

(Auto)portret ljubavi (Prilog)

Pukanić, Sara

Supplement / Prilog

Publication year / Godina izdavanja: **2023**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:874969>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-12**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu

Akademija dramske umjetnosti

Odsjek snimanja

Diplomski studij snimanja, usmjerenje fotografija

DIPLOMSKI RAD
(AUTO)PORTRET LJUBAVI

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

Studentica: Sara Pukanić

Zagreb, 2023.

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Uvod..... | 2 |
| 2. Motivacija i proces rada..... | 3 |
| 3. Intimnost u moderno doba..... | 6 |
| 4. Prijateljstvo kao najslobodniji intimni odnos..... | 7 |
| 5. Portreti | 9 |
| 5.1. Razvoj i značaj portreta | 9 |
| 5.2. Referentni autori | 10 |
| 5.3. Lice | 14 |
| 5.4. Tijelo i detalji tijela | 19 |
| 5.5. Prostor i odjeća | 23 |
| 5.6. Ostale umjetničke odluke – fotografija u boji i snimanje iz ruke | 26 |
| 6. Autoportret | 26 |
| 6.1. Ženski autoportreti kao zaseban žanr | 28 |
| 6.2. (Auto)portret ljubavi | 30 |
| 7. Fotografija kao autobiografija..... | 41 |
| 8. Zaključak | 46 |
| 9. Literatura | 47 |
| 10. Slikovni primjeri | 49 |
| 11. Sažetak | 51 |

1. Uvod

U pisanom dijelu rada koji nosi isti naziv kao i umjetnički dio – *(Auto)portret ljubavi* smještam svoj umjetnički rad u širi teorijsko-umjetnički kontekst i interpretiram fotografije koje su dio fotografske serije. Umjetnički rad pod nazivom *(Auto)portret ljubavi* bavi se mojim intimnim prijateljskim i obiteljskim odnosima. Rad se sastoji od portreta mojih bliskih prijateljica i članica obitelji te zajedničkih (auto)portreta.

Prvo poglavlje objašnjava osnovnu motivaciju za osmišljavanje teme, njezin razvoj te proces i faze realizacije rada.

Drugo poglavlje istražuje teme intimnosti, romantične ljubavi i prijateljskih odnosa, a temelji se na knjigama *The Transformation of Intimacy – Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* britanskog sociologa Anthony Giddensa¹ i *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World* australskog sociologa Harry Blattera². Knjige Anthony Giddensa i Harry Blattera pomogle su mi da analiziram svakodnevne odnose s bliskim ljudima u širem društveno-povijesnom kontekstu, bolje razumijem svoje osobne motive za izradu portreta bliskih ljudi te da jasnije interpretiram svoj rad. U svojim kritičkim analizama Giddens i Blatter ističu važnost emocija i intimnosti za formiranje ličnosti pojedinca i nošenje sa stresnom i anksioznom svakodnevicom u koju je upleten suvremeni čovjek.

Poglavljje pod nazivom *Portreti* započinje kratkim pregledom povijesnog razvoja ovog žanra vizualne umjetnosti. Poglavlje se nastavlja predstavljanjem referentnih autora i njihovih radova koji su mi služili kao smjernice prilikom realizacije rada. U drugom dijelu istog poglavljja usredotočujem se na analizu svojih radova, povezujući ih s radovima referentnih autora. Analiza radova podijeljena je na manje segmente koji čine elemente portreta.

Poglavljje *Autoportret* također započinje pregledom povijesnog razvoja žanra autoportreta, no u njega uključujem zasebno potpoglavlje koje obrazlaže tezu britanske povjesničarke umjetnosti i likovne kritičarke Frances Borzello o ženskom autoportretu kao zasebnom žanru. Slijedi analiza sva četiri autoportreta iz fotografske serije u kojoj nalazim poveznice sa svojim autoportretima, temama i motivima koje Borzello smatra specifičnima za žanr ženskih autoportreta.

U posljednjem poglavlju, *Fotografija kao autobiografija*, na primjerima referentnih autora i njihovih fotografskih serija, argumentiram kako je svaka fotografija vrsta proširenog

¹ Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

² Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

autoportreta, odnosno vizualna autobiografija autora te interpretiram svoju fotografsku seriju kao autobiografski zapis.

2. Motivacija i proces rada

Svojim radom željela sam prikazati intimne odnose koje održavam sa svojim bliskim prijateljicama i članicama obitelji. Osobe za koje me vežu osjećaji prijateljstva važan su dio moje svakodnevice i igraju veliku ulogu u mojem životu. Zbog životnih okolnosti, moje prijateljice i moja teta postale su zamjena za majčinsku i očinsku ljubav bez koje sam ostala u adolescentskoj dobi te im možda iz tog razloga pridajem toliko značenje.

U današnje vrijeme društvenih mreža koje su stvorile nove vrste društvenih odnosa i obrasce ponašanja dolazi do osjećaja prezasićenosti međuljudskom povezanosti. Australški sociolog Harry Blatter smatra kako je osjećaj povezanosti i dostupnosti smanjio sposobnost ljudi da sklapaju i održavaju čvrste prijateljske odnose, ali da ih se ni ne doživljava važnima.³ Društvene mreže primjer su kako kvantiteta ne znači i kvalitetu – s većim brojem 'prijatelja' na društvenim mrežama, ljudi postaju sumnjičavi prema kvaliteti svojih prijateljskih odnosa. Društvene mreže tako su potakle promišljanje o prijateljstvu i njegovom značaju kao tipu međuljudskog odnosa u 21. stoljeću.⁴ Moj radi bavi se prijateljskim odnosima za koje je potrebno vrijeme, strpljenje, fizička i emocionalna prisutnost i posvećenost.

Istraživanje intimnih odnosa i ljubavi, usmjerilo me na knjige njemačkog filozofa i psihoanalitičara Ericha Fromma *Umijeće ljubavi*⁵ i američke autorice bell hooks *All about Love*⁶. Oba autora zagovaraju prošireno shvaćanje ljubavi⁷, nadilaženje koncepta romantične ljubavi i sklapanje čistih ravnopravnih odnosa.⁸ Njihov terapijski pristup ljubavi i važnosti intimnih odnosa nadopunila sam sociološkim pogledima Anthony Giddensa i Harry Blattera čitajući knjige *Transformation of Intimacy* i *Everyday Friendships* u kojima autori objašnjavaju koncept čistog odnosa i govore o prijateljstvu kao najslobodnijem intimnom odnosu. Moje fotografije posveta su takvoj ljubavi i prijateljstvima, važnosti intimnosti i emocija u našoj svakodnevnici.

³ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World.*, str. 41

⁴ ibid. str. 41

⁵ Fromm, Erich, *Umijeće ljubavi*, Naprijed, Zagreb, 1989., str. 32

⁶ hooks, bell, *All About Love: New Visions*, William Morrow Paperbacks, New York, 2018., str.

⁷ Prema: hooks, bell, *All About Love: New Visions*, str. 4-5

⁸ Prema: Fromm, Erich, *Umijeće ljubavi*, str. 32

Kao što Susan Sontag navodi da fotografija znači sudjelovanje u smrtnosti, ranjivosti i promjenjivosti drugih ljudi⁹, moj osnovni motiv bio je prikazati svoje prijateljice na način na koji ih ja vidim. Željela sam prikazati naš odnos, njihov vlastiti odnos prema njima samima, njihovu ranjivost, snagu, promjene kroz koje prolaze i životne ‘faze’ u kojima se trenutačno nalaze.

Kako bih prikazala naš osobni odnos i specifičnu individualnost svake od njih odlučila sam se za formu portreta. Završna serija fotografija pod nazivom *(Auto)portret ljubavi* uključuje osamnaest fotografija od kojih je deset portreta subjekata i četiri zajednička autoportreta snimljena većinom u srednjem planu te četiri detalja. Na fotografijama koncentrirala sam se na lica subjekata, tijelo, detalje i prostor kako bih pokazala slojevitost identiteta.

U svoj rad uključila sam teme koje se danas smatraju načinima komunikacije ženskog iskustva. Prije svega iskustvo trudnoće i majčinstva – puno mojih prijateljica je u srednjim tridesetima, dobi kada, prema današnjim društvenim očekivanjima, žene postaju roditelji, odnosno majke. Budući da sama nisam majka i nemam to iskustvo, još uvijek me fascinira kada svoje prijateljice vidim u interakciji s njihovom djecom u roditeljskoj ulozi. Drugo iskustvo koje je općeljudsko, no zbog društvenih pritisaka i očekivanja o njemu se vrlo često priča u kontekstu ženskog iskustva, jest starenje. Od sitnih bora na licu pa sve do staračkog lica moje bake, starenje je suočavanje s prolaznošću i smrtnošću, no u isto vrijeme ono je dokaz bogatstva i proživljenosti života, dostojanstva i snage osoba koje portretiram.

Svoj proces rada na portretima bliskih prijateljica doslovno sam započela razgovorom, dijalogom, a koji se na neverbalan način nastavio i kroz naše zajedničko iskustvo fotografiranja. Kroz pripremljene razgovore, glavna tema je bila romantična ljubav, odnosno ljubavna iskustva i partnerski život mojih prijateljica i članica obitelji. Razgovor o ljubavi je stereotipna tema ženskih razgovora u adolescentskoj dobi kroz koje se vrlo često stvaraju i grade intimni prijateljski odnosi među ženama pa mi se upravo ova tema učinila kao dobar uvod u proces rada. U tim razgovorima jasno dolazi do izražaja koliko su mojim subjektima važni intimni odnosi i koliko u njima pronalaze sebe i kroz njih grade svoje ličnosti, no isto tako jasno je koliko im je važna autonomija unutar odnosa i koliko anksioznosti i boli doživljavaju ako je u odnosu nema ili ju s vremenom počinju gubiti. Prema Blatteru postoji značajna razlika u važnosti i tipovima interpersonalnih odnosa kod žena i muškaraca – žene naglašeno grade ličnost kroz povezanost s drugima, unutar kompleksne mreže međuljudskih odnosa, dok

⁹ Prema: Weiermair, Peter, *On the Exhibition*, u: *The Portrait: Photography as Stage*, Kunsthalle Wien, 2010., str. 5

muškarci naglašavaju svoju nezavisnost od mreže odnosa i formiraju ličnost s izraženim individualizmom.¹⁰

Na temelju razgovora, odlučila sam se za početne lokacije snimanja i motive koje bih željela prikazati. Lokacije su uglavnom bile interijeri – životni prostori u kojima se trenutno nalaze ili mjesta na kojima su provele značajan dio partnerskog života. Nakon odrađenog snimanja i pregleda fotografija, uslijedilo je još nekoliko sastanaka na kojima bismo nastavile fotografiranje. Pregled fotografija i razgovor u međuvremenu mi je omogućio da uvođim nove motive i da na neke detalje obratim posebnu pozornost tijekom novih snimanja. S protekom vremena, moj vlastiti pogled na subjekte postajao je osobniji, više se nisam zadržavala na smjernicama koje su mi dali razgovori, već sam inspiraciju dobivala iz našeg vlastitog odnosa.

Na samom početku rada koristila sam fotoaparat marke Hasselblad, koji producira fotografije srednjeg formata. On je jako težak i mora se koristiti u kombinaciji sa stativom. Zbog tih razloga rukovanje, a samim time i fotografiranje s Hasselbladom je složenije. Tijekom rada više sam bila usmjerena na fotoaparat, a manje na subjekt fotografiranja što se i na kraju i vidjelo na fotografijama – kamera je bila udaljena od subjekta koji je u većini slučajeva bio okružen praznim prostorom, a fotografije su odavale dojam hladnoće i ukočenosti. U drugoj fazi rada donijela sam odluku da koristim fotoaparat Leica formata s kojim fotografiram zadnjih deset godina i s kojim sam puno spretnija, fleksibilnija i brža u radu. Koristeći taj fotoaparat došla sam do zaključka da mi on omogućava da uhvatim trenutak intimnosti i bliskosti. Također, moji su subjekti bili puno opušteniji pred „manjim“ fotoaparatom kojim sam fotografirala iz ruke, nego pred masivnim Hasselbladom.

Nakon promjene kamere, naš intimni odnos, ugoda koju osjećamo u zajedničkom društvu, povjerenje koje osjećamo jedna prema drugoj dopustio nam je da dijalog nastavimo uz diskretnije prisustvo fotoaparata. Kao što je i razgovor sa svakom osobom bio drugačiji i postavljena pitanja donosila su drugačije odgovore, drugačije formulirane rečenice, iskustva i priče, tako se i promjenom subjekta pred mojim objektivom događala promjena – svaki susret bio je obilježen drugačijom atmosferom, dinamikom koja je odražavala specifičnu dinamiku mogjeg odnosa sa svakom od njih pojedinačno. Budući da u svakodnevnom životu s njima dijelim vrlo intimne detalje, znala sam kako usmjeriti razgovor te na što obratiti pažnju i kamo usmjeriti objektiv. Osim portreta, detalji lica, tijelo, dijelovi tijela i ožiljci igraju važnu ulogu u prikazivanju mojih subjekata.

