

U stvarnosti i u fikciji (Prilog)

Merćep, Sanja

Supplement / Prilog

Publication year / Godina izdavanja: **2024**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:690628>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti

Sanja Merćep

U STVARNOSTI I U FIKCIJI

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, 2024.

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti

Sanja Merćep

U STVARNOSTI I U FIKCIJI

Pisani dio diplomskog rada

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

Zagreb, 2024.

Sažetak

U fotografskoj seriji *U stvarnosti i u fikciji* bavila sam se (de)konstrukcijom reprezentacije planinskog pejzaža kroz kreiranje osobnog pogleda na planinski pejzaž te kroz dokumentiranje različitih oblika društvene imaginacije planina. Fokusirajući se na privatne predmete koji služe kao medijatori mojeg osobnog planinarskog iskustva, u radu sam prikazala simboličke i imaginarne dimenzije planinskog pejzaža koje su u javnom polju rjeđe vidljive. U drugom, dokumentarističkom dijelu rada fokusirala sam se na bilježenje različitih načina reprezentacije planinskog pejzaža u raznim (ne)planinarskim kontekstima, naglašavajući pritom njihovu konstruiranost.

U pisanom dijelu rada analizirala sam planinski pejzaž kroz niz aspekata koji su važni za teorijsku i umjetničku kontekstualizaciju praktičnog dijela diplomskog rada. Nakon teorijskog definiranja pojma pejzaža, kao temeljne karakteristike dominantne reprezentacije planinskog pejzaža istaknula sam pastoralnost i uzvišenost. Odmicanje od navedenih karakteristika postavila sam kao centralni motiv daljnjeg razvoja fotografske serije. Analizirajući fotografske koncepte korištene prilikom razvoja serije (konstruirana, *meta* i *tih*a fotografija) u radu sam nadalje definirala različite umjetničke odluke nastale tijekom istraživačkog procesa te elaborirala specifičnosti završnog galerijskog postava.

Ključne riječi: planinski pejzaž, pastoralnost, konstruirana fotografija, tiha fotografija, meta fotografija

Summary

In the photographic series *In Fact and in Fiction*, I have explored the (de)construction of the representation of mountain landscape by creating a personal perspective on the mountains and documenting various forms of social imagination about mountains. Focusing on personal items that serve as mediators of my personal hiking experience, I have depicted the symbolic and imaginary dimensions of mountain landscape that are less visible in the public sphere. In the second, documentary part of the work, I have focused on recording different ways of representing mountain landscape in various (non)hiking contexts, emphasizing their constructed nature.

In the written part of the work, I have analyzed the mountain landscape through a range of aspects important for the theoretical and artistic contextualization of the practical part of the thesis. After theoretically defining the concept of landscape, I have highlighted pasteurality and sublimity as the fundamental characteristics of the dominant representation of the mountain landscape. Moving away from these characteristics has been the central motif of further development of my photographic series. By analyzing the photographic concepts I have used in the development of the series (staged, *meta*, and *silent* photography), I have further defined various artistic decisions made during the research process and elaborated on the specifics of the final gallery set-up.

Keywords: mountain landscape, pasteurality, staged photography, silent photography, meta photography

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Razvoj teme i faze praktičnog rada	3
3. Definicija pojma pejzaž	5
4. Karakteristike planinskog pejzaža	9
4.1. Pastoralizacija planinskog pejzaža	9
4.2. Planine i uzvišenost	14
5. Planinski pejzaž kao fiktivno mjesto	18
6. Konstruirana fotografija	21
7. <i>Tiši</i> pristup u konstruiranoj fotografiji	24
8. <i>Meta</i> fotografija	28
9. (De)konstrukcija osobnog planinskog pejzaža	32
10. Dokumentiranje kolektivne imaginacije planina	40
11. Kreiranje postava izložbe	46
12. Zaključak	48
13. Popis literature	50
14. Slikovni primjeri	52

1. Uvod

U pisanom dijelu diplomskog rada bavila sam se analizom planinskog pejzaža kroz nekoliko aspekata važnih za teorijsku i umjetničku kontekstualizaciju praktičnog dijela mojeg diplomskog rada. Oba dijela rada nose isti naziv – *U stvarnosti i u fikciji*.

Kroz narednih deset poglavlja bavila sam se obradom različitih teorijskih i umjetničkih koncepata koje sam koristila tijekom razvijanja svojeg umjetničkog projekta. Zanimalo me kako različite reprezentacije planinskih pejzaža proizvode različita značenja u suvremenom svijetu te sam, na temelju te analize, definirala i vlastiti pristup prikazivanja planina u okviru ove serije. Rad je stoga podijeljen u četiri osnovna dijela – u prvom sam dijelu predstavila temu i glavnu tezu rada, objasnila motivaciju za rad te ukratko opisala proces razvoja i realizacije rada. U drugom sam se dijelu posvetila definiranju pojma pejzaža kroz obradu nekoliko autora koji su se bavili teorijskim istraživanjem značenja i uloge pejzaža u povijesti umjetnosti. Fokuserala sam se na planinski pejzaž i njegove karakteristike koje sam prepoznala kao najznačajnije za razvoj mojeg rada: pastoralnost i uzvišenost. U tom sam dijelu analizirala i različite aspekte fikcionalizacije planinskog pejzaža, počevši od kulturnog povijesnog primjera, izvedbe Alberta Smitha *Ascent of Mont Blanc* iz 1852. godine, preko nekoliko neumjetničkih primjera iz suvremene kinematografije, modne i prehrambene industrije do digitalne sfere.

U trećem sam dijelu fokus stavila na predstavljanje fotografskih principa koje sam koristila prilikom promišljanja i konceptualiziranja moje fotografske serije. Prvi pristup, koji sam analizirala, je konstruirana fotografija. U okviru te teme analizirala sam rad umjetnice Liliane Porter koja se u svojem radu koristi jednostavnim intervencijama u studiju kako bi stvorila zanimljive motive i interakcije između fotografiranih objekata. Nakon toga posvetila sam se definiranju pojma *the* odnosno *tiše fotografije* i objasnila zašto mi je taj tip fotografije bio bitan tijekom razvoja rada. Završno, izložila sam definiciju *meta* fotografije te objasnila na koji sam način ja koristila taj tip fotografije.

Završni dio rada posvetila sam elaboraciji svojeg autorskog pristupa razvoju fotografske serije *U stvarnosti i u fikciji*. U tom sam dijelu na sistematičan način objasnila različite aspekte procesa – od toga kako sam odabrala predmete koji za mene predstavljaju medijatore planinskog pejzaža odnosno javne motive koji prikazuju društvene procese fikcionalizacije planina preko argumentiranja različitih odluka koje sam donijela tijekom procesa fotografiranja do analize radova drugih autora koji su bili bitne reference u razvoju i konceptualizaciji mog rada – Thomasa Albdorfa, Lucije Rosc, Gorana Trbuljaka, Luigija

Ghirrija i Siegfrieda A. Fruhaufa. Rad sam završila poglavljem u kojem sam navela odluke koje sam donijela tijekom oblikovanja završnog postava serije u galeriji.

2. Razvoj teme i faze praktičnog rada

Moja fascinacija planinarenjem i planinskim pejzažom pojavila se 2019. godine kada sam prvi put počela odlaziti s psom na planinarske izlete. Kroz vrijeme ti su izleti postajali sve duži, kompleksniji, fizički zahtjevniji, a planinski pejzaž postajao mi je sve fascinantniji. U jednom sam trenutku tako otkrila i penjanje, pa sam se uz planinarenje počela baviti i sportskim, dominantno dvoranskim, penjanjem.

Ishodište ovog rada nalazi se upravo u fascinaciji i potrebi da bolje razumijem svoju očaranost planinskim pejzažom. U prvoj fazi rada posvetila sam se proučavanju literature vezane za planinski pejzaž, analiziranju drugih autora_ica koji se bave planinskim pejzažom te istraživanju filmskih radova koji tematiziraju planinski pejzaž. Jedan od ključnih tekstova koji sam u tom razdoblju pročitala je tekst Colbya Chamberlaina pod nazivom *Mont Blanc Montage*. Chamberlain u njemu tematizira izvedbu koju je engleski planinar, predavač i zabavljač Albert Smith postavio u Londonu 1852. godine, a koja se bavi njegovim usponom na Mont Blanc. Uspjeh navedene izvedbe bio je dvostruk: s jedne strane, Smith je uspio ostvariti nevjerojatan rezultat u smislu broja gledatelj_ica, a s druge je stvorio izrazito realnu repliku planinske atmosfere u Londonu. O tome nedvosmisleno svjedoči i ovaj citat Charlesa Dickensa koji spominje i Chamberlain: “nevjerojatno mnogo puno putnika u posljednje vrijeme odlazi na Mont Blanc, u stvarnosti i u fikciji...”¹. Taj me citat jako zaintrigirao i on mi je bio poticaj da upravo taj odnos stvarnosti i fikcije postavim kao jedan od mogućih načina bavljenja temom pejzaža. A naposljetku sam i sâmu seriju odlučila imenovati po fragmentu tog citata.

Pri kraju prve faze rada shvatila sam da sam istraživanje postavila preširoko. Naime, proučavajući različita razdoblja povijesti umjetnosti, različite tipove kinematografija i različite autorske pristupe reprezentaciji planinskog pejzaža, udaljila sam se od vlastitog inicijalnog interesa te nisam uspjela dovoljno jasno artikulirati centralnu tezu rada. Stoga sam se, u drugoj fazi rada, odlučila okrenuti svojem osobnom doživljaju planinskog pejzaža i posvetiti se traganju onoga što za mene čini planinski pejzaž, osim samih planinskih lanaca i planinskih vrhova. Na tu odluku potaknuo me i citat koji sam ranije navela, koji naglašava važnost stvarnog, ali i fiktivnog planinskog pejzaža. Shvatila sam da me zapravo fascinira kako se na društvenoj razini kreira fiktivni planinski pejzaž jer sam osjećala da ta fikcija igra veliku ulogu i u mojoj očaranosti planinskim pejzažem.

¹ Chamberlain, Colby: *Up the mountain, in fiction and in fact, Mont Blanc Montage*, Cabinet - Issue 27, Washington, 2007., str 61. (vlastiti prijevod)

Jedna od bitnih ideja koju sam koristila u daljnjem razvoju rada je ideja britanske kustosice i teoretičarke Liz Wells koja kaže da je “pejzaž višestruko konstituiran [jer] postoji stvarni pejzaž, percepcija stvarnog, imaginarni pejzaž, simbolički, onaj kojeg se sjećamo i samo iskustvo pejzaža.”² Prateći ovu misao, u drugoj sam fazi rada odlučila uopće ne tematizirati stvarne planinske pejzaže, već se isključivo fokusirati na imaginarne i simboličke aspekte i prikaze planinskih pejzaža.

Tome sam pristupila na dva načina. Najprije sam u studiju fotografirala meni osobno bitne predmete koji služe kao medijatori planinskog pejzaža i koji na metaforički način prikazuju različite manje vidljive dimenzije planinskog pejzaža. Neki od tih predmeta su npr. kamen s poznate Premužičeve staze, planinarske staze koja prelazi sjevernim i srednjim Velebitom, grifovi iz penjačke dvorane u kojoj redovito penjem, zatim 3D prikaz najdražeg planinarskog puta moje partnerice kojega smo zajedno prehodale i okvir za slike u koji ću nekad u budućnosti, staviti sliku s planinarenja. Nakon kreiranje i prikazivanje osobne perspektive odlučila sam rad proširiti i dokumentiranjem različitih oblika društvene imaginacije planinskog pejzaža. Cilj mi je bio prikazati kako se na društvenoj razini stvaraju različita značenja planinskog pejzaža. Neki od motiva koje sam fotografirala su slika nastala tehnikom ulja na platnu iz razdoblja romantizma, tapete iz dnevnog boravka jedne moje poznanice i fotografski prikaz alpskog pejzaža nastao kroz kombinaciju velikog broja fotografija stanovnika jednog alpskog sela.



Slika 2. Sanja Merćep, skica - rad u studiju, travanj 2024.



Slika 3. Sanja Merćep, skica - dokumentiranje društvene imaginacije planinskog pejzaža, travanj 2024.

² Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011., str 1-2. (vlastiti prijevod)

3. Definicija pojma pejzaž

U ovom poglavlju analizirala sam pojam pejzaža i istražila različite karakteristike tog pojma, kako bih u narednim poglavljima mogla suziti područje istraživanja na planinski pejzaž i potom se baviti vlastitom (de)konstrukcijom planinskog pejzaža.

U razumijevanja pojma pejzaž krenula sam od definicije Liz Wells koja navodi da "riječ 'pejzaž' ili 'krajolik' potječe iz flamanskog jezika od riječi 'landschap' i razvila se kao generički termin za slikanje ili prikazivanje 'vanjskog svijeta'.³ Zanimljivo mi je bilo promatrati pejzaž kao sve ono što se nalazi vani, izvan naših domova, jer sam tada postala svjesna kako pejzaž nije samo prirodni krajolik – što je najčešća asocijacija uz tu riječ – već on može biti i urbanog karaktera i sastojati se od npr. prenapučenih gradskih vizura.

