

Ikonografski programi autonomnih kulturnih centara u Hrvatskoj

Vržina, Jan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:557841>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



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

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

Ikonografski programi autonomnih kulturnih centara u Hrvatskoj

Jan Vržina

Mentorica: dr.sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

ZAGREB, 2023.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

IKONOGRAFSKI PROGRAMI AUTONOMNIH KULTURNIH CENTARA U HRVATSKOJ

Iconographic programs of self-managed social centres in Croatia

Jan Vržina

SAŽETAK

Autonomni kulturni centri (AKC) unikatan su povijesni fenomen koji je rezultirao zanimljivim individualnim radovima i neponovljivim ambijentima. Akademskih istraživanja iz perspektive povijesti umjetnosti o AKC-ovima, međutim, gotovo da i nema, a ovaj rad taj vakuum nastoji popuniti. Namjera je rada analitički pristupiti umjetnosti AKC-ova u Hrvatskoj na primjeru AKC Medike te pritom stvoriti teorijski okvir za poimanje radova u AKC-ovima općenito. Prvi je dio rada, onaj teorijski, posvećen upravo stvaranju interpretativnog okvira za čitanje radova u AKC-ovima. Prvo poglavlje nakon uvoda tako ulazi u relevantnu anarhističku teoriju, praksu AKC-ova u suvremenom anarhizmu te odnos umjetnosti i anarhizma. Drugo poglavlje analizira dominantni medij kroz koji se umjetnost AKC-ova ispoljava, medij ulične umjetnosti, te ustvrđuje da on po sebi ima prirodno savezništvo s anarhizmom gajeći istu predanost decentraliziranosti, participativnosti, DIY kulturi, nehijerarhičnosti, otporu dominantnom društvenom poretku itd. Treće poglavlje iznesenu teoriju povezuje s modernim i suvremenim teoretičarima umjetnosti poput Mieke Bal, W.J.T. Mitchella i Rolanda Barthesa, kako bi na koncu, uz pomoć Deleuzea i Guattarija te njihovog koncepta rizoma, postuliralo da se radovi ulične umjetnosti u AKC-ovima mogu čitati kao ikonografski programi. U radu se argumentira da je, unatoč manjku jedinstvenog autora, moguće ove naizgled nasumične nakupine radova čitati kao značenjske cjeline koje su povezane rizomatski, a ta se hipoteza zatim testira na primjeru AKC Medike. Četvrto poglavlje zato, držeći u vidu iznesenu umjetničku i anarhističku teoriju, dvjesto dokumentiranih radova klasificira prema tematskoj učestalosti, a zatim ove kategorije i njihovo međudjelovanje dekodira na temelju anarhističke teorije te intervjuja s umjetnicima i bitnim organizacijskim akterima u Medici. Interpretacija rizomatskog ikonografskog programa Medike zaključno donosi specifičan set motiva i tema koji otkrivaju njene vrijednosti čime je teorijski dio rada postavljen na konkretne temelje, a dokumentirani su radovi uzdignuti u širi teorijski okvir.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Rad sadrži: 92 stranice, 88 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: AKC Medika, anarhizam, autonomni kulturni centar, ikonografski program, poststrukturalizam, rizom, slikovni obrat, ulična umjetnost

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: Ime i prezime, titula, ustanova

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Jan Vržina, diplomant na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Ikonografski programi autonomnih kulturnih centara u Hrvatskoj rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 4/7/2023.

Vlastoručni potpis

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Anarhističke heterotopije.....	4
2.1. Anarhizam u 21. stoljeću.....	4
2.2. Autonomni kulturni centri.....	7
2.3. Kultura anarhizma.....	11
3. Grafiti i ulična umjetnost.....	12
3.1. Umjetnost otpora.....	14
4. Rizomatski ikonografski programi.....	21
4.1. Temporalnost umjetnosti AKC-ova.....	29
5. Ikonografski program AKC Medike.....	31
5.1. Metodologija istraživanja ikonografskog programa AKC Medike.....	32
5.2. AKC Medika.....	32
5.3. Glas Medike.....	35
6. Zaključak.....	80
7. Popis literature.....	85
8. Popis slikovnih priloga.....	88

1. Uvod

Na Istoku Turske, 50 kilometara Južno od Trabzona, duboko u kišovitom Pontskom gorju nalazi se samostan Sümela. Ovo impresivno romaničko zdanje gotovo je uklesano u liticu u 13. stoljeću te tako spust u njegove očaravajuće prolaze nakon nemilosrdnog planinskog uspona naliči na ulazak u bajku, mistični ambijent iz neobjavljenog poglavlja J.R.R. Tolkiena ili Ursule K. Le Guin. Samostan postaje tim impresivniji dolaskom do kapele čiji su vanjski zidovi do posljednjeg centimetra prekriveni freskama, desecima fantastičnih prikaza biblijske tematike strukturiranih u naslikane, ornamentalne okvire. Međutim, pri pomnijoj inspekciji ovog kulturološkog blaga iz 18. stoljeća, farsa se njihove čarolije počinje rasplitati. Oslici su teško oštećeni, ne samo tipičnim učincima zuba vremena, već i ciljanim, kontinuiranim dugogodišnjim, potencijalno i višestoljetnim, činom vandalizma. Freske su izbrazdane stotinama potpisa, natpisa, crteža i poruka u nebrojenim pismima i jezicima, do mjere da je njihovu suštinu u bilo kakvoj analizi više nemoguće odvojiti od nasumične ostavštine neodgovornih putnika. Neupitni je čin nemarne destrukcije ovom ikonografskom programu tipičnom srednjovjekovnom imaginariju tako, nehotice, nametnuo jednu sasvim novu estetiku, stubokom mijenjajući i doživljaj cijelog samostana. Sümela kroz čin vandalizma prestaje biti bajkoviti prolaz u jedan pomno očuvani prostorno-vremenski moment, i postaje spomenik promjenjivosti, dokaz transhistorijske borbe za glasom i, krucijalno za ovaj diplomski rad, lokus proizvodnje značenja nenamijenjenih od jednog jedinog autora.



Slika 1. Freske kapele u samostanu Sümela

Izvor: Zoe Šarlija



Slika 2. Grafiti freska samostana Sümela

Izvor: Zoe Šarlija

Primjenjivanje ove logike izvan zidova autonomnih kulturnih centara (AKC), kako i sam naslov sugerira, ne ulazi u opseg ovog rada, no prva od njegovih dviju svrha, ona teorijska, ostaje ispitati mogućnosti upotrebe logike *slikovnog obrata* na ikonografske programe. Prvi će dio rada zato deduktivno istražiti relevantne faktore anarhističke teorije, anarhističkog odnosa s umjetnošću, fenomena AKC-ova, ulične umjetnosti i njene podudarnosti s anarhističkom praksom AKC-ova te suvremene teorije umjetnosti. Time će se pokušati opravdati centralna hipoteza teorijskog dijela rada - ideja da je moguće primijeniti termin ikonografskih programa na murale u autonomnim kulturnim centrima na primjeru AKC Medike u Zagrebu, unatoč tome što u konstrukciji njenog vizualnog identiteta ne postoji jedan autor ili predložak. Za ove će se potrebe koristiti relevantna anarhistička literatura, rijetka istraživanja o AKC-ovima, recentni radovi o fenomenu ulične umjetnosti te odabrani radovi suvremenih teoretičara umjetnosti. Drugi će dio rada biti posvećen “ikonografskom programu AKC Medike” kao emblematskom primjeru vizualnog identiteta AKC-ova u Hrvatskoj, čime bi se trebala ispuniti druga, dokumentarističko-analitička funkcija rada. Oprečno teorijskom dijelu rada, ovaj će dio rada induktivno interpretirati program Medike na temelju postavljenog teorijskog okvira za što će se, uz literaturu, s reprezentativnim uzorkom radova pokušati iznaći stilski i tematski uzorci koji upućuju na vrijednosti Medike. Kako bi rad stao na čvrste temelje tu će se induktivnu analizu obogatiti intervjuima autora radova i bitnih organizacijskih aktera u Medici. Ako se naša hipoteza o čitanju heterogenih radova u AKC-ovima kao ikonografskih programa sa specifičnim

kodom ispostavi točnom, trebali bismo moći iščitati vrijednosti suvremenog anarhizma iz programa Medike čime ćemo konkretizirati teorijski dio rada na specifičnom primjeru. Time će se teorijski dio rada “spustiti” na konkretan primjer, idealno nam potvrđujući hipotezu, dok će se analiza programa Medike uzdići u širi teorijski okvir primjenjiv na druge AKC-ove. Analitičko-dokumentaristička funkcija rada u istom će mahu neizbježno valorizirati radove uvrštavajući AKC-ove u akademski diskurs kao specifične likovne fenomene vrijedne dokumentiranja i interpretacije.

Sagledavanje estetike derutnih zidova AKC-ova kao ikonografskih programa te stvaranje teorijskog okvira za ovakvo poimanje radova u AKC-ovima naprosto se nametnulo kao najlogičniji interpretativni model ovakvih mjesta. Daleko je bitnije, smatram, za povijest koliko i umjetnost, da se počne prepoznavati vrijednost brojnih fascinantnih radova u AKC-ovima, te da se njihov vizualni, koliko i simbolički kontekst prepozna kao unikatna pojava u povijesti umjetnosti. Ovo je bitno ne samo zbog visoke kvalitete određenih radova koji su zbog nezainteresiranosti akademije za uličnu umjetnost i AKC-ove potisnuti na stratište pamćenja, već i zbog jedinstvenog načina kulturne produkcije AKC-ova vezanog uz anarhističku teoriju i praksu. Ta je kulturno-umjetnička praksa relativno nova, a njen su rezultat, uz izvrsne pojedinačne radove, kaotični i neponovljivi ambijenti koje bi bilo nepravедno ne promišljati. Na žalost, umjetnine su vrijedne tek prema kolektivnom vjerovanju u njihovu vrijednost, a proizvodnja diskursa o umjetnosti preduvjet je legitimiranja i daljnje proizvodnje takve umjetnosti općenito.¹

Kolektivno i kontinuirano akademsko zanemarivanje fenomena AKC-ova,² koji postoje od 1960-ih,³ do danas, nepovratno je osudilo tragičnu količinu briljantnih djela na zaborav... no nikada nije kasno pružati otpor zaboravu. Štoviše, vidjeti ovaj rad kao pokušaj pružanja otpora zaboravu, pokušaj davanja glasa marginalnim, no ništa manje vrijednim pojavama 21. stoljeća, primjereno je s obzirom na njegovu tematiku. Jer ikonografski su programi autonomnih kulturnih centara u Hrvatskoj, koliko i izvan nje, u svojoj suštini poruke otpora, ne destruktivnog i svirepog kao onoga u Sümeli, već konstruktivnog i kooperativnog, a najbitnija je svrha ovog rada upravo pokušaj dokumentiranja tog estetskog otpora. Uspjeh ili neuspjeh teorijskog i analitičkog u radu, iz šire perspektive naše struke kao povijesti umjetnosti i umjetnina, od manje je važnosti.

¹ Bourdieu, 1993., 35.

² Lapolla, 2020., 183.

³ Sandler, 2016., 53.

2. Anarhističke heterotopije

Za razumijevanje umjetnosti i ikonografskih programa autonomnih kulturnih centara potrebno je prvo definirati autonomne kulturne centre, počevši s teorijskim premisama na kojima ovakve ustanove poživaju. Ovo će poglavlje ukratko izložiti suvremenu anarhističku teoriju kako bi se kroz nju objasnila anarhistička praksa stvaranja privremenih autonomnih zona utjelovljenih u AKC-u. Zaključno će se osvrnuti na odnos anarhizma, AKC-ova i umjetnosti kako bi se pripremio teren za razmatranje same umjetnosti u AKC-ovima.

2.1. Anarhizam u 21. stoljeću

Suvremeni anarhizam svoje korijene vuče u *preklapajućim društvenim pokretima 1960-ih i prijeko, koji adresiraju probleme feminizma, ekologizma, društvenih prava, anti-nuklearne energije, antirata, LGBT oslobođenja, domorodačkih prava, i životinjskog oslobođenja.*⁴ Anarhizam se tako danas pojavljuje kao neformalno povezana, decentralizirana mreža individua i zajednica ujedinjenih zajedničkim političkim i etičkim vjerovanjima, društvenom organizacijom i strategijama pružanja otpora *statusu quo.*⁵ Ova heterogenost i pluralnost identiteta suvremenog anarhizma, okupljena pod nekolicinom kišobranskih termina u opoziciji spram nepravde poput antifašizma, antikapitalizma ili antispecizma,⁶ navele su neke mislioce na korištenje termina post-anarhizma kako bi naglasili eksperimentalnost i fluidnost anarhističkih identiteta u vijeku postmodernizma.⁷ Usprkos pluralnosti trenutanih anarhističkih identiteta koji su često negativno formulirani kao borba *protiv* nečega,⁸ opširnije se pozitivne anarhističke doktrine koje ovaj identitetski pluralizam objedinjuju mogu skicirati, doktrine koje moderni anarhizam vežu uz njegove korijene u 19. stoljeću. Ukratko, u riječima Lucien van der Walta i Michaela Schmidta:

*[...] kroz zagovaranje individualne slobode kroz slobodno društvo, anarhizam cilja na stvaranje demokratskog, egalitarnog, i bezdržavnog socijalističkog reda kroz internacionalnu i internacionalističku društvenu revoluciju, ukidanje kapitalizma, rentijerstva, i države.*⁹

⁴ Mattern, 2016., 18.

⁵ Isto

⁶ Lapolla, 2020., 175.

⁷ Isto, 179-180.

⁸ Isto, 19

⁹ Lucien van der Walt i Michael Schmidt u: Lapolla, 2020., 16.

Anarhisti kapitalizam vide kao inherentno represivan sustav zbog njegove organizacije društvenog i ekonomskog života prema centraliziranim i hijerarhijskim linijama, čime društvo postaje nedemokratsko i otuđujuće.¹⁰ Anarhisti ovu situaciju neće vidjeti kao prirodnu, već streme decentraliziranom i nehijerarhijskom društvu baziranom na direktnoj akciji i dobrovoljnoj suradnji lokalnih grupa povezanih u federacije, u kojima se na svakoj razini do odluka dolazi isključivo horizontalnim odnosima moći i konsenzusima, situacija koju anarhisti vide kao prirodnijom organizacijom društva.¹¹ Model organizacije u anarhizmu tako je rizomatski, fleksibilan i mobilan, bez mogućnosti koncentracije moći, što ističe autonomni izbor, efektivnu akciju i direktnu participaciju kao ideale građanstva u anarhističkom društvu.¹² Za anarhiste ovo vrijedi u političkoj sferi, sferi koja se tiče organizacije društva i njegovog vladanja, koliko i ekonomskoj sferi te anarhisti prema tome izazivaju i koncept privatnog vlasništva koji je poput države za njih sfera dominacije i ugnjetavanja slobode.¹³ Anarhistički pojam slobode pritom ne konformira millovskom smislu “slobode od nečega” te ideologiji individualizma, već podrazumijeva i “slobodu za” do koje se može doći tek aktivnom participacijom u društvu. Ovo čini komunalno koncipiranje društva i društvenu odgovornost, ne kontradiktornim, već komplementarnim s idealom postizanja slobode.¹⁴ Sukladno takvom shvaćanju slobode, za postizanje istinski nehijerarhijskog i horizontalnog društva centralni su zahtjevi inkluzivnosti i solidarnosti što podrazumijeva klasnu, rasnu, rodnu, seksualnu i specističku borbu za oslobođenje.¹⁵

Ono što suvremeni anarhizam često razlikuje od ovakvog, malčice klasičnog, opisa anarhizma njegov je način postizanja željene promjene. Konkretno, prijašnji se revolucionarni model zamijenio intersticijskim koji postulira da se do promjene dolazi djelovanjem u zakonskim i institucionalnim pukotinama trenutnog sustava, za koje se nada da će se s vremenom i upornim djelovanjem proširiti, ne bi li finalno dovele do kraha cjelokupnog poretka.¹⁶ Zadruga, građanski ekološki odbori, društveno-ekonomske zajednice i, kako ćemo vidjeti, autonomni kulturni centri, koriste nekonzistentnosti trenutnog sustava kako bi direktnom akcijom sada i ovdje kreirali embrije za novi svijet, a njihov je pogled jednako usmjeren u sadašnjost koliko i budućnost.¹⁷ Intersticijski model otpora ne samo da logično veže anarhizam uz marginaliziranost i

¹⁰ Mattern, 2016., 19-20.

¹¹ Isto, 20.

¹² Isto, 21-22.

¹³ Isto, 28-29.

¹⁴ Isto, 35-37.

¹⁵ Isto, 32.

¹⁶ Isto, 5.

¹⁷ Isto, 5-6.

marginalizirane, već je logičnim učinio i savezništvo buntovnih supkultura i anarhizma, prvenstveno punk supkulture koja je u proteklih trideset godina postala glavni katalizator anarhističke misli.¹⁸ Upravo će se to savezništvo ispostaviti ključnim u pojavi AKC-ova nakon 1960-ih¹⁹ kao modernoj verziji *propagande djelom*²⁰ prema idealima anarhističke misli 19. stoljeća,²¹ formi građanskog neposluha baziranoj na zajednicama koje trenutno žive u skladu s vlastitim idealima. U tekstu koji slijedi AKC-ovi će se temeljitije objasniti, no za sad je bitno obrazložiti nezaobilazno načelo suvremenog anarhizma koje se iskristaliziralo upravo putem ovog savezništva - DIY (*do it yourself*) ili “Uradi sam” princip.²²

Termin je skovan 1976., a proširio se u suvremenoj anarhističkoj praksi zahvaljujući svojoj predanosti autonomiji, direktnoj akciji, propitivanju autoriteta i potencijalu za izazivanje države, kapitala ili “službenih kanala” strukturiranja kulture i života.²³ Riječima Tom Buechelea: *DIY etika može biti definirana kao kreiranje i dijeljenje glazbe i umjetnosti kroz mrežu DIY zajednica, operirajući kao alternativa mainstream institucijama ili produkciji.*²⁴ Punk se supkultura na krilima ovoga principa u prošlom stoljeću donekle uspjela emancipirati od kapitalističkog društva stvarajući mreže nezavisnih zajednica, glazbenih etiketa i kulturnih produkcija koje naglašavaju anarhističke ideale poput antihijerarhičnosti, participativnosti i inkluzivnosti kroz direktnu akciju.²⁵ DIY je princip tako omogućio stvaranje alternativnog svijeta koji sjedinjava sfere umjetnosti, političkog djelovanja i svakodnevnog života, svijeta koji je duboko uronjen u društveni kontekst i suradnju svih sudionika punk scene, zbog čega bi se mogao bolje sročiti kao DIT (*do it together*) ili “uradimo zajedno” princip.²⁶ Ovo aktivno dislociranje iz kapitalističkog sustava, omogućeno anarhističkim mrežama, često vezano uz punk supkulturu te popratno sjedinjavanje slobodne ekspresije, opozicije kapitalizmu i represiji te kapitalističkom načinu života, prefiguracija je alternativne i demokratičnije budućnosti u kojem je *moć disperzirana i horizontalna, boraveći u više rizomatskih čvorišta, ali sabrana po potrebi za stvaranje i održavanje kapaciteta za autonomnu kulturnu proizvodnju i konzumaciju.*²⁷ Upravo će se

¹⁸ Isto, 39.

¹⁹ Lapolla, 2020., 52-53.

²⁰ Anarhistički koncept koji direktnu akciju koncipira kao efektivnim načinom širenja anarhističke ideologije, naspram npr. propagande tiskom. Krajem 19. stoljeća termin se širi s činova terorizma na stvaranje samoodrživih anarhističkih zajednica, vidi: Lapolla, 2020., str. 26-30.

²¹ Isto, 30.

²² Isto, 53.

²³ Mattern, 2016., 40.

²⁴ Isto, 39.

²⁵ Isto, 53.

²⁶ Isto, 56.

²⁷ Isto, 58.

AKC-ovi pokazati prostornom manifestacijom anarhističkih rizomatskih čvorišta koja pokušavaju sada i ovdje ostvariti sve do sad iznesene karakteristike anarhističke teorije i prakse.

2.2. Autonomni kulturni centri

Kako o AKC-ovima ne postoji pregršt literature,²⁸ njihova definicija nije toliko jednostavna koliko naslov ovog rada predlaže. Dijelom jer ovakva mjesta nose različite nazive u različitim govornim područjima,²⁹ dijelom jer su u Hrvatskoj i regiji ta mjesta toliko marginalizirana da ni naziv AKC nije u potpunosti etabliran. Velik je razlog za to i aktivno neslaganje u anarhističkim krugovima o legitimnosti korištenja ovakvog nazivlja za slučajeve u kojim su ta mjesta “legalizirana”, što će reći da su anarhisti potpisali nekakav ugovor o korištenju prostora s gradskim vlastima i plaćaju najam,³⁰ kao što je to slučaj s AKC Medikom. Stvar se tim više komplicira uzmemo li u obzir raznolikost svijeta AKC-ova³¹ i činjenicu da nešto može biti autonomno i kulturno i centar bez da upadne u pojam autonomnog kulturnog centra. Držeći to na umu, AKC-ove je ipak moguće ugrubo definirati kao *radikalna, ljevičarska mjesta, često anarhistička, koja održavaju raspon događanja otvorenih široj publici poput koncerata, razgovora, radionica, projekcija filmova i tulumova*.³² Oni su participatorne zajednice sjedinjene s prostorom koji okupiraju i temeljene na zajedničkim vrijednostima koje ciljaju na stvaranje održive alternative trenutnom društvu.³³ U njima se vrši kulturna produkcija i promiče nekonvencionalni način života kroz revolucionarnu svakodnevicu i revolucionaran način stvaralaštva.³⁴

AKC-ovi su gotovo uvijek vezani uz skvotiranje,³⁵ bivajući tako smješteni u napuštene tvornice, vojarnje, skladišta i druga oronula mjesta, no razlikuju se od rezidencijalnih skvotova okupiranih isključivo zbog rješavanja problema stanovanja time što se aktivno pozicioniraju u širi kontekst otpora društvu, subvertirajući ustaljene načine postojanja, komuniciranja, organiziranja i kulturne produkcije.³⁶ Napuštene su zgrade tako transformirane u politička i kulturalna sjedišta

²⁸ Lapolla, 2020., 183.

²⁹ U Engleskom se govornom području etablirao naziv “*Self managed social centres*”, u španjolskom i talijanskom “*Centro Sociale Occupate Autogestito*” tj. “*Centro social okupado autogestionado*”, u Njemačkom “*Autonomes Zentrum*” s regionalnim razlikama poput “*Hausprojekte*” u Berlinu (vidi: Sandler, 2016.) itd.