¹⁰ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 159

Na samom početku rada na seriji fokusirala sam se isključivo na fotografiranje portreta svojih prijateljica, no tijekom samog rada na seriji, počela sam raditi i zajedničke autoportrete s osobom koju sam taj dan snimala, što bi obično bilo na samom kraju radnog dana. Rad se temelji na mojoj refleksiji o našim zajedničkim odnosima i o oblikovanju vlastite ličnosti kroz interpersonalne veze, stoga sam odlučila jače upisati sebe u fotografije u seriji. To je rezultiralo s četiri zajednička autoportreta s prijateljicama koji su uvršteni u završni izbor fotografija u seriji. Uz autoportrete, portreti mojih subjekata postaju moji prošireni autoportreti, a seriju zamišljam kao autobiografski zapis.

3. Intimnost u moderno doba

Prema Harryju Blatteru, intimnost je osnovna ljudska potreba.¹¹ Koncept intimnosti kakav danas poznajemo rezultat je transformacije ličnosti pojedinca i osobnog života, koja je započela velikim strukturnim i kulturološkim, društvenim promjenama kroz koje su europska društva prolazila od 17. stoljeća pa nadalje, a vežu se uz fenomen koji nazivamo modernost. Društveni autoritet koji je imala religija zamijenjen je autoritetom znanosti, i pod utjecajem renesanse i reformizma, individualna ličnost zamijenila je kolektivni identitet.¹²

Početak modernizacije, polja ljudske aktivnosti, kao što su politika, ekonomija, obiteljski život, odvojila su se, povećala i postajala sve različitija što je imalo velik utjecaj na razvoj moderne ličnosti – ljudski identiteti postali su kompleksniji, manje vezani uz pripisane društvene uloge te su razvojem poticali pojedince da djeluju i razmišljaju na brojne i različite načine.¹³ Ideja da ljudi gledaju na život kao na projekt osobnog razvoja postala je dio moderne kulture, no taj projekt nemoguće je ostvariti u izolaciji, već u interakciji s ljudima. Stoga su romantična ljubav i prijateljstvo postali odnosi kroz koje ljudi ostvaruju i obogaćuju sebe te na taj način dostižu ideal osobne slobode.¹⁴

Moderno doba poticalo je kultivaciju individualne ličnosti, a ljubav i prijateljstvo razvili su se kao načini komunikacije autentične individualnosti.¹⁵ Koncept romantične ljubavi odigrao je vrlo važnu ulogu u razvoju refleksivne ličnosti. Engleski sociolog Anthony Giddens ističe kako romantična ljubav pretpostavlja određenu razinu samopropitivanja – kako se ja osjećam u odnosu na drugog? Kako se taj drugi osjeća u odnosu prema meni? Ideje povezane s

¹¹ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 10

¹² *ibid.* str. 12

¹³ *ibid.* str. 39

¹⁴ *ibid.* str. 27

¹⁵ *ibid.* str. 69

romantičnom ljubavi prvi put povezuju ljubav s idejom slobode i samo-realizacijom jer za oba procesa privlačenja i pridobivanja ili osvajanja osobe postaju bitne karakterne osobine koje osobu izdvajaju iz gomile ljudi kao posebnu i koje će u isto vrijeme drugu osobu učiniti cjelovitom.¹⁶

Giddens uvodi pojmove protočne ljubavi i čistog odnosa koji u 20. i 21. stoljeću zamjenjuju romantičnu ljubav kao odnose kojima ljudi sve više teže. Protočna ljubav je aktivna, dinamična, s neizvjesnim ishodom koji ovisi o procesu intimnog otvaranja u kojem sudjeluju oba partnera. Ona pretpostavlja jednakost u emocionalnom davanju i primanju te se razvija ovisno o razini intimnosti koju partneri postižu otvaranjem, otkrivanjem svojih briga i pokazivanjem ranjivosti jedan drugome.¹⁷ Giddens pritom definira intimnost kao pitanje emocionalne komunikacije, s drugima i sa samim sobom u kontekstu međusobne jednakosti.¹⁸

Prema Giddensu, za demokratizaciju osobnog, važan je koncept autonomije – autonomija znači sposobnost pojedinca da bude autorefleksivan i da sam prosuđuje, bira i odlučuje o svojem životu. U sferi privatnih osobnih odnosa, autonomija znači da pojedinci sami slobodno određuju uvjete pod kojima ulaze u bliske odnose u kojima, uz pomoć autonomije, uspješno ostvaruju projekt razvoja vlastite ličnosti.¹⁹ Autonomija je stanje u kojem je pojedinac u mogućnosti stvarati odnose jednakosti s drugim pojedincima – autonomni pojedinac doživljava i druge pojedince autonomnima i prepoznaje kako njihov razvoj osobnih potencijala ne predstavlja prijetnju.²⁰

4. Prijateljstvo kao najslobodniji intimni odnos

Središnja značajka intimnosti, a to je da se sloboda pronalazi u drugom, također je središnja značajka intimnog prijateljskog odnosa.²¹ Prema Harry Blatteru, prijateljstvo posjeduje najveći potencijal za njezinu realizaciju. Sloboda koju prijateljstvo može donijeti je sloboda da budemo ono što jesmo jer je ono najmanje insceniran i institucionalno uređen odnos od svih međuljudskih odnosa i kao takav je i najslobodniji.²²

Od 19. stoljeća pa nadalje prijateljski odnos počinje dobivati oblike intimnog odnosa kakvim ga danas poznajemo. Sloboda prijateljstva odnosi se više nego samo na slobodu izbora,

¹⁶ Prema: Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, str. 40

¹⁷ *ibid.* str. 62

¹⁸ *ibid.* str. 130

¹⁹ *ibid.* str. 189

²⁰ *ibid.* str. 189

²¹ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 11

²² *ibid.* str. 176

ona se odnosi na slobodu da pojedinci konstruiraju i održavaju odnos prema vlastitoj viziji. Prijateljstvo se stvara na temelju karakternih osobina osoba, njihovih interesa i potreba bez univerzalnog okvira koji mogu primijeniti za stvaranje odnosa. Upravo iz toga proizlaze potencijalne slabosti odnosa, ali isto tako i snaga jer prijateljstvo dopušta slobodu kreiranja odnosa koju ne posjeduje niti jedan drugi tip međuljudskih odnosa.²³

Usmjerenost na sličnosti utemeljena na poštovanju i ljubavi omogućava prijateljima nadilaženje razlika u mišljenjima, stavovima i životnim stilovima, učenje jedno od drugog i ohrabrenje i podršku.²⁴ Činjenica da danas ljudi mogu sklapati prijateljstva koja su toliko čvrsta kao obiteljske veze i da obiteljski odnosi mogu nalikovati prijateljskima, govori i o modernom proširenom shvaćanju obitelji.²⁵ Prijateljstvo je fleksibilan odnos, može se održavati na daljinu i može pretrpjeti dulju razdvojenost, može se nositi s mnogim neizvjesnostima i izazovima suvremenog života.²⁶

Osnovna sociološka premisa je da je ličnost društveno konstruirana kroz odnose s drugim i prema drugim ljudima. Kao specifičan oblik intimnosti, prijateljstvo doprinosi konstrukciji ličnosti na specifične načine – prijatelji nas mogu potaknuti da ostvarimo svoje potencijale, krenemo novim životnim putem i sagledamo svoje mogućnosti kojih sami nismo bili svjesni. Sloboda prijateljstva omogućava spontanost i kreativnost, a dinamika prijateljskog odnosa nudi mogućnost promjene i razvoja ličnosti.²⁷ Kroz prijateljstvo upoznajemo svijet izvan privatnog, intimnog obiteljskog života i gradimo sliku vlastite ličnosti.²⁸

Kao odnos, prijateljstvo ima moć izmijeniti odnos prema našoj ličnosti i u isto vrijeme izmijeniti naš odnos i poziciju u društvu. Potencijali prijateljstva proizlaze iz slobode da budemo svoji upravo zato što postoji drugi pojedinac s kojim komuniciramo u intimnom kontekstu.²⁹ Prijateljstvo nudi potencijale za razvoj ličnosti, sve od diskretnih promjena u ponašanju pa do potpunih životnih transformacija. Blatter tu kvalitetu prijateljskog odnosa naziva generativnost, termin koji proizlazi iz riječi *generosity*, odnosno darežljivosti i riječi *creativity*, odnosno kreativnost.³⁰

²³ ibid. str. 85

²⁴ ibid. str. 47

²⁵ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 60

²⁶ ibid. str. 181

²⁷ ibid. str. 96

²⁸ ibid. str. 96

²⁹ ibid. str. 103

³⁰ ibid. str. 105

5. Portreti

5.1. Razvoj i značaj portreta

Iako prisutan još od antičkog vremena, žanr portreta u modernom smislu počinje se razvijati od vremena renesansnog slikarstva pa nadalje. S novim interesom za ljude i svijet oko sebe, kao i jačanjem nove klase trgovaca i obrtnika, povećao se broj narudžbi portreta što je utjecalo na razvoj stilova i same forme – s detalja vanjštine, koji su trebali simbolizirati društveni status i ugled portretirane osobe, težište se sve više stavljalo na prikaz psihološkog, unutarnjeg života portretirane osobe, njezine osobnosti, jedinstvenog karaktera.³¹

Razvojem fotografije, odnosno razvojem tehnologije za mehaničku reprodukciju prikaza, žanr portreta postao je najpopularniji fotografski žanr. Zbog dojma da je fotografija 'stvarnija' i 'točnija' nego slikarski portret, portretirani je imao osjećaj svojeg realnog prikaza, dok je gledatelj imao osjećaj istinskog kontakta i bliskosti s portretiranom osobom.³²

Popularnost fotografskog portreta samo je potvrdila ono što je već bilo vidljivo i u slikarskom portretu – činjenicu da ljudi postoje samo u odnosu na druge.³³ Fotografski portreti ukazuju na veliku znatiželju i zanimanje koje ljudi imaju jedni za druge – svi ljudi su istovremeno i subjekti i objekti gledanja.

Portreti su način za prikazivanje identiteta, pružaju dokaz o postojanju osobe, a u njihovoj srži uvijek stoji odnos između gledanog i gledatelja.³⁴ Njemački povjesničar umjetnosti i izdavač Peter Weiermair u uvodu kataloga izložbe *Photography as Stage* navodi da je sva portretna fotografija rezultat dijaloga te kako je višestruki dijalog središnja tema portretnih fotografija – dijalog između fotografa i subjekta te nakon toga između gledatelja i subjekta.³⁵ Ti kompleksni odnosi najintenzivnije su istraživani u kontekstu fotografskog portreta u drugoj polovici 20. stoljeća kada su autori počeli aktivno promišljati transakcijski odnos koji se odvija kroz prikaz i propitivati uloge autora, subjekta i gledatelja.³⁶ Fotografija jest dokaz o čovjekovom interesu za druge ljude pa činjenica da fotografi za svoje subjekte

³¹ Prema: Freeland, Cynthia, *Portraits in Painting and Photography*, u. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, Vol. 135, No.1, Springer, Oberlin, 2007., str. 97-99

³² *ibid.* str. 104

³³ Prema: Jones, Amelia, *Eternal Return to Self: Self-portrait Photography as Technology of Embodiment*, u: *Signs*, Vol. 25, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 2002, str. 951

³⁴ Prema: Freeland, Cynthia, *Portraits in Painting and Photography*, str. 98

³⁵ Prema: Weiermair, Peter, *On the Exhibition*, str. 11

³⁶ *ibid.* str. 11

često odabiru prijatelje i članove obitelji nije slučajna³⁷, već govori o ljudskoj potrebi za bliskošću, intimnošću te važnosti međuljudskih odnosa.

U povijesti filozofije i umjetnosti, prijatelj je često bio opisivan kao ogledalo ličnosti, no Blatter ističe da koncept ogledala pojednostavljuje kompleksnost, odnosno prirodu i dubinu prijateljskog odnosa. Prijatelji ne odražavaju pasivno karakteristike drugoga, oni ne pružaju refleksiju jedan drugome, već interpretaciju jedan drugoga. Kako bi objasnio dinamiku prijateljskog odnosa, Blatter se koristi analogijom žanra portreta – portretist ne kreira zrcalni odraz subjekta, već u kombinaciji svojih umjetničkih vještina i interpretacije prikazuje osobu u novom svjetlu, tj. onako kako je on vidi, obogaćujući sliku portretirane osobe. Tako i bliski prijatelji kreiraju i obogaćuju ličnost jedan drugome kroz interpretaciju prijateljske ličnosti pa se može reći da prijatelji stvaraju jedan drugoga.³⁸

5.2. Referentni autori

Tijekom procesa rada na seriji vodila sam se radovima fotografa čije su me serije fotografija inspirirale i usmjerile prilikom donošenja umjetničkih odluka. U ovom poglavlju istaknut ću američku fotografkinju Nan Goldin, švedsku fotografkinju Linu Scheynius, njemačkog fotografa Andreasa Madera te japansko-europskog fotografa Seiichi Furuyu kao referentne autore koji su bitni za razvoj i interpretaciju serije (*Auto)portret ljubavi*.