Ipak, Wells se u svojoj knjizi *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity* (2011) na kraju fokusira na prirodni pejzaž i navodi "kako bi jednostavna, ali i korisna definicija pejzaža glasila da je pejzaž vizura prirode i promjena koje su ljudi napravili toj prirodi."⁴ Ova vrlo jednostavna definicija pejzaža me usmjerila prema bitnoj činjenici koja određuje pejzaž, a to je da je pejzaž velikom dijelom određenim ljudskim djelovanjem tj. promjenama koje su ljudi napravili (u) prirodi. Neki od primjera tih promjena su izgradnja prometne mreže, urbanizacija ili turistifikacija. U općem diskursu pejzaž se ipak najčešće veže uz idealizirane prikaze prirode gdje su ljudski tragovi minimalno vidljivi, pa je iz tog razloga važno ne zanemariti činjenicu kako je pejzaž u velikoj mjeri određen djelovanjem i potrebama ljudi.

Analizirajući upravo te promjene, koje su ljudi napravili prirodi i vizurama prirode, njemački povjesničar i teoretičar Wolfgang Schivelbusch naveo je zanimljivo zapažanje o tome kako je željeznički promet znatno promijenio status koji pejzaž ima u kolektivnoj imaginaciji. Naime, Schivelbusch je, pišući za *The Railway Journey*, iznio indikativnu poveznicu između poznatog eseja Waltera Benjamina iz 1936. godine *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* i procesa širenja željezničkog prometa tijekom 20. stoljeća⁵. Schivelbusch objašnjava kako je razvoj željezničkog prometa pejzažu učinio isto ono što je mehanička reprodukcija učinila auri umjetničkog djela, a čime se Benjamin bavi u svojem kultnom eseju. Prema njemu fenomen nestajuće aure može se (osim na umjetnička djela) aplicirati i na cijele zemljopisne regije, jer je željeznica donijela turizam u područja koja su prije toga bila

³ Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, Routledge, London, 2011., str 24. (vlastiti prijevod)

⁴ Ibid., str 1-2.

⁵ Schivelbusch, Wolfgang: *The Railway Journey*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986., str. 41-42

cijenjena isključivo zbog njihove udaljene lokacije⁶. Ta ideja da je aura planinskog pejzaža počela nestajati u trenutku širenja željeznice činila mi se izrazito zanimljiva i odlučila sam ju iskoristiti za daljnji rad. Naime, i danas je planinski pejzaž izuzetno prisutan i eksploatiran motiv u različitim kontekstima te se i danas, zahvaljujući napretku tehnologije, relativno jednostavno može posjetiti – i u stvarnosti i u fikciji. Kroz praktični dio diplomskog rada odlučila sam tom procesu gubljenja aure planinskog pejzaža suprotstaviti vlastiti pogled kojim mu, na određen način, vraćam auru.

Drugi bitan aspekt pejzaža koji Wells spominje tiče se njegove mnogoznačnosti. Kako sam već istaknula, Wells piše da “je pejzaž višestruko konstituiran [jer] postoji stvarni pejzaž, percepcija stvarnog, imaginarni pejzaž, simbolički, onaj kojeg se sjećamo i samo iskustvo pejzaža.”⁷ Stoga sam, u praktičnom dijelu rada, odlučila vizualizirati te manje ili rjeđe vidljive dimenzije pejzaža kroz fotografski medij, tragajući za suptilnostima u načinima njegova prikazivanja.

Sljedeća osobina pejzaža važna za njegovu konceptualizaciju tiče se ideje da on može biti tretiran i kao glagol, a ne samo kao imenica. Naime, američki teoretičar William John Thomas Mitchell u uvodu u knjigu *Landscape and Power* (2002) objašnjava da bismo, “kada bismo pejzaž koristili kao glagol, kreirali situaciju u kojoj pejzaž postaje kompleksniji [te ga] više ne bismo vidjeli kao objekt koji treba biti viđen ili tekst koji treba biti pročitao, već bismo na njega gledali kao na proces kroz koji se formiraju društveni i subjektivni identiteti”⁸. Ovakav postupak zapravo omogućava izbjegavanje pretjerane simplifikacije pejzaža. Razumijevanje pejzaža kao postupka ili radnje kojom mijenjamo svoje okruženje naglašava ono što je Wells napomenula u svojoj kratkoj i jednostavnoj definiciji pišući kako je pejzaž ne samo priroda, već i promjena koju su ljudi napravili toj prirodi.

Nadalje, Mitchell u svojoj knjizi naglašava i kako se pejzaž često pretjerano pojednostavljuje te promatra kroz tipične elemente njegova prikazivanja. On piše da se “prirodni elementi kao što su drveće, kamenje, voda, životinje, mogu čitati kao simboli u religioznim, psihološkim ili političkim alegorijama. Karakteristične strukture i forme (vrijeme dana, pozicija gledatelja_ice, tip ljudske figure) mogu se vezati za generičke i narativne tipologije kao što je pastoralno, egzotično, uzvišeno i pitoreskno.”⁹ Mitchell nas stoga poziva da “zauzmemo sveobuhvatniji pogled koji nas ne pita samo što je pejzaž i što on znači, već i

⁶ Ibid.

⁷ Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011., str 1-2. (vlastiti prijevod)

⁸ Mitchell, W. J. T.: *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002., str 1. (vlastiti prijevod)

⁹ Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011., str 1-2. (vlastiti prijevod)

što on radi i kako djeluje kao kulturna praksa.”¹⁰ U svojem radu pokušala sam zauzeti upravo takav sveobuhvatniji pogled na pejzaž. Bitno mi je bilo sagledati ga izvan perspektive tipičnih prirodnih elemenata i generičkih tipologija te tako ponuditi drugačiji pogled koji uključuje osobnu perspektivu i razumijevanje njegove funkcije u vlastitom životu, ali i širem društvenom okruženju.

U kontekstu zauzimanja sveobuhvatnog pogleda na pejzaž bila mi je važna i teza američkog fotografa Roberta Adamsa koji je u svojem eseju *Truth and Landscape* (1996) naveo kako “fotografije pejzaža mogu ponuditi tri istine – geografiju, autobiografiju i metaforu. Ako se prikazuje samo geografija to ponekad može biti nezanimljivo, autobiografija nosi rizik da bude trivijalna, a metafora može biti nejasna.”¹¹ No, kako navodi Adams, ako se ta tri aspekta spoje, oni se počinju međusobno podupirati, ostvarujući zajedničku sinergiju, čime i sama fotografija zadobiva nova, snažnija značenja. U svojem sam radu pokušala upotrijebiti sva tri navedena aspekta – i autobiografiju i metaforu i geografiju – pokušavajući i njih artikulirati na nove načine.

Nadalje, bitna mi je bila i opservacija Liz Wells o ulozi i poziciji koju pejzaž ima u povijesti umjetnosti. Naime, ona ističe kako se povijesno uz pejzaž najčešće vezala tradicionalna konvencija koja određuje njegov format kao horizontalni, dok se kao suprotnost njemu nalazi portret koji se prikazuje u vertikalnom formatu.¹² U suvremenom se kontekstu, naravno, pojavljuju odstupanja od te konvencije pa sam tako i ja u praktičnom dijelu svog rada planinski pejzaž odlučila prikazati isključivo u vertikalnom formatu, kao jedan od načina pružanja drugačijeg pogleda na pejzaž.

¹⁰ Ibid., str 1.

¹¹ Adams, Robert: *Truth in Landscape, Beauty in Photography*, Aperture, New York, 1996., str. 14. (vlastiti prijevod)

¹² Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011. , str 24.

Završno, govoreći o tretmanu pejzaža u povijesti umjetnosti bitno mi je istaknuti niz teza koje na tu temu W.J.T. Mitchell navodi u svojoj knjizi *Landscape and Power* (2002). Te teze sagledavaju žanr pejzaža na sveobuhvatan i kritičan način, a meni su bile bitne za razumijevanje različitih uglova iz kojih se taj pojam može razumjeti i analizirati. Mitchell navodi sljedećih devet točaka:

- “1. Pejzaž nije umjetnički žanr već je medij
2. Pejzaž je medij razmjene između ljudi i prirode, između sebe i ostalih. Kao takav, on je poput novca, samo po sebi bezvrijedan, ali izražava potencijalno beskonačnu zalihu vrijednosti
3. Slično kao i novac, on je društveni hijeroglif koji sakriva pravi temelj svoje vrijednosti. On to radi tako što naturalizira svoje konvencije i konvencionalizira svoju prirodu
4. Pejzaž je prizor prirode posredovan kroz kulturu. On je i reprezentiran i prezentiran prostor, on je i označitelj i označeno, on je i okvir i ono što okvir sadrži, i stvarno mjesto i njegov simulakrum, i paket i roba unutar paketa
5. Pejzaž je medij koji se nalazi u svim kulturama
6. Pejzaž je specifična povijesna formacija koja se veže uz europski imperijalizam
7. Teze 5. i 6. ne proturječe jedna drugoj
8. Pejzaž je iscrpljen medij, koji više nije održiv kao način umjetničkog izražavanja
9. Pejzaž u tezi 8. je isti onaj pejzaž u tezi 6.”¹³

Tijekom razvijanja praktičnog dijela rada, ove su mi teze bile posebno inspirativne jer ukazuju na kompleksnost pejzaža kao medija te njegove imperijalističke korijene, ali i suvremenu iscrpljenost tog pojma. Posebno važna komponenta tijekom razvoja praktičnog dijela rada bila mi je pritom druga teza, jer sam se u svojem radu bavila upravo analizom toga kako se, u mojem intimnom kontekstu, pejzaž kroz različite predmete pretvara u medij koji prenosi određeno iskustvo i kako taj medij za mene nosi značajnu vrijednost. S druge strane, dokumentirajući društvene moduse reprezentacije pejzaža, želja mi je bila istovremeno prikazati njegovo bogatstvo, ali i iscrpljenost o kojoj piše Mitchell.

¹³ Mitchell, W. J. T.: *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002., str 5. (vlastiti prijevod)

4. Karakteristike planinskog pejzaža

Nakon definiranja pejzaža fokus sam usmjerila na planinski pejzaž. Iako postoje različiti tipovi prikazivanja planinskog pejzaža u javnom, medijskom polju, dvije karakteristike koje se najčešće povezuju s njime su pastoralnost i uzvišenost. Bilo da gledamo umjetnički ili teorijski kontekst, popularnu kulturu ili medije, planine se nikada ne prikazuju kao “samo planine” nego često služe kao metafora uzvišenih ili idiličnih stanja. U ovom sam se dijelu rada posvetila kratkoj analizi ova dva aspekta reprezentacije planina kako bih objasnila na koji sam im ja način pristupila u okviru svojeg rada.

4.1. Pastoralnost planinskog pejzaža

Uvriježeno shvaćanje pojma pastoralno obično se povezuje uz pojam idilično¹⁴ ili ugodno, tradicionalno i seosko¹⁵. No, iako je u suvremenom kontekstu sasvim očekivano da se planinski pejzaž veže uz pojmove kao što su idiličnost ili tradicionalnost, to nije oduvijek bilo tako. Naime, britanski kritičar kulture Raymond Williams u svojoj knjizi *The Country and the City* (1978) navodi da se tek “nakon 1400-tih pojavila rastuća romantizacija pastoralnog pejzaža kao mjesta utočišta, koji tada prestaje biti mjesto gdje se nalaze pašnjaci za ovce i goveda, i postaje mjesto za koje se vežu mitovi o ljepoti i idealnim prikazima.”¹⁶ Prema tome, prije 15. stoljeća planine nisu imale konotaciju koju imaju danas, već su bile puno manje nabijene upisivanjem različitih značenja, a suvremena percepcija planina počinje s njihovom romantizacijom u 15. stoljeću.

Williams nadalje objašnjava kako je ta idealizacija planinskog pejzaža “dolazila od povremenih posjetitelj_ica i znanstvenika_ca, ali ne i od radnika_ca na polju”¹⁷, a sam proces romantizacije su najviše pokrenula umjetnička djela iz tog doba tj. “pastoralne drame i poeme kao što su Sannazarova *Arcadia* i Tassova *Aminta* [...] jer u tim djelima pastir je idealizirana maska, [...] tradicionalno nevina figura kroz koju se, paradoksalno, mogu razraditi intrige.”¹⁸ Može se zaključiti da su za povezivanje planina i pastoralnosti primarno zaslužna umjetnička djela iz tog doba, a taj su proces zapravo pokrenuli_e povremeni_e posjetitelji_ce planinskog pejzaža, a ne stalni_e stanovnici_e planinskog područja.

¹⁴ Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1974., str. 989.

¹⁵ Prema: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pastoral> (15.07.2024) (vlastiti prijevod)

¹⁶ Williams, Raymond: *The Country and the City*, Oxford University Press, New York, 1978., str 19. (vlastiti prijevod)

¹⁷ Ibid., str 20.

¹⁸ Ibid.

Na ove se Williamsove navode nadovezuje i Wells koja ističe zanimljivu činjenicu kako je “potrebu za reprezentiranjem pejzaža kroz riječ ili sliku pokrenula urbanizacija tj. postupno udaljavanje od prirode koje je onda simultano doprinijelo želji da se ta priroda i prirodni krajolik ponovo približi ljudima.”¹⁹ Ako imamo na umu da je danas udaljenost između prirodnog krajolika i ljudi još znatno veća nego u 15. stoljeću, to objašnjava činjenicu zašto je planinski pejzaž i danas tako često reprezentiran – u umjetničkom i neumjetničkom kontekstu.