³⁰ Dee, 2016., 124.; Lapolla, 2020., 59.

³¹ Sandler, 2016., 51.

³² Dee, 2016., 111.

³³ Lapolla, 2020., 20.

³⁴ Isto, 53.

³⁵ Zaposjedanje prostora bez dozvole vlasnika

³⁶ Dee, 2016., 112-113.

anarhističke borbe, eksplicitno slobodna od dominantnih ekonomskih i političkih struktura, te se mogu vidjeti kao *prozori - ne samo u drugi način življenja, odvojen od države, ali i u nove politike angažmana*.³⁷ Materijalna dimenzija AKC-ova tako može biti sagledana kao fizička manifestacija anarhističkih ideala i borbe protiv *statusa quo*.³⁸ Kao takvi, AKC-ovi i njihovo funkcioniranje sadrže sve bitne prethodno navedene odrednice anarhizma.

Programi AKC-ova često su besplatni ili ekonomski pristupačni svima³⁹ te se pružaju alternative državnim uslugama poput besplatnih vrtića ili smještaja za izbjeglice, time se opirući komodifikaciji i djelovanju unutar gabarita kapitalizma.⁴⁰ Do odluka se ne dolazi samovoljom ili glasanjem, već redovnim sastancima slobodnim svima u kojima se uvijek mora postići konsenzus svih sudionika,⁴¹ čime se stvaraju mjesta u kojima se *dominacija izaziva i, barem ponekad, reducira ili eliminira; gdje se moć poravnava, i centralne se autoritarne figure ili strukture reduciraju ili eliminiraju*.⁴² Zbog neodvojivosti AKC-ova i skvotiranja oni direktno napadaju koncept prava privatnog vlasništva,⁴³ a sama ilegalnost čina skvotiranja ili polulegalnost egzistencije većine AKC-ova napada legitimitet države i zakona. Kreiranje novih točaka interesa kontrarnih službenom urbanom planiranju protivi se i gradskoj vlasti, a njihov kooperativni i komunalni način života realizira održivi set društvenih odnosa temeljen na samodeterminaciji i društvenom modelu slobode.⁴⁴ Na tom se tragu stvara *osjećaj zajedničkih iskustava i vrijednosti koji povezuje individue s pokretima i daje osjećaj kolektivne agencije*.⁴⁵ Ovaj je osjećaj kolektivne anarhističke zajednice dodatno potkovan inkluzivnosti AKC-ova, koji se ne zaustavlja na ekonomskoj, odnosno klasnoj, razini inkluzivnosti, već podrazumijeva i dobrodošlicu rodnim, seksualnim, rasnim i drugim potlačenim skupinama.⁴⁶

Kao što je već izneseno, AKC-ovi u različitim oblicima postoje od 1960-ih, no ovaj uži smisao i formu poprimaju 1980-ih s rasprostranjenosti anarhističke misli u punk supkulturi,⁴⁷ te napose 1990-ih pod utjecajem ideje *Privremenih autonomnih zona* Hakima Beya u anarhističkim i punk krugovima.⁴⁸ Bey predlaže okupaciju mjesta kao privremenog rješenja potrebe za drugačijim

³⁷ Klein, 2001.

³⁸ Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 182-183.

³⁹ Dee, 2016., 113.

⁴⁰ Klein, 2001.

⁴¹ SqEk, 2013.

⁴² Mattern, 2016., 53.

⁴³ Dee, 2016., 110.

⁴⁴ Sandler, 2016., 52.

⁴⁵ Lapolla, 2020., 181.

⁴⁶ Mattern, 2016., 55.; Sandler, 2016., 67.

⁴⁷ Dee, 2016., 121.; Lapolla, 2020., 52-54.;

⁴⁸ Lapolla, 2020., 55.

društveno-kulturnim svijetom, prostora koji intersticijski u pukotinama trenutačnog sustava prezentira mogućnost radikalno drugačijeg načina života u kojem, uz ostale anarhističke ideale, sloboda ekspresije zauzima centralnu ulogu.⁴⁹ Ovakvi prostori istovremeno pokazuju realnost drugačijeg svijeta i služe kao plodno tlo za radikalizaciju, privlačeći svojim kulturno-umjetničkim programom širu publiku koja se pokušava nenametljivo pridobiti tom *propagandom djela*.⁵⁰ U toj je *propagandi djelom*, jednako kao i u suvremenom anarhizmu, bitan DIY segment koji polaže vjeru u kapacitet običnih građana za participacijom i stvaralaštvom čime cilj nije samo radikalizirati publiku, već je i potaknuti na vlastito političko i umjetničko djelovanje izvan gabarita kapitalističkog ustroja.⁵¹ Tako izgled i operiranje AKC-ova ne ovisi o samoupravljanju i kolektivnom djelovanju na puko teoretskoj razini, već se kroz DIY načelo autonomija tih principa osigurava i materijalno obistinjuje, šireći se zatim izvan zidova AKC-a.⁵²

Sagledane ovako, kao privremena čvorišta otpora kapitalizmu koja odbijaju sveobuhvatno društveno uređenje današnjice, pritom dokazujući na vlastitom primjeru mogućnost novog svijeta onkraj kapitalizma,⁵³ AKC-ove s pravom možemo nazvati vrstom heterotopija.⁵⁴ Heterotopije su prostori i mjesta u kojima se društveni odnosi drugačije artikuliraju od dominantnih i normalnih aranžmana te time izazivaju racionalno-funkcionalnu društvenu organizaciju svijeta kapitalizma.⁵⁵ Riječima Foucaulta, koji je ovaj termin razvio, one su: *nešto poput kontra-mjesta, vrsta efektivno izvedenih utopija u kojima su prava mjesta, sva druga realna mjesta koja se mogu pronaći u kulturi, simultano reprezentirana, osporena te izvrnuta*.⁵⁶ Točnije, AKC-ovi spadaju u heterotopije iluzija jer njihova društvena organizacija ismijava dominantni društveni poredak pokazujući njegovu iluzornost i, na koncu, arbitrarnost, time denaturalizirajući aksiome na kojima neoliberalni globalni poredak počiva.⁵⁷ Uistinu, ulaskom u dvorište AKC-a stvara se dojam napuštanja svakodnevice 21. stoljeća, kao da ulazite u post-apokaliptičnu urbanu sredinu u kojem je trenutni sustav zamijenio jedan sasvim novi poredak kojim vlada spontanost, kreacija i kaotična suradnja.

Ove su heterotopije poput čvorišta na idejnoj osovini rizomatski rasprostranjene diljem Europe te, usprkos lokalnim različitostima, slične više jedna drugoj nego vanjskome svijetu. Dvorište

⁴⁹ Marić, 2020., 24-25.

⁵⁰ Lapolla, 2020., 62-64.

⁵¹ Mattern, 2016., 53

⁵² Sandler, 2016., 55.

⁵³ Dee, 2016., 112.

⁵⁴ Lapolla, 2020., 15.

⁵⁵ Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 182.

⁵⁶ Foucault u: Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 182.

⁵⁷ Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 184.

Medike sličnije je berlinskom Køpiju nego Vodnikovoj kao što je i interijer solunskog Yphaneta sličniji zadarskoj Nigdjezemskoj nego obližnji mu kafici. U tome leži komplementarnost poimanja privremenih autonomnih zona kao heterotopija, ni u jednom slučaju jedno, određeno fizičko mjesto nije srce projekta, već je prostor samo artikulacija interesa i ideja zajednice koja će njegovim nestankom stvoriti novi AKC na drugom mjestu dok god je ona živa⁵⁸. AKC-ovi svojom derutnom estetikom i nesigurnim postojanjem kao da ironično proklamiraju francusku partizansku parolu - *un autre prendra ma place*.⁵⁹

Bitno je apostrofirati heterotopijsku prirodu AKC-ova iz više razloga osim naglašavanja njihove simboličke i estetske povezanosti neovisno o geografskoj udaljenosti. Prvo, zato što je efektivno izvođenje utopija vrlo samosvjestan čin anarhista koji sudjeluju u AKC-ovima te tako svakodnevni život kroz zajedničko življenje, obroke i otpor komodifikaciji poprima političku težinu jer zamišlja drugačije upravljanje društvom.⁶⁰ Postojanje AKC-a i život u njemu kontinuirani je performans, od organizacije demonstracija preko isticanja participacije u umjetnosti i politici, do postavljanja grafita, svaki je čin AKC-a prolazan, no diže svijest o višestrukim mogućnostima javnosti i doprinosi fleksibilnijoj viziji društva i građanstva.⁶¹ Drugo, zato što heterotopije već Foucault uspoređuje s ogledalom uperenim u šire društvo koje iskazuje njegove manjkavosti i proizvoljnost, što je, ponovno, svjesni i programatski čin izazivanja *statusa quo* u AKC-u.⁶² Treće, jer je u teoriji heterotopije materijalnost ključna u konstrukciji subjektivnosti,⁶³ što znači da je, neovisno o netrajnosti mjesta na kojem AKC egzistira, prostor kao set određenih praksi i funkcija (radionica, vijećnica, koncertna dvorana) koje ispunjavaju određeno mjesto (zgrada, vrt) neodvojiv od ideologije i vrijednosti zajednice koja je to mjesto okupirala.⁶⁴ Socio-kulturalno-politička teorija i praksa anarhista u AKC-u korijenski je povezana s vizualnim, arhitektonskim i materijalnim uvjetima mjesta u kojima se nalazi. Nije stoga slučajno da AKC-ovi nalikuju jedno na drugo kad su im forma i funkcija sjedinjeni, oni su enklave društveno-kulturalnih praksi koje reagiraju na slične društvene probleme te svojim vizualnim identitetom stvaraju membranu koja nagovještava granicu u kojoj svijet anarhističke heterotopije počinje i homogeno sivilo urbane svakodnevice završava.⁶⁵ Prostorna je, a time i umjetnička praksa tako neodvojiva od društvene, a taj *dinamičan, demokratski, anarhični pogled*

⁵⁸ Marić, 2020., 26.

⁵⁹ "Drugi će preuzeti moje mjesto"

⁶⁰ Sandler, 2016., 64.

⁶¹ Isto, 86.

⁶² Jarbou, 2017., 137.

⁶³ Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 183.

⁶⁴ Lapolla, 2020., 73.

⁶⁵ Sandler, 2016., 56.

*reflektiran je u prostorima koji akomodiraju sve te kvalitete u svojem kaotičnom izgledu i organizaciji.*⁶⁶ Za daljnju raspravu o samom izgledu AKC-ova ipak je nužno prvo promotriti anarhističku teoriju umjetnosti.

2.3. Kultura anarhizma

Umjetnost je u anarhizmu od početka imala privilegiranu poziciju zbog svojeg potencijala za otvaranjem novih načina pogleda na život.⁶⁷ Za anarhiste umjetnost je neizostavna u borbi za demokraciju kroz gradnju kapaciteta za kritičko mišljenje i svoju neotuđivu inovativnost, činjenica koju su kritički mislioci poput Gramscija i Deweya afirmirali shvaćanjem da je glavna prepreka klasnoj svijesti kulturalna hegemonija vladajuće klase.⁶⁸ Umjetnost zamišlja drugačiji svijet, ona očučuje ne zadovoljavajući se s tmurnim, segmentiranim, mehaničkim i radno efikasnim svijetom kapitalizma, vjerujući u svijet u kojem su rad i užitak isprepleteni.⁶⁹ Nadalje, anarhisti inzistiraju na svakodnevnom životu ispunjenim ljepotom i užitkom, za njih je svijet bez umjetnosti isprazan i jalov.⁷⁰ Ovu težnju u kontekstu AKC-a možemo povezati s Lefebvreovim razlikovanjem uporabne i razmjenske vrijednosti prostora u kojem razmjenska označava unošenje prostora u globalni fluks kapitala, a uporabna konzumaciju prostora poradi satisfakcije viših ljudskih potreba kao jedinim pravim kapitalom.⁷¹ Za anarhiste premošćivanje jaza između umjetnosti i svakodnevice nije samo instrumentalni alat za postizanje željenog društva, već je osnovna ljudska potreba, a pretvaranje razmjenske vrijednosti napuštenih nekretnina u uporabnu dio je ove težnje.

Uzimajući to u obzir u kombinaciji s potrebom i željom anarhista za dopiranjem do šire publike radi opstajanja i širenja anarhističke borbe, nije čudno da AKC-ovi na pijedestal uzdižu umjetnost. Umjetnost ovdje naposljetku nema isključivo estetsku vrijednost već može biti viđena kao zajedničko djelovanje svih s ciljem promjene.⁷² Umjetnik prestaje biti vrsta osobe te putem DIY i demokratskih načela AKC-ova svaka osoba postaje vrsta umjetnika.⁷³ Alternativni svijet preklapanja rada i užitka unutar zidova ovih je heterotopija realiziran i modeliran mimo kapitalističke ekonomije te uvršten u kontekst u kojem involviranost svih ovisi o kontinuiranoj

⁶⁶ Isto, 2016., 88.

⁶⁷ Mattern, 2016., 11.

⁶⁸ Isto

⁶⁹ Isto, 13.

⁷⁰ Isto, 134.

⁷¹ Sandler, 2016., 86.

⁷² Marić, 2020., 26.

⁷³ Isto

produkciji umjetnosti, ali i kontinuirana produkcija umjetnosti ovisi o involviranosti svih.⁷⁴ Kulturna je produkcija tako neizostavan faktor u proizvodnji prostora AKC-a, pretvarajući isti u konstantan proces koji zrcali proceduralnu dimenziju performativnosti AKC-ova uopće.⁷⁵ Centralnost umjetnosti u AKC-ovima i naglasak na njen društveni i kritički potencijal također otkriva potrebu za umjetnošću kao dijalogom, sentiment koji teoretičari umjetnosti počinju gajiti u posljednjim desetljećima prošloga stoljeća inzistirajući na dijaloškoj interpretaciji umjetnina.⁷⁶ Umjetnost u AKC-ovima ovaj urođeni reciprocitet stvaralaštva nedvosmisleno odobrava, koliko zbog neizostavnog društvenog aspekta kulturne produkcije, toliko zbog želje za aktualiziranjem umjetnosti kao agenta promjene.

Nastojanje AKC-ova da trenutačni model društva pokažu kao socio-historijskim konstruktom, a ne dijelom ljudske prirode,⁷⁷ tako logično obuhvaća i umjetnost, čiji se komercijalizacijski model potkopava ekonomskom pristupačnošću i spontanošću nastanka. Moguće je argumentirati da je sva umjetnost politička jer sudjeluje u konstruiranju naših svjetonazora,⁷⁸ a za anarhiste jedina je demokratska vizija konstruiranja svjetonazora ona koja je dostupna svima i u kojoj sudjeluju svi. Tek tada, izvan statičnih zidova muzeja, umjetnost može dostići svoju obećanu funkciju rušenja predrasuda i premošćivanja jaza među ljudima.⁷⁹ Tek sjedinjavanjem svakodnevice i umjetnosti kreacija uistinu može postati *zahtjev za unitarnosti i odbijanjem svijeta*.⁸⁰

3. Grafiti i ulična umjetnost

Nakon uvoda u teoriju i praksu AKC-ova te njihov odnos s umjetnošću, prije prelaska na samu umjetnost AKC-ova, bitno je još preispitati njen dominantni medij - medij ulične umjetnosti. Ikonografski program o kojem će biti riječ sadržan je u stotinama murala i grafita koji krase zidove Medike, no bez razumijevanja toga medija i njegove sveopće komplementarnosti s anarhističkom teorijom i praksom neće biti moguće shvatiti cjelinu toga što nam program pokušava reći. Stoga krenimo od historiografije, ili, u slučaju Hrvatske, njenog manjka.⁸¹ Ne postoji jedinica građe koja kohezivno opisuje fenomen ulične umjetnosti, a *recentne i temeljite kritičke diskusije, prije svega iz pozicije povjesničara i teoretičara umjetnosti, malo je ili čak*

⁷⁴ Mattern, 2016., 56-57.

⁷⁵ Lapolla, 2020., 98.

⁷⁶ Prottas, 2017., 13.

⁷⁷ Poulimenakos i Dalakoglou, 2017., 185.

⁷⁸ Glăveanu, 2017., 20.

⁷⁹ Mattern, 2016., 10.

⁸⁰ Camus, 1956., 268.

⁸¹ Vuger, 2019., 8.

nimalo.⁸² Ulična je umjetnost, tako, danas estetska i kulturološka kategorija bez fiksnog značenja koja se aktivno promišlja,⁸³ što vrijedi i za internacionalnu literaturu koja također tacitno priznaje da ne postoji prihvaćena teorijska definicija toga što ulična umjetnost uopće jest.⁸⁴ Za potrebe ovog rada možda je zato korisnije definirati uličnu umjetnost kao onu stvorenu od uličnih umjetnika u javnom prostoru, koje pak možemo opisati kao umjetnike koji stvaraju nezavisne likovne radove u javnom prostoru, najčešće neovlaštene.

Koristim posrednika u definiciji jer radovi u AKC-u jesu ovlaštene te je većina radova dostupna široj javnosti samo ako se nađe u dvorištu AKC-a. Termin ulične umjetnosti, međutim, ostaje relevantan jer većina umjetnika koji dekoriraju zidove AKC-ova primarno jesu ulični umjetnici te su neki od osnivača naših AKC-ova prominentni akteri na grafiterskoj sceni. Poveznica Medike i ulične umjetnosti osobito je vidljiva u tome što su prostori Grey room i Galerija siva osnovani od strane grafiterske supkulture, i tome što se većina oslika radi u sklopu OHOHO festivala ulične umjetnosti i stripa.⁸⁵ Čak i ako se svi koji rade murale u Medici ne smatraju uličnim umjetnicima i ne operiraju ilegalno, u očima Medike i većine umjetnika koji slikaju po Medici, njen vizualni identitet primarno se ispoljava kroz uličnu umjetnost s njenim povijesnim i simboličkim konotacijama.

S time u vidu potrebno je ipak razgraničiti uličnu umjetnost i grafite, napor koji jednako manjka konsenzus u akademskom diskursu.⁸⁶ Ponekad se na uličnu umjetnost gleda kao na onu koja nosi političke poruke, a na grafite kao nositelje apolitičnih natpisa, no i to je upitna teza⁸⁷ tako da ćemo u ovom radu, kao i neki istraživači poput Andrea Baldini ili Lucie Palmer, odbaciti uska interpretativna značenja i pojam ulične umjetnosti koristiti kao kišobranski termin za svu umjetnost nastalu na ulici, a grafite kao užu vrstu ulične umjetnosti čiji je centralni motiv potpis.⁸⁸ Tri su razine grafita prema kompleksnosti. *Tag* kao jednostavni kaligrafski potpisi, *throw-up* kao kompleksniji potpis kontura popunjenih bojom i *piece* kao kompleksni, višebojni potpis koji pokazuje izvjesnu razinu vještine.⁸⁹ Ovu je terminologiju potrebno definirati zbog učestalosti grafita naspram figuralnih ili apstraktnih murala u Medici, i drugačije uloge koju igraju u njenom ikonografskom programu. Ipak, neovisno o motivu, razradi i temi, ovaj diplomski rad kao pretpostavku uzima da je sva ulična umjetnost inherentno politizirana, čak i

⁸² Kučinac, 2014., 3.

⁸³ Isto, 8.

⁸⁴ Caballero i Humberto, 2016., 7.

⁸⁵ Attack!, 2014., 262-263.

⁸⁶ Palmer, 2017., 3658.

⁸⁷ Baldini, 2022.

⁸⁸ Mattern, 2016., 82-83.

⁸⁹ Isto, 81-82.

više od toga, da ima inherentne predispozicije koje je vežu uz anarhističku teoriju i praksu. Ističemo ove predispozicije u sljedećem tekstu jer će se pokazati svojevrsnom bazom ikonografskih programa Medike u palimpsestu.

3.1. Umjetnost otpora

Iako se mnogi ulični umjetnici neće složiti s ovom tezom, postoji izvjestan broj istraživača ulične umjetnosti koji se slažu da ona sama po sebi uvijek nosi subverzivni ili antiautoritarni karakter zbog svoje ilegalnosti.⁹⁰ Bitno je također istaknuti historijsku vezanost moderne prakse ulične umjetnosti uz politički bunt. Grafiti se u modernom obliku pojavljuju u New Yorku, vezani uz hip-hop kulturu, kao ekspresija manjinskog bijesa⁹¹ prema deterioriranom urbanom kontekstu neispunjenih obećanja idealizma 1960-ih.⁹² Iz tog konteksta proizlaze i najreprezentativniji stilovi grafita, ne iz laboratorija bjelokosnih kula elitne umjetnosti, već iz vlakova zagušljivih metroa na horizontu neoliberalne politike.⁹³ U Hrvatskoj ulična umjetnost ima jednako politizirane korijene te njen prvi val proizlazi iz punk supkulture i popratnih aktivističkih napora.⁹⁴

Historijske konotacije ulične umjetnosti ne umanjuju subverzivnost koja ona nastavlja imati i u naizgled apolitičnoj praksi grafiterstva. U recentnom članku *What is Street Art?* Andrea Baldini, nakon opsežne rasprave o javnome prostoru i korporativne kontrole nad vizualnim režimom javnoga prostora, uvjerljivo zaključuje sljedeće: *Ulična je umjetnost subverzivna umjetnost, umjetnost čija je esencijalna vrijednost njena subverzivna vrijednost.*⁹⁵ Cecilia Nielsen na sličan način tvrdi da sam čin slikanja grafita šalje poruku nesuglasnosti s time da sustav diktira kako naša okolina treba izgledati.⁹⁶ Robert E. Innis slično, ali šireći definiciju s isključivo neovlaštenih oblika ulične umjetnosti na sve radove na ulici, tvrdi da, iako sva ulična umjetnost ne kritizira eksplicite, ona je uvijek kritična prema raznolikim oblicima siromaštva:

[...] siromaštva moći zbog diferencijala moći, ekonomskog siromaštva zbog nejednakih pristupa vitalnim sredstvima za život, intelektualnog siromaštva zbog degradiranih institucija koje

⁹⁰ Palmer, 2017., 3658.

⁹¹ Vilaseca, 2012., 10-11.

⁹² Mattern, 2016., 83.

⁹³ Palmer, 2017., 3658.

⁹⁴ Kučinac, 2014., 14-16.

⁹⁵ Baldini, 2022.

⁹⁶ Nielsen, 2017., 307.

