима Љубовића и Ивана Рабузина, настали поводом Самита несврстаних земаља. Фотографије: аутор

Следећи талас планског осликавања наступио је 2008. и 2009. године у оквиру Београдског летњег фестивала. Тада су у Београду, уз мурале Биљане Ђурђевић, Владимира Перића Талента и других домаћих уметника, настали мурал естаблираних светских муралиста млађе генерације – пољског уметника Мариуша Мараса (M-City), италијанских уметника Валерија Берутија (Vallerio Berutti) и Блуа (BLU), француског муралисте Гијома Албија (Remed) и стрит-арт интервенције француског уличног уметника

Л'Рета (Le Rat). Сам избор уметника који су гостовали, у концепцијском смислу представља драстичан заокрет у односу на концепт претходног таласа у коме су били заступљени естаблирани домаћи академски сликари – сам крем тадашње београдске ликовне сцене. Заокрет се никако не односи на чињеницу да је селекција аутора мурала из 2008. и 2009. године била интернационална, већ на чињеницу да су се гости-аутори естаблирали преваходно као улични уметници. Le Rat се, сматра „оцем“ употребе стенсила и директном претечом чувеног Бенксија, а M-City и BLU су у датом тренутку били аутори чије су уличне интервенције слале најгласније ангажоване поруке на европској, али и глобалној сцени уличне уметности.



Илустрација 2: Мурали настали у оквиру Белефа 2009. године, чији су аутори Ремед, M-City и Л'Рет. Фотографије: аутор

Тај велики заокрет није дошао случајно. Прво планско осликовање крајем осамдесетих година затекао је Београд врло скромне традиције сликарства у јавном простору, а период између другог и трећег таласа, скоро две деценије дуг, представљао је време за које су се у Београду развиле генерације муралиста, цртача графита и уличних уметника, пажљиво пратећи глобалну сцену, и повезујући се са цртачима графита, уличним уметницима и организацијама из региона. Заједно са цртачима, стасавала је и свест о огромној моћи коју комуникација и оглашавање сликом у јавном простору имају.

Истраживање које је спровело удружење Курс фокусирано је на мурал, дотичући се других облика интервенција и уличне уметности тек у назнакама, помињући радове чији је аутор Le Rat и једну фасаду коју су у оквиру Белефа заједничким снагама осликали графитери и улични уметници из Београда и региона.

Историја ванинституционалног осликавања града, ипак игра подједнако значајну улогу у разумевању савременог тренутка и актуелних интервенција на београдским зидовима.

За разлику од почетака мурализма, фокусираних на централно градско језгро, почеци цртања графита везују се за новобеоградске блокове. *Par excellence* пример развоја субкултуре, изоловане од центра града а подстакнуте између осталог, великом популарношћу филма Бит Стрит<sup>24</sup>, у блоку 45 већ 1984-1985. године група под називом Фантастик Бојс (Fantastic Boys) исписује своје прве тагове. Занимљиво је, међутим, да они у стилском погледу нису подражавали своје њујоршке претече, већ су уз ослањање на виђено развили аутентичан стил. Све до средине деведесетих година, графити у данашњем смислу речи постепено се развијају, остајући „ендемска“ појава ограничена на неколико блокова. Преломним тренутком за буђење интересовања за графите, сматра се конкретан рад из 1995. године чији је аутор био цртач Јенс. Прва екипа београдских цртача, АГС, бива оформљена у блоковима 1997. године, а први воз у Београду исцртали су цртачи Цобе (Cobe), Боги (Bougie), Сутер (Suter) и Фејс (Face) исте године. Ипак, иако у графити-субкултури исцртавање возова представља једно од кључних места, централну улогу у популаризацији графита у Београду нису одиграли возови већ – тролејбуси. Пожар у хангару градског саобраћајног предузећа на Дорћолу 1999. године условио је да возила неколико месеци буду паркирана напољу, што је међу нарастајућом заједницом београдских графитицртача препознато готово као позив – лако доступна и готово нечувана возила исцртавана су ноћу, на начин на који се обично исцртавају возови, да би наредног дана, са свежим радовима на себи постајала средство промоције, али и развоја свести о постојању графити-субкултуре у Београду. Иста година значајна је јер се тада

---

<sup>24</sup>Lathan, Stan (director) (1984) Beat Street [film]



одржава и први београдски графити-цем<sup>25</sup>, у дворишту школе Краљ Петар Први, који је уједно и прво легално, јавно цртање графита у Београду.



Илустрација 3: Прво јавно цртање графита у Београду 1999. године у дворишту школе Краљ Петар I. Фотографија уступљена љубазношћу Марка Крстића.

До следећег јавног окупљања цртача графита, дводневног цртања код Бранковог моста и фабрике ИМТ, проћи ће још четири године. У том тренутку, осим све више појединаца од којих су многи и данас активни, већ постоје и увелико делују три екипе цртача – BG Шlegal, SDB и MAC / LMC. До тада ће се графити-субкултура, некада карактеристична за новобеоградске блокове која се у центру града појављивала спорадично, претежно кроз Лортекове радове, раширити и усталити и у другим његовим деловима.



Илустрација 4: Рани београдски графити- графит Stuff из 1995. године, цртачи на цему 1999. године и један од исцртаних тролејбуса из 1999. године. Фотографије уступљене љубазношћу Марка Крстића.

Улична уметност, употреба шаблона (*stencil*, енг.) и пејст ап налепница (*paste up*, енг.) у Београду се развија током прве половине двехиљадитих, делом подстакнута све присутнијим графитима, а делом огромном видљивошћу у јавном простору коју је

<sup>25</sup> *Graffiti jam* (енг.), назив за јавна и легална окупљања цртача и цртање графита

кампања студентског покрета Отпор, чији је значајан део био заснован управо на употреби шаблона, постигла. Лакоћа мултипликације коју омогућава шаблон, те брзина аплицирања папирних радова на фасаде у случају пејст ап налепница (принцип лепљења плаката), довеле су већ 2003-2004. до неких од првих радова из корпуса уличне уметности у Београду, и означиле и код нас почетак паралелног постојања графити-субкултуре и уличне уметности. Релевантне локације за уличне уметнике тада, а и данас, налазиле су се у центру града, у просторима у којима је фреквенција пролазника-пешака велика. Релативно мали формати условљавали су усмеренију пажњу пролазника него велике осликане површине, па су се зато локације у централном градском језгру наметнуле као одговарајуће.

Након Белефа, фестивал Миксер почев од 2012. године, са посебним акцентом на 2014. годину, у оквиру свог програма наставља планско осликавање града, још даље померајући тежиште са академског ка неформалном, односно уличном, за шта су се, видели смо из кратког прегледа историје институционализованог и ванинституционалног осликавања, услови увелико стекли. Фокус је овога пута био на једној градској четврти – Савамали, у том тренутку пројектованој у центар развоја креативних индустрија и уметничког деловања. Само осликавање у овом случају на изванредан начин је „брендирало“ квартал. Red Bull Door Deco, део програма Миксер фестивала из 2012. године, укључио је званично у пројекат осликавања врата доступних са улице двадесет шесторици уличних уметника и цртача графита, настао је и мурал према нацртима Александра Маћашева, а у оквиру фестивала одржаног 2014. године настали су мурал на фасади изнад зграде Миксера у Карађорђевој 44 (Never Crew, Швајцарска), CityCamouflage интервенција Роланда Етена (Roelant Oetten) испред зграде Миксера, мурал чији је аутор руски уметник Миша Мост у Херцеговачкој улици и велики заједнички мурал у Мостарској улици чији су аутори били како домаћи (Junk, Artez...), тако и страни улични уметници (Corto, Bond, Lunar, Chas..).



Илустрација 5: Мурали и врата осликани у оквиру Миксер фестивала. Аутори: Never Crew, Супер Тимор, Миша Мост.  
Фотографије: аутор

Од 2015. године фестивал Девет, смештен у простор циглане Трудбеник у Вишњичкој Бањи, започиње за Београд нови приступ планском осликавању, креирајући током три године у кругу бивше фабрике неку врсту галерије мурала на отвореном, која се, у духу ефемерности уличне уметности сваке наредне године обнавља пресликавањем старих радова.



Илустрација 6: Неке од површина у кругу циглане Трудбеник које се из године у годину осликавају у оквиру програма фестивала Девет. Фотографија: аутор

## 1.7 Технике и материјали

У погледу употребе материјала и техника, радови који су документовани у току теренског прикупљања материјала веома су разнолики. Оно што је важно узети у обзир јесте одсуство претензија на трајност у случају неких типова радова које су узрок прескакања корака који се односе на припрему подлоге и избора материјала који нису отпорни на атмосферске промене и слично, а који се ипак обилато користе.

Мурали који су били предмет анализе извођени су углавном на зидним површинама које нису унапред систематично припремане, изузимајући ретку употребу акрилних прајмера на упијајућим бетонским зидовима. Најчешће је једини вид препарације и импрегнације зида наношење слоја фасадне или боје за бетон којом се смањује упојност и незнатно ублажава текстура зидне површине. Неомалтерисани зидови од цигала и блокова, те цементне фасаде такође су осликавани само уз претходно наношење боје за бетон или фасадне боје. Изузетно су чести примери осликавања делова потпуно неприпремљених или јако оштећених зидова, посебно у случају илеганих интервенција. Улична уметност често подразумева осликавање површина које нису зидне, и на којима бојени слој, без припреме подлоге, постаје подложнији хабању него што би у уобичајеним условима био (боје за бетон на подлогама по којима се хода, боје за бетон и акрилни спрејеви на металним површинама по којима се вози, фасадне боје на глатким и масним металним или стакленим површинама). Чест узрок брзог пропадања радова на улици није само прескакање корака који се односе на припрему носилаца, већ и некомпатибилност материјала и носиоца.



Илустрација 7: Један од најчешћих типова оштећења.

На местима на којима у интервенције константне (Циглана, неколико зидова у граду, међу којима су задња фасада зграде Природно-математичког факултета која гледа

на Симину улицу, степениште на дну Поп Лукине улице, популарни међу улични уметницима и цртачима графита), услед одсуства било какве припреме или изолације, те упорног наношења нових слојева боја различитих својстава, бојени слој се одваја од зида и љушти се.

Осим као подлога, фасадне и боје за бетон користе се и у процесу сликања, некад као једини материјал, а врло често као и као материјал за подслик радова који се довршавају спрејом. Доступност спрејева намењених превасходно цртању, уместо раније коришћених ауто-лакова ограничене палете, непредвидиве покривности, непријатног мириса и високог сјаја, омогућава постизање финијих сликарских ефеката тим средством. Својства самог производа која се односе на покривност и тон прецизно су дефинисана, чиме се омогућава постепено градирање тонова и поступак налик сликању лазурима. Боце под различитим притиском омогућавају прецизност манипулације распршеним млазом боје у односу на начин цртања или сликања. Употреба различитих капица-распршивача имитира употребу различитих четака, одређујући радијус распршивања боје, степен збијености честица којом се постиже засићеност или разуђеност слоја боје, а хоризонтално зарезане капице омогућавају повлачење линија на начин сличан оном који омогућавају калиграфско перо или флах четка. За ефекат цурења, користе се капице са танким цилиндричним продужетком.

Техника мултипликације цртежа или слике употребом матрице у виду шаблона изрезаног из плоча од алуминијума, пластичних фолија, триплекс картона, лепенке или пак неког другог материјала и спреја веома је честа. Реч *stencil* која се у енглеском језику односи на шаблон, усвојена је на нашем говорном подручју као реч која означава и технику и продукт рада том техником - стенсил. Стенсили се појављују у различитим облицима, од сасвим једноставних изведених употребом једног шаблона, до комплекснијих, вишебојних вишеслојних који настају преклапањем већег броја матрица. Заступљеност дугују, осим могућности мултипликације, и уштеди времена неопходног за извођење рада на улици, која је у односу на слободоручно цртање и сликање огромна. Стенсил се користи и као део процеса поставке рада при дефинисању форми које се касније осликавају, као део великих композиција, а појављују се и мурали који су у целини изведени овом техником.

Аплицирање унапред припремљених цртаних, сликаних или стенсилем изведених радова на папиру, на носиоце различитих врста (стакла, металне површине, зидове) карактеристично је за уличну уметност. Трајност ових радова је врло ограничена, како због атмосферских услова на које нису отпорни, тако и због лакоће уништавања. Због начина аплицирања који је идентичан начину на који се лепе плакати, овај вид уличне уметности назива се по конструкцији из енглеског језика *to paste-up* – залепити, прилепити и у српском језику зове се пејст ап. Лепкови који су у употреби варирају од аутора до аутора, али су у употреби најчешће индустријски произведени лепкови за тапете и разређени лепкови за дрво. Пејст ап је у смислу брзине постављања у јавном простору, посматрајући време неопходно за апликацију радова истог формата, бржи и од стенсила.

Мултиплицирање дигиталних цртежа и слика и фотокопије цртежа, са или без накнадних дорада руком, те њихово постављање у неограниченом броју у виду пејст ап интервенција такође је чест приступ међу уличним уметницима.

## **2. Истраживачки рад**

### **2.1 Слика као средство оплемењивања простора – град као простор истраживања личних поетика**

Независно од тога да ли настаје у сарадњи са институцијама (било културним, било надлежим у законском смислу) или је плод самоиницијативног деловања аутора, слика као средство (уметничког) изражавања без других претензија осим оплемењивања самог простора, утицања и мењања његових визуелних обележја и атмосфере и истраживања сопствене визуелне поетике у контексту урбаног окружења, у Београду је чврсто утемељена кроз не предугу историју осликавања града. Ваља истаћи да се реч оплемењивање у овом контексту никако не односи на вешт молерај, банално декорисање, одсуство ликовних и идејних квалитета или поетике, већ на функцију ових радова која је усмерена примарно на мењање утиска о простору или његовом малом делу. У ову категорију сврставамо, никако при том не умањујући њихову вредност или значај, оне радове код којих је уметнички, естетски аспект претпостављен сваком другом. Они дакле, не инсистирају на поруци, аспекту ангажованости, нису средство комерцијалне промоције

или део неке шире, неуметничке кампање. Овакви радови у Београду појављују се у разним облицима, од трајних попут мурала, преко комбинација мурала и графита, стенсила па све до пејст-ап интервенција ограничене трајности. Било да је реч о радовима чија се функција оплемењивања заснива на естетизацији и илустровању фактичких референци и асоцијација на простор у коме се налазе (нпр. школа-бајка-детињство) или да самим својим присуством који нема већ поменути везу са функцијом, значењем или пак историјом простора у коме се налазе, представљају додатни визуелни, естетски и идејни квалитет . Не губећи из вида наслеђе мурала из осамдесетих и деведесетих година (Љубовић, Рабузин, Миљуш, Протић...), важно је ипак имати на уму промене уметничке климе и развој уличне уметности. Фокус мог разматрања усмерен је на интервенције са краја прве и из друге деценије двадесет првог века, а које су у време почетка прикупљања материјала за ово истраживање постојале у јавном простору. Град као скуп личних импресија и јавни простор у физичком смислу су у контексту уличне уметности простор истраживања личних рукописа и поетика - врста бележнице на отвореном, у коме се неретко налазе мали цртежи и брзе интервенције који су у контексту слања поруке непретенциозни, али никако лишени ликовних квалитета или визуелне ефектности. Ове белешке, често духовите и допадљиве, немају потенцијал да у великој мери трансформишу изглед простора у целини, већ да својим присуством обични простор претворе у простор уметничког деловања.

### **Биљана Ђурђевић – Пливачице – Милешевска 57**



Илустрација 8: Мурал *Пливачице*, по нацртима Биљане Ђурђевић, Милешевска 57. Фотографије: аутор

У оквиру већ помињаног Белефа 2009. године, у Милешевској улици број 47 настао је мурал према нацртима Биљане Ђурђевић. Зграда на чијој фасади је насликан, налази се тик уз зграду Спортског центра Врачар и базена, па се мотив базена и пливачица намеће као логична веза и референца на сам простор у који се рад смешта. Целина фасаде састоји се од неколико засебних фрагмената који захваљујући форми грађевине у различитој мери продиру у простор. Мурал се простире преко два физички неповезана фрагмента, а дводелна слика је конципирана тако да не претендује да „поравна“ различите нивое фасаде. Напротив, она ту разлику користи као додатно средство „ломљења“, инсистирајући у оба дела мурала, идејно, стилски и на сваки други начин повезаним, на јасним скраћењима кроз исцртавање токова плочица базена, које су на сваком од фрагмената под различитим углом, односно, цртана су из различите тачке посматрања из птичије перспективе. Илузија дубине простора, веома стилизованог, постигнута је управо прецизним геометријским пласирањем токова плочица, али је кључни елемент у визуелној игри физичке даљине и близине, те дубоког и плитког у сликаном простору заправо употреба фрагмента фасаде који дубље продире у простор. Форме пливачица су врло сведене, а средство појачавања динамике и благе сугестије дубине, уз поменуте промене у перспективи су стилизовани таласи органских, готово декоративних форми. Дакле, мурал у Милешевској 47 заснован је на визуелној игри и манипулацији задатим физичким простором, чији изглед мења креирајући кроз ликовно истраживање у задатом архитектонском контексту другачији визуелни доживљај зграде и окружења. Он у тематском погледу не шаље никакву експлицитну поруку нити представља облик друштвеног ангажмана кроз слику у јавном простору, већ га својим присуство оплемењује, чини визуелно занимљивијим и као такав представља врло очигледан пример савременог мурала у функцији оплемењивања јавног простора.

### **Миљан Стевановић – Раскрсница улица Проте Матеје и Макензијеве**

У непосредној близини трга Славија, на самом почетку Улице Проте Матеје налази се мурал Миљана Стевановића. Насликан 2016. године, овај рад иако савремен у погледу тренутка свог настанка, у погледу концепта, третмана и приступа архитектонско-просторној целини може се окарактерисати као веома архаичан.





Илустрација 9: Мурал Миљана Стевановића – поглед на фасаду у целини и детаљ. Фотографија: аутор

Апстрактна слика заснована на односима основних боја и њихових изведених тонова, те истраживање структуре и квалитета површине (упркос импозантним димензијама зида, на жалост, видљивим тек из непосредне близине) не претендује ни једног тренутка да кореспондира са постојећим односом ликових елемената архитектонске целине и ближег окружења – не нарушава га, али својом врло ублаженом динамиком и палетом не успева ни да га на значајнијем нивоу трансформише. Фасада је у овом случају искоришћена на исти начин на који би био искоришћен и лист папира или платно – без интересовања за оно што га физички окружује, односно без очигледног интересовања за просторни контекст. У случају мурала, овакав приступ, лишен јасне намере да у визуелном смислу наруши и трансформише, или се пак уклопи и до изражаја доведе карактеристике архитектонско просторне целине резултира херметичношћу и изолованошћу рада у односу на задати простор. Ипак, оно због чега је овај рад занимљив јесте чињеница да представља изванредно илустративан пример слике у јавном простору чија се функција исцрпљује искључиво у естетизацији и њој самој, у херметичном истраживању структуре површине и материјала, које у контексту јавног простора постаје својеврстан *l'art pur l'art*. У извесном смислу, овакво исцрпљивање у себи самом и изоловање из контекста реалног окружења које је парадигматско наслеђе модерне, у савременом контексту у коме овај мурал настаје може се прочитати и као препознавање места уметничког дела као простора изолованости.

## Франциско Босолети – Српска застава – Цара Николаја II 68



Илустрација 10: Мурал Франциска Босолетија *Српска застава*, целина фасаде и детаљ. Фотографије: аутор

Мурал у Улици цара Николаја II 68 један је од два која је аргентински уметник Франциско Босолети (Bossoletti) насликао 2015. године у Београду. Формат фасаде је изразито хоризонталан, а на читаву површину смештена је веома декоративна композиција, комбинација портрета и врло дискретних референци на локални простор кроз траке које би симболично требало да представљају заставу. Иако су овдашњи медији инсистирали на националној симболици<sup>26</sup>, посматрач неупућен у медијске натписе тешко да би самостално дошао до сличних тумачења. Утицај који је рад извршио на простор у коме се налази и утисак о њему је недвосмислена естетизација, а самим тим што садржај слике није довољан за учитавање било какве друге поруке, и његова функција је примарно функција оплемењивања, односно естетизације и декорисања простора. Значајан део велике слепе фасаде остао је, захваљујући начину компоновања сасвим миран, дискретно обрађен полутранспарентним слојем тона суседне фасаде, чиме је сликаном делу целине рада обезбеђено истовремено истицање у оквиру композиције али и ефикасно уклапање и кореспондирање са фасадма које га окружују. Колорит рада интензивнији је од гаме свега што зид окружује, па у односу на простор делује као освежење, али је истовремено и довољно пригушен да овако конципиран рад не одаје утисак грубе апликације или рекламе. Оно што рад монументалних димензија у јавном простору чији је мотив

<sup>26</sup>Argentinski umetnik naslikao "srpsku zastavu": Beograd dobio dva nova murala u okviru projekta Street Smart 2015 „Telegraf“ 2015, <http://www.telegraf.rs teme/francisko-bosoleti>, време приступа: 16. јануар 2016 у 23:30 Neobičan mural u Beogradu krije MOĆNU PORUKU

Argentinski umetnik Francisko Bosoleti (Francisco Bosoletti), čiji radovi oplemenjuju ulice širom sveta, oslikao je dva murala u Beogradu, a jedan od njih nazvan je "Srpska zastava", „Blic“, 2015. <http://www.blic.rs/kultura/vesti/neobican-mural-u-beogradu-krije-mocnu-poruku/360hrpq> време приступа: 16. јануар 2016. у 23:50

сладуњававо лепо лице уснуле жене и који је изразито декоративан чува од преласка границе кича је вештина и класично сликарско мајсторство аутора, преваходно у погледу компоновања и манипулације бојом али и начина на који суптилно тонско моделовање инкарната сучељава са плакатски уједначеним сликањем декоративних елемената.

### ТКВ - Мурал у Карађорђевој 47



Илустрација 11: Мурал ТКВ у Савамали, осликани зид и зид контексту окружења. Фотографије: аутор

Мурал који је 2015. године у Карађорђевој улици број 47 насликала београдска улична уметница ТКВ, такође је јасан пример употребе слике и сликарског интервенисања у циљу естетизације простора. У погледу технике, изведен у целини ослањањем на стенсил и аеросол, овај мурал може да послужи и као ваљан аргумент тези да материјал и сликарско средство нису фактор који чини дистинкцију између мурала и графита. Централни део композиције чини женски портрет, који окружују, у датом контексту веома декоративни, стилизовани листови локвања и цветови лотоса. Сам мотив рада није у корелацији са просторним контекстом, штавише – игнорише у потпуности присуство стилски дијаметрално различитог мурала који заузима већи део фасаде у чјем продужетку се он сам налази. Ипак, ми овде не можемо говорити о херметичности слике и незаинтересованости за простор на начин на који је то могуће у случају мурала из Макензијевог улице. Овај мурал, уистину не тежи уклапању у задати контекст, већ га интензитетом боје, декоративношћу и *horror vacui* приступу компоновања свесно и намерно нарушава и трансформише, намећући сеновитом делу простора, углу који заклапа са неупечатљивим улазом у продавницу и унутрашње двориште стамбене зграде на ивици

паркинга, сопствену атмосферу, мењајући утисак о том делу простора од просто „мрачног“ до „намерно прикривеног и интимног“

### Ресто- *Сав тај цез* - Томаша Јежа 1



Илустрација 12: Ресто – *Сав тај цез*. Фотографија: аутор

Лишена било каквих претензија за слањем великих порука или озбиљних коментара, мала цртачка интервенција уличног уметника који ради под псеудонимом Ресто, цртеж трубе и натпис „сав тај цез“ представља јасан пример употребе јавног простора као места истраживања сопствене поетике у задатом градском контексту. Цез као асоцијација на импровизацију у корелацији са цртежом налик скици- који одаје утисак спонтаног настанка на лицу места, у извесном смислу затвара значењски круг – сама интервенција бави се природом начина интервенисања- бави се спонтаношћу кроз спонтани акт цртања.

## Никола - Зграда Беобанке– Зелени Венац



Илустрација 13: Зелени венац, интервенција чији је аутор улични уметник Никола. Фотографија: аутор

На бочној фасади ниже од две зграде Беобанке на Зеленом венцу, на наизглед, без озбиљне логистичке подршке, недоступном месту, налази се улична интервенција која је, иако заузима неколико квадратних метара, висином зидне површине на којој се налази, у извесном смислу прикривена. Управо је однос просторне позиционираниости и мотива оно што овај рад чини ваљаним примером употребе јавног простора као кључног елемента дела уличне уметности. У овом случају облик површине или целине објекта који се осликава није оно што је од пресудног значаја, већ место на коме се зидна површина налази – високо изнад глава пролазника. Видљив из различитих углова, али тек са релативно велике дистанце, овај рад најчешће представља изненађење за посматрача који га први пут, случајно, угледа. Мотив рада – стилизовани портрет са изразом изненађења и чуђења, дакле, позициониран је на овај начин промишљено, као визуелна игра која се ослања на просторну позицију и очекивану реакцију посматрача, бивајући истовремено и њен узрок али и одговор на њу.

## Лиф Кид (Leaf Kid) - Интервенција у улици Војводе Добрњаца 4

Рад уличног уметника Лиф Кид-а у Улици војводе Добрњаца интересантан је због начина на који је употребљен задати део простора. У поређењу са *Сав тај цез* трубом, овај

рад није брза и читка скица која нема посебан однос према простору, већ сам простор користи као градивни елемент атмосфере и композиције рада.



Илустрација 14: Интервенција у улици Војводе Добрњца, аутор Лиф Кид. Фотографија: аутор

Иако је полуапстрактна слика на којој су од фигуративних елемената препознатљиви само кухињски нож и цвет, у тематском смислу део херметичне личне поетике, она никако није изолвана нити лишена односа са простором и његовом атмосфером. Палета коју аутор користи тек је нешто мало интензивнија од боја оронулог прљавог улаза и зарђалих металних врата ка сутерену зграде, изузимајући светле, тиркизне акценте, и тиме се надовезује на већ постојеће ликовне квалитете које користи као основ за рад у целини. Овај рад је пример за сликарско истраживање на пољу естетике ружног, који као интегрални део користи затечено стање. Обод улаза и бетонски довратци, ситне интервенције и потпис, посматрани у контексту целине рада функционишу као дубоки рам који уоквирује део слике који се налази у дубини, на металним вратима. Иако не трансформише утисак о простору на начин који подразумева прелазак из “ружног” у “лепо”, овај рад га свакако мења на нивоу из “стицајем околности ружно” у “намерно и промишљено ружно”.

## Цанк (Junk) - *Нинџа корњаче*- Земунски кеј



Илустрација 15: Цанк, интервенције на Земунском кеју. Фотографија: аутор

Рад уличног уметника Цанка на Земунском кеју представља сасвим другачији приступ интервенисању сликом у јавном простору. Крећући се у потпуности у оквирима којима Ригл дефинише уличну уметности, аутор је задати простор – ливене бетонске елементе и травнату површину у којој се налазе искористио не као подлогу за свој рад, већ као његов интегрални део. Реферирајући без икаквих других претензија на поп културу и добро познате јунаке цртаног филма *Нинџа корњаче*, овај рад сведен на, у датом контексту, асоцијативне вредности колористичких шема и веома стилизованих очију успева да трансформише генеричке бетонске елементе у карактере који се са лакоћом препознају. Иако би се евентуално дубље значење рада, на основу самих ликова и концепције анимираног серијала о *Нинџа корњачама* евентуално на силу могло учитати, суштински, овај рад представља јасан пример праксе уличне уметности са циљем оживљавања и динамизирања јавног простора кроз визуелну досетку.

## **2.2 Сликарска интервенција као средство комерцијалне промоције, кампања и лобирања**

Вртоглави технолошки развој преноса информација и појава масовних медија који више нису искључиво унилатерални и који нуде бесконачан избор садржаја довео је до

промена које су раније генерализоване циљне групе далеко строже профилисале. Могућност избора одговарајућих и укидања нежељених садржаја, отежао је приступ најширој публици чија је пажња некада била усмерена на неколико понуђених телевизијских канала. Друга драстична промена некадашњег гледаоца или конзумента понуђених програма је што он захваљујући друштвеним мрежама и разним интернет сервисима сада уједно може бити и произвођач медијског садржаја. Ипак, упркос (привидној) демократичности виртуелног простора интернета, захваљујући усмеравању и самоусмеравању ка одређеним типовима садржаја, пажња аудиторијума или није гарантована или до ње постоје конкретне препреке. Стога се као једини простор сусрета са најразличитијим профилима публике намеће онај који неминовно морају да користе – јавни простор. Многе од интервенција које чине кампање о којима ће бити речи функционишу самостално и могле би бити анализирание као заокружени производи сликарске делатности. Ипак, оне ће због своје функције бити сагледане и анализирание преваходно као медијски текст. Физички, јавни простор, иако у односу на виртуелни делује архаично, управо јер не нуди могућност избора садржаја постаје место на коме сваки корисник јавног простора без учешћа сопствене воље бива изложен примитивним облицима медијских кампања које се ослањају на сликовне интервенције, а које су из различитих разлога јавни простор препознале као значајан за своје деловање. Естетизација и оплемењавање простора, дакле, у случају ових радова нису примарни, а визуелна ефектност, пријемчивост, лакоћа разумевања и јасноћа поруке представљају њихове кључне елементе.

### **Слика као средство у кампањама лобирања – *Правда за Уроша* и *Go Vegan!***

Две кампање, једна из 2008, *Правда за Уроша* која ће бити искоришћена за компарацију и друга *Go Vegan!*, која је, чини се у току већ две године, представљају врло упечатљиве примере употребе слике као средства кампање лобирања у јавном простору.