Kao “dokaz” rasprostranjenosti ovakvog načina interpretacije planina bitno je istaknuti, kako piše Wells, da se proces pastoralizacije ili idealizacije planinskog pejzaža događao istovremeno u više zemalja koje su sve pripadale zapadnom kulturnom krugu. Wells, naime, navodi kako je u Britaniji, “jedan od najvažnijih faktora te idealizacije bilo ograničavanje prostora polja zbog limitiranog prostora na otoku. Ta limitiranost digla je vrijednost zemlje, ne samo u ekonomskom, već i u kulturnom smislu.”²⁰ No, i u drugim dijelovima svijeta događali su se slični procesi, pa tako i u nordijskim regijama, zbog urbane ekspanzije i povećane gustoće populacije, također počinju “prikazivati šume, planine, jezera, otoke, fjordove i ponoćno sunce u sklopu pastoralnog imaginarija. A u istom periodu, u Sjevernoj Americi, šume, jezera i planine također poprimaju konotacije posebnih mjesta gdje odlazimo radi fizičke i duhovne obnove.”²¹

Tijekom istraživačkog procesa i sama sam detektirala romantizaciju planinskih vizura na različitim mjestima i u različitim oblicima. Krećući prvenstveno od sebe i svojih fotografija, na početku rada primijetila sam kako i ja ponekad fotografiram planinski pejzaž na način koji naglašava njegovu idiličnost ili pastoralnost. Kod kreiranja takvih fotografija fokus najčešće stavljam na beskonačne planinske pašnjake, prekrasno sunčane vrijeme i planinske kolibe ili domove u kojima je moguće pronaći mjesto za odmor i okrepu. Dok sam tezu rada držala široko postavljenu, plan mi je bio uključiti i takve fotografije u finalni rad, no s vremenom sam shvatila kako one ne donose ništa novo u razumijevanju planinskog pejzaža, već samo ponavljaju njegove već mnogo puta viđene generičke karakteristike.

¹⁹ Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011., str 24. (vlastiti prijevod)

²⁰ Ibid., str 45.

²¹ Ibid.



Slika 4. Sanja Merćep, skica – primjer pastoralnog pejzaža, travanj 2024.

Uz sagledavanje osobnih fotografija, u ovoj sam fazi analizirala i kako se na društvenoj razini koristi karakteristika pastoralnosti planinskog pejzaža. Jedan od zanimljivijih procesa koji sam u tom smislu detektirala je korištenje pastoralnosti u kontekstu profitnog sektora, točnije u okviru marketinških kampanja velikih korporacija. Zamijetila sam trend u kojem se pastoralnost koristi za slanje poruka o različitim vrstama proizvoda, najviše u okviru prehrambene i modne industrije te digitalnih alata, kako bi ti proizvodi ostvarili što veću prodaju. Potaknuta vlastitim negativnim iskustvom rada u profitnom sektoru odlučila sam dekonstruirati taj postupak instrumentalizacije planinskog pejzaža. Toj sam dekonstrukciji pristupila kroz kreiranje studijskih fotografija različitih proizvoda kojima sam uklonila dio pakiranja asociran uz pastoralnost. U kreiranju tih fotografija ponekad sam koristila klasične studijske pozadine, a ponekad sam eksperimentirala i uključivala mape planinskih područja kao pozadine. Iako te fotografije “ogoljenih” proizvoda nisam uključila u finalni rad jer sam zaključila da ne komuniciraju dovoljno jasno temu (de)konstrukcije planinskog pejzaža,

proces kreiranja ovih fotografija otvorio mi je prostor za daljnje istraživanje mogućnosti rada u studiju.



Slika 5. Sanja Merćep, skica – primjer dekonstrukcije pastoralnosti, studeni 2023.



Slika 6. Sanja Merćep, skica – primjer dekonstrukcije pastoralnosti, studeni 2023.

U jednom od sljedećih koraka odlučila sam se okrenuti prema osobnoj perspektivi i pastoralnost (de)konstruirati kroz vlastite uspomene odnosno predmete koji su simboli tih uspomena. Slično kao i kod fotografiranja konzumerističkih proizvoda, nastavila sam raditi u studiju, no svoju pažnju okrenula sam osobnim predmetima koji funkcioniraju kao medijatori mog osobnog planinskog iskustva, ali pritom ne inzistiraju na ponavljanju karakteristike idiličnosti, već ukazuju na višeslojnost i kompleksnost reprezentacije planina. Neki od tih predmeta su moj fotoaparati koji koristim na svakom planinarenju ili grifovi za sportsko penjanje iz dvorane u kojoj najčešće penjem. Kroz te sam predmete prikazala što za mene znači planinski pejzaž, ali i stvorila poziv na drugačije promišljanje i odmak od generičkog, pastoralnog prikaza. Fotografski aparat fotografiram kao primjer predmeta koji nema pastoralne konotacije, ali je jako bitan alat u kreiranju fiktivnog, pa tako i pastoralnog pejzaža – koji je uostalom i prikazan na njegovom ekranu. Isto tako, plastični grifovi za penjanje dio su mojeg načina fikcionalizacije planinskog iskustva, koje je vrlo odmaknuto od bilo kakvih konotacija idiličnosti i, upravo suprotno, sugerira ideju zaigranosti.

Moglo bi se zaključiti da je proces (de)konstrukcije pastoralnosti kod mene potaknuo shvaćanje kako i ja sama ponekad proizvodim pastoralne reprezentacije pejzaža. Nakon toga slijedila je faza u kojoj sam se bavila kapitalističkim iscrpljivanjem pastoralnosti, a na temelju te dvije faze, na kraju sam odlučila planinski pejzaž približiti samoj sebi kroz fotografiranje predmeta koji služe kao medijatori moje “fiktivne planine”.



Slika 7. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.



Slika 8. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

4.2. Uzvišenost planinskog pejzaža

Iako bi stroga jezična analiza sigurno pronašla razlike i specifičnosti pojmova *sublimnost* i *uzvišenost*, s obzirom na to da ih mnogi rječnici smatraju sinonimima, za potrebe ovog rada i ja sam ih koristila na taj način. Kako navodi britanski teoretičar Simon Morley:

“riječ *uzvišeno* dolazi od latinske riječi *sublimis* koja se sastoji od prijedloga *sub*, koji u ovom kontekstu znači ‘do’ i *limes* koji označava prag ili granicu. U srednjem su vijeku *sublimis* preoblikovali u *sublimare* i tu su riječ obično koristili alkemičari kako bi opisali proces pročišćavanja u kojem se određena tvar pretvara u plin podvrgavanjem toplini, a zatim se kod hlađenja ponovo transformira u čvrstu tvar”²².

Već ovo rudimentarno razumijevanje riječi *sublimis* može poslužiti kao zanimljiva metafora planinarskog iskustva kao iskustva koje nas pročišćava, u kojem se naše tijelo zagrijava i hladi, tijekom kojega se u nama događa niz mentalnih i fizičkih promjena, na kraju kojih se vraćamo u prvobitno stanje u kojem smo istovremeno isti kao i na početku, ali i potpuno drugačiji. Drugim riječima, planine postaju mjestom promjene koju ne možemo ostvariti na drugim mjestima i zbog toga zadobivaju poseban status u našoj imaginaciji.

U 18. stoljeću Edmund Burke objavljuje rad *Filozofsko istraživanje podrijetla naših ideja o uzvišenom i lijepom* (1757) u kojem istražuje koncept sublimacije te navodi kako se radi o procesu prelaska iz jedno stanja u drugo, no on se u svom radu isključivo referira na ljudska stanja i promjene koje događaju ljudima. Burke tvrdi kako:

“...to uzvišeno iskustvo ima potencijal da nas ljude promijeni iz temelja, da nas ojača tj. odvede u jedno drugo stanje... ta uzvišenost je najjača strast i nju nam mogu ponuditi određena iskustva koja nam daju osjećaj uzbuđenja, drhtaj i zadovoljstvo u kojem se miješaju strah i oduševljenje... takva iskustva nam najčešće daju aspekti prirode koji se zbog svoje veličine i opskurnosti ne mogu smatrati lijepima nego nas ispunjavaju određenom vrstom užasa kada se suočimo s njima.”²³

Naglašavanje činjenice da uzvišeno iskustvo sa sobom nosi i drhtaj i užas, da ono nije isključivo lijepo, bitna je karakteristika koja se veže za planinski pejzaž i on se po tome jasno razlikuje od većine drugih vrsta pejzaža. To znači da planinski pejzaž nije isključivo ugodno mjesto, već baš zahvaljujući svojem potencijalu da proizvede nelagodu i strah, postaje mjestom koje omogućava unutarnju transformaciju.

²² Prema: <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/> (pristup: 20.06.2024) (vlastiti prijevod)

²³ Ibid.

Morley nadalje navodi kako je Immanuel Kant u *Kritici čistog uma* (1787) također istraživao što se događa kada se doživi uzvišenost tj. što se događa “na granici gdje razum dolazi do svojeg limita”²⁴. Kant odlazi korak dalje od Burkea i tvrdi “da uzvišenost nije formalna kvaliteta nekog prirodnog fenomena već je to subjektivna koncepcija, znači nešto što se dogodi u umu.”²⁵ Ovo je zanimljiv iskorak u odnosu na početnu definiciju uzvišenosti jer sada postaje jasno da je uzvišenost zapravo konstrukt, da nije svojstvo koje određeni element a priori ima, već je riječ o aspektu koji mi, pojedinačno i kolektivno, upisujemo u te elemente. To jednako tako znači da ono što jednoj osobi predstavlja mjesto na kojemu doživljava jake emocije i mijenja se kao osoba, nije nužno isto ono mjesto gdje netko drugi prolazi kroz te iste procese. No, govoreći o značenju koje planinski pejzaž ima u javnoj imaginaciji, postaje jasno da je njegova bitna karakteristika upravo njegova sposobnost da nam omogući potencijal za preobrazbu. Kako objašnjava Morley, Kant je svoju analizu usmjerio na utjecaj i posljedice koje uzvišena iskustva imaju na svijest te je tvrdio da je uzvišenost “u suštini negativno iskustvo granica. To je način da govorimo o nečemu što se dogodilo, a što nemamo kapaciteta razumjeti i kontrolirati – nešto pretjerano.”²⁶

Iz svega navedenog postaje jasno zašto je planinski pejzaž bio tako čest motiv kroz povijest umjetnosti i zašto se i danas javlja u različitim neumjetničkim kontekstima. Planinski pejzaž, naime, istovremeno uključuje kontradiktorne karakteristike – s jedne je strane idealan i ugodan, a s druge zastrašujući i izaziva jezu – a upravo zahvaljujući takvoj kombinaciji iskustva omogućuje doseganje stanja svijesti koja su nam inače, npr. u urbanom ili seoskom ambijentu, nedostižna.

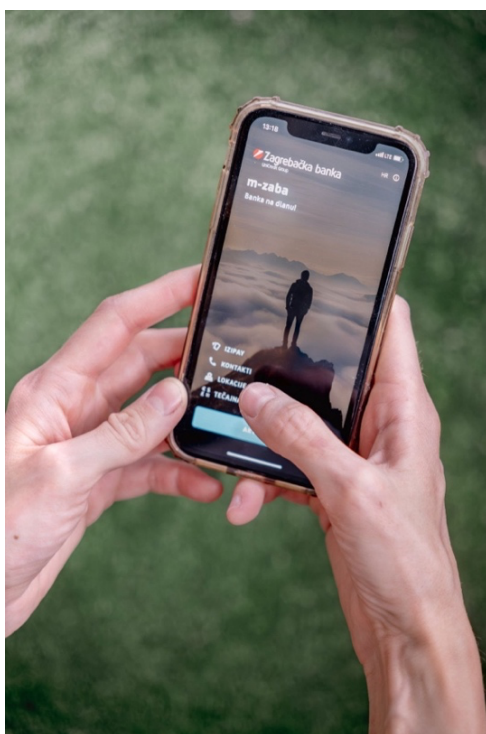
Tijekom praktičnog dijela rada bilo mi je stoga zanimljivo dokumentirati kako se ta planinska uzvišenost pojavljuje u različitim kontekstima i kako takvi prikazi planina zapravo postaju istrošeni i generički. Jedan od čestih prikaza na koje sam u ovom smislu nailazila tijekom istraživanja je simbol muškarca na vrhu planine koji gleda u daljinu i okrenut je leđima prema kameri. Ta vizualizacija referenca je na rad *Lutalica iznad mora magle* (1818) njemačkog slikara i grafičara Caspara Davida Friedricha. Caspar David Friedrich jedan je najpoznatijih predstavnika njemačkog romantizma i kroz svoje je radove utjelovio ključne romantičarske ideje kao što idealizacija ljudske povezanosti s prirodom i inzistiranje na uzvišenosti prirodnog ambijenta. Te ideje bile su reakcija na prosvjetiteljstvo i filozofiju Immanuela Kanta koji je naglašavao važnost razuma, logike i znanstvenog razmišljanja.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

Kroz svoje sam istraživanje pronašla niz referenci na ovaj Friedrichov rad. One se pojavljuju na različitim mjestima unutar konzumerističke domene – od aplikacija za mobilno bankarstvo preko odjevnih predmeta. Detektirajući intenzitet takvog oblika eksploatacije planina u javnom polju, odlučila sam dokumentirati te generičke prikaze i kreirati fotografije kao što je ona na kojoj su vidljive ruke koje drže mobitel na kojem je prikazana aplikacija s referencom na *Lutalicu iznad mora magle*. Takvim pristupom htjela sam raskrinkati tretman planinskog pejzaž u komercijalnom sektoru, no kako ovaj pristup nije uspio otići dalje od pukog reprezentiranja generičnosti, odlučila sam se u nastavku rada udaljiti od njega.



Slika 9. Sanja Merćep, skica – primjer dokumentacije uzvišenog pejzaža, travanj 2024.