*posreduju na izobličen način kulturalnu baštinu individualnih društava i ljudske rase u cijelosti, ali ponajviše siromaštva iskustva.*⁹⁷

Rana Jarbou pišući o grafitima arapskog proljeća tvrdi da *tag* sam po sebi nije nužno otpor, ali sama deklaracija “ja sam tu” to može biti, pokazujući da je grafiti praksa način autoreferencijalne afirmacije zajednica kroz grafite.⁹⁸ Lucia Palmer gotovo da objedinjuje navedene argumente zaključujući da im je zajednička nit:

*[...] razumijevanje da grafiti intimno mijenjaju svoj krajolik, radeći protiv statusa quo i pogotovo protiv procesa modernizacije i neoliberalne privatizacije. Ovi učenjaci prepoznaju performativnu, utjelovljenu i afektivnu dimenziju grafita, te cijene potencijal grafita i ulične umjetnosti da ponovno zamisli urbane prostore i osporava kontrolu nad gradskim kontinuiranim procesom postajanja kroz svoju transgresivnu materijalnost.*⁹⁹

U čitanju ovih citata savezništvo anarhizma i ulične umjetnosti trebalo bi biti jasno, a često prakticiranje grafiterstva u anarhističkim krugovima više nego logično. Mark Mattern u svojoj knjizi *Anarchism and Art* cijelo poglavlje posvećuje ovom savezništvu u kojem iskazuje potankosti slaganja prakse ulične umjetnosti i anarhizma. On spretno uočava da sama decentralizirana i neformalna socijalna struktura uličnih umjetnika i produkcije ulične umjetnosti reflektira društvene strukture kakve ih zamišljaju anarhisti te da je njen rezultat *horizontalna, disperzirana, visoko decentralizirana, nehijerarhijska, rizomatska mreža individualnih umjetnika i crewova*¹⁰⁰ u čvorištima, povezanim primarno putem interneta i ponekad kroz koordinirani, kolektivni rad.¹⁰¹ Iako u individualnim *crewovima* postoje hijerarhijske strukture te u samoj supkulturi postoje nepisana pravila, njihovo se opstajanje ne uzdržava putem prinude i nije formalno, već je bazirano na samoupravljanju i spontanosti.¹⁰² Za ovu rizomatsku strukturu produkcije grafiterstva dijelom je zaslužna njena ilegalnost jer je sama, kako je već navedeno, u nužnom konfliktu s kapitalom i državom.¹⁰³ Ulični umjetnici baš poput anarhista odbijaju koncept privatnog vlasništva ustrajući u demokratizaciji urbanih prostora koja kontrira korporativnom monopolu nad današnjim vizualnim režimom.¹⁰⁴ Direktnom se akcijom simultano izaziva ekonomska moć korporacija i legislativna moć države u nametanju svojih zakona¹⁰⁵ jer

⁹⁷ Innis, 2017., 79-80.

⁹⁸ Jarbou, 2017., 118.

⁹⁹ Palmer, 2017., 3660.

¹⁰⁰ Grupa grafitera koji kolaborativno stvaraju radove pod istim potpisom

¹⁰¹ Mattern, 2016., 88.

¹⁰² Isto, 86.

¹⁰³ Baldini, 2022.

¹⁰⁴ Vilaseca, 2012., 21.

¹⁰⁵ Mattern, 2016., 130.

svaki neprebojani grafit u suštini pokazuje režimski neuspjeh kontrole nad vizualnim prostorom urbane svakodnevice.¹⁰⁶

Mattern također ističe da se grafiterstvo, kao i anarhističko viđenje umjetnosti, opire komercijalizaciji¹⁰⁷ te da je jednako predano DIY principu čime se garantira pristupačnost u njegovoj konzumaciji i produkciji.¹⁰⁸ Ulična umjetnost izmakla je crnoj rupi neoliberalnog tržišta¹⁰⁹ čime se protivi etabliranom svijetu elitne umjetnosti u kojoj vrijednost determinira tehnokratska šačica stručnjaka, a konzumacija je locirana u prostoru muzeja čiji se ulaz naplaćuje.¹¹⁰ Ulična umjetnost predstavlja dijametralno suprotni pol takvoj percepciji umjetnina kao robe, pol koji je demokratičan, inkluzivan i dijaloški nastrojen prema običnim prolaznicima i njihovom svakodnevnom životu.¹¹¹ Ona time postaje semiotičko oružje, instrument komunikacije koji uzrokuje zajedničko iskustvo kad takvo iskustvo nije dopušteno¹¹² te stvara i diseminira alternativne diskurse s vlastitom ikonografijom, pretvarajući ono neslužbeno u značajno, omogućavajući masovnu vizualnu kritiku *statusa quo*.¹¹³ Kao i u anarhizmu, ulična umjetnost u svojoj srži zahtjeva da pluralnost identiteta i vjerovanja u svijetu dođe do izražaja, time očvršćujući širu zajednicu.¹¹⁴ Kroz uličnu umjetnost mnogi dolaze do glasa¹¹⁵ što je čini snažnim alatom za afirmaciju marginaliziranih zajednica i relevantnih im vrijednosti.¹¹⁶ Oscar Agustin tvrdi da zajednicu formira konflikt, a taj konflikt kroz uličnu umjetnost postaje vidljiv i materijalan čime se kohezija zajednice osnažuje.¹¹⁷ Ta zajednica, zatim, uličnom umjetnošću može biti motivirana na promjenu,¹¹⁸ na djelovanje kroz direktnu akciju što ulična umjetnost na koncu i jest.

Dakle praksa ulične umjetnosti, kao i teorija anarhizma, podrazumijevaju antihijerarhijski i antiautoritativni stav, samodeterminaciju i samoupravljanje zajednica po rizomatskom modelu, horizontalne odnose moći, suprotstavljanje dominaciji države i privatnog vlasništva, dijalog i demokratičnost na svakoj razini, egalitarnost i inkluzivnost u ekonomskom i identitetskom smislu, protivljenje komercijalizaciji i kapitalu, spontanost i slobodnu ekspresiju, sjedinjavanje

¹⁰⁶ Isto, 103.

¹⁰⁷ Isto, 101-102.

¹⁰⁸ Isto, 90.

¹⁰⁹ Teo, 2017., 54.

¹¹⁰ Nielsen, 2017., 308.

¹¹¹ Isto, 309.

¹¹² Innis, 2017., 64.

¹¹³ Jarbou, 2017., 138.

¹¹⁴ Agustin, 2017., 339.

¹¹⁵ Nielsen, 2017., 320.

¹¹⁶ Jarbou, 2017., 118.

¹¹⁷ Agustin, 2017., 328.

¹¹⁸ Awad i Wagoner, 2017., 6.

umjetnosti i svakodnevice, DIY princip, važnost zajednica i društvene sfere te poticanje participativnosti kroz direktnu akciju. Prema tome, prekrivenost zidova AKC-ova muralima i grafitima, kako smo već natuknuli, ne bi trebala biti iznenađujuća, štoviše, fasade AKC-ova postaju dijelom njihovog programa poput performativnih, vizualnih manifesta.¹¹⁹ Kao i AKC-ovi, grafiti i ulična umjetnost pokazuju arbitrarnost ustaljenih normi današnjeg svijeta, pokazuju na vlastitom primjeru da je drugačiji svijet moguć.¹²⁰ Slijedimo li ovu logiku doći ćemo do zaključka da je estetski okupirani javni prostor ulične umjetnosti, baš kao i materijalno okupirani prostor AKC-a, 'privremena autonomna zona' nerestriktivne samoekspresije koja izmiče totalitarnosti kapitalističkog poretka.¹²¹ Rana Jarbou, premda na primjeru studije slučaja o grafitima u arapskom proljeću, izvodi argumentaciju koja se može primijeniti na svu uličnu umjetnost nazivajući grafitirane prostore kontra-mjestima.¹²² Za nju ulična umjetnost vraća javne prostore široj populaciji i stvara heterotopije koje, kao i AKC-ovi, otvaraju mogućnosti novih društvenih odnosa.¹²³ U svijetu ulične umjetnosti i AKC-ova prostor, moć i otpor postaju dijelom jednog te istog čina.

Razlika ove dvije heterotopije ipak postoji jer, dok AKC-ovi imaju konkretan i obuhvatan izričito obznanjeni politički program, uličnu umjetnost, koja ne mora imati izričitu političku poruku, primarno interesira estetski i diskurzivni otpor.¹²⁴ Ulična umjetnost dakako sadrži sve karakteristike koje smo naveli, no najizraženiji je ipak njen napad na *raspodjelu osjetilnog*,¹²⁵ podjelu *prostorâ, vremenâ i oblika aktivnosti koji određuju način na koji je zajedničko pogodno za sudjelovanje te na koji način i jedni i drugi [građani] imaju udjela u toj podjeli*.¹²⁶ Ovaj koncept razvija Jacques Rancière čime estetiku stavlja u srž politike jer, prihvatimo li da je umjetnost ključna u konstrukciji naših svjetonazora, politika je ona koja kroz umjetnost određuje tko je isključen i tko uključen u diskurs, o čemu je moguće govoriti i o čemu nije, kakve je vizije svijeta moguće zamisliti, a kakve nije.¹²⁷ Prema Rancièreu društvene norme reguliraju se kroz *raspodjelu osjetilnog* što u urbanom kontekstu 21. stoljeća u pravilu znači normaliziranje komodifikacije i konzumacije putem reklama, stvaranje korporativnog režima vidljivosti.¹²⁸ Ulična umjetnost ovaj režim osporava, pokazuje druge mogućnosti gradske vizure, promovira

¹¹⁹ Sandler, 2016., 50.

¹²⁰ Agustin, 2017., 330.

¹²¹ Baldini, 2022.

¹²² Jarbou, 2017., 130.

¹²³ Isto, 138.

¹²⁴ Innis, 2017., 79.

¹²⁵ Baldini, 2022.

¹²⁶ Rancière, 2006. [2000.], 112.

¹²⁷ Agustin, 2017., 329.

¹²⁸ Baldini, 2022.

dijalog i socijalizaciju, potiče promjenu čineći neobičnim ono poznato, opire se komodifikaciji i vraća javnim prostorima njihovu uporabnu vrijednost.¹²⁹ Kako smo već vidjeli jedna je od glavnih funkcija AKC-ova pretvaranje razmjenske vrijednosti mjesta u uporabnu, a njihovo obilno korištenje ulične umjetnosti može biti viđeno kao dijelom tog programa, vizualni korelat demokratičnije vizije svijeta na koji se polaže kolektivno pravo od strane ugnjetavanih.¹³⁰ Heterotopija koju stvara ulična umjetnost zato je samo slabijeg apetita od heterotopije AKC-ova, no njena rasprostranjenost u AKC-ovima pokazuje potpunu podudarnost takvog, užeg programa, sa širom anarhističkom borbom.

Način na koji funkcioniraju usprkos toj programatskoj razlici ostaje vrlo sličan. U oba se slučaja prefigurira drugačiji svijet inkluzije, konektivnosti i alternativne imaginacije na vlastitom primjeru kroz prostore urbanog tkiva.¹³¹ U uličnoj umjetnosti, kao i u AKC-u, prostor i njegova materijalnost igraju ključnu ulogu jer za uličnu umjetnost okolina postaje medijator njenog značenja.¹³² Prostor u kojem je ulična umjetnost realizirana utječe na značenje ulične umjetnosti jednako koliko i ulična umjetnost otvara nove mogućnosti tog prostora,¹³³ a materijalno su i simboličko tako i ovdje u neraskidivom odnosu.¹³⁴ U oba je slučaja ova prostorna praksa antagonistički nastrojena prema uvriježenoj društvenoj normi te se, vraćajući prostorima uporabnu vrijednost, taj antagonizam usmjerava u eksperimentiranje s komunalnom rekonstrukcijom javnoga u kojem su zajednica i društvenost ključni momenti.¹³⁵ Tako u oba slučaja ove heterotopije potiču zajedništvo i participaciju resignificirajući javne prostore koje korporativni režim vidljivosti pretvara u puko utilitarne objekte konzumacije¹³⁶:

*Perspektive i agende grafiti umjetnika, aktivista, i skvotera modeliraju moćan oblik kolektivne komunikacije - javnu sferu u doba digitalne reprodukcije, izrezbarenu u sučelju između prostora ulice i prostora privatne zgrade.*¹³⁷

U oba je slučaja također riječ o simboličkom i performativnom činu preuzimanja prostora.¹³⁸ Grad postaje laboratorij eksperimentacije s performativnim od strane kritički nastrojenih društvenih pokreta, svaki prikaz drugačijih mogućnosti javnog prostora uspješno ga osvaja i

¹²⁹ Isto

¹³⁰ Sandler, 2016., 87.

¹³¹ Palmer, 2017., 3682.

¹³² Mattern, 2016., 100.

¹³³ Palmer, 2017., 3673.

¹³⁴ Vilaseca, 2012., 14.

¹³⁵ Agustin, 2017., 326.

¹³⁶ Sandler, 2016., 51.

¹³⁷ Isto

¹³⁸ Caballero i Humberto, 2016., 8.

uvrštava u svoj radikalni imaginarij.¹³⁹ Javni prostori i njihova korporativno nametnuta *raspodjela osjetilnog* time prelaze iz konstruiranih u osporene,¹⁴⁰ a tim se osporavanjem prostora i nametnute im *raspodjele osjetilnog* preuzima i imaginacija stanovnika tih prostora.¹⁴¹ Ova imaginacija stvara kritičku refleksiju o tome što je moguće, prostor za kreativnost i inventivnost nasuprot prostora za konzumaciju.¹⁴² M.R. Smith u analizi grafita sjevernoameričkih domorodaca tako zaključuje da se ulična umjetnost uvijek bori protiv sterilne korporativne ikonografije urbane svakodnevice:

*Svaka nesankcionirana transformacija topografije javnih prostora reprezentira formu otpora protiv kapitalističke konstrukcije prostora samog.*¹⁴³

Ova je transformacija globalno povezana estetski kroz prepoznatljivi transnacionalni grafiterski stil prisutan u svakom kutku zemaljske kugle,¹⁴⁴ čime se ove heterotopije protive geografskim udaljenostima, kao što je i slučaj s estetikom AKC-ova. Simbolički koliko i vizualno, ulična umjetnost, poput AKC-ova, operira na vlastitoj idejnoj razini, čime se uspješno veže s idejama pokreta otpora širih od lokalne zajednice.¹⁴⁵ Naposljetku, ulična umjetnost, kao i AKC, unatoč njenoj neodvojivosti od prostora i njegovog društvenog konteksta, operirajući na toj simboličkoj razini ipak ostaje privremena i efemerna.¹⁴⁶ Njihova privremenost jednako zrcali onu staru partizansku parolu što se možda najbolje očituje u slavnom grafitu “*Dabe ste krečili*” i njegovim varijacijama. Ovaj banalan natpis sa svojom regionalnom učestalosti gaji isti sentiment, dok je ideja grafiterstva te izazivanja korporativne *raspodjele osjetilnog* živa, uličnu umjetnost, kao i AKC, nemoguće je temeljito eliminirati.

¹³⁹ Pinder, 2008., 733.

¹⁴⁰ Smith, 2017., 264.

¹⁴¹ Jarbou, 2017., 134.

¹⁴² Glăveanu, 2017., 22.

¹⁴³ Smith, 2017., 267.

¹⁴⁴ Caballero i Humberto, 2016., 13.

¹⁴⁵ Palmer, 2017., 3671.

¹⁴⁶ Caballero i Humberto, 2016., 8.



Slika 3. Jedan od mnogih “dabe ste krečili” natpisa diljem prostora bivše Jugoslavije
Izvor: Dubrovnikportal

Sjetimo li se svih iznesenih sličnosti AKC-ova i ulične umjetnosti, pojavnost ulične umjetnosti u AKC-ovima prestaje biti estetska kontingencija i postaje nužna posljedica umjetničko-aktivističkih napora obiju pojava. Ne samo da su mnogi ulični umjetnici politizirani, već i sama priroda AKC-a kao heterotopije koja sada i ovdje oblikuje drugačiji svijet kontraran kapitalističkim normama i njegovoj *raspodjeli osjetilnog*, u kojoj je umjetnost ključan dio, te priroda ulične umjetnosti kao prakse koja prisvaja grad čineći od gradskih prostora heterotopije koje se opiru istim tim pravilima, nailaze na prirodno savezništvo. Manifestacija ulične umjetnosti u AKC-ovima od početka je bila neizbježna. Ulična se umjetnost u AKC-u kao takva pokazuje kao prvi i početni korak u razumijevanju ikonografskih programa AKC-ova. Kao što su mramor i permanentnost bili neizostavni u prezentaciji uzvišenih i vječnih teoloških načela ikonografskih programa hramova, tako su sprej i prolaznost neizostavni u prezentaciji anarhističkih aksioma na kojima AKC počiva. Grafiti su počeli kao izraz građanskog neposlušna kroz direktnu transformaciju grada prema radikalno drugačijoj viziji svijeta i njegovog odnosa s umjetnošću, a njihova proliferacija u AKC-ovima postavlja simbolički kontinuitet s ovom tradicijom estetskog otpora. Primjereno je stoga ovdje iskoristiti slavnu McLuhanovu tezu: *Medij je poruka!*

Vratimo li se na trenutak na primjer samostana u Sümeli, nije li razlog zašto se cijeli dojam bajkovitosti urušava pri pogledu na stotine grafita upravo zbog samoga medija? Grafiti u Sümeli

miču nas iz fantazije srednjovjekovnog svijeta istočne Turske u konfliktnu realnost 21. stoljeća, ovi *tagovi* individualno ne šalju ni jednu specifičnu poruku, no u cjelini sam njihov medij pokazuje ljudskost u svojoj širini i raznolikosti, njenu kreativnost i destruktivnost, umjetnost otpora koliko i otpor umjetnosti. Pokazuje se i cijeli univerzum umnoživih semiotičkih poveznica, borba za glasom koja se opire pravocrtnim interpretacijama koje nameće *raspodjela osjetilnog* u spomeničkoj baštini. Unatoč destruktivnosti grafita u Sümeli, njihov je medij onaj koji danas šalje daleko glasniju poruku od biblijskih motiva koje je oskrvnuo, poruku nezadovoljstva tamošnje zajednice sa samostanom, poruku kulturalno-historijske dinamičnosti okolice Trabzona, poruku ikonoklazma i nepoštivanja uvriježenog pogleda na umjetnost i kulturnu baštinu, te, krucijalno, poruku da se originalna poruka programa može promijeniti. Grafiti u Sümeli oduzeli su ikonografskom programu samostana jednoznačnost i dokazali da uspostavljanjem dijaloga s prijašnjim umjetninama koliko i današnjim promatračem poruka cijelog spomenika, ironično, nije uklesana u kamen.

4. Rizomatski ikonografski programi

Prihvatanje da medij ulične umjetnosti može slati poruku o anarhističkim načelima i njihovom odnosu s umjetnošću prvi je korak u razumijevanju ikonografskih programa ulične umjetnosti, no ovako formuliran pomalo je tautološki. Zaustavljanje na izjednačavanju prirode medija s porukom ikonografskog programa kako je izneseno u prethodnom poglavlju bilo bi analogno tome da se u analizi ikonografskog programa gotičke katedrale zaustavimo na analizi njenih medija izražavanja i dominantne im forme umjetničke produkcije. Iako je moguće argumentirati slučaj da je hijerarhičnost u konstrukciji ikonografskih programa gotičkih crkava dijelom tog programa, ovo bi po tradicionalnom poimanju ostalo dijelom ikonologije, ili čak i šire grane kulturno-povijesne analize.¹⁴⁷ Kako u AKC-u ne postoji naručitelj koji diktira simboliku njegovih likovnih ciklusa, niti umjetnici pri radu u AKC-u zajedničkim naporima planiraju povezivanje radova u koherentnu vrijednosnu cjelinu, sljedeći je korak argumentirati zašto naizgled nasumičnu nakupinu grafita i murala valja poimati kao ikonografski program.

Uvriježena definicija ikonografskih programa u literaturi ne postoji, a u razgovoru s prof.dr.sc. Dinom Milinovićem sam na upit o definiciji dobio odgovor da je *ikonografski program ono što*

¹⁴⁷ Van Straten ikonologiju definira kao “granu povijesti kulture, čiji je zadatak otkriti kulturnu, socijalnu i povijesnu pozadinu tema u likovnoj umjetnosti i uzevši tu pozadinu kao ishodište objasniti zašto je određenu temu izabrala određena osoba (umjetnik ili naručitelj) na određenom mjestu i u određeno vrijeme te zašto je ta tema predstavljena na određen način” (Van Straten, 2002., 17.)

proizlazi iz likovnog ciklusa. U uobičajenoj analizi ikonografskih programa riječ je, dakako, o likovnim ciklusima lociranim u ceremonijalnim spomenicima poput hramova, crkava i palača - mjesta izraženog ideološkog značaja u čiju su dekoraciju uloženi znatni resursi kako bi se u posjetitelje utisnule određene vrijednosti i vjerovanja.¹⁴⁸

*Slike, skulpture, i reljefi pričvršćeni na ili ugrađeni u zidove sačinjavaju integralni dio spomenika - u nekom smislu njegov glas. Ove dekoracije artikuliraju i povećavaju značenje aktivnosti na [tom] mjestu. U većini tradicionalne spomeničke arhitekture razni dekorativni elementi, uzeti zajedno, formiraju koherentnu cjelinu - [ono] što povjesničari umjetnosti nazivaju ikonografskim programom.*¹⁴⁹

Ovo su, dakle, mjesta od velike simboličke važnosti, a aktivnosti su tog mjesta utisnute značenjem putem ikonografskih programa. Ne bi trebalo biti kontroverzno reći da su mnoga mjesta na kojima niču ceremonijalni spomenici fundacijska mjesta, mjesta koja sakraliziraju događaj od neke povijesne važnosti.¹⁵⁰ W.J.T. Mitchell primjećuje da su fundacijska mjesta jednako često raščišćena i pretvorena u mjesto socijalizacije, posebice u slučaju fundacijskih mjesta revolucije, gdje prostori postaju heterotopije koje ne pripadaju nikome, građanski *terra nullius*.¹⁵¹ Jedno je takvo mjesto, za Mitchella, prostor koji je prije nešto više od deset godina ispunila masa *Occupy Wall Street* pokreta, fundacijsko mjesto u kojem se izvodio privremeni: *performans stvarno postojeće slobode i demokracije*.¹⁵² Mitchellova analiza *Occupy* pokreta i njene ostavštine fundacijskog mjesta zapanjujuće je slična našim definicijama praksi i nada AKC-ova, a samosvijest stanovnika i posjetitelja AKC-ova o važnosti ovih heterotopija trebala bi nas opravdati u ocjeni AKC-ova kao fundacijskih mjesta, a time i, uvrstimo li u to pozamašnu količinu dekoracija i radova u AKC-ovima, ceremonijalnih spomenika. Potonji argument vrijedi dvostruko sjetimo li se da su u grafitima, kao i AKC-ovima, prostor i praksa, forma i funkcija sjedinjeni te se prakticira revolucionarna svakodnevnica kroz nekomodificiranu umjetnost. Time možemo opravdati i tvrdnju da vizualni program, kao i u drugim ceremonijalnim spomenicima, reflektira i pojačava ideološki značaj ovih aktivnosti.