Subjekti svih navedenih autora bili su njihovi bliski prijatelji i članovi obitelji koji su prikazani u svakodnevnom okruženju.

Svi autori pristupaju subjektima na emotivan i osoban način, a motivacija proizlazi iz želje za bilježenjem trenutaka međuljudske bliskosti, čime autori naglašavaju važnost interpersonalnih odnosa u njihovim životima.

Fotografska serija koja se bavi intimnim odnosima i fotografskim portretima bliskih prijatelja neizbježno se mora referirati na rad Nan Goldin, koja je bila među prvim fotografima koji su na radikalni način usmjerili voajeristički pogled na svoj vlastiti život.³⁹ Fotografska serija *Ballad of Sexual Dependency* je nastala u periodu od 1979. do 1986. godine i sastoji se od 700 portreta koji prikazuju život i međuljudske odnose autorice. Trenutke svoje vlastite svakodnevnice i svakodnevnice svojih prijatelja Goldin je bilježila u stilu *snapshot* fotografije,

³⁷ *ibid.* str. 5

³⁸ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 110

³⁹ Prema: Gerald, Matt, *Biographies*, u: *The Portrait: Photography as Stage*, Kunsthalle Wien, Wien, 2010. str. 217

čime je pojačala osjećaj autentičnosti uhvaćenog trenutka. Kroz svoj rad Goldin je proširila raspon emocija koje fotografski portreti mogu uključivati – njezini upečatljivi portreti prikazuju ljubav, mržnju, gubitke, strast, ispade i nasilje (slika 1.).⁴⁰



Slika 1. Goldin Nan , *Rise and Monty Kissing*, iz serije *Ballad of Sexual Dependency*, 1980.

Fotografije su svjedoci emocionalne i fizičke bliskosti među ljudima, teških psihičkih stanja i kompliciranih odnosa u kojima se ljudi mogu naći.⁴¹ Fotografije Nan Goldin pokazuju ljudsku egzistenciju kao kompleksnu i neizvjesnu – kao život tenzija i anksioznosti koje osjeća svaka osoba u određenoj mjeri, a ovise o raznim faktorima kao što su rasa, klasa, rod, starosna dob i kulturološko zaleđe. Takve osjećaje koji se vežu uz modernog čovjeka su egzistencijalna melankolija i čežnja, a Blatter ih opisuje kao osjećaje egzistencijalnog beskućništva.⁴² Osjećaj egzistencijalnog beskućništva, u koji se ubrajaju osjećaji anonimnosti i osamljenosti, pojačava želju za življenjem života koji se može nazvati autentičnim i iskrenim, koji se može nazivati vlastitim te želju za komunikacijom i povezanosti s drugima, a koja se može ostvariti unutar privatnih, intimnih odnosa kao što su romantična ljubav i prijateljstvo.⁴³

Njemački fotograf Andreas Mader, u sklopu svoje fotografske serije *Die Tage Das Leben*, (u prijevodu *Dani, život*), fotografira bliske prijatelje, njihove partnere i djecu, a rezultat je grupa vrlo intimnih portreta. Fotografska serija je Maderov životni projekt koji je nastao u periodu od 30 godina od 1988. godine do 2018. godine. Mader fotografira uvijek iste subjekte u duljem ili kraćem period, u posebnim prilikama ili u svakodnevnim prijateljskim susretima.

⁴⁰ Prema: Matt, Gerald, *Biographies*, str. 217

⁴¹ *ibid.* str. 217

⁴² Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World* str. 96-97

⁴³ *ibid.* str. 98

Njegove fotografije pokazuju važnost odnosa i uživanja u društvu prijatelja i trenucima bliskosti. Mader prati i vraća se istim subjektima pa je u fotografskoj seriji naglašen osjećaj protoka vremena, čime serija dobiva narativni karakter jedne priče koja bilježi odrastanje, starenje, proces zasnivanja obitelji i promjene u vanjskom izgledu (slika 2.).



Slika 2., Mader, Andreas, *Udo 2003.*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1998.-2018.

Lina Scheynius je švedska fotografkinja koja na senzibilan, iskren i emotivan način bilježi svakodnevicu obilježenu bliskim i intimnim susretima s prijateljima i ljubavnicima (slika 3.). Susreti bliskosti variraju u osjećaju i atmosferi, od ugodnih prema anksioznim ili čak mračnim. U svojem radu Scheynius također uključuje portrete, detalje, geste i okolinu. Svoje fotografije prezentira u formi samoizdanih knjiga fotografija koje obuhvaćaju fotografije iz jednog perioda autoričinog života. Izdane fotografije nastajale su u periodu od 1991. do 2018., a od 2007. do 2019. autorica je organizirala svoj intimni arhiv u obliku 11 samoizdanih knjiga fotografija.⁴⁴ U svojem radu Scheynius kombinira fotografiju u boji s crno-bijelom fotografijom. Na njezinoj stranici arhiv je organiziran prema kronološkim i tematskim kategorijama poetičnih naziva poput *Diary 2019*, *Birth 2018*, *Flowers (2015-2018)*.

⁴⁴ Lina Scheynius: *Touching*, <https://www.artbook.com/>



Slika 3. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Birth* 2018

Seiichi Furuya je japansko-europski fotograf rođen u Japanu 1950. godine. Nakon završenog fakulteta preselio se u Austriju, gdje u Grazu osniva fotografski časopis *Camera Austria*. U Grazu 1978. godine upoznaje svoju buduću ženu Christine, koja je glavna inspiracija i tema njegovih fotografskih radova. Furuya i Christine proveli su zajedno osam godina, sve do 1985. godine kada je počinila samoubojstvo. Nakon njezine smrti, Furuya je počeo pregledavati svoj fotografsku arhivu te stvarati fotografske knjige pod imenom *Memoires*. Do 2020. godine Furuya je objavio šest fotografskih knjiga – memoara – koji se sastoje većinom od portreta Christine (slika 4.).



Slika 4. Furuya, Seiichi, *Graz 1979.*, iz serije *Portrait 1979.*, 20

Moje motive za izradu fotografske serije najbolje opisuje izjava Nan Goldin o njezinoj vlastitoj fotografskoj seriji *Ballad of Sexual Dependency*: «...Ove fotografije su nastale kao rezultat odnosa, a ne promatranja... Trenutak fotografiranja, umjesto da proizvodi udaljenost, za mene je jasan trenutak emocionalne povezanosti... Moja želja je da sačuvam sjećanja na ljudske živote, da im podarim snagu i ljepotu koju vidim u njima...»⁴⁵. Svojim subjektima pristupala sam iz našeg odnosa, a ne iz procesa promatranja. Naša interakcija na fotografskim seansama bila je obilježena dinamikom specifičnom za svaki pojedini odnos, a nastale fotografije su rezultat našeg međusobnog odnosa, slobode i ograničenja koje osjećamo u društvu jedna druge.

Serijska fotografija (*Auto*)portret ljubavi sastoji se od sveukupno osamnaest fotografija od kojih su deset portreta subjekata. Kroz fotografiju sam željela prikazati sve višestrukosti identiteta koji tvore jednu ličnost. Uz lica subjekata, fokusirala sam se i na njihova tijela, detalje i prostor u kojem se nalaze pa tako i ti elementi igraju važnu ulogu u prikazivanju slojevitosti ličnosti. Portret nije samo prikaz lica, već i prikaz cjelovite osobe u njezinom životnom okruženju, stoga su gestikulacije, govor tijela i prostor u kojem se osoba nalazi jednako važni za karakterizaciju ličnosti.⁴⁶

5.3. Lice

U procesu rada, prvi element portretnog prikaza na koji sam se fokusirala bila su lica subjekata. Njemački kustos i autor Ulrich Pohlmann u uvodu u katalogu izložbe *Photography as Stage* navodi da živimo u društvu koje je osjetljivo na podražaje koje izaziva pogled na ljudsko lice. Lice se doživljava kao izražajni instrument ljudskog karaktera, a portreti također otkrivaju širi odnos između pojedinaca i njihovog svijeta.⁴⁷

Lica subjekata – Lune (slika 7.) i bake (slika 6.), na primjerima fotografija osvjetljena su difuznim prozorskim svjetlom koje dolazi s njihove bočne strane i Katarinino lice (slika 5.), koje je direktno osvjetljeno, prvi su portreti o kojima ću pisati. Igrom svjetla i sjene te kontrastom između tamnijih tonova pozadine i osvjetljenog lica, naglasila sam samo lice subjekta i njegovu izražajnost.

⁴⁵ Matt, Gerald, *Biographies*, str. 106

⁴⁶ Prema: Weiermair, Peter, *On the Exhibition* str. 11

⁴⁷ Prema: Pohlmann, Ulrich, *On Portraits in Times of Digital Reality*, u: *The Portrait: Photography as Stage*, Kunsthalle Wien, Wien, 2010., str. 15



Slika 5. Pukanić, Sara, *Portret Katarine*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 6. Pukanić, Sara, *Portret bake*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Navedene fotografije usporedila bih s fotografijama japansko-austrijskog fotografa Seiichi Furuye, koji je osam godina redovito fotografirao svoju suprugu Christine kako bi bilježio njezina različita raspoloženja i životne faze.

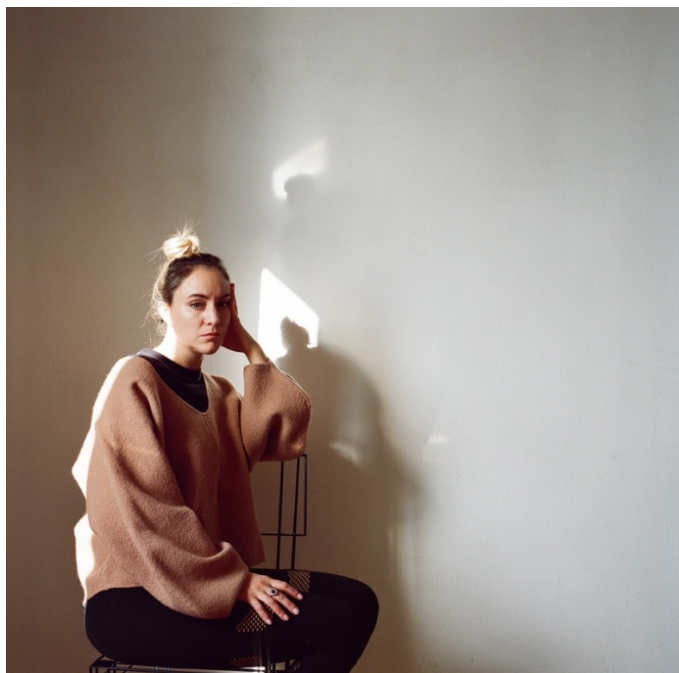


Slika 7. Pukanić, Sara, *Portret Lune*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Furuya je često fotografirao i u boji, no njegove crno-bijele fotografije posebno ističu Christino lice i figuru. Na portretu iz 1979. godine (slika 8.), pozadina je u sjeni, tamna i pročišćena, a u prvi plan smješta se sama Christine. Fotografije pokazuju kako Furuya pomoću svjetla i sjene prikazuje različita unutarnja stanja Christine odražena na njezinom licu, a u Furuyinim fotografijama posebno se ističe Christina egzistencijalna osamljenost.



Slika 8. Furuya, Seiichi, *Graz 1979*, iz serije *Portrait 1979*, 2019.



Slika 9. Pukanić, Sara, *Portret Sarah*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 10. Pukanić, Sara, *Portret bake*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Na portretima Sarah (slika. 9) i bake (slika 10.) svjetlo je i dalje difuzno, blago osvjetljava subjekte, no sada je interijer u kojem se subjekti nalaze vidljiv. Prostor je pročišćen, bez detalja, kako bi pogled kamere i gledatelja ostao usmjeren na subjekte. Unatoč osjećaju izoliranosti subjekata, njihovoj samoći unutar prostora, subjekti na mojim fotografijama gledaju direktno u objektiv kamere te na taj način pokazuju svoju vlastitu otvorenost prema vanjskom

svijetu, želju za kontaktom i intimnosti. Direktnim pogledom naglašava se komunikacija i ravnopravan odnos između fotografa i subjekta, a naknadno i gledatelja i prikazanog subjekta. Fotografija tako postaje medij komunikacije i prostor stvaranja značenja. I fotografirani subjekt i gledatelj otvaraju se jedan drugome. Takvo nježno otvaranje drugome i interes za drugoga vidljivo je i na fotografijama njemačkog fotografa Andreasa Madera. Kao i ja, Mader svoje subjekte smješta u pročišćen prostor, a poze subjekata su vrlo statične. Prirodno difuzno svjetlo i nježni balansirani tonovi njegovih fotografija u boji doprinose osjećaju toplih međuljudskih odnosa koji su obilježeni ljubavi i pažnjom.