## Кампања *Правда за Уроша*



Илустрација 16: Стенсил *Правда за Уроша*. Фотографија: аутор

Иако конципирана тако да изгледа као спонтани низ „личних чинова“ , акција *Правда за Уроша* је пример врло прецизно и добро замишљене маркетиншке кампање која је окренута искључиво јавном простору, а која је чак и најнезаинтересованије укључила у бављење случајем навијача Црвене звезде Уроша Мишића. Иако се служи наизглед сасвим једноставним елементима, кратким слоганом и до крајњих граница поједностављеним, стенсилом изведеним портретом, она је заправо пример веште манипулације језиком, сликом, психолошким механизмима, функционалношћу јавног простора и финансијски готово неосетном техником која омогућава бескрајну мултипликацију.

Сам контекст је од изузетног значаја за анализу. Ако бисмо догађај представили као вест – особа А је на фудбалској утакмици особи Б у навијачким нередима запаљену бакљу угурала у уста притом доводећи живот особе Б у опасност. Особа А је због тога лишена слободе<sup>27</sup>. – било би тешко изазвати емпатију у односу на особу А у покушају придобијања подршке јавности. Стога је неосетном заменом тезе неопходно том чину дати неку врсту легитимитета, и на тај начин придобити јавност. Језик, иако се слоган чини крајње огољеним и једноставним, заправо игра кључну улогу. Употребом речи „правда“

<sup>27</sup> BEOGRAD - Uroš Mišić (19) iz Beograda, koji je žandarma Nebojšu Trajkovića (42) udarao i pokušavao da mu stavi baklju u usta, uhapšen je juče. Mišić se sumnjiči za pokušaj ubistva policajca Trajkovića. - Blic, hronika, 5. decembar 2008.

постигнут је најснажнији ефекат. Ако се кроз слоган апелује на осећај за правду као друштвено-морални конструкт од највеће вредности, онда се субјект (или у овом случају објекат кампање) коме је правда привидно ускраћена, уместо као особа која је учествовала у чину насиља представља као жртва не само неправедног правосудног система већ и дисфункционалног осећаја за правду и морал читавог друштва које то допушта. Други занимљив аспект је и избор слике која је употребљена у сврхе ове кампање. За разлику од мачо имица типичног за све облике промотивних материјала навијачких скупина или уопште илустрацију наратива који се везује за навијачке скупине код нас, одабрана је сасвим другачија слика. Особа овде није приказана са капуљачом и повезом преко лица што је већ готово иконична слика фудбалског хулигана која се везује за територијалност, насиље и nerede, него је за ову прилику искоришћена слика лица наивног дечачког изгледа који ничим не асоцира на насиље. Овим наглим заокретом у начину приказивања фудбалског хулигана као незаштићеног и обесправљеног дечака, створен је простор за емпатију и преиспитивање сопственог става у односу на чињенице понуђене на самом почетку анализе. Још један аспект ове акције, који уједно повезује појаву профилистарења, спектакуларизације медија у односу на насиље и однос реалности и репродуковане реалности је од огромног значаја за читање овог медијског текста. Било је готово немогуће у било ком облику медија избећи слике конкретног чина насиља, који је био недвосмислено шокантан и натуралистички и као такав изазвао је огромну пажњу гледалаца склоних да упркос шоку (или захваљући шоку) поново и поново гледају исти приказ. Усмереност контра-акције чији је циљ да оспори или доведе у питање видео снимке који се догађају у симулакруму, „паралелном свету телевизије“ на физички простор улице није случајан – док се у “фиктивном” свету телевизије Урош Мишић приказује као насилник, у реалном свету, на сваком кораку сачекаће вас слика безазленог лица обесправљеног младог човека.

У овој кампањи на вешт начин искоришћена је и чињеница да је особа повређена у конкретном инциденту полицајац односно део државног угњетавачког апарата, па је уз малопре поменуто хуманизацију лика Уроша Мишића, други актер на нивоу подразумевања представљен као део угњетавачког апарата<sup>28</sup>, чиме цела кампања добија

---

<sup>28</sup> Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparat*, Izvor: *Studije kulture*, zbornik, ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik, 2008, str. 143-147.

карактер антихегемонијске побуне појединца против система, а са којом се на извесном нивоу могу идентификовати сви они који имају негативна искуства са било којим видом полицијске опресије или насиља". Један од доказа успеха ове у основи медијске кампање у јавном простору, осим жустрих дискусија и превирања у јавности јесте и низ покушаја да се исти модел примени и на друге, сличне ситуације, али без нарочитог успеха (Правда за несаломиве, Правда за 1389, Правда за Горана...) делом јер иницијалним догађајима недостаје сензационалност која би изазвала масовно интересовање, а делом зато што је константном експлоатацијом фраза „Правда за“, потпуно девалвирана. Ипак, сваки макар и ситан инцидент који подразумева лишавање слободе, различите групе виде као повод за покушај кампање на овом основу. Занимљиво је да је ова акција лобирања изазвала и реакцију, која је базирана на потпуто истом принципу – стенсил, портрет, порука. Иако занемарљива по обиму, акција *Правда за Уроша Ђурића* поиграва се већ усвојеним слоганом, иронизирајући поруку оригиналне кампање.



Илустрација 17: Стенсил *Правда за Уроша (Ђурића)* у Улици браће Крсмановића 4. Фотографија: аутор

### **Кампања *Go Vegan!***

Млађа кампања лобирања не односи се на покушај утицања на став јавности у односу на исход конкретног догађаја, већ на лобирање за прелазак на дугачије животне навике и стил живота. За разлику од кампање *Правда за Уроша*, *Go Vegan!* кампања фокусирана је на Београд. Њен циљ је подизање свести и лобирање за вегански начин живота који

подрумева потпуно искључивање производа животињског порекла из употребе, било да је реч о исхрани или употреби крзна и животињске коже. Како је и сам циљ лобирања нешто мање контраверзан, и механизми на којима је заснована мање су комплексни него они у случају кампање *Правда за Уроша*.



Илустрација 18: Карактери животиња из кампање *Go Vegan!* Фотографије: аутор

Визуелно допадљиви, изузетно поједностављени, стилизовани карактери пилета, прасета, краве и лисице прате поруке попут „Пријатељ а не сланина „ / „Пријатељ а не крзно“ / „Батица а не батак“ и тако даље. Саме карактере чине флека интензивне боје (ружичаста, наранџаста, плава...) преко које се једноставним линеарним цртежом дефинише форма главе животиње . *Go Vegan!* није прва кампања лобирања са овим циљем која симулира уличну уметност. Неколико година раније то су били стенсиле црвене боје са мотивом реалистично представљене краве и поруком “Месо је убиство” и “Млеко је силовање”.



Илустрација 19: Стенсил Месо је убиство. Фотографија: аутор

За разлику од допадљивих *Go Vegan!* карактера, црвена крава малог формата и преоштре, прерадикалне поруке нису изазвале велико интересовање, било афирмативно или негативно за питања веганизма, упркос чињеници да је у неколико примерака

постојала чак и на самом Тргу Републике. *Go Vegan!* дакле утилізује симпатична и непретенциозна ликовна решења стилизованих животиња јарких боја и јасне, али мање оштре и мање претенциозне вербалне поруке него раније про-веганске кампање, чиме недвосмислено привлачи пажњу посматрача, невезано за то да ли је он сам наклоњен таквим убеђењима или не. Оно што је занимљиво је да је у погледу броја интервенција ова кампања изузетно обимна, упркос чињеници да се саме интервенције не изводе уз помоћ шаблона већ се ручно цртају. Наношење боје аеросолом преко једнослојног шаблона одузима 4-5 минута, а ручно цртање и бојење карактера који имају од 50 до 100 центиметара у пречнику, ма колико једноставни они били, одузима знатно више времена. Сам слоган *Go Vegan!* појавио се на неким од места у граду на којима се “традиционално” цртају графити, заузимајући велике површине и благо имитирајући бабл стил<sup>29</sup> цртања графита.



Илустрација 20: *Go Vegan!* натпис на Бранковом мосту. Фотографија: аутор

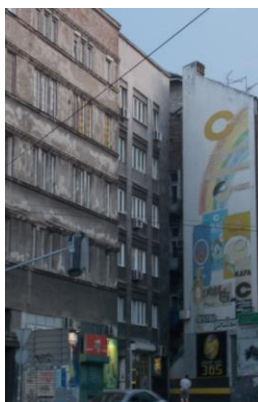
И у тим случајевима, слова на себе привлаче пажњу јарким бојама површина којима су испуњена, јасноћом и читљивошћу. За разлику од *Правде за Уроша* која је имитирала личне чинове појединаца, *Go Vegan!* је, чини се макар по начину и динамици израде управо то – постепени процес “освајања” јавног простора поруком од стране мале групе људи. Шарене животиње нису за неколико дана преправиле градске фасаде, већ се у континуираном процесу цртања њихов број повећавао и још увек се повећава. Ручно цртање карактера и руком исписиване поруке дају овој кампањи дозу аутентичности и

<sup>29</sup> Bubble style (eng.), стил исцртавања словних знакова који асоцира на балоне или мехуриће

личног издвајајући је од других које мултипликацијом и производњом великог броја слика и натписа уз употребу шаблона у односу на њу одају утисак генеричког, серијски произведеног и имперсоналног.

### **2.2.1 Слика у функцији комерцијалне промоције - Промотивне кампање које имитирају уличну уметност**

Из истих разлога као и кампање лобирања – немогућност избегавања садржаја, приступачности и бесплатности рекламног простора и готово занемарљива улагања у материјал, и кампање чији су циљеви комерцијалног карактера које имитирају уличну уметност или пак користе мурал као средство промоције, често се појављују у јавном простору. Употреба сликане рекламе није никаква новина – напротив. Пре него што су данашње штампане гигантске промо фолије и цираде постале доступне, слепе фасаде осликане су логотипима предузећа и илустрацијама које су се односиле на делатност коју обављају. Неке од њих, као што је случај са сачуваним муралом на фасади у Булеверу Деспота Стефана су рекламни пано у најкласичнијем смислу – представљање палете производа уз јасно истицање произвођача и декорације. Ипак, у односу на данашње моделе употребе слике, упркос великим димензијама, стари мурал у служби комерцијалне промоције делују врло умерено и ненаметљиво.



Илустрација 21: Промо мурал Центропроизвода на раскрсници улица Џорџа Вашингтона и Булеvara деспота Стефана.  
Фотографија: аутор

Један од разлога поновном окретању ка слици-реклами лежи и у интересовању за уличну уметност и мурал које се у међувремену развило, а које се, између осталог, огледа

и у фотографисању и дељењу фотографија “улова” са улице, те развоју технологије која омогућава брзо, лако и бесплатно документовање, и на крају развоју друштвених мрежа које омогућавају бескрајно ширење информација.

### Кампања #Остани чудноват



Илустрација 22: Стенсиле промотивне кампање #останичудноват. Фотографије: аутор

Кампања комерцијалне промоције филма *Дом госпођице Перегрин за чудновату децу* из 2016. године, утиловила је цртеж и приступ техници мултипликације који је типичан за уличну уметност. Линеарни цртеж птице раширених крила и порука #Остани чудноват, у форми стенсила појавили су се на фасадама и плочницима, без даљег објашњења, усмеравајући кориснике јавног простора на друштвене мреже. Овакав приступ и употреба савремених технологија функционишу на два нивоа: простим уношењем одреднице #остани чудноват у интернет претраживаче или претраге на друштвеним мрежама, долази се до оног садржаја који се на овај начин рекламира, односно, трејлера и других промотивних садржаја везаних за филм. На другом нивоу, у концепцију ове кампање урачунат је и сам корисник друштвених мрежа, који ће дељењем фотографија обележених хештегом који прати слику и сам постати актер у кампањи промоције. Претрага Инстаграма на основу одреднице #ostanicudnovat 23. јула 2017. године, уз варијације у самом начину обележавања доноси 455 резултата од којих се све не односе на филм, а од који су 210 фотографије самих интервенција на улици које су поставили људи који су на њих наилазили, чиме су људи који су их поделили, независно од разлога због којих су то учинили, постали активни учесници промотивне кампање.. Осим на сасвим чистим фасадама, нежни линеарни цртеж подлеже ризику неупадљивости на зидовима који су оштећени или на којима је већ интервенисано. Промисљеним пласирањем на тротоаре

и прометне пешачке прелазе, птице су привукле пажњу чак и оних корисника јавног простора који нису склони загледању зидова и који су фокусирани на сопствено корачање. Порука “Остани чудноват” не делује као слоган нападне комерцијалне кампање којом се нешто нуди на продају, већ апелује на интимнија осећања сваког појединца о његовој јединствености и посебности. Комбинација наизглед непретенциозне поруке која омогућава да се велики број људи идентификује са њом и цртежа птице, универзалног симбола слободе, чини ове рекламне интервенције допадљивим, уметности налик, и идеалним средством јефтине и ефектне промоције у јавном и виртуелном простору.

### Метод –*Логан*- Булевар Деспота Стефана



Илустрација 23: Промотивни мурал за филм *Логан* у Булевару деспота Стефана, аутор – Метод. Фотографија уступљена љубазношћу Игора Светела и Walls of Belgrade архиве

Промотивна кампања холивудског блокбастера Логан у Србији, почетком 2017. године, такође је укључивала сликарску интервенцију. За разлику од једноставних интервенција изведених шаблоном, ова промоција утиловила је мурал. На фабричком



оградном зиду у Булевару деспота Стефана већ осликаном графитима, насликан је портрет једног од најпознатијих мутаната холивудске кинематографије. Портретисање филмских ликова или познатих личности није реткост, нити је неизоставно у функцији било какве промоције. У овом случају, пак, јесте. Портрет Хју Џекмена у улози Вулверина је сликана реплика фотографије на плакату за филм чија се премијера у Београду у том тренутку увелико рекламира. Верна копија фотографије у сиво-смеђој гами, овај мурал се у потпуности ослања на већ постојећу композицију плаката, уз изузетак рекомпоновања типографских елемената, због изразите издужености зида на коме је насликан по хоризонталној оси. Као и у случају *Остани чудноват* кампање, и овде пружа #loganwashere на двојак и раније описан начин служи као средство даље промоције, засноване на пажњи посматрача коју је привукла слика.

### **2.3 Слика као средство грађења имица простора – град мурала, уметнички квартал, имици на микро нивоу**

Мурални, планско осликавање или пак легализација цртања у некој градској зони као стратегије су средство за којима многи светски градови зарад стицања одређеног имица<sup>30</sup> често посежу. Берлин који се после пада зида, уз Њујорк, етаблирао као глобални центар креативности и прогресивних уметничких ставова, између осталог и кроз мурале и уличну уметност, представља модел на основу ког се (не сасвим основано) присуство и постојање великог броја сликовних интервенција у јавном простору, у савременом тренутку изједначава са космополитским и прогресивним духом града. Осим Берлина, идеју “града мурала” и планског осликавања усвојили су и градови попут Лођа, Тиране, Лиона, а код нас уз Београд у више наврата, још Краљево и Ужице.

У историји осликавања Београда могуће је јасно означити етапе системског, планског осликавања – 1989. године, поводом Самита несврстаних земаља, 2009. године у склопу *Белефа* и почев од 2012. године, закључно са 2015, активностима у склопу *Миксерфестивала*. Свака од њих имала је исти циљ – уметничким средствима утицати на утисак о граду. Најмлађа од ових акција је постигла и најдрастичнији резултат, самим тим

---

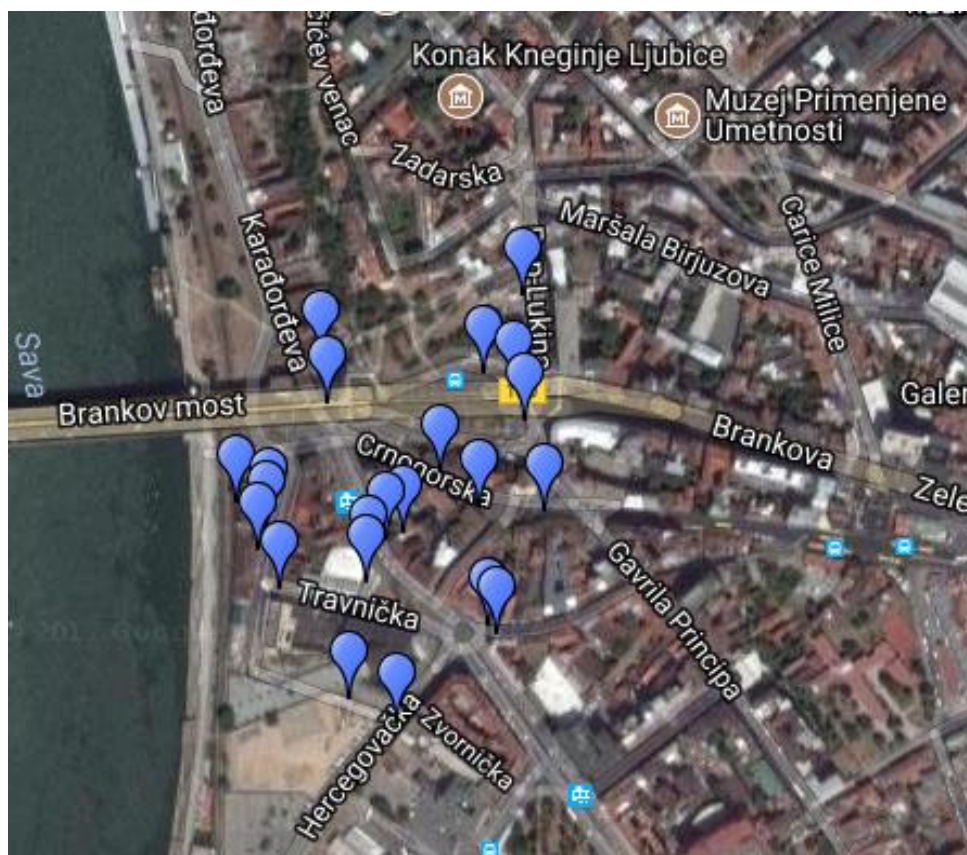
<sup>30</sup>Daglas Kelner, *Medijska kultura*, [prevela sa engleskog: Aleksandra Čabraja], Clio, 2004. (418)

што је целокупно деловање било усмерено на једну градску четврт. Савамала је део града који је различитим средствима почетком друге деценије 21. века постепено трансформисан од транзитног и запушеног до онога што се описивало фразама као што су "центар креативне индустрије" и "нова београдска боемска четврт", која је за релативно кратко време постала значајна тачка на туристичкој мапи града. Језиком маркетинга – Савамала је постала бренд, пакет који у својој понуди садржи уметност, забаву и “дух урбаног Београда”. Значајну улогу у том процесу одиграло је планско осликавање. Неки од радова који се налазе у Савамали биће или су већ били размотрени у другим поглављима, али овде неће бити анализирани појединачно, већ ће се функција слике у овом случају сагледавати са аспекта квантитета – функције концентрисања радова на једну географски малу, урбану целину. Чак пре Миксера 2014. године који је без сумње био најиздашнији у погледу броја радова који су настали, мањи пројекти започели су стварање уметничког имица Савамале. Годину дана раније, мурал Чекајући сунце и још старији циклус уличних цртежа Духови Савамале (аутори: Кришка студио) и међу њима квантитативно најупечатљивији пројекат Red Bull Door Deco, на врло ефектан начин започели су тај процес. Осликана врата и нежни и ведри цртежи духоликих бића приказивали су различитост, разиграност и радост – укратко, илустровали су имиц кварта.



Илустрација 24: Један од сачуваних *Духова Савамале*, аутори – Кришка студио. Фотографија: аутор

Радови који су настали као део програма Миксера 2014. године, те они који су уследили утврдили су и даље развијали тај имиџ. Изузев неколико суптилних детаља у серији „Духови Савамале“ (чарапе у дугиним бојама и маљаве ноге двеју фигура) начелне феминистичке одређености Фемиксер стрит арт, дела програма Миксер фестивала из 2012. године, и мурала „Народ“ руског уметника Мише Моста, приметно је одсуство социјалне или друштвене ангажованости појединачних радова, те њихова изразито оплемењујућа улога. Концентрисани на мали простор Савамале, квантитет радова чија је примарна функција визуелно обогаћивање и трансформисање добрим делом запуштеног простора, креира или пак утврђује имиџ кварта као простора за уметност и простора уметности. Отвореност у концептуалном смислу која је одликовала ову акцију кроз разноликост приступа, стилова и мотива радова који су њен продукт, створила је у физичком простору атмосферу уметничке отворености и обезбедила визуелну компоненту у процесу брендирања Савамале.



Илустрација 25: Мапа већих сликарских интервенција у Савамали. Распреди број интервенција илуструју идеју грађења имиџа кварта уз помоћ слике у јавном простору.

## Грађење имица простора на микро нивоу

Осликавање објеката чија делатност је комерцијалног карактера, усмерена ка пружању неке врсте услуга, у ситуацији у којој се за пажњу конзумента услуге на тржишту бори много сличних, често је средство у процесу фокусирања пажње на баш тај, конкретни објекат. Не ради се о класичном рекламирању употребом слике – слика не илуструје делатност као такву, њена функција није давање информације, већ креирање одређеног утиска о услузи која нам је већ позната на основу слике. Слика у том случају служи као средство грађења специфичног имица кафића, фризерског салона, пекаре... Приступи и естетике су предмет широког спектра варијација, али функционишу на истом принципу – сликом се илуструје део карактера изузетности конкретног у генерализованом мору сличних. Овај начин примене мурала нарочито је упадљив у комплексу старе фабрике БИП, простору данашње туристичко-угоспителске атракције познате као „Цетињска“. У простору од неколико стотина квадратних метара налази се неколико десетина клубова и кафића који се, условљени архитектонском структуром комплекса, неретко налазе дословно један на другом. Осликавањем видљивих делова фасаде, естетиком и мотивом слике, апелује се на пажњу гостију и у први план се истичу не факти који се тичу понуде, него посебност стила и атмосфере.



Илустрација 26: Неке од осликаних фасада у Цетињској улици број 5. Фотографије: аутор.

## **2.4 Навијачки мурали – територијалност, колективни идентитет, политика**

Засебну категорију интервенција у градског простору чине навијачки мурали, интервенције које подсећају на уличну уметност и “обележавање” насеља бојама. Иако иза њих стоје различите навијачке групе, естетика и механизми њиховог функционисања, уз ретке изузетке који ће бити засебно анализирани, исти су. Степени вештине изведбе су различити. За разумевање навијачких урадака, баш као и за разумевање, на пример, графита, неопходно је разумевање навијачке субкултуре која је у Београду изузетно развијена. Територија, боје, социјални односи и интеракција група, одреднице идентита и колективног идентитета, идеолошка одређеност само су неки од фактора који морају бити узети у обзир при анализи и одређивању функције навијачких мурала и других сликовних интервенција. Категорија навијања и одредница навијач у контексту који је за нас од значаја не односи се на пуне симпатије према једном клубу и здраво спортско ривалство у односу на супарнички клуб или клубове. Навијање се у овом случају односи на припадање навијачкој групи за коју је колективни идентитет кључно место, а припадање и лојалност групи ствар друштвеног престижа, као и мерило друштвеног успеха у оквиру релативно мале заједнице. Навијач којим се овде бавимо је онај ког описује колоквијална одредница “хулиган”. На екстремне фудбалске навијаче на глобалном нивоу реферира се управо на тај начин, но, оно што одваја навијаче о којима овде говоримо од “обичних” група фудбалских хулигана јесте њихова инволвираност у политику, идеологију и криминал. Трансформацијом колективног ја из контекста стадиона у колективно ја утилизовано ратовима на простору бивше Југославије бавили су се са антрополошког становишта Иван Чоловић и Иван Ђорђевић, обезбедивши драгоцен материјал за разумевање генерација навијача које су данас активне и наизглед нелогичне везе хулиганских група, политике и национализма која је упадљиво присутна на њиховим муралима и другим сликовним интервенцијама.

„То је била прва генерација навијача која је у Србији стекла репутацију бескомпромисних бораца за националну ствар, репутацију која је и данас овде неупитна. Према њима млади чланови данашњих навијачких група изражавају велико поштовање,

гаје неку врсту култа тих својих предака, равног оном чији су предмет оснивачи племена и први апостоли. О њима се говори као о светим ратницима, њима се полаже завет верности и оданости. Ево, на пример, шта пише на једном сајту навијача Партизана: „Прва екипа шабачких Гробара одлази на фронт бранећи Српство и веру светосавску“, сходно својој ултрадесничарској политичкој опредељености, и тако оставља простора за нови талас фанова који без обзира на друштвене и социјалне трзавице наставља свету традицију својих претходника.“<sup>31</sup>

Имајући ово на уму, мотиви који реферирају на средњовековну Србију, инсистирање на ћирилици која се ослања на мирослављево и традиционализам у радовима навијачких група, а међу којима у том погледу предњаче Звездини навијачи, постају логични. Тако се у вербалним натписима на клуб често реферира као на “светињу”, а бављење питањем Косова и “породичних вредности” постаје елемент који по важности и заступљености бива сасвим конкурентан темама које се односе на спорт.

Документарни и истраживачки телевизијски серијали The Real Football Factories и Инсајдер који су се бавили, сваки из свог угла, темом навијачких група у Србији, обелоданили су део бруталности и насиља који их одликује, али и њихове везе са светом криминала. Навијач, дакле, у контексту савремених навијачких група у Београду, није поштовалац фудбала који викендом прати утакмицу клуба за који навија, већ особа чија је једна од примарних идентитетских одредница припадање групи која има политичке и идеолошке ставове, која негује имиџ мачо мушкарца-хулигана коме насиље није страно, односно, који представља у боје клуба увијену илустрацију фразе “жестоки момак са асфалта”.

У погледу технике, начина употребе визуелних средстава и симбола, мотива радови група су веома слични, уз изузетке који су условљени идеолошким одредницама које је група усвојила. Навијачи ретко посежу за материјалима и техникама чија је временска трајност ограничена. У употреби су фасадне боје, боје за бетон и аеросол. Основ радова чине боје клуба (црвена и бела за Звезду, црна и бела за Партизан, плава и бела за ОФК Београд, плава, црна и бела за ФК Рад...), грб, на различите начине типографски

---

<sup>31</sup> Ivan Čolović, Huligani i novi fašizam, Peščnik.net, 2012. <http://pescanik.net/navijaci-huligani-i-novi-fasizam/>, acc. 20. 2. 2015. 10:30 PM

стилизовани слогани и име клуба и групе. Инсистира се на величини или квантитету. Све четири поменуе групе користиле су шаблон као технику брзе и јефтине мултипликације. Портрет се као мотив појављује спорадично, у функцији одавања посмртне почести ( о тој функцији слике биће више речи у посебном поглављу) и у том случају тежи се реализму. Навијачке групе у свом сликовно-пропагандном деловању обилато користе и симболе који нису ексклузивно везани за фудбал (келтски или Одинов крст који је глобални, расистички симбол белих супрематиста, заставу конфедерације која се такође повезује са расизмом, кокарду, грб са четири оцила, грб Београда, српску заставу...), а све у циљу демонстрације идеолошких убеђења и демонстрације моћи. Употреба симбола (од којих су неки крајње проблематични) сведочи о идеолошкој и политичкој одређености група и илуструје тврдњу да се сфере деловања и интересовања навијачких група ни приближно не ограничавају на спорт и стадион. Један од радикалнијих примера мешања навијачке и идеолошке пропаганде су радови и деловање групе навијача ФК Рад, Јунајтед Форс (United Force). Објективно мала навијачка група скренула је пажњу на себе учешћем у јавним скуповима деснице, упадљиво пропагирајући расну, верску и националну мржњу. Чак и без информација те врсте, начин на који се Јунајтед Форс сликом и симболима оглашавају у јавном простору служи као декларација неонацистичких ставова групе, који са спортом и навијањем, као безазленим бодрењем тима, немају никаквих додирних тачака.

#### 2.4.1 Обележавање територије



Илустрација 27: Простор између солитера у једном новобеоградском блоку јасно је подељен на црвено-бели и црно-бели део. Фотографија: аутор.

Територија односно крај је простор у коме се једна навијачка група било бројношћу било насилним средствима етблирала као доминантна. Прати је територијалност као резултат искуствено-културолошких модела понашања у којима јавни простор који користи мала заједница игра централну улогу социјалног повезивања или социјалних сукоба. Облици и модели понашања који се типично везују за интимне и приватне просторе, пренети у јавни простор блока, парка или кварта су предуслов за промену начина перцепције заједничког и његову трансформацију у „моје“ или „наше“, чиме почиње његова модификација у односу сопствене потребе и по сопственом нахођењу. Није потребно да посматрач познаје београдску навијачку, па чак ни спортску сцену да би без дилеме знао у „чијем“ крају се налази. Боје тима, натписи и мурални посвећени тиму и референцама на њега јасно обележавају простор и служе као визуелно средство демонстрације доминације групе на одређеном простору. То никако не значи да целокупно становништво једног градског насеља наклоњеност одређеном клубу доживљава као значајну идентитетску одредницу – напротив! За највећи део становништва било ког кварта, фудбал и навијање на раније описаном нивоу потпуно су ирелевантни. Ипак, мала група у извесном смислу запоседа заједнички простор, без консензуса или дозволе га обележавајући сликом, бојом и слоганима креирајући утисак да су њен систем вредности, ставови и идеолошко одређење у том простору неприкосновено доминантни. Иако су најчешће у погледу идеје или уметничке вредности навијачки радови потпуно тривијални, оно због чега они заслужују озбиљно и слојевито разматрање јесте чињеница да њихови механизми функционисања, квантитет и доследност у визуелном језику јесу моћно и ефикасно средство драстичне трансформације утиска о не само физиком простору насеља, већ и о животу и ставовима заједнице која ту живи.

