

Transformacije privatne memorije

Gundić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:897887>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij snimanja
Usmjerenje fotografija

TRANSFORMACIJE PRIVATNE MEMORIJE
Pisani dio diplomskog rada

Mentorica: dr. sc. Iva Prosoli Stojkowska, doc.

Student: Ivan Gundić

Zagreb, 2021.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. UVOD.....	1
2. OBITELJSKA MEMORIJA.....	2
2.1. Vrijednost i trajanje.....	2
2.2. Obiteljska fotografija.....	10
2.3. Obiteljski album kao arhiv.....	16
3. FOTOGRAFIJA I INDEKSIČNOST.....	25
4. METODE DESTRUKCIJE U UMJETNIČKOM RADU.....	33
5. ZAKLJUČAK.....	39
6. LITERATURA.....	41
7. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA.....	45

Sažetak:

Rad *Memogram* propituje relativnost ideje vrijednosti na primjeru odnosa prema obiteljskoj memoriji. Koristeći interdisciplinarni i multimedijalni pristup prikazujem topljenje obiteljskih želatinskih fotografija koje potom kemijskim postupkom pretvaram u kovanicu čistog srebra. U pisanom dijelu rada *Transformacije privatne memorije* iz perspektive teorije fotografije, povijesti umjetnosti, etnologije, teorije arhiva i semiotike analiziram odnose između vrijednosti i memorije te kontekstualiziram svoj rad u odnosu na relevantne autore iz suvremene umjetnosti. U okviru vlastite obiteljske povijesti bavim se temama smrtnosti i postsjećanja te promatram poziciju medija fotografije kao mnemoničkog sredstva.

Ključne riječi: vrijednost, memorija, obiteljska fotografija, srebro, postsjećanje, arhiv

Summary:

The work *Memogram* examines the relativity of the idea of value on the example of a relationship to family memory. Using an interdisciplinary and multimedia approach, I depict the melting of silver gelatin family photographs which I then chemically convert into a coin of pure silver. In the written part of the thesis, titled *Transformations of Private Memory* from the perspective of Theory of Photography, Art History, Ethnology, Archive Theory and Semiotics, I analyze the relationship between value and memory and contextualize my work in relation to relevant authors from the history of contemporary art. Within my own family history, I deal with the topics of mortality and remembrance, and I observe the position of the medium of photography as a mnemonic tool.

Key words: value, memory, family photography, silver, postmemory, archive

1. UVOD

Pisani dio diplomskog rada pod naslovom *Transformacije privatne memorije* prati razvoj umjetničkog rada *Memogram* u kojemu istražujem pitanje vrijednosti i vlastiti odnos prema obiteljskoj memoriji. Koristim teorijski okvir iz područja povijesti umjetnosti, teorije fotografije, semiotike, etnologije i teorije arhiva kako bih propitao mehanizme kojima se sjećanje upisuje u predmete i prenosi unutar obiteljske povijesti te kakvu ulogu u tim procesima ima fotografija kao mnemoničko sredstvo. Osim teorije, koristim i primjere iz suvremene umjetničke prakse. Navodim radove i umjetnike koji su se bavili srodnim temama prema čijem radu uspostavljam kritički odnos i nastojim ukazati na sličnosti i razlike s vlastitim pristupom kako bih ilustrirao svoje namjere i motivacije.

Kao polazište za svoje istraživanje koristim obiteljske crno bijele želatinske fotografije snimljene prije mog rođenja. Rastapanjem ovih fotografija svodim ih na elementarnu razinu, a kemijskim procesima iz obiteljskih fotografija dobivam čisto srebro koje potom prešanjem oblikujem u kovanicu. Transformacijom fotografija u materijalni objekt dobivam novi referent obiteljske memorije koji će doslovno trajati vječno. Proces transformacije memorije, od fotografija do komadića čistog srebra, bilježim putem medija fotografije i videa, ali koristim i autentične objekte. Ovim procesom stvaram međuprostor u kojemu se pitam što je potrebno da nešto postane memorija i što je točno trenutak u kojem se u sasvim običan predmet upisuje dodatno značenje i vrijednost kako bi on postao uspomena.

Riječ *Memogram* u hrvatskom jeziku nema izvorno značenje, a nastala je spajanjem prefiksa “-memo“, što upućuje na memoriju, odnosno sjećanje i sufiksa “-gram“ koji istovremeno označava osnovnu mjernu jedinicu za masu, dok kao drugi dio riječi označava „ono što se odnosi na slovo, pismeni znak“¹ te ga često pronalazimo kao sufiks u riječima koje označavaju razne slikovne prikaze (npr. piktogram, nomogram, kardiogram) Pored kovanice izrađene topljenjem srebra iz obiteljskih fotografija i naziv rada isto je tako kovanica, odnosno „riječ koja je dobivena sastavljanjem dviju prepoznatljivih riječi koje se osjećaju kao posebni dijelovi.“² Upisivanjem osobne memorije u kovanicu srebra čija masa iznosi tek nešto više od pola grama i odabirom ovog izraza za naziv rada, od početka ukazujem na relativne odnose između vrijednosti i sjećanja.

¹ Prema: Hrvatski jezični portal <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, pristupljeno: 3.11.2020.

² Prema: Isto.

2. OBITELJSKA MEMORIJA

2.1. Vrijednost i trajanje

Na lokalnom sajmu antikviteta kupio sam nekoliko starih, crno bijelih obiteljskih fotografija. Među njima bilo je portreta bračnih parova, ali i članova cijelih obitelji, pejzaža s putovanja i ljetovanja, ali i neuspjelih, neoštarih i nepravilno eksponiranih snimaka. Izgledale su kao da ne pripadaju istoj obitelji, čak ni istom vremenskom razdoblju, ali posjedovale su određenu estetsku vrijednost i privlačnost karakterističnu za sve stare predmete koje nalazimo na sajmovima antikviteta. O sličnom fenomenu pisala je i američka filozofkinja Susan Sontag: „Zub vremena ima tendenciju raditi protiv slika, no dio interesa koji je ugrađen u fotografije i značajan izvor njihove estetske vrijednosti jesu upravo preobražaji koje na njima ostavlja vrijeme. Ako im damo dovoljno vremena, mnoge fotografije dobiju auru. Činjenica da fotografije u boji ne stare na isti način kao i crno bijele fotografije djelomično objašnjava marginalan status koji su fotografije u boji imale donedavno. (...) Čini se da hladna intimnost boje na neki način sprječava fotografiji da dobije patinu. (...) Sve fotografije su zanimljive, koliko i dirljive, ako su dovoljno stare.“³

Od jednostavnog interesa za stare predmete na razini kolekcionarstva, više me zanimala ideja vrijednosti kao relativne kategorije. Kupljene fotografije možda jesu zanimljive zbog svoje patine, no one za mene osobno ne predstavljaju nikakav referent na obiteljsku povijest i ne evociraju sjećanje bilo koje vrste, što znači da one za mene vrijede tek onih nekoliko kuna koliko sam ih platio. S druge strane, u obitelji posjedujemo vrlo slične fotografije, koje bi u budućnosti isto tako mogle biti na nekom sajmu prodane u besćenje, dok one za mene predstavljaju neprocjenjivu vrijednost.

Odnosi između vrijednosti i memorije očito postoje, kao što je to ilustrirala danska toretičarka fotografije Mette Sandbye: „Svi znamo priče o ljudima koji su spasili obiteljski fotografski album kao najcjenjeniji objekt dok su bježali iz svoje zapaljene kuće. Većina se ljudi slaže da obiteljske fotografije predstavljaju "nešto emocionalno" za pojedinog vlasnika, bez obzira na to što slike zapravo prikazuju inscenirane ritualne događaje ili snimke

³ Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC, str. 133-134.

svakodnevnog života.“⁴ Radom na projektu *Memogram* nastojim istražiti i propitati navedene odnose između vrijednosti i memorije.

O vezi između fotografije, prolaska vremena i smrti, Susan Sontag piše: „Na samom početku povijesti fotografije (...) William Fox Talbot je zapazio da je kamera osobito pogodna za bilježenje 'ozljeda koje stvara vrijeme'. Fox Talbot govorio je o onome što se događa građevinama i spomenicima. Međutim, nama su tjelesni ožiljci zanimljiviji od ožiljaka u kamenu. Putem fotografija, mi na najintimniji, najbolniji način pratimo stvarnost ljudskog starenja. (...) Fotografija je inventar smrtnosti.“⁵ Prema Susan Sontag, sve su fotografije *memento mori*, a snimiti fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, ranjivosti i promjenjivosti neke druge osobe ili stvari. Izrezivanjem trenutka i njegovim zamrzavanjem sve fotografije svjedoče o neumoljivom topljenju vremena.⁶ Ovo razmišljanje za mene je predstavljalo ključan trenutak u razvoju vizualizacije rada.

Idejom o neizbježnom propadanju i prolasku vremena bavim se dvojako. S obzirom na sadržaj medija, tako što promatram prolaznost motiva, tj. onoga na što se fotografija referira, ali i unutar medija, jer na obiteljske fotografije gledam kao na fizičke objekte, referente koji nisu trajni, jer iako evociraju sjećanje, kao papirnati objekti one su prolazne. Fotografije iz vlastitog obiteljskog arhiva u laboratoriju podvrgavam kemijskom procesu otapanja. S obzirom na to da se radi o crno bijelim želatinskim fotografijama, sliku čine slojevi kemijskog spoja sa srebrom koji zbog svojih fotosenzibilnih svojstava omogućuje očuvanje slike.⁷ Izloženi nagrizajućoj otopini natrijeve lužine visoke koncentracije slojevi srebra polako se odvajaju od fotografskog papira i talože, ostavljajući za sobom crne tragove. Pritom nestaje i slika, a ostaju samo bijeli papiri bez sadržaja.

⁴ Sandbye, Mette. (2014). *Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of Why and How*. *Journal of Aesthetics & Culture* 6 (1): 25419, str. 2

⁵ Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC, str. 73.

⁶ Prema: Isto, str. 23.

⁷ Hannavy, John. (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Taylor & Francis Group, str. 857.



Slika 1. Gundić, Ivan, 8 fotografija iz rada *Memogram*, 2020.

U jednoj od početnih faza rada na projektu *Memogram*, u suradnji sa *Mediterranskim institutom za istraživanje života*⁸, provedena je kemijska analiza sastava fotografija kojom se trebala utvrditi približna masa elementarnog srebra prisutnog u fotosenzibilnom sloju eksponiranog i fiksiranog fotopapira. Utvrđeno da je za proizvodnju opipljivog komadića srebra potreban približno 1m² fotografskog materijala što se, s obzirom na različite dimenzije fotografija, može preračunati u okvirno 80 fotografija. Za kemijsku analizu korištene su fotografije kupljene na sajmu antikviteta. Iste sam fotografije koristio i za prve probe snimanja procesa otapanja. Izazov koji je uslijedio bio je odabir fotografija iz obiteljskog arhiva koje ću odabrati za rastapanje. Tek kada sam počeo raditi s vlastitim fotografijama shvatio sam koliko je uništavanje obiteljskih fotografija za mene bilo bolno iskustvo. Nelagoda koju sam osjećao gledajući kako se fotografije istapaju nastala je jer sam snimljene prizore mogao povezati s vlastitim posrednim ili neposrednim iskustvom. Štoviše, kad se radilo o fotografijama koje su prikazivale ljude i događaje koje uopće nisam mogao prepoznati također sam osjećao nelagodu

⁸ MEDILS: <http://www.medils.hr/>, pristupljeno: 19.9.2020.

zbog same činjenice da je, za razliku od kupljenih fotografija, u pitanju moje obiteljsko nasljeđe. Ovu razliku pripisujem dvama načinima na koje fotografija djeluje na promatrača, koje francuski semiotičar Roland Barthes, u svojem djelu *Svjetla komora* razlikuje kao *studium* i *punctum*.⁹ Prvi definira kao zanimanje za fotografije koje proizlazi iz znanja usvojenog u kulturi, a na promatrača djeluje na razini neodgovornog sviđanja, kakvo čovjek osjeća prema drugim ljudima i svakodnevnici. *Studium* fotografije ne podrazumijeva osjećaje. *Punctum* fotografije, s druge strane, odnosi se isključivo na osjećaje, tj. na ono što promatrača osobno dirne u fotografiji i ne može se tumačiti unutar društvenih konvencija koje povezujemo s medijem. On proizlazi iz osobnoga iskustva i percepcije stvarnosti pa stoga uključuje i emocije koje uvjetuju i samo razumijevanje i smisao fotografske snimke. Promatrač ga može pronaći u bilo kojoj fotografiji, bila ona privatna ili javna, no prema Barthesu, najčešće je to slučaj s obiteljskom fotografijom.¹⁰ Do sličnog sam zaključka došao i radom na projektu *Memogram*. Posebno kada se radilo primjerice o fotografiji mojih prabake i pradjeda snimljenih frontalno, kako poziraju ispred naše obiteljske kuće u izgradnji u kojoj sam i ja odrastao i u kojoj i danas živim.



Slika 2. Gundić, Ivan, Isječci iz video dokumentacije topljenja obiteljskih fotografija, *Memogram*, 2020.

⁹ Prema: Barthes, Roland. (2003). *Svjetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 33.

¹⁰ Prema: Belaj, Melanija (2008). *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, 45 (2) 135-151, str. 138.

