

Od političnih do subkulturnih umetniških praks

Analiza treh vrst vizualnih reprezentacij in intervencij v mestu Vodnjan

Abstract

Political, subcultural and artistic practices: analysis of three types of visual representations and interventions in the city of Vodnjan

The aim of this article is to analyse three types of visual interventions in public spaces in the city of Vodnjan. In the first part, the analysis will be focused on (pro)socialist graffiti made in the post-World War II period, where their socio-political meaning and function will be examined. The second part includes and examines graffiti writing as a practice of a specific subculture. The third and last part will examine street art murals made during two festivals in 2011 and 2013. The aim of the analysis is to offer a broader view and a critical standpoint over the social conditions of production and the social conditions of perception of the works related to their respective fields. The works in question will be interpreted through a textual analysis provided by a theoretical background, and represented through photographs that follow every section. The analysis is based on observation and field research, and on a wider, multiperspective theoretical position which includes a mix of historical, discursive, semantic, sociological and semiotic approaches.

Keywords: visual communication, (pro)socialist graffiti, graffiti writing, street art, Vodnjan

Eric Ušić is a student of cultural studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences in the University of Rijeka. (eric.usic@hotmail.com)

Povzetek

Članek tematizira tri vrste intervencij na javnih površinah v kraju Vodnjan: (pro)socialistične grafite iz 40. let, ki so politične narave, grafitiranje kot prakso urbane subkulture in murale *street art*, ki so nastali v sklopu dveh festivalov v letih 2011 in 2013. Cilj analize je obravnava družbenih razmer produkcije in družbenih razmer percepcije del, ki jih avtor v članku po eni strani interpretira skozi tekstualno analizo, po drugi pa so dela prikazana na fotografijah, s katerimi je opremljen vsak sklop besedila. Analiza je opravljena s stališča opazovalca-raziskovalca, medtem ko teoretski pristop omogoča večperspektivni pogled na tematiko in temelji na spoju zgodovinske, diskurzivne, semantične, sociološke in semiološke metode analize samih del.

Ključne besede: vizualna komunikacija, (pro)socialistični grafiti, grafitiranje, *street art*, Vodnjan

Eric Ušić je študent na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete na Reki. (eric.usic@hotmail.com)

Uvod

Članek¹ tematizira tri različne vrste intervencij na javne površine v istrskem kraju Vodnjan. V prvem delu obravnava napise s političnimi konotacijami, ki so nastali po 2. svetovni vojni in so povezani z družbeno-političnim vrenjem tistega časa. V drugem sklopu je analiza osredinjena na subkulturne umetniške prakse grafitiranja, ki so prisotne na območju Vodnjana. Tretji del pa prinaša analizo *street art* muralov, ki so nastali v sklopu dveh festivalov (Sobe/Stanze/Rooms in Festival Boombastick) v letih 2011 in 2013. Z analizo želim odgovoriti na naslednje raziskovalno vprašanje, ki je obenem tudi vodilo tega besedila: kateri družbeni pogoji so vplivali na produkcijo dela in kateri družbeni pogoji vplivajo na njihovo percepcijo. S sintagmo »družbeni pogoji« razumem kontekst produkcije, družbene odnose in v proces vključene akterje, družbena gibanja in odnose z javnimi institucijami. Sintagma vključuje tudi vprašanja »ciljnega« občinstva, »predznanje« branja posameznih del ter lokacijo in vidnost dela. Za oblikovanje smiselne celote in povezavo med vidiki produkcije in percepcije se osredinjam na dela, ki so produkti posameznih praks. Pri analizi dela iščem povezavo med sfero produkcije in percepcije tako, da z analizo sestave znakov v delu ter prisotno ali neprisotno komunikacijsko funkcijo skušam razložiti pomen in morebitne učinke dela, s čimer se odpirajo vprašanja o mehanizmih moči, ki strukturirajo delo, ter o povezavi med delom in okoljem.

Teoretska in metodološka izhodišča

K tematiki pristopam z vidika opazovalca-raziskovalca: »orodja«, ki jih uporabljam, so opazovanje in metoda fotografskega dokumentiranja, medtem ko zbrane podatke interpretiram in sistematiziram na podlagi relevantne znanstvene literature. Glede teorije in metode temelji analitični pristop na različnih teoretskih postavkah in metodoloških okvirih. Pri kontekstualizaciji določenih vidikov raziskovalnih celot se besedilo opira na literaturo, ki oriše ključne zgodovinske in družbene trenutke, relevantne za razumevanje samih praks. Pri proučevanju (pro)socialističnih grafitov sem moral za popolnejše in koherentnejše razumevanje vizualnega gradiva, praks in samega gibanja seveda zajeti širšo sliko zgodovinskega časa. Da v besedilu ne bi bilo morebitnih dilem in belih lis, moram opozoriti, da glede na cilj in upoštevanje tekstualnih omejitev v besedilu omenjam samo tista ključna dejstva, ki so pomembno vplivala na raziskovani kontekst in prakse. Premislek o samih delih temelji na semiotičnem in ponekod tudi na semantičnem branju. Cilj