Prihvatimo li AKC-ove kao ceremonijalne spomenike, sljedeći je, daleko zahtjevniji korak, opravdati i tvrdnju da se radovi u njima, iako stvoreni od mnogih umjetnika u različitim trenucima bez centralnog plana, mogu čitati kao cjeline. Prije konstruiranja teorijskih okvira za

¹⁴⁸ Duncan i Wallach, 1978., 28.

¹⁴⁹ Isto, 1978., 29.

¹⁵⁰ Mitchell, 2015., 153.

¹⁵¹ Isto, 161.

¹⁵² Isto, 163.

opravdavanje ove teze volio bih citirati nekoliko teoretičara ulične umjetnosti koji su, iznoseći sljedeće tvrdnje, govorili o uličnoj umjetnosti općenito, a ne umjetnosti ustanove koja može biti viđena kao ceremonijalni spomenik ili, u najmanju ruku, ideološki energizirane ustanove koja u umjetnosti vidi politički potencijal. Stephen Vilaseca tako objašnjava da u uličnoj umjetnosti grad postaje sustvaralac umjetničkog sadržaja:

*Kad se takav otvoren odnos kontinuirano kultivira, grad postaje manje prostorom društvene kontrole i više prostorom neočekivanih veza. [...] Ovaj tip inovativnih urbanih intervencija zahtjeva novo tijelo koje nije samo fizičko tijelo, već ono koje je istovremeno mreža konstantno rekombinirajućih spojnica između materijalnog svijeta i virtualnog svijeta ideja*¹⁵³

Vilaseca ovo premrežavanje značenja čvrsto postavlja u grad i prije spomenut potencijal ulične umjetnosti za demokračnim transformiranjem javnih prostora koji potom osvještavaju stanovništvo, no radeći to pruža zanimljivu teorijsku leću za interpretaciju grupe radova uličnih umjetnika. Rana Jarbou iz sasvim druge perspektive, ali ništa manje relevantne, govori o grafitima arapskog svijeta kao kontra-narativima i kontra-sjećanju:

*Znanje, kultura i mreže solidarnosti simultano se proizvode preko spektakla, dopuštajući zajednicama koje proizvode i konzumiraju alternative medije da vrate svoje političke imaginacije, ponovno zamisle i restrukturiraju svoje odnose jedno s drugim, i prošire konverzaciju o svojim vrijednostima i slobodama.*¹⁵⁴

Sjetimo li se da ono što AKC čini prostorom jest zajednica, štoviše, zajednica koja proizvodi i konzumira alternativne medije, možemo proširiti tvrdnju Jarbou i na grafite AKC-ova što nosi implikacije za razumijevanja njihovih radova kao cjelovitih “kontra-narativa.” Napokon Robert E. Innis u svojoj *Prolegomeni estetici otpora* gotovo da je na korak do toga da i sam radove ulične umjetnosti prozove fragmentima ikonografskih programa, pišući da pri analizi različitih sustava grafita treba biti moguće

*[...] fokusirati se na to kako su razne instance zajedno postavljene, koje se vrste koherencije i uzajamnih implikacija stječu među sobom, i njihove energije [međusobnog] učvršćivanja. Ove sustave, ako ih omogućuju specifični podražaji, trebalo bi razumno razmatrati kao da imaju tematsko jedinstvo, jedinstvo koje se pronalazi u setu markiranih površina sa svojim različitim žanrovima artikulacije.*¹⁵⁵

¹⁵³ Vilaseca, 2012., 14.

¹⁵⁴ Jarbou, 2017., 149.

¹⁵⁵ Innis, 2017., 75.

I drugi su teoretičari zamijetili da ulična umjetnost svoje značenje crpi iz svoje okoline¹⁵⁶ te da egzistira u slojevima značenja beskonačno povezanih temporalno i prostorno s drugim radovima,¹⁵⁷ a svi, s izuzetkom Jarbou, do ovakvih zaključaka dolaze opisujući ulicu čiji je registar svjetonazora daleko širi nego onaj koji možemo pronaći u AKC-u. Ne bi li ova teza trebala biti tim uvjerljivija kad je riječ o umjetnosti AKC-ova, u kojima su umjetnici daleko više ideološki i estetski uštimaniji nego totalitet tijela svih uličnih umjetnika koji djeluju u nekom gradu? AKC-ovi okupljaju specifičan kadar ljudi sa specifičnim, najčešće anarhističkim svjetonazorima koji podrazumijevaju specifičan odnos prema umjetnosti, pa, ako možemo govoriti o cjelovitim značenjskim interpretacijama na ulicama, ne možemo li reći da, čak i ako umjetnici u AKC-u nisu planirali ikonografski program, ikonografski program u AKC-u organski izranja iz kolaborativnog i programatskog umjetničkog djelovanja takvog kadra? Razlika između ikonografskih programa *de rigueur* i programa AKC-ova je ta što su prvi stvoreni *a posteriori*, osmišljeni od znanstvenika i nametnuti umjetnicima, dok drugi izranjaju *a priori* kroz tipove umjetnika koji djeluju u AKC-u, kao i njihova vjerovanja i estetske ukuse. Murali i grafiti nekog AKC-a mogu se čitati kao cjeline samim time što su umjetnici koji u njima djeluju svjesni njihovog ceremonijalnog značaja i dijele slične poglede na umjetnost i život kao i zajednica koja sačinjava AKC, instituciju koja je sama po sebi programatski prototip drugačijeg svijeta.

Ova bi teza trebala biti više nego kompatibilna sa suvremenom teorijom kulture i umjetnosti, štoviše smrt autora ikonografskog programa čini se kao konzervativnijom tvrdnjom od smrti autora općenito. Barthes u svom seminalnom eseju piše da je tekst *tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture*.¹⁵⁸ Naša je teza da, ukoliko tekst može biti tkivo citata neizmjernog broja središta kulture, utoliko i neizmjeran broj središta kulture može biti tekst, teza koja se čini primjerenom za umjetnost globalizirane i postmoderne epohe, napose u post-anarhističkoj sferi dinamičnih identiteta. Ovakav dijaloški pristup interpretaciji djela u povijesti umjetnosti ima presedana još od 1970-ih i *slikovnog obrata*, a teoretičari poput Mieke Bal sve manje privilegiraju autorov glas u interpretiranju likovnih djela.¹⁵⁹ Bal konkretno postulira da *tekst kao proizveden od autora odgovara na i dovodi u red kolekciju mogućih značenja koji leže u pred-tekstu[...]*.¹⁶⁰ Naravno, potrebno je očuvati originalni kontekst kako interpretacija ne bi pala u nasumičnost,¹⁶¹ ali ne postoji kontekst u kojem je dijaloški pristup

¹⁵⁶ Mattern, 2016., 100.

¹⁵⁷ Palmer, 2017., 3681

¹⁵⁸ Barthes, 1967., 178.

¹⁵⁹ Prottas, 2017., 10.

¹⁶⁰ Mieke Bal u: Prottas, 2017., 10.

¹⁶¹ Prottas, 2017., 14.

povijesti umjetnosti primjereniji nego u kontekstu umjetničkog medija i političke ideologije koje same po sebi zahtijevaju dijalog i participaciju. Bitno je, naravno, priznati da se ovdje, kao i u bilo kojem slučaju ovakvog pristupa interpretaciji, podrazumijeva fluidnost i spektar mogućih značenja¹⁶² te za interpretaciju grupe umjetničkih djela vrijedi jednako kao i za interpretaciju singularnog djela da postoji varijetet jednako legitimnih čitanja jer, u oba je slučaja riječ o djelima na koje će svaki promatrač reagirati drugačije.

Prihvatimo li, dakle, da je likovne cikluse AKC-ova moguće čitati kao cjeline neovisno o tome što nemaju jednoga autora, nazire se još jedna poruka koju možemo iščitati iz samog procesa umjetničke produkcije u AKC-ovima. Na isti način na koji se u procesu stvaranja ikonografskog programa gotičke katedrale može argumentirati poruka teološke hijerarhije pretočene u svjetovnu, poruka crkve koja svojim autoritetom pruža spasenje, tako se i u procesu stvaranja ikonografskog programa AKC-a mogu iščitati poruke o slobodnoj ekspresiji i antihijerarhičnosti, poruke anarhizma koje vjeruju u kreativni potencijal individua i horizontalnu organizaciju društva. Ono što Barthes naziva odbijanjem teološkog značenja teksta i Autor-Bog relacije govoreći o singularnom djelu,¹⁶³ do svoje punine dolazi u višestrukosti djela AKC-a gdje je tekst, ne samo simbolički, već i istinski *sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja [...]*, a činjenica da ta mnogostrukost svoje žarište nalazi u čitatelju ovdje je sada u samom centru zbivanja.¹⁶⁴ Shodno anarhističkom zahtjevu za participacijom i dijalogom, svakog se promatrača traži da cjelinu radova u AKC-u upije i procesuiraj na sebi svojstven način. Ovaj dijalog ne mora ostati na interpretativnoj razini, već se, ono što obilježava *tagova* i reduciranih natpisa na raznim površinama AKC-ova dokazuje, svaki promatrač može svojom porukom uključiti u vizualni diskurs koji ga okružuje. Spontano iskrsavanje ikonografskog programa zato se može gledati kao dijelom njegove poruke o participativnosti, dijalogu, horizontalnim odnosima moći, DIY principu, egalitarnosti, slobodnoj ekspresiji kroz zajednicu, samoupravljanju, međugri umjetnosti i svakodnevice te rizomatskoj organizaciji društva.

Rizomatska je dimenzija ovih ciklusa, od svega navedenog, upravo najprimjereniji termin za opisivanje izgleda i mehanizama proizvodnje značenja u AKC-u. Ovaj su hermetični pojam, mjestimično već korišten u radu, razvili Deleuze i Guattari u njihovom *magnum opusu Kapitalizam i shizofrenija*, potencijalno najradikalnijem izdanku radikalnog intelektualnog

¹⁶² Isto

¹⁶³ Barthes, 1986. [1967.], 178.

¹⁶⁴ Isto, 179.

miljea Francuske 1970-ih i 1980-ih. U djelu se rizomatski model ili način razmišljanja suprotstavlja arborealnom. Za Deleuzea i Guattarija rizom tj. podanak, kao i arborealni model posuđen iz biologije, modelira mrežu u kojoj

*[...] svaka točka rizoma može biti povezana s bilo čime drugim, i mora biti. [...] Rizom neprestano postavlja konekcije između semiotičkih lanaca, organizacija moći, i uvjeta relativnih za umjetnosti, znanosti i društvene borbe.*¹⁶⁵

Apstraktna formulacija omogućuje primjenu ovog modela, kako i sama definicija predlaže, na različite sfere humanistike, a decentraliziranost i nehijerarhičnost koju rizomatski model nosi zajedno s ostatkom njihove misli potaknuo je izdašnu količinu literature koja interpretira Deleuzea i Guattarija kroz anarhističku prizmu.¹⁶⁶ Višestruko citiran autor u ovom radu, Mark Mattern, jedan je primjer anarhista koji je sličnost rizomatskog modela povezoao s anarhističkim idealom prirodnijeg društva međupovezanih individua u mrežama decentraliziranih zajednica, pišući da anarhistički federativni model, poput rizoma, nema jedan korijenski sustav.

*Umjesto toga, oni se granaju u svim smjerovima. Oni su fleksibilni i mobilni, lišeni centra, nesvodljivi na singularni korijenski sustav. Tako, suvremeni su anarhisti organizirani u kolektivne i afinitetne skupine na lokalnim razinama, i rizomatski povezane mreže i federacije na širim razinama.*¹⁶⁷

Deleuze i Guattari u tom kapitalnom djelu također tematiziraju umjetnost kroz drugačiji, ali sukladno im rizomatskom načinu argumentacije, srodan termin nomadizma. Za Deleuzea i Guattarija nomadska umjetnost poprima formu rizoma zbog svoje konektivnosti, manjkajući centar ili hijerarhiju.¹⁶⁸ Nomadska umjetnost time “izgladuje” prostor što Lucia Palmer koristi kao razlog za interpretiranje grafita kao rizomatske umjetnosti.¹⁶⁹ Nomadska umjetnost vizualno manjka centralnu točku orijentacije manifestirajući se kroz beskonačnost slobodnih varijacija, te tako, na kaotičan način povezuje sam prostor na kojem se nalazi u jednu, izgladenu i rizomatsku cjelinu za promatrača.¹⁷⁰ Nomadska je umjetnost suprotstavljena imperijalnoj, tj. figuralnoj umjetnosti, koja razdvaja, hijerarhizira i uređuje. Bez perspektive ili ograničenja nomadska umjetnost postaje rizomatska, a Palmer upravo u uličnoj umjetnosti vidi slobodno gibanje, tečnost, beskonačnu varijaciju i premrežavanje konekcija karakterističnu nomadskoj umjetnosti:

¹⁶⁵ Deleuze i Guattari, 2005. [1987.], 7.

¹⁶⁶ vidi npr. Chantelle Gray, *Anarchism after Deleuze and Guattari*, 2022;

¹⁶⁷ Mattern, 2016., 21.

¹⁶⁸ Palmer, 2017. 3673.

¹⁶⁹ Isto, 3682.

¹⁷⁰ Deleuze i Guattari, 2005. [1987.], 493-494.

*U ovim se karakteristikama nepredvidljivosti, asocijativnosti, povezivosti, i materijalnoj neposrednosti grafiti mogu čitati kao nomadski.*¹⁷¹

Prostor tako postaje fluidan, konstantno mutirajući i pun neočekivanih značenjskih poveznica koje izranjaju iz rizomatske prirode ulične umjetnosti.¹⁷² Palmerina analiza se fokusira na grad Cochabambu, koji je kao i prostor većine AKC-ova prekriven uličnom umjetnosti, te tvrdi da ulična umjetnost stvara *rizomatski, alternativni grad unutar stvarnog izbrazdanog prostora, bez centra ili čistog autorskog izvora, ali jedan koji je svugdje, efemeran i mobilan.*¹⁷³ Njena se analiza tako može povezati s drugim teoretičarima ulične umjetnosti koji njen potencijal vide u kreiranju heterotopije i kontra-mjesta za kritičku refleksiju o mogućnostima javnosti, a samim time ta se analiza može primijeniti na AKC-ove koji prefiguriraju alternativne svjetove o kojima Palmer piše. Ovo je jasno već pri prvom pogledu na AKC i njegovu membranu oslikanih vanjskih zidova koji naznačuju simboličku, estetsku i fizičku granicu heterotopije i vanjskog svijeta.¹⁷⁴

Naravno, kao i ulična umjetnost, AKC-ovi postoje u beskonačnim varijacijama, no moguće je izvesti neke generalizacije o njihovom izgledu.¹⁷⁵ AKC-ovi se predstavljaju kao umjetničko-arhitektonskim brikolažima, siromašnim i vječno promjenjivim, što reflektira djelovanje njihove zajednice.¹⁷⁶ Derutno je stanje zgrada najčešće jukstaponirano sedimentima murala, plakata, transparenata, naljepnica i grafita, stvarajući kaleidoskopski dojam kaotičnosti, decentraliziranosti i šarenila.¹⁷⁷ Pogled u AKC je pogled na neobuzdano more beskonačne kreativnosti i vizualnog dijaloga. Stvara se gotovo kinetička kvaliteta s kojom prenapučeni zidovi vibriraju, postaju mjesta promjenjivih, disparatnih narativa u konstantnom dijalogu jedno s drugima kao i s publikom.¹⁷⁸ Ovi narativi, kako smo već napomenuli, ne padaju u potpunu nasumičnost jer AKC ophodi specifičan kadar ljudi i, obrnuto, odbija demografije koje vidi kao nepoželjne, politikom koliko i uneređenom estetikom.¹⁷⁹ Kaotičnost i pluralnost, kao i naše shvaćanje neodvojivosti kulturno-društvene prakse zajednica i prostora AKC-a, postaju programatska opozicija homogenosti neoliberalne estetike, unikatno anarhistička *raspodjela osjetilnog* u kojem osobno postaje političko.¹⁸⁰ Ova anarhistička *raspodjela osjetilnog* potiče

¹⁷¹ Palmer, 2017., 3673.

¹⁷² Isto, 3674-3675.

¹⁷³ Isto, 3676.

¹⁷⁴ Lapolla, 2020., 79.

¹⁷⁵ Sandler, 2016., 51.

¹⁷⁶ Isto, 56.

¹⁷⁷ Isto, 103.

¹⁷⁸ Isto, 104.

¹⁷⁹ Isto, 67.

¹⁸⁰ Isto, 54.

participaciju publike galvanizirajući samu arhitekturu koja postaje više od objekta za čisto estetsku konzumaciju, pretvara *lakonske strukture u elokventne, glasne sudionike otvorenih dijaloga*.¹⁸¹



Slika 4. AKC Metelkova, Ljubljana

Izvor: trpoter.com



Slika 5. Hausprojekt Kōpi, Berlin

Izvor: Danger!Man

¹⁸¹ Isto, 50-51.

Dijaloška, participativna, kaotična, decentralizirana, antihijerarhijska... u jednoj riječi rizomatska priroda AKC-a, ulične umjetnosti i njihovog međudjelovanja navodi nas na zaključak da su i ikonografski programi, koji organski nastaju kroz odnos prostora i zajednice koja ga ispunjava, sami po sebi rizomatski. Taj zaključak nije poguban za mogućnosti interpretacije umjetnosti AKC-ova, no očekivano će zahtijevati drugačiji metodološki pristup nego interpretiranje tradicionalnih ikonografskih programa svjesno osmišljenih od nekog autora. Prije izlaganja metodologije s kojom se pristupilo interpretaciji ikonografskog programa AKC Medike potrebno je, međutim, razriješiti još jednu teorijsku dilemu u prihvaćanju likovnih ciklusa AKC-ova kao ikonografskih programa - ulogu temporalnosti. Naime, vizualni identitet AKC-ova, kao i radovi ulične umjetnosti, u konstantnom su fluksu, neprestano se mijenjaju te stare murale i grafiti zamjenjuju novi dok *tagovi* i natpisi markerom u AKC-u nastaju i nestaju *en masse* svake večeri. Je li moguće govoriti o ikonografskom programu koji nije statičan?

4.1. Temporalnost umjetnosti AKC-ova

Najefikasniji način za objasniti poimanje likovnih ciklusa u AKC-u kao ikonografskih programa unatoč njihovoj promjenjivosti ponovno je pojam rizoma, koji se opire temporalnim, koliko i prostornim ograničenjima. Palmer za grafiti tako tvrdi da su oni *beskrajno povezani temporalno (s prijašnjim grafitima na specifičnim mjestima, s povijesti grada, sa zamišljenom budućnosti) i prostorno (grafiti koji su na drugim grafitima koji graniče s još grafita, u odnosu s drugim lokalnim mjestima kao i globalnom supkulturom)*.¹⁸² Ako će rizomatski ikonografski program ostati predan svojoj neizostavnoj fluidnosti, njegova statičnost ne bi ni mogla imati smisla, njegova bi se isprepletenost rasplela u jedan, servirani moment nesuglasan s anarhističkom teorijom i praksom. Kako bi nomadska umjetnost ostala nomadska, ona zahtijeva nesmetano kretanje motiva i umjetnika koji uvijek nanovo zamišljaju prostor kao proces, preduvjet je to dijaloškoj i anarhističkoj *raspodjeli osjetilnog*. Likovni ciklus na koji ćemo naići u AKC-u u bilo kojem trenutku tek je komadić radikalnog anarhističkog imaginarija¹⁸³ koji pokazuje jednu moguću varijantu postojećeg prostora.

Neki teoretičari danas smatraju da svaki historijski objekt u sebi sadrži sva vremena kroz koja je prošao, da se unutar tog objekta ta vremena susreću, bifruciraju, sudaraju i isprepliću čineći svaki objekt do izvjesne mjere fluidnim u pogledu na vrijeme.¹⁸⁴ AKC-ovi kao estetski objekti to historijsko ispreplitanje i polivalentnost umjetnina objeručke prihvaćaju kao nužnim dijelom

¹⁸² Palmer, 2017., 3681.

¹⁸³ Lapolla, 2020., 80.

¹⁸⁴ Prottas, 2017., 14.

svojih dinamičnih, dijaloških i participativnih svjetonazora, no ta praksa seže nešto dalje od već iznesenoga. Posljednju generalizirajuću poruku koju iz rizomatskih ikonografskih programa AKC-ova možemo iščitati ideja je kontraprezervacije. Termin je skovala Daniela Sandler u jednoj od rijetkih povijesno-umjetničkih studija koje se bave specifičnim fenomenom skvotova i AKC-ova kako bi opisala zamijećeno namjerno korištenje oronulosti i ruinae od strane zajednica koje sačinjavaju ove prostore.¹⁸⁵ Uz očigledne razloge poput održavanja niskog najma za legalne AKC-ove i odbijanja nepoželjne publike, Sandler iz kontraprezervacije ekstrapolira niz simboličkih poruka poput ideje da povijesne transformacije zgrade nisu greška sukladno dinamičnom pogledu anarhista na povijest,¹⁸⁶ shvaćanja dijalognosti arhitekture suprotne od ukočenosti klasične konzervacije,¹⁸⁷ fenomena odbijanja standardnih mjerila ljepote u korist istinitosti povijesnog objekta¹⁸⁸ i prakse kultiviranja dojma nedovršenosti kontradiktornoj hegemoniji korporativnog režima vidljivosti.¹⁸⁹

Prilagodljivost i inventivnost zajednica AKC-ova, prema njenoj analizi, dokazuju da su oni više nego sposobni zgradu ispolirati i uklopiti u sterilne urbane okoline, no kontraprezervacija namjerno AKC-ove pozicionira u suprotnost s dominantnim ukusom i odbija zgradu zalediti u jedan, pomno konstruirani historijski trenutak.¹⁹⁰ Na mjesto simulacije ili brisanja prošlosti postavlja se razumijevanje zgrade kao palimpsesta, termin koji denotira originalni materijal ili supstrat preko kojega se tekst piše i briše, uvijek ostavljajući tragove originala. Sandler u srži ovog pojma vidi temporalnost:

*Palimpsest je definiran upravo konstantnim procesom brisanja i ponovnog pisanja, struganja i ponovnog inskribiranja. U palimpsestu, osjećaj destrukcije, gubitka i zaboravljanja, je važan kao i osjećaj izdržljivosti, vestigijalnog i spektralnog pamćenja.*¹⁹¹

AKC kao palimpsest naglašava promjenu, promjenu na koju anarhizam cilja, promjenu koju AKC prefigurira, promjenu koja kroz smrt nečeg starog i nepoželjnog nagovještava rođenje nečeg novog i lijepog.¹⁹² Naglašavanje temporalnosti u AKC-u ne odbija samo hijerarhičnost vremena, niti isključivo traži aktivnu participaciju promatrača u dekodiranju ovih projekata,¹⁹³ već hrabro izražava dobrodošlicu novim pogledima na povijest, život, svijet i umjetnost

¹⁸⁵ Sandler, 2016., 22.