Један од најочигледнијих примера суседних квартова који су територије различитих навијачких група су горњи и доњи Дорћол. Улица цара Душана која представља границу, дели Дорћол на горњи – Партизанових и доњи – Звездиних навијача. Доступни делови фасада солитера, пролази и зидови дворишних и парковских простора, па чак и читава фасада основне школе на доњем Дорћолу обележени су интервенцијама бојом и сликом који се у одсуству пригодније формулације могу описати као навијачка пропаганда. Захваљујући величини, међусобној близини и квантитету, неколико солитера, заједничких дворишта и гигантска фасада основне школе обележених радовима навијача



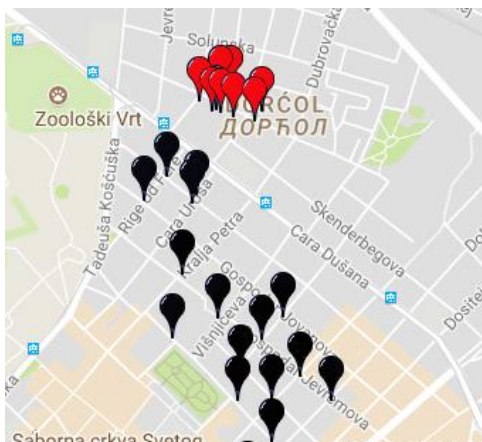
Црвене звезде, код посматрача стварају утисак да се нашао у улици у којој уобичајене норме понашања не важе. Све то постигнуто је визуелним средствима, односно – бојом и сликом. Одсуство консензуса, односно, заједничке воље и сагласности становника насеља/солитера/родитеља деце која похађају школу, за извођење ових интервенција, представља наметање воље и параметара вредности мањине већини. Када се осим афинитета према клубу који је начелно основ обележавања додају елементи идеолошког, верског и политичког садржаја, долази се до логичног питања угрожавања идентитета сваког оног ко не одговара параметрима које група задаје, а коме јавни простор подједнако припада. Наметање специфичних идентитетских одредница мале групе простору на који подједнако право полажу и они који их не деле, представљају својеврстан облик насиља визуелним средствима. Ипак, имиџ и репутације навијачких група често спречавају било какву реакцију станара зграда и корисника јавног простора.



Илустрација 28: Обележавање територије навијача Звезде и Партизана на Дорћолу. Фотографије: аутор

Неколико стотина метара даље, по истом принципу, али уз ограничења које задаје чињеница да горњи део Дорћола у архитектонском смислу не нуди подједнако подесне зидне површине за интервенисање, те да је његов велики део простор којим циркулише већи број људи, што га више него суседством чини имперсоналним простором

града,,свој“ крај обележили су навијачи Партизана. Раштрканост њихових интервенција, пак, ствара другачији утисак у односу на раније описану концентрисаност на неколико улица – ствара утисак велике, дискретније обележене територије.



Илустрација 29: Распоред и концентрација навијачких пропагандних мурала на деловима горњег и доњег Дорђола. Црвени маркери односе се на радове навијача Црвене звезде, а црни на радове навијача Партизана. Мапа не илуструје све делове Дорђола, а самим тим ни све интервенције у насељу, већ само сегмент који посебно упечатљиво приказује подељеност територије.

## 2.4.2 Естетика насиља и традиционализам – слика као средство грађења имица групе

На сличан начин на који се јавни простор трансформише у нечији, гради се и имиц групе, односно њеног члана.

У контексту навијачког језика „ми“ и „наше“ нема значење солидарности на нивоу шире заједнице, него се односи на малу групу „одабраних“.

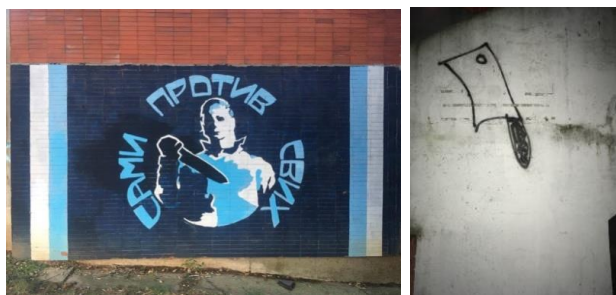
„Идентификација дозвољава да се на веће одстојање помери граница између нашег „ја“ и „другог“, јер се „ја“ поистовећује са „ми“, док исторвемено наш ближњи постаје странац. Захваљујући идентификацији, афективна приврженост међу члановима неке групе постаје још јача. Агресивност нагомилана у сваком појединцу више није антисоцијална, јер је усмерена на објекте изван друштва коме он припада.“<sup>32</sup>

<sup>32</sup>Иван Чоловић, Бордел ратника – Фолклор, политика и рат, Земун: Библиотека XX век; Београд: Чигоја штампа, 2000

Група у овом смислу не инсистира на индивидуалности – напротив, инсистира се на некој врсти униформности која и јесте елемент колективног идентитета. Већина група у својим радовима (осим у изузетним случајевима) имају типске представе навијача које представљају сублимирану слику имица који група негује.

У погледу ликовног приступа, ови навијачки мурали су јако разноврсни и варирају од врло вештих тежњи хипер-реалном и комплексних композиционих решења, до сасвим невештих и крајње поједностављених. Композиција и просторни контекст врло често су потпуно занемарени и подређени тежњи квантитету, што већој видљивости и што већем формату. Подједнако су у употреби и фасадне боје и спреј. Приметно је да су тренутно, у погледу вештине и ликовне писмености, највише експонирани цртачи навијачких група Партизана, након низа година упадљиво доминантне вештине цртача из редова навијача Звезде.

Навијачи ФК Рад, Јунајтед Форс су једна од група које негују имиц навијача-отпадника од друштва. О томе између осталог говоре и њихови слогани попут „Сами против свих“. Сам избор филмског лика, психопате и серијског убице Мајка Мајерса, са ножем у руци који је група преузела као илустрацију и градивни елемент свог имица, говори о врсти утиска коју група жели да остави – застрашујући, незаустављиви, не презају ни од чега. Цртежи сатаре који се у насељу на више места појављују имају исту функцију. То, наравно не значи да су припадници групе психопате и серијске убице, већ се односи на слику о себи коју они желе да пласирају.



Илустрација 30: Мајк Мајерс, слоган “Сами против свих“ и сатара се на више места на Бањици појављују као илустрације имица групе Јунајтед форс. Фотографије уступљене љубазношћу Огњена Ранковића

На нешто блажи и уобичајенији начин навијача илуструју и Звездине групе. Капуљача, покривено лице, палица у руци прилично су стереотипни елементи који се везују за

навијаче хулигане. Став тела јасно сугерише ароганцију и одсуство страха. Ова слика је по својој садржини у многоме класичан приказ хулигана који у мало измењеном облику користе екстремне навијачке групе широм света. Код оба поменуто примера, имплицитна представа насиља је кључни елемент.



Илустрација 31: Слика хулигана са капуљачом и палицом појављује се осим као мурал на више локација и као део дизајна одевних предмета и навијачких реквизита. Фотографија: аутор

Звездини навијачи су пре неколико деценија наденули су себи надимак – “Делије”, чиме су постепено почели да граде имиџ који се ослања на специфично традиционалистичко поимање српства, православља и патриотизма, што се рефлектује на имиџ навијача – Србина, православца и патриоте, чиме се поступци и ставови групе легитимизују као чиновни патриотизма и чувања православља и српства. Ово је атипичан начин грађења имиџа, пре свега јер је заснован на идеолошком традиционализму. Занимљиво је да, услед деловања више група навијача истог тима, паралелно функционишу и мотиви хулигана који су типски и они који навијаче представљају као витезове-чуваре традиције.



Илустрација 32: Атипичан начин приказивања навијача као витеза и чувара традиције. Фотографија: аутор

Партизанови навијачи негују другачију естетику када је у питању грађење имица. Илустрација чији је основ вербална референца на навијача Партизана – гробар, а која се састоји од силуете тела ослоњеног на ашов са цилиндром на глави је једна од најчешће употребљаваних ликовних представа које се везују за ову групу. Попут Мајка Мајерса за Јунајтед Форс, Ал Капоне је за подгрупу Партизанових навијача Алкатраз личност по узору на коју се гради имиц групе, визуелни материјал намењен репрезентацији себе у јавности кроз специфично поимање моћи оличено у Капонеу . Референце и асоцијације на насиље кроз лик гангстера у овом случају нису експлицитне.



Илустрација 33: Група Алкатраз градећи имиц навијача реферира на репутацију гангстера Ал Капонеа. Фотографија: аутор

### 2.4.3 Слика као средство промене имица - Серија портрета ГТР и група ЈНА

У овом контексту занимљива је кампања групе навијача Партизана ГТР (Гробарски треш романтизам и групе ЈНА) , на „горњем“ Дорћолу и на фасадама око парка Палас и у центру града до пролаза Безистан. У питању је серија монохроматских портрета који су почели да се појављују у септембру 2015. године (акција и даље траје) на којима су представљене личности из јавног живота које одевене у дресове Партизана уз пригодну вербалну поруку славе и промовишу клуб.



Илустрација 34: Мапа локација мурала ГТР и Групе ЈНА на Дорћолу и око парка Палас. Осим у тим деловима града, спорадично се појављују и на Врачару.

У погледу стила и изведбе, појединачни делови серије не одступају од релативно једноставног обрасца. У питању су предимензионирани портрети или портрети са шакама за које је фотографија послужила као очигледан предложак – тежња хиперреалном је уочљива, иако у појединим случајевима постоје очигледне грешке у анатомији лица. Изведени су без нарочитог обзира на просторни контекст у односу на који делују као налепнице; јасно истакнуте једнообразном позадином или контекстуализоване сликовним референцама на живот и професију портретисаног. Уз портрете стоје и изјаве или поруке које истовремено реферирају и на портретисаног и на тему кампање – Партизан. Тако се уз портрет Зорана Костића Цанета (Партибрејкерс) налазе стихови „Мој дух сада лута, наћи ћеш га на путу за југ“, уз Душка Радовића „Данас је недеља“, Мију Алексића „Све више омладине навија за Партизан“, Богдана Диклића „Поред глуме, две велике страсти су ми бубњеви и КК Партизан“ и тако даље. Анализа ове акције подупире тезу да се истраживање слике у јавном простору не исцрпљује на нивоу ликовне анализе. Ова серија портрета за анализу је значајна из неколико разлога. Пре свега она је очигледан пример примене портрета познате личности, односно вредности које он или она заступају, за потребе промоције неке идеје – у овом случају, навијања за Партизан. Други, мање очигледан, али никако мање значајан разлог видљив је тек када се ова серија радова стави у контекст типичних навијачких промотивних урадака. За разлику од имица мачо хулигана са капуљачом и прекривеног лица или витеза-традиционалисте, овде се позивањем на

грађанске вредности које портретисани појединци представљају, чини дијаметралан заокрет у односу на колективно и антисоцијално али и подједнако у навијачком визуелном језику заступљене референце на национализам, традиционализам и насиље. Пажљивим избором личности (за сада) које су својеврсни симболи градске и грађанске културе са којима се лако могу идентификовати различите друштвене групе и појединци, којима је већ поменути навијач-жестоки момак-хулиган из различитих разлога одбојан, осим у формалном смислу радикално другачије, чини се, бира и циљна група којој су ови портрети-поруке упућени. Оне више не апелују искључиво на неприлагођеног тинејџера коме је неопходна самопотврда кроз припадање групи, већ на обичног симпатизера клуба, љубитеља фудбала било ког узраста. Самим тим се идеја навијања за Партизан пурификује и презентује као удаљавање од компромитованих стереотипа.



Илустрација 35: Неки од ГТР – Група ЈНА мурала. Фотографије: аутор

## 2.5 Портрет као симбол – познато лице у функцији репрезента идеје

Портрети познатих, друштвено и медијски експонираних савременика и историјских личности, уз актуелност или историјску компоненту, носе и дозу асоцијативне вредности, те могу постати визуелна метафора или симбол. На пример, Боб Марли, јамајчански музичар, најпознатија је фигура у историји реге музике и растафаријанског покрета; помен Боба Марлија асоцира на оба, те његов портрет престаје да буде само визуелни приказ његовог лица и постаје симбол, јер садржи више од непосредног значења. Слични примери су и портрети Хитлера, Че Геваре, Мерилин Монро, Махатме Гандија, Алберта Ајнштајна... Портрет који је стекао симболичку вредност често се у јавном простору појављује као носилац поруке која се односи на актуелни тренутак у локалном простору, који на неки начин реферира на вредности које такав портрет у метафоричном смислу представља. Наведени примери су стекли статус глобално препознатљивих, али по истом принципу функционишу и портрети локално познатих људи, а исто важи и за фикционалне филмске ликове. Ипак, о вредностима које портрети представљају не мора увек постојати консензус, па су они нарочито често предмет дораде и доцртавања. Тако дорађени, они представљају илустрацију сукоба мишљења, нецензуриран и анониман облик дискусије у јавном простору. Некада је она банално ругање, попут доцртавања бркова, а некад има и комплекснији садржај.

### Никола Тесла

Портрет Николе Тесле је изненађујуће чест мотив мурала и уличних интервенција не само у Београду и Србији, већ широм света. Лице интелектуалца и научника постало је симбол изузетности, али не у тенденциозном или первертираном смислу надмоћи над другим, већ у смислу изузетности у сужби човечанства. У Србији, уз Теслу иде и елемент националног поноса. Оно што његове портрете у јавном простору у Београду чини нарочито интересантним је што је он вероватно једина историјска личност чији портрет је постао симбол чији патриотски елемент нема идеолошку позадину. Стога вредности које се Теслиним портретом као симболична порука износе у јавни простор – изузетност, рад за



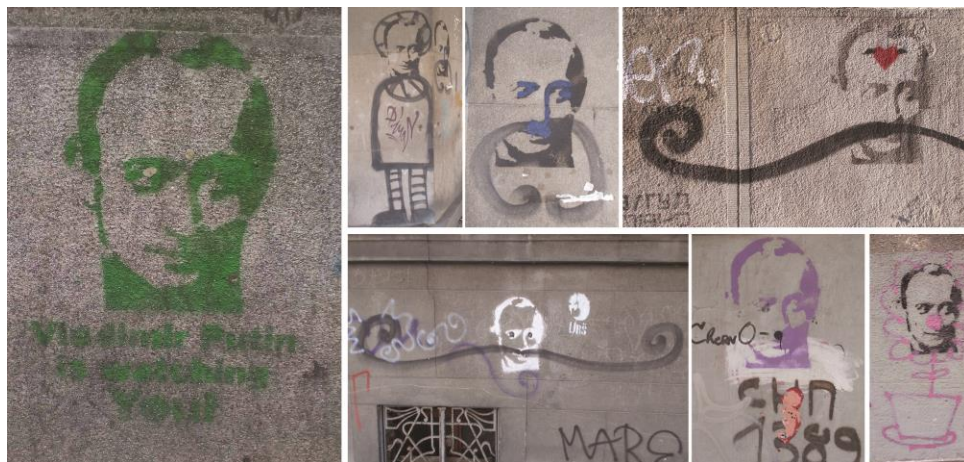
опште добро, патриотизам непомишан са национализмом, не побуђују никакву контра-реакцију и предмет су општег консензуса јавности.



Илустрација 36: Неки од портрета Николе Тесле. Фотографије: аутор

Само један од портрета, необичан и по томе што је у питању портрет научника у позним годинама, без бркова и остарелог, а самим тим и без аутоматске асоцијације коју изазивају његове најпознатије фотографије, имао је призивак дневне политике кроз натпис „Кад је струју измислио Тесла, Америко сисала си весла“. Натпис је убрзо доживео прецртавање, али је сам портрет научника остао нетакнут, све до кречења зграде 2017. године, што јасно говори о томе да се умесност присуства Теслиног портрета у заједничком простору не доводи у питање, већ да је порука, која је аутентични став аутора, оно што је предмет дискусије.

## *Vladimir Putin is watching you*



Илустрација 37: Vladimir Putin is watching you! стенсили – примери очуваног и модификованих интервенција.  
Фотографије: аутор

У периоду који је претходио 2014. години, што је време када је фотографисање промена на примерима стенсила о којима ће бити речи отпочело, у Београду су се на неколико десетина локација појавили портрети руског председника Владимира Путина, у неким случајевима праћени поруком *Vladimir Putin is watching you*. Изведени истим, једнослојним шаблоном, ови портрети варирају једино у боји – зелени, црни, љубичасти.. Оно што ове радове чини занимљивим јесте неодређеност на неколико нивоа, која ће диктирати начин на који ћемо ове визуелно-вербалне поруке читати.

Из дела садржаја који је експлицитно понуђен визуелним материјалом и типографском вербалном поруком, једини закључци које можемо са сигурношћу донети јесу они врло површни. Очигледно је, дакле, ко је на стилизованом портрету представљен, али је значење реченице која га прати, иако по себи сасвим јасно, стављено у контекст Београда – сасвим неодређено. Реченица “Vladimir Putin is watching you”, контекстуализована, може значити :

- Да Путин гледа оне који нису наклоњени ономе што репрезентује и на тај начин их упозорава;

- Референцу на Орвелову 1984. и *Big Brother is watching you*, контекстуализујући тиме и портрет и саму поруку као ироничну критику савременог тоталитаризма и опседнутости контролом кроз један од њених симбола;

- Гледа одобравајуће на дела и подршку оних који су му наклоњени;

- Иронизирајућим тоном критику политике ослањања на Русију.

Питања значења саме поруке са собом повлаче и начин на који разматрамо природу ових радова- као дела уличне уметности (као у случају референци на Орвела) или као на средство пропаганде (као у осталим случајевима).

Како су нам из позиције посматрача који са њима сусрећу, једине доступне информације које би могле послужити као средство разумевања и анализе, оне које добијамо „на лицу места“ и на које се ослањамо при утврђивању врсте ових урадака недовољно јасне, рекације, односно праћење промена које настају на самим сликама долазе у фокус посматрања. Било да је у питању сасвим тривијалан обилк проруске или антируске пропаганде, који се у том случају, осим на нивоу трајности, ни по чему не разликује од плаката, или релативно неуспео рад из корпуса ангажоване уличне уметности, чија се делимична неуспелост огледа у недовољној јасноћи поруке (једном од круцијалних параметара успелости), на нивоу изазивања дискусије визуелним средствима употребом лица као симбола моћи и контроле у јавном простору, можемо констатовати да је овај рад изузетно успешан, ма шта почетна намера и идеја анонимног аутора биле.

Самим тим што нам је онемогућен увид у идеју аутора (нама као онима који анализирамо подједнако као и било коме ко се са радовима сусреће), одсуством чак и смерница на нивоу потписа организације или аутора који би разјаснили идеолошку позадину, разумевање поруке коју целина рада одашиље ослања се на унапред заузети позитиван или негативан став у односу на симбол и слободно тумачење поруке која због своје недовољне одређености постаје сасвим периферна.

Оно што *Vladimir Putin is watching you* радове чини занимљивим, дакле, није њихова вредност ни као пропагандних средстава ни као дела уличне уметности, већ потенцијал за отворену политичку дискусију визуелним средствима.

Од неколико десетина фотографисаних примера нема оних који су остали нетакнути. Интервенције служе у прилог тези да је симбол у овом случају потиснуо поруку, подложну различитим интерпретацијама, у далеко периферни план.

Поред портрета фотографисаног у Булевару Михаила Пупина на Новом Београду, ултра-десно оријентисана организација СНП 1389 је, не нарушавајући портрет, уз њега додала свој стенсил, али је паралелно са том интервенцијом на истом раду плавим спрејем портрет добио додатке у виду флека преко очију и јасног прецртавања речи Путин.

Низ од неколико *V.P.I.W.Y.* стенсила у Хиландарској улици је такође на различите начине претпео интервенције које не одају утисак благонаклоности у односу на симбол. На инфантилан начин, али не лишен јасноће, на који и деца обично уништавају слике оних који су им наметнути као ауторитет, модификовани су и портрети руског председника. Инвентивност оних који на симбол не гледају благонаклоно, не исцрпљује се у доцртавању различитих типова бркова, или затамњивања обрва уз доцртавање бркова, услед чега портрет јасно асоцира на Хитлера. Једна од варијаната Путина у Хиландарској улици модификована је тако да је портрет искоришћен као језгро цвета посађеног у саксију која је око њега доцртана.

Значај случаја *Vladimir Putin is Watching You*, као што је раније напоменуто, не лежи ни у уметничкој нити у пропагандној успелости. Штавише, да је уместо стенсила који је омогућио издашну мултипликацију у питању био тек један примерак у виду мурала или графита, анализа случаја могла би се свести на акцију и реакцију двојице појединаца – једног који је слику поставио и оног који је на њој интервенисао, било у афирмативном, подругљивом или пејоративном смислу. Управо је мноштво оно што завређује пажњу. Већи број различитих реакција на исту слику, чини серију *V.P.I.W.Y.* мање сликовном интервенцијом у јавном простору (било да је испрва имала уметничке или пропагандне претензије) а више простором који омогућава отворену политичку дискусију на нивоу симболичних и визуелних средстава.

### 2.5.1 Спортиста, херој нације – портрет у функцији демонстрације патриотизма

Портрети који представљају спортисте на врхунцу каријере или у тренутку неког великог успеха, у форми мање или више вешто изведени, нису реткост у Београду. Оно што ове радове чини специфичним јесте директна веза медијске сензације и буђење осећаја колективитета и националног поноса. Спортски успеси појединаца или колектива у којима се истичу појединци, повод су за интензивирање осећаја колективитета на разним нивоима – патриотизма, локал-патриотизма па и национализма. Како су спортски догађаји медијски изузетно добро пропраћени, посебно репрезентативна међународна такмичења, пажња јавности је у тим ситуацијама фокусирана на њих, стављајући у други план информације или проблеме који живе конзумента медијских програма дотичу далеко директније него спортска такмичења. Чини се да се у ситуацијама великих спортских успеха репрезентације или појединаца који на изванредан начин представљају земљу, уобичајене поделе по разним основама бивају привремено замењене концептом колективног значаја и учешћа, те националног јединства који се неретко тумачи као елемент заслуге за успех („Ми смо мала земља а освојили смо толика злата“, „Ми смо сиромашна земља, али имамо срце“). Често се, међутим, ти моменти колективног осећања националног поноса који проистиче из успеха репрезентације мешају са националистичким излетима и референцама на сукобе из ближе и даље историје, при чему се сопствени успех неретко подвлачи истицањем туђег неуспеха или сопствени успех представља као облик наплате за неку историјску неправду. Оваква медијска атмосфера која је неодвојиви пратилац великих спортских догађаја, рефлектује се и на начин поимања спортисте као националног хероја. Тако перципиран, спортиста је популаран модел портрета у јавном простору. Језичким и стилским формулацијама које се у овим приликама користе у медијима бавио се у својим истраживањима Иван Чоловић. Иако наизглед није директно повезан са сликом, језик овом случају представља јасну илустрацију атмосфере и расположења која доводи до грађења култа “Спортисте хероја”.

„Схватио сам да је у описима утакмица између НАС и ЊИХ било нечега што је излазило из оквира пуког надметања у фудбалу, али тај вишак није се састојао само у томе што се са фудбалског меча прелазило на симболичку конфронтацију са другим нацијама. Фудбалско МИ није оличавало само Југословене, фудбалско ОНИ није симболизовало само Немце,

Италијане, Ирце или неку другу нацију. Машта, инвентивност, душа, лепота, инат нису само одлике нашег фудбала, а уз то и огледало нашег националног карактера. Схватио сам да овде има још један општији, или ако хоћете апстрактнији план значења. Наша игра садржи и репрезентује вредности које нису само специфично националне, него су, поред тога, општељудске, хумане вредности универзалног значаја. ...И тако долазимо до тога да се у овим чланцима о фудбалу јавља једна врста митског сукоба...Када су вредносне одлике између НАС и ЊИХ, подељене на људске, са једне стране, и нељудске, са друге, онда сукоб између њих има смисао борбе за опстанак основних људских вредност<sup>33</sup>“

Илустрација такве фасцинације спортистом промовисаним у хероја нације, а која никако није једноставна или „једнослојна“, јесте статус који ужива Новак Ђоковић. У области која је предмет мог истраживања појављује се велики број радова чији је он мотив. Ђоковић је пак, личним ставом успео да националистичка учитавања сведе на минималну меру, чиме је „борба нација“ о којој Чоловић говори, а која је у фудбалу најизраженија, у његовом случају добила драстично блажи и другачији облик. Популарни врхунски спортиста није перципиран само као успешни појединац, већ је истовремено, захваљујући идентификацији заснованој на малопређашњим примерима колективитета и „један од нас“, „један као ми“, „огледало нас у свету“, његов успех је у извесном смислу наш успех, његове личне врлине су национално обележје, чиме његов успех постаје чин патриотизма. Његове победе су колективни успех, рефлексивна народа из ког потиче, али његови порази су примери достојанства и господствености у тешким тренуцима, последица неправде или несреће на нивоима које човек, па ни тако хероизован, не може контролисати. Медијска слика и интересовање за овог тенисера далеко превазилази уобичајену наклоност медија успешном врхунском спортисти и чија се професионална, физичка и морална достигнућа у медијима изједначавају са суперхеројским, а чији се сваки сегмент живота ставља под неку врсту јавне лупе. Зато не треба да чуди то што се мурали чији је он мотив често појављују.

У насељу Бањица, у јавном простору између блокова зграда постоје на удаљености од само неколико десетина метара чак два мурала на којима је славни тенисер

---

<sup>33</sup> Ружица Мајранивић, Дејан, Илић [прир.], Часови читања, Београд, Фабрика књига и Ужичка књижевна република, 2015. (187)

представљен. Занимљиво је да патриотски слој у случају ових радова има два нивоа – уобичајени, који се односи на пробуђени национални понос због огромног успеха једног сународника, и специфичнији локал-патриотски који се односи на чињеницу да је Ђоковић одрастао у једној од зграда на којима се мурали налазе. Тиме се степен идентификације са „једним од нас“ још више појачава, јер постоји директна веза простора насеља са тенисером – ишао сам у исту школу као Ђоковић, живео сам у истој згради где је живео Ђоковић итд. Чак и ако нема компоненту личног познанства, та веза је довољно стварна да додатно утиче на процес идентификације са херојем. Бањички мурали то врло прецизно и илуструју – на једном од њих, Ђоковић је представљен са руком у замаху и тениским рекетом, на позадини коју чини српска застава, што би био типичан начн приказивања спортисте- хероја нације, а на другом је, пак, представљен у друштву покојног деде и покојне Јелене Генчић, свог првог тренера, што је свакако неубичајено и носи дозу личног.



Илустрација 38: Новак Ђоковић – *С вером у Бога*, Бањица. Фотографија: аутор

Мурал на коме је Ђоковић приказан са рекетом и заставом, иако врло типичан у избору елемената који уз само лице спортисте илуструју патриотизам, занимљив је и због ћириличног натписа који га прати – *С вером у Бога*. Овом познатом крилатицом се, до тада идеолошки неутраланом облику исказивања патриотизма додаје и идеолошка компонента – Ђоковић на овој представи више није само успешни спортиста представљен пред заставом свих њених грађана, он је сада експлицитно православно Србин, а вера у бога је компонента његовог успеха.



Илустрација 39: Новак Ђоковић, групни портрет са дедом и тренером, Бањица. Фотографија: аутор

Са друге стране, групни портрет тенисера са дедом и првим тренером, потуно је неоптерећен идеологијом и било каквим симболима. Идејно је чврсто везан за простор у који је смештен – на зграду у којој је до недавно живео тенисеров деда, и у којој је и он сам одрастао. Избор првог, а не актуелног тренера говори о ономе што је кључ за разумевање поруке овог рада – одавде је све кренуло, што је суштински локал-патриотска порука која се односи на понос који кварт осећа јер је „један од нас“ постао светски познат.

Огромна медијска пажња која прати успех тенисера и раније помињано осећање националног поноса, учинили су портрете Ђоковића у јавном простору генерално честом појавом, али пажња неких уличних уметника-муралиста окупирана је њиме толико да је један од њих произвео серију портрета посвећених тенисеру. Више од самих портрета који изузетно варирају у степену вештине и промишљености односа слике и простора, занимљива је опсесивна потреба за слављењем хероја непрекидним истицањем његовог лика у јавном простору. Портрети познатих личности и спортиста-хероја нације, који су из различитих разлога у датом тренутку окупирале пажњу јавности, нису реткост – напротив, али серија мурала никако занемарљивих димензија који се баве једном личношћу нису нешто на шта се наилази сваки дан и представљају јасну илустрацију снаге и утицаја комбинације афирмативне медијске слике и статуса хероја-нације, на конзумента



медијских садржаја који наставља да их кроз монументалну слику као средство, репродукује у јавном простору.