¹ Besedilo je nastalo v sklopu seminarja Vizualna antropologija v študijskem letu 2014/2015, ki ga je vodil profesor Mitja Velikonja na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete na Reki.

semiotičnega pristopa² pri branju posameznih del je kritično obravnavanje sistema znakov, ki strukturirajo analizirana dela. Opazovani sistem znakov se nato razloži na dve ravni branja – deskriptivno in analitično, ki obenem vsebujeta kritični pristop kot sredstvo razčlenjevanja. Deskriptivno raven, ki jo lahko imenujem tudi denotativna raven, uporabljam z namenom, da bralstvo tudi tekstualno, ne zgolj skozi fotografijo, spozna analizirana dela. Analitična raven, ki jo lahko povežemo s konotativno ravni, želi poglobiti in razširiti vizuro razumevanja in nadaljnega proučevanja dela ter gibanja, v sklopu katerega je nastalo.

Na tej ravni lahko razberemo različne vrste implikacij – od »širših« političnih, ideoloških in institucionalnih, do »ožjih«, ki se nanašajo na notranjo dinamiko subkultur, gibanj in pobud. Torej, s takim pristopom skušam nekako dekonstruirati tudi sama dela zato, da bi se v dodatni analizi izkristalizirali *družbeni odnosi*, ki vplivajo na produkcijo in percepcijo izjave, simbolike in slike. S prebiranjem sistema znakov analiziranih del bom poskusil proučiti tudi vprašanje obstoja morebitne hierarhične strukture, ki oblikuje prakse in kodira posamezna dela. Povedano drugače, proučeval bom vprašanje odnosov oblasti in moči. Analiza družbenih odnosov in odnosov moči se spreminja glede na strukturo gibanja in položaj akterjev, ki ustvarjajo delo. Zato je treba vprašanje teh odnosov razdeliti na več ravni. Prva raven se dotika (pro)socialističnih grafitov, vendar pa vsebuje tudi odnose moči med političnimi strukturami v času diplomatskih in geopolitičnih turbulenc v kontekstu po drugi svetovni vojni. V tem primeru dela analiziram kot metode kanaliziranja ideoloških stališč in kot materializacijo ideologije v Althusserjevem pomenu. Druga raven je povezana z grafitiranjem in zajema odnose v sami subkulturi ter odnose subkulture z zakonodajnim in represivnim aparatom in javnim mnenjem. Tretja raven se nanaša na *street art* murale in festivale, v sklopu katerih so murali nastali. Na tej ravni so odnosi lokalizirani. Gre za odnose med organizatorji festivala in vodnjanskimi krajevnimi institucijami oziroma lokalnim prebivalstvom in občinstvom.

V semantičnem pogledu zavzame analiza širšo perspektivo razumevanja dela. Dela ne razumem zgolj kot goli proizvod, temveč ga obravnavam kot del celote določenega konteksta. Tako postane analizirano delo sečišče različnih odnosov in se »staplja« s prostorom, okolico, kulturnim imaginarijem kraja itd. Povedano drugače, nanje gledam kot na del določenega (kontekstualiziranega) diskurza, ki ga poskušam dekodirati in s tem pokazati na strukture, ki ga oblikujejo, pa tudi na to, kako ta diskurz oblikuje dela, njihovo produkcijo in percepcijo. S tem fokus analize usmerim k prebiranju morebitnih pomenov posameznih del, vključno s hegemonskimi, institucionalnimi in družbenimi implikacijami, kakor tudi k morebitnim protihegemonskim, protikulturnim, protestnim in estetskim implikacijam. In

² Omeniti moram vpliv Barthesovih tez, predstavljenih v *Mitologijah* (1981). Njihov vpliv je prisoten v ozadju kot svojevrstno teoretsko izhodišče in teoretsko kritična orientacija, ki je vplivala na večino tega besedila.

na koncu, pomembno je terminološko diferencirati pojme »grafiti«, ki jih uporabljam v članku. V prvem delu se pojem grafit nanaša na izjave in napise s politično vsebino. Pomembno je poudariti, da sintagma »(pro)socialistični grafiti« ne izhaja iz literature, temveč jo v besedilu uporabljam samovoljno, kot eno od mogočih poimenovanj te vrste grafitov, ki izhaja iz njihove vsebine, estetike, simbolike in pomena. V drugem delu se pojem »grafit« nanaša na umetniška in likovna dela, ki so specifična zaradi stiliziranih in kompleksno zasnovanih črk ter kombinacij barv, po čemer se razlikujejo od tistih »grafitov«, ki so politične ali protestne narave. V nekaterih primerih jim je skupno to, da so »ilegalni«. Na koncu naj še poudarim, da ne gre za komparativno analizo del, temveč za obravnavo posameznih del, ki jih analiziram posebej, pri čemer uporabljam različne pristope, teorije in metode.