Medijem fotografije bilježim dematerijalizaciju obiteljske memorije, a fotografiranjem u sekvencama naglasak stavljam na trajanje procesa. Topljenje slojeva srebra i njihovo odvajanje od fotografija dokumentiram i snimanjem videa. U prezentaciji snimkama ubrzavam brzinu reprodukcije, čime postizem iluziju bržeg prolaska vremena, što pojačava značenje. Pri snimanju koristim kemijsko posuđe, poput laboratorijskih čaša i stakalaca koja se koriste za sekvenciranje DNK u biološkim istraživanjima, a koristim i mikroskopske snimke te skener visoke razlučivosti. Nakon otapanja i dodatne kemijske obrade od fotografija preostaje mala količina čistog srebra koje prešanjem oblikujem u žeton nalik na kovanicu. U realizaciju rada uvodim suptilne elemente laboratorijskog procesa kako bih suprotstavio dva pristupa istraživanju. Hladan i objektivni pristup koji povezujemo sa znanstvenom metodom u prirodnim znanostima i pristup umjetničkom istraživanju koje ne mora uvijek imati strogo normiranu strukturu i metodologiju. Kovanicu čistog srebra izlažem pod staklenim zvonom. Tako simbolički spajam kontekst laboratorija, u kojemu se stakleno zvono koristi za čuvanje osjetljivih materijala koji se ne smiju izložiti zraku, kontekst dnevnog boravka tj. osobnog prostora u kojemu se ukrasno stakleno zvono koristi za čuvanje obiteljskih dragocjenosti, te kontekst muzeja u kojem se pod zvonom čuvaju predmeti od posebne umjetničke, materijalne i povijesne vrijednosti.



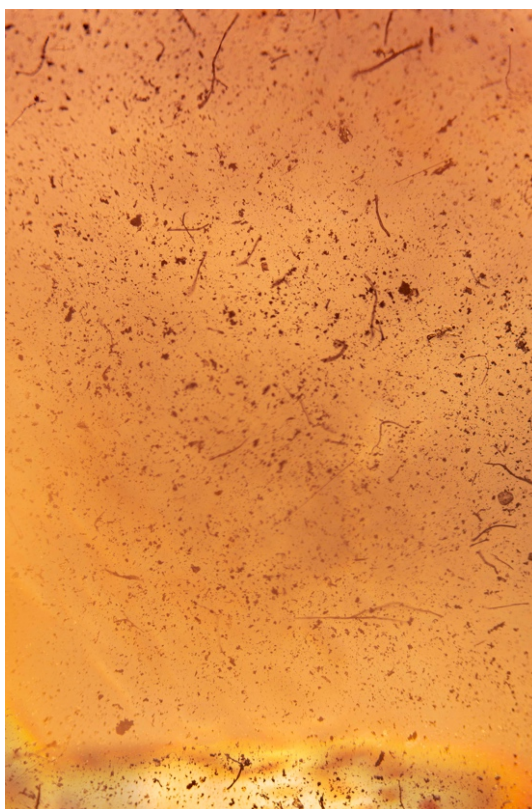
Slika 3. Gundić, Ivan, fotografija objekta, kovanica srebra pod staklenim zvonom,
Memogram, 2020.

Vizualizacijom rada tj. estetizacijom obiteljskih fotografija i njihova topljenja na spomenuti način propitujem i prirodu fotografskog diskursa generalno. Naime, medij fotografije od samih početaka prati dualizam ovih kontradiktornih pogleda. S jedne je strane shvaćanje medija fotografije kao znanstvene discipline koja pretendira objektivnoj istini, dok je s druge strane shvaćanje fotografije kao umjetnosti koja podliježe kultu subjektivnog iskustva.¹¹ Kako u raspravi o ovoj temi zaključuje američki fotograf, kritičar i teoretičar Allan Sekula: „Bitno je naglasiti da fotografija nije ni umjetnost ni znanost, ona je suspendirana između obaju diskursa (...) te kao takva polaže prava na vrijednost u kulturi, kako na području istinitosti koje podržava empirijska znanost, tako i na području užitka i ekspresivnosti koje nudi romantična estetika.“¹² Iako se odvija u laboratoriju, moje je umjetničko istraživanje osobne prirode, a njegov su predmet mehanizmi kojima stvaramo uspomene te subjektivna i relativna priroda vrijednosti koja se ne može objektivno izmjeriti, dok prostor laboratorija koristim simbolički, kao asocijaciju na mjesto spoznaje. „Laboratorij je definiran kao prostor u kojemu se stanje stvari određuje bez utjecaja na javnost i bez pozivanja na tradicionalne autoritete. Stoga je laboratorij predstavljao fizički i politički izoliran prostor. U njemu su vjerodostojnost promatranja određivali pouzdani svjedoci (...) ali i “neljudski“ instrumenti na koje se oslanja u otkrivanju stanja stvari.“¹³ Korištenje mikroskopa pri snimanju može se povezati i s proširenjem ljudske spoznaje koje nastupa s napretkom optike, izumom fotografije, teleskopa i ostalim tehnološkim dosezima koji su čovjeku vizualno približili prostore kojima ranije nije imao pristupa.

¹¹ Prema: Sekula, Allan (1983). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*, u Wells, Liz (ur.) (2003). *The Photography Reader*. New York: Routledge, str. 450.

¹² Isto.

¹³ Jenks, Chris. (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str.72.



Slika 4. Gundić, Ivan, mikroskopska fotografija rastapanja površine fotografskog papira, *Memogram*, 2020.

Pitanje vrijednosti i trajanja, ali i nestalnost fotografije kao objekta, u svojem radu *Višestruki autoportret u nestajanju* objedinjuje i hrvatski konceptualni umjetnik i redatelj Ivan Ladislav Galeta, o kojemu povjesničarka umjetnosti Markita Franulić piše:

„Faktor vremena na više je načina prisutan u Galetinu četverostrukom portretu – fotografiji iz automata snimljenoj 1980. godine u Parizu za propusnicu u *Centar Georges Pompidou*. Zbog kemijske nestabilnosti fotografija se tijekom godina počela raspadati, „stariti“, izložena je procesu dekompozicije lika i podloge, sadržaja i njegova nositelja. Fotografija, koju obično doživljavamo kao medij kojim trenutak u vremenu zaustavljamo za vječnost, pokazuje životnost i podliježe djelovanju kronološkog i atmosferskog vremena, dematerijalizira se. Stoga je autor odlučio da joj starenje povećava vrijednost (kao i većini umjetnina izvedenih u tradicionalnim medijima) te da joj cijena svakog dana raste za jedan Euro. Iako u našoj civilizaciji fizičko starenje u većini slučajeva znači i smanjenje vrijednosti,

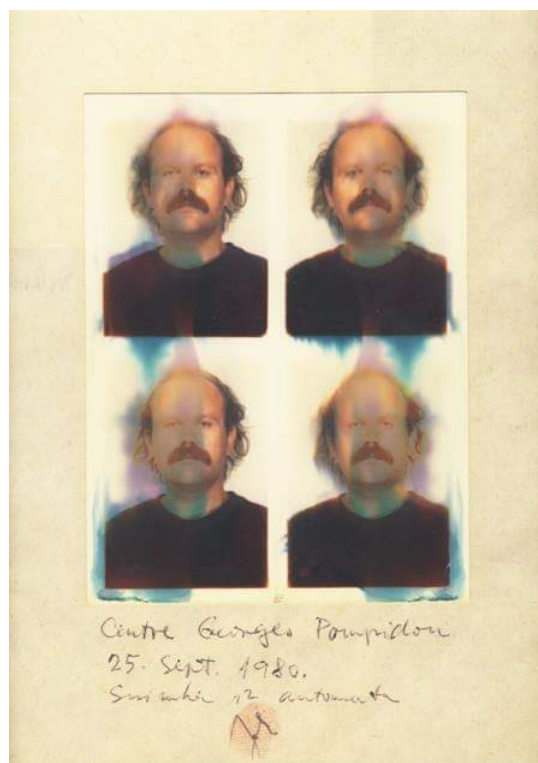
dok u umjetnosti vrijednost djela s vremenom raste, umjetnik joj upravo zbog tih životnih obilježja i nestalnosti povećava vrijednost tj. u koncept materijalne vrijednosti umjetničkog djela kao trajne vrijednosti (pa i u fizičkom smislu) unosi inverznu postavku – da ono zbog svoje ograničene trajnosti te razornog učinka vremena dobiva na vrijednosti. “¹⁴

Ivan Ladislav Galeta svojim radom problematizira ideju tržišne vrijednosti umjetničkog djela, on ju relativizira gotovo do groteske. Kada bih ja pokušao staviti svoj komadić čistog srebra dobiven otapanjem obiteljskih fotografija u kontekst tržišta, došao bih do zaključka da je potpuno bezvrijedan. Naime, sa svojom masom od 490 mg, on na tržištu vrijedi približno 5 kuna¹⁵, no kao i Ivan Ladislav Galeta, vrijednost smatram relativnom kategorijom. Zbog memorijske komponente i dodatnog značenja koje je u njega upisano, komadić srebra za mene vrijedi više nego na tržištu. Zato ga pomalo ironično i oblikujem u kovanicu čija vrijednost nije monetarna, već memorijska, a rad nazivam *Memogram*.

Nadalje, ako se promatra faktor vremena, kojim se Ivan Ladislav Galeta bavi i u mnogim drugim radovima, također nalazim neke sličnosti sa svojim radom. *Višestruki autoportret u nestajanju* ilustrira prolaznost fotografije kao objekta, koju autor odlučuje direktno povezati s njenom vrijednosti kao umjetničkog djela, dok ja na tu vrstu prolaznosti pokušavam odgovoriti na drugi način. Fotografije kao predmeti koji evociraju memoriju možda mogu trajati dugo, ali zasigurno ne zauvijek, a svesti ih na elementarnu supstancu srebra koja i dalje djeluje kako memorijski objekt, znači učiniti ih vječnima.

¹⁴ Franulić, Markita. (2013). *Proširena fotografija Ivana Ladislava Galeta*. u Milovac, Tihomir (ur.), Beke, Laszlo, Le Grice, Malcolm, Kipke, Željko, Mirčev, Andrej, Peternak, Miklos, Turković, Hrvoje, Wrum, Barbara. (2013). *Ivan Ladislav Galeta*; monografija. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 79-80.

¹⁵ Prema tržišnoj cijeni srebra na datum 18.9.2020. <https://www.bankazlata.com/cijena-srebra/>, pristupljeno: 18.9.2020.



Slika 5. Galeta, Ivan Ladislav, *Višestruki autoportret u nestajanju*, 1980.

2.2. Obiteljska fotografija

Povijest jedne obitelji sastoji se od niza događaja, a čin fotografiranja je događaj sam po sebi. Sveprisutnost fotografskog aparata sugerira da se vrijeme sastoji od zanimljivih događaja koji su vrijedni fotografiranja¹⁶ (jer fotografirati znači pridodati na važnosti). Ovakva postavka sugerira da je svaka obiteljska fotografija važna i vrijedna zbog same činjenice da postoji, da je snimljena. Razmatrajući sadržaj fotografija, Susan Sontag piše: „Vjerojatno ne postoji sadržaj koji se ne može uljepšati; štoviše, nema načina da se suzbije tendencija kod svake fotografije da pridaje vrijednost svojim sadržajima.“¹⁷ Prema tome, izdvajanje samo nekih fotografija iz cjelokupna obiteljskog arhiva stavlja me u nezavidan položaj i zbog toga želim naglasiti kako sam se u odabiru fotografija koje ću uključiti u rad vodio subjektivnim dojmom. Neke fotografije sam uključio u rad jer su prikazivale trenutke karakteristične za obiteljski život, neke jer se radilo o portretima dragih i bliskih članova obitelji. Jedini

¹⁶ Prema: Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC, str. 20.

¹⁷ Isto, str. 36.

zajednički uvjet koji sam pri odabiru postavio bio je taj da fotografije prikazuju događaje o kojima nemam vlastitih sjećanja iz prve ruke.

Fotografija je svoju najraniju masovnu upotrebu pronašla upravo kao medij za bilježenje osoba i događaja unutar obitelji, ona prvenstveno služi kao društveni obred.¹⁸ Razmišljajući o ritualnosti fotografiranja unutar obitelji, prvi je primjer obred vjenčanja kao povezivanja različitih obitelji u novu društvenu cjelinu. „Već barem jedno stoljeće svadbena je fotografija dio ceremonije vjenčanja isto onoliko koliko i propisane verbalne formule.“¹⁹, kako zaključuje Susan Sontag. Prema tome, u vizualizaciji rada prvo koristim fotografije vjenčanja svojih baka i djedova s očeve i majčine strane. Kao grupni portreti, one su snimljene frontalno pri čemu sve osobe na fotografiji gledaju direktno prema fotoaparatu. Takve fotografije, prema riječima Susan Sontag, povezuju se upravo sa svečanim prigodama: „U normalnoj retorici fotografskog portreta gledanje u kameru označava svečanost, otvorenost, razotkrivanje suštine subjekta. Zbog toga frontalnost djeluje kao prava poza za ceremonijalne slike (kao što su vjenčanja, završetak školovanja)“²⁰



Slika 6. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

¹⁸ Prema: Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC, str. 20.

¹⁹ Isto, str. 17.

²⁰ Isto, str. 44.