Ubrzo nakon faze dokumentiranja eksploatacije planinskog pejzaža, odlučila sam se okrenuti prema vlastitom pogledu na uzvišenost i tako sam došla do zanimljivih pomaka. Naime, razočaranje simplifikacijom prikazivanja planina na društvenoj razini u meni je stvorilo potrebu da planinski pejzaž ponovo približim sebi i pokušam zabilježiti ono što je meni osobno bitno u tom iskustvu. Fokusirala sam se na predmete u svojoj okolini koji za mene predstavljaju medijatore iskustva planinarenja na simboličkoj razini. Ti predmeti zaobilaze očekivane karakteristike uzvišenosti i pozivaju na razmišljanje o različitim slojevima planinskog pejzaža na imaginarnoj razini. Jedan od predmeta koji fotografiram su mape skinute sa *Strava* aplikacije koju partnerica i ja koristimo tijekom planinarenja. Te

mape prikazuju trag našeg kretanja po različitim planinskim područjima. Iako su te mape primarno digitalni zapisi, ja sam ih isprintala i potom od njih napravila male papirnate kocke koje sam složila u jednostavnu skulpturu, kao simbol spajanja svih naših planinarskih iskustava. Takvim pristupom naglasila sam drugačiji način percipiranja planinskog pejzaža koji se sastoji od tragova naših kretanja i sugerirala određenu vrstu zaigranosti koju u nama potiče planinarenje – jer iako je često riječ o iscrpljujućoj aktivnosti, planina je za mene istovremeno mjesto neposrednog doticaja s prirodom.



Slika 10. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

5. Planinski pejzaž kao fiktivno mjesto

U prošlim poglavljima definirala sam dvije bitne karakteristike uobičajenog načina reprezentacije planinskog pejzaža – pastoralnost i uzvišenost – kako bih jasnije predočila kako je on percipiran u širem društvenom kontekstu. Za nastavak rada bilo mi je bitno istražiti kako planinski pejzaž, posredstvom tih karakteristika, u kolektivnoj imaginaciji postaje fiktivno mjesto. Naime, na taj način postaju vidljivije njegove simboličke dimenzije tj. sve one dimenzije koje kreiraju našu percepciju planinskog pejzaža, iako nisu dio konkretnog, stvarnog, opipljivog pejzaža.

Dobar primjer transformacije planine u fiktivno mjesto izvedba je engleskog planinara i zabavljača Alberta Smitha. On je 1852. godine u Egipatskoj dvorani na londonskom trgu Piccadilly postavio predstavu pod nazivom *Ascent of Mont Blanc* u kojoj je, kako i sam naslov sugerira, prikazao svoj pohod na Mont Blanc. Prije kreiranja predstave Smith se doista popeo na tu planinu, iako prije toga nije imao nikakvog planinarskog niti alpinističkog iskustva. Smith u knjizi *The Story of Mont Blanc* (1853) ovako opisuje svoju avanturu:

“udružio je svoje resurse s trojicom muškaraca koji su odsjeli u istom hotelu kao i on i koju su također namjeravala napraviti uspon. Zajedno su imali dvadeset vodiča i dvadeset nosača koji su nosili nevjerojatne količine namirnica: šezdeset boca stolnog vina, šest boca Bordeauxa, dva šampanjca, deset sireva, dvadeset hljebova, četiri ovčje noge, jedanaest velikih peradi itd. Kada su došli do vrha u kasno poslijepodne krenula je zabava i improvizirani festival.”²⁷

Ovaj se uspon može sagledati kao uvod u visoki turizam koji se kasnije razvio u Alpama i koji danas omogućava različite ekskluzivne usluge i proizvode na visokim nadmorskim visinama. No, ono po čemu je Smith značajan nije njegov ekstravagantni uspon na Mont Blanc, već njegova sposobnost da iskustvo tog uspona dovede u London kroz medij izvedbe. Kako navodi američki kritičar Colby Chamberlain, Smith je u Egipatsku dvoranu postavio “vrtoglavu kombinaciju proizvoda i predmeta iz alpske regije. Cijelu pozornicu Egipatske dvorane prekrpio je drvenim materijalom kojim je simulirao planinsku kolibu, a taj autentični materijal je za tu prigodu kreirao stolar iz Chamonixa”²⁸.

²⁷ Chamberlain, Colby: *Up the mountain, in fiction and in fact, Mont Blanc Montage*, Cabinet - Issue 27, Washington, 2007., str 62. (vlastiti prijevod)

²⁸ Ibid., str 63.

Chamberlain nadalje opisuje da je ta imaginarna planinska koliba:

“imala prozore, izrezbarenu ogradu, balkone ukrašene ornamentima i tipičan kosi alpski krov. Uz to, na pozornici su visjeli koža divokoze, alpske zalihe hrane, francuske zastave, planinarski ruksaci i pletene košare. Smith je za predstavu od slikara William Beverley naručio da naslika seriju radova koji su zajedno činili pomičnu panoramu Alpa, a u jednom od kasnijih izvođenja predstave Smith je doveo i čopor pasa bernardinaca koji su paradirali kroz publiku tijekom pauza.”²⁹

Smithova izvedba bila je izrazito uspješna, dobio je veliku medijsku pažnju i privukao veliki broj gledatelj_ica koji nikada prije, a vjerojatno ni poslije, nisu posjetili alpske vrhove. Na taj je način njegova izvedba za njih postala jedino iskustvo Alpa. To je iskustvo bilo obogaćeno stvarnim predmetima preuzetim iz planinskog konteksta, ali ti su predmeti bili potpuno izmješteni i dekontekstualizirani. Smith je na taj način planinski pejzaž u svojoj predstavi poprilično pojednostavio. On je jedan od najviših europskih vrhova sveo na jednostavnu simboliku očekivanih elemenata: planinskih koliba, zastava, ruksaka i bernardinaca. To je bio jedan od prvih povijesnih primjera kako je planinski pejzaž postao fiktivno mjesto, nakon kojega se isti proces nastavio i dodatno intenzivirao.

U današnjem kontekstu postoji pregršt primjera, unutar i izvan umjetničkog konteksta, u kojima je planinski pejzaž prisutan kao fiktivno mjesto. Tijekom istraživačkog dijela diplomskog rada analizirala sam neke od tih primjera koje ću sada izložiti, s ciljem jasnijeg razumijevanja kako se u suvremenom kontekstu percipira i koristi planinski pejzaž te na koje se sve načine iscrpljuje ideja njegove uzvišenosti i pastoralnosti.

Za početak, suvremena kinematografija sadrži niz filmova, većinski američke produkcije, koji se bave usponima na visoke i gotovo pa nedostižne planinske vrhove. Kadrovi koji dominiraju ovim filmovima tipični su predstavnici zapadnjačke imperijalističke logike i uglavnom izgledaju kao turističke razglednice. Dominantna tema većine komercijalnih filmova na ovu temu jest testiranje izdržljivosti i probijanje granica. Zanimljivo je primijetiti uniformiranost kod ovakve vrste filmova, tj. činjenicu da je planinski pejzaž prikazan uvijek na isti način – kao istovremeno zastrašujući i nepredvidljiv. Ovaj oblik fikcionalizacije planina stvara izrazito generičku sliku ljudske interakcije s planinskim pejzažem, koja ponekad možda djelomično reflektira povijesne činjenice, ali ih često i izvitoperuje, i u svakom slučaju zanemaruje sve ostale tipove iskustva koje je moguće doživjeti u planinama.

²⁹ Ibid.

Nadalje, tijekom istraživanja osvijestila sam kako korporativni sektor koristi motiv planinskog pejzaža na svojim proizvodima kako bi profitirao od simbolike koje takav pejzaž nosi, a koja je vezana uz uzvišenost i pitoresknost. Kako sam već istaknula, u tome prednjače modna i prehrambena industrija te industrija digitalnih proizvoda. One eksploatiraju karakteristike koje se vežu uz planinski pejzaž i koriste ga kao sredstvo obećanja kvalitete, autentičnosti i mentalnog mira. Imaginarni, idilični planinski pejzaž tako postaje obećanje i metafora za proizvod iznadprosječne kvalitete. Ovaj modus fikcionalizacije često je prenaplašen, a kao i prethodni primjer, i on jasno svjedoči o onome o čemu je pisao Mitchell – da pejzaž danas služi kao medij koji je “i označitelj i označeno, i okvir i ono što okvir sadrži, i stvarno mjesto i njegov simulakrum, i paket i roba unutar paketa.”³⁰



Slika 11. Thomas Zellen,
Beyond the Edge, 2018.



Slika 12. Primjeri prehrambenih proizvoda s
motivima planinskog pejzaža

³⁰ Mitchell, W. J. T.: *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002., str 5. (vlastiti prijevod)

6. Konstruirana fotografija

Dok sam se u prethodnim poglavljima bavila aspektima javne percepcije i reprezentacije planinskog pejzaža, u ovom poglavlju posvetila sam se razlaganju svojeg fotografskog pristupa odnosno fotografskim konceptima i referencama koje su mi bile bitne tijekom istraživanja i rada.

Za početak, jedan od važnijih slojeva praktičnog dijela mog rada bila je metoda konstruirane fotografije pa sam stoga u ovom dijelu definirala taj pojam i pružila kratki pregled njegova povijesnog razvoja. Kako navode američke umjetnice i istraživačice Leighton Masoni i Shindelman, izraz *konstruirano* dolazi iz latinskog jezika i sastoji se od dvije komponente: *con* što znači *zajedno* i *struere* što znači *skupljati, graditi*, a umjetnici i umjetnice koji djeluju u ovom području često su prepoznati po sljedećim osobinama:

- “u svojem radnom procesu miješaju red i planski rad s improvizacijom;
- žele spojiti nekoliko medija jednog s drugim;
- imaju jasan cilj izazivanja emotivnih i psiholoških reakcija u promatraču_ici kroz konstruirane prostore;
- često slažu i preslažu te konstruirane prostore”³¹.

Iako već i ovakav opis konstruirane fotografije postavlja jasne okvire i govori nam o kakvom tipu fotografije se radi, navest ću i nešto precizniju definiciju koju je 1976. godine postavio američki kustos i teoretičar Allan Douglass Coleman u svojem kulturnom tekstu *The Directorial Mode*. U navedenom tekstu Coleman čin kreiranja fotografskih fikcija objašnjava kao proces u kojem: “fotograf_kinja svjesno i namjerno stvara događaje s izričitom svrhom izrade njihovih slika. To se može postići interveniranjem u ‘stvarne’ događaje koji su u tijeku ili uprizorenjem situacija – u oba slučaja, izazivanjem nečega da se dogodi, nečega što se ne bi dogodilo da fotograf_kinja to nije učinio_la.”³²

Drugim riječima, prema Colemanu, svako namještanje predmeta i/ili ljudi ispred objektiva u suštini je “falsifikacija” pa je onda i većina studijskih fotografija, mrtvih priroda, aktova i formalnih portreta dio tog “režiranja”.³³ U nastanku praktičnog dijela mog rada stoga sam se namjerno koristila studijskom fotografijom te sam svjesno namještala osobne predmete kao svojevrsne muzejske izložke kako bih prikazala proces kreiranja moje osobne fikcije

³¹ Leighton Masoni, Anne & Shindelman, Marni: *The Focal Press Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2019., str 69. (vlastiti prijevod)

³² Coleman, A.D., *The Directorial Mode: Notes Towards a definition*, dostupno na:

<https://www.artforum.com/features/the-directorial-mode-notes-toward-a-definition-214077/> (vlastiti prijevod)

³³ Ibid.

planinskog pejzaža. Kroz predstavljanje predmeta koji imaju osoban značaj, koji su vezani za moja planinska sjećanja i iskustva, poput artificijelnih izložaka, dekontekstualiziranih od njihovih prvotnih značenja, htjela sam demonstrirati procese na temelju kojih se inače odvija proces kreiranja simboličkih značenja planinskog pejzaža.

Nadalje, Coleman kao bitnu karakteristiku u definiranju konstruirane fotografije, ističe da takva fotografija na prvi pogled može izazvati istu razinu povjerenja kakvu izazivaju i dokumentarne fotografije, ali konstruirane fotografije ne zahtijevaju trajno održavanje tog povjerenja već samo traže obustavu nevjerovanja.³⁴ Trenutak u kojem obustavimo nevjerovanje smatram ključnim za razumijevanje konstruirane fotografije. Naime, trenutak u kojem shvatimo da gledamo nešto inscenirano, nestvarno, lažno, ali ipak ostavimo prostora za emocionalnu i intelektualnu reakciju, bez da nas preplavi nevjerica, upravo je onaj trenutak u kojemu konstruirana fotografija, po meni, počinje ispunjavati svoj pravi potencijal.

Upravo zato sam, u kontekstu vlastitog rada, odlučila ne sakrivati konstruiranost fotografije, već sam je, upravo suprotno, dodatno naglasila. Na taj sam način željela istaknuti kako je i način na koji ja sama poimam planinski pejzaž jednako tako u određenoj mjeri konstruiran. On se sastoji predmeta u koje ja upisujem vrijednost i značenje, za koje vjerujem da prenose ideju mog iskustva planinarenja, iako ti predmeti sami po sebi ne sadržavaju tu simboliku. Na taj način, kroz isticanje konstruiranosti demonstrirala sam kako je pejzaž uvijek do neke mjere stvar fikcionaliziranja. To ujedno znači i da će se nečiji tuđi imaginarni pejzaž potpuno razlikovati od onog mojega, jer će biti sastavljen od drugih predmeta i temeljiti se na drugim iskustvima.