Slika 11. Mader, Andreas, *Udo 2001.*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1998.-2018.

Maderovi subjekti ponekad su u društvu drugih članova obitelji – djece ili partnera, no gotovo uvijek mu uzvraćaju pogled na odobravajući i prislan način. Budući da se Mader kroz godine vraća uvijek istim subjektima, on bilježi i prolaznost vremena kroz fizičke promjene i proces starenja na licima i tijelima svojih subjekata. Takav osjećaj prolaznosti i nepovratnosti vremena nisam mogla postići na isti način kao Mader upravo zbog vremenskog ograničenja u kojem je moj umjetnički rad morao nastati, no postigla sam ga uključivanjem subjekata različite životne dobi pa kontrast u izgledu njihovih lica i tijela svjedoči o prolaznosti i smrtnosti. Egzistencijalna samoća, starenje, spoznaja o prolaznosti života i vlastitoj smrtnosti kod Madera

ne djeluju anksiozno niti depresivno, asocijacije koje nadolaze gledajući Furuyine portrete Christine. Subjekti na njegovim fotografijama su sjetni, prihvaćaju životna razočaranja i propuštene prilike i kao da prihvaćaju prolazak vremena, doživljavajući to kao prirodan tok, obavijeni sigurnom opnom obiteljske i prijateljske ljubavi i pažnje (slika 11.).

5.4. Tijelo i detalji tijela

Prolaznost vremena, tragove života, starenje i intimnost komunicirala sam i kroz prikaze tijela svojih subjekata – radi se o ukupno šest fotografija, od kojih su dva portreta te četiri detalja, na kojima stavljam fokus na određene dijelove tijela prikazanih subjekata. Tijelo i detalji dijelova tijela govore o tome kako preko tijela komuniciramo i kako je tijelo u moderno doba postalo nositeljem identiteta.⁴⁸ Tijelo je također i nositelj naše egzistencije – kroz tijelo i pomoću tijela živimo. Američka povjesničarka umjetnosti Amelia Jones ističe kako fotografski portret koji nudi lice i tijelo drugog pogledu gledatelja potiče gledatelja da osvijesti vlastito iskustvo tjelesnosti.⁴⁹ Prema Jones, fotografija nije samo dvodimenzionalni prikaz, već prikaz koji upućuje na dubinu i materijalnost tijela subjekta. Sposobnost gledatelja da stvori odnos prema fotografiji tijela drugog subjekta moguća je zbog koncepta međutjelesnosti koji uvodi francuski filozof Merleau-Ponty. Merleau-Ponty vidi tijelo kao aparat za verbalnu i neverbalnu elementarnu komunikaciju među ljudima.⁵⁰ Budući da fotografski portret usmjerava pogled gledatelja na tijelo i naglašava tjelesnost subjekta, gledatelj osvještava vlastitu tjelesnost, prepoznaje se i povezuje kroz osnovnu ljudskost sebe i subjekta.⁵¹ U svojim fotografijama željela sam uhvatiti širi spektar tjelesnog iskustva subjekata, njihove vlastite nježnosti prema vlastitom tijelu, prihvaćanja sebe, životna iskustva koja su utjecala na njihova tijela ili su na njima vidljiva, pojedine detalje koji su izvor nezadovoljstva ili traume. Fotografije prikazuju i moju perspektivu na njihova tijela, ono što na njima volim i što primjećujem. Naš odnos je također tjelesan, a fotografije reflektiraju osjećaj međusobne prisnosti i povjerenja. Tetu (slika 12.) i Maju (slika 13.) smjestila sam u središte kadra, prirodno difuzno svjetlo ih je blago osvijetlilo, tonovi su neutralni, balansirani i nježni. Obje sjede na mekim površinama madraca i kauča u koja su njihova tijela lagano utonula što istovremeno može asociirati na udobnost i

⁴⁸ Prema: Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, str. 31

⁴⁹ Prema: Jones, Amelia, *Eternal Return toSelf: Self-portrait Photography as Technology of Embodiment*, str. 963

⁵⁰ Prema: Meyer, Christian, *Intercorporeality: Emerging Socialities in Interaction*, Oxford University Press, New York, 2017., str. 15

⁵¹ Prema: Jones, Amelia, *Eternal Return toSelf: Self-portrait Photography as Technology of Embodiment*, str. 972

sigurnost, ali i na svojevrsnu težinu postojanja. Meko svjetlo reflektira se na njihovoj koži, čime je postignut osjećaj teksture kože. Tako sam naglasila i razliku u godinama i životnom iskustvu – u usporedbi s Majinim tijelom, tijelo moje tete oblije je i mekanije. Tekstura kože posebno je vidljiva na detaljima koji su jednako lagano osvjetljeni kako bi boja, tekstura i napetost kože (ili gubitak napetosti) došli do izražaja – koža je važan element naše tjelesnosti, ona stvara obrise i granice tijela kao vanjska opna koja nas u isto vrijeme štiti i ostavlja ranjivima, na njoj tragovi života ostaju vidljivi.



Slika 12. Pukanić, Sara, *Teta na krevetu*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 13. Pukanić, Sara, *Maja na kauču*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Detalji koje sam izdvojila – Katarinina leđa za vrijeme tuširanja (slika 16.), dekolte Sarah s dječjom ogrlicom (slika 14.), tetina leđa s pjegicama (slika 17.) i Majin trbuh s ožiljkom (slika 15.) od carskog reza – za mene predstavljaju *punctum*. Amelia Jones tumači emocionalne i psihološke efekte detalja kroz Barthesov koncept *punctuma*. *Punctum* je detalj na prikazu koji otvara gledatelja prema dubinama njegove vlastite tjelesne subjektivnosti pomoću poticanja sjećanja. Barthesovim riječima *punctum* je: «...*detalj koji me privlači...to je detalj koji me povlači u bezdan sjećanja...*».⁵² Detalji tijela subjekata na mojim fotografijama funkcioniraju kao *punctum* jer prije svega predstavljaju detalje koji mi privlače pogled i vraćaju u sjećanje, kao što su pjegice na leđima moje tete koje promatram odmalena. Danas je njezina koža i dalje puna pjegica, no drugačije je teksture i kroz taj detalj osvještavam prolaznost vremena, njezino

⁵² Prema: Jones, Amelia, *Eternal Return toSelf: Self- portrait Photography as Technology of Embodiment*, str. 961

i moje starenje. Koža na leđima moje rođakinje Katarine i dalje je elastična, još uvijek mladenačka, podsjeća me na naše zajedničko odrastanje i na činjenicu da pred nama stoje godine koje treba proživjeti.

Detalji tijela Sarah i Maje bave se ženskim iskustvom egzistencije, trudnoćom i majčinstvom, dva transformativna iskustva jedinstvena za ženski identitet, a koja direktno utječu i vidljiva su na ženskom tijelu. Ženske grudi čest su motiv ženskih portreta, no kod detalja Sarah željela sam izbjeći direktnu i očitu poveznicu grudi i majčinstva pa samo ogrlica (u ulozi *punctuma*) na njezinom dekolteu diskretno povezuje tjelesno iskustvo s majčinskom ulogom. Detalj Majinog ožiljka od carskog reza drugačija je fotografija – za razliku od dekoltea Sarah koji je ujednačeno i lagano osvjetljen odražavajući nježnost i prihvaćanje majčinske uloge, na ovom detalju naglašavanjem kontrasta između svjetla i sjene na Majinom trbuhu željela sam naglasiti Majine podvojene osjećaje prema trudnoći i majčinstvu, a koje je ona otvoreno izrazila u našim razgovorima u vrijeme pripremanja serije. Maja se teže nosila s prihvaćanjem svoje nove životne uloge i ožiljak od carskog reza na njezinom trbuhu još uvijek za nju predstavlja izvor nezadovoljstva pri pogledu na svoje tijelo. Iz tog razloga svjetlo je dinamičnije i ne toliko ugodno. Dio Majinog 'kućnog izdanja' je i donji dio trenirke koji je lagano spušten na njezinim bokovima kako bi otkrio ožiljak kameri, no u isto vrijeme otkriva teksturu njezine kože na 'bikini zoni' i početak stidnih dlačica. Na teksturi kože vidljivi su tragovi depilacije, radnje koja se veže uz održavanje, njegu i kontrolu ženskog tijela. Kao inspiracija za ovu fotografiju Majinog ožiljka poslužile su mi fotografije detalja tijela Line Scheynius (slika 18.) koja se također koristi dinamikom kontrasta svjetla i sjene kako bi prikazala gorčinu i ljepotu (tjelesnog) postojanja.



Slika 14. Pukanić, Sara, *Ogrlica*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 15. Pukanić, Sara, *Ožiljak*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 16. Pukanić Sara, *Leđa*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 17. Pukanić Sara, *Pjegice*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.



Slika 18. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Birth 2018*

Usmjeravanje pogleda prema detaljima može se tumačiti i kao izraz pažnje, ljubavi, nježnosti ili empatije koju autori osjećaju prema svojim subjektima – kako bi nešto primijetio, moraš obratiti pažnju. Tako i ja usmjeravam objektiv prema bakinim borama na licu, tetinim pjegicama i Majinom ožiljku.

5.5. Prostor i odjeća

Uz lice i tijelo, važan element portretiranja osobe kod navedenih referentnih autora – Goldin, Furuya, Mader, Scheynius – jest i okolina u kojoj se subjekti nalaze i odjeća koju nose. Autori koriste prostor i odjeću kako bi kod gledatelja postigli bolje razumijevanje identiteta subjekta i kako bi se identitet subjekta prikazao slojevitim. Kroz ulazak u privatni, intimni životni prostor subjekta – spavaću sobu, kupaonicu ili kuhinju – naglašava se intimnost između autora i subjekta. Subjekt dopušta autoru ulazak u njegovu privatnost jer se odnos temelji na povjerenju i osjećaju sigurnosti. Društveni procesi modernizacije koje spominje Giddens dali su novo značenje privatnosti, privatnom životu i intimnosti, a pojavom građanske klase počelo je i odvajanje sfere privatnosti, odnosno obitelji, od javne sfere, odnosno posla.⁵³ Privatna sfera života počela se doživljavati kao mjesto koje je vrijedno jer osigurava osobnu autonomiju i pruža osjećaj kontrole nad vlastitim životom i u suprotnosti je s vanjskim svijetom, javnom

⁵³ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 14

sferom iz koje prijete anonimnost, osamljenost i izoliranost.⁵⁴ Kod Nan Goldin spavaće sobe neurednih kreveta, kuhinje pretrpane prljavim posuđem i skromne kupaonice prikazuju život njezinih subjekata kao život na marginama, pun neizvjesnosti i tenzija. Goldin na taj način postiže osjećaj intenziteta, životne drame i bliskosti između nje i njezinih subjekata. Kod Furuye, portreti Christine najčešće su snimani u njihovim različitim kućanstvima u kojima su pokušavali voditi miran obiteljski život unatoč njezinoj bolesti. Maderovi subjekti, ako nisu u eksterijeru, prikazani su u svojim ugodnim, urednim i sigurnim domovima srednje klase. Svoje prijateljice sam tako uglavnom fotografirala u njihovim stanovima, prostorima bitnima za njihov svakodnevni život – interijeri su spavaće sobe, kupaonice i dnevni boravak. Prostoru u kojima se nalaze moji subjekti lišeni su detalja iz života svakodnevice koji bi možda odražavali njihove životne navike, hobije i interese jer mi je bilo bitno da je u fokusu pogleda osoba koju portretiram.



Slika 19. Pukanić, Sara, *Maja u dnevnom boravku*, iz serije *Autoportreti ljubavi*, 2023.