(Pro)socialistični grafiti

Že naslov sklopa meri na napise, ki jih lahko v velikem številu vidimo na površinah v Vodnjanu in ki so prepoznavni po obliki, lokacijah in vsebini. Toda preden preidem na samo prepoznavnost teh grafitov, je treba odpreti vprašanja družbenih razmer njihovega nastanka, ki so pri analizi teh grafitov izjemno pomembni. Namreč, ker lahko iz samih napisov razberemo značilne politične konotacije, jih je treba kontekstualizirati.³ V besedilu *Istarski grafiti* Zupanc (2003) pravi, da je gibanje, katerega cilj je bil pisanje teh grafitov na vidnih lokacijah, nastalo po vojni leta 1946. Pomembno je poudariti, da je istega leta v Istro prišla Medzavezniška komisija za razmejitev med Italijo in Jugoslavijo, ki je proučevala družbene razmere na polotoku s poudarkom na etnični pripadnosti heterogenega prebivalstva, njihove ugotovitve pa naj bi bila podlaga za razprave o vzpostavljanju geopolitičnih mej povojnega istrskega ozemlja (Dukovski, 2010: 129–130). Zupanc navaja, da je jugoslovanska oblast zato začela vrsto akcij in javnih intervencij lokalnih prebivalcev, kamor spada tudi pisanje deklarativno političnih napisov. Toda, piše Zupanc, čeprav je jugoslovanska stran vplivala na pisanje, je prebivalstvo pri sami praksi pisanja nekako ohranilo »samostojnost«. Po ustnem pričevanju sogovornice⁴ se je podobno dogajalo tudi v Vodnjanu: sogovornica se spomni, kako so se v tistem času krajani zbirali in samoiniciativno intervenirali. Zato lahko na izdelovanje (pro)socialističnih grafitov gledamo z dveh medsebojno povezanih ravni: na eni strani opazimo spodbujanje in vpliv političnih struktur »od zgoraj«, tako da lahko napise razumemo kot rezultat (proti)hegemonskega gibanja, katerega cilj je doseči družbeni konsenz in sprejetje določenega ideološkega sistema, kar je mogoče videti

³ Orisal bom samo osnovne obrise zgodovinskega konteksta, ker bi širša slika zahtevala več prostora. Problematika je torej veliko širša.

⁴ Sogovornica M. U. (rojena leta 1934) iz Vodnjana. Pogovor je potekal med »raziskovalnim opazovanjem« ob fotografiranju napisa 5. aprila 2015.



Napisa *Vogliamo che sia rispettata la carta atlantica* in *Sempre con Tito* ter rdeča zvezda. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

na drugi ravni, saj so se družbeni akterji tako zaradi mehanizma strukturne moči, a tudi s samoiniciativnimi dejanji aktivno vključili v javne intervencije. Stična točka političnih struktur in prebivalstva so sami napisi.

Kot opazovalci lahko rečemo, da so ti napisi »preprosti«: gre za krajše ali daljše izjave v italijanščini, ki se nanašajo na politično vrenje v povojni Istri. Na spodnjih



Na fotografiji je napis *W Stalin*. Grafit je tik ob glavnem vodnjanskem trgu, na prometni ulici, ki vodi h glavni vodnjanski cerkvi sv. Blaža. Lokacija grafita je strateška. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

fotografijah vidimo, da so napisi, ki so sčasoma obledeli, strukturirani natančno, jasno in berljivo. Rdeča barva in velikost velikih tiskanih črk kažeta na razločnost napisa, ki vpliva tudi na sam prenos sporočil. Zato lahko rečemo, da imajo napisi komunikacijsko funkcijo, zlasti če vzamemo za primer izjavo, kot je *Vogliamo che sia rispettata la carta atlantica* (Želimo, da se upošteva atlas, op. a.), iz katere lahko razberemo, da se akterji sklicujejo na »avtoriteto« geografskega zemljevida, ki daje legitimnost njihovim političnim težnjam za priključitev Istre k Jugoslaviji. Povedano drugače, napis želi vzpostaviti komunikacijsko pot, po kateri se »neposredno« obrača na svoje bralce. V kontekstu političnega vrenja in še zlasti prihoda Medzavezniške komisije v Istro lahko rečemo, da je napis s tem sporočilom na nedvoumen način prenesel tudi »kolektivno« stališče skupnosti, zlasti če upoštevamo prvoosebni glagol v množini *vogliamo*/želimo. S tem se je pravzaprav želel proizvesti jasen učinek na bralce, v tem primeru na Medzavezniško komisijo ali na nasprotno frakcijo. Sporočilna funkcija napisa dobi obeležje komunikacije, s katero se želi doseči jasen cilj, zato taka komunikacija postane strateška (Rampley, 2005: 137). Strategija, ki strukturira napise, je vidna v umeščanju napisov v družbeni prostor,⁵ velikosti črk in jasnosti izjav.