U spomenutom članku Coleman donosi i niz fascinantnih primjera iz povijesti fotografije na temelju kojih pokazuje da konstruirana fotografija zapravo nije nova praksa, već seže unazad sve do 19. stoljeća. Jedan od upečatljivih primjera je fotografija Alexandera Gardnera *Home of a Rebel Sharpshooter* iz 1865. godine, u kojoj je autor radi postizanja bolje kompozicije i snažnijeg emotivnog dojma premjestio tijelo poginulog vojnika nakon bitke. Ova se fotografija često navodi u kontekstu propitivanja stvarnosti i implikacija dokumentarnosti jer istovremeno prikazuje stvarno poprište bitke, ali uključuje i bitnu intervenciju fotografa. Ta je intervencija, s jedne strane, značajno narušila njenu dokumentarnost, a s druge omogućila da fotografija ima puno snažniji estetski dojam.

No, za potrebe ovog rada fokusirala sam se na suvremenije primjere koji su bliži mojim fotografskim interesima. Jedan od takvih primjera je fotografski rad argentinske umjetnice

³⁴ Ibid.

Liliane Porter. Za realizaciju svojih studijskih fotografija, ona redovito kreira jednostavne i duhovite kombinacije predmeta. Predmeti koje koristi najčešće su istovremeno puni snažne simbolike, a s druge imaju i ponekad sakrivenu funkcionalnu vrijednost. Jedan od primjera takvog predmeta je figurica Isusa koja je istovremeno i noćna svjetiljka.

Porter najčešće koristi bijelu pozadinu tako da u potpunosti simplificira kadar, a figure postavlja u neočekivane kombinacije pa je tako svjetiljku u obliku Isusa moguće zateći u dijalogu s figurom pingvina. Kako navode Leighton Masoni i Shindelman, Porter koristi fotografiju "kao medij, ali i kao predmet istraživanja [jer] nju zanima prostor između stvarnosti i reprezentacije. Njezine igračke su ikone, reprezentacije pravih stvari, ali kada ih fotografira ona dodaje još jednu dimenziju u simulakrum tako da te fotografije postaju reprezentacija reprezentacije koje se beskonačno pomiču između ta dva stanja."³⁵ Rad Liliane Porter bio mi je jedno od bitnijih mjesta inspiracije jer sam i u svojem pristupu konstruiranoj fotografiji, upravo kroz jednostavne intervencije, ciljala stvoriti zaigrane interakcije koje preispituju granicu stvarnog i imaginarnog.



Slika 13. Liliane Porter,
Dialogue with Penguin, 1999.

³⁵ Leighton Masoni, Anne & Shindelman, Marni: *The Focal Press Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2019., str 97. (vlastiti prijevod)

7. *Tiši pristup u konstruiranoj fotografiji*

Drugi aspekt koji mi je bio bitan u kreiranju studijskih fotografija bio je vezan za koncept *tihe fotografije* koju karakteriziraju suptilnost i jednostavnost. *Tihu fotografiju* definirao je britanski kustos i fotograf Gerry Badger u knjizi *The Pleasure of Good Photographs* (2010) i prema njemu, u takvom se pristupu fotografiji:

“prizor poštuje što je više moguće, a posredovanje – autorova interferencija – svodi se na najmanju moguću mjeru. *Tihe fotografije* dugo su smatrane običnim dokumentima i nije im se priznavao status originalnog umjetničkog izraza jer se od umjetničkog fotografa tražilo da posreduje, ali i da se to posredovanje vidi.”³⁶

Ideju da se prizor poštuje što je više moguće te da autorska intervencija nije prenaplašena pokušala sam provesti i kroz svoj rad kroz niz odluka koje sam donijela u studiju: predmete koje sam koristila minimalno sam dekorirala i nisam koristila nadrealne tehničke efekte, većinski sam ih u kadar postavljala same te namjerno nisam stvarala prenaplašene instalacije i konstrukcije već mi je cilj bio zadržati jednostavnost. Kada je u kadrovima bilo više predmeta, oni su postavljeni tako da stoje jedan na drugome ili se pridržavaju, a jedine naglašenije intervencije koje sam napravila su kadrovi u kojima neki od predmeta “lebde” u zraku. Osim toga, koristila sam blago prirodno svjetlo bez jakih sjena, svjetlo koje stvara nježnu atmosferu.

Jedna od primjera *tihe* studijske fotografije u okviru mojeg rada fotografija je okvira za slike koji je naslonjen na šatorske klinove. Sam motiv okvira činio mi se vrijedan fotografiranja zbog svoje metaforičke dimenzije – on sugerira da negdje postoji fotografija koja će jednom biti izložena u njemu, ali trenutno je još prazan i kao da čeka da ta fotografija nastane. Pri stvaranju ove fotografije bilo mi je bitno da taj okvir na neki način sam progovori za sebe. To sam postigla tako da sam ga postavila na klinove i fotografirala na način koji ističe strukturu njegove pozadine odnosno strukturu materijala koji se nalazi iza stakla. Pri fotografiranju sam koristila nekoliko difuzora svjetla i reflektirajućih dosvjetljivača kako bih postigla suptilan odnos između tamnijih i svjetlijih dijelova fotografije. Takav pristup istaknuo je materijalnost samog okvira i na neki ga način oživio. U mom me radu privlači kreiranje fotografija koje nisu stilski prenaplašene jer to vidim kao jedan od načina kreiranja otpora prema dominantom pretjerano estetiziranom vizualnom okruženju u kojem živimo. Kroz *tihi pristup* fotografiji dodatno naglašavam intimnost rada i nudim drugačiju dimenziju pogleda na planinski pejzaž.

³⁶ Turković, Evelina: *Ogledi i rasprave*, Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, Treći program, Zagreb, 2000.



Slika 14. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

Badger napominje kako je *tih*a fotografija “izravna, nemanipulirana, nedotjerana i u rukama fotografa-umjetnika ona postaje dojmljiv ‘trag sjećanja’”³⁷. Naravno, s jedne je strane teško studijsku fotografiju definirati kao nemanipuliranu jer u njezinoj je srži njezina konstruiranost, tako da praktični dio svog rada u studiju definitivno ne bih svrstala u klasičnu definiciju *tih*e fotografije. No, istovremeno, s obzirom na to da kao glavne odrednice svoje serije vidim suptilnost, jednostavnost i autorsku nenametljivost, ostavljam prostor da se one mogu nazvati barem *tišom*, ako već ne i *tihom fotografijom*.

Za bolje razumijevanje *tiše fotografije* vratit ću se radovima Liliane Porter. Naime, iako je njezinim fotografijama jasno da se radi o studijskim, konstruiranim i manipuliranim kadrovima, njezin je pristup isto tako i vrlo jednostavan – i jasno je kako nas ona nema namjeru impresionirati tehničkim trikovima. Jednako tako, iako intencionalno koristi bijelu pozadinu i na nju svjesno postavlja različite figurice te tako kreira nova značenja, svoj rad zadržava na zaigranoj i duhovitoj konceptualnoj razini, tako da bi se njezin fotografski glas

³⁷ Ibid.

mogao opisati riječima kojima Badger opisuje *tihe fotografe* – on nije “izazivajući i napadan već je skroman i samozatajan”.³⁸



Slika 15. Liliane Porter,
Dialogue with Alarm Clock, 2000.

³⁸ Badger, Gerry: *The Pleasure of good photographs*, Aperture, New York, 2010., str. 210. (vlastiti prijevod)

Slično kao i Liliane Porter, i ja u svojim fotografijama inzistiram na zaigranosti, ali i istovremeno zadržavam skroman i samozatajan stil. To je primjerice vidljivo na studijskoj fotografiji mog mobitela na čijem ekranu je prikaza scena s ovogodišnjih Olimpijskih igara, na kojoj moj najdraži sportski penjač Hamish McArthur penje sportski smjer u finalu natjecanja. Na konceptualnoj mi je razini taj motiv bio zanimljiv jer sam ovo ljeto, planinareći po austrijskim alpskim vrhovima, istovremeno preko mobitela entuzijastično pratila kvalifikacije i finale različitih penjačkih kategorija na Olimpijadi. Ta mi se situacija činila intrigantna u kontekstu mog rada jer spaja ideju postojanja planina u stvarnosti – alpski vrhovi po kojima planinarim, s idejom postojanja planina u fikciji – sportsko penjalište na Olimpijskim igrama. Osim ovog konceptualnog dijela, kod kreiranja fotografije bitno mi je bilo da stilski zadržim suptilnost pa sam tako odlučila uskladiti boju pozadine s bojom koja dominira u kadru s Olimpijade. Osim toga, mobitel sam pozicionirala na traku koju koristim tijekom penjanja kao jedan od oblika osiguranja, a koja se također koloristički uklapa u kadar. Prizor je jednostavan i nenametljiv, a nosi i jaku konceptualnu vrijednost.



Slika 16. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

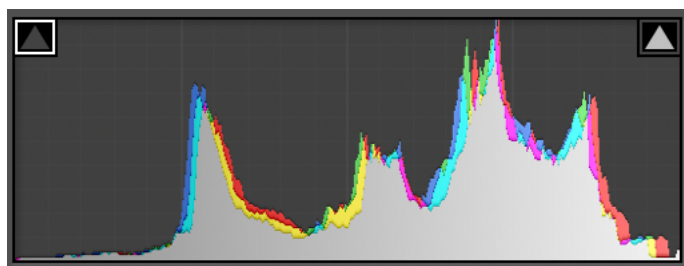
8. *Meta fotografija*

Treći aspekt koji mi je bio bitan prilikom rada na fotografskoj seriji *U stvarnosti i u fikciji* bilo je kreiranje *meta fotografija*. Pridjev *meta* najčešće se koristi kada želimo naglasiti da se nešto referira na sebe ili svoju vrstu.³⁹ Američki teoretičar William John Thomas Mitchell, definira “‘metaslike’ kao medijske objekte koji reflektiraju vlastitu konstituciju”⁴⁰ ili, poetičnije, kao “kutije koje sviraju zvuk vlastitog nastajanja”⁴¹.

U kontekstu fotografije, moglo bi se zaključiti da je *meta fotografija* ona koja se referira na sam fotografski proces ili ona koja naglašava i referira se na fotografiju kao medij. Drugim riječima, *meta fotografija* je autoreferencijalna fotografija kojoj primarni cilj nije prikazivanje nekog dijela realnosti već upravo ukazivanje na činjenicu da je fotografija medij kojim se to prikazivanje posreduje.

U praktični dio diplomskog rada uključila sam nekoliko *meta fotografija* kojima sam željela naglasiti da sami procesi fotografiranja i proizvodnje fotografija čine bitnu odrednicu u kreiranju mojeg imaginarnog odnosno simboličkog pejzaža. Primjer takve *meta fotografije*, kojom sam značajno izašla iz okvira tradicionalnog poimanja fotografije, je *screenshot* histograma koji svojim oblikom podsjeća na planinski pejzaž. To je bio jedan od prvih vizualnih materijala koje sam kreirala tijekom istraživačkog procesa i on me inspirirao da nastavim dalje razmišljati o tome kako fotografija kao medij utječe na reprezentaciju planinskog pejzaža, ali da i istražim kako drugi mediji oblikuju ideju pejzaža.

Histogram koji sam koristila u radu preuzet je iz aplikacije *Lightroom* koju inače koristim za organizaciju fotografija. U prvoj fazi rada, koristila sam ga u njegovoj originalnoj verziji, bez ikakvih dorada.



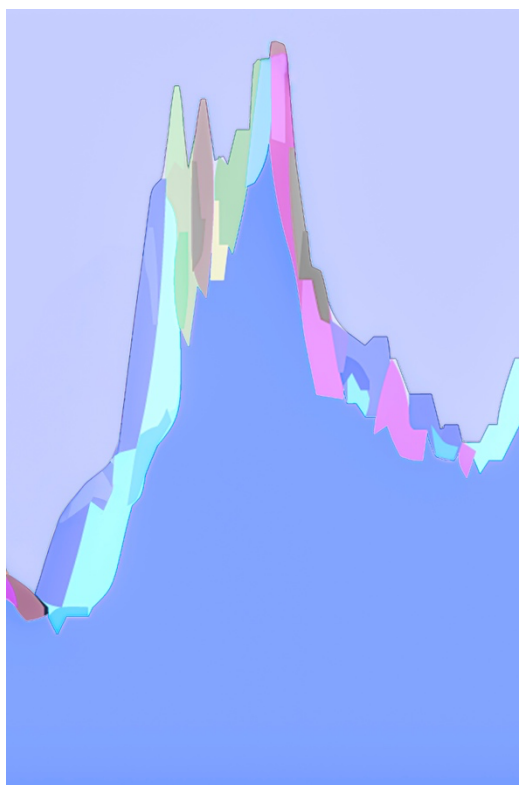
Slika 17. Sanja Merćep, skica *meta* fotografije, rujan 2023.

³⁹ Prema: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/meta> (15.08.2024)

⁴⁰ Mitchell, W.J.T: *Addressing Media*, MediaTropes eJournal, Vol I (2008), str. 10. (vlastiti prijevod)

⁴¹ Ibid.

U kasnijim fazama rada odlučila sam ga prilagoditi dominantnom vizualnom stilu ostatka serije te sam stoga digitalno izrezala samo onaj njegov dio koji se najjasnije referira na planinski pejzaž. Osim toga, promijenila sam mu boje kako ne bi odskakao od pastelnih tonova koje sam koristila u ostatku rada, a promijenila sam i format fotografije, iz jpeg-a u vektorski, kako bih kod ispisa rada mogla raditi uvećanja.



Slika 18. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

Ovu fotografiju smatram vrijednim dijelom rada jer se ona istovremeno referira na proces manipulacije fotografija, s obzirom na to da prikazuje raspored svjetlijih i tamnijih tonova, a osim toga, zbog načina prikaza, služi i kao referenca na planinski pejzaž.