Nadalje, biram fotografije rođendanskih proslava i sličnih prigoda iz djetinjstva svojih roditelja, ali i starije fotografije članova proširene obitelji. Na grupnim portretima, osim roditelja i bliže rodbine, nalaze se i osobe koje ne prepoznajem, većinom prijatelji članova obitelji, ali i neki rođaci koji su davno umrli ili smo s njima izgubili kontakt prije mojeg rođenja. Rad na diplomskom projektu *Memogram* koristim kao priliku da s roditeljima i djedom razgovaram o zajedničkoj obiteljskoj povijesti. U našem primjeru, zbog spomenute odvojenosti, razgovori uz pregledavanje fotografija nisu bili čest slučaj. Tema takvih razgovora većinom je bila sjećanje na moju baku i pradjeda po majčinoj strani, koji su kao članovi najuže obitelji i živjeli u istoj kući, a oboje su preminuli unutar pola godine oko mojeg rođenja. Iz razgovora s majkom, djedom i tetom, o njima sam saznao puno, ali nikada nisam imao mogućnost vlastitih sjećanja, što me na neki način izdvajalo od ostalih, starijih članova obitelji. Problematikom memorije i sjećanja osobito se bavila i američka profesorica komparativne književnosti i teoretičarka fotografije Marianne Hirsch. Ovakvo, posredovano sjećanje kod kojega fotografija igra ključnu ulogu, ona naziva "postsjećanje", a definira ga kao memoriju osobe koja nije direktno sudjelovala u nekom događaju, već je sjećanje preuzela od drugih osoba putem usmene predaje.²¹

²¹ Prema: Belaj, Melanija (2008). *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, 45 (2), 135-151, str. 145.



Slika 7. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

Prema hrvatskoj etnologinji i kulturnoj antropologinji Melaniji Belaj, „obiteljska fotografija evidentira zajedničku prošlost pa stoga sudjeluje i u kreiranju zajedničke obiteljske povijesti.“²², a slušanje priča uz okupljanje oko fotografija pomaže nam u shvaćanju načina kojima unutar obitelji stvaramo sjećanja.²³ I samo je sjećanje, kako navodi poljska sociologinja Barbara A. Misztal, često društvena aktivnost ili čak sredstvo socijalizacije koje nam pruža razumijevanje i bolji uvid u formiranje međuljudskih odnosa.²⁴ O povezanosti obiteljske fotografije i osobnog iskustva Melanija Belaj detaljnije piše: „Fotografija je trag nečega što se stvarno dogodilo, nečega što postoji u ljudskom iskustvu. Stoga je interpretativni potencijal kojim obiluje fotografska snimka nužno oblikovan iskustvom zbilje i sudjelovanjem u njoj. Posljedično, osjetljiva priroda interpretativnosti fotografske snimke u uskoj je vezi s kompleksnošću i slojevitošću značenja što ga ima u životu čovjeka. To je osobito vidljivo kad

²² Prema: Belaj, Melanija (2008). *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, 45 (2), 135-151, str. 143.

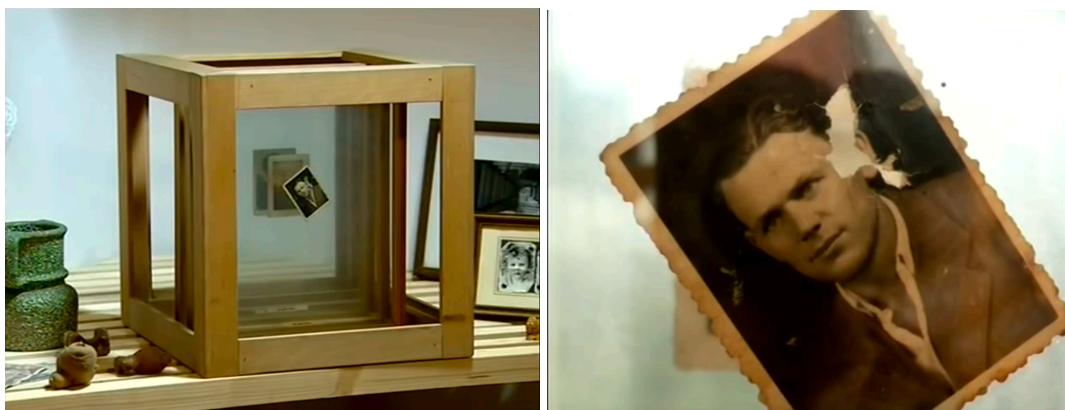
²³ Prema: Isto, str. 135.

²⁴ Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Theorizing Society Series. Prema: Gibbons, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. I.B.Tauris, str. 55.

je riječ o obiteljskoj fotografiji.“²⁵ Smatram kako je i moje propitivanje interpretativnog potencijala obiteljskog sjećanja uvelike uvjetovano osobnim iskustvom i postsjećanjem.

S obzirom na to da su moji roditelji nakon rastave braka većinu života živjeli odvojeno u različitim gradovima između kojih sam ja kao dijete morao putovati, u prikupljanju obiteljskih fotografija na neki način ponovno spajam razjedinjene dijelove obiteljske memorije koji bi se u tipičnom slučaju danas vjerojatno nalazili na istom mjestu. Fragmentiranu memoriju reinterpetiram tako da je doslovnom kemijskom i fizičkom transformacijom sjedinjujem u novi simbolički objekt u obliku kovanice od srebra.

Reinterpretacijom obiteljske memorije bavi se i Ivan Ladislav Galeta. Ponovno ga navodim kao primjer s obzirom na to da umjetnik u svojem radu *Moj otac Karlo* iz 1991. godine također koristi obiteljske fotografije kako bi konstruirao novi memorijski objekt te u njega upisao dodatno značenje. Prema riječima Markite Franulić: „Objekt *Moj otac Karlo* čine tri staklene ploče od kojih svaka nosi po jednu staru fotografiju: dvije na kojima je Galetin brat i jednu na kojoj je sam umjetnikov otac. U Drugome svjetskom ratu, 1944. godine, otac je te fotografije imao u novčaniku u koji se zabio šrapnel granate koja ga je ranila. Perforacija nastala prolaskom šrapnela, ista je na svim trima slikama, a njihov međusobni odnos i položaj u trenutku koji je mogao biti koban za posjednika fotografija, prikazan je u instalaciji. Ponovno se rad formira oko jedne čvrste točke, ovoga puta praznine, rupe koja otvara put u unutarnje fizičke i psihičke značenjske slojeve, te podsjeća na krhkost postojanja, materijalizirajući isječak u vremenu koji je mogao biti presudan za nečiji život.“²⁶



Slika 8. Galeta, Ivan Ladislav, *Moj otac Karlo*, 1991.

²⁵ Prema: Belaj, Melanija (2008). *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, 45 (2), 135-151, str. 137.

²⁶ Franulić, Markita. (2013). *Proširena fotografija Ivana Ladislava Galeta*. u Milovac, Tihomir (ur.), Beke, Laszlo, Le Grice, Malcolm, Kipke, Željko, Mirčev, Andrej, Peternak, Miklos, Turković, Hrvoje, Wrump, Barbara. (2013). *Ivan Ladislav Galeta*; monografija. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, str. 80-81.

Ivan Ladislav Galeta u svojem radu kao okosnicu prostornog razmještaja koristi prazninu koja je nastala fizičkim oštećenjem fotografija, to je mjesto na kojem se slika prekida i ne postoji. Praznina je jedan od bitnih elemenata i u vizualizaciji mojeg diplomskog rada. Svaki proces raspada obiteljskih fotografija, koji dokumentiram u različitim medijima, ima sličan tijek: kreće od slike i sadržaja, a završava prazninom, bijelim papirima na kojima je slika potpuno izbrisana i koji više ne prenose znanje.

Iz perspektive filozofije odgoja i političke teorije, hrvatski filozof Petar Jakopec proučava pisanje Johna Locka, utemeljitelja spoznajne teorije i ideologa liberalizma: „Razvojem građanskoga društva i jačanjem demokracije, postupno se mijenja odnos prema čovjeku kao pojedincu te odgoju kao posebnom postupku socijalizacije. Lockeova ideja odgoja (u kojoj je i dalje prisutna temeljna Lockeova misao da je čovjek pri rođenju *tabula rasa*) u prvi plan postavlja pojedinca odnosno dijete koje živi u obitelji s roditeljima“, a znanje stječe iskustvom.²⁷ Dok Galeta u svojim *Performativnim predavanjima* snima seriju fotografija popunjavanja školske ploče znanjem, idejama i oblicima²⁸, čak do te mjere zasićenosti koja bi se mogla iščitati kao strah od praznog prostora, moja je postavka obratna. Prazne papire izlažem kao objekte i razmišljam o njima kao o „*tabuli rasi*“, time se brisanje sadržaja obiteljskih fotografija u mojem radu simbolički može naznačiti kao novi početak nekog novog arhiva.

²⁷ Jakopec, Petar. (2014). *Promišljanje odgoja u Johna Lockea*. *Obnovljeni Život*, 69. (4.), 509-521, str. 509. <https://hrcak.srce.hr/131303> (pristupljeno: 1.10.2020.)

²⁸ Isto, str. 81.

2.3. Obiteljski album kao arhiv

Snažna povezanost između obiteljskog doma i arhiva vidljiva je već na razini pojma, u samoj etimologiji koju te dvije riječi dijele. Kako navodi francuski filozof i semiotičar Jacques Derrida, “arhiv“ svoje značenje povlači iz grčkog jezika, u kojemu *arkheion* prvobitno označava dom, kuću, boravište ili adresu viših magistrata, odnosno građana koji su na temelju svoje političke moći bili zaduženi za čuvanje službenih dokumenata u svojim privatnim kućama. Čuvarima arhiva, a nazivamo ih još i *arhontima*, osim uloge čuvanja fizičke sigurnosti materijala pohranjenih u arhivu, pripadao je i hermeneutički legitimitet. Oni su naime bili pripadnici društva koji su posjedovali moć tumačenja arhiva.²⁹ U mojem promatranju obiteljskog albuma kao arhiva i istraživanju oblika u kojima se memorija može manifestirati te načina na koje se ona prenosi iz generacije u generaciju tj. iz jednog konteksta u drugi, značajna je i moć predaje (*consignation*) koja je karakteristična za sve arhive i ne uključuje samo ulogu čuvanja arhiva i osiguravanja njegova mjesta boravka, nego i čin predavanja (*consigner*) koji se temelji na ujedinjavanju znakova.³⁰ S obzirom na to da se u radu *Memogram* bavim medijem fotografije, smatram bitnim ukazati na inherentnu povezanost fotografije i arhiviranja.

Temelje medija fotografije čine mogućnost mehaničkog upisivanja i direktna referencija koja povezuje fotografiju s neosporivim podatkom o postojanju njezina subjekta. Zato svaki fotografski zapis prati načelo jedinstvenosti. Ugledni nigerijski povjesničar umjetnosti, Okwui Enwezor, navodi da je kamera uređaj za arhiviranje u doslovnom smislu pa je prema tome fotografija istovremeno i dokumentaristički dokaz i *a priori* arhivski objekt. Dakle poriv za snimanjem i dokumentiranjem događaja direktno je povezan s aspiracijom za proizvodnjom arhiva. To se najbolje očituje u jednostavnom primjeru kućne produkcije, odnosno obiteljske *snapshot* fotografije. Kontinuirana proizvodnja slika unutar obiteljskog doma svjedoči o ljudskoj potrebi za proizvodnjom neke vrste arhiva, ali i predstavlja nezanemarivo etnografsko značenje.³¹

Fotografski arhivi mogu biti korporativni, muzejski, povijesni, obiteljski, amaterski, umjetnički i postojati u cijelom nizu različitih oblika i funkcija. Oni mogu biti u vlasništvu

²⁹ Prema: Derrida, Jacques, i Prenowitz, Eric. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. (prev. Čepl, Matej). Časopis *15 Dana*: str. 41.

³⁰ Isto, str. 10.

³¹ Prema: Enwezor, Okwui. (2008). *Archive Fever: Photography Between History and the Monument; u Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography. 1. ed. Göttingen: Steidl, str. 11-12.

kako pojedinaca, tako i institucija pri čemu se odnos između vlasnika i arhiva može i ne mora podudarati s autorstvom. To se posebno očituje kod obiteljskih fotografskih arhiva kod kojih su fotografije često snimljene od strane više različitih fotografa amatera kojima se identitet nekada i ne može točno odrediti. Zbog toga se vlasništvo nad fotografijama ni ne može shvaćati u tradicionalnom smislu prema kojemu je vlasnik osoba koja je pojedinu fotografiju snimila te na nju polaže određena autorska prava. Ovakvo shvaćanje medija proizlazi iz mita o autorstvu koji je uveden i kroz povijest očuvan prvenstveno zbog potrebe da se fotografiju odijeli od reputacije servilnog medija mehaničke reprodukcije, kako bi se ona mogla etablirati kao ravnopravna umjetnička disciplina.³² Također, za medij fotografije karakteristično je da autorstvo nad pojedinim slikama ne mora nužno pripadati istoj osobi kojoj pripada kontrola i vlasništvo nad arhivom.³³ To je slučaj i kod mojih obiteljskih fotografija, rijetki su primjeri za koje se točno zna tko je autor snimke, a vlasništvo nad obiteljskim arhivom danas pripada meni kao najmlađem članu obitelji, s obzirom na to da nemam sestru ili brata, a tim više što sam jedini pokazivao interes i senzibilitet za obiteljske fotografije.

Obiteljski se album kao arhiv od javnog, državnog arhiva razlikuje prvenstveno u pragmatičnom smislu. Dok se za javne arhive, njihovi čuvari, principi predaje i sakupljanja te strukture klasifikacije definiraju institucionalno - određenim zakonom, statutom ili kakvim drugim oblikom pisanog pravila, kod obiteljskih albuma to nije slučaj jer se kod njih svi navedeni odnosi relativiziraju. Oni uvelike ovise o subjektivnom iskustvu svojih čuvara, o građi i sadržaju arhiva tj. obiteljskim fotografijama i usmenoj predaji koja se uz njih veže. Dakle ako se album promatra kao arhiv, u osobnom tj. obiteljskom kontekstu, a ne u institucionalnom, on posjeduje širok interpretativni potencijal i zato ga odabirem za polazište u istraživanju obiteljske memorije.