¹⁸⁶ Isto, 31.

¹⁸⁷ Isto, 33.

¹⁸⁸ Isto, 37.

¹⁸⁹ Isto, 62.

¹⁹⁰ Isto, 56.

¹⁹¹ Isto, 105.

¹⁹² Isto, 239-241.

¹⁹³ Isto, 243.

izgrađenu na isfucanim ruševinama pukotina dominantnog svijeta. Slično, ali obrnuto od samostana u Sümeli, direktna akcija ne pokušava revolucionarno preprogramirati kod koji vidi kao nepoželjnim kao u Sümeli, već pukotine tog koda konstruktivno širi i slika po njihovim međama kako vizualizirani svijet ne bi završio u nihilizmu, već ljepoti.

5. Ikonografski program AKC Medike

Napokon, s postavljenim teorijskim okvirom za razumijevanje radova u AKC-ovima kao ikonografskih programa i načina na koje konstruiraju značenja, kako bismo to opravdali moramo prijeći na induktivnu studiju slučaja i vidjeti kako naša teorija funkcionira u praksi. Medika je odabrana kao indikativan primjer jer je najstariji i najaktivniji trenutno operirajući AKC u Hrvatskoj, ali i zbog obujma radova koji je prošao kroz nju. Prema našoj definiciji AKC-ova u užem smislu u Hrvatskoj postoje još i Klaonica u Zagrebu te Nigdjezemska u Zadru, a moguće je i argumentirati zbog horizontalnog načina vodstva i povijesti skvotiranja da i Rojc u Puli leži na periferiji pojma, iako nije autonoman u punom smislu te riječi. Svako je od ovih mjesta specifično, no letimičan pogled na njihove opise odat će jednaku predanost političkim idealima anarhizma, horizontalnom vodstvu, nezavisnoj kulturnoj produkciji, DIY principu, egalitarnosti i inkluzivnosti, solidarnosti, slobodnoj ekspresiji i svemu drugome što bi zavrijedilo jednom prostoru naziv AKC prema iznesenim karakteristikama u ranijim poglavljima.¹⁹⁴ Sva su tri mjesta vezana uz punk supkulturu i nalaze se u prijašnjim napuštenim zgradama koje jesu, ili su bile, ilegalno skvotirane te sva tri mjesta redovno održavaju koncerte, izložbe, radionice, razgovore i kulturne programe uobičajene u AKC-ovima diljem Europe.

Uračunamo li u ove sličnosti i povezanost domaće scene uličnih umjetnika, od kojih su mnogi radili na dva ili sva tri mjesta, a zatim i povezanost samih zajednica dotičnih AKC-ova, ne bi trebalo biti pretjerano kontroverzno zaključiti da će nam analiza Medike, u najmanju ruku, dati dobar uvid u ikonografske programe AKC-ova u Hrvatskoj općenito, a potencijalno i šire. Već je spomenuto da svi AKC-ovi operiraju na vlastitoj idejnoj osovini različitoj od dominantnog društva koja ih estetski i ideološki čini vrlo bliskima neovisno o geografskoj udaljenosti, a ovo je svakako istinitije u slučaju Hrvatske i međupovezanosti njene scene. Analiza ikonografskog programa AKC Medike kao reprezentativnog za ikonografske programe AKC-ova u Hrvatskoj bi tako radu trebala dati potrebitu konciznost dopuštajući nam da istražimo dubinu, umjesto širine, jedne takve manifestacije.

¹⁹⁴ Attack!, Nigdjezemska, ReciKlaonica

5.1. Metodologija istraživanja ikonografskog programa AKC Medike

Valja, dakle, početi od metodologije, kako pristupiti dešifriranju rizomatskog ikonografskog programa. Ako smo prihvatili polazište da radovi u Medici neće biti nasumični i rezultat su djelovanja specifičnog miljea sa specifičnim svjetonazorima koji svoj radikalni imaginarij utiskuju na formu ceremonijalnog spomenika, način za penetraciju ovog imaginarija je dokumentiranje čim većeg broja radova stvorenih u Medici i traženje njihove moguće klasifikacije. Na temelju dvjestotinjak radova od 2010. pa do danas pokušali smo izvući najčešće korištene teme i motive te, krucijalno našem rizomatskom poimanju programa, mjesta na kojima se ove teme preklapaju i premrežavaju. Limitacija je ove metodologije, neupitno, uzorak koji, iako bi trebao biti dovoljno širok da bude reprezentativan, stvara potencijal za statističku anomaliju i marginu greške. Također na kategorije i njihove granice ne treba se gledati odveć strogo. Shodno svojoj rizomatskoj prirodi ove se kategorije često prelijevaju jedna u drugu te bi striktna kategorizacije riskirale uvođenje nepotrebne količine reda na mjesto koje karakterizira nered. Umjesto toga, primjerenije je cijeli ikonografski program gledati poput elektronskog oblaka gdje će neke teme bliže centralnim vrijednostima AKC-a imati veći probabilitet nastajanja, dok će teme koje se tiču perifernih vrijednosti nastajati rjeđe. Čim će se više približavati kardinalnim obilježjima programa, tim će se češće pojavljivati neke teme.

U ovakvom se fluidnom, probabilističkom i rizomatskom poimanju ikonografskih programa, jasno, bitno usidriti u čim čvršći kontekst kako nam interpretacija ne bi pala u nasumičnost gubeći analitičku oštricu. Promišljanje značenja najčešćih tema i nekih formalnih karakteristika zato se povezalos povijesti Medike i udruge Attack!, anarhističkom teorijom te nizom intervjuva s bitnim akterima u Medici i umjetnicima koji su realizirali radove u Medici. Informacije su se zatim sintetizirale kako bi se ostvarila koherentna interpretacija radova u Medici kao prostorno i vremenski artikulirane cjeline.

5.2. AKC Medika

Nemoguće je govoriti o Medici bez pisanja o udruzi Attack! koja je 2008. godine bivšu tvornicu lijekova skvotiranjem pretvorila u AKC pod direktnim utjecajem ideja Hakima Beya i privremenih autonomnih zona, pretvarajući zapušteno mjesto u prostor nezavisne kulture.¹⁹⁵ Attack! je oformljen 1997. od strane članova Antiratne kampanje i Zagrebačkog anarhističkog pokreta,¹⁹⁶ formirajući se oko *ideje uradi-sam (DIY) etike, kritike nacionalizma, kapitalizma,*

¹⁹⁵ Marić, 2020., 24.

¹⁹⁶ Isto, 14.

*fašizma, rasizma, seksizma, homofobije i svih oblika diskriminacije i nejednakosti.*¹⁹⁷ U godinama nakon formacije udruga je bila nomadska, seleći se iz jednog prostora u drugi, no od početka je ideja bila napraviti prostor po uzoru na socijalne i kulturne centre na Zapadu s ciljem promicanja alternativne kulture, zaštite ljudskih prava i ravnopravnosti, ekološke svijesti i zaštite životinja, inicijativa građana i prava na samoupravljanje u izgradnji autonomnog civilnog društva, suradnji itd.¹⁹⁸ Iako postoje rasprave o dovoljnoj ili nedovoljnoj politiziranosti udruge Attack! i programa Medike danas,¹⁹⁹ neupitno je da su ideali udruge i Medike ostali nepromijenjeni, što jednako vrijedi i za horizontalni, nehijerarhijski način organizacije kojim se donose odluke, tjednim sastancima i konsenzusom.²⁰⁰ Kako Medika danas nije samo prostor udruge Attack!, već i brojnih nevladinih udruga, nije lako jednoznačno definirati identitet zajednice okupljene oko nje, no ovo je u skladu s prije spomenutim širim identitetom post-anarhizma i pluralizmom mišljenja poželjnim u AKC-u. Taj post-anarhistički identitet obuhvaća raznovrsna načela.

*[...] stvaranje, anarhizam, korištenje javnih prostora, ekologiju, održivi razvoj, nenasilje, direktne akcije, katkad i mirovni aktivizam, pacifizam, ali i djelovanje, osvajanje i reakciju, uradi sam ideju, aktivizam, feminizam, podržavanje LGTB scene, korištenje novih medija, alternativne ekonomije, bunt, ali i suradnju i partnerstvo, kritiku, ali i kreativnost itd... U svakom slučaju, riječ je o identitetu otpora, proizašlom iz novih društvenih pokreta, teorijski potkovanom i s velikim arhivom znanja.*²⁰¹

Stvaranje i kreativnost su, prema tome, shodno anarhističkoj teoriji i uzoru europskih AKC-ova, također u centru djelovanja te je originalna ideja Medike bila pod utjecajem, ne samo Hakima Beya, već i Andyja Warhola i njegove tvornice umjetnosti koja je promijenila način proizvodnje i konzumacije kulture i politike.²⁰² Time se stvara inkubator za kreiranje i implementiranje ideja, nešto za što suosnivačica udruge Attack! Vesna Janković tvrdi da je

*[...] ideja društva kao umjetničkog djela kojeg svi skupa svojim (svjesnim ili nesvjesnim) djelovanjem neprestano stvaramo. Mislim da je Attack bio primjer takve društvene skulpture temeljene na participativnosti i kreativnosti svih uključenih, otvoren za upisivanje novih značenja i praksi.*²⁰³

¹⁹⁷ Attack!, 2014., 6.

¹⁹⁸ Isto, 18.

¹⁹⁹ Isto, 31.

²⁰⁰ Isto, 18.

²⁰¹ Isto, 44.

²⁰² Isto, 177.

²⁰³ Isto, 25.

Od početka umjetnost i demokratizacija stvaralaštva zauzimaju centralnu ulogu u Medici, a ova su nastojanja i prije Medike ključna za udrugu Attack! koja je već u ranim fazama vezana uz teatar, radikalne performanse,²⁰⁴ i grafičersku scenu.²⁰⁵ Medika tako oduvijek prihvaća ulične umjetnike kao sastavni dio svoje zajednice²⁰⁶ i prije osnivanja OHOHO festivala 2012. Sanjica Burlović, koordinatorica programa udruge Attack! i pokretačica OHOHO festivala, u našem je razgovoru tako navela da se OHOHO festival više nametnuo nego kreirao zbog puke količine nezavisnih umjetnika, uličnih ili drugih, koje su Medika i Attack! okupili. Burlović, ali i umjetnici vezani uz Mediku, istaknuli su da nikad nisu postojali sastanci ili konsenzusi oko toga kako bi Medika trebala izgledati jer je cijela svrha Medike, kao i OHOHO festivala, slobodna ekspresija, no unatoč tome problematičnih murala i grafita nikada nisu imali jer, u riječima Burlović, *ne bi netko takav ni došao tu, pretpostavlja da nije dobrodošao*. Mjestimične svastike i problematične poruke rijetko nastaju od zalutalih posjetitelja noćnog programa te se vrlo brzo prebojaju, a relativna kohezija oslika na OHOHO festivalu osigurava se time da se na festival zovu umjetnici, često poznanici i prijatelji, koji samim time što su pozvani zadovoljavaju estetske i ideološke kriterije zajednice Medike. Raspored zidova određuju aktivniji grafičeri i organizatori festivala u Medici prema nepisanim kodovima grafičerske supkulture i nekim stilskim odrednicama, no manji dio radova nastaje izvan festivala od strane putujućih umjetnika koji će rad najčešće napraviti preko starijeg oslika pri kraju svojeg životnog vijeka. Spontano, horizontalno i slobodno nastajanje radova od strane ideološki i estetski uštimanog miljea na ovaj način zato zadovoljava kriterije koje smo u prošlom poglavlju postavili za izranjanje rizomatskih ikonografskih programa.

Ova se uštimanost umjetnika u Medici tiče i glazbe te je naposljetku bitno istaknuti i vezanost Medike uz punk, trance i dub supkulture te činjenicu da je glazbeni program vjerojatno najvažniji dio programa Medike. Ovo se, kako ćemo vidjeti, preslikava na vizualni program Medike kao neodvojivim dijelom šire suvremene nezavisne scene u Hrvatskoj u kojoj su danas vizualno i auditivno srasli jedno s drugim.²⁰⁷ Ova sinteza umjetnosti i načina života za mnoge posjetitelje Medike znači da je taj prostor postao dijelom njihovih identiteta,²⁰⁸ prostor Medike, kao i prostor svakog AKC-a, artikulacija je interesa zajednice koja ga oblikuje.²⁰⁹ Za sve intervjuirane umjetnike koji su djelovali u Medici taj prostor, mjesto i zajednica iznimno su bitni,

²⁰⁴ Marić, 2020., 15, 27

²⁰⁵ Attack!, 2014., 29.

²⁰⁶ Galerija Siva, 2020.

²⁰⁷ Bojan Krištofić u: Krajišnik, 2018.

²⁰⁸ Marić, 2020., 55.

²⁰⁹ Kuzmanić u: Attack!, 2014., 247.

prepoznaje se značaj Medike kao fondacijskog mjesta te se naziva “dinamičnim inkubatorom kreativnosti” i “konstantno cirkulirajućom oazom slobode”, a nekolicina je umjetnika nadodala da vizualni identitet to zrcali. Drugim riječima Medika se od mnogih koji ju obilno dekoriraju vidi kao forma ceremonijalnog spomenika, a ono što slikaju kao njenim glasom. Kada sam Burlović pitao o tome percipira li vizualni program kao politiziranim njen odgovor upravo je istaknuo ovu isprepletenosti prostora, zajednice, politike i kreativnosti u okrilju AKC-a:

Općenito cijeli koncept Medike ima svoj stav i sve što je na zidovima je dio toga... sve to radi kompleksni, hibridni sloj... svaki sloj Medike da izvučeš ne bi bio politiziran, al kad se sve to u kontekst stavi... samim time što umjetnici tu funkcioniraju, a ne u mainstreamu, tu se rade te alternative.

Navedenim smo poglavljem, smatram, pokazali da Medika zadovoljava sve kriterije suvremenog anarhizma, anarhističkog poimanja i produkcije umjetnosti te AKC-ova i njihove heterotopične prirode iz uvodnih poglavlja. Jedino što nije direktno referencirano načelo je kontraprezervacije, koje bi trebalo biti samorazumljivo iz jednog pogleda na ocvalo zdanje. Također smo pružali razloge za shvaćanje likovnog ciklusa kao konstruiranim na način koji bi legitimizirao njegovo čitanje kao rizomatskog ikonografskog programa. Preostaje nam samo zaroniti u materiju i vidjeti koje to poruke Medika prenosi posjetiteljima.

5.3. Glas Medike

Od dvjestotinjak arhiviranih radova u Medici, okvirno polovica njih spada u grafite ako ubrajamo samo *pieceve*, no smatramo li *throw-upove* i *tagove* umjetničkim djelima taj postotak drastično raste. Ocean ovih manjih, rudimentarnijih radova, podudara se s našim razumijevanjem prostora Medike kao rizomatskog palimpsesta koji proizvodi neprekidni dijalog i diskurs, no kako se u grafitima bez figuralnih prikaza teško može govoriti o ikonografiji bitno je samo navesti da je neprekidan rad grafičarske supkulture u prostoru Medike svojevrsan biljeg autentičnosti marginalizirane supkulturalne mreže vizualnih disidenata. Iako grafiti u Medici nisu ilegalni, oni ne gube svoju težinu samim time što se nalaze u subverzivnom prostoru koji funkcionira u legalnom limbu od svoje nominalne legalizacije. Poruka grafita u AKC-u tako uvrštava sadržaj svega što smo naveli o uličnoj umjetnosti u trećem poglavlju i nomadskoj umjetnosti u četvrtom poglavlju, sve od decentraliziranosti i DIY principa do koncipiranja drugačije *raspodjele osjetilnog* i stvaranja prostora kritičke refleksije. Ovu tezu dodatno

potvrđuje i autorska prizma zbog profila grafitera od kojih u Medici, prema Chez, čuvenom grafiteru i suosnivaču Galerije Sive u Medici, njih *99% ima anarho moment, u borbi sami sa sobom i gradom.*

Međutim Chez i Mane Mei obojica su spomenuli ključnu razliku slikanja u AKC-u i slikanja na ulici, a to je gubitak momenta konfliktnosti. Na ulici uvijek postoji poriv za prisvajanjem zida svojim potpisom, stvaranjem vlastite heterotopije, a u Medici se rad nužno gubi u moru sveopćeg napada na osjetilo vida. Mane Mei, koji je više zainteresiran za komunikacijom u prostoru ulice, tako je napomenuo da Medika nije prostor za svojatanje zidova. Slike 6 i 7 pokazuju upravo tu tendenciju u kojoj svaki potpis gotovo da gubi svoje sebstvo, sjedinjava se s prostorom i radovima koji ga okružuju umjesto da zahtijeva pozornost na sebe kao na ulici. Konfliktnost koje grafiterstvo izražava spram *raspodjele osjetilnog* na ulici u kontekstu Medike postaje kooperacija, suradnja u stvaranju kaotičnog, šarenog, decentraliziranog prostora bez centralne točke, “izgladenog” prostora nomadske umjetnosti moguće anarhističke utopije. Nadalje, čin kooperativnog potpisivanja nosi zanimljive implikacije sagledamo li ga *vis-à-vis* anarhističke koncepcije slobode, “slobode za” koja se realizira tek kroz suradnju individua i zajednica. Implikacija grafita i njihove suradnje u Medici tako ispunjava njihovu učestalost smislom, a murali i figuralni prikazi simbolički koliko i doslovno počivaju na tim temeljima. Murali u Medici kao da izranjaju iz beskonačnih slojeva beskrajnih varijacija raznobojnog grafiterskog palimpsesta, u simboličkom i vizualnom smislu, te je shodno našem razumijevanju rizomatskih ikonografskih programa sve radove i njihov sadržaj moguće promatrati tek kao vrhom semiotičke sante leda. Specifičnost njihovih poruka uvijek je, čak i u naizgled apolitičnim muralima, poduprta dubinom osnovnih postavki anarhizma i ulične umjetnosti kako smo ih opisali u ranijim poglavljima, njihova forma i poruka mjestimično izranjaju i nestaju tek postojanjem ove baze.



Slika 6. Prešarani prozor u Medici

Izvor: Street art cities



Slika 7. Dvorište Medike

Izvor: DiVan

Kako je simbolika grafiterstva i ulične umjetnosti općenito temeljito obrađena u trećem i četvrtom poglavlju, a njihova je ikonografija većinski neutralna, nećemo staviti fokus na njih, osim u slučajevima kada i sami ne nose motive ili poruke. Umjesto njih treba se osvrnuti na drugu polovicu radova, na murale sa specifičnim motivima, koje mahom radi drugačiji profil

ljudi. Prije daljnje razrade bitno je ukratko osvrnuti se na ovaj profil i odgovore koji su ulični umjetnici davali ne bi li našoj analizi, uz već iznesenu teorijsku argumentaciju, priuštiti i zrno autorskog pouzdanja. Od osmero intervjuiranih umjetnika koji su u Medici radili murale nevezane uz grafite, šestero ih nisu nikada bili dijelom ilegalne grafiterske supkulture te je svih osmero formalno obrazovano, bilo na studiju dizajna, akademiji primijenjenih umjetnosti ili akademiji likovnih umjetnosti. Polovica ovih umjetnika nije politizirano kao grafiteri, a druga polovica upada u kišobranske termine antikapitalizma ili post-anarhizma, no autorska leća ni ovdje nije beznačajna s obzirom na to da je dio njih koji se nisu htjeli politički deklarirati imao ili ima atelier u AKC-u. Svi su se kretali u krugovima okupljenim oko Medike i udruge Attack! kad su radovi realizirani i svi su Medici pridavali određen značaj. Svi su također istaknuli važnost prostora u svojim radovima uzastopno naglašavajući da prostor determinira rad.

Ovo vrijedi jednako za muraliste i grafitere koji su, unatoč različitim pozadinama, dali niz sličnih iskaza o radu u Medici. Svi su naglasili opuštenost pri radu i veću slobodu u stvaralaštvu koje u kontekstu AKC-a ima i društvenu dimenziju zbog količine ljudi koja obitava i prolazi tim prostorima. Ovo je posebice bilo naglašeno od umjetnika koji imaju iskustva s ilegalnim radom na ulici te je u nekoliko navrata proces opisan kao oblikom igre. Ovi su umjetnici, jednako kao i muralisti, također naglašavali da se njihov rad gubi u moru drugih radova te da je njihov doprinos vizualnom identitetu Medike privremen. Nekoliko muralista je, analogno tome, spomenulo utjecaj profila publike koja ophodi Mediku na izbor teme, izražavajući zadovoljstvo s time da mogu obraditi slobodnije teme, ili čak i interne šale koje mogu biti jasne samo toj zajednici. Iako je samo nekoliko umjetnika eksplicite priznalo da se prilagođava estetici drugih radova, Stipan Tadić i Lav Paripović objasnili su da su intuitivno došli do nekih rješenja podobnih za estetski kod Medike, za koji su tek kasnije shvatili da se simbolički uklapa u ostatak radova. Paripović, koji je naslikao *Autonomous culture temple*, rekao je da je vjerojatno podsvjesno napravio tako nešto primjećujući *Hell tower* Monike Meglič i Stipana Tadića koji zatim, njegovim riječima, *ulaze u dijalog*. Umjetnica Oko na sličan način na pitanje o odnosu rada i prostora piše da: *Prostor stavlja rad u određeni kontekst, i samim time je bitno znati gdje radiš i sam sa sobom znati iz kojih razloga, te slazes li se sa stavovima prostora unutar kojeg radiš*.

Bitno je ovdje naglasiti da, uz to što rizomatski ikonografski programi izranjaju iz prirode ovakvih mjesta, njihove kulturne produkcije i umjetnika koje privlače, i sami umjetnici shvaćaju prostor i djelo kao ontički neodvojivima, a mnogi i svjesno naginju ka nekoj formi koherencije u odabiru i razradi tema. Najčešći način na koji se ovo događa je formalan. Izvjesna je količina

murala u Medici crno-bijela, zrcaleći punk i metal estetiku. Kako je punk estetika od začetka vezana uz svoj medij reprodukcije, konkretno tisak i grafiku, a DIY je produkcija fanzina, plakata, linoreza i danas jednako zastupljena,²¹⁰ oponašanje tiska na zidovima može se čitati kao indirektno referenciranje punk kulture općenito i DIY principa. Ono se također može čitati kao povezivanje s masovnim pokretima otpora u prijelazu 19. i 20. stoljeća čiji je uspjeh ili neuspjeh uvelike ovisio o tisku, o mediju širenja informacija. Slike 8 i 9 tako nalaze uzor upravo u secesiji, čija je estetika, vrijedi spomenuti, kasnije kooptirana u kontrakulturama 1960-ih tj. supkulturama koje su se suprotstavljale dominantnoj kulturi poput *hippie* pokreta.