Druga *meta fotografija* koju sam uključila u rad fotografija je na kojoj je prikazan računalni pisac koji je postavljen na mapu alpskog područja i istovremeno simbolički skenira i ispisuje fotografiju planine. Ovom fotografijom referirala sam se na generalni proces proizvodnje slika planinskog pejzaža i naglasila preklapanja koja se događaju između dva medija, između fotografije i kartografije. Također, ovu sam fotografiju postavila kao poveznicu između dijela rada u kojem se bavim (de)konstrukcijom osobnog pejzaža i dijela u kojem se bavim (de)konstrukcijom društvenog pejzaža. Kroz motiv printanja i skeniranja željela sam

povezati ta dva područja jer su oba pod utjecajem vizualnih medija i njihove produkcije, kao što sam naglasila i u ostatku rada.



Slika 19. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

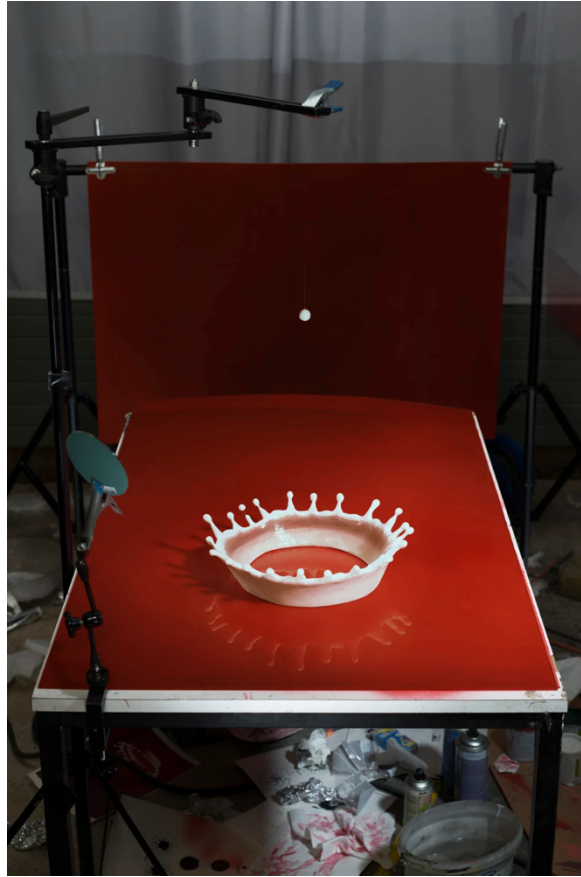
Fotografiju pisača kreirala sam u studijskim uvjetima, koristeći umjetnu rasvjetu, a kasnije sam kroz digitalnu manipulaciju fotografije dodatno naglasila preklapanja između medija mape i medija fotografije, te između procesa skeniranja i ispisa. U radu sam pritom koristila kućni pisač koji inače svakodnevno koristim za ispisivanje dokumenata, a mape prikazane na fotografiji također su mape koje sam koristila prilikom planinarskih pohoda u talijanskim Alpama.

Treća fotografija koja također sadrži *meta* dimenziju studijska je fotografija na kojoj sam fotografirala sve studijske pozadine koje sam koristila tijekom kreiranja praktičnog dijela rada. Na ovoj sam fotografiji te pozadine naslonila jedne na drugu kako bih na taj način formirala oblik planine na simboličkoj razini. Pri fotografiranju tih pozadina ponovo sam koristila pastelnu pozadinu i mekano svjetlo, kao i u ostatku rada. Ovu fotografiju vidim kao analognu verziju fotografije histograma jer sam ovdje ponovo naglasila proces nastanka fotografije i proces manipulacije fotografije, ali je ovoga puta naglasak bio na analognoj komponenti tog procesa.



Slika 20. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

U razvijanju *meta fotografija* bitna su mi referenca bili radovi švicarskog umjetničkog dua Jojakima Cortisa i Adriana Sondereggera, koji je poznat po svojim fotografskim rekreacijama slavni povijesnih fotografija. Njihova najpoznatija fotografska serija *Icons* (2016) sastoji se od vješto posloženih diorama na kojima vjerno rekonstruiraju različite ikonične fotografije, ali im pritom dodaju humoristične detalje, a osim toga ostavljaju dijelove studija vidljivim te u sam kadar uključuju i razne materijale koji se koriste prilikom rada u studiju.



Slika 21. Cortis & Sonderegger, *Making of „Milk Drop Coronet“ (By Harold Edgerton, 1957.)*, 2016.

Primjer jednog takvog rada je fotografija *Making of „Milk Drop Coronet“ (By Harold Edgerton, 1957.)* (2016), na kojoj su rekreirali poznatu fotografiju Harolda Edgertona koja se nalazi i u samom naslovu rada. Kroz proces rekreacije i konstrukcije, kroz otkrivanje detalja tog procesa, autori nas na zabavan način pozivaju da razmislimo o tome kako su određene fotografije postale kultne te da razmislimo na kojim principima generalno djeluje fotografski medij. Slično kao i Cortis & Sonderegger i ja sam koristeći *meta fotografije* imala potrebu naglasiti važnost fotografskog procesa. Naravno, naši se radovi i značajno razlikuju. Dok oni razotkrivaju proces nastanka najpopularnijih fotografskih radova, ja razotkrivam proces kreiranja svojeg vlastitog imaginarnog planinskog pejzaža.

9. (De)konstrukcija osobnog planinskog pejzaža

Vraćajući se na definiciju pejzaža s početka ovog rada, prema kojoj je “pejzaž višestruko konstituiran”⁴², u praktičnom dijelu rada odlučila sam dekonstruirati što sve za mene znači planinski pejzaž tj. od čega je sve planinski pejzaž konstituiran u mojem intimnom okruženju. Kako sam već napomenula, već pri samom početku procesa odlučila sam da se neću baviti konkretnim planinskim lancima ili vrhovima koje sam posjetila jer smatram da je takav prikaz planinskog pejzaža već dovoljno istražen. Nasuprot tome, svoju pažnju odlučila sam usmjeriti prema onom imaginarnom, simboličkom, baziranom na sjećanju, percepciji i prošlim iskustvima, dakle prema onim dimenzijama koje Liz Wells navodi kao bitne aspekte pejzaža u svojoj analizi tog pojma.



Slika 22. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

Tijekom fotografskog istraživanja postala sam svjesna kako je moje viđenje planinskog pejzaža u velikoj mjeri određeno predmetima koji se nalaze u mojem intimnom okruženju. Ti predmeti mogli bi se definirati kao svojevrsni medijatori iskustva koje sam imala ili ću tek imati u planinama. Neki od tih predmeta koje sam odabrala prikazati u okviru ove serije su:

⁴² Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, I.B.Tauris & Co Ltd., London, 2011., str 1-2. (vlastiti prijevod)

3D prikaz najdražeg planinarskog puta moje partnerice, fotografija snimljena na jednom od meni najdražih alpskih vrhova te kamen koji smo partnerica i ja uzele s poznate Premužičeve staze na Velebitu. Za razliku od predmeta koje sam prethodno obradila, ovi predmeti nemaju komercijalnu svrhu i nikada neće generirati nikakav profit. Oni bi se lako mogli percipirati i kao sporedni ili nevažni kada ne bi bio poznat kontekst njihovog postojanja. Oni su za mene osobno iznimno bitni jer zajedno čine kompleksnu mrežu mojih sjećanja i iskustava u planinama.

Nakon što sam definirala predmete koji oblikuju moj planinski pejzaž, odlučila sam ih fotografirati u studijskom okruženju. Odluku o fotografiranju u studijskom okruženju donijela sam kako bih kroz korištenje studija dodatno naglasila činjenicu da je planinski pejzaž imaginarno konstruiran. Konstruiran je u smislu da nije za sve jednak, nije fiksni i nepromjenjiv, već u različitim situacijama, kontekstima i kod različitih pojedinca može biti kreiran na različite načine.

U studiju sam izabrane predmete fotografirala kao muzejske izložke kako bih istaknula njihovu važnost u osobnom kontekstu. Također, koristila sam pozadine pastelnih boja s kojima sam željela izazvati smiraj i ugodu, što su moje prve asocijacije kada razmišljam o planinskom pejzažu. U osmišljavanju kompozicija fotografija koristila sam suptilne i nenametljive intervencije kao što je slaganje predmeta jedan na drugi ili postavljanje predmeta da lebde u zraku kako bih stvorila blagu zaigranost, što mi je također bitna asocijacija pri razmišljanju o mojim planinarskim iskustvima. Isto tako, na određenim sam fotografijama namjerno razotkrila dijelove studija tako što sam u kadar uključila i ono što se nalazi izvan studijske pozadine kako bih naglasila temu konstrukcije i medijacije iskustva.



Slika 23. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

Još neki od umjetnika koji su utjecali na mene pri kreiranju praktičnog dijela rada su Thomas Albdorf, Lucija Rosc i Goran Trbuljak. U svojem radu *I Know I Will See What I Have Seen Before* (2015) austrijski umjetnik Thomas Albdorf se bavi dekonstrukcijom uvriježenog načina gledanja austrijskih planina i alpskog krajolika te kroz fotografiju “rekonstruira i apstrahira vizualni prostor planina koristeći se različitim metodama proizvodnje slike, u rasponu od skeniranog materijala, digitalno manipuliranih fotografija do studijskih konstrukcija itd.”⁴³

Slično kao i u mom radu i njega je zanimalo rastaviti planine na najbitnije sastavnice kako bi pokazao da one “funkcioniraju kao površina za višestruke projekcije; bilo unutar klasičnog Heimat filma iz 1960-ih, oglašavanja ili političke propagande.”⁴⁴ Naše radove povezuje to što oboje krećemo od ideje da “danas svatko ima sliku planine u glavi tj. svatko ima unaprijed renderiranu ideju”⁴⁵, a cilj nam je “poigrati se s tim očekivanjima, saviti ih i testirati.”⁴⁶ Ono u čemu se moj rad razlikuje od njegovog, činjenica je da sam se ja okrenula svojem intimnom

⁴³ Prema: <https://thomasalbdorf.com/iknowiwillsee/> (10.08.2024) (vlastiti prijevod)

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Prema: <https://fotoroom.co/i-know-i-will-see-what-i-have-seen-before-thomas-albdorf/> (10.08.2024) (vlastiti prijevod)

⁴⁶ Ibid.

okruženju i koristila intimne predmete kako bih ideju planina testirala i reinterpretila. Na taj način, moj rad se ne bavi samo kolektivnom imaginacijom planina, već se, uz to kolektivno viđenje, bavi i istraživanjem mog osobnog načina definiranja planina.



Slika 24. Thomas Albdorf, *Typical Alpine Flora at the Hochschwab Area, I Know I Will See What I Have Seen Before*, 2015.

Lucija Rosc, vizualna umjetnica koja živi i radi u Ljubljani, također se, kroz rad u studiju, bavi dekonstrukcijom uobičajenih načina gledanja na svijet. Rosc u svojim fotografskim serijama problematizira teme kao što su memorija i fiktivni narativi, odnos između ljudi i predmeta te značaj koji ti predmeti imaju. Njezine radove karakterizira zaigranost, eksperimentiranje s fotografskom formom i korištenje svakodnevnih predmeta koje pronalazi u svojoj okolini, kao što su komadi kruha, kvačice za veš, stare fotografije iz obiteljskog albuma i slično. Konkretno u radu *Spajkanje* (2020) Rosc kreira neočekivane skulpture od predmeta koje pronalazi u svom domu i te skulpture zatim fotografira na pozadinama intenzivnih boja. Te fotografije gledatelja_icu zbog svojih konotacija asociraju na djetinjstvo. Dok ih gledamo, kao da možemo zamisliti da je, na njima prikazane skulpture, složilo dijete koje se tako zabavljalo tijekom vrućeg ljetnog popodneva.

Teja Miholić u tekstu koji prati autoričinu izložbu navodi kako je “jedna od glavnih tema serije sjećanje (kolektivno i individualno). Neobične kombinacije predmeta i materijala mogu se čitati kao prikaz načina kako naš mozak obrađuje sjećanja. Možemo zamisliti da su različita sjećanja pohranjena i pomiješana u istim kutijama, gdje također nalazimo izmišljene ili iskrivljene informacije.”⁴⁷ U kreiranju moje serije rad Lucije Rosc me fascinirao zbog načina na koje kombinira predmete, stvara zaigranost, otkriva detalje studija i povezuje pojedinačne fotografije u fotografsku cjelinu. Na konceptualnoj razini pronalazim sličnosti između svojeg i njezinog rada jer smo obje odlučile da ćemo kroz korištenje (možda i banalnih) predmeta iz svoje okoline kreirati nove narative i prikazati manje vidljive misaone procese.



Slika 25. Lucija Rosc, *Superpozicije*,
2020. – 2022.

⁴⁷ Prema: <https://lucijarosc.com/Spajkanje> (12.08.2024) (vlastiti prijevod)

Na formalnoj razni između naših radova vidim bitne razlike jer Rosc koristi saturiranije pozadine, oštrije svjetlo i kombinacije više predmeta unutar jedne fotografije, dok ja zadržavam jednostavnost i suptilnost koristeći mekše boje i pozadine te većinski prikazujem samo jedan predmet po fotografiji.

Treći umjetnik kojeg želim spomenuti u ovom kontekstu, hrvatski je konceptualni umjetnik Goran Trbuljak, preciznije njegova fotografska serija *Skice za skulpturu* (1993 – 2015). Ta se serija sastoji od niza crno-bijelih fotografija na kojima su prikazane jednostavne, minijaturne skulpture sačinjene od kombinacije svakodnevnih predmeta (poput glačala, lončića, tegla, škara i šalice) i predmeta koji imaju više umjetničku konotaciju (poput kistova, fotoaparata i videokamera). Ovi su predmeti aranžirani na začudne i zaigrane načine, uvijek fotografirani frontalno, tako da počinju nalikovati na male muzejske skulpture koje je moguće zateći u prostoru nečijeg dnevnog boravka.