Uzmu li se za primjer strategije za klasifikaciju sadržaja nekog arhiva, u većini slučajeva moguće je razlikovati dva pristupa: taksonomski ili dijakronijski. Prvi pristup nalaže razvrstavanje po autoru, temi, tehnici, žanru ili slično, dok drugi pristup prati kronologiju proizvodnje ili sakupljanja sadržaja. Pokušati primijeniti ove ustaljene strategije na primjeru obiteljskog fotografskog arhiva je uzaludno, kako navodi američki fotograf i teoretičar Allan Sekula, jer se arhont gotovo uvijek nađe u dilemi između naracije i kategorizacije, tj. između kronologije i inventara.³⁴ Sa sličnom situacijom susreo sam se pri pokušaju usustavljanja

³² Prema: Sekula, Allan. (1983). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*, u Wells, Liz (ur.) (2003). *The Photography Reader*. New York: Routledge, str. 449.

³³ Isto, str. 444.

³⁴ Prema: Sekula, Allan. (1983). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*, u Wells, Liz (ur.) (2003). *The Photography Reader*. New York: Routledge, str. 446.

vlastitog obiteljskog arhiva. Prvenstveno mislim na fotografije iz majčinog, oćevog, ali i svojeg djetinjstva koje se pohranjene u kutije, nalaze na više adresa u različitim gradovima zbog obiteljske razdvojenosti koju sam ranije spomenuo. U razgovoru s roditeljima saznajem kako nas troje nikada i nismo imali obiteljski arhiv fotografija u punom smislu riječi. Naime čak i u razdoblju u kojem su roditelji bili u braku, većinu smo vremena živjeli odvojeno, na relaciji između Samobora i Koprivnice jer su majka i otac bili zaposleni na različitim mjestima. Pritom fotografije, prema riječima roditelja, jednostavno nikada „nisu došle na red“, a time ni naš arhiv nije imao stalno mjesto boravka, odnosno arhontsku dimenziju udomljavanja bez koje ni jedan arhiv ne može biti uspostavljen.³⁵ Ove okolnosti dovele su i do toga da sam se s mnogim obiteljskim fotografijama prvi puta susreo tek kada sam za to dobio povod, kroz istraživanje i rad na diplomskom projektu.

Ranije sam se osobnom temom obiteljske razjedinjenosti bavio na prvoj godini diplomskog studija fotografije reinterpetirajući video rad hrvatskog konceptualnog umjetnika i performera Siniše Labrovića. Njegov rad *Obiteljski dnevnik* zapravo je video dokumentacija kojom umjetnik prikazuje, za naše društveno podneblje doista karakterističan ritual obiteljskog gledanja središnje informativne emisije *Dnevnik* koja se na kraju svakog dana prikazuje na javnoj televiziji. Umjetnik snima sebe kako u okruženju cijele uže obitelji tiho i koncentrirano gleda emisiju u njenom cjelovitom trajanju, pri čemu je kamera postavljena tako da se obitelj snima iz perspektive televizora. U svojoj reinterpetaciji naslovljenoj *(Dv)obiteljski dnevnik* imitiram umjetnikov vizualni pristup tako što na isti način snimam gledanje *Dnevnika*, no u dva različita dnevna boravka, jednom kraj majke i drugom kraj oca pri čemu spajanjem dvaju kadrova simbolički ujedinijem cijelu obitelj u ritual koji u stvarnosti nikada zapravo nije uspostavljen.



Slika 9. Gundić, Ivan isječak video rada *(Dv)obiteljski dnevnik*, 2019

³⁵ Prema: Derrida, Jacques, i Prenowitz, Eric. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. (prev. Čepl, Matej). časopis *15 Dana*: str. 41.

U svakom slučaju, čini se da se dvije razdvojene linije obiteljske povijesti, u mome slučaju sjedinjuju tek kada arhiv obiteljskih fotografija promatram iz vlastite perspektive nasljednika. Naša obiteljska povijest spaja se tek sa mnom kao arhontom. To je još jedan od razloga zašto to spajanje odlučujem na simboličkoj razini obilježiti i to radikalnim postupkom kemijskog otapanja nekih fotografija iz svakog od dva razdvojena dijela arhivskog materijala. Njihovim spajanjem u novi referent propitujem odnos između dokumenta i monumenta unutar naše obiteljske povijesti³⁶ te obilježavam novi početak. Vratim li se na trenutak etimologiji riječi „arhiv“, Derrida piše: „*Arkhe*, sjetimo se, ponekad označava „začetak“, (...) princip prema prirodi ili povijesti, tamo gdje su stvari začete.“³⁷

U eseju *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*, Okwui Enwezor istražuje načine i strategije kojima su umjetnici aproprirali, interpretirali i manipulirali arhivima i arhivskim materijalima. On umjetnika smatra historijskim posrednikom memorije, a na arhiv gleda kao na mjesto u kojemu se s jedne strane, briga i interes za prošlost susreću s razaranjem i degeneracijom memorije, no s druge strane ipak arhiv smatra prostorom u kojemu se pojavljuju procesi pamćenja i spajanja prošlosti i sadašnjosti. Prostorom posredništva između događaja i slike, dokumenta i monumenta.³⁸ S obzirom na to da arhivi i arhivska praksa imaju širok interpretativni potencijal te u sebi nose slojevito i kompleksno značenje, često su bili predmet istraživanja i propitivanja u umjetničkom radu. Kako bih pobliže objasnio namjeru i motivaciju koja stoji iza rada *Memogram*, poslužit ću se primjerom hrvatskog umjetnika koji se također bavi mogućnostima reinterpretacije obiteljske memorije te ću uspostaviti neke osnovne razlike dvaju pristupa.

Željko Jerman, jedan je od pripadnika *Grupe šestorice autora*, okupljene 1975. godine u Zagrebu. Osim Jermána, grupu su činili i umjetnici Boris Demur, Vlado Martek, Mladen i Sven Stilinović i Fedor Vučemilović, a osnovno obilježje njihova djelovanja bio je nonkonformizam koji je, prema riječima hrvatskog povjesničara umjetnosti Marijana

³⁶ Prema francuskom filozofu Michelu Foucaultu povijest je ono što transformira dokumente u monumente. Foucault, Michel. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books. Prema: Walker, Alexander. (2018). *Monuments of the Present: The Document and Monument in Michel Foucault's Archaeology*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5743. University of Western Ontario, str. 2. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5743> (pristupljeno: 1.10.2020.)

³⁷ Prema: Derrida, Jacques i Prenowitz, Eric. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. (prev. Čepl, Matej). časopis *15 Dana*: str. 40.

³⁸ Prema: Enwezor, Okwui. (2008). *Archive Fever: Photography Between History and the Monument; u Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography. 1. ed. Göttingen: Steidl, str. 46-47.

Susovskog „težio umjetnosti kao sastavnom dijelu kritike tadašnje društvene prakse.“³⁹ U svome radu *Slike (iz)umrlih albuma*, Željko Jerman obiteljske fotografije koristi kao medij tj. materijal koji će svjesno uništiti. Zalijeva ih raznim kemikalijama za kućnu upotrebu, pronađenim u stanu pokojne majke, pri čemu se likovi sa slika deformiraju i djelomično ili u cijelosti nestaju. O svojim intervencijama Jerman zapisuje: „Izumrli su (...) mojom destruktivnom likovnom 'foto-intervencijom', a kako u mojem radu svaka destrukcija vodi k novoj konstrukciji, likovi iz albuma 'uništeni' su kako bi bili pretočeni u artefakturu, te su tim navodnim obezvrjeđivanjem prerasli nevažnu čulnost koja je postojala samo u dušama bliskih osoba, a kojih više nema.“⁴⁰ Dakle umjetnik također uništava referente na obiteljsku memoriju kako bi ih pretvorio u novi objekt kao umjetničko djelo. Razlika na koju želim ukazati odnosi se na motivaciju iza umjetnikova postupka koja se može iščitati iz teksta povjesničarke umjetnosti Radmile Ive Janković: „S pojedinim likovima, odnosno ljudima čije fotografije vadi iz albuma, umjetnik nije osjećao osobitu bliskost, štoviše, ne može se uživjeti u zabilježene obljetnice i važne trenutke iz njihovih života, kao što su vjenčanja, krštenja i rođendani, posebno dijela rodbine koji ne poznaje i koji živi u Americi. U stilu bitničkog opiranja stereotipima građanskog života, te će prizore uspoređivati s obiteljskim sapunicama.“⁴¹ Fotografije koje uništava, Jerman odbija prihvatiti kao vlastitu povijest, navodi kako se s njima ne može povezati jer se radi o fotografijama dalekih rođaka koje ne poznaje, dok ja u svoj rad uključujem fotografije koje prikazuju meni poznate članove uže obitelji o kojima sam slušao, ali nisam imao vlastitih sjećanja. Uništavanjem fotografija Jerman se od njih na neki način odvaja i udaljava, što nikako nije slučaj sa mojim radom. Svoje propitivanje obiteljskog arhiva koristio sam kako bih se obiteljskoj povijesti pokušao približiti. Prema tome, iako sam jedan dio (točnije 80 fotografija) obiteljskog arhiva kao i spomenuti umjetnik uništio, ta destrukcija za mene nipošto nije bila uzaludna. Ona je rezultirala novim artefaktom kojim sam simbolički ujedinio dva odvojena obiteljska arhiva, a radom na projektu propitao sam vezu između fotografije i smrti te istražio kako je posredno i neposredno sjećanje kod mene utjecalo na uspostavu odnosa prema obiteljskoj povijesti.

³⁹ Prema: Susovski, Marijan. (1998). *Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora*. u Vukmir, Janka (ur.), Briski Uzelac, Sonja, Denegri, Ješa, Đurđević, Miloš, Košćević, Želimir, Lučić, Mladen, Martek, Vlado, Stipančić, Branka, Šimičić, Darko, Šuvaković, Miško, Vinterhalter, Jadranka. (1998). *Grupa šestorice autora, SSCA - Zagreb*; katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Institut za suvremenu umjetnost, str. 13.

⁴⁰ Prema: Janković, Radmila Iva. (2018). *Antifotografija Željka Jermana*; iz ciklusa *Jedno djelo*. HRT. <https://magazin.hrt.hr/426467/antifotografija-zeljka-jermana>, pristupljeno: 27.10.2020.

⁴¹ Isto.



Slika 10. Jerman, Željko, *Slike (iz)umrlih albuma*, 2003. – 2006.

Umjetnica čiji rad također smatram srodnim mojem je i Aneta Grzeszykowska, poljska konceptualna fotografkinja koja se u svojoj umjetničkoj praksi koristi medijem fotografije kao oruđem za umjetnička i ontološka istraživanja. Ona propituje ulogu koju fotografija ima u konstrukciji i dokumentiranju identiteta, a pritom često polazi od sebe same. Njen rad, jednostavno naslovljen *Album*, sadrži više od 200 fotografija iz privatnog obiteljskog arhiva na kojima umjetnica briše svoj lik koristeći se tehnikama digitalne manipulacije slikom. Gledatelja suočava s prazninom koja je u nekim primjerima na prvi pogled očita, dok je kod drugih toliko suptilna da bismo lako mogli pomisliti kako se radi o običnom pejzažu ili pomalo neobično kadriranoj fotografiji interijera. Motivi kojima se Grzeszykowska neprestano vraća su odsutnost, nevidljivost i nestajanje, a činom brisanja sebe iz obiteljske povijesti umjetnica propituje mehanizme pamćenja i zaborava.⁴² Njen rad može se interpretirati i kao stvaranje paralelne (fiktivne) povijesti, što brzo dovodi do zanimljivih pitanja o istinitosti fotografske slike, a time i autentičnosti, odnosno istinitosti arhiva. Iako bi se možda olako moglo zaključiti da fotografije prenose oblik istine koji je nepromjenjiv kroz vrijeme, čini se da značenje koje se komunicira fotografijom ipak uvelike ovisi o kontekstu. Prema tome, zanimljivo je propitati kako se manipulacije arhivskim materijalima odražavaju na čitanje povijesti iz perspektive nekog budućeg promatrača. U ovim pitanjima nalazim poveznicu sa svojim radom, iako se metodologija i vizualizacija uvelike razlikuju. Grzeszykowska do praznine dolazi suptilnom i skrivenom digitalnom manipulacijom što dovodi do toga da praznina u njenom radu više poprima oblik tihe neprisutnosti, dok je mojim detaljnim bilježenjem topljenja obiteljskih fotografija u nagrizajućoj otopini progresija prema praznini u potpunosti demistificirana.

⁴² Prema: Raster. <http://en.rastergallery.com/prace/album/>, pristupljeno 27.10.2020.

Pritom oba rada povezuje otvaranje zanimljivog pitanja manipulacije arhivom koja se koristi za uspostavu novog narativa koji će zasigurno imati utjecaja na čitanje i razumijevanje prošlosti. Aneta Grzeszykowska svojim se radom unutar arhiva više orijentira na propitivanje mita o istinitosti fotografske slike kao dokaza o događajima koji su se u prošlosti odvijali, dok *Memogram* promatrača suočava s pitanjem nedostatka spomenutih dokaza o prošlim događajima i propituje odnos prema memoriji u širem smislu pri čemu je naglasak stavljen na upisivanje značenja u memorijske objekte, čime ću se detaljnije baviti nadalje u radu.