Strateška komunikacija je povezana s strukturo specifične družbene moči, ki jo Bourdieu (1991: 170) označi za »simbolno moč«. Simbolična moč je za Bourdieuja tista moč, ki konstruira in konstituira specifično družbeno realnost, med drugim tudi s pomočjo izjave, tj. z diskurzivno prakso. Povedano drugače, *besede* so »viri« in »orodja« simbolne moči: besede v izjavah imajo performativni potencial, ki se lahko uresniči, če se posamezne izjave manifestirajo v *družbenem* prostoru. Toda učinkovitost izjav je odvisna od legitimnosti tistih, ki izjave ustvarijo. Vpliv jugoslovanskih oblasti na prebivalstvo, da so s pisanjem izjav intervenirali v družbeni prostor, lahko velja za primer uveljavitve simbolne moči: napisi/izjave, kot je *Sempre con Tito* ali *W Stalin* (*Vedno s Titom* in *Živel Stalin*), kažejo na instance oblasti, ki na eni strani legitimirajo socialistično ureditev in vplivajo na izvedbo pisanja grafitov, na drugi strani, ko so enkrat »vpisane« na javnih površinah, pa s simbolno močjo strukturirajo tudi sam družbeni prostor Vodnjana, kar se kaže v izboru besed napisa. Poleg tega, da imajo simbolično moč, lahko za ideološke napise rečemo, da so realizacija oziroma, po Althusserju (1971), materialna dimenzija ideologije: socialistična ideologija se v tem primeru »materializira« s prakso pisanja grafitov na javnih površinah Vodnjana, kar se povratno kaže v trajni prisotnosti ideologije in tudi v sklicevanju na prebivalstvo, saj je mogoče prvo osebo glagola »želimo« interpretirati kot identifikacijo akterjev s socialistično ideologijo, po katerih načelih akterji tudi delujejo.

⁵ Priložene fotografije kažejo grafite na »glavnih« ulicah Vodnjana oziroma na ulicah, ki vodijo na glavni trg in so ključne prometnice v kraju, kar potrjuje strateški izbor lokacije zaradi vidnosti.

Grafitiranje

Območje Vodnjana je zanimiv prostor za proučevanje grafitiranja. Namreč, *graffiti writing*,⁶ ki se je uveljavil v New Yorku v 60. in 70. letih 20. stoletja (Lachmann, 1988: 240), je umetniško gibanje, značilno za urbane prostore, medtem ko je vodnjansko okolje ruralne narave. Zato je svojevrstno »vključevanje« urbane umetniške prakse v ruralno okolje pomemben dejavnik pri obravnavi tega fenomena, še zlasti pri proučevanju razmer produkcije in same slike. Glede na raziskavo, ki sem jo skupaj z Andreo Pliško opravil leta 2014, lahko na podlagi odgovorov intervjuvanih grafitarjev trdim, da grafitarji dajejo prednost urbanim prostorom tako zaradi površin, na katerih ustvarjajo, kakor tudi zaradi večjega pretoka ljudi, zaradi katerega so njihova dela bolj vidna, poleg tega jih prej opazijo drugi grafitarji, ki ocenjujejo specifičnost sloga in lokacijo dela. To so obenem tudi bistveni elementi razmer produkcije in samega dela: kontekst, lokacija, namen in izraz avtorja dela,



Grafiti *Sock*, *Show* in *Smor*. Glede na okolje opazimo povezovanje urbanega umetniškega izražanja z ruralno okolico. Na desni strani vidimo tradicionalni istrski *suhozid*, značilen za ruralna območja, medtem ko je stara, zapuščena vodnjanska hiša/hlev uporabljena za ozadje poslikave. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušič)

njegova komunikacijska funkcija in struktura subkulture. Omenjeni elementi so prepleteni in vplivajo drug na drugega, vplivajo pa tudi na produkcijo/percepcijo, kar bom poskušal prikazati z analizo spodnjih fotografij.