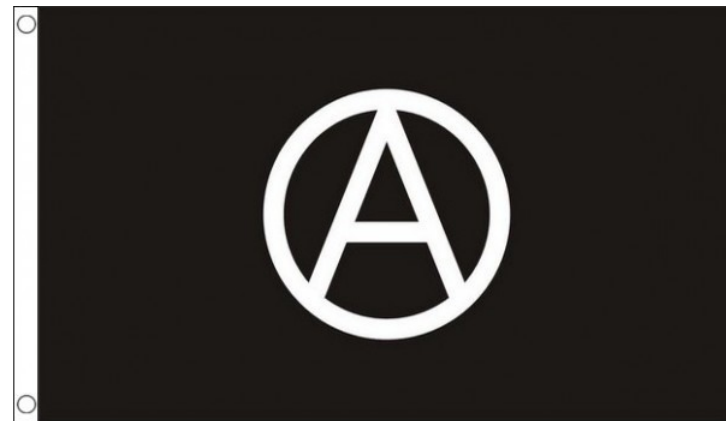
Slika 8. Portreti Puma 34 i Oko
Izvor: Komikaze



Slika 9. Secesijski memento mori
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

²¹⁰ Krajišnik, 2018.

Ovi se zaključci mogu činiti nategnutima dok se ne sjetimo da će ulična umjetnost češće težiti šarenilu, a tek u AKC-u nastaje obilje radova koji se boje u potpunosti odriču. Poveznica s punkom trebala bi biti više nego čvrsta, no poveznica s pokretima otpora nešto je labavija, premda ne treba ignorirati činjenicu da jedna od najčešće korištenih anarhističkih zastava stavlja prepoznatljivi anarhistički simbol bijele boje na crnu pozadinu. Jednako su česti, ako ne i češći, murali koji bijelom bojom slikaju na crnoj pozadini, a mnogi murali koji koriste kolorit svoje motive postavljaju na crnu podlogu, estetika koja se ukorijenila u anarhističkoj umjetničkoj produkciji. U našoj prvoj tematskoj kategoriji političkih poruka gotovo se isključivo koristi bijela na crnoj boji, zasigurno dijelom i zbog upadljivosti kontrasta koji je vjerojatno i izvorne anarhiste nagnao na ovu kombinaciju.



Slika 10. Popularna varijanta anarhističke zastave
Izvor: Nationalflags.shop

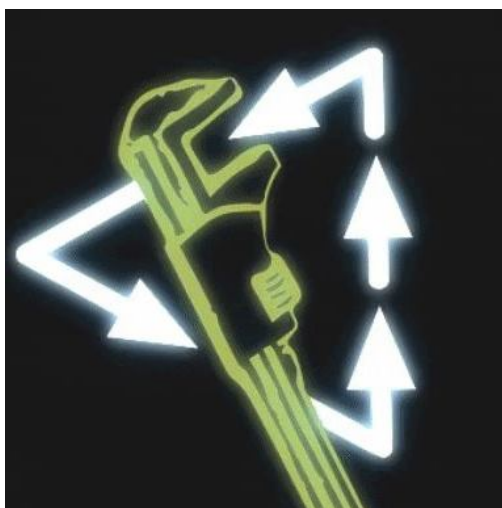


Slika 11. Mane Mei, *Bez Granica. Bez Nacija. Bez deportacija.*
Izvor: HINA, Glas Istre



Slika 12. *Medika ostaje*
Izvor: Squat.net

Ova bi tema trebala biti samorazumljiva, izričite političke poruke jasno ocrtavaju ideološke granice i načela AKC Medike te često reagiraju na goruće trenutne probleme poput rada sa slike 11 koji reagira na izbjegličku krizu ili rada *Medika ostaje* sa slike 12 koji je reagirao na prijetnje deložacijom za vrijeme vladavine Milana Bandića. Dotični rad na ulazu u Mediku također natpisom svjesno razgraničuje heterotopiju Medike od vanjskog svijeta prema kojem ona pruža otpor s prikazom uvredljive geste srednjeg prsta, a šareno more jednostavnih slika koje ovu ruku okružuju upravo je primjer načina na koji grafiterski palimpsest interaktira s ozbiljnijim radovima. Napadna težina *Medika ostaje* kontrastirana je poletnim šarenilom oko rada te se tako, uz antagonizam prema dominantnoj kulturi, istovremeno nudi drugačija vizija svijeta opisana u podudarnosti anarhističkih ideala i prirode ulične umjetnosti. Postoje i individualni radovi koji evociraju ovakav svijet poput doslovce programatskog rada sa slike 14 koji na prvi vidljivi zid s ulaza u dvorište Medike slika ruku s francuskim ključem i vijcima s kojim masa antropomorfnih likova barata. Ovo je jasna referenca na Mediku kao stvorenu po uzoru na Warholovu tvornicu umjetnosti, a oluja vijaka i likova koji ophode s njima može se čitati kao kaotičnim, ali kooperativnim načinom stvaranja unutar te tvornice prema anarhističkoj potrebi za umjetnosti, dok je motiv francuskog ključa očigledna referenca na logotip udruge Attack. Razrada također ne bi bila neprikladna u anarhističkom fanzinu s prepoznatljivom bijelom na crnoj boji.



Slika 13. Logo udruge Attack!
Izvor: AKC Attack!



Slika 14. Programatski oslik u prostoru Medike
Izvor: Kulturpunkt

Ova je estetika tiska koja nas, kako smo već spomenuli, veže uz anarhizam i njegove postulate, jednako česta u najraširenijoj kategoriji, kategoriji estetike ružnoće. Pod ovim se pojmom podrazumijeva spektar tema i motiva koji variraju, od istinski uznemiravajućih prikaza poput radova u slikama 15 i 16, preko afektivno neutralnijeg korištenja horror ikonografije poput kukaca ili vraga u slikama 17 i 18, pa sve do korištenja horror motiva na simpatičan i gotovo dječji način u slikama 19 i 20. Horror tematika i zastrašujući prikazi, osim što naglašavaju kontraprezervacijske implikacije Medike, česti su u punk i metal supkulturama u kojima, jednako kao i Medici, izražavaju samosvjesno prihvaćanje statusa marginaliziranosti i izopćenosti od dominantne društvene strukture. Namjerno stvaranje jeze i zastrašivanje, u nekim

prikazima direktno, a u drugima indirektno, putem horror motiva koji po sebi označavaju ružnoću, strah i tjeskobu, postaje način odbijanja vrijednosti i estetike dominantnog društva i stvaranja kontra-mjesta i kontra-narativa naspram općeprihvaćenog ukusa. Kada sam Stipana Tadića, koji je s Monikom Meglič napravio jedan od najdugovječnijih radova *Hell tower* sa slike 21, pitao o tome, na sličnom mi je tragu objasnio da su ciljali na estetiku neke propale utopije: *Estetika nekog ružnog koja je meni najpitkija i osjećam se lijepo [u njoj]. Meni predstavlja ugodu što je nekom drugom odbojno*. Mnogi su se intervjuirani umjetnici distancirali od “mase”, “*mainstreama*”, “običnog puka” ili “ljudi poput moje bake” što bi nam ponovno dalo i autorske vjerodostojnosti u našoj interpretaciji.



Slika 15.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 16.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Estetika je ružnoće svjesno distanciranje od općeprihvaćene definicije lijepoga, pa samim time i od dominantne kulture. Estetika je to onih koji su izopćeni, a tu izopćenost su pretvorili u sebi prihvatljivo i inkluzivno mjesto što je vidljivo u *pieceu* na slici 22 koji koristi horror motive skupa s natpisom *crni anđeli se bolje zabavljaju*. Ovo vrijedi u svakoj instanci korištenja estetike ružnoće, no ponajviše u afektivno neutralnim prikazima horror ikonografije. Istinski uznemirujući prikazi, poput onih na slikama 15 i 16 dodaju još jednu dimenziju estetici ružnoće u kontekstu heterotopije, dimenziju ogledala koje je usmjereno prema ostatku društva i pokazuje njegovu ružnoću. Bio to urbani raspad kao u radu sa slike 16 ili anksioznost modernog čovjeka na slici 15, estetika ružnoće koja uznemiruje iskazuje ružnoću života kapitalističke, urbane svakodnevice 21. stoljeća. Ona glasno proklamira da je svijet danas po sebi ružan i pokazuje da korištenje ružnoga i pomaknutog u Medici nije samosvrhoviti označitelj prgavog prihvaćanja izopćenosti, već je instrumentalno izražavanje istine. Umjesto ignoriranja ružnoće svijeta, ikonografija Medike uperila je pogled u ono najružnije, a simpatičniji prikazi koji koriste horror motive ovu ružnoću, shvaćenu kao istinu, rekontekstualiziraju kao mogući temelj za građenje ljepšeg i inkluzivnijeg društva. Ovu kategoriju možemo tako shvatiti dvojako, kao poruku eksternom svijetu o njegovoj ružnoći shodno heterotopičnosti Medike i anarhističkom otporu, i kao interni označitelj izopćenosti koji se ove ružnoće ne stidi, već tek s njenim prihvaćanjem može konstruirati ljepši svijet iz prašine staroga. Druga se točka također može vidjeti, još jednom, kao proširen način realiziranja ideala kontraprezervacije.



Slika 17.

Izvor: Philip Feel B., Foursquare



Slika 18.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 19.

Izvor: Street Art Cities



Slika 20. Detalj rada Mire Župe
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 21. Monika Meglič i Stipan Tadić, *Hell Tower*
Izvor: Anna B., Foursquare



Slika 22. GL, *Piece*
Izvor: Galerija Siva

Druga najučestalija kategorija zasigurno su prikazi životinja koje na najjednostavniji način možemo čitati kao ekološke i antispecističke poruke sukladno dijelovima anarhističke borbe sadržanim u programu Medike. Iako se ekološke poruke pojavljuju i unutar kategorije estetike ružnoće poput rada na slici 23 koji nam doslovce govori da će nas priroda uhvatiti sa spuštenim gaćama, ili se ta estetika može preklapati s korištenjem životinja kao u radu na slici 33, korištenje motiva životinja pokazuje još i razinu poistovjećivanja sa životinjama kao ugnjetavanom vrstom. Konzekventno, time se pokazuje i težnja za prirodnijim načinom života koji se percipira kao poželjnijim nasuprot urbanoj ružnoći suvremenog kapitalizma. Ovo se može manifestirati kao izraz solidarnosti sa životinjama i svim ugnjetanim bićima svijeta kao u radu na slici 24, koji koristi stil revolucionarnih plakata u prikazu solidarnosti gorila, ili kao izraz želje za jednostavnijim i prirodnijim načinom života kao na slici 25. Anarhistička teorija, kako smo već spomenuli, povijesno je često bila vezana uz ideje rizomatski organiziranih komuna i prirodnijeg načina života.²¹¹ Intersticijski način otpora koji se danas manifestira upravo u AKC-ovima, shvaćajući paradoks pokušaja života u skladu s tim idealima u urbanom kontekstu, tu težnju manifestira oslikavanjem AKC-a kao prirodnijeg mjesta. Estetika ružnoće tako je jukstaponirana ovim simpatičnim prikazima životinja ili prirode kao na slikama 26 i 27 i ponovno učinjena svrsishodnom, ne ovdje samo poradi pokazivanja istine, već i radi iskazivanja samosvijesti o tome da se utopijski projekt Medike u urbanom, kapitalističkom kontekstu može tek polovično realizirati.

²¹¹ Lapolla, 2020., 21-22.



Slika 23.
Izvor: Komikaze



Slika 24.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

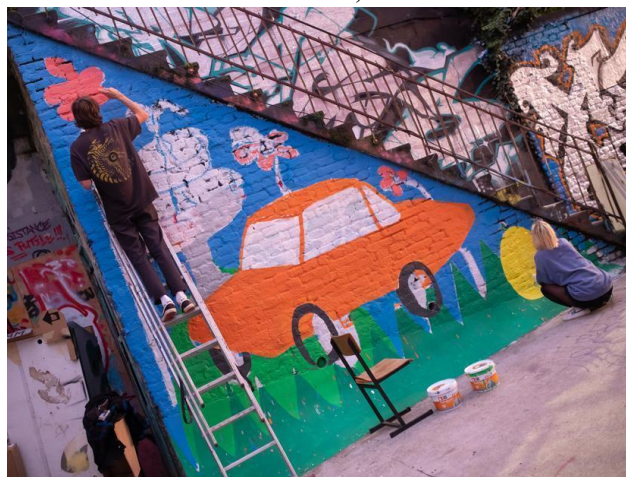


Slika 25.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 26.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 27.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Ideali grafiterskog palimpsesta kao baza programa ne mogu biti obistinjeni u svijetu koji je po sebi ružan, no ova ružnoća se estetski i simbolički kontrastira prikazima Medike kao prirodnog mjesta. Tako rad sa slike 24 te radovi sa slika 28-30 Mediku pretvaraju u džunglu, zamišljaju njenu derutnu realnost kao slobodnu prirodu ispunjenu razigranim životinjama prema kojima je izražena solidarnost. Radovi koji ovako zamišljaju Mediku također pokazuju dinamičnost i kaotičnost ove prirode upravo na način na koji anarhistička teorija i grafiterska baza to nalažu, prirode u kojoj su rad i razonoda sjedinjeni, u kojoj je razmjenska vrijednost mjesta odbačena, u kojoj je svatko umjetnik svoje vrste. Medika u ovim radovima ne samo da je džungla kreativnosti, već se i bori za svijet koji će očuvati stvarne džungle i prirodu te, barem

djelomično, nadilazi konstrukcije postavljene urbanim kontekstom, a nigdje to nije očiglednije nego na radu sa slike 31. Ovaj rad prikazuje soba koji se distancira od mase putem kreativne, leteće mašine u ikoničnom crno-bijelom stilu i *steampunk* estetici bliskoj prijelazu 19. i 20. stoljeća. Ovaj je prikaz također zanimljiv jer izbočenu strukturu prebojava i ontološki prenamjenjuje iz arhitektonskog detalja u dimnjak leteće mašine. Ontološke promjene prostora jedne su od kreativnih mogućnosti ulične umjetnosti za izgladivanje prostora te poticanje očiđenja i promatračeve kreativnosti, a njihova rasprostranjenost u Medici kao da nas uvijek traži da život sagledamo iz drugoga kuta.²¹² U ovom slučaju gledanje na život iz drugog kuta kroz kreativnost dopušta nam da se od dominantnog društva odvojimo i krenemo ka nečem boljem što je, sjetimo se, jedna od ključnih uloga koju umjetnost ima za anarhiste.



Slika 28.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 29.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

²¹² Palmer, 2017., 3677.



Slika 30. Snol, *Piece*
Izvor: Galerija Siva



Slika 31.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Česte su i konvencionalnije ekološke poruke u prikazima životinja kao radovi na slikama 32 i 33, no češća je potkategorija prikaza antropomorfnih životinja. Radovi poput onih sa slika 34 i 35 afirmiraju antispecističku borbu i solidarnost sa životinjama, ali prikazivanjem čovjeka kao životinje odlaze korak dalje implicitno argumentirajući da, ako smo kao ljudi samo vrsta životinja, život u skladu s prirodom nije samo poželjan, već i nužan. Pokazujući čovjeka kao životinju ismijava se naturalizirane prakse današnjeg društva kao konstruirane što je još jedna programatska nadopuna općoj heterotopičnoj prirodi Medike. Vidljivo na radu sa slike 36 i detalju na slici 37, ta denaturalizacija može kroz osjećaj čuđenja otvoriti prostor za kritičko

promišljanje o nekim aspektima našega društva. Oko, koja je s Chezom napravila rad sa slike 38, slično, upravo zbog njihove efikasnosti u prijenosu poruka koristi antropomorfne životinje: *Često koristim motive životinja kao najdirektniji prijenos poruka koje želim izreci, odrasli smo svi na basnama i raznim pričama u kojima su životinje uvijek predstavljale najbolje ili najgore od čovječanstava, samim time su idealan materijal za koristiti kod prenošenja poruka.*



Slika 32. Rad Kosi
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 33.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 34. Lončev rad

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 35.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 36.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 37. Detalj sa *Circus*

Izvor: Philip Feel B., Foursquare



Slika 38. Oko i Chez, *Happiness of True Friendship*

Izvor: OKO, Foursquare

Oko također radi djelo sa slike 39 koje na sličan način nosi poruku života u skladu s prirodom, ali na njega stavlja pomalo zastrašujuću masku koja kao da je preuzeta iz nekog šamanskog konteksta. Ovo je ujedno i primjer sljedeće kategorije s obilježjima ritualnosti i izvaneuropskih motiva, no za razumijevanje iste potrebno je prvo osvrnuti se na kategoriju s motivima cirkusa i teatra. Ovi motivi, primjerice, sa slika 40 i 41, povezuju Mediku s njenim performativnim

korijenima i sa simbolikom cirkusa u kolektivnoj svijesti kao nastrane i marginalizirane manifestacije. Rad sa slike 40 posebice iskazuje ovaj moment izopćenosti preklapajući se s estetikom ružnoće, no rad *Circus* sa slike 41 inspiriran je idejom nomadskih mjesta za koje su Stipan Tadić i suradnici tek kasnije shvatili da se savršeno uklapa u funkcioniranje i ideologiju Medike i njenoj estetskog koda. Osim nomadskih i marginalnih trenutaka ovih motiva bitan je i aspekt performativnosti. Maske sa slike 42, izrađene na jednoj likovnoj radionici u Medici, koje su postavljene na njene zidove posebice ilustriraju ovu točku prikazujući samu Mediku kao jedan sveobuhvatan teatar. Sjetimo li se da AKC-ovi kao heterotopije funkcioniraju tek kroz kontinuirani performans u pukotinama društva koji je ključan za intersticijski način otpora, i vidjet ćemo da cirkuski motivi ne vežu Mediku samo uz njene korijene, već i uz njenu sadašnjost kao performativne utopije, teatra apsurda koji ismijava šire društvo i pokazuje proizvoljnost njegove ružnoće i sadržaja. Kao i u bilo kojem drugom ikonografskom programu, praksama ceremonijalnog spomenika se upisuje značenje putem vizualnog programa.



Slika 39. Oko, Courage

Izvor: Darja Brajković, Foursquare



Slika 40.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 41. Monika Meglič, Stipan Tadić, Luka Dundur i Ivona Jurić, *Circus*
Izvor: Zvonimir Kuhtić, Direktno.hr



Slika 42. *Maske*
Izvor: Jan Vržina

Njihov se kontekst ipak produbljuje supostojanjem s drugim prikazima maski kao onih sa slika 39, 43 i 44 te drugih izvaneuropskih motiva poput radova sa slika 45 i 46. Performativnost Medike postaje svojevrsni ritual, praksa postmodernog plemena koji kao da šamanski svojim zajedničkim djelovanjem invocira drugačiji svijet. Radovi sa slika 43 i 46 ovo vežu uz kontekst prirode aludirajući na percipiranu duhovnost i usklađenost s prirodom od nekih izvaneuropskih zajednica. *Autonomous culture temple* sa slike 46, koji slika kontraprezerviranu arhitekturu, rekontekstualizira samu Mediku kao hram, iskazujući svijest o Medici kao ceremonijalnom spomeniku, ali i pokazujući zajednicu Medike kao usklađenijom s prirodom, prolaznosti i duhovnosti. S ovakvim radom, koji spaja različite zidove ontološki ih mijenjajući, percepcija programa Medike kao rituala za drugačiji, prirodni i spontaniji svijet sama se nameće. Instalacija tenisica na štriku sa slike 47 također je izvaneuropski motiv, preuzet iz latinoameričkog načina obilježavanja teritorija, te se jednako tako može čitati kao ritualni totem koji označava okupirani prostor. Ovaj rad, kao i drugi s izvaneuropskom simbolikom, uz

ritualizam služe označavanju raznovrsnosti i multikulturalnosti u Medici, ocrtavajući ju kao inkluzivnim prostorom u kojem je svaka kultura dobrodošla shodno anarhističkoj inkluzivnosti i solidarnosti. Štoviše, jedini rad koji možemo nazvati ritualnim, a da nema izvaneuropske motive je *Hell tower* sa slike 20. Iako manjka izvaneuropske motive, zbog napisanih inkantacija osobno mi se pričinio pomalo ritualnim, a ovu je pretpostavku potvrdio Stipan Tadić kad je objasnio da je ideja rada bila ostvariti egzorcizam, kratki ritual za ljude koji će u ovako zastrašujuće djelo buljiti na psihoaktivnim drogama poput LSD-a.



Slika 43.

Izvor: Street Art Cities



Slika 44.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 45.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 46. Lav Paripović, *Autonomous Culture Temple*

Izvor: Jan Vržina



Slika 47. *Cipele na štriku*

Izvor: Ev. K., Foursquare

Ovo nas uvodi u sljedeću kategoriju psihodeličnosti, koja se kao i estetika ružnoće, manifestira na različite načine, no zajednička im je nit izražavanje psihodeličnih iskustava. Kategorija se može realizirati kroz korištenje psihodelične estetike kontrakultura 1960-ih poput radova na

slikama 48 i 49, motive psihoaktivnih droga poput gljiva i LSD-a kao u radovima sa slika 50 i 51 te detalja sa slike 52, ili slikanje nadrealnih prostora i bića koja kao da su izašla iz psihodeličnih iskustava kao s radova na slikama 53-56. Opće je poznata poveznica između kontrakultura 1960-ih poput *hippie* pokreta, i psihoaktivnih supstanci, a kontrakultura Medike nije ništa drugačija. Psihoaktivna sredstva u ovim su supkulturama često percipirana kao alat za proširivanje svijesti, a ako ćemo to povezati s ostatkom programa, percipirana su kao način za sagledavanje vlastitog života iz drugog kuta. Promoviranje psihoaktivnih iskustava u suštini promovira očiđenje, koje, jednako kao i s antropomorfnim životinjama, začudnim djelima s odlikama estetike ružnog ili opće grafičerske prakse, promoviraju preispitivanje svijeta i vlastite pozicije u njemu shodno anarhističkom poimanju umjetnosti. Preispitivanje, čuđenje i istraživanje preduvjeti su promjeni svijeta, a psihoaktivne supstance za mnoge su okidač koji vodi ka želji za promjenom, materijalnom koliko i duhovnom, što nas opet vraća anarhističkoj želji za životom u skladu s prirodom, zajednicom svih ljudi i ulozi ritualnosti u postizanju ideala grafičerskog palimpsesta u široj kulturi.