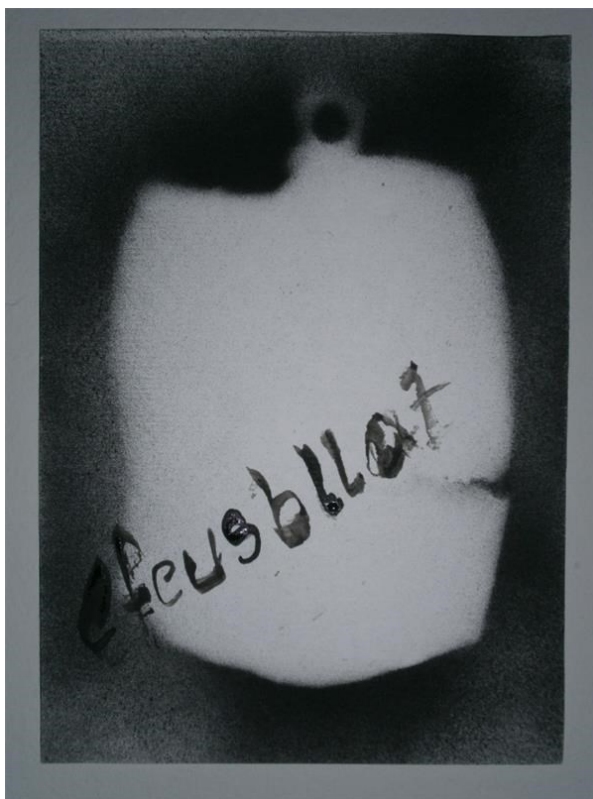


Slika 11. Grzeszykowska, Aneta, *Album*, 2005.

Umjetnik koji se koristi arhiviranjem kao okosnicom svoje umjetničke prakse je hrvatski slikar i performer Vlatko Vinček. Radovima često propituje nedostatnost jezika te nestalnost značenja i čvrstih uporišta na kojima se temelje društvene konvencije. *Kriptografi* su rad koji autor konstruira kao neku vrstu antiarhiva. Radi se o seriji monotipija na kojima autor postupkom prskanja ostavlja otiske različitih predmeta te po nastalim bijelim formama upisuje njihove izmišljene nazive. Iz teksta povjesničarke umjetnosti Irene Bekić:

„Predmeti koje koristi pronađeni su na cesti. (...) dijelovi nečega što više nije u funkciji: iskrivljeni čavli, limene pločice, oštri predmeti, klinovi, spirale, žice... Opredmećeni od svoje prvotne namjene, izmaknuti iz sistema korisnosti, oslobođeni bivših značenja, ulog su u autorovoj premetaljci. On ih iznova imenuje pridružujući im njemačke nazive koje potom anagramski premeće konstruirajući nove riječi. Tako stvara registar koji opisuje sustav emancipiran od svakoga poznatog jezika, temeljen

na kodu znakova u kojemu se semiotička trijada značenje-označitelj-označeno tek slabim vezama osobnih asocijacija oslanja na poznate odnose stvarnoga svijeta.“⁴³

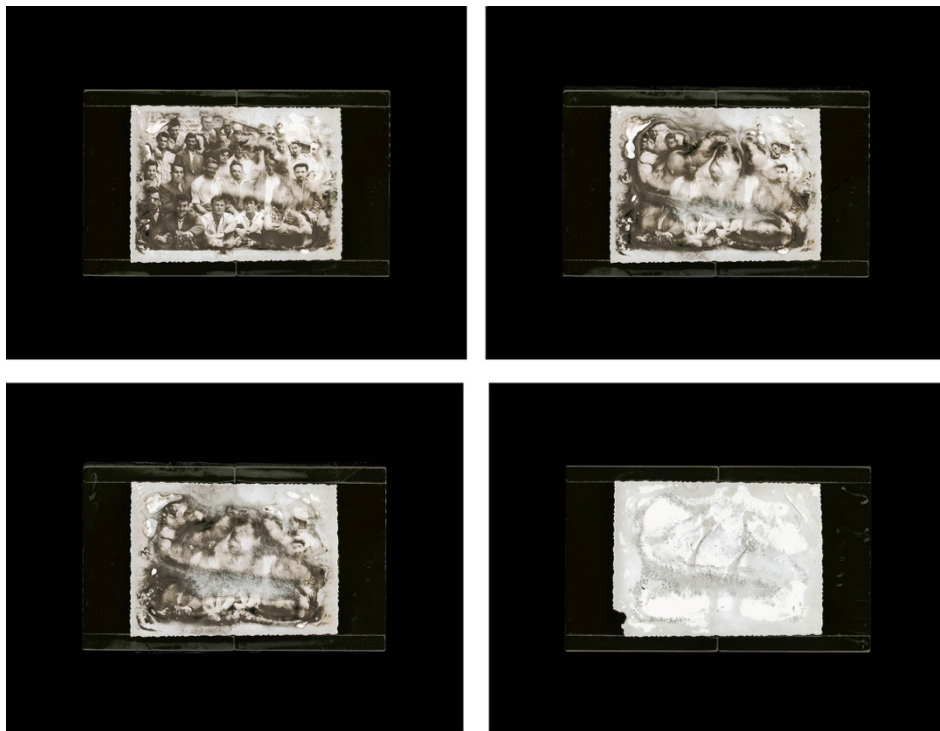


Slika 12. Vincek, Vlatko, *Kriptografi*, 2015.

Vincekov paradoksalni arhiv u kojemu su objekti nejasni, a pojmovi koji ih određuju nepoznati smatram srodnim jer iz njega primarno iščitavam autorov skepticizam prema arhivu. On se pita što je uopće moguće saznati iz arhiva i kakvim je jezikom prethodno potrebno ovladati. Do sličnog sam pitanja i sam došao u trenutku suočavanja s kutijama izmiješanih obiteljskih fotografija koje se ni u kojem slučaju ne bi moglo smatrati arhivom. Dok Vincek građu za svoj arhiv preuzima od društva, odnosno nalazi odbačenu na cesti kao bezvrijednu, to nikako nije slučaj s kojim se mogu poistovjetiti. Fotografije koje sam koristio za diplomski rad preuzeo sam od obitelji te se one ne mogu smatrati odbačenima, iako se zbog raznih okolnosti nitko nije njima bavio i pokušao ih na neki način usustaviti. Ideju o nedostatku jezika kao adekvatnog sustava za dekodiranje arhiva Vincek komunicira radikalnim postupkom lišavanja ionako već anonimnih predmeta njihove specifične forme. Nepreciznim preslikavanjem na papir oni ostaju bez svoje jedine posebnosti, tj. svojeg izgleda, a nakon njih ostaju samo tragovi

⁴³ Bekić, Irena. (2015). *Vlatko Vincek: Kriptografi*. Knjižnice grada Zagreba.
<http://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/vlatko-vincek-kriptografi/26506>, pristupljeno: 20.11.2020.

na papiru kojima autor dodjeljuje nazive unutar jezičnog sustava koji ne postoji. U mom pristupu obiteljskom arhivu, jezik koji nedostaje za njegovo pravilno iščitavanje povezujem s nedostatkom osobnog iskustva. Bez direktnog sjećanja i usmene predaje, također postavljam pitanje što iz obiteljskih fotografija zapravo mogu saznati. Za razliku od Vinceka koji izokreće logiku arhiviranja tako da bezvrijedne predmete koje je društvo odbacilo pretvara u tragove na papiru, moja je pažnja pri konceptualizaciji rada *Memogram* usmjerena više prema samoj ideji vrijednosti. Obiteljske fotografije koje smatram vrijednima u kontekstu vlastite, osobne memorije topljenjem pretvaram u komadić srebra koji je istovremeno i bezvrijedan i neprocjenjiv. Iz transformacije jednog oblika vrijednosti u drugi, odnosno osobne memorije u elementarnu sirovinu može se iščitati i odnos između pojedinca i društva.



Slika 13. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

3. FOTOGRAFIJA I INDEKSIČNOST

U ovome poglavlju pokušat ću razmotriti svoj diplomski rad iz perspektive semiotike, znanosti koja se bavi izučavanjem znakova, simbola i sistema znakova.⁴⁴ U kontekstu teorije fotografije, ukratko ću izložiti procese dodjele značenja koji su prisutni u radu *Memogram*. Poslužit ću se i teorijom estetike, filozofske discipline o umjetnosti i umjetničkom stvaralaštvu, unutar koje se semiotika bavi proučavanjem razlika između forme izraza i forme sadržaja⁴⁵ kako bih analizirao svoj rad te ga stavio u odnos s onima drugih autora. Na početku smatram korisnim izložiti neke temeljne postavke navedenih teorijskih okvira i definirati zbog čega su, u umjetničkom radu, načini kojima se prenosi značenje bitni.

Povjesničar umjetnosti i teoretičar Norman Bryson navodi da je “promatranje“ čin preobrazbe materijala umjetničke slike u značenje. Pritom je promatrač istovremeno i interpretator izložen kodovima prepoznavanja koji neprestano kruže kroz umjetničku sliku. Ovakav sklop naziva kodiranjem tj. šifriranjem. „Važnije je, dakle, kako je to primijetio Bryson u svojem razmatranju povijesti umjetnosti, vid uskladiti s interpretacijom nego s čistom percepcijom. Bourdieuovim riječima: “Svaka percepcija umjetnosti uključuje svjesno i nesvjesno dešifriranje.“⁴⁶ U zbirci eseja *Vizualna kultura*, britanski sociolog Chris Jenks kao urednik više je orijentiran prema kulturnom determinizmu i utjecaju masovnih medija na proizvodnju značenja, pri čemu domenu vizualnog stavlja u središte spoznajne teorije. On smatra da semiotika ovisi o kulturalnoj mreži koja među različitim ljudima uspostavlja jednoobraznost reakcija ili iščitavanja znakova, a takvu mrežu naziva skopičkim režimom.⁴⁷

Kada se promatra domena vizualnog u kontekstu spoznajne teorije, osnovno je pitanje koje se samo od sebe postavlja, ono o istinitosti slike. Drugim riječima, valja utvrditi u kakvom je odnosu slika (za potrebe ovog rada, prvenstveno fotografska) sa stvarnim svijetom te na koje se načine taj odnos ostvaruje. Zanimljivo je da Jenks sudbinu vidljivoga kao temelja spoznaje pripisuje upravo izumu fotografije koji je išao ukorak s pojavom doktrine pozitivizma u 19. stoljeću: „Fotografija, dakako, nikad ne laže. Slika nastala spaljivanjem emulzije do u nedogled će reproducirati trenutak u kojem je nastala, a svakako stoji u najčišćem korespondentnom

⁴⁴ Prema: Dugandžić, Verica. (1989). *Semiotika i teorija informacija*. Fakultet organizacije i informatike Varaždin, str. 41.

⁴⁵ Prema: Isto, str. 45.

⁴⁶ Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Macmillian. London. Prema: Jenks, Chris. (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str.16.

⁴⁷ Prema: Isto, str. 30.

odnosu s izvanjskom stvarnošću.⁴⁸ U sličnom smislu početke fotografije kao medija opisuje i Allan Sekula. Piše o istinosnoj vrijednosti dagerotipije, ali i o njegovim navodnim magičnim svojstvima. Naime, dagerotipija se pokazala kao daleko točnija u reprezentaciji stvarnosti (objekta tj. motiva, op.a.) od slikarstva, a s druge strane, služila je i kao svojevrsan fetišistički objekt koji je mogao „prodrijeti kroz vanjštinu kako bi nadišao vidljivo“, „Fotografski proces uključuje prepisivanje “stvarnog“ (gubitak tjelesnosti) pri čemu se objekti dematerijaliziraju i pretvaraju u slike, tako da veza sa stvarnim nije samo transmutacija potpomognuta određenim mehaničkim i kemijskim procesima, već je ona i alkemijska⁴⁹, ili kako je Barthes to formulirao, začuđujuća i metafizička.“⁵⁰ Sekula zaključuje: „Bez obzira promatramo li fotografiju u vidu njenih znanstvenih ili umjetničkih uloga, indeksičnost je bitan faktor koji ukazuje ne samo na njenu egzistencijalnu, već istovremeno i na spiritualnu povezanost sa stvarnim.

Naravno, magična i alkemijska svojstva dagerotipije koja opisuje Sekula tumačim više u kontekstu vremena u kojemu se ona kao nova tehnička disciplina pojavljuje. Budući da danas na raspolaganju imamo cijeli niz teorijskih oruđa za analiziranje veza između fotografije i stvarnosti, počevši od semiotike pa do strukturalne lingvistike i spoznajne teorije, u ovome poglavljju više ću se baviti indeksičnom prirodom fotografske slike u tom smislu, odnosno promatranjem fotografije kao znaka.

Ferdinand de Saussure, jedan od utemeljitelja moderne lingvističke znanosti, znak je definirao kao psihičku vezu između dviju sastavnica: označitelja (referent) i označenog (pojam, značenje) čije je međusobno povezivanje arbitrarno.⁵¹ Prema ovoj teoriji značenje se u jeziku proizvodi kroz proces izabiranja i kombiniranja znakova. „Zajednička osnova svih teorija o znaku kao složenoj (sistemsnoj) cjelini, temeljena je na postavci da je znak određeni objekt koji u određenim okolnostima zamjenjuje neki određeni drugi objekt. Različiti autori pri tome različito raščlanjuju i determiniraju znak.“⁵² Zbog ove neusklađenosti u definiranju znaka, pored terminologije prema de Saussureu, poslužit ću se i pristupom koji je postavio američki filozof Charles Sanders Peirce prema kojemu se znak definira trodijelno: kao ikona, indeks i

⁴⁸ Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Macmillian. London. Prema: Jenks, Chris. (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str. 42.