Илустрација 40: Неки од портрета Новака Ђоковића из опуса аутора Пијанисте на Бежанији. Фотографије: аутор

## 2.6 Слика као средство одавања посмртне почести – меморијални портрети и симболичке илустрације

За Србију, а нарочито за фасаде Београда, карактеристични су портрети људи непознатих широј јавности, који им се постхумно посвећују. У конвенционалном смислу, не ради се о појединцима који су својим делом за живота на било који начин задужили локалну заједницу, већ најчешће о појединцима чија је, неретко насилна, смрт потресла део те заједнице, или о појединцима који су имали чврсте везе са неком друштвеном групацијом (најчешће навијачким групама). Од изузетног значаја за ове радове јесу и локално-географске одреднице, јер се појављују најчешће у оквиру стамбених четврти, у просторима између зграда, у парковима које користи заједница суседа, или на школским објектима у насељима за које се везује живот портретисаног. Оно што ову групу радова чини нарочито занимљивом је то што сама идеја ових радова представља комбинацију елемената изразито сакралног, што је нетипично за савремену слику у јавном простору, и елемената изразитог колективитета, који и јесу један од основних разлога њиховог

настанка. Из антрополошког угла, говорећи о савременим вербалним моделима комуникације у контексту „оностраног“ и „сакралног“, Иван Чоловић износи став који је у потпуности примењив и на визуелни језик:

"Проучавање комуникације у магији, ритуалу (сакралном или секуларном), у миту или светковини, показује да се она одвија путем нарочитих кодова или подјезика који човеку омогућавају да успостави везу са иначе недокучивим светом оностраних сила, богова, јунака и исту такву везу са другим учесницима тог обреда или светковине. Особитост тих кодова, вербалних и невербалних, није нешто до чега се тек анализом долази, него је она, напротив, истакнута у први план."<sup>34</sup>

Функција ових портрета најпрецизније се може описати као одавање почести, али сам начин превазилази традиционалну церемонију која се везује за укуп и гробље, а које су израз личне патње или поштовања родбине и пријатеља. У овом случају лична жалост пренета је на ниво јавног, на ниво читаве заједнице, односно на ниво колективног. Сакрални или ритуални елемент о коме Чоловић говори, може се препознати у случају ових радова у неколико слојева. Први смо већ поменули; премештање тежишта догађаја са нивоа личног на ниво јавног, односно претварања личног осећаја губитка на ниво општег губитка; у церемонију патње за покојником без сопствене воље укључује се читава локална заједница. На нивоу вербалних порука које прате ове портрете референце на онострано су такође уочљиве. Осим података о имену, годинама рођења и смрти (информације које се појављују на надгробним споменицима и умрлицама), неретко се појављују и поруке које се у недостатку прецизнијег термина могу дефинисати као епитафи. ( “Тело у рају, душа у крају”, “Душа у рају, срце у крају – Миљаковац 1” ...) којима се додатно истиче сакралност ових слика и дела јавног простора у коме се налазе.

Трећи ниво на коме су елементи сакралног посебно уочљиви јесте и однос заједнице према овим сликама. За разлику од других самоиницијативних визуелних интервенција (посебно у стамбеним четвртима), оне успевају да избегну кречење, уклањање или накнадне интервенције. Управо овај ниво прихватања урадака од стране заједнице раније мобилисане да учествује у „заједничкој патњи, испраћају и одавању

---

<sup>34</sup>Иван Чоловић, Бордел ратника – Фолклор, политика и рат, Земун: Библиотека XX век; Београд: Чигоја штампа, 2000.

почати“, сведочи о сакралној природи ових слика. Њихово уништавање не представља само интервенцију у заједничком простору, оно је много више од тога - израз грубог непоштовања према покојнику, и као такво много више атак на успомену или пак „споменик“ него тривијални чин чишћења зидова. Експлицитна илустрација ове тезе су реакција и избор речи којима се описује изузетно редак инцидент интервенисања по два меморијална портрета у улици Здравка Челара: “Морбидно: уништен графит посвећен преминулим навијачима Партизана”



Илустрација 41: Наслов на порталу Buta.sport.rs

До сличног закључка доводи нас и интервју<sup>35</sup> са анонимним уметником заслужним за неке од радова из ове групе :

“ *Читуље*, међутим, остају чисте. Наравно, познаваоци београдских улица рећи ће да никако не би била паметна идеја скрнавити слику Партизановог хулигана толико угледног да су му на сахрани гостовали и хулигани „вечитог ривала“, као што је то био случај са Александром Ковачевићем, али није реч само о страху, тврди наш саговорник.

*"Пре неколико година, душевно оболели човек изгребао је портрет локалног антихероја који сам радио. Тај је човек, иначе, дечка са слике много волео, и ко зна зашто је то урадио. Локалци су се опасно наљутили, хтели су да ј... мајку кривцу, али када су схватили ко је кривац само су замолили човека да то више не ради, ја сам поправио графит, и то је било то."*

<sup>35</sup> Марко Ловрић, Фасада за брата, <http://nin.co.rs/pages/article.php?id=74740>, acc. 1.7.2016. 9:15 AM

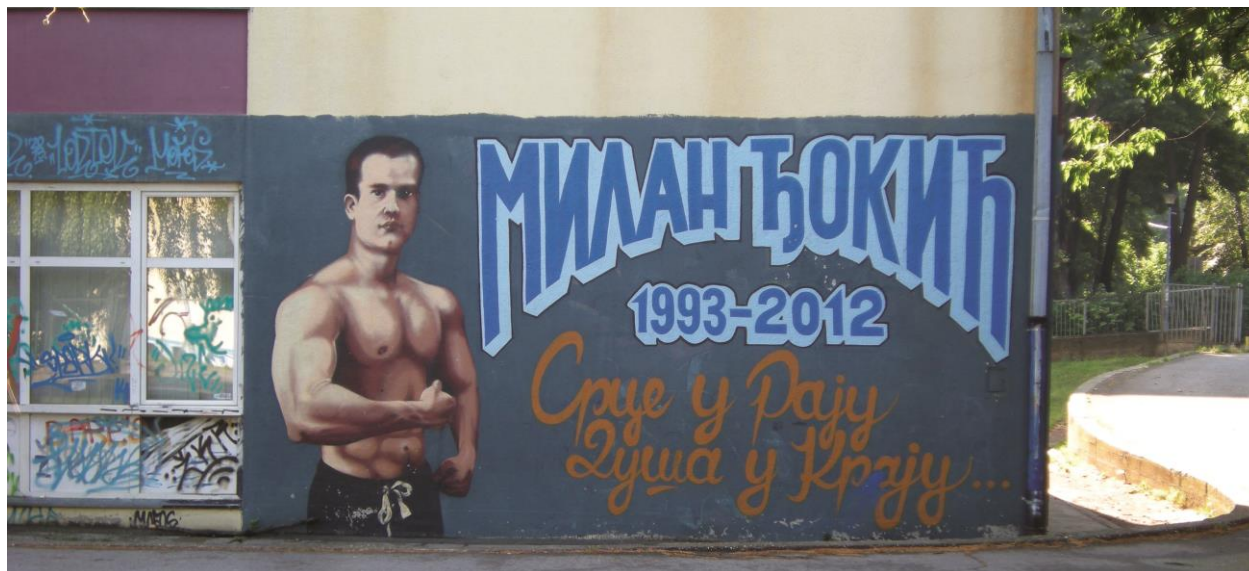
За разлику од портрета славних личности који се појављују у специфичном тренутку, за чији је настанак заслужна медијска помпа поводом вести о смрти, који апелују на емпатију на веома генерализованом универзалном нивоу, портрети о којима је овде реч оперишу на много конкретнијем нивоу, реферирајући директно на патос самог чина смрти појединца, и духовној непрекинутости његове везе са крајем града и друштвеном групацијом којој је за живота припадао.

Меморијални портрети посвећени, на пример славним глумцима, али не у тренутку који се везује за вест о смрти и усмереност пажње медија, разликују се од меморијалних портрета-умрица утолико што не садрже елемент патоса, већ су усмерени преваходно на слављење лика и дела. Занимљиво је, међутим, да се портрети глумаца често ослањају на тумачене улоге, па се, на пример, славном глумцу Данилу Бати Стојковићу, почаст одаје између осталог и кроз слику Илије Чворовића и Лакија Топаловића.



Илустрација 42: Неки од меморијалних портрета посвећених Данилу Бати Стојковића приказују га као ликове које је тумачио. Аутор мурала на фасади КЦ Град: Борис Баре. Аутор мурала на Земунском кеју: непознат. Фотографије: аутор

***Тело у Рају – Душа у Крају - ОШ "Стеван Христић"***



Илустрација 43: Меморијални портрет са шакама на фасади ОШ “Стеван Христић” на Карабурми. Фотографија: аутор

Меморијални мурал посвећен Милану Ђокићу, тинејџеру који је настрадао у тучи и обрачуну ножевима у насељу Карабурма, насликан је на фасади основне школе у том насељу. Иако типичан пример за ову групу радова, у погледу избора локације и поруке, овај рад је необичан по томе што није у питању само портрет, него већи део фигуре као и по томе што за разлику од већине меморијалних мурала, није монохроматски. Леву страну композиције чини фигура, кадрирана до појаса. У првом плану је рука, напетих предимензионираних мишића, а обнажени торзо приказан је у полупрофилу. Код портрета се тежи реалистичном, фактографском бележењу изгледа покојника. Лучно закривљени натпис Милан Ђокић 1993-2012 и порука „Тело у рају, душа у Крају“ заузимају највећи део зидне површине. Занимљиво је, такође, да сам рад у извесној мери илуструје стереотип који изједначав спортски дух са универзалном врлином, чиме сликовна представа која меморијализује истински трагичан догађај у одређеној мери, ма колико невешта у изведби, ствара дистанцу у односу на сличне меморијалне мурале посвећене „жестоким момцима“ .

## Довла – 27. Марта



Илустрација 44: Стенсиле на разним локацијама и меморијални мурал у улици 27. марта посвећени Владимиру Лукићу. Фотографије: аутор

На фасади стамбене зграде у Улици 27. марта налази се меморијални портрет широкој јавности непознатог мушкарца, и натпис “Довла 1975-2013”. Оно што овај меморијални портрет чини у извесној мери необичним, јесте то што се налази на стамбеној згради, на изузено прометном месту, у деперсонализованом простору града, у једној од централних градских зона, а не у полујавном простору суседства, што је далеко карактеристичније за овај тип радова. Одсуство било каквог епитафа, личније поруке или бар пуног имена покојника је оно што покреће низ питања који почиње једним врло логичним: Ко је био овај човек? Ако овом портрету додамо и низ плавих, једнослојних стенсила на различитим локацијама у граду, које такође прати само надимак “Довла”, постаје јасно да постоји значајан број људи којима је ово лице познато, самим тим што меморијализација у овом случају поприма облик шире акције. За разумевање разлога оваквог вида меморијализације, чинило се кључним пре свега сазнати ко је “Довла”. Владимир Лукић, познат још и као Влада Зло, био је вођа неонацистичке групе Одред 18, у оквиру групе навијача Рада Јунајтед Форс и једна од кључних фигура неонацистичке организације Крв и Част. Убијен је хицем из пиштоља у кафеу Пензија, у улици 27. марта, 28. октобра 2013. године. Наредног дана је, према писању медија<sup>36</sup> око сто људи на том месту уз упаљене бакље и обележја групе, певало Радове навијачке песме. Ове

<sup>36</sup> I.M.J., *Član zemunskog klana uhapšen zbog ubistva navijača Rada u centru Beograda*, „Blic online“, <http://www.blic.rs/vesti/hronika/clan-zemunskog-klana-uhapsen-zbog-ubistva-navijaca-rada-u-centru-beograda/gghd4zd>, acc. 14.12.2015. 2:20 AM

информације су важне из више разлога – зато што нам говоре да није у питању “обична” особа чија је смрт потресла круг блиских пријатеља и породицу, да није у питању особа чија смрт се меморијализује на овај начин да би се на њу усмерила пажња јавности због одсуства, на пример, институционалне правде, него особа чије је убиство изазвало друштвени потрес у специфичној групи коју је предводио. Као таква, дакле, ова акција није усмерена на широку јавност, већ на оне њене делове који су већ увелико упућени у догађаје, што је чини изузетно занимљивим примером кодиране, херметичне комуникације сликом у јавном простору. Стога су овај портрет и ова акција занимљиви јер иако имају примарну функцију меморијализације у јавном простору, служе и као потврда или демонстрација наставака деловања групе, упркос смрти лидера. Секундарна функција, дакле, није усмерена на неупућеног пролазника који не зна да ли се портрет мушкарца са качкетом и надимак Довла односе на нови домаћи филм, актуелну Јутјуб сензацију или нешто треће, већ онима који знају и ко је Довла и шта је он представљао.

### *Јагода – живиш!*



Илустрација 45: Симболични меморијални мурални на разним локацијама. Фотографије: аутор

Смрт навијача Црвене звезде Марка Ивковића – Јагоде који је настрадао у масовној тучи са навијачима Галатасараја меморијализована је на јединствен начин у обимној акцији на територији не само града, већ целе Србије. Уз неколико меморијалних портрета који се у потпуности уклапају у уобичајене визуелне и вербалне моделе који карактеришу раније описани тип меморијализације у јавном простору, у овој акцији се први пут јавља симболична замена за портрет, базирана на дословном илустровању надимка Јагода. Пажња коју је у медијима добила насилна смрт српског навијача у Турској, учинила је да

име и надимак настрадалог младића широкој јавности буду познати, па сама читљивост поруке (јер цртеж јагоде у нормалним околностима никако није асоцијација ни на насиље ни на смрт) није била угрожена херметичношћу која одликује Довла стенсиле. Управо због одсуства портрета, и одсуства јасних асоцијација на гроб и споменик, ови радови не стварају утисак “умрлице” И тешко да се може говорити о ефекту сакрализације дела простора на онај начин на који је то могуће у случају портрета. Треба истаћи да су се јагоде, са поруком “Живиш”, “Јагода живи” или чак без икаквог коментара појавиле огромном броју, служећи, осим своје примарне функције – меморијализације, и као средство притиска, којим се скреће пажња и захтева институционална правда.

## **2.7 Сликрска интервенција као средство идеолошке и политичке пропаганде**

Политичка и идеолошка пропаганда заснивају се на деловању у јавној сфери, а јавна сфера у том контексту подразумева не само јавни простор, него и електронске и штампане медије, те виртуелни простор интернета. Ипак, за нас су релевантни само они примери политичке и идеолошке пропаганде који се ослањају на интервенције сликом и симболом у физичком, јавном простору. Вероватно најефектнија употреба слике, односно, симбола у јавном простору, а у служби политичке пропаганде је раније помињана акција континуиране употребе стенсила песнице, студентског покрета Отпор. Сам симбол, стегнута подигнута песница, референца је на антифашистичку борбу у шпанском грађанском рату, а подигнуту песницу и крилатица *No Pasaran!* постали су универзални симболи антифашизма и неодустајања. Дакле, симбол чија историја у значајној мери одређује његово значење, у овом случају је вид политичке пропаганде која је јасно идеолошки усмерена. У периоду од 2013. до 2017. године није било толико обимних и толико упечатљивих кампања које се ослањају на симбол и мултипликацију, али то никако не значи да је сам принцип запостављен – напротив. Уочљиво да се тежиште са малих, брзих интервенција преместило на мурал као доминантно средство, те да се идеолошка пропаганда и симболи обилато проналазе међу навијачким радовим, било као самостални елементи или инкорпорирани у веће композиције.



## *Културом против диктатуре*



Илустрација 46: стенсил Културом против диктатуре. Фотографија: аутор

Стенсил *Културом против диктатуре* истоимене групе студената почео је да се појављује у Београду у недељама које су обележили улични протести, а које су уследиле после председничких избора 2017. године. Вербална порука „културом против диктатуре“ јасно је позиционирана у односу на исход избора и актуелну власт, означавајући је као диктаторску, представљајући самим тим јасан политички став. Стиснута шака и палац окренут ка доле, симбол неуспеха, пада, неодобравања, по себи су препознатљив симбол. Ипак, како сама акција Културом против диктатуре у пропагандном смислу, у јавном простору не користи друге илустрације сопствених политичких циљева до ове поруке и овог симбола у специфичном композиционом односу, вербална порука која чини типографски прстен око симбола и сам симбол, иако засебно јасних значења, долазе у корелацију дупле негације. Текстом заокружен оборени палац може се сасвим легитимно прочитати као „ доле култури против дикатуре“. На сличан начин би се у такву корелацију могли довести и, на пример, порука „стоп насиљу“ , која је јасна и експлицитна, и метални боксер који је јасна асоцијација на насиље, али је недовољно јасно позиционирана у односу на саму поруку, те може истовремено значити „боксером против насиља“ – што је својеврстан апсурд.

## Мурал Арсен Павлов Моторола – Париске комуне



Илустрација 47: Пропагандно-меморијални мурал на Новом Београду, у улици Париске комуне. Фотографија: аутор

Изузетно необичан пример меморијалног мурала посвећеног Арсену Павлову, нешто познатијем као командант Моторола, налази се на Новом Београду. На позадини коју чини застава новоосноване федерације Новорусија, Павлов је представљен како у парадној униформи салутира. Име, презиме, године рођења и смрти неупућеном посматрачу стављају до знања да је у питању мурал меморијалног карактера. Мото „Са њим или на њему“ и натпис „Командант Спарте“ позиционирају особу у односу на специфичан систем вредности и у војној хијерархији. Особа којој је мурал посвећен је актер актуелног сукоба Русије и Украјине, и био је један од контраверзних вођа проруских сепаратиста све до смрти у атентату 2016. године. Међутим, оно што је за контекст овог рада значајно је да Павлов у Србији није фигура која је широкој јавности позната, нити је била предмет пажње медија све до вести о смрти, па самим тим, његов лик, недовољно познат и релевантан, није општепрепознатљив и нема симболичку вредност. Ирелевантан и на нивоу директног утицаја на животе овдашњег становништва, тешко да можемо говорити о личној и заједници индукованој жалости због губитка ближњег као покретачу меморијализације. Веза са локалним простором, која је уједно и кључ за читање функције овог мурала је потпис група које стоје иза организовања

осликавања - организације Српска лига и СНП 1389. Две у идеолошком погледу изузетно конзервативне, проруски оријентисане десничарске организације, дакле, визуелно ефектним муралом посвећеним личности која у идеолошком погледу репрезентује њихове ставове и слику херојства и патриотизма, апелујући на део публике имиџом мачо мушкарца у униформи и поруком која је кроз кинематографију постала елемент поп културе, а делом индукујући поштовање према покојнику ма ко он био, јасним потписивањем мурала, промовишу се користећи илустрације „питких“ информација везаних за Павлова. Оно што овај мурал чини још интересантнијим јесте чињеница да је преко њега неколико дана касније, на српском, руском, енглеском и украјинском језику исписана реч „убица“<sup>37</sup>. Експлицитност и концепција исправке, те употреба „релевантних“ језика, говори да у питању није насумично шкрабање, већ конкретно сучељавање политичких и идеолошких ставова илустрованих кроз ангажман личности којој је мурал посвећен.

### **Мурал *Цело српство дигло се за живот Србије* –Борча**

Инсистирање на изразито патријархалним и традиционалистичким ставовима и реферирање на националну митологију, идеолошки конзервативне десно оријентисане странке Двери, илустровано је муралом у насељу Борча. Иако је истраживање усмерено на централну градску зону, овај мурал је због своје упечатљивости и јасноће узет за пример примене слике у политичкој пропаганди. Мотив витеза Милоша Обилића, у оклопу и са штитом, служи истовремено као илустрација традиционалистичких ставова организације који се у Србији у значајној мери ослањају на косовски мит и специфичног поимања идеала патриотизма и конструише паралелу са средњовековним историјским догађајима и народном епиком. Тако се позиција, деловање и ставови савремене политичке организације, идентификацијом са личностима и догађајима перципираним као херојски и кључним за историју, представљају као херојске и историјски кључне, упркос објективно скромном политичком утицају и значају саме организације. Занимљив је такође и избор личности која је искоришћена. Осим Обилића, средњовековна историја и народна епика

---

<sup>37</sup> У тренутку фотографисања, мурал је већ враћен у првобитно стање, али се кроз жуту површину још провиде дописане речи

обилују личностима које су симболичке представе јунаштва и врлине народа, те оних које су у политичком смислу репрезент моћи и успеха.



Илустрација 48: Пропагандни мурал Двери, Борча. Фотографија уступљена љубазношћу Душана Комарчевића

Лик Милоша Обилића је архетип хероја који страда у борби против зла. Избором Милоша Обилића као илустрације патриотизма, у овај мурал и саму пропагандну поруку бива инкорпориран и мотив херојског страдања, који се може прочитати као вредност која се заступа и промовише, али и као симболична рефлексија улоге и позиције организације – ми смо овде да се херојски жртвујемо за народ. Иако политичка и идеолошка пропаганда изузетно често инсистира на позицији колективног гласа, занимљиво је да се порука „цело српство дигло се за живот Србије“ није изјава из првог лица „Ми смо цело српство и дигли смо се за живот Србије“ коју је лако компромитовати закључком да неприпадање организацији подразумева и неприпадање народу, што је би у погледу политичког маркетинга контраиндикативна, дискриминаторска порука. Изабрана вербална конструкција вешто избегава ту замку и имплицитно пошиљаоце поруке представља као глас целог српства.

## Мурал *Никад у НАТО ДСС – Кеј 25. Мај*



Илустрација 49: Пропагандни мурал ДСС, Дорћол. Фотографија: аутор

Мурал „ Никад у НАТО“ у подвожњаку који води ка кеју 25. мај, пример је употребе слике као средства илустровања једног конкретног става – противљењу уласка Србије у НАТО. Питање приступа тој војној организацији тема је политичких дискусија, а аргумент организација које се противе, чији су политички ставови и идеолошка одређења дијаметрално различити, варирају од категоричног противљења милитаризму и учествовања у њему у било ком облику, до противљења условљеног догађајима из 1999. године. Не бавећи се другим политичким ставовима странке који су за анализу конкретног мурала ирелевантни, разматрамо овај мурал као пример политичке пропаганде, на нивоу пропагирања конкретног става и улоге слике у том процесу. За разлику од Не у НАТО налепница које се у погледу употребе визуелних средстава ослањају на прецртани препознатљиви логотип организације, мурал се заснива на ликовној интерпретацији искуства рата, која је овде у функцији метафоре – НАТО је једнако рат. Ослањањем на психолошки утицај и сугестивност тонова црвене и жуте, силуете симбола Београда - Западну и Источну капију, Храм Светог Саве, Београђанку и Победника са једне стране, и авиона Ф-117 који је због своје улоге у бомбардовању 1999. и специфичног облика постао симбол за саму организацију, креирана је сцена у којој је очигледна подела на зло, насиље, рат ( илустрованим кроз авион) и жртву (приказану кроз симболе града). Иако је у питању типски приказ бомбардовања – град у мраку, пламен, дим и авион, инсистирање на

локалним обележјима чини идентификацију са жртвом лаком и природном. Сама слика у контексту овдашњег простора без натписа у првом плану могла би функционисати као антиратна порука и дело ангажованог сликарства, коме би се евентуално могла замерити баналност у начину приказивања насиља. Ипак, експлицитни став који чини елемент политичког деловања странке која се овим путем промовише чини га пропагандним муралом.

### Језик мржње и одговори

Графички знаци који су невезано за оригинално значење и контекст из кога потичу, присвајањем и инкорпорацијом у визуелне идентитете група и организација које у свом раду пропагирају расну, верску или националну нетрпељивост, постали су самосталне асоцијације – симболи мржње. Неки од њих су опште познати, као на пример свастика, и њихово присуство изазива негативне реакције великог дела јавности, а њихова употреба кажњива је законом. Међутим, неупоредиво већи број симбола мржње нису подједнако познати или представљају „варијацију на тему“ преочигледних компромитованих симбола, а појављују се изузетно често у јавном простору, било као делови политичке и идеолошке пропаганде, било као елементи навијачких мурала и натписа, било самостално. Пролазећи неопажено од стране већине корисника простора, управо због одређеног степена кодираности, симболи мржње, осим оних најочигледнијих, дуго се задржавају на зидовима не изазивајући посебне реакције шире јавности. У јавном простору, они су у функцији промоције идеја које су друштвено неприхватљиве и као такве немају отворени приступ електронским медијима, штампаним медијима, друштвеним мрежама (јер оне у одређеној мери санкционишу језик мржње), па се као једини простори медијске промоције намећу лични блогови, полуотворени форуми и зидови.



Илустрација 50: стенсили Србске акције и интервенције колектива Не Буди Ограничен. Мисли! у Теразијском пролазу. Фотографије: аутор

У зиму 2015. године колектив Не Буди Ограничен. Мисли! отпочео је улични пројекат који се састојао од прецртавања графичког и вербалног говора мржње. Оно што се испрва чинило као инцидент и лични чин, прерасло је у акцију ширих размера и отворено пропагирање тог вида борбе против језика мржње. Организација Србска акција је за своју промоцију највећим делом користила подземне пролазе на Теразијама, а њене пропагандне поруке ослањају се на употребу стенсила и мултипликацију и састоје се од паролe „Бог, нација, рад“ и келтског, односно, Одиновог крста, који тешко да се може назвати непознатим, глобалним симболом белих хришћанских супрематиста. Другим речима, Србска акција је, на основу сопственог промотивног материјала националистичка, расистичка организација која своје друштвено неприхватљиве идеолошке ставове рекламира у једином суштински јавном простору који јој је доступан. Мотиви којима су симболи мржње прекривани, папирне птице и плаво небо са инфантно стилизованим белим облацима, не представљају сами по себи ни идеолошку ни политичку декларацију, али је сам чин и његово понављање заузимање политичког и идеолошког става.

### **Мурал *Жив је Дража умро није, док је Српства и Србије* – Ада циганлија**

Портрет вође четничког покрета, Драже Михајловића на фасади објекта на макишкој страни *Аде Циганлије*, пример је употребе портрета у сврху идеолошке пропаганде. Инволвираност портретисаног у прецизно идеолошки позиционирани покрет, штавише, његова улога вође, чини његово лице симболом вредности које конкретна идеологија репрезентује. Да је у питању афирмативно тумачење улоге историјске личности око које не постоји консензус јавности (напротив, предмет је вишедеценијских, жучних полемика), открива вербална порука „Жив је Дража умро није, док је Српства и Србије“. Избор локације, релевантне за мит о четничком генералу, доприноси тежини меморијалног слоја значења овог рада, али демонстрира специфично становиште на основу ког је конструкт српства и његово постојање у улози чувара успомена на лик и дело портретисаног.



Илустрација 51: Потрет Драже Михајловића у више наврата је пресликаван и дорађиван пре коначног прекривања.  
Фотографија: уступљена љубазношћу Иване Милошевић

Одсуство консензуса јавности прецизно је илустровано кроз низ накнадних интервенција на портрету и поруци, који су дијаметрално супротни идеји глорификације четничког генерала.

На сличан начин је „редизајниран“ и портрет Ратка Младића, који је у целини сачуван, али је предвиђена монументалност портрета, у униформи са војним обележјима, у потпуности урушена интервенцијама бојења очију у црвено и траговима „крви“ око усана. Овај пример занимљив је зато што на најбољи могући начин илуструје друштвену дискусију коју слика у јавном простору може да изазове. Она на очигледан начин показује да уз поштоваоце Ратка Младића вољне да сликом прославе његов лик и дело у заједничком простору, постоје и они вољни да се таквом ставу на исти начин супротставе. Друштвене и идеолошке вредности које портретисани заступа предмет су непомирљивог сукоба ставова: за једне је у питању национални херој, а за друге ратни злочинац. Са психолошког аспекта занимљив је и избор врсте интервенције: рад није измењен до непрепознатљивости, није уништен или избрисан. Дакле, уместо брисања и негирања постојања или значаја, што је један од могућих легитимних праваца којима је интервенција могла поћи, он је и даље присутан али до крајњих граница девалвиран и



дехероизован, па уместо првобитно послате поруке „ово је лице хероја“ добијамо поруку „ово је лице чудовишта“.

## **2.8 Слика као средство друштвено-ангажованог и политичког коментара – ангажована уметност**

Ангажована уметност у контексту који се односи на слику и јавни простор подразумева радове код којих се, осим на визуелним квалитетима и личној поетици, инсистира и на слању друштвено релевантне поруке и покретању отворене дискусије. Оно што радове ангажоване уметности одваја од политичке или идеолошке пропаганде, иако су и они често политички став *par excellence*, јесте њихов циљ, односно – одсуство тежње ка моћи као циљу деловања. Они итекако могу имати идеолошку конотацију, али нису утилизоване као средство промоције политичког деловања организације или групе.

### **БЛУ – Поп-Лукина улица**



Илустрација 52: Мурал италијанског уметника Блуа у Поп-Лукиној улици. Фотографија: аутор

Један од мурала насталих у оквиру Белефа 2009. године, италијанског уличног уметника и муралисте Блуа, налази се у Поп-Лукиној улици и представља изванредно јасан пример друштвено ангажованог уметничког израза кроз мурал. Доследно уметниковом ликовном језику, београдски мурал је изузетно сведен у погледу употребе боје и осим зеленог акцента ослања се у потпуности на црну и белу, без валерских градијација. Линија и штрих су једина средства која су искоришћена за грађење форми. Не третирајући делове фасаде као изоловане елементе и третирајући задату површину као елемент композиције, створен је однос ненарушавања, док је истовремено постигнута драстична трансформација утиска о простору. Веома поједностављене форме и огромне димензије рада, трансформишу утисак прости величине следе фасаде у утисак монументалности, између осталог и начином кадрирања, које сугерише застрашујућу огромности која не може бити представљена чак ни на фасади великој попут ове. Фигура у оделу, делимично приказаног портрета чији највећи део чине разјапљена уста, са зградама уместо зуба, руком устима приноси дрво ишчупано из корена. Друштвено значајно питање односа приоритета – очувања природе и материјалног профита, у форми коментара представља основ овог рада. Коментар који је уједно и оптужба да су бизнис, неодговорна градња и погрешно усмерена политичка моћ одговорни за уништавање природе, није упирање прста у појединца-кривца лично, нити је средство промоције оних који се налазе у позицији понуђача другачијег приступа, па нема функцију политичког пропагандног средства, иако јесте суштински политички став. Начин на који БЛУ манипулише стереотипима и асоцијацијама јесте оно што обезбеђује јасноћу поруке. Стереотипни „костим“ (*the suit*, енг. – одело, у енглеском језику постао је колоквијални израз који означава позицију моћи) оних који јесу или претендују да буду перципирани као моћни и утицајни – сако, кошуља, кравата, манжетне, искоришћен је као асоцијација и генерализована смерница у правцу позиција које аутор препознаје као одговорне за уништавање природе. Духовитошћу и инвентивношћу самог начина на који су илустровани моћ, похлепа и неодговорност, критичком ставу који овај рад заузима није одузета оштрица, а избегнут је утисак патетике и баналности који илустрације деструкције природе често носе.