Na 3. fotografiji vidimo tri grafitite, po vrsti z leve: *Sock*, *Show* in *Smor*. Gledalec

⁶ V besedilu grafitiranje, grafiti, grafitarji.

lahko opazi svojevrsten »dialog« barv: na levem in desnem grafitu (*Sock* in *Smor*) vidimo v prvem planu izbor istih barv, ki so v srednjem grafitu (*Show*) sekundarne. *Sock* in *Smor* imata namreč črno-modre zunanje linije črk, katerih notranjost je pobarvana z roza in zeleno barvo, medtem ko je ozadje bele barve. Na grafitu *Show* v sredini so z belo barvo, ki je barva ozadja grafitov *Sock* in *Smor*, pobarvane črke, katerih zunanje linije so v tem primeru mešanica različnih odtenkov vijoličaste in roza barve. S tem se ustvari komplementarnost treh različnih grafitov, ki so posebni in prepoznavni zaradi avtorjeve veščine in sloga. Komplementarnost grafita zaznamuje tudi »smiselno zaporedje« produkcije: vidimo lahko, kako se grafiti dotikajo, ne da bi se prekrivali ali rušili koncept drugega grafita, kar lahko razumemo tudi kot recipročno spoštovanje prostora in izraza drugega. Če vsebino teh grafitov »prebira laik«, ta nima pomembnega sporočila, toda s poznavalskim



Grafit *HK* v bližini železniške proge, krajevnega parka in glavne prometnice. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

»branjem grafitov« je mogoče iz istih grafitov prebrati pomene in vrednote, ki so relevantne v subkulturi (Bulc, 2008: 76). Glede na povedano lahko tako grafite »beremo« na dveh ravneh: upoštevajoč ilegalnost grafitiranja v družbi lahko na eni strani grafite razumemo kot vandalizem oziroma deviacijo, medtem ko lahko na drugi poznavalci razumejo grafite kot umetniško delo v normativni strukturi subkulture.

Zaradi »pritiska« prvega načina razumevanja grafitov imajo pomembno vlogo pri vrednotenju grafitov tisti dejavniki, ki oblikujejo tako kontekst pogojev produkcije kakor tudi pogoje percepcije. Prvi dejavnik je lokacija. Na 4. fotografiji vidimo grafit *HK* v bližini železniške proge. Grafit je »preprostejši« kot pravkar omenjeni, vendar zaradi tega ni manj pomemben, če upoštevamo njegovo lokacijo, saj je bolj

izpostavljen tako za ogledne poznavalcev kot tudi za poglede organov pregona, ki lahko to prakso sankcionirajo. Sama izpostavljenost vpliva na drug dejavnik, tj. na razpoložljivi čas, in tretjega – »stopnjo grožnje/tveganja« (Bulc, 2008: 76). Četrty dejavnik je vidnost grafitu. Pri *HK*-grafitu lahko rečemo, da izpolnjuje navedena merila: nahaja se v bližini krajevnega parka in glavne prometnice, kar povečuje stopnjo tveganja in skrajšuje čas, ki ga ima avtor na voljo za varen način izvedbe svojega dela, medtem ko slog, barvna kombinacija in proporci kažejo na veščine in vrednote grafitarja ali grafitarjev, pri čemer moramo upoštevati kompleksnost razmer produkcije. Zaradi lokacije in proporcev je grafit bolj viden, to pa ima bistveno vlogo v komunikacijski funkciji tega grafitu. S postavitvijo grafitu v bližino železniške proge in ceste namreč postane delo vidno, na primer »potujočim grafitarjem«, ki lahko z vlaka ali avtomobila vidijo grafit in ga primerjajo z njegovim avtorjem in razmerami produkcije. Zato lahko rečemo, da je avtorjev namen vzpostaviti »vizualni stik« med svojim delom in poznavalskimi bralci grafitu, rezultat tega pa je »publiciteta« avtorja oziroma dvig njegovega statusa v subkulturi in pridobitev »slave na lokalni sceni« (Bulc, 2008: 76).