Prostore unutar kućanstva koristim kao oznake privatnosti, intimnosti i prijateljstva. Maja je jedini subjekt kojeg sam odlučila prikazati u prisutnosti druge osobe, njezinog djeteta, a vidljivo je na fotografiji (slika 19.) koja prikazuje Maju kako sjedi na kauču dnevne sobe i pomalo tupog pogleda gleda u smjeru fotelje iz koje viri par dječjih nogu u pokretu. Ova

⁵⁴ *ibid.* str. 13-14

fotografija može se referirati, tematski i vizualno, na fotografsku seriju *Nove samoće* hrvatske fotografkinje Jelene Blagović.⁵⁵ Blagović na svojim fotografijama postavlja subjekte u interijere njihovih kućanstava (slika 20.) – spavaće sobe, dnevne boravke i kuhinje. Majke, u društvu svoje djece, uhvaćene su u sjedećem položaju, pogleda kojeg odvrćaju od kamere i usmjeravaju prema izvoru prirodnog svjetla – prozoru. Subjekti ne ulaze u komunikaciju s fotografkinjom niti se uključuju u interakciju s djecom, djeluju melankolično, odsutno i zaokupljeno mislima. Difuznim svjetlom i kontrastima svjetla i sjene autorica prikazuje svoje subjekte kao sjene, na pojedinim fotografijama naznačeni su samo obrisi figure. Na taj način autorica uspijeva prikazati subjekte u nadrealnoj i mračnoj atmosferi, izolirane i odvojene od stvarnosti. Na fotografiji *Maja u dnevnom boravku* pozicionirala sam subjekte unutar fotografije na isti način kao i Blagović – u interijeru kućanstva, sjedećem položaju pored izvora svjetla i bez interakcije s aparatom ili međusobno. Na taj način željela sam majčinstvo prikazati i kao iskustvo koje može biti složeno i izolirajuće, a dom kao mjesto samoće i neizvjesnosti.



Slika 20. Blagović, Jelena, fotografija iz serije *Nove samoće*, 2020.

Kao i prostor, moji subjekti prikazani su u svakodnevnoj, neformalnoj odjeći kako bih naglasila uzajamne osjećaje opuštenosti i bezbrižnosti. U neformalnom razgovoru, odjeća se često dijeli na odjeću koja je primjerena ‘za van’ i ona koja se koristi ‘za po kući’. Vidjeti nekoga u njegovom kućnom izdanju ili se tako pokazati nekome u našem društvu pokazatelj je

⁵⁵ Blagović, Jelena, katalog izložbe *Nove samoće*, Jelena Blagović, vlastita naklada, Zagreb, 2018.

bliskosti i ukazuje na osjećaj slobode, iskrenosti i spontanosti. Odjeća 'za po kući' također može prikazivati i sivilo i neuzbudljivost, monotoniju svakodnevice.

5.6. Ostale umjetničke odluke – fotografija u boji i snimanje iz ruke

Budući da okolina, prostor i odjeća igraju važnu ulogu u prikazu portretiranih subjekata i prikazu odnosa između autora i subjekta, moja umjetnička odluka bila je da ću portrete raditi u boji. Kod fotografije u boji u jednakoj mjeri može doći do izražaja subjekt i njegova okolina, detalji koji ga okružuju, odjeća koju nosi. Nježnim, balansiranim tonovima i difuznom svjetlosti postiže se snažniji osjećaj uhvaćenog stvarnog trenutka svakodnevice upravo zato što se boja često veže i uz nepretencioznost kućne *snapshot* fotografije i obiteljskog albuma kao što je to vidljivo na fotografijama Nan Goldin ili Andreasa Madera. Tako se boja opet može vezati i za sferu osobnog i privatnog.

Navedeni referentni autori različitim umjetničkim odlukama (upotreba bljeskalice, snimanje iz ruke, ulazak u osobne prostore subjekata) također postižu osjećaj autentičnosti što kod gledatelja pojačava dojam bliskosti i intimnosti između fotografa i subjekta. Snimanjem iz ruke postigla sam osjećaj prirodnosti i opuštenosti za vrijeme snimanja i kod sebe i kod samog subjekta te time smanjila razinu poziranja subjekta pred objektivom aparata.

6. Autoportret

Današnje shvaćanje pojma autoportret temelji se na ideji autonomnog autoportreta u kontekstu renesansne umjetnosti i humanističkog pokreta koji se javio u 15. stoljeću na području zapadne Europe, u vremenu otkrića moderne ličnosti. Autonomni autoportret jest prikaz u kojem je umjetnik postavljen kao njegova središnja figura, a rezultat je novog doživljaja koji su umjetnici razvili sami spram sebe. Renesansni umjetnici su koristili autonomni autoportret za afirmaciju profesionalnog statusa i promoviranje vlastitih umjetničkih vještina.⁵⁶

Na konstruiranim autoportretima umjetnici su prikazivali idealiziranu verziju sebe koristeći se pozama, rekvizitima, kostimima na pažljivo odabranim lokacijama te tako komunicirali svoju

⁵⁶ Prema: Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self*, u: Digital Creativity, Vol. 14, No. 3, Swets&Zeitlinger, Letchworth, 2003., str. 131

ideju ličnosti koju su željeli javno prezentirati.⁵⁷ Grčka umjetnica i arhitektica Angeliki Avgitidou u tekstu *Performances of the Self* razlog pojave autonomnog portreta nalazi i u renesansnoj interpretaciji starogrčkog koncepta brige za sebe (*epimelea heautou*) te se pojava autoportreta u renesansi može interpretirati kao pokušaj brige za vlastitu ličnost u smislu njezinog propitivanja, istraživanja i poboljšanja.⁵⁸

Razvoj ličnosti i pojava psihoanalize krajem 19. stoljeća utjecali su i na naše današnje shvaćanje autoportreta – umjetnici su među prvima u svojim radovima prihvatili Freudov koncept podsvijesti i okrenuli se introspekciji i refleksiji.⁵⁹ Koncipiranjem moderne ličnosti kao otvorenog, fluidnog i nikad završenog projekta, autoportret je postao način promišljanja autora o samom sebi i njegovom potragom za ‘stvarnim ja’. Avgitidou ističe da je ključna karakteristika te potrage za samim sobom činjenica da ona na kraju nikada ne otkriva i ne može otkriti fiksiranu, čvrstu ličnost. Umjetnici 20. stoljeća su prihvatili i preuzeli koncept nefiksirane ličnosti i tijekom cijelog stoljeća stvarali autoportrete pomoću kojih su istraživali, glumili i izvodili vlastitu ličnost. U 20. stoljeću autoportreti su postali alat u politikama vidljivosti kao vizualna izjava o postojanju marginalnih ili diskriminiranih identiteta koji su se stvarali od 19. stoljeća nadalje. U 20. i 21. stoljeću autoportretima se deklarira i slavi bogatstvo identiteta i ličnosti.⁶⁰

Pod utjecajem socioloških i filozofskih ideja o ličnosti kao otvorenom, nedovršenom projektu modernosti, autoportret se odmaknuo od samo vizualne reprezentacije umjetnika kao jedinstvenog subjekta prema prikazivanju društveno umrežene konstrukcije ličnosti. Naglasak se također ne stavlja na krajnji rezultat, odnosno portret, već je u središtu rada umjetnički proces. Prema Angeliki Avgitidou, za umjetnike portret i dalje ostaje način istraživanja vlastite subjektivnosti, no on se više ne veže samo i isključivo za jednu osobu, već ulazi u dinamičnu interakciju s različitim akterima koji sudjeluju u njegovom stvaranju i interpretaciji.⁶¹

⁵⁷ Prema: Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self* str. 133

⁵⁸ *ibid.* str. 132

⁵⁹ Prema: Kelly, Sean, *Introduction*, u: *The Self-Portrait: A Modern View*, Sarema Press Limited, London, 1987., str. 5

⁶⁰ Prema: Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self* str. 133

⁶¹ *ibid.* str. 136

6.1. Ženski autoportreti kao zaseban žanr

U knjizi *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, britanska povjesničarka umjetnosti Frances Borzello govori o ženskim autoportretima kao o zasebnom žanru. Navodeći prije svega primjere ženskih autoportreta iz povijesti slikarstva, a kasnije i fotografije, Borzello detektira teme, motive i karakteristike koje se od 16. stoljeća pa nadalje kontinuirano pojavljuju na ženskim autoportretima, a koje ih razlikuju od autoportreta muških umjetnika. Borzello smatra da je žanr ženskih autoportreta rezultat specifične pozicije žena u društvu. Naime, od srednjeg vijeka pa nadalje, ženski identitet bio je usko vezan uz rodno pripisane obaveze, prihvatljivo ponašanje i kontrolu što je ograničavalo ambicije žena u javnoj sferi djelovanja. Takva konstrukcija ženskog identiteta potvrđivala se kroz religiju, medicinu, filozofiju i druge društvene konvencije, a zakonski regulirala kroz koncepte braka, vlasništva i prava. Žene su odgajane na način da se ne ističu, ne natječu i usavršavaju u profesijama i vještinama. Od žena se prije svega očekivalo da budu podrška svojim muževima i vode brigu o kućanstvu i obitelji. Za muškarce je bila namijenjena javna sfera djelovanja, a za žene privatna što znači da je svaka žena koja se željela baviti određenom profesijom, uključujući i umjetnost, morala funkcionirati u kontekstu namijenjenom prije svega za muškarce i ponašati se na način koji se smatrao neženstvenim.⁶² Prema Borzello, iz tog razloga umjetnice su stvarale paralelan svijet umjetnosti. Prije svega, njihovo umjetničko obrazovanje nije bilo standardizirano, umjetničke škole i akademije počele su prihvaćati ženske studentice tek u drugoj polovici 19. stoljeća, a kasniji ulazak u umjetničke ateljee bio je omogućen samo muškarcima koji su tu nalazili podršku učitelja, asistenata i drugih početnika. U nedostatku takvog institucionaliziranog sistema podrške, žene koje su se, unatoč svim društvenim preprekama, odlučivale na umjetničku profesiju, podršku su eventualno mogle naći unutar obiteljske zajednice.⁶³

Taj paralelan umjetnički svijet u kojem su se našle žene utjecao je na ženske autoportrete. U svojim prikazima umjetnice su morale pomiriti kontradiktorne elemente – privatnost i diskretnost ženskog identiteta i reprezentativni karakter prikaza. Kroz stoljeća, žene su se vraćale sličnim temama u autoportretnim prikazima pod utjecajem svoje društvene pozicije i pozicije unutar umjetničkog svijeta, a to su najčešće bile školovanje, sustav podrške, umjetnički talenti, majčinstvo, šarm i izgled. Borzello smatra da se kombinacijom tema i

⁶² Prema: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, Thames&Hudson, New York, 2016., str. 31

⁶³ *ibid.* str. 32

specifičnim pristupima tim temama koje se kontinuirano ponavljaju kroz stoljeća kod ženskih slikarica i potom fotografkinja, ženski autoportret može definirati kao zaseban žanr.⁶⁴

Borzello izdvaja nekoliko tema koje su kroz stoljeća prikazivale specifično žensko iskustvo koje se našlo u rascjepu između privatnog života i profesionalnih težnji. Prva među njima je ženski autoportret koji tematizira obiteljsku zajednicu kao prostor podrške i poticaja za profesionalni razvoj žena, a pojavio se sredinom 17. stoljeća u Engleskoj u autoportretima slikarice Mary Beale.⁶⁵ Slikarstvo u 18. stoljeću u Francuskoj obilježeno je prosvjetiteljskim idejama u kojima je idealna žena često opisivana kao zanimljiva, vrckava, šarmantna i lijepa, no ne predstavlja konkurenciju ili prijatnu superiornom statusu muškarca što je rezultiralo ženskim autoportretima u kojima su umjetnice prikazivale svoj neprijeteći profesionalizam uz naglašavanje svoje fizičke ljepote. 18. stoljeće obilježeno je tzv. tiranijom ljepote i ženski izgled i njegovo isticanje postao je bitan faktor u prezentaciji ženskog identiteta.⁶⁶ Prosvjetiteljski pokret također je isticao majčinsku ulogu žene do razine kulta pa su se u 17. i 18. stoljeću počeli pojavljivati autoportreti umjetnica u kojima je bila tematizirana njihova roditeljska uloga.⁶⁷ 19. stoljeće donijelo je već spomenute promjene u smislu ženskog umjetničkog obrazovanja pa su ženski autoportreti pokazivali novostečeno samopouzdanje slikarica i fotografkinja te su slikarski i fotografski alat – slikarska paleta i fotografski aparat – postali neizostavni motiv na autoportretima koji su naglašavali profesiju autorice.⁶⁸

20. stoljeće otvara prostor za novi tip umjetnice, samostalne i nesputane društvenim konvencijama vezanima uz žensko ponašanje i identitet. U 20. stoljeću navedenim temama žene su počele pristupati s većom otvorenošću iz čega su se razvile nove teme koje se ne mogu gledati kao isključivo ženske, no također govore o kompleksnom iskustvu bivanja ženom i umjetnicom. To su teme koje se bave rodom, seksualnošću, pitanjima rase, bolesti i boli.⁶⁹ Borzello veže pojavu psihoanalize sa sve većom težnjom umjetnika i umjetnica da umjetnost koriste kao način samospoznaje i introspekcije.⁷⁰