## Пројекат *Инспектор Јода Згужвани*



Илустрација 53: Интервенције из пројекта Инспектор Јода Згужвани. Фотографије: добијене љубазношћу аутора пројекта.

Друштвено ангажовани улични пројекат Инспектор Јода Згужвани је опус од неколико стотина интервенција заснованих на стенсилу главе пса – мопса Јоде Згужваног и вербалних коментара на друштвено-актуелне и табу-теме, графички приказаних као реплике или мисли пса наратора употребом стриповских текст-балона. Оно што овај пројекат чини јединственим за Београд је да траје већ најмање четири године, уз мале измене у погледу употребе ликовних средстава (на неколико места појављује се цела фигура пса, варирају у боји, а у зиму 2017. појавио нешто већи шаблон, на коме је глава цртана из нешто другачијег угла) и да се коментари и опаске на догађаје и појаве често јављају у тренутку док ти догађаји окупирају пажњу јавности. Осим у том облику, директне реакције на тренутак, овај опус бави се још и стереотипима и табуима карактеристичним за наше друштво – некад у виду игара речи, некад у виду ироничне опаске, а некад у види отворене провокације. Теме као што су однос заједнице према оболелима од ХИВ-а, однос према трансродним особама, отпор према инклузији осетљивих група, расизам, национализам, насиље, онлајн-узнемиравање, неке су од тема које су непопуларне у јавној сфери. Оне се кроз поруке и слику која је постепено, константношћу присуства у јавном простору постала препознатљива, нуде у форми коментара пред широку јавност. Мултиплицирањем исте слике, ствара се утисак сталног присуства, гради се асоцијативна веза између слике и тема које се обрађују чиме се гради специфичан визуелни лирски субјект.

## Ресто – Град је наш – Земунски кеј



Илустрација 51: Мурал *Град је наш* аутора Ресто-а. Фотографија уступљена љубазношћу Игора Светела и Walls of Belgrade архиве

Мурал „Град је наш“ оставља простор за дебату да ли је у питању атипичан политички пропагандни мурал или друштвено ангажовани уметнички рад. Иако не користи ни један од симбола које у својој кампањи користи иницијатива Не да(ви)мо Београд (појас за спасавање, патка, грб Београда...), нити има тон оптуживања одговорних, порука „Град је наш“ и тренутак настанка (лето 2016. године, време масовних протеста против пројекта Београд на води), јасно реферирају на протесте и идеје за које се залаже иницијатива. Рад се по приступу не разликује од осталих чији је аутор улични уметник Ресто. Карактер Џекија, уличног кера и хероја улице, појављује у читавом низу мурала и уличних интервенција са сличним ставом „краљевања“ градом, те додавање паролe „Град је наш“ ипак не може да га сврста у групу пропагандних, већ само личној поетици, у чијем центру се град најчешће и појављује као имплицитна тема, додаје експлицитну изјаву, која се, у контексту који обезбеђује остатак рада, у крајњем односи на уличне псе. Референце на поп-културу кроз употребу елемената филма и стрипа прилагођених контексту у коме је Џеки улични кер, аутсајдер, отпадник од друштва али и његов неодвојиви део, уместо Бетмена суперхероја који спасава град, још један је ниво дистинкције у односу на пропагандне мурале, у којима је концепт херојства увек везан за патос или метафоре моћи

и узвишености. Духовити отклон у односу на концепт херојства, али и у односу на отпадништво на начин на који га усвајају, рецимо, навијачке групе, у комбинацији са поруком која је референца на актуелну друштвено-политичку тему, заправо је контекстуализација идеје о праву на град и лични коментар, вешто постављен кроз мотив уличног пса чије право на употребу града не може бити угрожено политичким одлукама.

### **Вудем (Vudemn) *Мађарска рапсодија* – Цара Уроша 20**



Илустрација 52: Вудем, Мађарска рапсодија. Фотографија: аутор

У тренутку у коме је просечан становник Београда, због огромног броја људи који су свакодневно пристизали, био најсвеснији размера избегличке кризе и миграција људи са Блиског истока у западну Европу кроз балкански простор, у лето 2015. године, мађарски премијер најавио је почетак радова на огради од бодљикаве жице, намењеној спречавању избеглица да пређу мађарску границу и уђу у на триторију ЕУ. На београдским фасадама тада почиње рат активиста идеолошки лево и десно оријентисаних група – типски „Refuges welcome“ стенсили и руком писане поруке о солидарности са избеглицама, прецртаване су расистичким „Fuck Refuges“ и келтским крстовима, али и порукама које реферирају на српсто и православље – и тако у круг. Дискретнији од већине, тада се на Дорћолу и на још неколико места у центру града појављује стенсил „Мађарска рапсодија“. Виолински кључ и линијски систем без нота, сачињен од бодљикаве жице, јасно је реферирао на актуелну ситуацију на мађарској граници. Сугерисао је јасну критику одлуке кроз читљиву, инвентивну сликовну метафору. Уз помоћ друштвених мрежа, „Мађарска рапсодија“ постала је један од визуелних симбола критике политике дизања ограда, како за српске, тако и за мађарске активисте. Оно што случај „Мађарска рапсодија“ чини интересантним на још једном нивоу јесте мимоилажење тумачења поруке и читања рада корисника јавног простора и намере аутора.

Интервјуисање аутора није метод на који се ово истраживање ослања (због неелитистичке и недискриминаторне природе уличне уметности у односу на публику, која не подразумева тумача-аутора, кустоса или концепт који објашњава значење), већ се значење заокружује јасноћом референце и асоцијација које чине рад. Есеј аутора „Мађарске рапсодије“ на тему идеолошких и политичких порука у јавном простору, дотиче се и тог рада, тврдећи да он нема идеолошку подлогу већ да је у питању “само коментар”. Зато је у овом случају, зарад илустровања механизма функционисања дела уличне уметности, а не зарад тумачења поруке конкретног рада у обзир узета и изјава аутора. Мађарска рапсодија, рад итекако друштвено ангажован у својој поруци, невезано за неодређеност личне позиције и намере аутора да не заузима страну у подели ставова, симболичком и асоцијативном вредношћу мотива, тренутком настанка и вербалним елементима превазилази његову неодлучност и одрицање става, обезбеђујући довољно јасне смернице за специфичан начин читања поруке, што доминантни начин тумачења и “судбина” рада потврђују.

#### **ТКВ – Чавкетов пасаж**



Илустрација 53: Пејст ап ТКВ у Чавкетовом пасажу. Фотографија: аутор

Пејст-ап ауторке ТКВ у Чавкетовом пасажу користи препознатљиве симболе, прилагођене сопственом ликовном рукопису и естетици да би послала јасну друштвено ангажовану

поруку. Ослањајући се на познату алегоријску персонификацију правде и правосудног система – жену везаних очију са вагом у једној и мачем у другој руци, ТКВ у овом случају рекомпонује препознатљиве елементе, појачавајући драмски набој рада, али задржавајући при том препознатљивост рукописа. Правда, метафорично приказана кроз портрет младе жене, очију везаних шареном тканиним у овом случају не држи вагу у руци, већ у зубима, а метафорична тежина ваге је толика да усне жене-правде крваре. Прецизним реферирањем на познати симбол, обезбеђује се јасноћа усмерености поруке – односи се на концепт правде и начин на који је она доживљена. Рекомпоновањем оригиналних елемената и изостављањем мача, „Правда“ из Чавкетовог пасажа лишена је моћи да изрекне казну, крвари под тежином одлука- измучена и немоћна.

## 2.9 Графити

Посебну категорију интервенција чине графити. Како код графита осим у изузетним случајевима не можемо говорити о тежњи ка комуникацији са широм заједницом, а бављењу простором и његовим специфичностима претпоставља се чин цртања и само присуство рада, залажење у анализу појединачних радова у контексту овог истраживања нема смисла. То никако не значи да графите и графити-субкултуру тиме категоризујем као инфериорну – напротив. Анализа графита на основу параметара који су примењивани на осталим категоријама радова води у апсурд. Они настају, вреднују се, чувају или уништавају на основу правила и механизма које је установила сама субкултура којој припадају, а не системи света уметности, па се и њихова функција може сагледавати искључиво у односу на параметре те субкултуре. У јавном простору се не интервенише са циљем слања поруке или његове трансформације, већ се град „осваја“ присуством радова. Освајање простора је, ипак сасвим другачије конципирано него, на пример, навијачка територијалност – освајање неприступачнијих, упечатљивијих, већих и изазовнијих површина не значи искључиво да је цртач простор маркирао као свој, већ да је лествица изазова за остале цртаче подигнута. Међу цртачима графита постоје различити приступи – „бомбери“ теже квантитету па су самим тим радови углавном једноставни, али је подједнако присутан и приступ који квантитету далеко претпоставља цртачку вештину. Стил или ауторски рукопис појединца представља још један слој вредновања на основу

кога се цртач етаблира. Кршење правила поштовања радова цртача угледнијих од себе, стигматизује онога ко то учини понижавајућом одредницом „toy“. Графити се, дакле, као део интерно уређеног система чија се оријентисаност ка широј заједници исцрпљује у чињеници да са њом деле физички простор, не могу поредити са било којим другим типом сликових интервенција у јавном простору. Многи од њих у погледу колорита, ритма, комплексности начина компоновања и цртачке вештине у конвенционалном смислу поседују недвосмислене визуелне квалитете и теже уметничком, али су разлози њиховог настанка и њихова функција најбоље описани реченицом из једног од најзначајнијих документарних филмова који се баве графити-субкултуром, Пат стилова ( Style wars)<sup>38</sup>: „То је игра. То је као да ти неко каже даћу ти име, уради нешто са њим... Колико великим можеш да га учиниш? До којих висина ћеш га подићи?“



Илустрација 54: Различити типови графита. Аутори: Норе, Demon, различити аутори, Rage

### 3. Ауторски рад

#### 3.1 Однос интимног и јавног – град као смерница

Паралелно са почетком прикупљања, документовања и сортирања материјала са београдских улица, започела сам серију цртежа која је представљала идејно полазиште за будуће радове у јавном простору. Постепено ширење сазнања о механизмима функционисања слика које нису неизоставно уметничког карактера, а које у Београду постоје, послужило је као извор смерница и драгоцен алат у конципирању интервенција намењених јавном простору, те омогућило одређени степен предвиђања реакција и читања радова. Тематски оквир и мотиви унапред су кроз цртеже и скице утемељени, а касније су кроз радове различите трајности, степена легалности, величине и концепције

<sup>38</sup> Tony Silver (director and producer) (1983) Style Wars [dokumentarni film]



контекстуализовани у јавном простору. У погледу употребе визуелних средстава, радови који чине овај пројекат реферирају у својим деловима на старије циклусе мојих радова, разрађујући и даље их развијајући. Графичке текстуре, ритам и репетиција, остају и даље кључни ликовни елементи на које се при грађењу композиције ослањам. Линија стога и даље остаје кључно средство изражавања, било да говоримо о грађењу форме кроз штрих, дефинисања и ограничавања форми и грађењу текстура. У односу на линију, остала средства ликовног изражавања имају улогу грађења атмосфере и пластичке текстуре, али не и суштинску значењску вредност. Коришћења сугестивних наслова радова као смерница за тумачење такође је сачувано као модел на основу ког се, осим на визуелном нивоу, гради однос посматрач - дело. Мурали и уличне интервенције којима сам се бавила и раније, а који се идејно и визуелно нису везивали за циклусе цртежа у оквиру овог пројекта постали су његов директан продукт и логичан продужетак.

### **3.2 Теме и мотиви**

Радови који су настали у оквиру овог пројекта представљају у тематском смислу наставак истраживања различитих односа појединца и друштва којима сам се бавила у старијим циклусима. Серија графика „Тубица“ преиспитивала је тему изолације и обележености појединца у гомили. Серија цртежа великих формата „Кора“ истражује тему механизма аутоизолације кроз метафору коре дрвета. Цртежи из серије „Буђења и Анестезије“ анализирају стања изолованости и укључености појединца у свет који га окружује, кроз метафору анестезије, као индукваног стања умирености, и буђења као метефоре за суочавање са проблемима. Нови радови разликују се по томе што се позиција из које се разматрају односи мења. Та позиција више није искључиво моја, стварна или фиктивна, она је универзална, па иако као аутор заузимам конкретан, афирмативни став, лични чин појединца којим се бавим не мора неизоставно бити мој лични чин – напротив. Чин је, сам по себи, оно чиме се бавим, а појединац, односно, носилац чина може бити, шта више, треба да буде, свако ко се са илустрацијом појединца идентификује.

Кроз цртеже, уличне интервенције и мурале који чине ауторски део овог пројекта, бавила сам темом позиције појединца у односу на стереотипе и моделе понашања које мање или више директно намећу друштво и идентификација са друштвеном групом. Изложеност генерализацији и подложност стереотипима је неминовна, захваљујући низу

друштвених улога и идентитетских одредница које се преклапају. На пример - неко је истовремено потомак својих родитеља, упосленик своје фирме, родитељ својих потомака, становник свог насеља; а свака од тих друштвених улога са собом носи стереотипе о подразумеваним моралним нормама и моделима понашања. Разни, на генерализацији засновани конструкти колективног идентитета и родних стереотипа, такође теже да створе оквир пожељних модела понашања, на пример: доброг припадника нације, добре жене и слично. Основна идеја почетне серије цртежа била је инсистирање на непристајању на задате моделе и истицање индивидуалности и права на заузимање личног става и доношење личне одлуке, кроз метафоре птице и јата за илустрацију односа појединца и друштва, и буке и гласа као метафора за лични критички став, и кавеза као одабране неслободе.

Птица је одабрана као основни елемент због симболичке вредности коју носи и асоцијација које изазива, преваходно асоцијација на слободу. Однос птице и јата, мноштва сличних елемената, узет је као метафора, а одабран, између осталог, због погодности за манипулацију и креирање наратива груписањем и издвајањем елемената. Форма птице која је коришћена, осим у изузетним ситуацијама веома је стилизована, напетих крила, приказана из профила. Релативна униформност елемената послужила је као средство приказивања обезличености и одсуства права на суштинске изборе које генерализација и припадање, повиновање правилима и доминацији гомиле подразумевају. Идеја о гомили (колективни идентитет који представља силу коју чине квантитет и мноштво, обезбеђујући појединцу начелну амнестију у односу на поступке гомиле, амнестију од заузимања критичког става, личне одлуке и друштвене одговорности) у овој серији радова није разматрана афирмативно, већ као вид комформизма и средство наметања ограничења, модела понашања и ставова такве већине појединцу. Кључно место свих радова је елемент који је на неки начин онеобичен било бојом, величином, правцем кретања, и који је стога упадљив и одскаче – онај који се не уклапа. Неуклапање је у оквиру ове серије радова конципирано као свесна и намерна одлука о неуклапању, као лични чин непристајања. Две документарне фотографије – „Човек одбија да салутира“ и „Човек са Трга Тиенанмен“, користила сам као изворе на које се кроз радове тематски реферира и који се у извесном смислу цитирају. Ове фотографије и појединци чији је чин

личне непослушности и грађанске храбрости забележен на њима, метафора су за непристајање којим се радови у овом пројекту баве.

Немачки лучки радник Август Ландмесер је човек који је 13. јуна 1936. године одбио да салутира творцу идеологије која је његову жену и децу обележила као нижу расу, иако се Хитлер лично налазио испред масе у којој Ландмесер стоји. Непознати човек 4. јуна 1989. својим телом омета пролаз колони тенкова на путу ка тргу Тиенанмен на коме ће неколико стотина демонстраната цивила бити убијено тог дана. Они су постали симболи грађанске непослушности и ненасилног отпора. Симболични чин личног непристајања на диктат силе и гомиле Августа Ландмесера и анонимног човека са Тиенанмена, иако суштински без потенцијала да ту силу поразе или бар угрозе, разматрани су овде као модели и примери јавне демонстрације неприпадања гомили, некморформизма, те отпора сили ненасилним, достојанственим личним чином, чија цена никако није занемарљива.



Илустрација 55: Фотографије „Август Ландмесер одбија да салутира“ и „Човек са трга Тиананмен“

Иако историјски контекст и тренутак настанка фотографија на које се реферира могу деловати удаљено, оне су итекако релевантне за савремени тренутак. Упркос начелној осуди идеологије којој је Август Ландмесер одбио да салутира, њени елементи су се успешно прилагођавали новим околностима и у тек мало реконтекстуализованом облику настављају да постоје и данас . Насиље као начин гушења другачијег става такође није престало да буде актуелно. Једноумље гомиле, елитизам припадања, дискриминација одступања и кажњавање критичког мишљења никако нису престали да постоје и нису престали да буду актуелни. Самим тим, ни чин непристајања обичних људи, Августа Ландмесера и човека са трга Тиананмен, нису престали да буду релевантни за данашње време. Растрзаност између комформизма, неке врсте бенефита које „припадање“ нуди

категорично укидајући право на критичко мишљење и деловање и потребе за баш таквим деловањем, са којом се на дневној бази у разним облицима сусрећемо, јесте оно што ме је подстакло да се бавим обичним људима чији су поступци личне и грађанске храбрости на достојанствен начин надрасли комформизам, себичност и једноумље гомиле.

### **3.3 Радови намењени интимном простору – припремни цртежи и слике**

Развијање мотива и почетак разраде теме започела саммалим цртежима кроз које је највећим делом утврђивана форма елемената који ће бити коришћени у наставку пројекта. У њима је започето истраживање односа материјала – туша и пера, акрилика и спреја. Како је било предвидиво да ће у погледу носилаца (платно, медијапан плоче) и формата радови варирати, као средство кохезије, осим мотива, искоришћена је и колористичка шема. Серија се уз ретке изузетке ослања на црну, белу, неколико тонова сиве и један тон плаве. Тешко је дакле, говорити о колориту у правом смислу речи јер су односи боја сведени на постојање акцента а њихова квалитативна својства потиснута у споредни план. Плава, као боја коришћена за акценте, одабрана је због некомпромисованости асоцијативним вредностима везаним за визуелне идентитете и маркетинг компанија или политичких кампања, а уз ослањање на уобичајене асоцијације на небо. У погледу употребе материјала и техника, радови варирају, али је линеарни цртеж заједнички именоватељ свих радова. Линеарни цртеж представља почетну тачку свих радова који чине ову и наредне етапе, било да остаје у целини сачуван и очигледан, или да је једва видљив на раду у коначном облику. Јасним одвајањем цртаних од сликаних партија, линије од флеке, цртани елементи формирају засебан layer, који у зависности од случаја или сасвим дискретно или врло очигледно дефинише форме и односе маса које граде композицију.

#### **3.3.1 Огледи на медијапану – Етапа 1.**

Квадратни радови на медијапану формата 50×50<sup>39</sup> започети су након што је кроз прву етапу утврђено како ће изгледати елементи који ће бити у употреби. Они представљају експерименте на пољу композиције (разбијене, horror vacuii, дијагоналне, те могућности које пружа фрагментација слике), односа пуног (исцртаног, немирног, осликаног) и празног (перфорираног, необрађеног, мирног). Ритам и текстура су, међутим,

---

<sup>39</sup>Уз одступање у два случаја који ће у наставку бити посебно објашњени

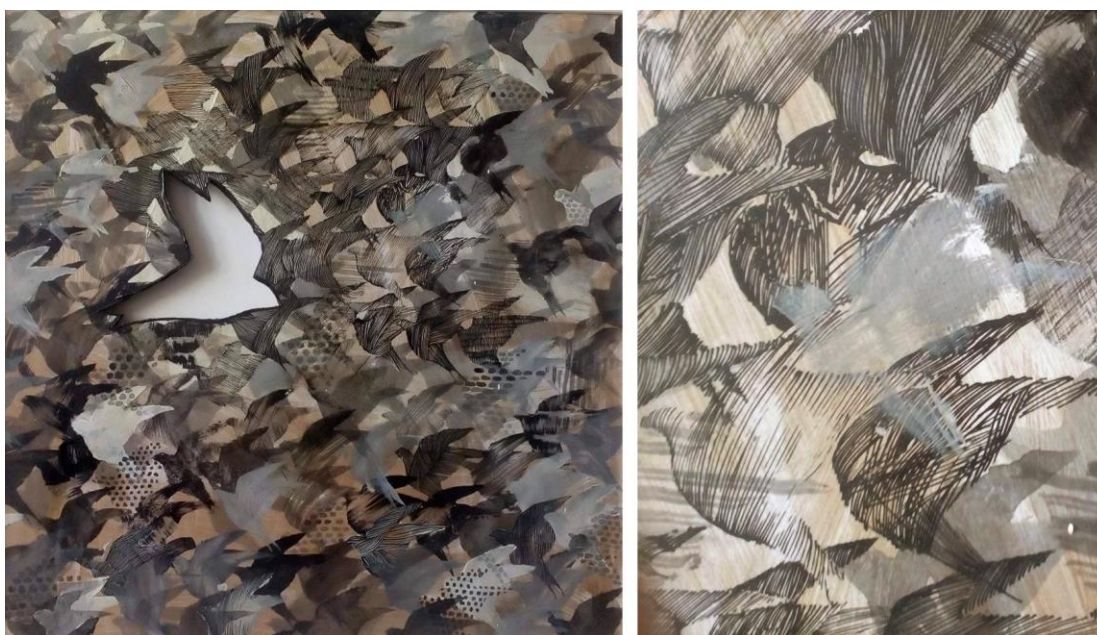
елементи радова којима сам посветила велику пажњу. Форма птице често је генерички понављана уз употребу шаблона, чиме се инсистира на једнообразности гомиле, а ритам понављања елемената, који је некад чак и дословна репетиција, поспешује утисак о контроли и усмерености. Текстура је истраживана на више нивоа - и као графичка текстура, у овом случају декоративни елемент којим се симуларна разноврсност очигледно генерички понављаних елемената, и као физичко својство површине које је негде свесно наглашавано гребањем, грубим шмирглањем, пастуозним намазима упадљивих фактура. Специфичности носиоца који омогућава интервенције гребањем, урезивањем и исецањем елемената, истражене су на нивоу могућности обогаћивања ликовних средстава која су била у употреби – линије нису само цртане пером и четком, него су урезиване скалпелом или ножићем за дрворез, а текстура није искључиво цртана, него је истражена и кроз гребање и шмирглање. Могућност изрезивања елемената у целини и перфорирања површине, искоришћена је у процесу разматрања односа обрађених и необрађених површина, што је било нарочито драгоцено за будуће радове на зиду.

Иако опстају као самостални, основни циљ ових радова било је разматрање и разрада композиционих и колористичких решења и начина стилизовања мотива који су у следећој етапи припреме за јавни простор прилагођавани платнима већих формата. Изузетке у овој етапи у којој је настало петнаестак радова, представљају они који се по формату и облику разликују од осталих - фрагментирани деветоделни и овални рад. Како неки од њих представљају понављање појединих међукорака у проналажењу композиционих решења или решења која се односе на употребу материјала, анализираћемо оне који су довели до употребљивих конкретних модела примењиваних у етапама које су уследиле.

**Оглед I** – 50×50 цм, медијан, комбиноване технике, материјали - туш, акрилик

Рад обележен као *Оглед I* ослања се на бескрајно понављање форме птице установљене у етапи малих цртежа. Усмерени у истом правцу, испрва разређеним тушем и шаблоном наносени на цео формат, елементи су намерно преклапани све док није створен утисак готово аморфних мрља. Истим шаблоном, али уз употребу три тона акрилне боје – црне,

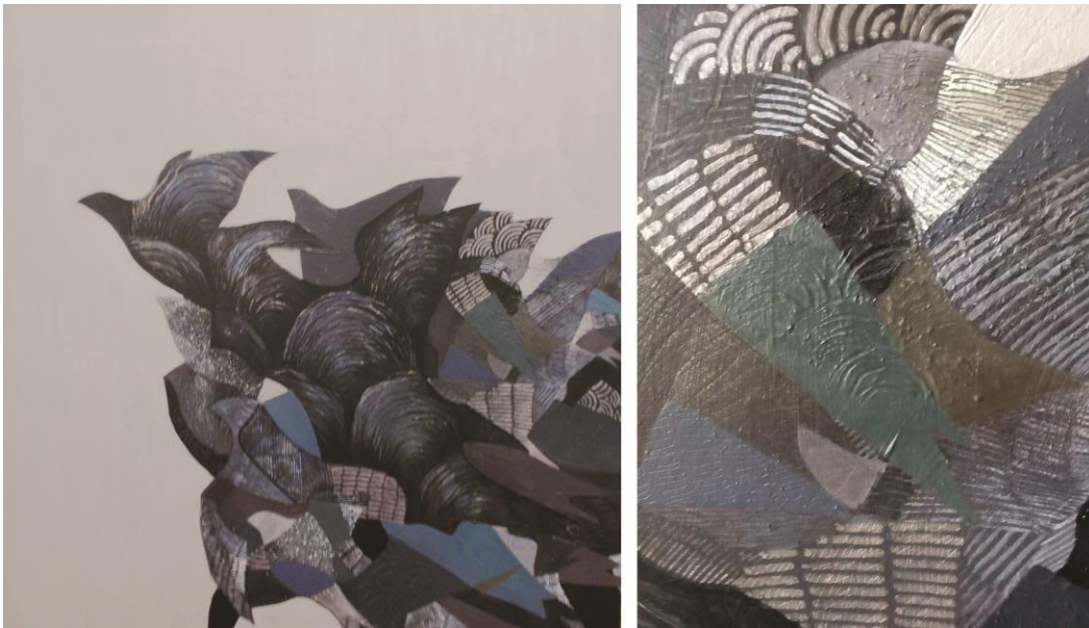
беле и једне сиве, нанет је “слој” који је, у односу на елементе од разређеног туша, обезбедио контрастност и јасноћу форме. Поново уз преклапања, истим шаблоном и пером или четком исцртани су линеарним текстурама и тачкама испуњени елементи. Контурна линија код њих је потпуно укинута, чиме се избегаве изоловање или истицање. Овим поступцима постигнут је утисак згуснутости елемената, иако су мале површине подлоге између њих намерно остављене потпуно необрађене, у контексту рада обезбеђујући “дусање”, а у контексту стицања искуства за радове на зиду, као разматрање могућности чувања делова зидне површине у оригиналном облику зарад убедљивијег уклапања сликеу задати простор.



Илустрација 56: Оглед I – рад у целини и детаљ

Без јасне тачке фокуса и уз тек понеки елеменат који помаже јасноћу разазнавања форми тиме што је прецизније дефинисан и није преклопљен, односи елемената граде текстуру која асоцира на белу буку. Целина рада добија тачку фокуса перфорацијом, односно, исецањем у супротном смеру од остлих елемената оријентисане форме птице. Изрезани елемент се осим по оријентацији и по величини разликује од осталих, чиме перфорација постаје најупадљивији елемент композиције, омеђен резом и контурном линијом. Овим поступком истраживани су односи крајњег контраста мирног и немирног, као односа *horror vacui* испуњавања површине и онога што је дословно одсуство површине.

**Оглед II** – 50×50 цм, медијанпан, комбиновани материјали – туш, акрилик, уљани маркери, аеросол



Илустрација 57: Оглед II – Рад у целини и детаљ

Кроз рад обележен као *Оглед II*, разматрана је могућност примене дијагоналне композиције, динамике тока и апстраховања форми у наредним етапама. Дијагонално позиционирани ток, постављен на плошну, сребрну позадину, сачињен испрва од слободном руком исцртаних, на раније описани начин стилизованих, птица постепено је, употребом различитих тонова сиве за површине преклапања, фрагментиран. Тако издељене површине су потом, независно једна од друге, обогаћиване декоративним графичким текстурама, конципираним тако да динамика репетиције елемената текстуре подржава динамику стремљења целокупне масе. Овај принцип употребе текстуре је разматран зарад будуће примене на муралима. Текстуре су цртане, урезиване у медијанпан или слој свеже боје. Потом су неке од блиских површина које нису довољно упечатљиво подражавале правац кретања и целокупну динамику спајане у веће површине обједињене заједничком текстуром, све док оригинални цртеж није апстрахован. Асоцијативна вредност сачувана је неугрожавањем и недељењем елемената који штрче из тог скупа

апстрактних површина, а најизолованији од њих уједно је и кључна тачка композиције. Позиционираност у највишој тачки напона динамичких тежњи елемената композиције чини да онај који је по површини мали изгледа као да за собом вуче много тежу масу осталих елемената.