Slika 26. Goran Trbuljak, *Skice za skulpturu*, (kamen, mramor, željezo), 1993. – 2015.

U okviru svojeg rada, ja sam na sličan način pristupila različitim predmetima koji su povezani s planinskim pejzažem ili s procesom fotografiranja tog pejzaža. Tu su tako penjački grifovi, planinsko cvijeće, planinarska mapa, klinovi za šator, fotografija planine, kamen s planine.

Postavljajući ih u studio te fotografirajući ih na zaigran, ali i suptilan način, pretvorila sam ih u male i jednostavne skulpture koje prenose dio mojeg iskustva planinarenja.

Govoreći o konceptualnom pristupu ovom radu, u jednom intervjuu koji prati taj rad Trbuljak je izjavio kako:

“Svaka fotografija, uostalom, i kod svih drugih fotografa kroz povijest, zapravo je neka skica skulpture. Nešto što je trodimenzionalno fotografiji svode na dvije dimenzije... Oni fotografiraju trodimenzionalne predmete, nešto što je plastično, skulpturalno u prirodi – glave, kuće, stabla (dakle skulpture) – te ih fotografijom pretvaraju samo u ‘skicu’ onoga kako to zapravo izgleda”⁴⁸.

Trbuljak dalje navodi kako je on, na formalnoj razini, imao potrebu napraviti nešto drugačije. Njega “zanimaju obrnuto, da se od skice koja je dvodimenzionalna i onoga što je na njoj, na kraju napravi trodimenzionalni predmet.”⁴⁹ U svojem sam radu krenula iz slične potrebe da napravim nešto drugačije, da prikažem slojevitost, materijalnost i višedimenzionalnost planinskog pejzaža. Kroz kreiranje i fotografiranje trodimenzionalnih skulptura željela sam naglasiti i zadržati njihovu prostornost i voluminoznost. Iako svaka fotografija nužno reducira te karakteristike, načinom pozicioniranja tih predmeta u prostor, meni je cilj bio da ih istaknem.

⁴⁸ Prema: <https://croatian-photography.com/najava-novog-otvorenja-izlozbe-u-galeriji-spot-goran-trbuljak-skice-za-skulpturu-kamen-mramor-zeljezo-1993-2015/> (29.07.2024)

⁴⁹ Ibid.

10. Dokumentiranje kolektivne imaginacije planina

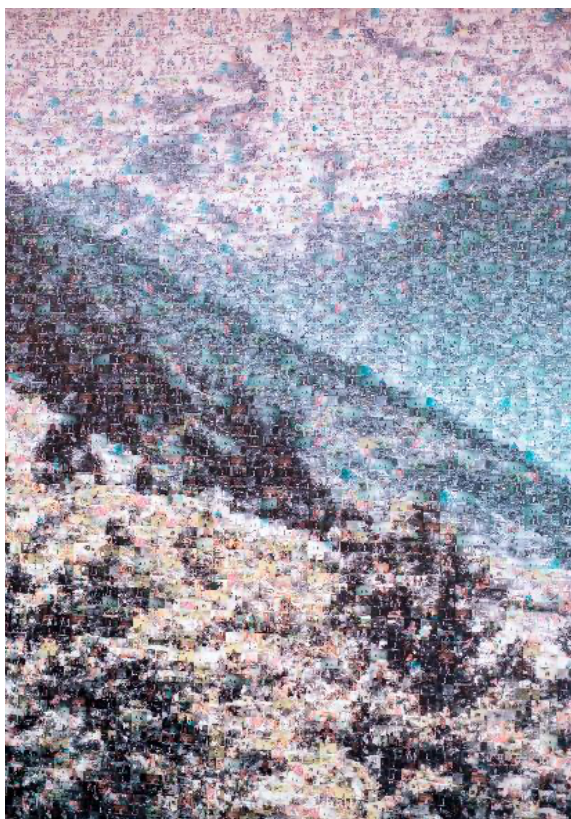
Nakon dekonstruiranja vlastitog viđenja planinskog pejzaža kroz rad u studiju i fotografiranje meni bitnih predmeta, u drugom dijelu rada bavila sam se društvenim kontekstom i odlučila prikazati kako se na širem društvenom planu prikazuju one dimenzije planinskog pejzaža koje se temelje na imaginaciji, simbolici, sjećanju, percepciji i iskustvu.

Fokus mi je bio na fotografiranju zatečenih situacija i motiva koji se nalaze u različitim planinarskim i neplaninarskim predjelima. Cilj mi je bio zabilježiti kako se, na širem društvenom planu, kroz različite načine vizualiziranja i kroz različite medije predstavlja i stvara ideja toga što je planinski pejzaž. Neki od primjera tih društvenih reprezentacija u okviru moje serija su: slika nastala tehnikom ulja na platnu iz perioda romantizma, mapa iz gorskih predjela koja se raspada zbog protoka vremena, tapete iz dnevnog boravka jedne poznanice ili trodimenzionalna mapa slovenskih Alpi kreirana kao pomoć u orijentaciji za slijepe osobe. Pri kreiranju ovih fotografija birala sam motive koji ističu fikcijski aspekt dokumentarne fotografije, a istovremeno ističu i fikcijski aspekt planinskog pejzaža, jer sam na taj način željela naglasiti generalnu konstruiranost ideje planinskog pejzaža.



Slika 27. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

Na nekim sam se fotografijama pritom koristila aproprijacijom kako bih rekontekstualizirala postojeće fotografije planinskih pejzaža i naglasila cirkulaciju motiva u suvremenom društvenom okruženju. Također, fotografije sam kadrirala na način da sam uklonila širi kontekst kako bih ostavila prostor za spekulaciju i imaginaciju. Na taj način postaje nemoguće determinirati o čemu se na fotografijama zapravo radi jer nema dodatnih informacija koje bi ukazivale na njihovu poziciju u prostoru. Taj prostor za spekulaciju i imaginaciju bitna je odrednica mog rada jer mi je cilj u gledatelju_ici pokrenuti proces razmišljanja o tome kako on_a na osobnoj razini percipira planinski pejzaž te kako to činimo svi zajedno, na društvenoj razini. Drugim riječima, cilj mi je naglasiti da je pejzaž, kako navodi Mitchell, “i stvarno mjesto i njegov simulakrum.”⁵⁰



Slika 28. Sanja Merćep,
U stvarnosti i u fikciji, 2024.

⁵⁰ Mitchell, W. J. T.: *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002., str 5 (vlastiti prijevod)

Tijekom rada u studiju, bilo mi je bitno naglasiti blagu zaigranost kroz kompozicije, a u dokumentarnim sam fotografijama željela naglasiti karakteristike kao što su procesualnost, ironičnost i zaigranost. Naglašavajući procesualnost željela sam istaknuti ideju da je proces stvaranja fotografija jednako bitan kao i sama fotografija koja je rezultat tog procesa. Tu procesualnost na dokumentarnim sam fotografijama prikazala naglašavajući istrošenost ili ispucanost detalja na slikama i fotografijama koje sam fotografirala. Kroz fokusiranje na takve detalje razotkrila sam fabriciranost tih slika i fotografija čime sam ponovo, za gledatelja otvorila prostor za razmišljanje o procesu nastanka fotografija, kao i prostor za razmišljanje o načinima konstruiranja planinskog pejzaža.

Rad s kojim sam pronašla poveznicu u prikazivanju procesualnosti rad je Thomasa Ruffa pod nazivom *jpegs* (2004). U toj je seriji Ruff uvećavao i obrađivao arhivske fotografije tako da se na njima istakne pikselizacija, i to do razine da postaju gotovo pa apstraktne. Ruff na taj način "re-reprezentira materijalnost digitalne slike, s povećanim fokusom na njezinu pikseliziranu površinu [...] tjerajući nas da se zapitamo kako .jpg format može biti označavajuća struktura vlastitog postojanja".⁵¹ Drugim riječima, Ruff nas, kroz fokusiranje na unutarnju strukturu fotografije, na njezine piksele, poziva da razmišljamo o procesu nastanka fotografije, a potom i o njezinom cirkulaciji i konzumaciji.

⁵¹ Rothwell, Ian: *Jpegs: Thomas Ruff and the horror of digital photography*, Philosophy of Photography, Edinburgh College of Art. vol. 12, str. 94 (vlastiti prijevod)



Slika 29. Thomas Ruff, *jpegs*, 2004.

Kao što sam već istaknula, osim procesualnosti, u dokumentarnim mi je fotografijama bilo bitno naglasiti i karakteristike ironije i zaigranosti. Korištenjem zaigranosti i ironije cilj mi je bio naglasiti duhovitost situacija u kojima se planinski pejzaž koristi u komercijalne svrhe.

Autori čiji su mi radovi bili bitni u ovom kontekstu su Luigi Ghirri te Siegfried A. Fruhauf koji su se, svaki na svoji način, bavili temom medijacije stvarnih prirodnih pejzaža iz njihove okoline. Talijanski fotograf Luigi Ghirri tako je u svojem radu *Italia in Miniatura* (1970–1980) fotografirao tematski park u talijanskoj regiji Emilia Romagna u kojemu je postavljen veliki broj minijaturnih reprezentacija poznatih talijanskih i europskih kulturnih spomenika i arhitektonskih znamenitosti. Ghirrijeve fotografije karakterizira dvosmislenost i igranje s idejama iluzornosti i stvarnosti svijeta u kojem živimo. On ponekad u kadar stavlja isključivo minijature poznatih građevina i pejzaža, a ponekad u kadar uključuje i posjetitelj_ice parka. S jedne nam strane tako, upravo njihovim uključivanjem u fotografije, Ghirri otkriva kako se radi o fiktivnom svijetu minijatura, a s druge, kroz njihovo prisustvo, on dopušta stvarnom svijetu da uđe u fotografije.



Slika 30. Lugi Ghiri, *Italia in Miniatura*,
1970. – 1980.

Britanski istraživač i urednik Daniel Milroy Maher u svojem tekstu *Luigi Ghirri's photographic study of a very little Italy* (2024) navodi kako je Ghirri “cijeli život bio zainteresiran za odnos između fikcije i stvarnosti. To je bila prevladavajuća tema u njegovoj praksi i tema mnogih njegovih radova.”⁵² Milroy Maher u svojem radu citira tekst iz predgovora fotografske knjige *Italia in Miniatura* (2024) u kojem talijanska kuratorica Ilaria Campioli navodi da Ghirri “nije samo razmišljao o statusu slike, već si je odmah postavio specifičan, dobro definiran cilj kojemu je odlučno težio, a taj cilj je bio otkriti rascjep koji postoji između prave stvarnosti i stvarnosti drugog stupnja koja se u potpunosti sastoji od slika i nemilosrdno se nadmeće s pravom stvarnošću.”⁵³

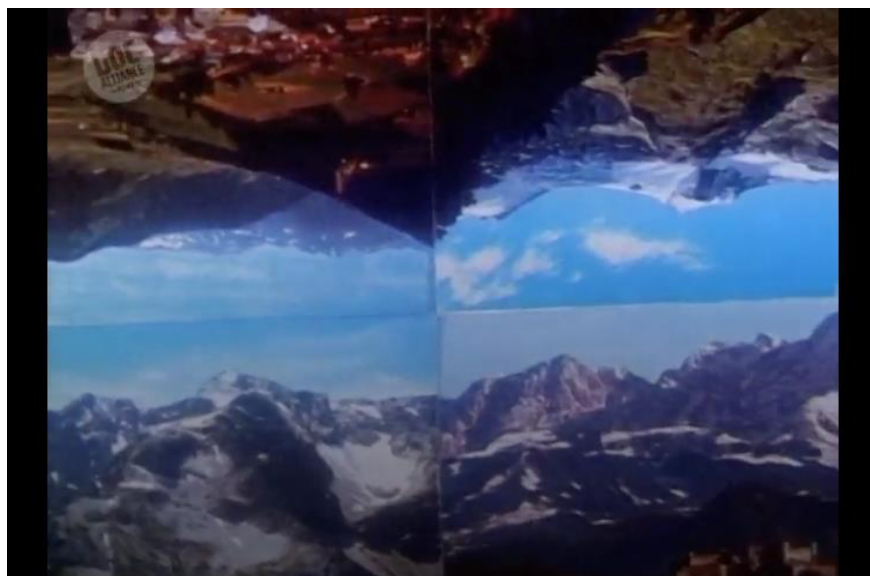
Upravo to analiziranje prave stvarnosti i stvarnosti koja se sastoji od slika bila je i jedna od osnovnih namjera u praktičnom dijelu mog rada. Dokumentiranjem kolektivne imaginacije planina ideja mi je bila osvijestiti kako slike, kartografije, tapete, penjačke dvorane zajedno stvaraju drugu stvarnost planinskih pejzaža. Tijekom razvijanja rada cilj mi je bio afirmirati pogled prema kojemu ta druga stvarnost u suvremenom kontekstu postaje gotovo jednako bitna kao i ona koju Campioli naziva “pravom stvarnosti”⁵⁴.