⁴⁹ Sekula, Allan. (1981). *The Traffic in Photographs*. Art Journal. Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Trace: Memory and Indexicality. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, str. 37.

⁵⁰ Barthes, Roland. *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*. Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Trace: Memory and Indexicality. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, str. 37.

⁵¹ Prema: Saussure, Ferdinand de. (2020). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54724>, pristupljeno 16. 10. 2020.

⁵² Dugandžić, Verica. (1989). *Semiotika i teorija informacija*. Fakultet organizacije i informatike Varaždin, str. 42.

simbol, što podrazumijeva da priroda odnosa između objekta i njegove reprezentacije (tj između označenog i označitelja) može varirati. Za indeksički je znak, prema Peirceu, karakterističan određen oblik veze s objektom koja može biti apstraktna, ali i izrazito mimetička pri čemu je jedini uvjet da označitelj zadržava barem neku egzistencijalnu vezu (*having-been-thereness*) s označenim. (Poput direktnog odljeva nekog predmeta u gipsu ili otiska stopala u snijegu.) Ovoj vrsti znaka posebno ću se posvetiti u analizama umjetničkih radova, ali i u pokušaju definiranja fotografske slike kao znaka. Nadalje, za razliku od indeksa, simbolički je znak kodiran neovisno o fizičkim obilježjima objekta, kao što je to primjerice slučaj s jezičnim ili geometrijskim znakovima. Treći je ikonički znak koji se odnosi na analogne, potpuno mimetičke tipove reprezentacije kao u primjeru figurativne umjetnosti, a posebice fotografije.⁵³

U slikovnoj semiotici, na fotografiju kao znak, postoji mnoštvo različitih pogleda koji su od jednog teoretičara do drugog često kontradiktorni ili nisu detaljno razrađeni. Stoga, ne preostaje ništa drugo nego promatrati ih u fragmentima. Izdvojio sam nekoliko pristupa koji se mogu primijeniti u interpretaciji primjera iz povijesti umjetnosti.

Krene li se primjerice od gledišta prema kojemu je fotografska slika u suštini trag koji je ostao zapisan iza objekta, kao njegov direktni otisak zapisan svjetlom, to će uputiti na fotografiju kao indeksični znak, dakle onaj koji je zasnovan na povezanosti koja postoji između izraza i sadržaja, a ne na njihovoj fizičkoj tj. vizualnoj sličnosti. Ovakvom čitanju bio je sklon i sam Peirce, uz dodatak da se fotografiju kao indeks može promatrati samo u nekim slučajevima, što znači da je ostavio prostora interpretaciji fotografije kao ikone.⁵⁴ Nastavno na ovo razmišljanje, o indeksičnom aspektu fotografije piše i argentinski semiotičar Tomás Maldonado. Uvodi pojam “čvrste ikone” (*hard icons*) kao znaka koji se osim što na njega slični, istovremeno prema objektu odnosi i kao direktan otisak ili trag, dakle odnos označitelja i označenog uspostavljen je između ikone i indeksa. Kako navodi Maldonado, u tu skupinu bi se kao primjere moglo uvrstiti „rendgenske snimke, otiske dlanova na zidovima pećine, 'zvučne slike' nastale tehnikom ultrazvuka, siluete, otiske koje ljudi ostavljaju na zemlji, (...) termograme i obične fotografije.”⁵⁵

⁵³ Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Trace: Memory and Indexicality. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, str. 30.

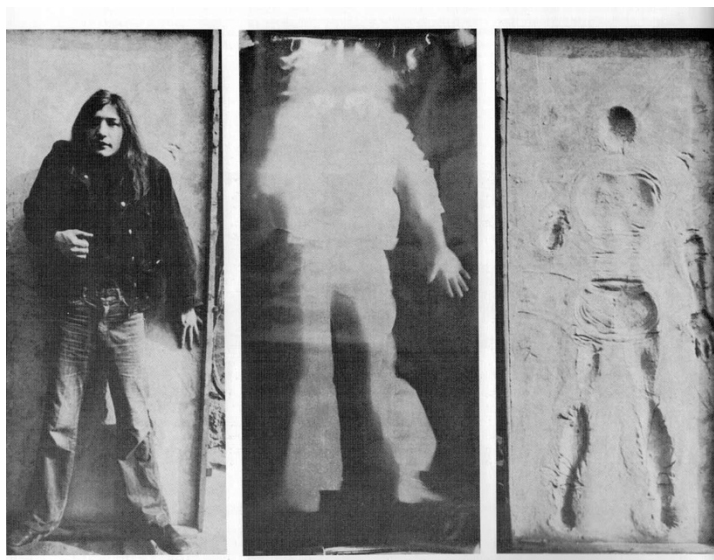
⁵⁴ Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*, str. 25.
https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index
(pristupljeno: 15.10.2020.)

⁵⁵ Maldonado, Tomas (1974). *Avanguardia e razionalita*. Einaudi Editore, Turin. Prema: Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*, str. 25.
https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index
(pristupljeno: 15.10.2020.)

Trag, rendgensku snimku, otisak u zemlji i fotografiju u istoj rečenici ne može se ne povezati s triptihom *Ostavljam trag* hrvatskog umjetnika Željka Jermana, nastalome između 1975. i 1977. godine. Rad se sastoji od tri različita traga umjetnikova tijela nastala u tri različite tehnike. Sat vremena umjetnik leži i pušta sunčevoj svjetlosti da iscrta njegov trag na foto-papiru⁵⁶, proces kroz godine ponavlja, jednom svoj otisak ostavlja u pijesku, jednom u betonu, a s vremenom prilaze i rendgensku snimku cijelog tijela u realnoj veličini. „Postojim — ostavljam trag, tako glasi deviza pod kojom je Jerman podveo cjelokupno svoje životno vjerovanje i umjetničko djelovanje.“⁵⁷ Iako je primarni medij njegova djelovanja bila (anti)fotografija kojoj se neprestano vraćao kako bi je ponovno dekonstruirao, ovaj put on se udaljava od korištenja klasičnih fotografskih materijala. Zanimljivo je da ostavljanjem traga u pijesku, rendgenu te betonu i dalje ostaje dosljedan svojoj prvotnoj semiotičkoj strategiji pa čak i istom tipu znaka, odnosno čvrstim ikonama o kojima Maldonado piše samo godinu prije nastanka prvog rada iz triptiha. Iz literature o ovom Jermanovom radu nije moguće saznati je li autor bio upoznat s Maldonadovim pisanjem ili se radilo o slučajnoj podudarnosti, ali povezanost je u svakom slučaju zanimljiva.

⁵⁶ Prema: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/zeljko-jerman~pe4552/>, pristupljeno 15.10.2020.

⁵⁷ Denegri, Ješa. (2006). *Kontura art magazin*, 90, Zagreb. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-postojati-ostavljati-trag-croatian~no6451/> (pristupljeno: 15.10.2020.)



Slika 14. Jerman, Željko, *Ostavljam trag*, 1975.

U nastavku razmišljanja o fotografiji kao znaku potrebno je ukazati na važnu ulogu koju u semiotici fotografije ima motiv, odnosno ono što je na slici prikazano. Ovdje prije svega treba shvatiti da spomenuti trag koji se manifestira u fotografskoj slici pored indeksičkih, ima i ikonička obilježja. Jednostavnije rečeno, treba prihvatiti da je fotografija prije svega slikovni znak te se kao takva prvenstveno temelji na iluziji vizualne sličnosti s objektom.⁵⁸ Kod shvaćanja fotografije kao ikoničkog znaka posebno mi je zanimljiv relativitet količine informacija koju fotografska slika prenosi. Za razliku od ostalih vrsta vizualnog prikaza poput slikarstva ili crteža, paradoks redukcionizma karakterističan je isključivo za fotografiju. Ona naime, u usporedbi s realnim svijetom koji svakodnevno doživljavamo, istovremeno prikazuje i više i manje informacija. S jedne strane okvir fotografije reducira sveukupnu vidljivu stvarnost na njen mali dio, pri čemu možemo opažati tek jednu stranu tog predloška, odnosno ona obilježja objekta koja nam pretpostavlja perspektiva fotoaparata. Štoviše, fotografija kao dvodimenzionalni prikaz trodimenzionalne stvarnosti ima određena ograničenja. Posebno ako se radi o crno bijeloj fotografiji kod koje se, u usporedbi sa stvarnim svijetom, količina prenesene informacije dodatno gubi. No, istovremeno fotografska slika zbog svoje statičnosti omogućuje detaljno opažanje motiva kakvo ne bismo bili u mogućnosti provesti u

⁵⁸ Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*, str. 60-61
https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index
(pristupljeno: 15.10.2020.)

svakodnevnom životu.⁵⁹ Pitanju što na fotografiji zapravo možemo vidjeti posvetio sam se i u realizaciji rada *Memogram*, najviše zbog toga što mi je zanimljivo kako se općenito u širem kulturnom kontekstu "vidljivo" uporno poistovjećuje sa "spoznatljivim". (Protiv tzv. "okulocentrizma"⁶⁰, u svojem pokušaju formiranja socijalne teorije vizualnoga otvoreno protestira i teoretičar Chris Jenks, kojeg sam spomenuo na početku ovog poglavlja)

Obiteljske fotografije koje rastapam prikazuju događaje o kojima nemam vlastitih sjećanja. To je posebno vidljivo na primjeru slikovne sekvence topljenja fotografije koja prikazuje ujaka moje majke iz razdoblja njegova djetinjstva. S njim sam primjerice vrlo malo kontaktirao jer je preminuo još kada sam bio dijete, a iz sporadičnih razgovora s drugim članovima obitelji također nisam mogao puno saznati, prema tome nisam ga imao prilike upoznati ni indirektno. Odabirom njegove fotografije propitujem što u kontekstu obiteljskog sjećanja zapravo mogu vidjeti, odnosno koliko iz samih fotografija mogu saznati. Ovaj nedostatak značenja u navedenoj fotografiji ilustriram njenim rastapanjem. Na taj način dekonstruiram ikoničku komponentu fotografije kao znaka, odnosno bilježim raspad njezina prikaza koji se odvija polako i postupno. Lice s fotografije gubi svoj oblik i počinje curiti s papira tvoreći mrlje od srebrnog taloga u kojima i dalje prepoznajemo obrise ljudskog lika kao na Rorschachovom testu⁶¹. Na kraju, uspostavljam vlastiti simbolički paradoks u obliku praznog papira, fotografije koja gubi slikovni prikaz motiva, dakle svoju ikoničku komponentu, no i dalje zadržava indeksični odnos prema osobnoj memoriji.

⁵⁹ Prema: Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*, str. 58.
https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index
(pristupljeno: 15.10.2020.)

⁶⁰ Prema: Jenks, Chris. (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str.11.

⁶¹ Rorschachov test mrlja. Test se sastoji od crno-bijelih i obojenih simetričnih mrlja (poput onih koje bi nastale kada bi se razlila mrlja tinte na papiru a zatim bi se papir preklopio). Ispitivana osoba trebala bi slobodno reći na što ju mrlje podsjećaju ili što u njima vidi, što one predočuju.
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53352>, pristupljeno: 15.10.2020.



Slika 15. Gundić, Ivan, fotografija iz rada *Memogram*, tragovi srebrnog taloga na papiru, 2020.

Na vizualno sličan način pristupio sam i u radu *Papiri* koji je nastao kao vježba na prvoj godini diplomskog studija. U nekom vidu šire interpretacije pisanja njemačkog filozofa Waltera Benjamina, kopirao sam vlastiti autoportret, snimljen po uzoru na fotografije za dokumente, više od 300 puta, pri čemu sam na kopirnom uređaju svakim ponovnim kopiranjem izrađivao kopiju kopije. Time sam postigao da se svakim novim prepisivanjem moj lik na fotografiji postepeno izobličio do neprepoznatljivosti da bi prema kraju procesa prerastao u nečitljivu mrlju crne tinte. Ovaj rad također je ilustrirao postupnu degradaciju ikoničke komponente fotografije, a time i gubitak svakog značenja, čime sam želio propitati potencijalnu višestrukost naših identiteta koja se ostvaruje pri korištenju fotografija u administrativne svrhe, odnosno za razne dokumente i isprave.

Zaključno, značenje se kod fotografske slike upisuje na dva različita, ali povezana načina, odnosno kroz indeksički i ikonički odnos između označitelja i označenog. Zbog ovih karakteristika, poštujući Peirceovu terminologiju, luksemburški književnik i filozof Jean-Marie Schaeffer fotografiju u pragmatičnom smislu naziva indeksičnom ikonom jer se fotografijama značenje za čovjeka prenosi prvenstveno zbog vizualne analogije objekta i referenta (utjecaj vizualne kulture), a indeksička obilježja poput određene egzistencijalne veze su pritom prisutna

kao sekundarna.⁶² Ovim teorijskim postavkama objašnjavam svoju motivaciju u konceptualizaciji diplomskog rada. *Memogram* propituje procese kojima stvaramo uspomene i načine na koje se dodatno značenje upisuje u predmete koji u nekom trenutku za nekoga postaju memorija. Rad prati proces transformacije obiteljskih fotografija, primarno ikoničkih referenata na obiteljsku memoriju u drugi oblik referenta, kovanicu od srebra koju zbog egzistencijalne veze s objektom možemo smatrati indeksičkim znakom. Dok se u spomenutoj transformaciji osobne memorije, uzrokovanj uništavanjem obiteljskih fotografija topljenjem gubi značenje zasnovano na vizualnoj sličnosti, kovanica srebra izrađena od istog materijala koji je činio slike, postaje čisti memorijski objekt zasnovan na indeksičkom principu otiska ili traga.