*Оглед III* – 50×50 цм, медијапан, комбиновани материјали – акрилик, туш, уљане боје



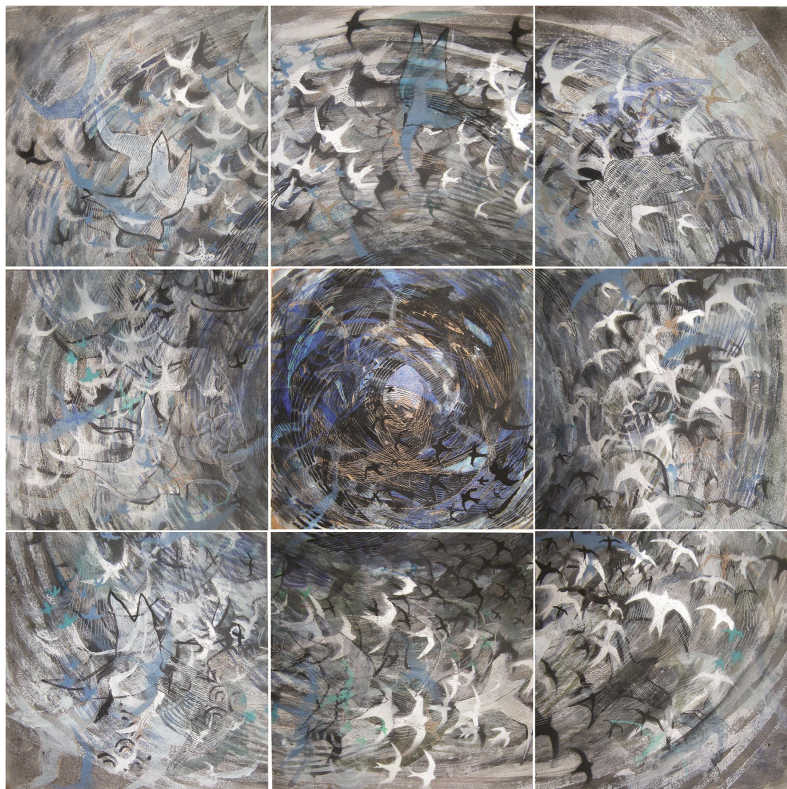
Илустрација 58: Оглед III – Рад у целини и детаљ

Кроз *Оглед III* разматрано је неколико чинилаца: мотив кавеза; ритмично, систематично понављање као евентуално примењиво у каснијим етапама, те однос форме поједностављене до нивоа знака и форме моделоване пажљивим исликавањем. Ритмичним понављањем, линеарни цртеж, контура раније успостављене форме птице гради мрежу која јасно асоцира на жичану ограду, на кавез, чиме је сам мотив утилизован као средство грађења другог мотива, једним делом због избегавања уобичајеног начина представљања кавеза за птице, а другим, значајнијим делом, ради илустровања једне од идеја којим се пројекат у целини бави – одговорношћу гомиле за суштинску неслободу појединца који је њен део. Прекид ритма у доњем делу композиције акцензован је пажљиво исликаним, у



односу на целину композиције занемарљиво малим елементима, који осим тежњи реализму наспрам строге стилизације, разбијају ритам сопственом динамиком коју намећу.

*Оглед IV* – 100×100 цм, медијапан, комбиновани материјали – акрилик, туш, аеросол, уљани маркери



Илустрација 59: Оглед IV – *Chasing tails*

Рад *Chasing tails* (*Оглед IV*) разликује се од осталих по својој фрагментираној структури. Девет квадратних елемената који га чине појединачно су бесмислени, у погледу композиције не опстају као самостални радови, и тек постављени у конкретни однос чине смислену целину. Цепане целине на овај начин није случајно, кореспондира са темом рада – бесмисленим кретањем у круг, “јурењем сопственог репа”. Постављени у планирани просторни однос, елементи граде круг, који се симболично односи на бесмисао праћења и повиновања кретању гомиле. Тако постављени, појединачни фрагменти благо диференцирани и гамом, одају утисак усмерености кретања ка неком циљу у оквиру

микрокомпозиције, али контекстуализовни у целину рада, представљају етапе бесмисленог кружења. Овај рад је уједно послужио и за разматрање могућности цртачких и сликарских поступака. На препарираним медијапан плоче, сложене у планирани однос, прво је зарезаним сунђерастим ваљком и акрилом наношена груба тракаста структура кружне “путање”, чиме су онемогућени фини цртачки поступци, а отворен простор за употребу шаблона и спреја, те урезивања цртежа у плоче и свежу боју и постизања специфичних ефеката употребом лазура преко грубих акрилних структура. Грубост подлоге истраживана је због будуће употребе лазура на неприпремљеним и храпавим зидним површинама, као и због разматрања односа таквих лазура и стенсила.



Илустрација 60: Оглед IV – детаљи

**Оглед V** –P=40цм и p=22 цм, медијапан, комбиновани материјали – акрилик, туш, уљане боје, акварел



Илустрација 61: Оглед V

*Оглед V* је у тематском смислу пример рада код ког је реферирање на раније помињане фотографије врло очигледно. Кроз њега се сама тема не разрађује додатно, већ служи као средство разматрања могућности њеног приказивања у односу на начине компоновања, а на основу цитата. Овални формат има значајно место у експерименту којим се испитују форме будућих малих уличних интервенција, које осим садржајем и значењем на посматрача утичу и привлачењем пажње необичном формом. У односу на сам рад – динамичност формата и унутрашња динамика слике уравнотежују се кроз хоризонталну композицију и кадрирање које сугерише наставак тока мимо ивица формата. Искуство стечено кроз овај рад и прикупљање и бављење радовима који већ постоје на улици, детерминисали су нека од својстава каснијих интервенција, превасходно одустајање од правоуганих формата. Кроз овај, конкретни рад који је настао делимичним уништавањем старијег, разматрана је могућност чувања елемената већ постојећих интервенција на зидним површинама и њихове трансформације у делове новог рада. То објашњава одступање од колористичке шеме целокупног пројекта. У погледу примењивог искуства, овај рад је понудио раније неразматрану могућност повезивања новог рада и задатог контекста.

### **3.3.2 Огледи на великом формату – Етапа 2.**

Радови великих формата, ослањају се на нека од композиционих решења елаборираних кроз радове на медијану, те инсистирају на односу пуно / празно и мирно/ немирно, уз студиозније бављење мотивом птице, те ликовном разрадом јата – мноштва, захваљујући могућностима које пружа већи формат или кроз крупније кадрирање. Кроз радове на платну (уз изузетак једног на медијану), почиње се са конкретизацијом решења намењених зидовима, избором специфичних формата који намећу композициона решења, али и експериментима са наративношћу, кроз фрагментацију и сугестије у називима радова. Радови на платну, изведени су комбиновањем цртачких и сликарских поступака, уз употребу акрилних боја, спреја, туша и пера.

*Оглед VI – Ћути, добро је* – 120×100 цм, платно, комбиновани материјали – акрилик, туш, штампарска боја, уљана боја, аеросол

Тема неслободе, истражује се у овом раду кроз мотив кавеза. Иако стереотипан симбол, кавез је овде представљен кроз иронизиран однос са називом рада *Ћути, добро је*. Кавез је конципиран не као са стране наметнуто ограничење, већ као конструкт који су изградили и, одсуством било какве акције, чувају сами затвореници. У идејном смислу, овај рад се ослања и на Константиновићеву Филозофију Паланке:

“Не сме да буде преобржаја, дакле, не сме да буде рада, потребна је пасивност, препуштање ономе што јесте. Али ово препуштање је такође својеврсна делатност, једна негативна делатност. Пасивност је такође избор воље, а њен језик (нерадом, непредузимљивошћу) такође је језик вољног опредељења. Најчешће, ово се губи из вида, зато што паланчанин, рођен у једном затвореном свету, не пристаје да види себе као субјект тога света, већ као његов објект.”<sup>40</sup>



Илустрација 62: *Оглед VI – Ћути, добро је*

<sup>40</sup>Радомир Константиновић, *Филозофија паланке*, Београд, Откровење, 2010. (7)

Стога представљени кавез, у формалном смислу нема решетке, већ само наговештаје у виду вертикалних потеза, а сам простор кавеза није омеђен контурном линијом, већ ивицама једнообразне, неутралне површине која га окружује. Површина кавеза испуњена је формама птица које се преклапају, у потпуности поштујући *horror vacui*, без имало празног простора. Основ кавеза није приказан налик посуди, већ је гнездолик, чиме се додатно инсистира на иронијској компоненти, успостављеној односом наслова и мотива. Без иједног елемента који представља контраст, овај рад се примарно бави гомилом и њеним односом према самој себи и утврђеном устројству ствари. Баш као што елемент који илуструје неуклапање представља борбу за слободу кроз лични чин непристајања, тако и одсуство такве одлуке представља неслободу као лични избор.

**Оглед VII – Племе** – 120×150 цм, платно, комбиновани материјали – акрилик, туш, аеросол



Илустрација 63: Оглед VII - Племе

Највећи од свих радова намењених ентеријеру, *Оглед VII* даље разрађује већ разматрану дијагоналну поставку композиције. Инсистирање на односу мирног и немирног је изузетно упадљиво, а постављено је кроз сучељавање изузетно валерски

богате и декоративне осликане и исрцтане површине са потпуно неутралном, једнообразном сивом позадином. Рад је плошан и не тежи илузији дубине – једином евентуалном сугестијом постојања планова може се сматрати “калуп” у облику елемента који је издвојен из доминантног тока, а који попуњава тон сиве који чини позадину. Овакав начин изоловања мотива од позадине одабран у процесу разматрања могућности пласирања слике на зидну површину. Тон позадине је неутралан и без нарочитог значења или симболике, управо да би се у условима атељеа сагледао ефекат слике која не покрива читаву зидну површину него чува задати тон фасаде. У погледу идеје, и овај рад кореспондира са фотографијама кроз истицање непростајања онеобичавањем једног елемента, али се ослања и на Константиновићеву поставку племенског духа паланке и неговања једнообразности (у овом случају оличеног у понављаној формим птица и усмереном правцу кретања) као основним постулатима постојања, а који су у контексту целине пројекта референца на гомилу.

*Оглед VIII – Пјесма мртвих пролетера* – 100×100 цм, платно – комбиновани материјали  
– акрилик, аеросол, туш, уљани пастел

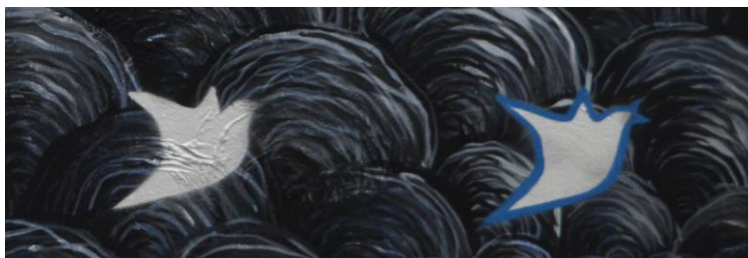


Илустрација 64: Оглед VIII – *Пјесма мртвих пролетера*

Дводелни рад чији је интегрални део и празан простор између платана која га чине, у погледу даље ликовне разраде теме, започете кроз радове на медијану, ослања се на репетицију и однос мирног и немирног. Разматрање могућности које нуди репетиција у стварању утиска насилне уједначености, овде се види у потпуно генеричком понављању форме птице применом стенсила, без одступања која су при ручном цртању и бојењу неминовна. Бављење релацијом мирно - немирно у односу на остале радове ове серије је инвертирано. Уместо раније разматраних динамичних површина на мирној позадини, овде се ради о мирним површинама на врло динамичној позадини. Ритам и начин понављања конципирани су тако да граде утисак устаљености и континуитета упркос простору између платана, а елемент који је истакнут онеобичен је плавом контурном линијом која је и најинтензивнији колористички акценат на целом раду, и упадљиво отвореним кљуном. Наслов *Пјесма мртвих пролетера* референца је на Ћопићеве стихове:

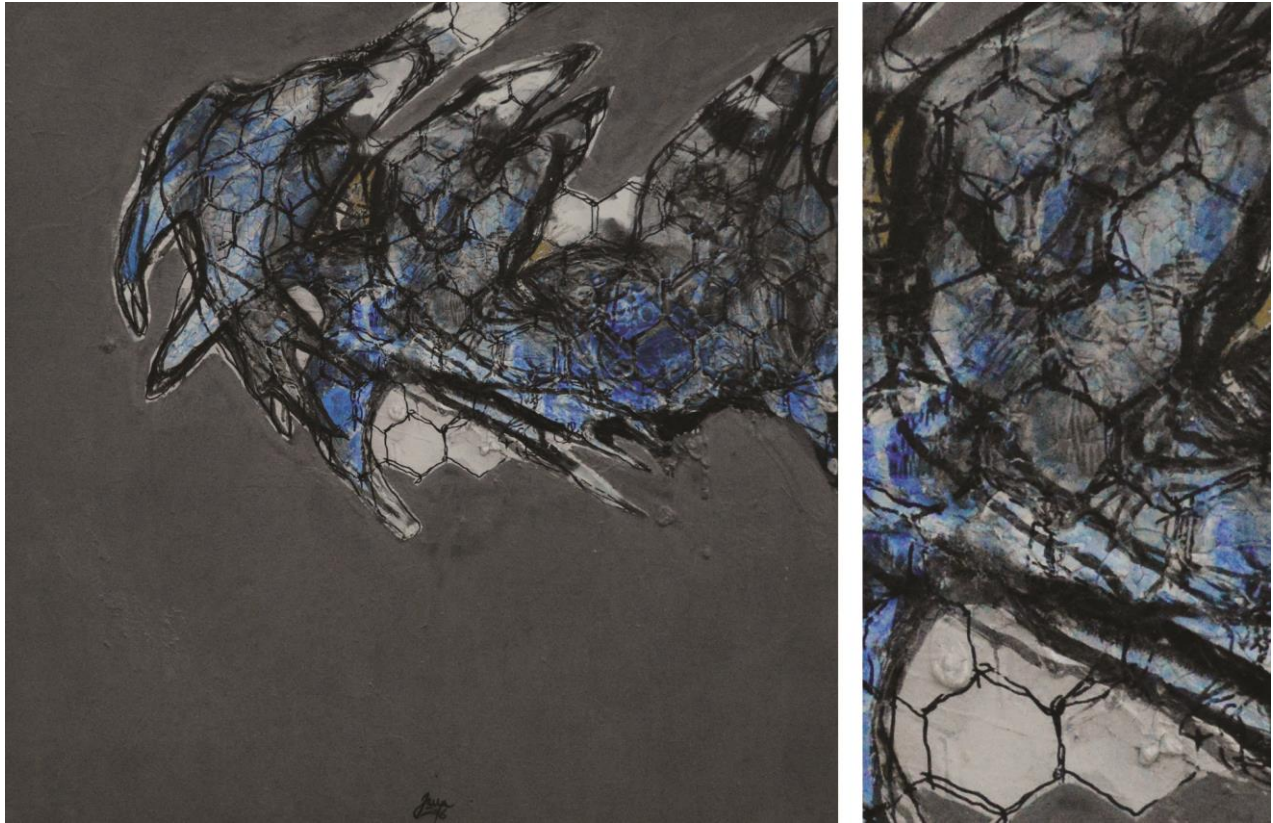
“ И дан ће славе доћи,побједа бит ће наша,  
нестаће дивљих звијери,  
с четама Слободе маршираће тада  
и мртви пролетери.”

Више него у идеолошком и историјском смислу, на Ћопића се овде реферира на нивоу континуираности и актуелности теме отпора и непростајања на диктат силе. Марш као контролисани облик кретања уобичајена је асоцијација на војску и силу, овде је оличен у прецизном ритму стенсила, а разбијање тог реда и униформности, те веза са Ћопићем и темом непростајања постиже се упадљивим штрчањем распеване птице-мртвим пролетером.



Илустрација 65: Оглед VIII – детаљ

*Оглед IX – Ограда (моје су небо везали жицом)* – 100×100 цм, медијапан, комбиновани материјали – акрилик, аеросол, туш, уљани маркери



Илустрација 66: *Оглед IX – Ограда (моје су небо везали жицом)*

Рад *Ограда* припада етапи која прати радове на медијапану и хронолошки је млађи од њих, но избор носиоца условљен је врстом експеримента са материјалом који је кроз њега изведен. Мотиву апстрахованих птица у покрету, без генеричних понављања или мултипликације супротстављена је уједначена, неутрална сива позадина. Изузетно груба структура површина које чине исцртани део рада, постигнута је гомилањем акрилне пасте, те њеним наглим сушењем, чиме је изазван настајак пукотина које структуру чине још грубљом. Динамични део рада граде лучно истегнуте форме птица и оgrade која на местима где се не претвара у контурне линије тела птица, омеђава простор који није обојен тоном позадине, што на плошној композицији ствара утисак постојања планова. Искуство задржавања асоцијативних вредности форми које су део апстрахованих маса из *Огледа II*, примењено је овде, у ситуацији у којој је грубост текстуре доминантна над цртежом.



У тематско смислу, на сличан начин као и *Оглед VI*, и овај рад бави се изолацијом и неслободом, кроз приказивање оградe као интегралног дела тела птица у покрету. Гомилање пасте и слојеви лазура преко њих, те “прљање” површине веома разуђеним млазевима спреја, у функцији су приказивања временске трајности, “окамењеност” и истрајавања у једном истом моделу функционисања. Ограда, међутим, исцртана уљаним маркером високог сјаја и велике покривности, у односу на “окамењеност” делује свеже, снажно и пажљиво одржавана. Примењиво искуство овог рада на мурале и уличне интервенције подразумева намеран избор изузетно храпавих и рустичних зидних површина и употребу тих својстава зида као елемената рада. Уз основни назив рада, *Ограда*, додат је и стих из песме *Небо*, Електричног оргзама „Моје су небо везали жицом”. Врло познати почетни стих песме, истакнут је као смерница која посматрача наводи на целину текста:

„Моје су небо везали жицом  
по моме мозгу цртају шеме  
желе још једну копију своју  
да њоме врате нестало време

Ал` не дам своје ја идеале  
и јешћу снове уместо хлеба  
ја своју срећу носим са собом  
она је парче слободног неба“

Овако сугестиван наслов служи да посматрачу разјасни позицију из које ја као аутор наступам у односу на тему. Непростајање које у конкретном случају није

илустровано кроз мотив нити је експлицитна тема рада, појављује се изван самог рада – у домену начина његове рецепције.

### **3.3.3 Колажирање и контекст – Етапа 3.**

Хронолошки најмлађи међу радовима намењеним ентеријеру су они кроз које се експериментише са контекстуализацијом цртежа замишљених као пејст ап интервенције. Сами цртежи настајали су паралелно са радовима о којима је раније било речи. У погледу мотива они се ослањају на целу серију, али се у извесној мери мењају и прилагођавају улици, ради лакоће тумачења послате поруке. Мотив птице појављује се самостално, у оквиру декоративне композиције коју чине још шаке, и флорални елементи, у комбинацији са студијом људског срца обмотаног бодљикавом жицом. О самим мотивима, њиховом значењу и функцији у контексту јавног простора биће речи у поглављу у коме се обрађују интервенције на улици. За ову етапу то није од кључног значаја, јер је фокус на истраживању односа унапред припремљеног и задатог, те личног и јавног. Монохроматски линеарни цртежи, који се фотокопирањем мултиплицирају и чијим се форматом стога лако манипулише, стављани су у контекст сачињен од низа референци на градске фасаде и у јавни простор. У погледу носилаца и формата, ови радови варирају. Осим платана, коришћене су и медијапан плоче. Контекст о коме се говори, грађен је на основу документарног материјала, фотографија различитих типова оштећења и запрљаности зидова (што је условило различите носиоце који могу да поднесу нека од оштећења), аутентичног штампаног материјала нађеног на улици (огласа, налепница, плаката), фотографија дечјих цртежа кредом нађених на улици и слично. Могућности личне интервенције у том вештачком контексту сачињеном од аутентичних елемената разматране су на два нивоа: кроз колажирање готових цртежа и кроз интервенисање употребом шаблона. Први ниво има конкретну функцију провере ефектности цртежа у контексту који нуди обиље визуелно конкурентних елемената, а други је усмерен искључиво на задати формат и манипулацију композицијом и ритмом; у том облику није примењив на реални јавни простор који је ретко ограничен на начин на који је ограничено платно или медијапан плоча.

**Оглед X-** 100×100 цм, медијапан, комбиновани материјали – акрилик, аеросол, аутентични штампани материјал и фотокопија цртежа



Илустрација 67: *Оглед X*

Процес настанка овог рада започет је колажирањем папирних елемената огласа и плаката на површину медијапана. Потом је уследио део поступка који је подразумевао деколаж, што је у конкретном случају значило насумично цепање и стругање свих оних фрагмената који су могли бити уклоњени. Потом је цео деколаж поступком налик врло непрецизном кречењу премазан тоном сиве која се појављује као позадина и код радова великог формата о којима је било речи. Грубо набацивање слојева папира, цепање и стругање оставили су храпаву структуру. Тада је аплициран цртеж који ће се као интервенција појавити и на улици, уз нови слој папирног материјала и масиван слој лепка. Поновним поступком “невештог кречења”, прекривају се делови цртежа и колажираног материјала и тек потом су, уз употребу шаблона, нанете контуре птица које представљају једине колористичке акценте. Процес који је овде описан је кључни део овог рада, а представља симулацију уобичајених поступака на зидовима у јавном простору на којима су интервенције честе. Избор карактеристичних и познатих огласа и плаката, служи да

усмери асоцијације посматрача на јавни простор. Овим радом – као и свим осталим из ове етапе – осим контекстуализације цртежа разматра се и природа дела уличне уметности и нуди један од одговора на питање односа комерцијализације и институционализације уличне уметности – да ли је улична уметност пресељена из градског контекста у галерију и даље улична уметност и да ли се њоме као таквом може трговати. У прилог Ригловом становишту да је демократичност и антидискриминативност у односу на публику коју чине сви корисници јавног простора без свесног напора или воље да то буду један од елемената који детерминише уличну уметност, овај рад намењен галеријском излагању и интимним просторима, упркос примени идентичне копије која постоји на улици, у најбољем случају подсећа на уличну уметност, али то у својој суштини није – што се у потпуности поклапа са Ригловим закључком.

**Оглед XI** – варијације– 40×50 цм - комбиновани материјали – акрилик, аеросол, аутентични штампани материјал и фотокопија цртежа

На сличан начин као и централни део ове етапе истраживања, *Оглед X*, и ови радови испитују однос унапред припремљених цртежа и симулираног контекста градске фасаде на којој су честе интервенције. Различитим поступцима оштећивања цртежа – цепањем, прецртавањем спрејом, прљањем, “кречењем”, они су постепено уграђивани у симулирани контекст града који у реалним околностима подразумева потпуно уништавање у релативно кратком временском року.



Илустрација 68: Оглед XI – варијације

### 3.4 Интервенције у јавном простору – улична уметност

Интервенције у јавном простору које спадају у корпус уличне уметности, у великој мери се уклапају у начин на који сам дефинисала дела уличне уметности – ограничене су трајности, недискриминативне су у односу на публику, што произилази из одсуства сарадње са режимима видљивости и институцијама на било ком нивоу. Део рада који се односи на уличну уметност конципиран је као једна велика, заокружена акција и низ пејст ап интервенција при којима су коришћена три мултиплицирана цртежа.

#### 3.4.1 Акција *Сто бучних*

Најобимнији део интервенција у јавном простору, у контексту уличне уметности, чинило је око стотину осликаних елемената, птица изрезиваних од лепенке и платна, у оквиру акције *#100bucnih*. Неке су директно цртане на зидовима, стаклима и степеништима, неке лепљене, а неке су струнама качене на места која уз мотив птице добијају симболичну и асоцијативну вредност.

Основна идеја била је обрадити тему ћутања као модела понашања условљеног цензуром и аутоцензуром, као последицама диктата већине и силе. То је учињено инсистирањем на мотиву буке – кроз мегафоне и кратке поруке које се односе на уобичајене разлоге ћутања и кроз снажан контраст интензивно обојених птица са окружењем са којим чине симболичну целину. Тако, на пример, мала шарена птица отвореног кљуна и напетих крила и без поруке, окачена да вири кроз прозорске решетке јасно илуструје буку и негодовање. Велики број интервенција и натпис *#100bucnih* који их је пратио где год је то било могуће, поиграва се формом кампање, али одсуство униформности елемента који је чине сугерише посматрачу да је уметнички аспект примаран у односу на лобирање. За разлику од кампања лобирања, ова акција не претендује да суштински утиче на јавност и не гаји илузије да ће променити уходане усвојене моделе понашања, већ тежи да на тренутак испровоцира посматрача, било кроз идентификацију са неком од порука које садрже фразе из свакодневног говора (Ћути и трипи, на пример) или кроз изненађујући и неуобичајен приказ. Покретање личног преиспитивања о друштвено значајној теми кроз приказ или коментар, чини слој

друштвене ангажованости код ових радова, било посматраних појединачно, било посматраних у склопу целог пројекта.

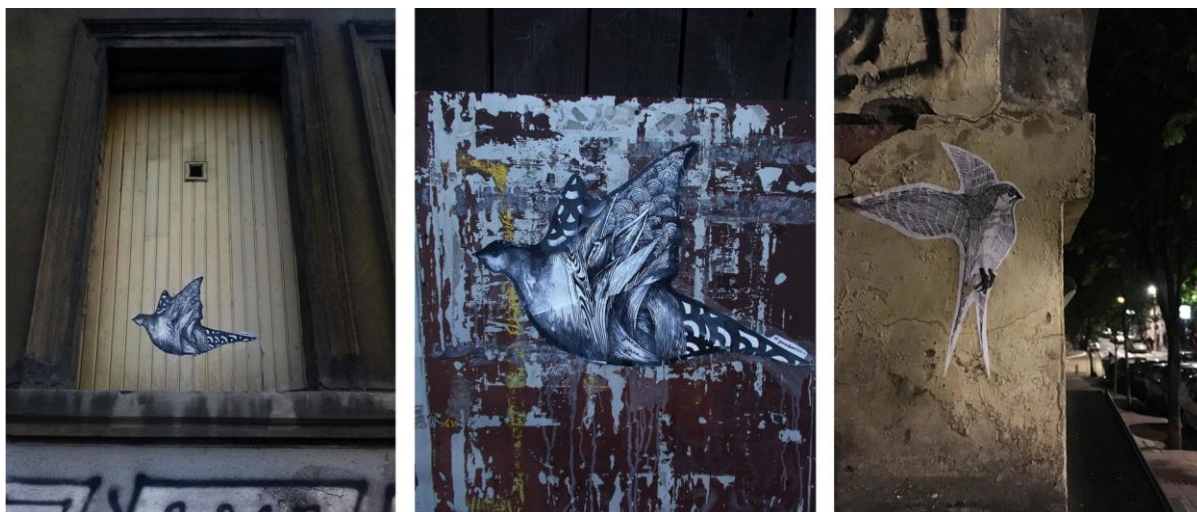


Илустрација 69: Избор радова из акције *Сто бучних*

Инсистирање на различитости елемената, упркос чињеници да би процес израде био драстично скраћен употребом шаблона и директним наношењем на зид, или ласерским резањем у случају унапред припремљених елемената, има функцију разбијања униформности. Свих сто елемената јесу без сумње птице, али је тај појам илустрован на најразличитије могуће начине, са циљем приказивања мноштва које није оптерећено наметнутом формалном сличношћу. Усмеравање на онлајн садржаје путем хештега #100бућних, води до фотографија осталих интервенција.

### 3.4.2 Пејст-ап

Цртежи који су колажирани на различите носиоце (*Огледи X и XI*) у сегменту пројекта који се односи на радове намењене интимним просторима, у форми пејст-ап налепница коришћени су у јавном простору. Уз две варијанте цртежа птице, у овом сегменту појављују се и комбинације мотива срца и птице и шака и птице. Све пејст-ап интервенције настале су мултиплицирањем оригиналних цртежа, што је омогућило и манипулацију величином формата радова. Све фотокопије су исецане из формата папира, да би се избегао утисак плаката и да би се, захваљујући органским облицима, хармоничније уклопили у простор.



Илустрација 70: избор пејст-ап интервенција у којима је коришћен мотив птице

Рачунајући на асоцијативну вредност мотива, птице су смештане или на упадљиво ограничене површине прозорских окана прекривених ролетнама, или на површине чија просторна оријентација и облик у комбинацији са динамиком цртежа стварају утисак полетања и напуштања површине на коју је колажиран. Као и у осталим деловима пројекта, птица је представљена напетих крила, што у контексту који нуди улица, у односу на пролазника ствара утисак мимоилажења у покрету. Птице нису конципиране као статични посматрачи, него као елементи динамике простора, чиме се у идејном слоју инсистира на незауостављивости кретања као предуслову слободе. Начин стилизовања о

коме је било речи у ранијим поглављима нарочито је значајан за овај део пројекта. Диверзитет врста, од којих неке носе другачије асоцијације од оних уобичајених које се односе на птицу, могао је условити потпуно другачија читања радова. На пример – грабљивице су чест симбол моћи и доминације, паунови таштине, колибри несталности и тако даље. Дакле, значајно је било птицу стилизовати на начин који неће условити друге асоцијације осим оних најтипичнијих - на слободу, ширину, независност и неограничавање. Стога, иако ове интервенције не садрже експлицитно ангажовану поруку, оне се на имплицитан начин, у комбинацији и контрасту са специфичностима простора у који су смештене, баве темом слободе појединца.



Илустрација 71: Избор пејст-ап интервенција са мотивом птице и шака

Радови који комбинују мотиве шака, флоралних елемената и птице, аплицирани су на упадљиво рустичне и запуштене зидне површине и прљаве излоге. Идеја у овом сегменту рада заснива се на инсистирању на контрасту и промени атмосфере дела простора комбиновањем упадљиве запуштености и прљавштине са линеарним цртежом који је изразито декоративан. Ово је уједно и једини рад у оквиру уличног дела овог пројекта код кога је потпис равноправни елемент рада, јер се концепција самог цртежа не заснива на једном изолованом елементу који сам по себи има јасно значење и симболику, већ на комплекснијој целини која се састоји од више елемената, већој по формату од



осталих, код које присуство потписа не конкурише мотиву и не изазива утисак самопромоције и таговања као примарног циља деловања. У погледу значења и функције, овај рад је пример примене цртежа као средства оплемењивања простора.