Delo dveh ukrajinskih umetnikov Interesni Kazki na Festivalu Boombars tick leta 2013. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušič)

Za dodatno pojasnitev branja *HK* grafitu bom omenil še grafite, ki so nastali v sklopu prireditve B-Urban Meeting⁷ leta 2013. Ta produkcija je nastala na »legalni« lokaciji, ker je bila organizirana v sodelovanju z institucijami kraja Vodnjan, zato

⁷ Za fotografije grafitov in članek/reportažo o manifestaciji glej Precan, 2013.

na vrednotenje in branje teh grafitov vplivajo drugačna merila. Zaradi legalnosti produkcije ne pridejo v poštev dejavniki, kot sta čas in stopnja tveganja, kar omogoča lažje grafitiranje. Ker teh dveh dejavnikov pri nastajanju grafitov ni bilo, se pri presoji uporabljajo druga merila: namesto časa in odnosa do organov pregona se lahko v tem primeru vrednotijo organiziranost produkcije, kohezivnost celotne



Delo avtorjev MP5 in TOP/LET, ki je nastalo na festivalu *Sobe/Stanze/Rooms* leta 2011 na opuščnem dvorišču v bližini glavne ulice v Vodnjaju. Mural se vključuje v okolje, saj so naslikane vrvi podaljški fizičnih. Simboliko igrivih likov lahko razumemo kot poziv k reappropriaciji prostora in njegovi preureditvi. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

slike, medtem ko lahko glede na okoliščine razmer produkcije ciljno občinstvo, ki ga sestavljajo drugi grafitarji, dela bere bolj natančno.

Murali street art

Street art je sintagma za umetniško smer slikanja na javnih urbanih površinah, vsebina del pa je pogosto kritična, subverzivna ali pa je estetske narave (Irvine, 2012: 1–3). Gibanje se je začelo »od spodaj«, po neprofesionalni in neinstitucionalni poti, vendar so ga umetniški svet in kritiki sčasoma sprejeli, zato se je v gibanju začel proces profesionalizacije in institucionalizacije (Carmo in dr., 2014: 7–9). V tem delu besedila bom analiziral dela, ki so nastala v sklopu dveh festivalov: *Sobe/Stanze/Rooms* leta 2011 in *Festival Boombarstick* leta 2013.⁸ Obema je skupno to, da je bil njun cilj ureditev razpadajočih javnih površin v Vodnjaju, sodelovanje s kra-

⁸ Koncepta obeh festivalov bom analiziral skozi premislek družbenih pogojev produkcije, podatki, ki jih navajam, pa so iz reportaže s festivala *Sobe/Stanze/Rooms* (Glas Istre, 2011) in z uradne spletne strani Festivala Boombarstick (b. d.). Druga izdaja tega festivala je bila leta 2014, vendar na tem mestu analiziram dela iz leta 2013.

jevnimi institucijami in ustvarjanje etabliranih umetnikov *street arta*. Potemtakem so dejavniki, ki so določili pogoje produkcije, tisti pogoji, ki jih je omogočilo sodelovanje s pristojnimi institucijami (legitimnost in legalnost izvajanja intervencij, finančna podpora itd.) in motivi festivala: ureditev zapuščenih površin. Torej, gre za sodelovanje »alternativnega« gibanja s političnimi in javnopravnimi ustanovami. Pri tem so opazne tri bistvene komponente družbenih razmer produkcije in tudi percepcije: institucionalna podpora, profesionalnost umetnikov in estetska funkcija del.

Medsebojna povezanost teh komponent je vidna na priloženih fotografijah: velikost del⁹ in tudi njihova lokacija kažeta, da je bilo za njihovo realizacijo potrebno dovoljenje pristojnih institucij in tudi določena finančna podpora (javna, zasebna ali sponzorska) za nakup materiala za produkcijo. Na 5. fotografiji nadrealističnega dela dveh ukrajinskih umetnikov Interesni Kazki, ki je nastalo na *Festivalu Boombarstick*, vidimo, da je bilo tako kompleksno delo mogoče realizirati zaradi prej omenjenih razmer. O »stapljanju« njunega dela z okolico bi lahko kot opazovalci rekli, da v tradicionalno-ruralnem vodnjanskem okolju ne deluje »domače«, temveč je posebno in vpadljivo zaradi svoje abstraktnosti in simbolike. Drugače kot ta mural pa se delo na 6. fotografiji, katerega avtorja sta M5 in TOP/LET, s prepoznavnim slogom »povezuje« z okolico in je njen svojevrstni »vizualni podaljšek«. Primerjava obeh del kaže na »avtorski pečat« in heterogenost gibanja.

Že prej nakazano vprašanje estetske funkcije del je po mnenju nekaterih avtorjev (Carmo in dr., 2014: 8) rezultat procesa estetizacije alternativne kulture, ki se pojmuje kot kultura s kritično distanco do dominantne kulture. Estetizacija alternativne kulture pomeni njeno depolitizacijo in redukcijo na golo »vizualno« vlogo ali »dekorativni arhitekturni stil« (ibid.: 10).¹⁰ Toda če poudarimo glavni motiv festivala – ureditev *razpadajočih* površin –, ni nujno, da se interpretacija produkcije in del ustavi pri samem konceptu estetizacije. Namreč, tudi če bi kot opazovalci lahko rekli, da imajo dela izključno estetsko funkcijo s poudarkom na ureditvi razpadajočih površin, kar je obenem tudi *spiritus movens* obeh festivalov, bi lahko prav tako trdili, da dela presegajo golo »vizualnost«. Z dekoracijo zapuščenih vodnjanskih površin se opozarja na problematično stanje določenih predelov kraja, zato lahko trdimo, da se s poslikavami kritizira javne oblasti zaradi malomarnega odnosa do vzdrževanja in urejanja krajevnega prostora in sanacije poškodovanih objektov. Poškodovano estetiko kraja skušajo umetniki s svojimi intervencijami izboljšati ali vsaj nakazati možnost spremembe.