Za ženske umjetnice tijekom 20. stoljeća autoportret je bio način istraživanja identiteta pod utjecajem feminizma i borbe za žensku ravnopravnost. Kroz autoportrete, slikarske i fotografske, žene su propitivale rodno uvjetovane društvene uloge, svoju poziciju unutar patrijarhalnog društva, odnos društva prema ženskom tijelu, izgledu i rodu općenito.⁷¹

⁶⁴ ibid. str. 36

⁶⁵ ibid. str. 69

⁶⁶ ibid. str. 81

⁶⁷ ibid. str. 86

⁶⁸ ibid. str. 128

⁶⁹ ibid. str. 36

⁷⁰ ibid. str. 141

⁷¹ Prema: Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self*, str. 134

Istraživanje roda kroz autoportrete javilo se prvo u fotografiji, a kasnije u slikarstvu, upravo zbog prirode fotografije – fotografski aparat pojačao je osjećaj hvatanja trenutka i pojednostavnio proces izrade autoportreta. Fotografija je postala slika bez elementa vremena, dugih promišljanja umjetničkih odluka i rada. Fotografski aparat ubrzo je postao lakše prenosiv i snimanje se moglo odvijati na različitim lokacijama, uključujući i u privatnosti doma pa je njegova prenosivost doprinijela i osjećaju privatnosti unutar fotografskog procesa. Ta fotografska kvaliteta trenutačnosti potaknula je umjetničku zaigranost – fotografi su sada mogli hvatati trenutak, djelovati impulzivno, svoje maštarije pretvarati u stvarnost i pred okom kamere utjelovljivati željene karaktere.⁷²

Fotografkinje kao što su Alice Austin, Frances B. Johnson, Claude Cahun i kasnije Cindy Sherman i Nikki S. Lee poigravale su se prikazima stereotipnih ženskih identiteta koristeći se performativnošću identiteta, a time i samog prikaza te su svojim radom redefinirale i sam žanr autoportreta.

6.2. (Auto)portret ljubavi

Osim portreta, serija fotografija *(Auto)portret ljubavi* sastoji se i od četiri autoportreta koji prikazuju mene kao autoricu fotografija u društvu prijateljica koje su portretirane u seriji. Tijekom procesa rada na portretima, ponekad bih na kraju snimanja odlučila snimiti zajednički portret s osobom s kojom sam taj dan radila i provela vrijeme. Prilikom pregledavanja razvijenih fotografija primijetila sam da sam na svakoj fotografiji na kojoj se nalazim s drugom osobom i ja sama drugačija, stoga sam se odlučila usmjeriti istraživanju vlastite ličnosti i jačem upisivanju sebe u seriju kroz fotografiranje zajedničkih (auto)portreta.

Može se zaključiti da je karakter moje ličnosti ovisio o prisustvu druge osobe i gledajući fotografije, snažnije sam osvijestila utjecaj druge osobe na mene. U usporedbi s naglašenom performativnošću identiteta kojom se koriste Sherman, Lee ili Cahun, performativnost identiteta subjekata na mojim fotografijama je diskretnija, neupadljiva i svakodnevna, odnosno ona na koju smo navikli u svakodnevnom životu i kojoj više ne pridajemo toliko pažnje. Autoportreti u mojoj seriji proizlaze iz već spomenute ideje autoportreta umjetnika koji odražava društvenu umreženost konstrukcije ličnosti.⁷³

⁷² Prema: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, str. 137

⁷³ Prema: Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self*, str. 136

Također, autoportrete iz serije smještam u kontekst žanra ženskog autoportreta, onako kako ga je definirala autorica Frances Borzello. U zajedničkim (auto)portretima mogu se iščitati teme koje Borzello povezuje sa ženskim iskustvom – prijateljski i obiteljski odnosi kao sustav podrške, odnos prema izgledu, starenju i smrti, odnos prema umjetničkoj profesiji autorice. Motivi kojima se koristim u (auto)portretima također se često ponavljaju unutar žanra ženskih autoportreta – a to su ogledalo i prisustvo kamere unutar kadra autoportreta.

Autoportreti iz serije *(Auto)portret ljubavi* također se referiraju na rad već spomenutih referentnih autora – Andreasa Madera, Nan Goldin, Seiichi Furuye i Line Scheinyus – no u analizi radova spomenut ću i radove američke fotografkinje Tine Barney, Vivian Maier, Kate Matthews i Ilse Bing.

Prvi (auto)portret na koji ću se referirati je (auto)portret s Lunom (slika 21.) koji je nastao u njezinoj spavaćoj sobi nakon što smo završile sa snimanjem njezinih portreta. Obje se nalazimo u prvom planu kadra i ležimo jedna uz drugu naslonjene na rub kreveta koji čini većinu pozadine na fotografiji. Prirodno difuzno svjetlo dolazi nam s boka kroz prozor sobe.



Slika 21. Pukanić, Sara, *(Auto)portret s Lunom*, iz serije *Autoportret ljubavi*, 2023.

Tonovi su neutralni, izbalansirani, samo kontrast naših boja kosa i vrlo jednostavne odjeće dodaje dinamici prikaza. Niti naša odjeća niti bilo koji drugi element fizičkog izgleda

ne naglašava našu različitost ili individualnost, dapače slična odjeća i duljina kose na vizualnoj razini doprinose osjećaju sestrinskog odnosa i odnosa jednakosti.

Također, smještene smo jedna uz drugu i dotičemo se nadlakticama i vrhovima ramena te obje imamo usmjeren pogled ravno u objektiv aparata koji je smješten na stativu ispred nas. Time sam željela naglasiti da i inače u životu obje stojimo jedna uz drugu 'rame uz rame' i u životu gledamo u 'istom smjeru'. Lunu smatram vrlo inspirativnom osobom. Njezina ambicija, odlučnost i brojni talenti i interesi daju mi pozitivan primjer i na mene djeluju vrlo pozitivno i konstruktivno. U Luninom društvu osjećam se opušteno i autentično, što je doprinijelo mojem samopouzdanom izgledu i direktnom, odlučnom pogledu dok u desnoj ruci čvrsto držim samookidač aparata. Moja podignuta ruka, koja je čvrsto stisnuta oko samookidača, naglašava činjenicu da sam ja ta koja kontrolira prikaz i time prihvaćam svoj dio ličnosti koji teži tome da se definiram i ostvarim kao fotografkinja. Uz ovu fotografiju referirala bih se na dvije fotografije referentnih autora koje na sličan način upućuju na subjekta koji je u isto vrijeme dio zajedničkog (auto)portreta i autor fotografije. Radi se o fotografiji *Jill and I* (slika. 22) Tine Barney, koja je dio njezine fotografske serije *Theatre of Manners*, nastale u periodu od gotovo jednog desetljeća, od 1979. do 1996. godine. Barney se fotografijom služila za ponovno zbližavanje sa svojom obitelji i obiteljskim prijateljima, koje je fotografirala za vrijeme ljetnih praznika u ljetovalištu Watch Hill na Rhode Islandu u SAD-u.⁷⁴ Barney pažljivo razmješta članove svoje obitelji i obitelji bliskih prijatelja unutar eksterijera ili interijera njihovih ljetnih kuća te hvata naoko spontane trenutke svakodnevice američke obitelji visoke srednje klase, kojoj i sama pripada. Na svojim fotografijama, Barney se rijetko pojavljuje kao subjekt vlastitih fotografija, no kad se na to odlučuje, najčešće se nalazi u društvu sestre Jill ili svojih sinova Tima i Phila. Na autoportretima sa sestrom, koja je subjekt koji se najčešće ponavlja na fotografijama Tine Barney, autorica snažnije govori o njihovom sestrinskom odnosu.

⁷⁴ Prema: Van Scoy A., Susan, *Exteriors, Interiors and Positionality: The Photography of Tina Barney*, Stony Brook University, New York, 2010., str. 1



Slika 22. Barney, Tina, *Jill&I*, iz serije *Theater of Manners*, 1993.

Na spomenutom autoportretu, autorica u prvi plan smješta svoju sestru, dok je sama autorica pomalo izvan fokusa u drugom planu i zaštitnički stoji iza leđa svoje mlađe sestre. Obje stoje i gledaju ravno u objektiv aparata. Iako blago izvan fokusa, figura Barney nije potpuno zamučena ili malena. Također, figura sestre Jill je u prvom planu kao subjekt koji prvi privlači pogled gledatelja, a ne nalazi se u pozadini kao što se odlučuje primjerice Lina Scheynius kad subjekt prisutan na njezinom autoportretu smješta zamučenog u pozadinu kadra i naglašava sporednost njegove uloge (slika 23.). Kao i ja, Barney komunicira važnost i dinamiku specifičnog odnosa sa svojom sestrom koji nalikuje na čvrsto prijateljstvo kroz pozicioniranje subjekata u odnosu jedan na drugog i smjer pogleda subjekata.



Slika 23. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Diary 2015*

Druga fotografija na koju se referiram je fotografija Andresa Madera *Selbstoprat mit Ilse und Udo* iz 2017. godine (slika 24.), koja je dio njegove serije *Die Tage Das Leben*, a radi se o jedinom autoportretu u seriji, odnosno fotografiji na kojoj se Mader pojavljuje u društvu dvoje prijatelja. Sva tri subjekta nalaze se u eksterijeru parka na klupi, sjedeći vrlo blizu jedan drugome. U sredini, između Madera i njegovog prijatelja Ude, nalazi se Ilse.



Slika 24. Mader, Andreas, *Selbstoprat mit Ilse und Udo 2017*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1988.-2018.

Svo troje gledaju ravno u objektiv aparata, koji se vjerojatno nalazi na stativu, a Mader u svojoj desnoj ruci, naslonjenoj na nogu i dovoljno podignutoj da se jasno vidi, drži samookidač. Mader na taj način u isto vrijeme potvrđuje sebe kao prijatelja koji postoji, koji

nije samo oko aparata koje dokumentira živote bliskih ljudi. U isto vrijeme potvrđuje se i kao autor fotografske serije koji je više od jednog desetljeća uporno i dosljedno pratio živote svojih prijatelja, no to i dalje čini diskretno, samo kroz prisutnost samookidača. Mader se nakon toliko vremena napokon jasno upisuje u živote svojih prijatelja, njegov autoportret gledatelju daje do znanja da je on jednako prisutan u njihovim životima kao i oni u njegovom. Kao i Mader, moj motiv za realizaciju autoportreta je bio jasnije upisivanje u prijateljske odnose koje sam dokumentirala i za koje smatram da su važni u oblikovanju moje cjelokupne ličnosti.

Autoportret s Kate (slika 25.) snimila sam u interijeru Zagrebačkog plesnog centra, mjesta u kojem moja rođakinja Kate provodi puno vremena. Kate i ja smo pozicionirane unutar neutralnog interijera prostorije za probu, a prirodan izvor difuznog svjetla nalazi se iza Katinih leđa. Prostor je svijetao, a s njim u kontrastu se nalaze naše figure u srednjem planu odjevene u crnu odjeću te sam između nas pozicionirala crnu 'figuru' fotografskog aparata na stativu. Fotografija je u biti naš odraz u velikom zrcalu prostorije za probu. Autoportret s Kate je ujedno i jedini autoportret u kojem naši pogledi nisu usmjereni prema objektivu aparata, već gledamo jedna u drugu.



Slika 25. Pukanić, Sara, *Autoportret s Kate*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Pozicioniranje subjekata podsjeća me pomalo na još jedan autoportret Tine Barney sa sestrom, *Jill and I* iz 1990. Godine (slika 26.), gdje su sestre smještene na kauču, sjedeći jedna pored druge, okružene jastucima. No, umjesto u kameru, obje akterice fotografije usmjeravaju svoj pogled jedna prema drugoj. Barney i Jill izgledaju kao da su uhvaćene usred ozbiljnog

razgovora, a Jill prema Barney usmjerava pogled koji se može interpretirati kao ispitivački ili znatiželjan. Iako udobno smještene na kauču, odnos otkriva neku vrstu tenzija. Barney opet kroz pozicioniranje subjekata, govor tijela i pogled, upućuje na unutarnju dinamiku odnosa između sestre i nje same. Fotografije su dokaz kako između ljudi postoji snažna neverbalna komunikacija – svaki gledatelj može interpretirati odnos na temelju govora tijela i smjera pogleda. Kate i ja dugo se poznajemo, odrasle smo zajedno i naš odnos često se nađe u konfliktnim situacijama. Naš odnos uspijeva nadvladati intenzitet sukoba zbog dubokog osjećaja povjerenja i pripadnosti koje osjećamo jedna prema drugoj. Odlučila sam nas pozicionirati jednu nasuprot druge s fotoaparatom između nas upravo kako bih istaknula prirodu našeg odnosa koja je puna tenzija i pregovora i istovremeno nas razdvaja, ali i vraća natrag u razgovor i komunikaciju u pokušaju razrješenja problema.