Илустрација 72: Избор пејст-ап интервенција са мотивом срца и бодљикаве жице

Највеће одступање у погледу мотива представља цртеж чији је мотив студија људског срца. Иако птице нису доминантан мотив у оквиру овог цртежа, појављују се и кључне су за тему и поруку рада. Цртеж се у идејном смислу ослања на односе асоцијацијативних вредности које три искоришћена елемента - срце, бодљикава жица и птица имају. Срце као симбол људскости и хуманости, бодљикава жица као асоцијација на ограничавање, изолацију и насиље и птице као асоцијација на слободу, у комбинацији реферирају на питања која критички преиспитују однос слободе, насиља и хуаности. Хуманост и емпатија су елементи који су у дословном читању рада заробљени и ограђени, што јесте једна од путања до поруке рада. Асоцијације на бол које изазива приказ жице утиснуте у мишић су намерне и теже да код посматрача створе утисак nelaгоде и покрену лично преиспитивање. Функција овог рада, дакле, може се окарактерисати као друштвено ангажовани коментар.

## 3.5 Мурали

У оквиру овог пројекта од 2014. до 2017. настала су четири идејно и тематски повезана мурала – у Панчеву, два у Београду и у Сиску. Првобитни план подразумевао је један мурал у Београду и један у Панчеву. Панчевачки мурал био је замишљен као класични мурал уз сагласност институција, а београдски као улична интервенција у полуслободној зони за цртање на згради Инекс филма. Међутим, прилике за осликавање које су се указале у току трајања истраживања, омогућиле су бављење темом односа појединца и гомиле и у срединама другачије социолошке и политичке структуре и разматрање теме у другачијем контексту.

### 3.5.1 Мурал на фасади Дома омладине у Панчеву

Мурал на фасади Дома омладине у Панчеву у највећој мери се ослања на искуства и поставке разрађене у припремним етапама. Композиционо решење које формат зида не третира као платно које је неопходно попунити у целини, већ га чува као контекст и средство повезивања слике са амбијентом, детаљно је елаборирано у Огледима II и VII.



Илустрација 73: Идејно решење мурала на фасади Дома омладине у Панчеву

Ово је било од нарочитог значаја у конкретном случају, због карактеристика и огромних димензија фасаде. Како осликавање целокупне површине фасаде крила зграде није било

опција, део одређен за осликавање подразумевао је висину од отприлике два спрата која је на фасади ограничена хоризонталним испустом дуж целог крила зграде. Да би био избегнут утисак налепнице или промо паноа, те да рад не би деловао као херметична целина у односу на контекст архитектонске целине зграде и дворишта, одабран је начин компоновања који у највећој могућој мери задати контекст (боју и различите елементе фасаде) користи као елементе композиције. Правац простирања сликане масе, приближно дијагоналан у односу на ограничени формат, један је од елемената који су искоришћени у циљу представљања динамике кретања. Други елемент чини напетост тела птица у покрету. Трећи, и можда најсугестивнији, елемент који је искоришћен за представљење тежње унапред и у висину јесте текстура. Употреба текстуре као средства наглашавања динамике такође је разрађена у ранијим огледима, а овде се заснива на паралелном усмеравању два типа текстуре. У идејном смислу, онеобичени члан јата, обележен плавом бојом, која је у овом случају очигледна асоцијација на небо, јасно је издвојен и физички најиздигнутији у односу на земљу. Изузимајући постојање неколико плитких планова који се логички намећу, овај рад не тежи стварању илузије дубине. Неупадљиво ситни у односу на целину композиције, елементи јата које је усмерено у супротном смеру отварају још једну могућност читања рада. То читање води ка истом, сугестивном и очигледном, закључку – свесно одбијање припадања гомили, симболички представљено кроз високо постављање онеобиченог елемента, тј. кроз његово издизање изнад гомиле. Оно се намеће непосредним приласком зиду и опажањем ситних форми усмерених супротним дијагоналним правцем. Тај правац означава кретање крхке групе у смеру супротном од оног који је погледу наметнут динамиком композиције и односи се на супротстављање доминантном и подразумеваном. Динамика и слој значења у извесном смислу кореспондирају са еманципаторском функцијом установе културе на чијој фасади се мурал налази, па се стога не може говорити о субверзији као елементу рада, али је легитимно рад окарактерисати као дело које носи благо друштвено ангажовану поруку.



Илустрација 74: Поглед на мурал у Панчеву из различитих углова

### 3.5.2 Мурал на згради Инекс филма

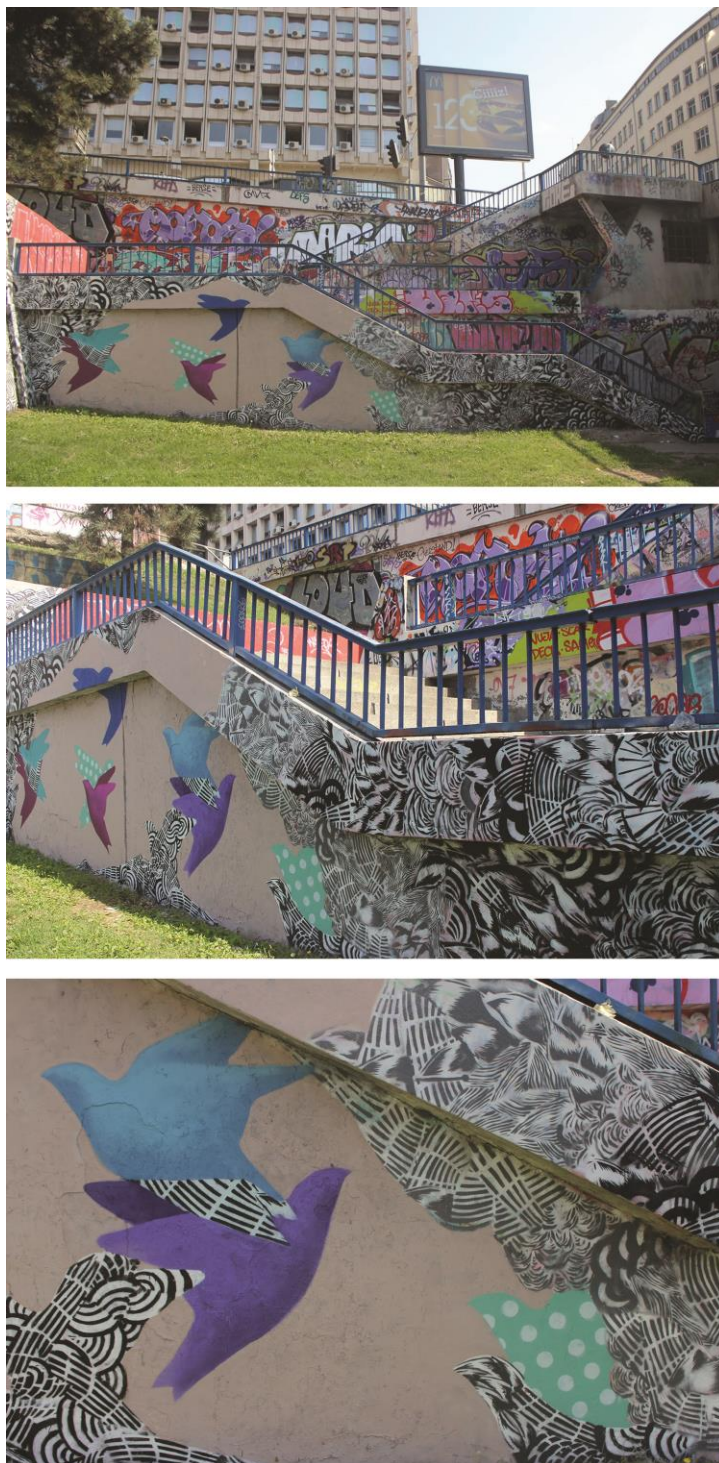


Илустрација 75: Мурал на фасади зграде Инекс филма. Фотографија уступљена љубазношћу Игора Светела и архиве Walls of Belgrade

Мурал који је насликан на фасади зграде Инекс филма, у време док је зграда имала функцију сквота и независног културног центра, настао је уз усмену дозволу становника и корисника зграде, без званичних дозвола комуналне инспекције и других надлежних органа. Сквот, као функција конкретне зграде, осим неконвенционалног колективног становања, подразумева и процес освајања простора, превасходно физичком узурпацијом напуштене зграде угашеног предузећа, а онда и преговарање са градским властима које на одређено време групи грађана тај простор дају на коришћење. Дакле, у извесном смислу, уобичајене институције скупштине станара и комуналне инспекције у овом случају не

постоје као фактори, а на њихово место долази сагласност корисника полујавног простора зграде и њеног дворишта. Имиц отворености, прогресивности и оријентисаности ка уметности који је сквот неговао огледао се и у подржавању осликавања објекта. У тренутку договора читава спољна фасада зграде већ је била осликана, а како цртање преко туђих радова, а нарочито графита, није било оно што сам желела, као решење се појавио део фасаде који је због радова на инсталацијама обијен и поново омалтерисан. Грубо омалтерисана површина аморфног облика која се преклапала са деловима већ постојећег графита, одабрана је делом због неугрожавања туђег рада (коришћена је искључиво површина која је наново омалтерисана, а не бојени слој), а делом због стимулативности и динамичности контекста јер се површина налази у оквиру самог рада. Форма интервенције је, дакле, у потпуности условљена формом слоја новог малтера те изискује прилагођавање задатим условима. Концепција графита базираног на динамици оштрих геометријских токова слова и мирних површина које их испуњавају, који чини непосредно окружење, утицала је на одређивање динамике елемената уметнутог мурала. Употреба графичке текстуре као средства наглашавања смера тежње композиције ка горе, елаборирана у припремним фазама, омогућила је стварање унутрашње динамике рада у ситуацији у којој облик осликаване површине сугерише разуђеност и неусмереност. Однос крајњег контраста црне и беле, те ослањање искључиво на линију и текстуру, истиче и обезбеђује видљивост, и у први план контекста графита изграђеног од широких површина, гура уметнути мурал. Контраст ових радова остварује се повезивањем геометријског и органског, ахроматског и хроматског, градећи однос динамике. Ширина целокупне фасаде “опушта” визуелну напетост коју би тај однос у мањем и ограниченом простору производио. Птица као одабрани мотив пројекта појављује се на чистом делу фасаде изнад осликане површине за коју се логички везује применом истог цртачког поступка, и доприноси утиску стремљења увис доњег дела композиције. Лишен било којих других асоцијативних вредности или поруке до оне коју птица као симбол носи, функција овог рада примарно се односи на оплемењивање простора, уз имплицитне референце на намену и већ установљени имиц самог простора.

### 3.5.3 Мурал у Поп-Лукиној улици



Илустрација 76: Поглед на мурал на дну Поп-Лукине улице и детаљ мурала. Фотографије уступљене љубазношћу Драгане Барјактаревих

Мурал на дну Поп-Лукине улице један један је од оних који су настали мимо оригиналног плана мог пројекта. Канцеларија за Европске интеграције Владе Републике Србије објавила је конкурс за осликавање зида муралом или графитом поводом Дана прекограничне сарадње, у августу 2015. године. Пропозицијама конкурса задата је тема Прекогранична сарадња, што је одредило будућу функцију мурала као двоструко промотивну: као средство промоције рада Канцеларије и као средство промоције идеје прекограничне сарадње. Ипак, отвореност у тумачењу тематског усмерења оставила је довољно простора за приступ теми на начин који није банална илустрација „пружања руке преко границе“ и који ће раду додати још неки слој значења осим промоције. Да би се представила идеја различитости, при изради идејног решења за овај мурал одбачена је утврђена колористичка шема и уобичајеним елементима додато је још неколико боја и њихових валерских вредности.

Међутим, локација предвиђена конкурсом накнадно је промењена. Одабир нове површине намењене осликавању и окружење у којем је смештена, довело је до одступања о идејног решења које се односи на рекомпоновање и прилагођавање новом формату и облику зидне површине. Промењен је тон позадине, од уобичајене неутралне сиве у изразито топлу сиву, што је условљено променама контекста у који је било потребно сместити рад. Велика травната површина која се налази испред зида наметнула је топли тон сиве са којим се боље слаже, посебно у летњим месецима сушења вегетације. Форма птице задржана је на начин на који се појављује и у осталим радовима, као и текстуре које у контексту овог рада имају декоративну улогу. Мирна позадина истиче форме птица изведених једнослојним и двослојним шаблонима. Једнослојни стенсили дорађивани су валерским моделовањем, употребом тонова блиских основном тону, а двослојне чини основни шаблон форме птице и шаблон текстуре. Све површине покривене текстуром изведене су употребом стенсила. Мурал у целини изведен је спрејом. У идејном смислу, по форми идентичне птице оријентисане су једне ка другима, чиме се реферира на задату тему, али и користи прилика за бављење темом колективних идентитета које идеја о граници и прекограничном иницира. У свакодневном језику чврсто је утемељена асоцијација на границу као баријеру која нас дели од њих чиме се групе људи подељене



административном категоријом перципирају као носиоци генералних, колективних особина. Намерно изостављање границе макар и на симболичном нивоу приказивања, коришћење истих шаблона којим се ми изједначава са они те намерна употреба исте боје и текстуре на по једној птици у сваком смеру изражавају лични став негодовања у односу на поменути стереотипну поделу – не постоји колективно ми ни колективно они.

Одабрана зидна површина је део једне од зона у којима су цртачи графита најактивнији. У извесном смислу, такав избор локације може се протумачити као покушај да се кроз институционално одобрено деловање „култивише“ део зоне која се међу цртачима графита и уличним уметницима доживљава као слободна. Осликавање задате површине на начин на који идејно решење налаже, у том случају значи да се радови који се налазе на том зиду у потпуности прекривају или „газе“. По правилима која диктира поштовање хијерархије у оквиру културе графита, рад се може прекрити само комплекснијим и захтевнијим типом рада, што и јесте био случај. Међутим, у ранијим поглављима помињане разлике у начину разумевања значаја ауторства, мотива и циљева интервенисања у случају овог рада постале су очигледне. Рад који је прекрио графите јесте комплекснији од њих, али он сам није графит и као такав не припада простору и постаје подложен следећем кругу слободног прецртавања било каквим интервенцијама. С друге стране, парцијално бављење зидном површином која има велики потенцијал трансформације утиска о простору нема никаквог смисла, те је неопходно осликавање целокупне масе зида. Са нивоа теоријске расправе, ова колизија ставова, појавом конкретног рада, претворила се у реалну дискусију и детерминисала је трајност мурала који својом природом не спада у ефемерне интервенције. Члан екипе цртача графита чији је рад прекривен, лично ми се обратио поводом непоштовања исказаног целој екипи кроз чин гажења, и најавио контрамеру, односно, враћање графита на место преко мурала, као и низ других сличних поступака ако решим да учињено поновим. Непомирљиве разлике у разумевању разлога и циљева интервенисања условљене позицијама из којих наступамо, изузетно су занимљив и драгоцен материјал за разумевање начина перципирања јавног простора и деловања у њему. Чињеница да је мој коресподент у ставовима далеко радикалнији од већине цртача графита, резултирала је почетком интервенисања на муралу непуна два месеца по његовом настанку.

### 3.5.4 Мурал на Дечјем позоришту Пионирац у Сиску

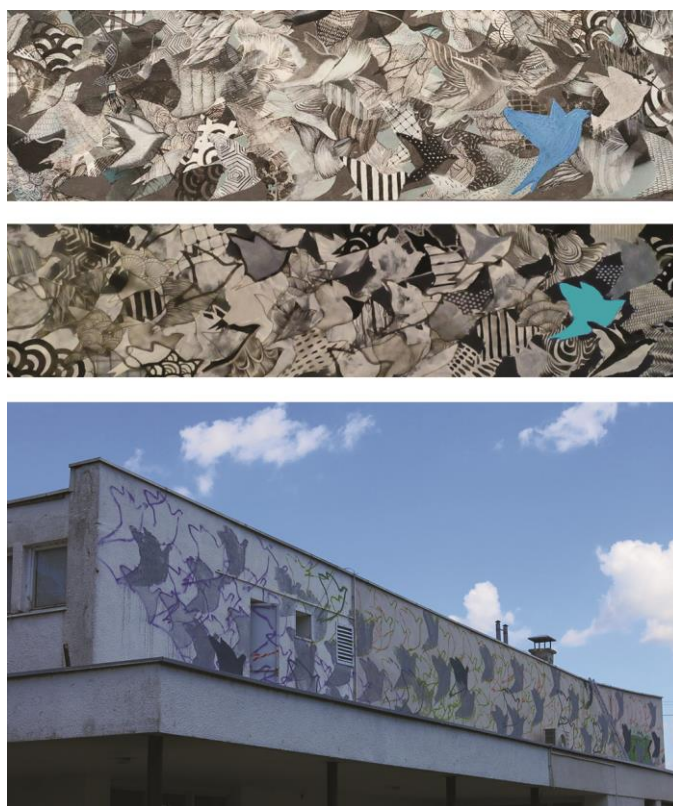


Илустрација 77: Поглед на мурал на фасади Дечјег позоришта Пионирац у Сиску

Позив за учешће на фестивалу уличне уметности Re:Think у Сиску у Хрватској, иако потпуно мимо плана пројекта, омогућио је израду далеко највећег од четири мурала који су његов део, али истовремено понудио разматрање теме односа појединца и колектива у друштвено-политичком контексту другачијем од београдског. Разлика се пре свега односи на чињеницу да је Сисак релативно мали град, у коме слика у јавном простору није ни приближно честа појава као у Београду, који је референтан утолико што је остатак пројекта фокусиран на њега. Бављење питањем односа мноштва и личног чина појединца, има различиту тежину у зависности од тога да ли се поставља у контекст динамичних друштвених кретања вишемилionског града или успорених кретања града од неколико десетина хиљада становника. Генерализација и пасивно ограничавање слободе, иако присутни у обе средине, на појединца врше мањи притисак у динамичнијем окружењу.

На сисачки мурал, захваљујући формату зида, његовој просторној позиционiranости у односу на архитектонску структуру и окружење, и одсуству било каквих ограничења или усмеравања од стране кустоскиња пројекта, композиционо решење, колористичка шема, мотив и тема непристајања примењени су на начин на који су развијани у припремним етапама, у неизмењеном облику. Позиција изразито

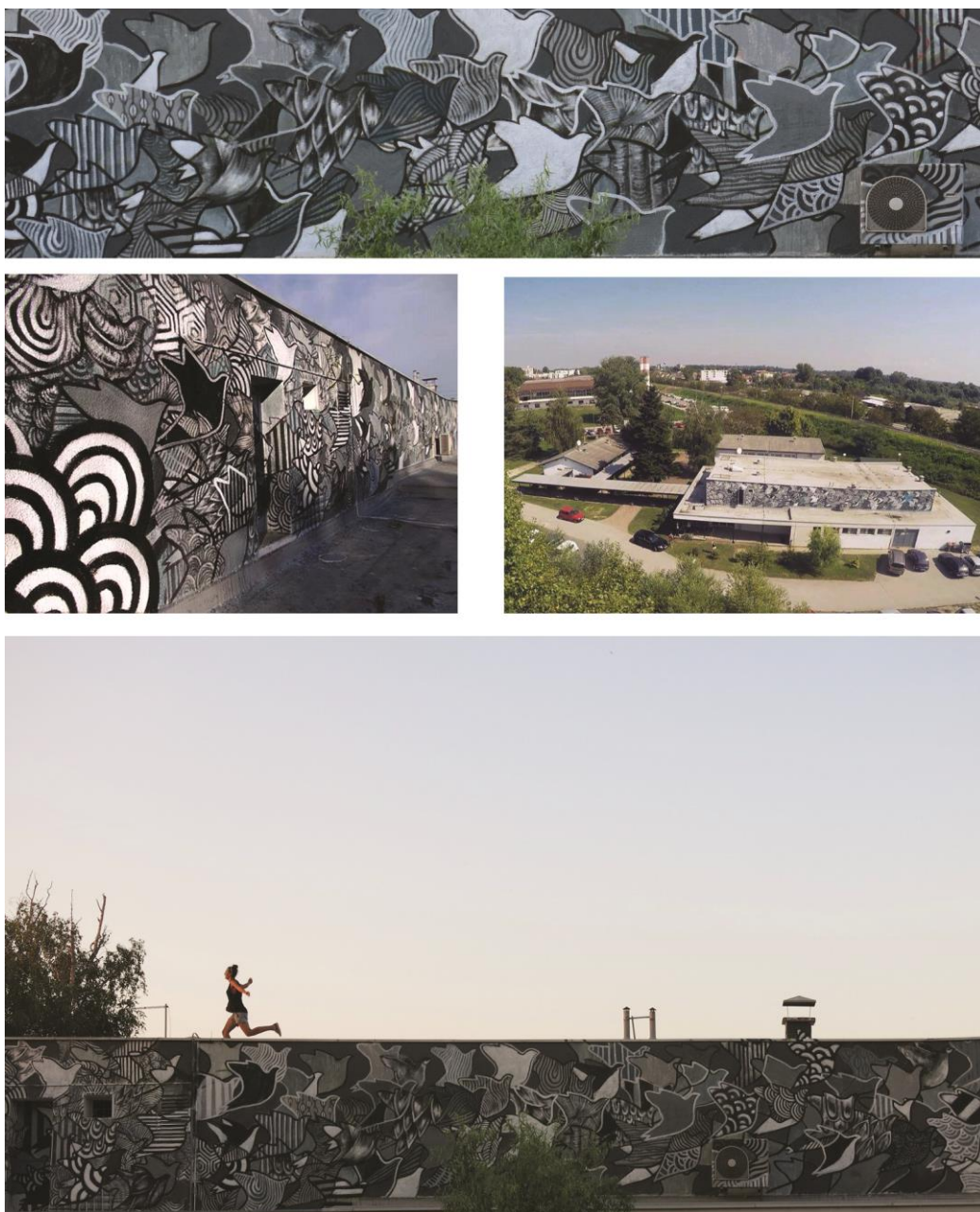
хоризонталне зидне површина (димензија 30 × 3,5 метара), на другом, кровном нивоу зграде дечјег позоришта „Пионирац“, обезбедила је физичку издигнутост слике у односу на тло. У комбинацији са мотивом то носи симболично значење, али без изразитог стремљења увис које посматрача ставља у подређен положај. Потпуна засићеност формата информацијама и *hotog vacu* нису представљали претњу изоловања слике из просторног контекста. Позиција зидне површине и неба као једине позадине у односу на коју се слика сагледава не нуди конкурентне информације или архитектонску структуру која би условила разматрање просторних односа.



Илустрација 78: Неке од скица за мурал и почетна фаза рада на муралу

Управо тај однос сликане површине и неба је стално променљив и производи, у зависности од доба дана и времеских прилика, различите утиске о гама слике. Издуженост зида по хоризонталној оси омогућила је градњу континуиране текстуре “беле буке”, развијене у Огледу I и Огледу IX. Такође, специфичан начин сагледавања налик читању, са лева на десно, који је условљен и начинима приступа згради, односно, позицијама из

којих је рад видљив без заузимања веће дистанце, оправдава примену наведене текстуре. Онеобичена птица састоји се од два блиска тона плаве, постављена је у горњи десни угао, и представља једини колористички акценат, наводећи поглед посматрача да продужи ка празном простору изван ивице зида. Имајући у виду тему рада, сисачки мурал представља пример слике у јавном простору у функцији слања друштвено ангажоване поруке.



Илустрација 79: Детаљи мурала и поглед на зид из различитих углова

### 3.6 Презентација радова – изложбе *Огледи о непослушности и (Не)Пристајање*

Радови који су настали у припремним етапама и документарни материјал који се односи на интервенције у јавном простору и мурале у два наврата су презентовани публици. Недуго по почетку истраживања постало је јасно да би изложба која презентује све етапе пројекта била преобимна. Селекција радова у том случају искључила би велики број радова из припремних етапа који су били вредни за истраживање, те су радови су приказани кроз две изложбе. Прва изложба је обухватала само припремну фазу, радове на медијапану и радове великих формата, фокусирајући се на тему пројекта. Другу чини избор радова из свих припремних етапа, документарни материјал, фотографије у форми дигиталних принтова на платну и папиру, којима су представљене уличне интервенције и мурали.

#### 3.6.1 Изложба *Огледи о Непослушности*



Илустрација 80: Каталог изложбе „Огледи о непослушности“

Прва изложба названа „*Огледи о непослушности*“ одржана је у мају 2016. године у Великој галерији Културног центра Град. Чинило ју је седам огледа из етапе у којој је као носилац коришћен медијапан и четири огледа на платну. Како је изложба била базирана

искључиво на радовима намењеним ентеријеру, без разматрања процеса чији су део и аспеката који се односе на јавни простор, створена је прилика за инсистирање на теми и порукама. Почетну тачку изложбе чиниле су на платну штампане фотографије на које се током целог пројекта реферира и једна од најранијих скица, из етапе малих цртежа, у којој се појединац истиче у односу на мноштво супротног оријентацијом и детаљном тонском моделацијом у односу на то мноштво представљено једнослојним стенсилима. Најједноставнија скица и фотографије чине целину која има функцију кључа на основу ког се тумачи остатак изложених радова.



Илустрација 81: Почетна тачка изложбе – фотографије на које реферирам кроз радове и скица



Илустрација 82: Отварање изложбе и поглед на поставку из различитих углова

У духу наслова, изложба је подразумевала и оглед у коме учествује публика, без нарочитих упутстава. Неколико десетина птица попут оних које се појављују на радовима који чине изложбу, али различитих величина, боја и оријентације, постављене су на сто испред јасно омеђене површине платна на којој је без даљих објашњења исписана реч „You“. Циљ огледа био је установити да ли ће публика галерије, односно, група људи која је учинила свестан напор да дође у галерију, поруку о противљењу наметнутим моделима

понашања разумети као декларативну, ограничену на изложене радове и непримењиву мимо њих, или ће у свом деловању макар на симболичном нивоу какав је овде у питању, заузети став непристајања на диктат силе и норми понашања, који се овде огледа у јасним границама површине предвиђене за колажирање. Неколико сати по званичном отварању, прве птице аплициране су на зид галерије мимо ограниченг простора, чиме су се десили и први симболични чинови непослушности.



Илустрација 83: Интерактивни део изложбе – елементи намењени аплицирању, ограничено поље и посетиоци

Текст за каталог изложбе *Огледи о непослушности* писао је новинар и активиста Душан Комарчевић.

### *Издаја која ослобађа*

*На који начин промишљати слободу у времену у којем је она претворена тек у један од рекламних слогана? Како говорити о одговорности, када су тај појам киднаповали политички моћници за потребе личне/партијске промоције, “очистивши” га од значења у својим бесмисленим ПР наступима? То су питања која се неумитно намећу при првом сусрету са “Огледима о непослушности” Андријане Јане Даниловић. Но, ауторка већ иронијским поднасловом поставке – “Само прати остале” – јасно прави отклон од било какве банализације. Ограниченост се, наиме, крије већ у општим местима, што Даниловићева прецизно уочава. Стога је птица као централни мотив у овим радовима тек условно симбол слободе. Слобода и птица нису а приори повезани. У тим јатима која нас преплављују са цртежа, слика и колажа Јане Даниловић, слободу представљају оне птице које су успеле да се отргну наметнутој мат(р)ици; оне које су иступиле из јата.*

*Ту долазимо до теме којом се ауторка опсесивно бави у новијим радовима: однос појединца и колектива, односно утапање индивидуе у колективни идентитет. И обратно:*

супротстављање појединца наметнутим нормама, непристајање на правила крда или – из позиције тог истог крда – издаја колектива. Но, такво издајство је, како примећује писац Филип Давид у писму пријатељу и колеги Мирку Ковачу, у извесним временима за часног човека једино могуће: “Једино што нам преостаје јесте да постанемо ‘издајници’. Издајници и противници система који призива рат и глад, где народи живе у грозници, храњени мржњом и обманама, болесни од маније гоњења и маније величине у исти мах. Бити ‘издајник’ у таквој земљи и таквом систему владавине, најмање је што може и мора да учини сваки нормалан и частан човек.”

Јана Даниловић преиспитује могућност “издаје” фантазмагорије колектива (нације, племена, па и еснафа) и поставља питање – зашто мислиш да имаш право да се скриваш се иза фразе “Сви тако раде”?

Нека се читалац, међутим, не завара. “Огледи о непослушности” није никакав помодни позив на револуцију, бар не онакву какву прижељкују онлајн револуционари, надајући се да ће друштвено-политичким радом на социјалним мрежама придобити масе (јата) за своју политичку агенду. Ова изложба првенствено провоцира појединца, стављајући га у позицију да се запита: да ли сам се препустио инерцији јата?