Torej, rečemo lahko, da gre v opisanem primeru za kritiko institucij skozi sode-

⁹ O umetniški kakovosti del »po sebi« ne bom govoril, ker bi interpretacija tega vidika zahtevala druge kritične kompetence in strokovnejši pristop, pa tudi zaseben tekstualni prostor.

¹⁰ To razumevanje bi lahko povezali z Jamesonovo razlago postmodernizma (1991), v katerem je prišlo do »vsesplošne estetizacije« kulturne sfere, ki izgublja avtonomijo in je vkorporirana v sistem poznega kapitalizma.

lovanje z njimi, kar odpira zanimivo možnost za interpretacijo razmer produkcije in razmer percepcije. Glede zadnjih razmer je morebitna ovira pri izčiščevanju kritike institucij to, da dela, kot je videti s fotografij, niso bolj eksplicitno kritična. Zato obstaja možnost, da bo opazovalec, ki ni prej seznanjen s konceptom festivala, v presoji obstal pri estetski funkciji del in ne bo zavzel širše kritične perspektive, ki jih poskušajo odpirati takšne intervencije. Tako lahko rečemo, da glede razmer percepcije obstajata dve skupini ciljnega občinstva: prva so krajevne institucije, v drugo skupino pa spada tisti mimoidoči-opazovalec, ki se ga prav tako poziva k ozaveščanju in reakciji ob pogledu na razpadajoče objekte. Pomanjkanje kritike je lahko prav njeno »prikrito« bistvo: to, kar bi moralo biti barthesovski »*punctum*«¹¹, je lahko na drugi strani predmet kantovskega »nezainteresiranega ugajanja«.

Sklep

Če povzamem, prva analiza opozori na večpomenskost in širšo paletu družbenih odnosov, ki so določali pogoje produkcije in vsebino (pro)socialističnih grafitov. Pisanje grafitov so spodbudile politične frakcije, toda zaživel je tudi na horizontalni ravni med prebivalstvom, kar se izraža v sprejetju določene ideologije. Gibanje, ki ga lahko do neke mere razumemo kot »državljanjsko gibanje« ali celo kot »politični aktivizem«, intervenira v javni prostor, pri čemer uporablja krajevne objekte kot medije za propagandni in simbolični boj za prevlado. Druga analiza kaže, kako akterji komunicirajo na vizualni način in s sistemom znakov, ki so lastni subkulturi, v kateri delujejo. Branje grafitov zahteva stopnjo predznanja, ki ga imajo bralci-poznavalci oziroma tisti, ki to subkulturo poznajo. Čeprav je sistem znakov strukturiran, pa posameznim grafitarjem pri oblikovanju črk standardnega jezika daje prostor in svobodo izraza, individualnosti in inovativnosti. V jeziku je prisotna svojevrstna »apropriacija« standardnega, prevladujočega jezika: grafitarji prevzamejo črke standardne abecede, vendar se z grafitiranjem njihov pomen in oblika spremenita, sam pomen pa se oblikuje znotraj subkulture. Analiza muralov *street art* poudari organizacijo dveh festivalov in krajevnih institucij. Estetska funkcija samih del je lahko problematična zaradi možnosti, da kritika, ki je lastna gibanju, ne pride do izraza. Namreč, perspektiva »laika«, ki ni seznanjen s konceptom festivala, lahko izniči učinek kritičnega stališča gibanja, ki s sodelovanjem z institucijami usmerja kritiko v te iste institucije s tem, da želi izzvati reakcijo pri opazovalcu. Vendar pa se lahko tudi na ta odnos gleda na dva načina. Na eni strani lahko razumemo kritiko skozi sodelovanje z institucijami kot zanimiv in morebiti

¹¹ Za Barthesa (1981) je *punctum* tisti del fotografije, ki vpliva na percepcijo gledalca s tem, da se ga »dotakne« in ga spodbudi h globljemu premisleku. S percepcijo *punctuma* gledalec ne zaznava sliko po principu ugajanja ali neugajanja, temveč nanjo reagira – *punctum* izzove določeno reakcijo. Barthes je koncept razvil pri obravnavi fotografije, v našem primeru *punctum* apliciramo na mural *street art*.

učinkovit način subverzivne aktivnosti, toda na drugi strani lahko tak poskus tudi »spodnese« kredibilnost kritike in subverzije zato, ker se gibanje s sodelovanjem z institucijami oddalji od t. i. *DIY* pristopa, ki je prepoznaven sestavni del alternativnih subkulturnih družbenih praks.