Slika 16. Gundić, Ivan, objekti iz rada *Memogram*, prazni papiri nakon topljenja fotografija, 2020.

⁶² Schaeffer, Aaron. (1987). *L'image precare*. Seuil. Paris. Prema: Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*, str. 71-72. https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index (pristupljeno: 20.10.2020.)

4. METODOLOGIJA DESTRUKCIJE U UMJETNIČKOM RADU

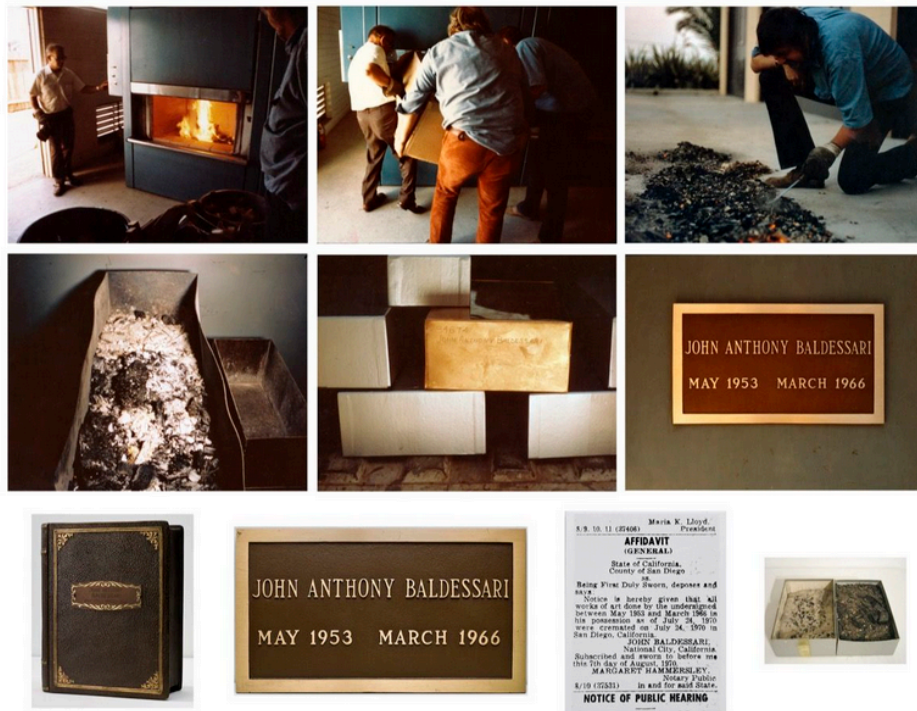
U ovome poglavlju predstaviti ću primjere iz povijesti umjetnosti kod kojih je na određen način bio prisutan element destrukcije, odnosno nekog oblika simboličkog ili doslovnog uništavanja privatnog vlasništva. (u većini slučajeva radilo se o umjetničkim djelima koja su uništena kako bi se produciralo novo djelo) Pokušat ću istražiti motivacije umjetnika koje stoje iza produkcije umjetničkih radova te ih smjestiti u odnos sa svojim radom.

Umjetnost i destrukcija kroz povijest su se povezivale na različite načine i s različitim namjerama i opravdanjima. Vjerojatno najpoznatiji primjer iz povijesti umjetnosti je sukob u oprečnim stavovima prema vjerskoj ikonografiji koji je rezultirao pojavom ikonoklazma kao pokreta. U suvremenijem smislu, umjetnici i umjetnički pokreti koristili su metode destrukcije kako bi uništavanjem određenog simboličkog objekta ili umjetničkog djela obilježili prekid veza s tradicijom i uspostavljenim normama. Slično viđenje ovog fenomena u filozofskom smislu nudi i Walter Benjamin koji piše o destrukciji opredmećenog iskustva kako bi se omogućili uvjeti za novi odnos prema svijetu.⁶³

Korištenje destrukcije u umjetničkom radu kao sredstva simboličkog prekidanja veza s tradicijom najočitije je u antologijskom radu američkog slikara i konceptualnog umjetnika Johna Baldessarija. U periodu od 1953. kada je diplomirao, do 1966. godine umjetnik se primarno bavio slikarstvom, a u narednom je periodu svoju umjetničku praksu utemeljio gotovo isključivo na konceptualnoj umjetnosti. U znak prekida s tradicionalnijom slikarskom tehnikom i izričajem, Baldessari uništava svoj čitav slikarski opus tako da platna s okvirima spaljuje u krematoriju, aludirajući pritom na ritual oprostaja s pokojnikom. Ovaj rad, kasnije nazvan *Cremation Project* (1970.), američka povjesničarka umjetnosti Lynne Cooke opisuje kao gestu frustracije i odricanja koja je uvelike utjecala na umjetnikov radikalni pomak u izričaju. Ne samo kao oslobođenje od slikarstva kao medija, nego i kao zaokret prema novom području djelovanja koje je umjetnik smatrao manje ograničavajućim, što potvrđuje i činjenica da se ubrzo počeo koristiti medijima fotografije, videa, filma, knjiga, objekata i instalacija.⁶⁴ Iako se radi o temeljnom djelu u kojemu se umjetnik koristi metodom destrukcije, Baldessarijev se ikonoklazam ostvaruje unutar odnosa prema vlastitom umjetničkom opusu i promišljanju vlastite umjetničke prakse. Zato ga tek kratko spominjem, a detaljnije ću se osvrnuti na iduća dva umjetnika koje smatram referentnijima za ovaj diplomski rad.

⁶³ Walden, Jennifer. (2013). *Art and Destruction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, str.1.

⁶⁴ Prema: Meier, Allison C. (2020). *Why John Baldessari Burned His Own Art* <https://daily.jstor.org/why-john-baldessari-burned-his-own-art/>, pristupljeno: 5.12.2020.



Slika 17. Baldessari, John, *Cremation Project*, 1970.

Ove postavke definitivno su prisutne u umjetničkoj praksi britanske konceptualne umjetnice i slikarice Susan Hiller. Njena temeljna okupacija je istraživanje modela po kojima se konstruira i prenosi znanje, no ona se pritom više posvećuje alternativnim metodama za prikupljanje znanja i uspostavu sjećanja, nego nekom vidu kritike institucionalne prakse. Umjetnica se početkom sedamdesetih godina počinje baviti slikarstvom, no njeno umjetničko djelovanje ubrzo se pretvara u dekonstrukciju slikarske tehnike. U seriji radova *Collected Works* (1968–1972), *Hand Grenades* (1969–1972) i *Measure for Measure* (od 1973) autorica spaljivanjem nepovratno uništava svoje slike, a preostali pepeo prikuplja u staklene posude u obliku epruveta, kemijskih tikvica⁶⁵ i ostalog staklenog posuđa koje se koristi u laboratorijskom okruženju. Prema britanskoj povjesničarki umjetnosti Joan Gibbons, „*Collected Works* je posebno intrigantan rad jer pruža uvid u cijeli opus (slikarskih radova, op.a.) i to u obliku dokaza u tragovima unutar jedne jedine epruvete, ali istovremeno i indeksičkog podsjetnika o njihovom prethodnom postojanju. (a time, moguće, i relikvijara)“⁶⁶

⁶⁵ Vrsta okrugle, staklene laboratorijske posude s ravnim ili zaobljenim dnom

⁶⁶ Gibbons, Joan. (2007). "The Ordering of Knowledge: Museums and Archives." *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, 118–140. Bloomsbury Collections, str. 127.



Slika 18. Hiller, Susan, *Collected Works*, 1968. – 1972.

Nalazim mnoge poveznice s radom Susan Hiller, kako konceptualne, tako i na razini vizualizacije. Kao prvo, autorica također uništava nešto što za nju predstavlja neki oblik vrijednosti. Budući da se u njenom slučaju radi o vlastitim slikarskim radovima, možemo pretpostaviti da prema njima nije ravnodušna. U svakom slučaju, u kontekstu njena dugogodišnjeg istraživanja dekonstrukcije slikarske tehnike, akt uništavanja osobno interpretiram kao žrtvovanje u svrhu istraživanja teme kojom se umjetnica bavi, a ne uništavanjem kao rezultatom nemara ili ravnodušnosti. Također, umjetnica svoj slikarski opus spaljivanjem dekonstruira, ali ga pritom ni u kojem slučaju ne negira. Ona ga pretvara u novi artefakt i u procesu propituje mogućnosti prenošenja znanja i uspostave sjećanja. Takvim tragovima znanja i sjećanja bavim se i ja, podudarnost je očita. Nadalje, ovaj se rad također može lako smjestiti unutar teorije arhiva što, smatram, nije potrebno detaljno ponavljati.

Kao drugo, u cjelovitu opusu Susan Hiller možemo iščitati i snažnu epistemološku komponentu. Prema riječima Joan Gibbons, autorica o svojem radu *Collected Works* govori kao o „spremnici (eng. *container* -posuda, *spremnik*, *op.a.*) koji sadrže ono što ne može biti spremljeno“, Hiller ukazuje na empirijsku validaciju znanja koju podupire konvencionalna znanost, ali također sugerira ograničenja empirijskog pristupa kada slike podvrgava nepovratnom procesu spaljivanja. Ono što preostaje nije neka vrsta nove spoznaje koju znanost nastoji proizvesti, već vrsta refleksivnog razumijevanja, odnosno naša transcendentalna sposobnost da pojмимо kako nismo u mogućnosti pojmiti, koju je njemački filozof Kant nazvao samospoznajom.“⁶⁷ Smatram da je i *Memogram* jednim dijelom nastao iz potrebe za autorefleksijom, no kod njega se to više očituje kao autorefleksija u kontekstu obitelji i

⁶⁷ Gibbons, Joan. (2007). "The Ordering of Knowledge: Museums and Archives." *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, 118–140. Bloomsbury Collections, str. 127.

obiteljske povijesti. Na kraju, smatram da je još jedno zajedničko obilježje ovih dvaju radova princip po kojemu se na primjeru osobnog i privatnog uspostavljaju odnosi prema općem i društvenom. U primjeru Susan Hiller to su njeni osobni slikarski radovi koje autorica žrtvuje kako bi istražila mehanizme prijenosa znanja i mogućnosti spoznaje, a u mojem primjeru osobna su komponenta obiteljske fotografije koje topim kako bih ilustrirao odnose između dva relativna shvaćanja ideje vrijednosti (u materijalnom i memorijskom smislu). U oba se rada, dakle, na više razina odvija proces transformacije od partikularnog prema općem.

Idući rad koji želim spomenuti sastoji se od samog čina destrukcije kojim umjetnik nastoji propitati utjecaj osobnog vlasništva na vlastiti identitet. Iako britanski umjetnik Michael Landy nije primarno orijentiran na pitanje memorije, njegov rad *Breakdown* iz 2001. godine može se interpretirati i u okviru povezanosti između materijalne vrijednosti i sjećanja. Središnju ulogu u ovome radu igra proizvodna traka kakvu nalazimo u suvremenim postrojenjima za industrijsku proizvodnju, svojevrsnim hramovima konzumerizma. Umjetnik u ovaj proces uvodi snažnu simboličku inverziju pa se tako njegov rad ne sastoji od procesa proizvodnje na pokretnoj traci, nego upravo suprotno, od dekonstrukcije svih predmeta koje posjeduje. Uz pomoć asistenata, umjetnik sav svoj imetak uništava pretvarajući ga u prah na različite načine. Cijeli se proces pritom odvija u napuštenom kompleksu bivšeg kupovnog centra, a uključuje više od 5000 predmeta koje umjetnik posjeduje, automobil, odjeću, svoja umjetnička djela i ona drugih autora, namještaj, i osobne fotografije. Bitno je spomenuti kako umjetnik tijekom uništavanja vodi detaljan inventar svih predmeta u obliku fotografija i zapisanih opisa. Tako svi predmeti nastavljaju postojati u obliku memorije, iako je njihova fizička postojanost dokinuta. U opsežnoj analizi Landyjeva rada, Joan Gibbons navodi: „Kao što su predmeti dio okvira društvene razmjene i interakcije, tako su i sjećanja ugrađena u njih. Dakle, nepovratnim činom koji je isticao materijalističke vrijednosti konzumerizma, Landy je također uskratilo simboličku vrijednost predmeta koji su mu omogućavali da se smjesti u niz društvenih odnosa. Može se reći da je Landy činom uništenja testirao granice identiteta.“⁶⁸ Unatoč snažnoj kritici konzumerizma koja u interpretaciji rada dominira, Gibbons ovaj rad stavlja u čvrstu vezu između ideje vrijednosti i sjećanja: „*Breakdown* je izrazito simbolična gesta, a može se promatrati i kao komemorativni ritual koji istodobno uklanja teret prošlosti i označava novi

⁶⁸ Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. 141–148. Bloomsbury Collections, str. 144.

početak. Sustavna likvidacija imovine više je od gubitka potrošačke robe; to je uništavanje relikvija ili uspomena koje se opire društvenim konvencijama i tradicionalnim metodama sjećanja. (...) U konačnici, *Breakdown* propituje i naglašava potrebu za predmetima kao spremnicima ili mjestima sjećanja, a ono što smatram najzanimljivijim, ali i emocionalno zabrinjavajućim, u radu je spremnost da se napusti simbolična kao i materijalna vrijednost predmeta koje posjedujemo.”⁶⁹



Slika 19. Landy, Michael, *Breakdown*, 2001.