⁵² Prema: <https://www.creativereview.co.uk/luigi-ghirri-italia-miniatura/> (29.07.2024) (vlastiti prijevod)

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

Austrijski redatelj Siegfried A. Fruhauf pak, u svojem eksperimentalnom filmu *Mountain trip* (1999), istražuje kako se povijesno kreirala imaginarna slika austrijskog planinskog pejzaža. U ovom četverominutnom filmu Fruhauf spaja austrijske razglednice u dva reda na način da je gornji red obrnut naglavačke te tako kreira iluziju kao da se planinski masivi naslanjaju jedni na druge radi čega gledatelj_ice dobivaju dojam da gledaju beskrajni planinski krajolik. Te se razglednice pritom pomiču s desne na lijevu stranu i vrte u beskrajnom *loopu*. Ritam njihovog kretanja je nepravilan: malo ubrzava pa usporava pa se dogodi skok pa se neki motiv ponovi pa opet ubrza. Kretanja razglednica prati *lo-fi* tradicionalna austrijska glazba koja, zajedno sa spomenutim vizualnim podražajima, stvara dojam potrgane ili izvrnute alpske čarolije. Slično kao i Albdorf, i Fruhauf u svojem radu ispituje vizualni prostor planina, igra se s klišejima i poziva nas da razmišljamo o stvarnosti koja se gradi od slika. Upravo u tom ispitivanju vidim poveznicu sa svojim radom jer je i mene također zanimalo istražiti što čini stvarnost ili fikciju planinskog pejzaža, kako na vlastitoj, tako i na kolektivnoj razini.



Slika 31. Siegfried A. Fruhauf,
Mountain trip, 1999.

11. Kreiranje postava izložbe

U kreiranju postava izložbe htjela sam zadržati suptilnost koja postoji na fotografijama, ali mi je istovremeno bilo bitno naglasiti i temu konstrukcije i medijacije. Kako bih zadržala suptilnost i nenametljivost autorskog izražaja većinu sam fotografija uokvirila tako što sam okvire okrenula na suprotnu stranu i uz fotografiju stavila najtanji rub okvira. Fotografije su na taj način dobile okvir koji je tanak, nenametljiv i diskretan, a ideja *tiše fotografije* tako je dosljedno provedena i kroz postav izložbe.

Osim toga, odabrala sam okvire prirodne drvene boje, bez premaza, čime sam dodatno naglasila pastoralnost kao jednu od centralnih karakteristika prikazivanja pejzaža. Na prvi pogled, drveni materijal može djelovati kao da potvrđuje tradicionalno očekivanu karakteristiku pastoralnog ili idiličnog pejzaža, no u kontekstu mog rada događa se upravo suprotno – postavljanjem drvenog okvira oko motiva kao što je *screenshot* histograma ili 3D modela planinskog pejzaža, izokrenula sam tradicionalnu konvenciju i naglasila kako je planinski pejzaž puno više od uobičajenih karakteristika koje se vežu uz njega.



Slika 32. Testiranje različitih mogućnosti postavljanja okvira, studeni 2024.

Osim suptilnosti i nenametljivosti, drugi element koji mi je bio bitan u definiranju postava bila je tema konstrukcije i medijacije. Kako je ta tema prisutna u cijelom fotografskom radu, bilo mi je bitno da se ona može iščitati i iz načina na koji je rad prezentiran u galeriji. Zato sam odlučila da, osim fotografija koje sam stavila u okvire, dio radova izložim bez okvira, samo kaširane, dok sam drugi dio radova odlučila izložiti postavljeno na "klapne". U definiranju fotografija koje neće imati okvir bitan mi je kriterij bio sadržaj fotografije. Fotografije koje su obješene u prostor uz pomoć "klapni" karakterizira činjenica da na njima otkrivam dijelove studija, pa to isto otkrivanje na određeni način želim prenijeti i u galeriju. Na taj način "klapne" koristim kao svojevrsan produžetak studijskog prostora u galeriju, s obzirom na to da sam i pri izradi samih fotografija često koristila "klapne" kako bih postavila difuzore svjetla ili namjestila pozadinu.

Fotografije koje sam odlučila kaširati, ali i ne i uokviriti, najčešće prikazuju detalje raznolikih reprezentacija planina i kroz odluku da ih ne uokvirim htjela sam naglasiti važnost procesualnosti u nastanku takvih reprezentacija. Jednu od tih kaširanih fotografija, fotografiju detalja slike iz 19. stoljeća koja prikazuje pastoralni pejzaž, odlučila sam postaviti na pod te ju time izmjestiti iz njezinog uobičajenog konteksta i tako napraviti dodatni odmak od prikazane pastoralnosti. Naime, na detalju koji je prikazan na fotografiji vidljivo je da je sama slika, ulje na platnu, puna raspuklina i lomova te je tako ta nekada romantizirana reprezentacija, zbog protoka vremena, u međuvremenu narušena.

Završno, u kreiranju postava bitna mi je bila i odluka o dimenzijama fotografija pa sam tako dio fotografija isprintala u većim dimenzijama čime sam htjela dodatno naglasiti fotografije koje komuniciraju temu rada na najsnažniji način, a drugi dio sam isprintala u srednjim dimenzijama jer sam zaključila da njihov sadržaj bolje funkcionira u dimenziji koja je suptilnija i zahtjeva od posjetitelj_ica da priđu bliže radu.

12. Zaključak

Krenuvši od osobne fascinacije planinskim pejzažom, koja je rezultat mojih mnogobrojnih planinarskih iskustva, odlučila sam u okviru diplomskog rada istražiti različite načine reprezentiranja planina. Dok sam se u praktičnom radu bavila pronalaženjem načina da ukažem na konstruiranje slike planina koje postoji u javnosti te izgradnju svog osobnog pogleda na njih, u pisanom sam se dijelu rada posvetila teorijskim istraživanjem tih tema.

U prvom dijelu rada analizirala sam što čini pojam pejzaža na široj razini te što čini pojam planinskog pejzaža na užoj razini. Detektirala sam da postoje dvije karakteristike koje čine čvrstu razliku između planinskog pejzaža i ostalih vrsta pejzaža, a to su pastoralnost i uzvišenost. Nakon analize tih karakteristika došla sam do zaključka kako one potenciraju generički i simplificirani pogled na planine pa sam stoga u praktičnom dijelu rada donijela odluku napraviti odmak od njih.

Nakon analiziranja planinskog pejzaža i njegovih karakteristika, fokusirala sam se na načine kako planine postaju "fiktivna" mjesta. U svrhu razumijevanje tog procesa sagledala sam povijesni primjer iz 19. stoljeća u kojem je planina kroz medij izvedbe pretvorena u imaginarno mjesto. Nakon te analiza kratko sam se osvrnula na današnji kontekst i načine kako danas planinski pejzaž postaje fiktivno mjesto. Na kraju sam došla do zaključka kako u procesu pretvaranja planinskog pejzaža u fiktivno mjesto on se često pretjerano pojednostavljuje i svodi na očekivanu i već viđenu simboliku.

Nakon toga definirala sam metodu konstruirane fotografije i donijela odluku kako u praktičnom dijelu rada neću sakrivati konstruiranost fotografije već ju dodatno naglasiti. Ta je odluka proizašla iz opservacije da je i moj osobni planinski pejzaž u određenoj mjeri konstruiran. Kroz to isticanje konstruiranosti demonstrirala sam kako je pejzaž uvijek do neke mjere stvar fikcionalizacije.

Nakon konstruirane fotografije, definirala sam i pojam *tih fotografije* kao fotografije koja nije manipulirana i u kojoj autorska intervencija nije prenaplašena. U kreiranju praktičnog dijela rada bilo mi je bitno zadržati autorsku nenametljivost, no kako je moja fotografija nastala u studijskim uvjetima te je, prema tome, manipulirana, zaključila sam kako se moj rad ne može svesti pod kategoriju *tih fotografije*. Iz tog sam ju razloga definirala pojmom *tiše fotografije*. Taj pojam vežem uz svoj rad jer su suptilnost, jednostavnost i autorska nenametljivost ključne karakteristike mog studijskog rada, iako on uključuje određenu dozu moje autorske intervencije. Uz *tihu fotografiju* definirala sam i pojam *meta fotografije* kao fotografije koja se referira na sam fotografski proces ili na fotografiju kao medij, te sam zaključila da je u

kontekstu mog rada ona također bitan element jer nas poziva da razmislimo kako na široj razini djeluje fotografski medij.

Konačni rezultat pisanog i praktičnog dijela rada je fotografska serija *U stvarnosti i u fikciji* u kojoj sam, kroz kombinaciju dokumentarne i konstruirane fotografije, srušila granice između različitih slojeva planinskog pejzaža, prikazala njihove kompleksne međuodnose te naglasila ulogu koju fotografski medij ima u tom procesu. Konstruiranu fotografiju koristila sam kako bih prikazala konstruiranost vlastitog poimanja planinskog pejzaža, a dokumentarnu kako bih (de)konstruirala generička značenja koja se, na društvenoj razini, upisuju u taj pejzaž. Kombinirajući ta dva pristupa ojačala sam rad i kreirala pogled koji se odmiče od ustaljenih načina promatranja planinskih masiva. Finalno, rad sam u galeriji postavila na način koji suptilno naglašava konstruiranost planinskog pejzaža.

12. Popis literature

- Adams, Robert: "Truth in Landscape", *Beauty in Photography*, Aperture, New York, 1996.
- Badger, Gerry: *The Pleasure of good photographs*, Aperture, China, 2010.
- Chamberlain, Colby: "Mont Blanc Montage", *Cabinet - Issue 27*, Washington, 2007.
- Coleman, A.D., *The Directorial Mode: Notes Towards a definition*, dostupno na: <https://www.artforum.com/features/the-directorial-mode-notes-toward-a-definition-214077/>
- Klaić, Bratoljub: *Veliki rječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb, 1974.
- Leighton Masoni, Anne & Shindelman, Marni: *The Focal Press Companion to the Constructed Image in Contemporary Photography*, Routledge, New York, 2019.
- Mitchell, W.J.T: *Addressing Media*, MediaTropes eJournal, Vol I (2008)
- Mitchell, W. J. T.: *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- Rothwell, Ian: *Jpegs: Thomas Ruff and the horror of digital photography*, *Philosophy of Photography*, Edinburgh College of Art, vol. 12
- Schivelbusch, Wolfgang: *The Railway Journey*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Smith, Albert: *The Story of Mont Blanc*, David Bogue, London, 1953.
- Turković, Evelina: *Ogledi i rasprave*, Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, Treći program, Zagreb, 2000.
- Williams, Raymond: *The Country and the City*, Oxford University Press, New York, 1978.
- Wells, Liz: *Land Matters, Landscape Photography, Culture and Identity*, Routledge, London, 2011.
- <https://croatian-photography.com/najava-novog-otvorenja-izlozbe-u-galeriji-spot-goran-trbuljak-skice-za-skulpturu-kamen-mramor-zeljezo-1993-2015/> (pristup: 29.07.2024.)
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/meta> (pristup: 15.08.2024.)
- <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pastoral> (pristup: 15.07.2024.)
- <https://fotoroom.co/i-know-i-will-see-what-i-have-seen-before-thomas-albdorf/> (pristup: 10.08.2024)

- https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV9nXRU%3D&keyword=pastor_alan (pristup: 15.07.2024.)
- <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/> (pristup: 20.06.2024.)
- <https://lucijarosc.com/Spajkanje> (pristup: 12.08.2024.)
- <https://thomasalbdorf.com/iknowiwillsee/> (pristup: 10.08.2024.)
- <https://www.creativereview.co.uk/luigi-ghirri-italia-miniatura/> (pristup: 29.07.2024.)

13. Slikovni primjeri

Slika 1. Sanja Merćep, Dnevnik rada po tjednima, siječanj 2024.

Slika 2. Sanja Merćep, skica – rad u studiju, travanj 2024.

Slika 3. Sanja Merćep, skica – dokumentiranje društvene imaginacije planinskog pejzaža, travanj 2024.

Slika 4. Sanja Merćep, skica – primjer pastoralnog pejzaža, travanj 2024.

Slika 5. Sanja Merćep, skica – primjer dekonstrukcije pastoralnosti, studeni 2023.

Slika 6. Sanja Merćep, skica – primjer dekonstrukcije pastoralnosti, studeni 2023.

Slika 7. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 8. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 9. Sanja Merćep, skica – primjer dokumentacije uzvišenog pejzaža, travanj 2024.

Slika 10. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 11. Thomas Zellen, *Beyond the Edge*, 2018.

Slika 12. Primjeri prehrambenih proizvoda s motivima planinskog pejzaža

Slika 13. Liliane Porter, (*Dialogue with Penguin*), 1999.

Slika 14. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 15. Liliane Porter, *Dialogue with Alarm Clock*, 2000.

Slika 16. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 17. Sanja Merćep, skica meta fotografije, rujan 2023.

Slika 18. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 19. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 20. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 21. Cortis & Sonderegger, *Making of „Milk Drop Coronet“ (By Harold Edgerton, 1957.)*, 2016.

Slika 22. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 23. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 24. Thomas Albdorf, *Typical Alpine Flora at the Hochschwab Area, I Know I Will See What I Have Seen Before*, 2015.

Slika 25. Lucija Rosc, *Superpozicije*, 2020. – 2022.

Slika 26. Goran Trbuljak, *Skice za skulpturu, (kamen, mramor, željezo)*, 1993.–2015.

Slika 27. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 28. Sanja Merćep, *U stvarnosti i u fikciji*, 2024.

Slika 29. Thomas Ruff, *jpegs*, 2004.

Slika 30. Lugi Ghiri, *Italia in Miniatura*, 1970. – 1980.

Slika 31. Siegfried A. Fruhauf, *Mountain trip*, 1999.

Slika 32. Testiranje različitih mogućnosti postavljanja okvira, studeni 2024.