Након искреног одговора, ослобађање постаје могуће, али нимало једноставно. Баш зато птице-индивиде на овим радовима тако грчевито покушавају да се отргну од струје која их носи. Али, и сам покушај је корак ка слободи. Чак и ако се покушај испостави као промашај, оптимистично делују Бекетове речи: „Јеси икад промашио? Није важно. Покушај поново. Промашеи лепше!“



Илустрација 84: Интервју за Радио Слободна Европа поводом отварања изложбе



### 3.6.2 Изложба *(Не)Пристајање*



Илустрација 85: Улаз у простор Магацина у Краљевића Марка, каталог изложбе *(Не)Пристајање* и папирне апликације на зиду галеријског простора

Друга изложба, отворена у мају 2017. године у *Магацину* у *Краљевића Марка* и њоме је званично представљен пројекат у целини. Названа је *(Не)Пристајање* и чино ју је избор радова из свих описаних припремних етапа, средњих формата на медијпану, великих на платнима, колажа експеримената, избор фотографија уличних интервенција и фотографија мурала. Фотографије којима су документовани радови у јавном простору, представљене су као принтови на платну и папиру. Избор простора у који је изложба постављена део је почетног плана због начина функционисања и друштвеног значаја коју конкретни простор има. Простор *Магацина* није ексклузивно галеријски (него је простор најразноврснијег уметничког деловања), ни институција у класичном, системском смислу речи. То је институција независног културног центра, њиме се, по принципу партиципативне демократије и учешћа корисника простора управља. Одупирање системским нормама од стране колектива посве различитих појединаца и група оличеним у институцији независног културног центра, у фактичком и симболичном смислу представља непристајање као свесно одабрани чин, што у потпуности подвлачи тему којом се изложба и пројекат у целини баве. Текст за каталог изложбе *(Не)Пристајање* написала је професорка Даниела Фулгоси:

*Налазимо се на крају. Живимо на крају свега. Чак и рада. И његова природа, конвенције, процедуре (учи, буди добар ђак, добићеш бољи посао и последично живот)*

*више не постоје. Већина младих посао никада неће стећи у оквирима тог термина како смо га до сада замисљали.*

*У тој зачуђености, сталној несигурности, дисконтинуитету (који је једина права традиција балканских простора) ипак живи потреба за уметничким изражавањем. Она је иманентна човеку као бићу и неуништива је, само се њен третман споља мењао кроз време. Тренутно сведочимо интензивном формирању нових вредносних система. Ту силу не могу спречити сами креативци. У времену и стварности исцепканој, колажираној до имбецилности, креативан човек, освешћен више, осетљив више, скупља снагу да би сачувао свој фокус; да би могао да служи свом позиву и својој мисији. Велики је успех ако у томе успева.*

*Млади уметници траже своје место. Њихова велика предност је немање никаквих илузија и јасних идеологија. Оне би их само ометале у истраживању и уметничкој судбини. Крећу се свуда и користе све што могу - све просторе града и архитектуре било где. Руниране фасаде поседују визуелно, историјски и енергетски велику лепоту. Оне су великуа замка и велики изазов. Као поље рада, не разликују се у односу на чисто платно, папир, матрицу или гомилу глине и парче мермера. Сведоче и уклапају се у апокалиптичан амбијент, не само градског човека, већ било ког човека чија је свакодневна рутина обележена сталним рециклажама и реконструкцијама: сопственог живота, односа, предмета, кретања.... Свеж почетак тешко да је данас могућ.*

*Јана Даниловић, припадница заиста младе генерације српских уметника, стасавајући у поменутом свакодневном контексту, завршивши све добре и адекватне школе, бори се са својом вокацијом разнолико и аутентично. Шта може, шта воли, шта жели да каже.... Код ње је све то врло јасно. Обележено субверзијом као доминантним одређењем. Субверзија која има природу песнице у плишаној рукавици, нежна је, суптилна, индиректна, али јасан је њен циљ.*

*Јана и птице.*

*Мотив птице није само баналан и већ ослабљен симбол слободе, то је птица која се одметнула из јата, коју јато покрива и одбацује уједно. Као у роману Јерџија Косинског „ Обојена птица“. Због различите боје, припадници њеног јата је доживљавају*

као страно биће и одбацују је.... Јана често користи тај исти мотив. Али и вешту и поетичну, самим тим данас и субверзивну игру раста птице из немогућих, компликованих, линеарних поља. На муралима, или реконструкцијом већ постојећих графита њена снажна и нежна поетика добија природно, готово органско место на коме треба да живи. Не вечно.

Заправо, суштина њене цртачке поетике је, не само оптерећена, већ детерминисана тренутношћу, крхком егзистенцијом радова (графити, мурали, интервенције у градским просторима). Дубоко свесна реалности у којој сада и овде живи, Јана Даниловић вешто, подземно и упорно, проналази начин да технолошки растерећено покаже и освоји своје љубави и муке, своју личну аутентичност као врхунску уметничку одредницу.

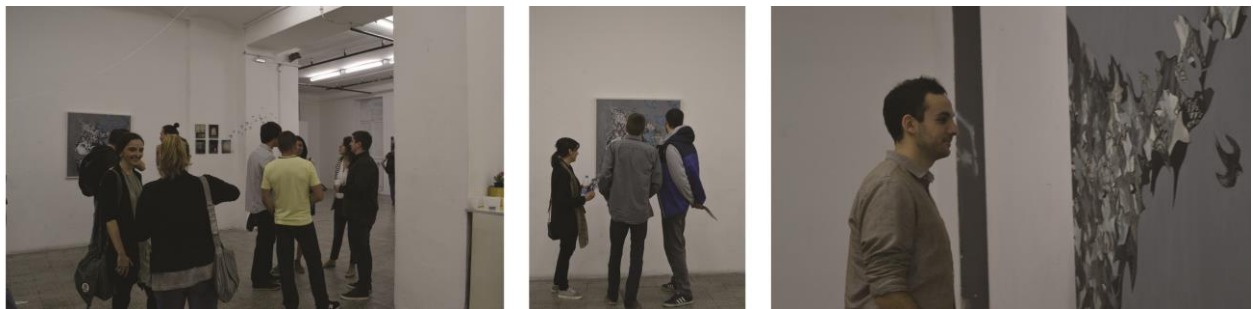
У току трајања изложбе организовано је вођење, које је комбиновало класичну форму кустоског вођења кроз изложбу и *artist talk*. Посетиоцима је, уз потенцирање дијалога, представљен истраживачки део пројекта као основ и контекст у односу на који су у значајној мери настали радови који су изложени, а потом је о теми непростајања дискутовано кроз примере изложених радова. Посетиоци су показали највеће интересовање за детаље процеса настанка мурала и интервенисање на улици. То је разговор усмерило и на различите позиције у којима се аутор, као појединац који делује у јавном простору у процесу интервенисања налазио, као и на неочекивано потенцирање личног доживљаја у процесу рада у јавном простору и интеракцији са људима и институцијама.



Илустрација 86: Artist talk



Илустрација 87: Поглед на поставку из различитих углова



Илустрација 88: Посетиоци на отварању изложбе

## Закључак

Мноштво категорија које су установљене током трогодишњег бављења функцијом слике у јавном простору Београда, наводе на очигледан закључак да је слика увелико препозната као моћно и сугестивно средство у остваривању различитих циљева. Употреба слике као средства оплемењивања простора те трансформација простора из обичног у уметнички присуством слике, као средства комерцијалне промоције, лобирања, грађења имиџа простора на микро и макро нивоу, обележавања територије и демонстрације територијалности, грађења имиџа друштвене групације, промоције идеје и система вредности кроз портрете који имају симболичну тежину, демонстрацију патриотизма и конструката колективног идентита, политичку и идеолошку промоцију те као средства слања друштвено ангазоване поруке, потврђују и чврсто утемељују почетни став да се осим из уметношћу оријентисаних побуда, за сликом као средством посеже и из крајње неуметничких разлога. Све ово служи као аргумент да слика у јавном простору, упркос потпуно различитим и често сукобљеним становиштима из којих се наступа и делује, тежи, и у великој мери успева, да утиче на начин на који перципирамо простор који свакодневно користимо, али и на начин на који перципирамо своје место у њему. Најразличитије поруке које се уз помоћ слике шаљу свакоме ко простор користи, било да је вољан да се њима бави или да их узима здраво за готово, нису за занемаривање, тим пре што је свака од њих јавно изнесени став појединца или друштвене групе која се за видљивост, наклоност и мобилизацију истомишљеника бори управо на тај начин. Разумевање функције слика на које свакодневно наилазимо, начин су да се разумеју људи који у том простору живе, њихове навике, ставови и модели понашања. Оне су такође начин да се привуче пажња на оне теме које из различитих разлога: табуизације, цензуре или друштвене неприхватљивости, нису заступљене у медијима, али су међу људима који у посматраном простору живе итекако актуелне.

Друштвено ангазована тема супротстављања појединца доминантним друштвеним токовима оличеним у мноштву, обрађивана поступно и различитим облицима деловања, од сасвим легалних, преко полуполегалних до илегалних, изнета је у јавни простор. Осим као илустрација процеса прилагођавања идеје и личног ликовног језика простору града и околностима, добијен је и увид у условљеност деловања у јавном простору различитим

позицијама из којих наступају и разни други његови корисници: институције, појединци, актери различитих субкултурних сцена. Тиме се, такође, јасно илуструју и разлике у приступу и факторима који се морају узети у обзир, при конципирању, изради и презентацији рада у потпуно контролисаним условима атељеа , галерије, селектоване и заинтересоване галеријске публике и релативно непредвидивим условима јавног простора и публике коју чини свако ко јавни простор неминовно користи.

## Додатак 1.

Република Србија

Град Београд

Градска управа града Београда  
**Секретаријат за послове  
Комуналне полиције**

XXXIII - 01број: 037-1-2312/2017

14.07.2017. године



Макензијева бр.31

11000 Београд

Тел. 011/2430-102

ВВ

**Даниловић Јана**

**e-mail:**

[janadanilovicart@gmail.com](mailto:janadanilovicart@gmail.com)

**Предмет:** Обавештење

Поводом Вашег поднеска, примљеног у Секретаријату за послове комуналне полиције Градске управе града Београда, путем електронске поште дана 11.07.2017. године, заведеног под XXXIII-01број: 037-1-2312/2017, у којем за потребе израде докторско уметничко – истраживачког пројекта, постављате одређена питања, обавештавамо Вас о следећем:

1. У оквиру Секретаријата за послове комуналне полиције не постоји посебан сервис коме се пријављује постојање графита мржње. Све пријаве у вези са нарушавањем комуналног реда, у тренутку нарушавања могу се Секретаријату за послове комуналне полиције града Београда телефонским путем на број **0800/110-011**, који је отворен за грађане 24 сата дневно сваког радног дана, викендом и у дане државних и верских празника, по којима ће комунални полицајци у складу са својим овлашћењима поступити у најкраћем могућем року. Наведени број телефона је за позиве из фикснеј мреже. Уколико се ради о позивима из мобилне мреже, пријаве се упућују на телефон **011-309-0007**.
2. Уколико се у тренутку нарушавања комуналног реда, исписивањем графита, лице затекне на лицу места, у складу са чланом 64. Одлуке о комуналном реду, казне могу бити од 150.000 за правно лице, 25.000 за одговорно лице у правном лицу, 75.000 за предузетника и 15.000 динара за физичко лице.
3. Чланом 5. Одлуке о комуналном реду прописано је да се спољни делови зграде морају држати у уредном стању, што подразумева да ти делови зграде нису оштећени, запрљани, исписани, исцртани, излепљени плакатима, односно дана други начин својим изгледом не нарушавају општу уређеност града. Дакле, не постоји подела на графите мржње и друге графите.
4. Што се тиче зидова за исписивање графита и добијања информације да ли исти постоје на територији града Београда, потребно је да се обратите надлежној општинској управи.

С поштовањем,

Секретаријат за послове комуналне полиције

## Додатак 2.

Република Србија  
МИНИСТАРСТВО УНУТРАШЊИХ ПОСЛОВА  
Дирекција полиције  
Полицијска управа за град Београд  
УПРАВА ПОЛИЦИЈЕ  
03/16/3/2 број: 214-1234/17  
Дана 17.07.2017. године.  
Београд.  
Булевар деспота Стефана бр.107  
Тел.011/2762-242

**Госпођа АНДРИЈАНА ДАНИЛОВИЋ**

janadanilovicart@gmail.com

Поштована госпођо,

Поводом Вашег дописа упућеном МУП-а РС, ПУ за град Београд, путем електронске поште у којем наводите да је за потребе израде докторског уметничко-истраживачког пројекта на тему Функција слике у јавном простору, потребно доставити информације које ће гарантовати тачност података, у вези цртања и исписивања графита, обавештавамо Вас о следећем:

извршеним проверама утврђено је да се грађани могу обратити ПУ за град Београд позивањем путем телефона "192" где ће пријавити исписивање графита, са посебним акцентом на исписивање графита који заговарају мржњу, националну, верску или било коју другу врсту нетрпљивости, након чега ће полицијски службеници ПУ за град Београд у сарадњи са надлежним тужилаштвом и осталим службама предузети мере и радње из своје надлежности. Такође, надлежно тужилаштво ће препознати разлику између графита мржње и уличне уметности и уколико се утврди постојање графита мржње поступити сходно Кривичном законнику којим су прописана кривична дела, која се гоне по службеној дужности:

- Повреда угледа због расне, верске, националне или друге припадности из чл. 174. КЗ-а, за које је предвиђена новчана казна или казна затвора до годину дана,
- Изазивање националне, расне, верске мржње и нетрпљивости из чл. 317. КЗ-а, за дело из ст. 1. затвором од једне до осам година, а за дело из ст. 2. затвором од две до осам година и
- Расна и друга дискриминација из чл. 387. КЗ-а, казна за ст. 1. и ст. 2. казна затвора од шест месеци до пет година, ст. 3. казна затвора од три месеца до три године затвора, ст. 4. казна затвора од три месеца до три године и ст. 5. казна затвора од три месеца до три године.

Такође, уколико је пријављено да је дошло до уништења или оштећења туђе ствари, постоје обележја кривичног дела Уништење и оштећење туђе ствари чл. 212. КЗ-а. За наведено кривично дело је предвиђено да се, уколико је дошло до оштећења ствари у приватној својини, гоњење предузима по приватној тужби. Уколико је оштећена имовина која је у државној или јавној својини, гоњење се предузима по службеној дужности. Казне за наведено кривично дело су: за ст. 1. новчана казна или затвор до шест месеци, за ст. 2. новчана казна или затвор до две године, и за ст. 3. затвор од шест месеци до пет година.

Такође, извршеним проверама утврђено је да је чл. 9. Одлуке о комуналном реду, забрањено спољне делове зграде оштећивати, исписивати, цртати, лепити плакате, прљати их или на други начин нарушавати њихов изглед. Такође, санкционисање лица које црта и исписује графите утврђено је чл. 64.б Одлуке о комуналном реду. Надзор над спровођењем наведене Одлуке врши организациона јединица Градске управе града Београда надлежна за комуналне послове.

Такође, извршеним проверама утврђено је да дозволу за цртање и исписивање графита на захтев физичког лица, правног лица или удружења издаје надлежан општински орган за Комуналне послове.

С поштовањем,

НАЧЕЛНИК УПРАВЕ  
главни полицијски саветник  
Владан Радосављевић

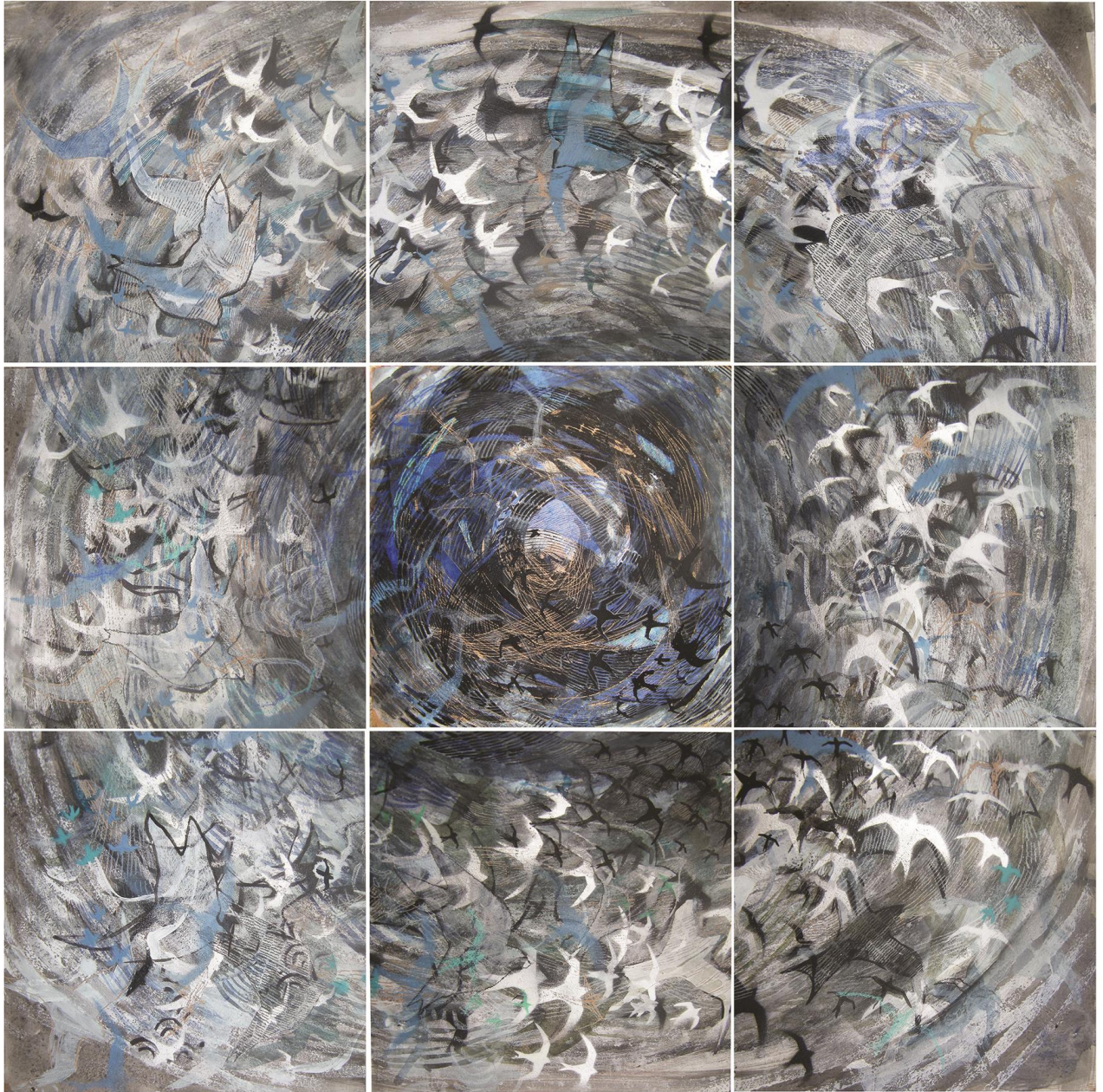


**Додатак 3: Репродукције радова из припремних етапа**

































## **Коришћена и цитирана литература, филмографија и web**

Altiser, Luj, Ideologija i državni ideološki aparati (prev. Vera Vukelić i dr.), u Đorđević Jelena (ur.), Studije kulture, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 143–147

Arnhajm, Rudolf, Novi eseji o psihologiji umetnosti (prev. Vojin Stojić), Beograd, Studentski kulturni centar, 2003.

Arnhajm, Rudolf, Umetnost i vizuelno opažanje, Psihologija stvaralačkog gledanja (nova verzija), (prev. Vojin Stojić), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, Studentski kulturni centar, 1998.

Brouillette, Marc André (ed.), Des Textes dans l'espace public = Words in Public Space, Du Passage, Outremont, 2014.

*BEOGRAD - Uroš Mišić (19) iz Beograda, koji je žandarma Nebojšu Trajkovića (42) udario i pokušavao da mu stavi baklju u usta, uhapšen je juče. Mišić se sumnjiči za pokušaj ubistva policajca Trajkovića, "Blic", 5. decembar 2008.*

Вујанић, Милица, Даринка Гортан-Премк, Милорад Дешић, Рајна Драгићевић, Мирослав Николић, Љиљана Ного, Васа Павковић, Никола Рамић, Рада Стијовић, Милица Тешић, Егон Фекете, Речник српског језика, Матица српска, Нови Сад 2007.

Ситуационистичка интернационала, *Градац- часопис за књижевност, уметност и културу*, (164-165-166, година 35), 2008.

Danto, Arthur C., Tilted Arc and Public Art pp. 90-94. In: The State of the Art, Prentice Hall Press, 1987.

Дебор, Ги, Друштво спектакла, Анархија 45, (превео са француског Алекса Голијанин), 2003.

Đorđević, Ivan, Antropolog među navijačima, Beograd, Biblioteka XX vek : Knjižara Krug, 2015.

Đukanović, Zoran (uređ.), Umetnost u javnom prostoru – Eksperstska studija prostorne provere užeg gradskog jezgra Užica za potrebe umetničke produkcije u javnom prostoru, Beograd, ACADEMICA, 2011.

Erić, Ljubomir, O crtežu, Beograd, Arhipelag, 2010.

Закон о јавној својини, "Службени гласник РС", бр. 72 од 28. септембра 2011, 88 од 6. октобра 2013, 105 од 3. октобра 2014, 104 од 23. децембра 2016 - др. закон, 108 од 29. децембра 2016.



Irvine, Martin, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture in Barry Sandywell and Ian Heywood* (ed.), *The Handbook of Visual Culture*, London and New York, Berg, 2012, 235–278

Јунг, Карл Густав (приређ.), *Човек и његови симболи* (прев. Елизабет Васиљевић), Београд, Народна Књига, 1996.

Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа : Слободан Кајтез, 2011.

Kelner, Daglas, *Medijska kultura – Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma* (prev. Aleksandra Čabraja), Beograd, Clio, 2004.

Konstantinović, Radomir, *Filosofija palanke*, Beograd, Otkrovenje, 2010.

Kujundzic Lidija, *Grafiti*, NIN 2899, 20. 7. 2006.

[http://liduss.blogspot.com/2006/07/grafiti\\_115343773398615873.html](http://liduss.blogspot.com/2006/07/grafiti_115343773398615873.html), vreme pristupa: 24. 12. 2015. u 1:22 AM

Кривични законик, "Службени Гласник РС", бр. 85/2005, 88/2005 - испр., 107/2005 - испр., 72/2009, 111/2009, 121/2012, 104/2013, 108/2014 и 94/2016

Madanipour, Ali, *Public and Private Spaces of the City*, London, Routledge, 2003.

Марјановић, Ружица, Дејан, Илић (прир.), *Часови читања*, Београд,, Фабрика књига и Ужичка књижевна република, 2015 (187)

Moskovisi, Serž, *Doba gomile 1* (prev. Nikola Bertolino), Zemun, Biblioteka XX vek, Beograd, Čigoja štampa, 1997.

Moskovisi, Serž, *Doba gomile 2* (prev. Nikola Bertolino), Zemun, Biblioteka XX vek, Beograd, Čigoja štampa, 1997.

Mcauliffe, Cameron, *Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City*, *Journal of Urban Affairs* (Volume 34, Number 2), 2012, 189–206

Одлука о комуналном реду, "Службени лист града Београда", бр. 10/2011, 60/2012, 51/2014, 92/2014, 2/2015, 11/2015, 61/2015, 75/2016 (чл. 3-5. нису у пречишћеном тексту) и 19/2017

Oliva, Akile Bonito i Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 3: 1770–1970 –2000* (prev. Milena Marjanović), Beograd, Clio, 2006.

Radović, Srđan, *Grad kao tekst*, Beograd: Biblioteka XX vek : Knjižara Krug, 2013.

Riggle, Nicholas Alden, *Street art: The transfiguration of the commonplaces*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Volume 68, Issue 3 ), Summer

Horrwitz, Gregg M. , "Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol.54, no.1, 1996, 8-14.

Čolović, Ivan, *Politika simbola: ogledi o političkoj antropologiji*, Beograd, Radio B92, 1997.

Чоловић, Иван , *Бордел ратника – Фолклор, политика и рат*, Земун: Библиотека XX век; Београд: Чигоја штампа, 2000.

### **Филмографија:**

Илић, Мирко (2014) *Симболи мржње* [документарни снимак], доступно на [https://www.youtube.com/watch?v=dyZqu8Yc\\_h0](https://www.youtube.com/watch?v=dyZqu8Yc_h0) acc. 15.02. 2015, 6:20 AM

Инсајдер (2009) *(Ne)moć države* [TV serijal]

Lathan, Stan (director) (1984) *Beat Street* [film]

Марка Жвака (2015) *Илегалци против говора мржње* [епизода документарног видео серијала], доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=5rZCL2lyxsk> acc. 27. 04. 2015, 4:20 PM

Silver, Tony (director and producer) (1983) *Style Wars* [dokumentarni film]

*The Real Football Factories* (2007) episode 4: *The Balkans* [epizoda TV serijala]

Herzog, Werner (director) (2011) *Cave of forgotten dreams* [dokumentarni film]

### **Web:**

*Argentinski umetnik naslikao "srpsku zastavu": Beograd dobio dva nova murala u okviru projekta Street Smart 2015*, „Telegraf“ 2015, <http://www.telegraf.rs teme/francisko-bosoleti> acc. 16. 1. 2016. 11:30 PM

Vudemn, *Ideološki grafiti i sunovrat kreativnosti*, <https://vu101blog.wordpress.com/author/vudemn/>, acc. 01.08. 2017. 7:15 P;

Vukićević, Jasna, *Mirko Ilić: Simboli mržnje širom regije*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/dizajner-mirko-ilic-simboli-mrznje-sirom-regije/24697881.html>, acc. 15. 03. 2014. 11:15 AM

Gordan, Rebecka, *Zero Tolerance for Street Art in Stockholm*, „The Polis Blog“, <http://www.thepolisblog.org/2011/08/zero-tolerance-for-street-art-in.html> acc. 23.08.2016 6:46 PM

Dunn, Katherine, *Stockholm graffiti – beating the ban*, „The Local“, <https://www.thelocal.se/20110902/35918> acc. 23.08.2016. 7:00 PM

I.M.J., *Član zemunskog klana uhapšen zbog ubistva navijača Rada u centru Beograda*, „Blic online“, <http://www.blic.rs/vesti/hronika/clan-zemunskog-klana-uhapsen-zbog-ubistva-navijaca-rada-u-centru-beograda/gghd4zd>, acc..14.12.2015 2:20 AM

*Историјат осликавања мурала у Београду*, <http://www.udruzenjekurs.org/projekti/istorijat-oslikavanja-murala-u-beogradu>/acc. 15.05. 2015, 4:15 PM

Kelling, George L. , James Q, Wilson, *Broken Window – The police and neighborhood safety*, „The Atlantic“, March 1982 Issue  
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/> acc:23.09. 2016. 7:24 PM

Ловрић, Марко, *Фасада за брата*, <http://nin.co.rs/pages/article.php?id=74740>, acc. 1.7.2016. 9:15 AM

*Neobičan mural u Beogradu krije MOĆNU PORUKU - Argentinski umetnik Francisko Bosoletti (Francisco Bosoletti), čiji radovi oplemenjuju ulice širom sveta, oslikao je dva murala u Beogradu, a jedan od njih nazvan je "Srpska zastava"*, „Blic Online“, 2015.  
<http://www.blic.rs/kultura/vesti/neobican-mural-u-beogradu-krije-mocnu-poruku/360hrpq> acc. 16. 01. 2016. 11:50 PM

Hate on display™ Hate symbols database, [https://www.adl.org/education/references/hate-symbols?cat\\_id%5B146%5D=146](https://www.adl.org/education/references/hate-symbols?cat_id%5B146%5D=146) acc. 05.07.2017. 3:15 PM

Capone, Alphons, *Keltski krst na tribini*, „Alcatraz Beograd 1970“ (blog) , 18. 11. 2013, <http://alcatrazbeograd1970.blogspot.rs/2013/11/moje-skromno-misljenje-braco-je-da-je.html?q=simbol+tribina> acc. 23.7. 2016, 8:25 PM

Childress, Sarah, *The problem with „Broken Windows“ policing*, „Frontline“, 28. јун 2016. <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/the-problem-with-broken-windows-policing/> acc. 3.07.2016. 7:29 AM

Čolović Ivan, *Huligani i novi fašizam*, “Peščnik”, 2012. <http://pescanik.net/navijaci-huligani-i-novi-fasizam/>, acc. 20. 2. 2015. 10:30 PM

*Član zemunskog klana uhapšen zbog ubistva navijača Rada u centru Beograda*, „Blic Online“, 30.10. 2013, <http://www.blic.rs/vesti/hronika/clan-zemunskog-klana-uhapsen-zbog-ubistva-navijaca-rada-u-centru-beograda/gghd4zd>, acc. 2.11.2014. 2:44 PM

## Биографија

Андријана Даниловић, рођена у Ужицу 1989. године. После завршене Ужичке гимназије, 2008. године уписује студије на Катедри за зидно сликарство Одсека за примењене уметности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дипломирала 2012. године, добивши током студија награду за најбљег студента одсека, а мастер рад одбранила 2013. године. До сада је приредила десет самосталних и учествовала на око педесет колективних изложби у земљи и иностранству. Добитница неколико студентских награда за мозаик и графику, као и неколико награда за сликарство по завршетку студија. Ауторка двадесетак мурала у Србији, Босни и Херцеговини, Хрватској и Грчкој. Текстове који се баве темама слике у јавном простору и графита мржње објавила је на порталу Kontrapress.com, хрватском порталу Aktivirajkarlovac.net и магазину Лице улице. Суоснивач и члан уметничког колектива НБОМ. Члан УЛУПУДС.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_ Андријана Даниловић \_\_\_\_\_

број индекса \_41\_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

\_Град и слика – значај и функција сликарских интервенција у јавном простору\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Андријана Даниловић

Број индекса 41

Докторски студијски програм Примењена уметност и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта Град и слика – значај и функција сликарских интервенција у јавном простору

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Ментор Даниела Фулгоси, редовни професор

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Андријана Даниловић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанта

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Град и слика – значај и функција сликарских интервенција у јавном простору

---

---

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанта

---