Umjetnici koje sam u ovome poglavlju odlučio predstaviti dijele metodološki pristup istome konceptu. Oni koriste metodu destrukcije materijalnih objekata kako bi ilustrirali dekonstrukciju apstraktnih pojmova poput vrijednosti i sjećanja. Očita razlika je u tome što kod Susan Hiller uništavanje vlastitih slika vodi konstrukciji novih artefakata kao umjetničkih djela, dok nas Michael Landy suočava sa simboličkom prazninom kao rezultatom uništavanja. Na kraju, smatram bitnim naglasiti kako u oba primjera pa tako i u primjeru mojeg diplomskog rada, destrukcija nikako nije uzaludna, tj. postavljena tako da bude samoj sebi svrha. Pojmovi poput vrijednosti i memorije sadrže cijelu mrežu odnosa i slojevitih značenja koja se razlikuju

⁶⁹ Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. 141–148. Bloomsbury Collections, str. 145.

od osobe do osobe i zato ih je teško definirati u okvirima spoznaje kakvima raspolaže primjerice znanstvena metoda, što sam dodatno naglasio i u diplomskom radu *Memogram*. Umjetničko istraživanje, s druge strane, možda ne rezultira jednoznačnim odgovorima i zaključcima, ali daje nezanemariv doprinos u postavljanju bitnih pitanja koja se ispred gledatelja postavljaju kao otvorena i potiču na razmišljanje.



Slika 20. Gundić, Ivan, fotografija iz rada *Memogram*, 2020.

5. ZAKLJUČAK

Reći da je nešto vrijedno znači prije svega o tome izraziti stav. Relativna priroda vrijednosti posebno se očituje uvođenjem kategorije pojedinačne perspektive koja može varirati od osobe do osobe. Upravo to je slučaj na koji sam se primarno koncentrirao radom na diplomskom projektu *Memogram*, promatrajući ideju vrijednosti na primjeru vlastite obiteljske memorije. Fotografirati znači pridodati vrijednosti, a medij fotografije posreduje u očuvanju sjećanja, ali istovremeno bilježi smrtnost i prolaznost. Zato ideju vrijednosti povezujem s trajanjem, odnosno prolaskom vremena i propitujem poziciju medija fotografije kao mnemoničkog sredstva unutar obiteljske povijesti.

U etnološkom pristupu sjećanje se opisuje kao društvena aktivnost ili sredstvo socijalizacije koje pridonosi boljem razumijevanju međuljudskih odnosa, pri čemu obiteljska fotografija ima ključnu ulogu prenošenja zajedničke obiteljske povijesti iz generacije u generaciju. Ona služi kao katalizator za uspostavu tzv. postsjećanja. Pored fotografije tu je ključna i usmena predaja. Umjetničkim istraživanjem suočavam se s nedostatkom tradicije okupljanja oko fotografija unutar vlastite obitelji koja je rezultat obiteljske razdvojenosti zbog ranog razvoda braka mojih roditelja. Pritom koristim obiteljske fotografije jer one za mene predstavljaju vrijednost naslijeđenog obiteljskog sjećanja.

Radom na projektu *Memogram* postajem svjestan svoje arhontske uloge nasljednika obiteljskog fotografskog arhiva. S obzirom na prekinute obiteljske veze, on je fragmentiran s nejasnom topološkom i nomološkom komponentom. Kroz prizmu teorije arhiva kritički sagledavam fotografiju kao arhivski objekt te naglašavam usku povezanost između motivacije za fotografiranjem i motivacije za proizvodnjom arhiva. Topljenjem jednog dijela obiteljskih fotografija i njihovom transformacijom u kovanicu od srebra, osim kao ilustraciju relativne prirode vrijednosti koristim se i kako bih simbolički obilježio novi početak nekog budućeg obiteljskog arhiva koji će biti udomljen na jedinstvenom mjestu.

Kao vizualizaciju rada odabirem snimanje procesa topljenja obiteljskih fotografija ne samo kako bih ilustrirao transformaciju jednog oblika vrijednosti u drugi, nego kako bih simbolički apostrofirao i određenu nemogućnost spoznaje. Procesi koji omogućuju da neki predmet (ili u slučaju ovog rada fizička fotografija), postane vrijedan te predstavlja neki oblik memorijske vrijednosti (za nekoga), uvjetovani su prethodnoj uspostavi određenog značenja između promatrača i objekta. Nestajanjem ikoničke komponente fotografije kao znaka, odnosno istapanjem njezina prikaza, ostaje samo indeksički odnos, odnosno egzistencijalna veza koja

me spaja s obiteljskom memorijom i kojom se dodatno značenje upisuje u ono što bi u suprotnom bio samo običan komadić srebra.

Vrijednost je prije svega subjektivan pojam koji ovisi o iskustvu pojedinca ili određenom društvenom konsenzusu koji je također potpuno arbitraran. Iz tog razloga u svojem diplomskom radu koristim autentične laboratorijske elemente i kemijski proces, aludirajući na prostor laboratorija kao mjesta objektivne spoznaje, a dobivam objekt koji je u tržišnom smislu bezvrijedan. Znanstvenom metodom mjerim ono što se zapravo ne može objektivno izmjeriti, a to je memorija koja obične predmete pretvara u nešto više i značajnije i ne može se izraziti brojem.



Slika 21. Gundić, Ivan, fotografija objekta iz rada *Memogram*, 2020.

6. LITERATURA

Barthes, Roland. (2003). *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Antibarbarus. Zagreb.

Belaj, Melanija (2008). *Obiteljska fotografija kao kreiranje i arhiviranje (poželjne) stvarnosti*. Narodna umjetnost, 45 (2), 135-151.

Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Macmillian. London

Denegri, Ješa. (2006). Kontura art magazin, 90, Zagreb. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-postojati-ostavljati-trag-croatian~no6451/> (pristupljeno: 15.10.2020.)

Derrida, Jacques. Eric, Prenowitz. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. (prev. Čepl, Matej). Časopis 15 Dana.

Dugandžić, Verica. (1989). *Semiotika i teorija informacija*. Fakultet organizacije i informatike Varaždin.

Enwezor, Okwui. (2008). *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*; u *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography. 1. ed. Göttingen: Steidl.

Franulić, Markita. (2013). *Proširena fotografija Ivana Ladislava Galeta*. u Milovac, Tihomir (ur.), Beke, Laszlo, Le Grice, Malcolm, Kipke, Željko, Mirčev, Andrej, Peternak, Miklos, Turković, Hrvoje, Wrum, Barbara. (2013). *Ivan Ladislav Galeta*; monografija. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Michel, Foucault. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.

- Gibbons, Joan (2007). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. I.B.Tauris.
- Gibbons, Joan. (2007). "The Ordering of Knowledge: Museums and Archives." *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris, 118–140. Bloomsbury Collections.
- Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. 141–148. Bloomsbury Collections.
- Gibbons, Joan. (2007). *Trace: Memory and Indexicality. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris.
- Hannavy, John. (2008). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Taylor & Francis Group.
- Jakopec, Petar. (2014). *Promišljanje odgoja u Johna Lockeja*. *Obnovljeni Život*, 69. (4.), 509-521.
- Jenks, Chris. (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Maldonado, Tomas. (1974). *1974: Avanguardia e razionalita*. Einaudi Editore, Turin.
- Misztal, Barbara A. (2003) *Theories of Social Remembering. Theorizing Society Series*.
- Sandbye, Mette. (2014). *Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of Why and How*. *Journal of Aesthetics & Culture* 6 (1): 25419.
- Schaeffer, Aaron. (1987). *L' image precarie*. Seuil. Paris.
- Sekula, Allan. (1983). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*, u Wells, Liz (ur.) (2003). *The Photography Reader*. New York: Routledge.
- Sekula, Allan. (1981). *The Traffic in Photographs*. *Art Journal*.

Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of photography: on tracing the index*.

https://www.researchgate.net/publication/259257990_Semiotics_of_photography_on_tracing_the_index (pristupljeno: 15.10.2020.)

Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC.

Susovski, Marijan. (1998). *Sedamdesete godine i Grupa šestorice autora*. u Vukmir, Janka (ur.), Briski Uzelac, Sonja, Denegri, Ješa, Đurđević, Miloš, Košćević, Želimir, Lučić, Mladen, Martek, Vlado, Stipančić, Branka, Šimičić, Darko, Šuvaković, Miško, Vinterhalter, Jadranka. (1998). *Grupa šestorice autora*, SSCA - Zagreb; katalog retrospektivne izložbe. Zagreb: Institut za suvremenu umjetnost.

Walden, Jennifer. (2013). *Art and Destruction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Walker, Alexander. (2018). *Monuments of the Present: The Document and Monument in Michel Foucault's Archaeology*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 5743. University of Western Ontario. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5743> (pristupljeno: 1.10.2020.)

ELEKTRONSKI IZVORI:

1. Avantgarde Museum: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/zeljko-jerman~pe4552/>, pristupljeno 15.10.2020.
2. Banka zlata: <https://www.bankazlata.com/cijena-srebra/>, pristupljeno 18.9.2020.
3. Hrvatski jezični portal: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, pristupljeno: 3.11.2020.
4. Janković, Radmila Iva. (2018). Antifotografija Željka Jermana; iz ciklusa Jedno djelo. HRT. <https://magazin.hrt.hr/426467/antifotografija-zeljka-jermana>, pristupljeno: 27.10.2020.
5. Meier, Allison C. (2020). Why John Baldessari burned his own art.: <https://daily.jstor.org/why-john-baldessari-burned-his-own-art/>, pristupljeno: 5.12.2020.
6. MEDILS: <http://www.medils.hr/>, pristupljeno: 19.9.2020.
7. Raster: <http://en.rastergallery.com/prace/album/>, pristupljeno 27.10.2020.
8. Rorschach, Hermann. Hrvatska enciklopedija. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53352>, pristupljeno 15.10.2020.
9. Saussure, Ferdinand de. (2020). Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54724>, pristupljeno 16. 10. 2020.

7. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA

Slika 1. Gundić, Ivan, 8 fotografija iz rada *Memogram*, 2020.

Slika 2. Gundić, Ivan, Isječci iz video dokumentacije topljenja obiteljskih fotografija, *Memogram*, 2020.

Slika 3. Gundić, Ivan, fotografija objekta, kovanica srebra pod staklenim zvonom, *Memogram*, 2020.

Slika 4. Gundić, Ivan, mikroskopska fotografija rastapanja površine fotografskog papira, *Memogram*, 2020.

Slika 5. Galeta, Ivan Ladislav, *Višestruki autoportret u nestajanju*, 1980.

Milovac, Tihomir (ur.), Beke, Laszlo, Franulić, Markita, Le Grice, Malcolm, Kipke, Željko, Mirčev, Andrej, Peternak, Miklos, Turković, Hrvoje, Wrum, Barbara. (2013). *Ivan Ladislav Galeta*; monografija. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Slika 6. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

Slika 7. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

Slika 8. Galeta, Ivan Ladislav, *Moj otac Karlo*, 1991.

Milovac, Tihomir (ur.), Beke, Laszlo, Franulić, Markita, Le Grice, Malcolm, Kipke, Željko, Mirčev, Andrej, Peternak, Miklos, Turković, Hrvoje, Wrum, Barbara. (2013). *Ivan Ladislav Galeta*; monografija. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Slika 9. Gundić, Ivan, isječak video rada *(Dv)obiteljski dnevnik*, 2019.

Slika 10. Jerman, Željko, *Slike (iz)umrlih albuma*, 2003. – 2006.

<https://magazin.hrt.hr/426467/antifotografija-zeljka-jermana> (pristupljeno: 8.1.2020.)

Slika 11. Grzeszykowska, Aneta, *Album*, 2005.

<http://raster.art.pl/gallery/artists/grzeszykowska/prace.htm> (pristupljeno: 8.1.2021.)

Slika 12. Vincek, Vlatko, *Kriptografi*, 2015.

<https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=64618> (pristupljeno: 8.1.2021.)

Slika 13. Gundić, Ivan, 4 fotografije iz rada *Memogram*, 2020.

Slika 14. Jerman, Željko, *Ostavljam trag*, 1975.

<https://www.gaepgallery.com/wp-content/uploads/2020/05/Zeljko-Jerman-Triptych-1975-1977-mixed-media-web.jpg>

Slika 15. Gundić, Ivan, fotografija iz rada *Memogram*, tragovi srebrnog taloga na papiru, 2020.

Slika 16. Gundić, Ivan, objekti iz rada *Memogram*, prazni papiri nakon topljenja fotografija, 2020.

Slika 17. Baldessari, John, *Cremation Project*, 1970.

<https://daily.jstor.org/why-john-baldessari-burned-his-own-art/>
(pristupljeno:8.1.2021.)

Slika 18. Hiller, Susan, *Collected Works*, 1968. – 1972.

<http://www.susanhiller.org/otherworks/measure.html> (pristupljeno: 8.1.2021.)

Slika 19. Landy, Michael, *Breakdown*, 2001.

<https://artcritical.com/2018/03/01/leo-walford-on-michael-landy/> (pristupljeno: 8.1.2021.)

Slika 20. Gundić, Ivan, fotografija iz rada *Memogram*, 2020.

Slika 21. Gundić, Ivan, fotografija objekta iz rada *Memogram*, 2020.