Slika 26. Barney, Tina, *Jill and I*, iz serije *Theatre of Manners*, 1990.

Naš odnos je ravnopravan i u njemu uvijek postoji uzajamni interes i poštovanje. Iako je ova fotografija u boji, igra kontrastima između crnog i bijelog, naglašavajući statičnost figura subjekata, koju pojačava statičnost samog aparata smještenog u središtu prikaza.

Prisutnost fotografskog aparata na ovoj fotografiji je naglašenija u odnosu na druge autoportrete u seriji. Fotografski aparat nalazi se u samom središtu prikaza i doseže nam do razine brade, dok u desnoj ruci opet držim samookidač. Borzello smatra da je u autoportretnim prikazima fotografa fotografski aparat zamjena za slikarsku paletu koja se često pojavljivala na autoportretima slikara kako bi istaknula profesiju i naglasila slikarsku vještinu autora. Dok je

paletu bilo lakše i diskretnije uklopiti u prikaz te se moglo jednostavnije s njom rukovati zbog njene veličine, fotografski aparat na stativu predstavljao je izazov za fotografe i fotografkinje koji su željeli autoportret vezati uz svoju profesiju. Takvo uklapanje fotografskog aparata u autoportretni prikaz predstavljalo je veći izazov za fotografkinje, koje su morale pronaći način kako vizualno prikazati svoj odnos prema umjetničkom alatu koji je najčešće bio i veći od njih samih. Zbog kontrasta između veličine kamere i visine fotografkinje, autoportreti fotografkinja s aparatom davali su prikazanim ženama veći dojam moći i kontrole.⁷⁵



Slika 27. Matthews, Kate, *Self-portrait with Camera*, 1900.

Fotografski primjer koji Borzello navodi kako bi ilustrirala kontrast između visokog aparata koji predstavlja maskulini element i autorice koja mora osmisliti način na koji će prikazati sebe kao manju figuru pored kamere jest autoportret američke fotografkinje Kate Matthews koji je nastao 1900. godine (slika 27.).

Na crno-bijeloj fotografiji Kate Matthews stoji pored robusnog fotografskog aparata. Znatno niža, obgrljuje ga i prima rukom za jednu nogu stativa dok u drugoj ruci drži poklopac za leću. Borzello interpretira ovu fotografiju kao parodiju portreta muža i žene u kojem su uloge sada obrnute, pri čemu ženski element kontrolira muški element na fotografiji. Uvođenje

⁷⁵ Prema: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, str. 128

motiva fotografskog aparata u ženski autoportret oslobodilo je novu vrstu poigravanja s kontrolom i moći te potaknulo još autorica da se uhvate u koštac sa svojom umjetničkom profesijom na simboličkoj razini.⁷⁶

Na autoportretu s bakom (slika 28.) opet sam uključila motiv fotoaparata na stativu, no sada se jasno vidi da je fotografija naš odraz u ogledalima na vratima ormara. Vrata ormara dijele prikaz na dvije polovice, a baka i ja smo smještene svaka u svoju 'polovicu' prikaza. Fotoaparat na stativu nalazi se na 'mojoj' polovici prikaza, bliže meni, dok u desnoj ruci držim samookidač. Baka i ja sjedimo, ona u fotelji, a ja na manjem pomoćnom stolčiću dok izvor prirodnog difuznog svjetla dolazi s prozora koji se nalazi pored mene. Takav raspored sjedenja, odražava i naše različite pozicije unutar obiteljske zajednice i ističe razliku u godinama. Baka je glava naše obitelji, a ja sam njezina unuka, u njenim očima i u prostoru njezine dnevne sobe uvijek svedena na dijete. Ova fotografija tematizira naš intergeneracijski odnos koji je obilježen životnom tragedijom koja nas je obje u isto vrijeme povezala i razdvojila, a to je preuranjena smrt mog oca. Ako se aparat može interpretirati kao muški element fotografije, kao što sugerira Borzello, tada je moj otac, koji se također bavio fotografijom, simbolički prisutan kroz motiv fotografskog aparata. Smještanjem aparata blizu sebe želim potvrditi svoju profesiju kao oblik obiteljskog nasljeđa. Pukotine našeg odnosa i poteškoće u komunikaciji naglasila sam crtom koja nas razdvaja po sredini kadra. Poteškoće proizlaze iz već spomenutih životnih okolnosti, ali i naša razlika u godinama otežava nam razumijevanje. S godinama baka je postajala sve teža osoba i gotovo svaki član obitelji s njom se često nađe u 'nesporazumu'. Fotografija također ističe i našu razliku u godinama kroz fizički izgled. Svaki posjet baki i susret s njom, neizbježno postaje podsjetnik na prolaznost vremena, starenje i smrt, procese koji su izvan ljudske kontrole.

⁷⁶ ibid. str. 131



Slika 28. Pukanić, Sara, *Autoportret s bakom*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2024.

Uvođenjem motiva ogledala dotaknula sam se teme koja je, prema Borzello, jedna od redovitih tema ženskih autoportreta, a to je odnos prema starenju i smrti. Ogledalo je čest motiv koji se veže uz žanr taštine – slike koje su tematizirale prolaznost i smrt, a najčešće bi, uz ogledalo, uključivale motive hrane, uvenulog cvijeća, izgorjelih svijeća i lubanju. Taština, kao jedna od ljudskih slabosti, često se vezala uz žene zbog povezanosti ženskog identiteta s fizičkim izgledom pa je svaki slikarski ili fotografski autoportret autorice koji se služio odrazom u ogledalu, pojednostavljeno tumačen kao pokazatelj kako je autorica podlegla taštini i povezuje svoj identitet s vlastitom vanjštinom.⁷⁷ U 20. stoljeću motiv ogledala napokon se oslobodio svoje vezanosti za taštinu i postao je motiv koji sugerira kompleksnost ljudskog postojanja i tendenciju autorica prema introspekciji.⁷⁸ U svojem radu, motivom ogledala često se služe već navedeni referentni autori – Lina Scheynius najčešće radi autoportrete u odrazu ogledala u spavaćoj sobi ili kupaoni, snimajući iz ruke čime doprinosi osjećaju ulaska gledatelja u njezinu privatnost i intimu (slika 23.).

U povijesti fotografije, brojne fotografkinje, kao Ilse Bing i Vivian Maier, koristile su se ogledalom i odrazima na vrlo kreativan način. U kontekstu svoje fotografske serije, istaknula bih fotografije Vivian Maier koja je često fotografirala autoportrete u odrazu stakla na ulicama

⁷⁷ Prema: Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, str. 69

⁷⁸ *ibid.* str. 159

New Yorka (slika 29.) . Fotografija odraza u staklu je nejasna i замуćena, kao odraz na površini vode, pa pojačava dojam nestabilnosti, kratkotrajnosti i krhkosti uhvaćenog prikaza. Maier često snima u hodu, za vrijeme šetnje gradom pa se radi o fotografijama snimljenima iz ruke što često utječe na oštrinu fotografije.



Slika 29. Maier, Vivian, *Self-portrait*, nepoznata godina

Kao autoportreti Vivian Maier, *Autoportret s Majom* (slika 30.) jedini je snimljen u odrazu prozorskog stakla i fotografskim aparatom iz ruke.



Slika 30. Pukanić, Sara, *Autoportret s Majom*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Maja i ja zauzimamo većinu kadra i smještene smo vrlo blizu jedna drugoj. Maja lagano naslanja glavu i ruku na moje rame i naše ruke izgledaju isprepletene. Na ovoj fotografiji fizički kontakt između mene i druge prikazane osobe je najintenzivniji. Majino lice vidljivo je u potpunosti, dok je moje djelomično zakriveno fotografskim aparatom kojeg držim u svojoj desnoj ruci u visini ramena. Aparat je i ovdje prisutan, no budući da nije izdvojen na stativu, tu izgleda kao produžetak mojeg tijela. Fotografija je neoštra, a naša tijela, zbog odraza u staklu, djeluju transparentno, nježno i krhko. Ona odražava prirodu Majinog i mojeg odnosa koji se temelji na emocionalnoj podršci jer smo obje sklone depresijama, anksioznosti i često nas obuzme strah od neizvjesnosti i života. Maja i ja razumijemo se bez puno razgovora ili propitivanja, naš odnos je pažljiv i nježan, važno nam je da održavamo međusobni osjećaj povjerenja.

7. Fotografija kao autobiografija

Fotografsku seriju *(Auto)portret ljubavi* koncipirala sam kao vlastiti prošireni autoportret koji se sastoji od fotografija bliskih osoba koje utječu na moj život i moj identitet. Moji motivi, kao i motivi spomenutih referentnih autora da objektiv fotoaparata usmjere prema svojem privatnom životu i ljudima s kojima ulaze u intimne i bliske odnose, proizlaze iz spoznaje kako se ljudi nalaze u kompleksnoj mreži međusobnih odnosa koji čine nas kao osobe, a fascinacija drugima i interes za druge ljude također proizlaze iz želje da kroz druge spoznamo i shvatimo sebe.

Također, fotografije predstavljaju moju perspektivu na prikazane subjekte i način na koji vidim naše odnose. Svaka fotografija može se interpretirati kao samoprojeksija fotografa, fotograf prezentira stvarnost onako kako ju on/ona vidi. Unutar fotografije, podžanr portretne fotografije specifičan je jer je ponekad teško razlučiti što je portret, a što je autoportret. Svi fotografski portreti na neki su način autobiografski jer uvijek uključuju odnos između fotografa i fotografiranog subjekta, odnosno odnos fotografa prema fotografiranom subjektu.⁷⁹ O snažnoj povezanosti između fotografije i autobiografije u kontekstu portretne fotografije puno govori izjava Richarda Avedona koji je za svoju seriju fotografija pod nazivom *Autobiografija*, a koja se sastojala isključivo od portreta drugih osoba, rekao sljedeće: „Portretni fotograf uvijek ovisi o drugoj osobi kako bi dovršio svoju fotografiju. Zamišljeni subjekt, koji je u neku ruku ja, mora biti otkriven u nekom drugom koji je voljan sudjelovati u fikciji o kojoj on ne može ništa

⁷⁹ Prema: Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writing: Autobiography and Photography*, u: *Modern Fiction Studies*, Vol.40, No. 3, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1994., str. 473- 474

znati. Moje brige nisu njegove. Mi imamo različite zamisli o fotografiji. Njegova potreba da ostvari svoj cilj, jednako je duboka kao i moja, no u toj situaciji, samo ja posjedujem kontrolu.“⁸⁰

U tom smislu, portreti i autoportreti vizualna su forma autobiografije. Portreti se mogu ujedno tumačiti na prošireni način i kao autoportreti autora, odnosno portreti se mogu čitati kao autobiografija samog fotografa. Primjerice, Andreas Mader fiksira prisustvo prijatelja u svojem životu, a njihovi prikazi također postaju način isticanja važne uloge koju oni igraju u Maderovoj (auto)biografiji.⁸¹

Kako bi se objasnila povezanost autobiografije i fotografije, važno je objasniti što je autobiografija. Autobiografija, podžanr biografije, književna je vrsta u kojoj osoba, autor, u prvom licu piše o događajima iz vlastitog života, često kronološkim slijedom. Autobiografija se može javljati u formi memoara, odnosno sjećanja, dnevnika, putopisa, pisama i dokumentaraca.