Na območju Vodnjana opazimo različne družbene odnose in odnose moči, ki določajo kontekst ter s tem vplivajo na produkcijo in percepcijo del – od političnih in ideoloških do subkulturnih, organizacijskih in institucionalnih odnosov. V analiziranih in predstavljenih delih se ti odnosi nekako materializirajo. Prav ta materializacija je izraz različnih ravni odnosov, ki vplivajo tako na oblikovanje družbenih razmer produkcije in percepcije kot tudi na estetiko kraja Vodnjan. Vodnjan kot kraj postane presečišče različnih odnosov in »platno« različnih načinov izrazov, ki s svojim prepletanjem tvorijo poseben ruralni »kolaž«, ta pa odraža heterogenost živete kulture, lokalnega prebivalstva, gibanj in pobud. Uporaba javnega prostora za politične boje in propagando, preobrazba javnega prostora v prostor delovanja grafitarjev in morebitnega konflikta med subkulturo in represivnim aparatom ter umetniška poslikava javne površine, ki kritizira institucije skozi odnos z njimi, oblikujejo estetiko Vodnjana in kažejo na njegovo večplastnost. Kažejo na institucionalno prizadevanje za poslikavo javnih površin, ki finančno podpre nekatere prireditve, obenem pa tudi na obstoj subverzivnih, kritičnih in »ilegalnih« pobud. Zato lahko rečemo, da analizirane prakse in dela zmanjšujejo možnost, da bi celovito definirali vizualno »identiteto« Vodnjana. Na javnih površinah so prisotni fragmenti različnih obdobj in družbenih odnosov, različnih oblik in pomenov, ki zrcalijo specifično družbeno dinamiko heterogenega sociokulturnega konteksta.

Prevedla Nina Kozinc

Literatura

- ALTHUSSER, LOUIS (1971): *Ideology and Ideological State Apparatuses*. V *Lenin and philosophy And other essays*, F. Jameson (ur.), 85–127. New York, London: Monthly Review Press.
- BARTHES, ROLAND (1981): *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- BOOMBARSTICK FESTIVAL. Dostopno na: <http://www.boombarstick.com/concept/> (29. april 2015).
- BOURDIEU, PIERRE (1991): *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- BULC, GREGOR (2008): Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XXXVI(231/232): 72–92.
- CARMO, LETICIA, LUCA PATTARONI, MISCHA PIRAUD IN YVES PEDRAZZINI (2014): *Creativity without critique. An inquiry into the aesthetization of the alternative culture*. Mednarodna konferenca, Lisboa, 3.–5. julij. Laboratory of Urban Sociology, EPFL.

- DUKOVSKI, DARKO (2010): *Istra i Rijeka u prvoj polovici 20. stoljeća (1918–1947)*. Zagreb: Leykam international.
- GLAS ISTRE (2011): *Umjetnici uživali vodnjanske ulice*, 10. avgust. Dostopno na: <http://www.glasistre.hr/vijesti/print/umjetnici-ozivjeli-vodnjanske-ulice-341044> (29. april 2015).
- IRVINE, MARTIN (2012): *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. V *The Handbook of Visual Culture*, B. Sandywell in I. Heywood (ur.), 235–278. London: Palgrave Berg/Macmillan.
- JAMESON, FREDRIC (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham NC: Duke University Press.
- LACHMANN, RICHARD (1988): *Graffiti as Career and Ideology*. *American Journal of Sociology* 94(2): 229–250.
- PERCAN, A. (2013): *Vodnjan: Urbani kreativci pokazali što znaju*. *GlasIstre.hr*, 4. avgust. Dostopno na: <http://www.glasistre.hr/vijesti/specijalna/vodnjan-urbani-kreativci-pokazali-sto-znaju-418813> (29. april 2015).
- PLIŠKO, ANDREA IN ERIC UŠIĆ (2014): *Poimanje javnog prostora iz perspektive graffiti writera*. Seminarska naloga, Odsjek za kulturalne studije. Reka: Filozofski fakultet u Rijeci.
- RAMPLEY, MATTHEW (2005): *Visual rethoric*. V *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, M. Rampley (ur.), 133–148. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ZUPANC, IVAN (2003): *Istarski grafiti*. *Hrvatska Revija* III(1): 67–72.