Slika 48.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 49. Create, Piece
Izvor: Galerija Siva



Slika 50. Lonac, Medika Diving
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 51.
Izvor: Klubikon



Slika 52.
Izvor: Jan Vržina



Slika 53.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



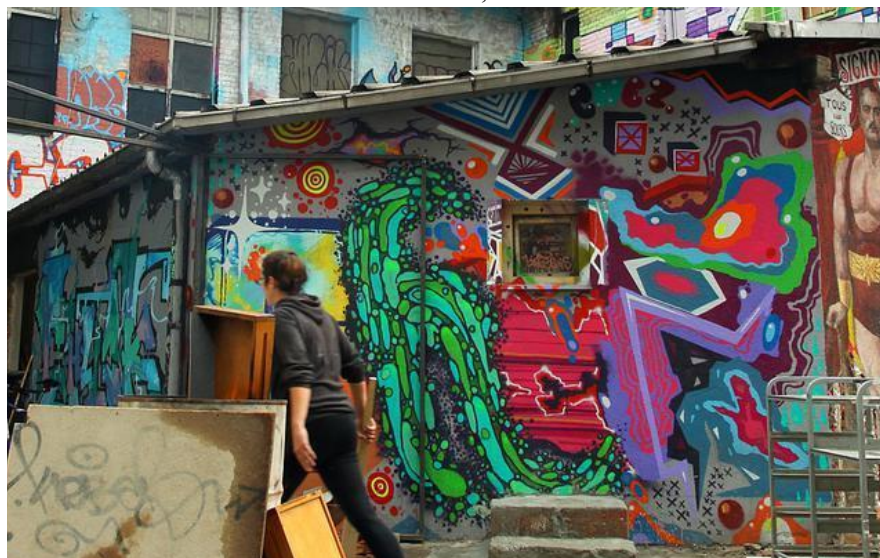
Slika 54.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 55.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 56.

Izvor: Tomislav Miletić, PIXSELL

Valja istaknuti nekoliko zanimljivijih radova poput monumentalnog Lončevog murala sa slike 50 koji iskustva droga prikazuje kao ronjenje dok se brendirana roba protagonista rada može čitati kao potencijal psihodeličnih iskustava da izbací modernog čovjeka iz ciklusa konzumerizma. Psihodelična iskustva, kao i AKC, tako pokazuju mogućnosti drugačijeg svijeta mimo kapitalizma, a ovaj rad na sličan način ontološki prenamjenjuje ventilacijsku cijev u ronilačku masku, pokazujući drugačije mogućnosti prostora poput drugačijih stanja svijesti psihodeličnih iskustava. Radovi sa slike 55 i 56 križaju nadrealna i psihodelična iskustva s estetikom ružnoće, u prvom radu kroz zastrašujuća bića, a u drugom radu kroz isprepletenost apstraktnih biomorfnih motiva s oronulosti. Rad sa slike 55 pak križa navedeno sa sljedećim tematskim ciklusom fantastičnih svjetova kroz nadrealnu ikonografiju koja bi mogla biti viđena u filmovima Alejandra Jodorowskog. Ovaj rad također prenamjenjuje prozore u okvire različitih slika nastavljajući time tradiciju koju je otpočeo rad sa slike 57, koji je iste prozore koncipirao kao strip s ružnim, no simpatičnim prikazima pomaknutog svakodnevnog života u anarhističkoj estetici tiska.



Slika 57. Miro Župa rad
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Fantastični svjetovi i srednjovjekovni motivi na sličan način kao *Autonomous culture temple* iskazuju značaj Medike kao ceremonijalnog spomenika i pretvaraju je u magičan i čudnovat prostor, vidljivo na, uz spomenute radove, slikama 58-60. Rad sa slike 58 koristi prepoznatljivu anarho-estetiku te se također može karakterizirati kao psihodeličnim, jednako kao i nadrealni prikaz rada sa slike 59. Radovi sa slike 61 i 62 više ističu Mediku kao sveto mjesto, posebice rad sa slike 61 koji izgleda kao oltarni diptih ili vitraj, no oba rada imaju i funkciju izazivanja očuđenja. Rad sa slike 61 svojim prikazom astronauta i vanzemaljaca preklapa se s kategorijom svemirskih i sci-fi motiva koji, kao i psihodelija ili neki *memento mori* prikazi s odlikama estetike ružnoga, tjeraju na sagledavanje svijeta i vlastitog života iz šire perspektive poticanjem

očuđenja prema anarhističkom idealu poimanja umjetnosti. Radovi sa slika 63 i 64 također se preklapaju s estetikom ružnoće uključivanjem NLO-a, čestog motiva u horror filmovima, odnosno uznemirujućeg psihodeličnog prikaza vanzemaljca. Radovi sa slika 65 i 66 koriste ikoničku sci-fi estetiku 80-ih za aluziju na svemir, a potonji rad pritom sadrži i antiratnu kritiku. Radovi sa slika 67 i 68 jasnije izražavaju primarnu funkciju svemirskih motiva, izvlačenje promatrača iz njihove svakidašnje perspektive, što radi i već viđeni rad sa slike 25 čija je poruka da šalica kozmosa dnevno, što će reći sagledavanja života iz šire perspektive, svijet čini ljepšim mjestom.



Slika 58.
Izvor: DiVan



Slika 59.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 60.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



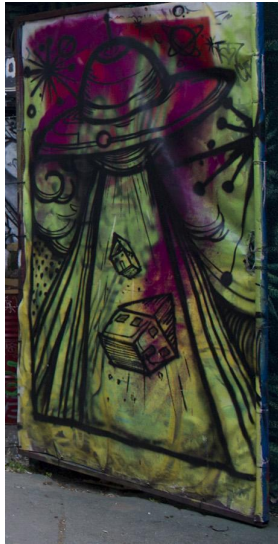
Slika 61.

Izvor: Jan Vržina



Slika 62.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 63.

Izvor: Street Art Cities



Slika 64.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 65. Time, Piece
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 66.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 67. Rad Kosi
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 68. Rad Tifani Rubi
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Kategorija radova koju je teško jednoznačno nazvati ili definirati set je djela koji nastoji Mediku učiniti ljepšim mjestom. Primjeri koje smo već vidjeli radovi su sa slika 19, 32, 27 i 68, a karakterizira ih šarenilo, korištenje srca ili drugih označitelja dobrodošlice, pomalo dječja estetika i atmosfera inkluzivnosti. Ova je kategorija protuteža estetici ružnoće, no kako smo vidjeli, s njom je komplementarna jer je ružnoća u Medici instrumentalna. Unošenjem boje i dobrodošlice kroz specifične murale Mediku se prikazuje kao simpatičnim mjestom u kojem svatko može pronaći svoje mjesto pod Suncem. Rad sa slike 69 ovo križa s estetikom ružnoće korištenjem duhova i crne podloge, kao i reducirani rad sa slike 70 koji na kontejneru za otpad slika lubanju i natpis “volim Medika” sukladno ideji rekontekstualizacije ružnoće kao nečeg inkluzivnog, kao ponosa marginalizirane zajednice koja kroz ružnoćom stremi boljem, kreativnijem, participativnijem i inkluzivnijem svijetu prefiguriranom u AKC-u. Najčišći primjeri ovih tendencija ipak su radovi sa slika 71 i 72 gdje prvi pokazuje Mediku upravo kao takvu zajednicu, a drugi svojim šarenilom izaziva korporativnu *raspodjelu osjetilnog* rekontekstualizirajući reklamni okvir kao polje za razigrane poteze boja. Često se također u Medici nalaze crteži srca, Sunca i drugih dječjih motiva, u nekoliko navrata i u grafitima kao s radom slike 73 ili *pieceom* sa slike 74 koji uz srca prikazuje i Scooby Dooa.



Slika 69.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 70.
Izvor: Street Art Cities



Slika 71.
Izvor: Street Art Cities



Slika 72.
Izvor: Street Art Cities



Slika 73. Chez, *Piece*

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 74.

Izvor: Street Art Cities

Još jedan rad koristi motiv čudovišta iz Scooby Dooa, rad sa slike 75, koji je uz estetiku ružnoće autoreferencijalan. Iako su sve kategorije autoreferencijalne samim time što ih stvaraju ljudi koji sačinjavaju zajednicu Medike u prostoru koji je sjedinjen sa zajednicom, kategoriju autoreferencijalnosti tvore djela koja se na specifičan način odnose prema Medici i njenome noćnom životu, iskazujući samosvijest cijelog performativnog postojanja AKC-a. Natpis *Welcome 2 after* referira se na ponekad monstruoza stanja u kojima se posjetitelji Medike znaju naći u sitnim jutarnjim satima, dok rad sa slike 76 naslikan pored šanka na sličan način ružno i simpatično u anarho-estetici prikazuje pripadnike punk supkulture u zenitu alkoholiziranosti. Rad sa slike 77 naslikan je na prostoru gdje se prodaju karte, a natpis *ma ja bi trebo bit na popisu...* referira se na čestu taktiku izvolijevanja besplatnog ulaza, dok oslik muškog akta kod prostora za prodaju karata i garderobe na slici 78 prikazuje bivšeg zaštitara Medike koji se često

može vidjeti na tim lokacijama. Stavljanje akta u prostor garderobe jednako se može čitati kao šaljiv način sjedinjavanja prostora i umjetničke prakse. Ovim radovima je zajednička funkcija očvršćivanja zajednice putem afirmacije zajedničkih iskustava u Medici za postizanje komunalne slobode te se stvara još jedna protuteža ponekad uznemirujućim prikazima učestalije estetike ružnoće.



Slika 75.

Izvor: Jahvo Joža, Subsiti.hr



Slika 76. Ena Jurov, *Pijanci*
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 77. Detalj *Piecea*
Izvor: AKC Attack



Slika 78. Dorotea Matijević, *Akt*
Izvor: Dorotea Matijević

Rad sa slike 76 također se referira na punk supkulturu kao direktnija referenca na glazbu nego korištenje crno-bijele punk estetike, a ovu potkategoriju autoreferencijalnosti kroz direktne reference na glazbu možemo vidjeti u radu sa slike 49 koji uz psihodeličnu estetiku koristi tekst popularne punk grupe Brkovi, radu sa slike 79 koji ovo kombinira s estetikom ružnoće, radu sa slike 80 koji cijelu jednu građevinu ontološki prenamjenjuje u *boombox* te radovima sa slika 81 i 82 koji prikazuju pripadnice punk supkulture. Ovi radovi pak pripadaju u čestu kategoriju ženskih portreta, što invocira feminističku borbu i pokazuje Mediku kao rodno egalitarno mjesto. Muški su portreti u Medici za razliku od ženskih vrlo rijetki, a ženski se portreti također opiru seksualizaciji i muškom pogledu prezentirajući Mediku kao sigurnim mjestom za žene. Neki su se ženski portreti već istaknuli, no valja spomenuti i rad sa slike 83 koji s crvenim kapljicama

gotovo da upada u estetiku ružnoće, rad sa slike 85 koji pokazuje motive psihodelije i širenja svijesti te skulpture sa slike 86 koja, osim što Medici daje još jedan rad tipičan drugim ceremonijalnim spomenicima, crvenom bojom i čekićem uvrštava feminizam u širu klasnu borbu. Ova je karijatida reciklirana od umjetničkog paviljona jer je za vrijeme restauriranja kalup napravljen s greškom, što također skulpturu uvrštava u šire poruke o reciklaži i DIY kulturi.



Slika 79.

Izvor: Tifani Rubi, Blogspot



Slika 80. Lav Paripović, Boombox

Izvor: Ev. K., Foursquare



Slika 81.
Izvor: Street Art Cities



Slika 82.
Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 83.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr



Slika 84. Lonac i Chez, *Technicolour Dream*

Izvor: Licegrada.hr



Slika 85. *Karijatida*
Izvor: Zla V., Foursquare

U Medici se javljaju i nešto rjeđe teme poput antiratnih poruka koje smo nagovijestili radom sa slike 66, no ove se teme ispoljavaju kroz jednu od navedenih kategorija, u ovome slučaju rad sa slike 86 kroz estetiku ružnoće i rad sa slike 87 kroz prikaze životinja. Iz tog razloga, kao i zbog konciznosti, ovime smo ipak uspjeli predstaviti najčešće teme i načine na koje se one preklapaju. Ovo nikako nije iscrpan prikaz produkcije u Medici, no dovoljan je da bismo dobili uvid u glavne poruke koje nam ovaj rizomatski ikonografski program šalje i putokaz za orijentaciju u tim porukama, te je dovoljan da nam potvrdi tezu da njegove vrijednosti uistinu zrcale vrijednosti anarhizma i ulične umjetnosti opisane u prijašnjim poglavljima. Teme se međusobno prelijevaju jedna u drugu zajedno sa svojim porukama, što je i očekivano s obzirom na post-anarhističku pluralnost identiteta i vjerovanja u Medici, a upravo je to prelijevanje i međusobno značenjsko naglašavanje ono zbog čega ovaj rad inzistira na tome da je riječ o ikonografskom programu, a ne ikonografiji, te zašto ga je bilo potrebno promatrati kroz prizmu rizoma.



Slika 86.

Izvor: Street Art Cities



Slika 87. Lonac, *Higher*

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

Iako rizomatska struktura programa operira kroz drugačije mehanizme semiotičke proizvodnje nego autorski ikonografski programi, njegova funkcija i odnos s promatračem ostaju slični. Ikonografski je program Medike organski stvorio određen kod i logiku koji imaju funkcije osnaživanja svakodnevnih aktivnosti, vizualne reprezentacije ideoloških napora mjesta i simboličkog ujedinjava zajednice koja ga stvara. U tom smislu, komunikacija rizomatskih ikonografskih programa ne razlikuje se pretjerano od autorskih ikonografskih programa hramova i palača. Napomenuto je da kategorija estetike ružnoće ima internu i eksternu komponentnu, no ovo jednako vrijedi i za druge kategorije, primjerice kategorija inkluzivnosti koja interno

učvršćuje zajednicu, a eksterno iskazuje dobrodošlicu. Prosječnom se eksternom promatraču bilo koji ikonografski program, Medike ili Sant'Apollinare in Classe, može činiti kao nakupina nasumičnih djela iz anarho-punk odnosno kršćanskog imaginarija. Tek ulaskom u ovaj imaginarij i članstvom u internim zajednicama ljudi koji sačinjavaju ove ceremonijalne spomenike ta djela poprimaju jedinstvo i zajednički glas, njihovi kodovi postaju čitki ulazeći u dijalog, a njihove funkcije time realizirane. Tek je tada vidljivo interno stvaranje kohezije i eksterna kritika programa, u slučaju Medike kritika dominantnog društva, njegove *raspodjele osjetilnog* i, kako je Innis to bio sročio, različitih oblika siromaštva. Napokon, tada je moguće uočiti i koji nam svijet ceremonijalni spomenik kao heterotopija nudi umjesto našeg svijeta, u slučaju crkve Kraljevstvo Božje, a u slučaju Medike rizomatski organiziranu, horizontalnu, prirodnu, umjetnički nastrojenu, decentraliziranu, participativnu, antihijerarhijsku i dijalošku anarhističku utopiju.

Uzmimo za primjer “rad” sa slike 88, koji je dijaloški samim time što je spontana kombinacija rada Mislava Lešića preko kojeg je Kopito zla naslikao desnu polovicu. Ovaj “rad” obuhvaća gotovo sve kategorije koje smo naveli. Vijuge i isprekidana linija se formalno referiraju na secesiju i grafički medij dok bi se anksiozna obrada teme mogla shvatiti kao estetski ružnom, pružajući svojevrsnu kritiku modernog života. Istovremeno subjekt murala konzumira nepoznato psihoaktivno sredstvo te stoga dobiva viziju fantastičnog, psihodeličnog svijeta vezanog uz prirodu, duhovnost i sva živa bića. Prikaz ove vizije uvjerljivo je inspiriran šamanskim, izvaneuropskim motivima, dok dva bića koja nose deblo iz kojega izlazi vuk nalikuju popularnim prikazima vanzemaljaca, a ornamentalna pozadina iza njih zvijezdama. Ovi su vanzemaljci na skateboardima što se za ove supkulture može shvatiti i kao autoreferencijalnim motivom, jednako kao i konzumacija psihoaktivnih sredstava. Sagledan sam po sebi od eksternog promatrača rad se može čitati kao promocija psihoaktivnih supstanci kao lijeka za otuđenost modernog života, no tek u kontekstu interne zajednice Medike te radova i tema koji ga okružuju nailazimo na ideje ružnoće kao istine današnjeg života, psihoaktivnih supstanci i svemira kao načina buđenja kritičke refleksije, duhovnosti i težnje za životom harmoniziranim s prirodom koju kritička svijest uzrokuje i Medike kao mjesta koje ovo ritualno performira. Kao i u bilo kojem ikonografskom programu, bez cjelovite slike njegovog sadržaja izostaje kod kojim svaki individualni rad možemo interpretirati, namijenili to umjetnici tako ili ne, i, recipročno, sagledavanjem isključivo individualnih radova ne možemo iznaći potpunu sliku toga što nam Medika pokušava reći.



Slika 88.

Izvor: Jahvo Joža, Subsite.hr

6. Zaključak

Ovom smo analizom ispunili ciljeve rada. Teorijski okvir rizomatskih ikonografskih programa, vezan uz teoriju anarhizma i uličnu umjetnost, koji smo postavili u prvom dijelu rada konkretiziran je na primjeru Medike koja nam je, obrnuto, poslužila kao plodonosan primjer i poligon za interpretaciju ikonografskih programa AKC-ova općenito. Vidjeli smo kako je Medika, kao i bilo koji danas aktivni AKC u Hrvatskoj i šire, utjelovljenje anarhističke teorije i prakse prema načinu skiciranom u uvodu te da svojom heterotopičnošću, performativnošću i jedinstvom zajednice i prostora zadovoljava kriterije AKC-a. U Medici također vidimo inzistiranje na umjetnosti kao agentom promjene i preduvjetom života vrijednog življenja sukladno anarhističkom poimanju umjetnosti, te alternativni svijet Medike, kao i svaki AKC, sjedinjava umjetnost i svakodnevicu modelirajući na svojem primjeru drugačiji i mogući poredak. Za naše potrebe ovo je najvidljivije u obilju radova ulične umjetnosti koji krase njezine zidove. Ovaj je medij, prema našoj analizi, komplementaran s anarhističkom teorijom što se na primjeru Medike, sukladno načinu na koji ovi radovi nastaju i interagiraju u prostoru AKC-a, može čitati kao šira poruka koju nam Medika šalje o participativnosti, DIY principu,

dijalosti, sjedinjavanju umjetnosti i svakodnevice, horizontalnoj organizaciji društva itd. Ove je radove također, sukladno našem širenju smrti autora i *slikovnog obrata* na likovne cikluse, moguće čitati kao cjelinu, zbog specifičnog profila ljudi koji ophodi Mediku i zbog toga što se Medika može poimati kao ceremonijalni spomenik revolucionarnog fundacijskog mjesta. Program Medike, kao i program bilo kojeg AKC-a, ipak drugačije funkcionira od autorskih ikonografskih programa viđenih u hramovima i palačama, što smo opisali uspoređujući umjetnost AKC-ova s Deleuzeovim i Guattarijevim viđenjem nomadske umjetnosti te podobnosti njihovog koncepta rizoma s umjetničkom produkcijom u Medici i anarhističkom praksom. To nas je navelo da ovakve, organski nastale ikonografske programe, nazovemo rizomatskima zbog njihove tendencije temporalnog i prostornog premrežavanja značenja, te smo ih čitali shodno tome, tražeći najčešća formalna i sadržajna čvorišta kroz koja se ikonografski program Medike ispoljava prostorno i vremenski..

Iz analize radova, uz vizualno-simboličku bazu grafiterskog palimpsesta, detektirali smo 11 najčešće korištenih kategorija: političke poruke, estetiku ružnoće, prikaze životinja, prikaze cirkusa i teatra, ritualne i izvanuropske motive, psihodelične radove, prikaze fantastičnih svjetova i srednjovjekovnih motiva, svemir i ZF motive, temu dobrodošlice, autoreferencijalne radove i ženske portrete. Čitajući ove radove kao premrežene cjeline iznašli smo poruke kojima se ovi radovi nadopunjuju međusobno, i nadopunjuju praksu same Medike, interpretacije koje ne bi bile moguće bez navedenog teorijskog okvira.

Da rezimiramo, poruke koje nam Medika šalje najviše su izražene u matrici grafiterskog palimpsesta koji zrcali sva načela anarhizma i prakse AKC-ova i ulične umjetnosti, no u AKC-u naglašava suradnju. Ova suradnja i produkcija također dopušta Medici da njen ikonografski program bude rizomatski, fluidan i dijaloški usmjeren, što možemo i vidjeti u načinima na koje se značenja individualnih radova mijenjaju konstantnim preslikavanjem. Primjer je netom spomenuti prikaz čovjeka s pizzom sa slike 88, već sam sklopljen od dva rada, koji se u potpunosti mijenja na sljedećem OHOHO festivalu dodavanjem rada sa slike 59. Medika se tako impostira kao enklava drugačijeg, anarhističkog društva, distancirajući se od dominantne kulture i *raspodjele osjetilnog* putem estetike ružnoće jer u toj ružnoći vidi istinu. Ružnoća je prihvaćena i pretvorena u nešto pristupačno, te, premda je ponekad uznemirujuća, u drugim je primjerima simpatična i iskazuje dobrodošlicu. Šareni i inkluzivni radovi, ženski portreti kao i neke životinje stvaraju balans između Medike kao dionika otpora i Medike kao sigurnog mjesta, slobodne i nehijerarhijske zajednice koju neki radovi izričito referenciraju jer Medika na kraju dana jest oboje te na oba načina osporava ustaljeni svijet kapitalizma. Otpor, ružnoća i bunt također su

vezani uz punk estetiku, što Mediku veže uz njen glazbeni program i postavlja u širi kontekst post-anarhističkog punk savezništva AKC-ova diljem Europe, spona koja se ponekad i eksplicitno izražava na zidovima. Radovi koji tematiziraju glazbu, šarenilo i inkluzivnost također imaju zajedničko pokazivanje Medike kao prostora kreacije i tvornice kulture, što je, uz druge prakse Medike, viđeno kao prirodni način života u kojem su rad, stvaralaštvo i razonoda neodvojivi prema anarhističkim idejama vraćanja prostorima njihove uporabne vrijednosti, rizomatsko-komunalne organizacije društva te neodvojivosti umjetnosti i svakodnevice. Učestali prikazi životinja i prirode ne vežu Mediku samo uz ekološku i vegansku borbu, već pokazuju da su sve prakse Medike pokušaj života u skladu s percipirano prirodnijim anarhističkim načelima, što je nemoguće potpuno realizirati u ružnoći okolnog konteksta.

Medika se također često rekontekstualizira kao fantastičan svijet ili ritualno mjesto, afirmirajući njenu funkciju kao ceremonijalnog spomenika i pokazujući da je borba protiv ružnoće, unatoč obitavanju u ružnoći, itekako živa u Medici kroz njenu praksu i kroz samosvjesnu, cirkusku performativnost drugačijeg svijeta karakterističnu intersticijskom načinu otpora i heterotopijama. Performans je to marginalnih i izopćenih koji ritualno zahtijevaju bolji i ljepši svijet za sve, a ne samo za neke, te je performans čijoj se zajednici svatko solidaran može pridružiti. Za one koji toga nisu svjesni postoji dijapazon tema koji uzrokuju očudenje i tjeraju na kontekstualizaciju vlastitog života u širu perspektivu ne bi li se pobudila kritička refleksija i svijest, činjenica koja se naglašava radovima koji doslovno zahtijevaju drugi kut gledanja na prostor. Svijest se pokušava pobuditi kroz psihodelične i svemirske motive te začudne prikaze kao i kreativno prenamjenjivanje prostora, a ta je praksa duboko vezana uz anarhističko poimanje umjetnosti kao agenta promjene. U toj praksi još jednom treba istaknuti važnost ulične umjetnosti kao dominantnog medija ikonografskog programa Medike, štoviše najprimjerenijeg medija za nastajanje rizomatskih ikonografskih programa uopće, zbog njenog prirodnog savezništva s anarhizmom, potencijala za očudenje i nekomodificiranog pogleda na umjetnost.

Svijest koja se u Medici budi pokušava se putem programa kanalizirati, kako smo već nekoliko puta napomenuli, upravo u ideološke postavke baze programa viđene u grafičarskom palimpsestu, jedne te iste postavke anarhističke teorije - horizontalni odnosi moći, rizomatska struktura društva, važnost zajednice u postizanju slobode, subvertiranje kapitalizma i privatnog vlasništva, direktna akcija, participativnost, inkluzivnost i dijalog, sjedinjavanje umjetnosti i svakodnevice, isticanje uporabne umjesto razmjenske vrijednosti prostora, antiautoritarnost i antihijerarhičnost, DIY princip, poziv na intersticijski način otpora itd. Kao što smo vidjeli većina je ovih odlika direktno referencirano različitim kategorijama poput kategorije estetike ružnoće

koja subverzira estetiku i ukus kapitalističkog društva, kategorije dobrodošlice koja naglašava važnost zajednice i inkluzivnosti, kategorije životinja koje potiču solidarnost i antihijerarhijski stav, kategorije psihodeličnih motiva koji ističu ekspresivnost i slobodu, kategoriju prirode koja evocira rizomatsku organizaciju društva itd. One koje nisu, poput DIY principa, naziru se u toj bazi i širem načinu kulturne produkcije u AKC-u jer je svatko dobrodošao pridonijeti programu Medike svojim *tagom* ili natpisom u moru šarene suradnje potpisa. Ideja je programa navedene karakteristike povezati i proširiti, potaknuti razumijevanje ružnoće, prirode i duhovnosti te potrebe za inkluzivnijim i kreativnijim svijetom drugačije, participativnije *raspodjele osjetilnog* kako ritual Medike kao ceremonijalnog spomenika ne bi okončao u zidovima tog kontraprezerviranog spomenika, već kako bi se jednom prikazi prirode i fantastičnih svjetova materijalno realizirali izvan njih.

Na žalost, postoje mnogi nevjerojatni radovi koji zbog opsega nisu uvršteni u ovaj diplomski rad. Međutim, ovaj rad može pružiti teorijski okvir i poticaj za daljnje dokumentiranje i valoriziranje umjetničke produkcije u AKC-ovima, u Hrvatskoj i izvan nje, čime je cilj opiranja zaboravu ispunjen. Naše poimanje rizomatskih ikonografskih programa, ambiciozniji aspekt ovoga rada, također bi mogao biti primijenjen na druge, organski nastale likovne cikluse. Interpretacija rizomatskog programa samostana Sūmele tako bi se bitno razlikovala od interpretacije programa u Medici. Iako su oba programa nastala spontano te su fluidni, mijenjajući se i umrežavajući na različite načine, te oba vizualno odaju dojam decentraliziranosti, kaosa i kinetike, njihove su poruke sasvim drugačije. Samostan je Sūmela u ovom obliku zacijelo anarhičan, u smislu bezvlašća, no nije anarhistički, jer svojom lijenošću i destruktivnošću nije kooperativan poput onog u Medici. Namijenjena kontraprezervacija Sūmele suradnju pokazuje jedino u stvaranju sveopćeg dojma nereda te tako njegova poruka iskazuje samo strah. Strah od ikona i strah od zaborava, u Sūmeli nailazimo na poruku koja poput Urobora konzumira samu sebe u vječnom proživljavanju momenta egzistencijalističke tjeskobe. Inkluzivnost i poziv su na direktnu akciju u Sūmeli jednodimenzionalni, združeni jedino u namjeri razaranja i propalom pokušaju da svoje jastvo nametnu povijesti.

Medika, s druge strane, vlastitu temporalnu i prostornu poziciju hrabro prihvaća i pretvara u manifest, manifest o povijesti koju pišu svi umjesto odabranih pojedinaca, manifest o vrijednosti stvaranja unatoč vremenu koje će uzeti konačan trijumf, manifest o jednakosti i dijalogu svih bez kompromisa, manifest o suradnji i slobodi u inat neslobodnom svijetu. Zidovi Medike pokazuju mogući svijet u kojem se uporabna vrijednost cijeni više od cijene reklamnog prostora, oni izazivaju taj svijet i potiču drugačiju svijest, pokazujući na sebi da možemo bolje i možemo

ljepše, premda i kroz ružnoću. Možda zbog toga nigdje Saidova tvrdnja nije točnija nego na zidovima AKC-a: *Stvarati je pružati otpor.*²¹³

²¹³ Said u: Jarbou, 2017., 150.

7. Popis literature

7.1. Knjige

1. Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York: Columbia University Press, 1993.
2. Deleuze, Gilles i Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. [11. izdanje, prvo izdanje 1987.]
3. Mattern, Mark, *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margins*, Albany: State University of New York Press, Suny Press, 2016.
4. Mitchell, W.J.T., *Image Science: Iconology, Visual Culture, And Media Aesthetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
5. *Naša Priča: 15 godina ATTACK!-a*, ur. Sven Cvek, Boris Koroman, Sunčica Remenar, Sanja Burlović, Zagreb: Autonomni kulturni centar, 2013.
6. Sandler, Daniela, *Counterpreservation: Architectural Decay in Berlin since 1989*, Ithaca i London: Cornell University Press and Cornell University Library, 2016.
7. Van Straten, Roelof, *Uvod u ikonografiju: teoretske i praktične upute*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003.

7.2. Poglavlja u knjigama

1. Agustín, Óscar García, »The Aesthetics of Social Movements in Spain«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 325-348.
2. Awad, Sarah H. i Wagoner, Brady, »Introducing the Street Art of Resistance«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 1-16.
3. Glăveanu, Vlad Petre, »Art and Social Change: The Role of Creativity and Wonder«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 19-38.
4. Innis, Robert E. »Resisting Forms: Prolegomena to an Aesthetics of Resistance«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 63-84.
5. Jarbou, Rana, »The Resistance Passed Through Here: Arabic Graffiti of Resistance, Before and After the Arab Uprisings«, u: *Street Art of Resistance*,

- (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 113-154.
6. Nielsen, Cecilia Schøler , »The Democratic Potential of Artistic Expression in Public Space: Street Art and Graffiti as Rebellious Acts«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 301-324.
 7. Poulimenakos, Giorgos i Dalakoglou, Dimitris, »Hetero-utopias: Squatting and spatial materialities of resistance in Athens at times of crisis«, u: Dimitris Dalakoglou, Georgios Agelopoulos, *Critical Times in Greece*, London: Routledge, 2017., 173-187.
 8. Smith, Matthew Ryan, »Indigenous Graffiti and Street Art as Resistance«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 251-276.
 9. Teo, Thomas, »Subjectivity, Aesthetics, and the Nexus of Injustice: From Traditional to Street Art«, u: *Street Art of Resistance*, (ur.) Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London: Palgrave Macmillan, 2017., str. 39-62.

7.3. Članci

1. Barthes, Roland, »Smrt Autora« [1967.], u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL, 1986. str. 176-180.
2. Caballero, Klein i Humberto, Ricardo, »Creativity and territory. The construction of centers and peripheries from graffiti and street art«, u: *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* 2 br. 2. (2016.), str. 6-15.
3. Camus, Albert, »Art and Revolt«, u: *Partisan Review* 19 br. 3 (1952.), str. 268-281.
4. Dee, E.T.C., »SQUATTED SOCIAL CENTRES IN LONDON: TEMPORARY NODES OF RESISTANCE TO CAPITALISM«, u: *Contention: The Multidisciplinary Journal of Social Protest* 4 br. 1-2 (2016.), str. 109-127.
5. Duncan, Carol i Wallach, Alan , »The Museum Of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis«, u: *Marxist Perspectives* 4 (1978.), 28-51.
6. Palmer, Lucia Mulherin, »Rhizomatic Writings on the Wall: Graffiti and Street Art in Cochabamba, Bolivia, as Nomadic Visual Politics«, u: *International Journal of Communication* 11 (2017.), 3655-3684.

7. Pinder, David, »Urban Interventions: Art, Politics and Pedagogy«, u: *International Journal of Urban and Regional Research* 23 br. 3. (2008.), str. 730-736.
8. Nathaniel Prottas, »Contextualization and Experience in the Museum: Hans-Georg Gadamer, Art History, and Dialogical Teaching«, u: *The Journal of Aesthetic Education* 51 br. 3 (2017.), str. 1-25.
9. Vilaseca, Stephen, »From Graffiti to Street Art: How Urban Artists are Democratizing Spanish City Centers and Streets«, u: *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies* 8 (2016.), str. 9-34.

7.4. Mrežni izvori.

1. Attack!, *Autonomni kulturni centar — Attack!*, <https://attack.hr/o-attacku/> (pregledano 17. svibnja 2023.)
2. Baldini, Andrea Lorenzo, »What Is Street Art?«, u: *Estetika: The European Journal of Aesthetics* 59 br. 1 (2022.), <https://estetikajournal.org/articles/10.33134/eeja.234> (pregledano 17. svibnja 2023.)
3. Galerija Siva, *Siva Arhiva - Izvan kadra (svibanj 2020.)*, Mrežna stranica Facebook, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2896502013737467&type=3> (pregledano 17. svibnja 2023.)
4. Klein, Naomi, *Squatters in white overalls*, Mrežna stranica *The Guardian* (lipanj 2001.), <https://www.theguardian.com/world/2001/jun/08/globalisation.comment> (pregledano 17. svibnja 2023.)
5. Krajišnik, Đorđe, *Bojan Krištofić: Na sceni vladaju velika sloboda i demokratičnost*, Mrežna stranica *Oslobođenje* (studeni 2018.), <https://www.oslobodjenje.ba/dosjei/intervjui/bojan-kristofic-na-sceni-vladaju-velika-sloboda-i-democraticnost-411583> (pregledano 17. svibnja 2023.)
6. Kučinac, Dunja, *Odnos subkulture i suvremene umjetnosti na primjeru zagrebačkih grafita od početka devedestih godina 20. stoljeća do danas*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, 2014., <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/5218/> (pregledano 10. lipnja 2023.)

7. Lapolla, Luca, *Anarchist heterotopias: post-1968 libertarian communities in Britain and Italy*, doktorski rad, London: Birkbeck, University of London, 2020., <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40310/1/Thesis%20Luca%20Lapolla.pdf> (pregledano 10. lipnja 2023.)
8. Marić, Matea, *Autonomni kulturni centar Medika*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, 2020., <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A2173> (pregledano 10. lipnja 2023.)
9. Nigdjezemska, *AKC Nigdjezemska*, <https://akcnigdjezemska.tumblr.com/about>, (pregledano 17. svibnja 2023.)
10. Rancière, Jacques, »Raspodjela osjetilnog – estetika i politika«, u: *Up&Underground 09-10* (2006.) [2000.], <https://up-underground.com/broj-09-10/raspodjela-osjetilnog-estetika-i-politika/> (pregledano 10. lipnja 2023.)
11. ReciKlaonica, *ReciKlaonica*, <http://reciklaonica.blogspot.com/> (pregledano 17. svibnja 2023.)
12. SqEK, *Learning from the divide between 'artistic' and 'anarchist' squats in Paris*, Mrežna stranica SqEK (Kolovoz 2013.), <https://sqek.squat.net/483/> (pregledano 17. svibnja 2023.)
13. Vuger, Dario, *Ulična umjetnost i umjetnost ulice: teorijski pristup i problem umjetnosti svakodnevice*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, 2019., <https://repozitorij.ffzg.unizg.hr/islandora/object/ffzg%3A2262> (pregledano 10. lipnja 2023.)

8. Popis slikovnih priloga

Slika 1. Freske kapele u samostanu Sümela, Izvor: Zoe Šarlija

Slika 2. Grafiti freska samostana Sümela, Izvor: Zoe Šarlija

Slika 3. Jedan od mnogih “đabe ste krečili” natpisa diljem prostora bivše Jugoslavije, Izvor: <https://www.dubrovnikportal.com/novosti/dabe-ste-krecili/>

Slika 4. AKC Metelkova, Ljubljana, Izvor: <https://tropter.com/en/slovenia/ljubljana/akc-metelkova>

Slika 5. Hausprojekt Kōpi, Berlin, Izvor: <https://www.dangerman.no/show/dangerman-kopiagh-in-berlin-ger/>

- Slika 6. Prešarani prozor u Medici**, Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 7. Dvorište Medike**, Izvor: <https://divan.fyi/place/akc-attack/>
- Slika 8. Portreti Puma 34 i Oko**, Izvor: <https://komikaze.hr/izlozba-radionica-medika/>
- Slika 9. Secesijski memento mori**, Izvor: <https://www.subsite.hr/2014/05/ohoho-festival-stripa-i-ulicne-umjetnosti-u-mediki-2014/>
- Slika 10. Popularna varijanta anarhističke zastave**, Izvor: <https://www.nationalflags.shop/Anarchy-Flag>
- Slika 11. Mane Mei, Bez Granica. Bez Nacija. Bez Deoprtacija.**, Izvor: <https://www.glasistre.hr/kultura/galerija-siva-izlozba-vk-brune-butorca-709646>
- Slika 12. Medika ostaje**, Izvor: <https://radar.squat.net/sh/zagreb/akc-medika>
- Slika 13. Logo udruge Attack!**, Izvor: <https://www.facebook.com/akc.attack/>
- Slika 14. Programatski oslik u prostoru Medike**, Izvor: <https://kulturpunkt.hr/vijesti/napad-na-nezavisnu-kulturu/>
- Slika 15.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>
- Slika 16.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>
- Slika 17.** Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>
- Slika 18.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 19.** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 20. Detalj rada Mire Župe**, Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>
- Slika 21. Monika Meglić i Stipan Tadić, Hell Tower**, Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>
- Slika 22. GL, Piece**, Izvor: <https://www.facebook.com/profile/100063500291617/search/?q=siva%20arhiva>
- Slika 23.** Izvor: <https://komikaze.hr/izlozba-radionica-medika/>
- Slika 24.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 25.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 26.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>
- Slika 27.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2022/10/ohoho-festival-2022-u-medici/>
- Slika 28.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 29.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2020/10/ohoho-festival-2020-u-medici/>
- Slika 30. Snol, Piece**, Izvor: <https://www.facebook.com/profile/100063500291617/search/?q=siva%20arhiva>
- Slika 31.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>

Slika 32. Rad Kosi, Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>

Slika 33. Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>

Slika 34. Lončev rad, Izvor: <https://www.subsite.hr/2013/04/ohoho-festival-undergroundd-i-y-stripa-i-ulicne-umjetnosti/>

Slika 35. Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>

Slika 36. Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>

Slika 37. Detalj sa Circus, Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 38. Oko i Chez, Happiness of True Friendship, Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 39. Oko, Courage, Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 40. Izvor: <https://www.subsite.hr/2020/03/proces-tahijevi-kmetovi-i-the-valley-u-surogatu/>

Slika 41. Monika Meglić, Stipan Tadić, Luka Dundur i Ivona Jurić, Circus, Izvor: <https://direktno.hr/zagreb/korisnici-prostora-medika-nece-morati-iseliti-sljedece-dvije-godine-85456/>

Slika 42. Maske, Izvor: Jan Vržina

Slika 43. Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>

Slika 44. Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>

Slika 45. Izvor: <https://www.subsite.hr/2020/10/ohoho-festival-2020-u-medici/>

Slika 46. Lav Paripović, Autonomous Culture Temple, Izvor: Jan Vržina

Slika 47. Cipele na štriku, Izvor: <https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 48. Izvor: <https://www.subsite.hr/2020/10/ohoho-festival-2020-u-medici/>

Slika 49. Create, Piece, Izvor: <https://www.facebook.com/profile/100063500291617/search/?q=siva%20arhiva>

Slika 50. Lonac, Medika Diving, Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>

Slika 51. Izvor: <https://klubikon.com/2017/05/11/zagrebacki-underground-klub-akc-medika-pred-zatvaranjem/>

Slika 52. Izvor: Jan Vržina

Slika 53. Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>

Slika 54. Izvor: <https://www.subsite.hr/2022/10/ohoho-festival-2022-u-medici/>

- Slika** **55.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2014/05/ohoho-festival-stripa-i-ulicne-umjetnosti-u-mediki-2014/>
- Slika** **56.** Izvor: <https://www.vecernji.hr/zagreb/pistolero-u-petak-slavi-svoj-deveti-rodendan-u-akc-medika-984325/galerija-120477?page=1>
- Slika** **57.** **Miro Župa rad,** Izvor: <https://www.subsite.hr/2014/05/ohoho-festival-stripa-i-ulicne-umjetnosti-u-mediki-2014/>
- Slika 58.** Izvor: <https://divan.fyi/place/akc-attack/>
- Slika 59.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>
- Slika 60.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2022/10/ohoho-festival-2022-u-medici/>
- Slika 61.** Izvor: Jan Vržina
- Slika** **62.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2013/04/ohoho-festival-undergroundd-i-y-stripa-i-ulicne-umjetnosti/>
- Slika 63.,** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 64.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>
- Slika** **65.** **Time, Piece,** Izvor: <https://www.facebook.com/profile/100063500291617/search/?q=siva%20arhiva>
- Slika 66.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 67. Rad Kosi,** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika 68. Rad Tifani Rubi,** Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>
- Slika 69.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>
- Slika 70.** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 71.** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 72.** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika** **73.** **Chez, Piece,** Izvor: <https://www.subsite.hr/2014/05/ohoho-festival-stripa-i-ulicne-umjetnosti-u-mediki-2014/>
- Slika 74.,** Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>
- Slika 75.** Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>
- Slika** **76.** **Ena Jurov, Pijanci,** Izvor: <https://www.subsite.hr/2022/10/ohoho-festival-2022-u-medici/>
- Slika** **77.** **Detalj Piecea,** Izvor: <https://www.facebook.com/342353719298282/posts/medika-ima-novi-prilaz-pazite-na-beton-/975619709305010/>
- Slika 78. Doroteja Matijević, Akt,** Izvor: Dorotea Matijević

Slika 79. Izvor: <https://vokitoki.blogspot.com/2011/03/jbtc-in-akc-medika-february-2011.html>

Slika 80. **Lav Paripović, Boombox,** Izvor:

<https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 81. Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>

Slika 82. Izvor: <https://www.subsite.hr/2016/04/5-ohoho-festival-u-akc-mediki/>

Slika 83., Izvor: <https://www.subsite.hr/2019/06/ohoho-festival-2019-u-medici/>

Slika 84. **Lonac i Chez, Technicolour Dream,** Izvor:

<https://licegrada.hr/genijalni-mural-technicolor-dream-na-zidu-akc-medika-autora-lonac-i-chez-186/>

Slika 85. **Karijatida,** Izvor:

<https://foursquare.com/v/akc-medika/4bbe24540ec69c7495e55559/photos>

Slika 86. Izvor: <https://streetartcities.com/markers/31843>

Slika 87. **Lonac, Higher,** Izvor:

<https://www.subsite.hr/2014/05/ohoho-festival-stripa-i-ulicne-umjetnosti-u-mediki-2014/>

Slika 88. Izvor: <https://www.subsite.hr/2015/04/4-ohoho-festival-u-mediki/>

SUMMARY

Self-managed social centres (SSC) are a unique historical phenomenon which has resulted in interesting individual works as well as outstanding ambients. Academic research from the perspective of art history about SSCs, however, is almost non-existent, and this thesis aims to fill the vacuum. The goal of the thesis is to analytically approach the art of SSCs in Croatia on the case of SSC Medika, at the same time creating a theoretical framework for understanding works in SSCs in general. The first part of the thesis, the theoretical one, is dedicated to the construction of an interpretative framework for reading works of art in SSCs. The first chapter after the introduction thus goes into relevant anarchist theory, the practice of SSCs in contemporary anarchism, and the relation between art and anarchism. The second chapter analyses the dominant medium through which the art of SSCs manifests, the medium of street art, and concludes that this medium has a natural alliance with anarchism in itself, holding the same devotion to decentralisation, participation, DIY culture, non-hierarchy, resistance to the dominant social order etc. The third chapter connects said theory with modern and contemporary art theorists such as Mieke Bal, W.J.T. Mitchell and Roland Barthes, so it could, finally, with the help of Deleuze and Guattari and their concept of the rhizome, posit that the works of street art within SSCs can be read as iconographic programs. In the thesis it is argued that, despite the lack of a singular author, it is possible to read seemingly random clusters of works as semiotic wholes connected rhizomatically, a hypothesis that is then tested on the case of SSC Medika. The fourth chapter thus, keeping in mind the presented anarchist and art theory, classifies two hundred documented works by thematic frequency, and then decodes these categories and their interaction with one another on the basis of anarchist theory as well as interviews with artists and important organisational agents in Medika. The interpretation of the rhizomatic iconographic program of SSC Medika finally yields a specific set of motifs and themes which elucidate her values with which the theoretical part of the work is put on concrete foundations, while the documented works are elevated to a wider theoretical framework.

Key words: AKC Medika, anarchism, self-managed social centres, street art, iconographic program, pictorial turn, poststructuralism, rhizome