Prema američkom autoru Timothy Dow Adamsu autobiografija se dugo smatrala nefikcijom, odnosno vjerovalo se kako autor autobiografije iznosi objektivne činjenice i događaje iz svojeg života. No, posljednjih godina, znanstvenici koji se bave žanrom autobiografije došli su do zaključka kako autobiografija definitivno nije nefikcija – ličnost koja se nalazi u centru autobiografskog narativa je fiktivna struktura jer su fikcija i proces stvaranja fikcije ključan čimbenik istine svakog života koji je življen i svake umjetnosti posvećene prezentaciji tog života. Život, odnosno ideja života već je strukturirana kao narativ – moglo bi se reći da svatko od nas konstruira i živi narativ te da je svatko od nas biografija, odnosno priča o jedinstvenom životu.⁸²

Prema američkoj autorici Natalie Edwards, autori koji se izražavaju putem autobiografije naglašavaju kontrolu koju imaju nad narativom, podsjećajući čitatelja da ne čitaju čvrstu ličnost, već da čitaju djelomičnu konstrukciju verzije ličnosti koju strogo kontrolira autor. Pisanjem autobiografije autori također sakrivaju koliko i otkrivaju jer u procesu pisanja moraju odlučiti koja sjećanja će uključiti, a koja potisnuti ili odbaciti.⁸³ Autori autobiografije mogu cenzurirati određene događaje iz svojeg života, a druge mogu naglašavati, dramtizirati ili uljepšavati – skrivanje i otkrivanje su dio autobiografskog čina.⁸⁴

⁸⁰ Prema: Stallabrass, Julian, *What's in a face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography* u: October, Vol. 122, The MIT Press, Cambridge, 2007. Str. 89

⁸¹ Prema: Matt, Gerald, *Biographies*, str. 221

⁸² Prema: Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writing; Autobiography and Photography*, str. 460

⁸³ Prema: Edwards, Natalie, *Photography and Autobiography in Helene Cixous's "Photos de racines" and Annie Ernaux and Marc Marie's "L'usage de la photo"*, The French Review, Vol. 84, No. 4, American Association of Teachers of French, Carbondale, 2011., str. 713

⁸⁴ Prema: Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writing; Autobiography and Photography*, str. 483

Žanr autobiografije doživio je velike promjene pod utjecajem poststrukturalističke filozofije koja je propitivala pojmove autora, личности, subjekta i reprezentacije, a ta struja filozofije utjecala je i na percepciju medija fotografije.⁸⁵ U svojim počecima, fotografija se zbog uskog vezanja uz tehniku i tehnologiju smatrala objektivnim medijem koji bilježi i prenosi istinite činjenice te se dugo doživljavala kao informativni, a ne umjetnički medij.

Prema Barthesu, svaka fotografija dokaz je prisustva, odnosno fizički trag stvarnog objekta,⁸⁶ no teoretičari fotografije ističu kako je fotografija jednako problematična po pitanju pouzdanosti i objektivnosti kao i autobiografija.⁸⁷ Reprezentacija i svjedočanstvo nikada nisu nedužni: fotoaparatus nikada ne bilježi stvarnost.⁸⁸ Jednako kao što je autobiografija „fiktivna“ reprezentacija života, tako su i fotografije konstruirani prikazi.⁸⁹ Prema tekstu „Notes on love and photography“, ako fotografija upućuje na sličnost s određenim identitetom, taj identitet je uvijek neprecizan.⁹⁰ Američki povjesničar umjetnosti Joel Snyder upozorava kako je portret samo neuspješni pokušaj prikaza osobe i kako fotografija pruža samo iluziju prisustva osobe.⁹¹ U *Umijeću ljubavi* Fromm konstatira kako u isto vrijeme poznajemo sebe i ne poznajemo sebe, kako silno želimo upoznati drugog, ući u srž njegovog bića, no to nikada nećemo uspjeti.⁹²

Unatoč ograničenjima fotografije da prikaže sve aspekte identiteta, pojedini portretni fotografi vjeruju u moć individualnog portreta. Takav pristup najbolje opisuje izjava Wolfganga Tillmansa: «*Za mene, moje fotografije su autentične jer autentično reproduciraju (prikazuju) moju fikciju trenutka...*».⁹³ Fotografija pruža priliku autorima da kroz vlastitu perspektivu na svijet prikažu svoj život koji je, kao i pisana autobiografija, vrsta fikcije, odnosno igra između skrivanja i otkrivanja, ogoljavanja i cenzure, dramaliziranja i umanjivanja.

Kao i pisana autobiografija, fotografska autobiografija sadržava narativni element, pogotovo ako se radi o seriji fotografija koja je nastala prema određenoj zamisli kroz dulji vremenski period.

Fotografske serije navedenih referentnih autora Seiichi Furuyje, Nan Goldin, Andreasa Madera i Line Scheynius nastajale su kroz period od više od jednog desetljeća tako da su autori dokumentirali fizičke promjene subjekata pa gledatelj može vidjeti fizičku i psihološku

⁸⁵ Prema: Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writing: Autobiography and Photography*, str. 462

⁸⁶ *ibid.* str. 463

⁸⁷ *ibid.* str. 465

⁸⁸ Prema: Cadava, Eduardo i Cortes-Rocca, Paola, *Notes on Love and Photography*, u: October, Vol. 116, The MIT Press, Cambridge, str. 10

⁸⁹ Prema: Dow Adams, Timothy, , *Introduction: Life Writing and Light Writing: Autobiography and Photography*, str. 466

⁹⁰ Prema: Cadava, Eduardo i Cortes-Rocca, Paola, *Notes on Love and Photography*, str. 23

⁹¹ Prema: Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writing: Autobiography and Photography*, str. 466

⁹² Prema: Fromm, Erich, *Umijeće ljubavi*, str. 45

⁹³ Prema: Pohlmann, Ulrich, *On Portraits in Times of Digital Reality*, u: The Portrait: Photography as Stage, Kunsthalle Wien, 2010. str. 15

promjenu subjekata što kod gledatelja pojačava osjećaj protoka vremena. Svaka fotografija postaje trenutak u vremenu i prostoru, isječak koji može nalikovati filmskom kadru, zapisu u vizualnom dnevniku, poglavlju memoara ili kronike.

Spomenute fotografske serije tako su se približile pripovijedanju o životu. U smislu naracije Goldin funkcionira kao spisateljica ili redateljica – razmišlja u odvojenim, izoliranim prikazima, ali i u sekvencama. U njezinom radu cjelovitost života raspala se u manje dijelove, upamćene trenutke, kadrove iz života, povezane prikaze koji tvore priču.⁹⁴ Njezin rad u isto vrijeme može se čitati kao forma dnevnika i memoara i interpretirati kao obiteljski album, ako se obitelji pristupa u njezinom proširenom značenju. Fotografije Tine Barney sadrže bezbrojne tragove koji čine narativnu strukturu prikaza, a sama Barney koristi se izrazima kao što su saga ili roman kako bi prezentirala svoju seriju u cjelini i time naglasila protok vremena i književnu, odnosno pripovjedačku kvalitetu serije.⁹⁵ Kao i Nan Goldin, umjetničkim odlukama i fotografskim postupcima Tina Barney uspijeva stvoriti dojam da je narativna struktura njezine fotografske serije sastavljena od niza uhvaćenih dijelova svakodnevice. Barney na velikom formatu postiže dojam kućne *snapshot* fotografije pa fotografska serija nalikuje obiteljskom albumu ili vizualnom dnevniku kao i kod Nan Goldin.

U katalogu izložbe *Photography as Stage* Peter Weiermair navodi da španjolski povjesničar umjetnosti Alberto Martin detektira period od 1980ih pa nadalje kao vrijeme u kojem je prikazivanje i tumačenje subjekta kroz njegovu pripadnost određenoj grupi, skupini ili široj zajednici postao uobičajeni model prikaza. Iz tog modela proizašao je podžanr fotografskog dnevnika čiji koncept podrazumijeva da se ne radi o jednom izoliranom prikazu/fotografiji, već o seriji fotografija koje se moraju promatrati kao cjelina proizašla iz autorovih istraživačkih namjera, motiva i interesa.⁹⁶ U taj podžanr vizualnog/fotografskog dnevnika mogu se smjestiti i fotografske serije Nan Goldin *Ballad of Sexual Dependency*, Tine Barney *Theater of Manners*, *Memoirs* Seiichiya Furuya, *Sentimental Journey* Nobuyoshi Arakija i *Die Tage Das Leben* Andreasa Madera i mnogobrojni zapisi u dnevnicima Line Scheynius.

Primjerice, Furuya svoje fotografske knjige prezentira u obliku autobiografske forme memoara, odnosno sjećanja, koja sama po sebi asociraju na nepotpunost i nestabilnost podataka jer se baziraju na rekonstrukciji osobne memorije. Kopajući po svojoj fotografskoj arhivi, Furuya prestaje biti fotograf i postaje detektiv koji slijedeći tragove zabilježene na fotografijama rekonstruira Christinin i svoj život. Furuya koristi fotografiju kao uređaj za

⁹⁴ Prema: Matt, Gerald, *Biographies*, str. 217

⁹⁵ *ibid.* str. 210

⁹⁶ Prema: Weiermair, Peter, *On Exhibition*, str. 11

pohranu vanjske memorije kroz koju prolazi kako bi došao do osobnog ispunjenja.⁹⁷ Kao inspiraciju za stvaranje Araki navodi japanskog pisca Kafu Nagaia i njegovo djelo *Dantchotei-Nichijou* koje je pisano u formi dnevnika, no u opisivanje svakodnevnice Nagai je ubacivao i izmišljene događaje. Romani Kafu Nagaia primjer su japanskog žanra *I-novel*, odnosno *Ja-romana*, koji je pisan u prvom licu i odražava japanski pristup pisanju autobiografije.⁹⁸ Taj japanski žanr direktno je utjecao na nastanak *I-photography* pokreta, odnosno *Ja-fotografije* koja naglasak stavlja na iskustvo umjetnika izraženo kroz medij fotografije, a *Sentimental Journey* je fotografska knjiga Nobuyoshi Arakija koja predstavlja početak njegovog načina rada i početak Ja-fotografije u Japanu, a to je „pokazivanje“ privatnosti svijetu.⁹⁹

Za Arakija fotografija je autobiografija – njegov rad sastoji se od niza fotografija stvarajući autobiografiju koja prenosi prolazne, unutarnje emocije fotografa. Pokušao je zabilježiti svaku emociju i želju koju posjeduje, svaki odnos, svaki događaj koji vidi i doživi u svom svakodnevnom životu.¹⁰⁰

Gotovo svi fotografi na koje sam se u radu referirala ‘posuđuju’ nazive književnih formi kako bi opisali ili nazvali svoje fotografske serije. Također i u samom procesu rada referiraju se na način naracije. Svoju fotografsku seriju definirala bih kao autobiografski fotografski zapis u vremenu. Iako moja serija fotografija nije mogla nastati u dugačkom vremenskom periodu, u umjetnički postupak uvela sam takav način fragmentiranja portreta kombiniranjem fotografija lica, tijela i detalja upravo kako bih naglasila slojevitost identiteta, a protok vremena uvela sam kao element odabirom subjekata različite životne dobi i fizičkog izgleda. Na taj način htjela sam postići narativni karakter fotografske serije u cjelini. Iako se fotografije u seriji (*Auto*)portret ljubavi mogu gledati i interpretirati zasebno, smatram da najbolje funkcioniraju kao jedna narativna cjelina o bliskosti i intimnosti i isprepletenosti odnosa, a na to upućuje i naslov serije koji se referira na jedinstveni (auto)portret. Moj rad može se čitati kao kolaž ili mozaik sačinjen od dijelova koji čine jednu osobu i u isto vrijeme prikazuju osobe koje čine moju svakodnevnicu. Taj kolaž fotografija čini dnevnik osobnih priča i naših međusobnih odnosa. Fotografije odražavaju moju osobnu perspektivu na prikazane osobe tako da se ja upisujem na svaki portret, detalj i gestu, a doslovno sam prisutna na zajedničkim portretima. Takvo čitanje serije odražava i dinamiku međuljudskih, intimnih prijateljskih odnosa koji su igra udaljenosti i bliskosti, poznavanja i nepoznavanja, skrivanja i otkrivanja.

⁹⁷ Prema: Kohara, Masashi, *Time out of Joint*, Aus den Fugen, 2007. <https://www.furuya.at/en/home.html>

⁹⁸ Prema: Sans, Jerome, *Nobuyoshi Araki – Interview*, u: Araki, Taschen, Köln, 2002., str. 9

⁹⁹ Prema: Kitazawa, Hiromi, *Sentimental Journey 1971-2017-*, u: Araki Nobuyoshi *Sentimental Journey 1971-2017-*, Nakamura Mizue, Tokyo, 2017., str. 258

¹⁰⁰ Prema: Kasahara, Michiko, *Captive Araki*, u: Araki Nobuyoshi *Sentimental Journey 1971-2017-*, Nakamura Mizue, Tokyo, 2017., str. 254

8. Zaključak

Prijateljske odnose koje prikazujem u fotografskoj seriji *(Auto)portret ljubavi* vidim kao slobodan odnos temeljen na ljubavi, povjerenju, poštovanju, komunikaciji i otvaranju ravnopravnih pojedinaca koji pruža sigurnost, podršku i razumijevanje, a u sebi nosi i transformativne potencijale, odnosno na način na koji ga interpretira već puno puta citirani Harry Blatter u knjizi *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*¹⁰¹.

Prijateljstvo nam pomaže da se razvijemo u autonomne i autentične osobe, potpune ličnosti. Kroz portrete i autoportrete s bliskim prijateljicama željela sam ukazati na mnogostrukost i slojevitost ličnosti, na važnost interpersonalnih odnosa, intimnosti i emocija. U fotografijama tematiziram i neka općeljudska egzistencijalna pitanja kao što su osjećaji osamljenosti, anksioznosti, suočavanje sa smrću i traumama, no uvodim i teme koje moje portrete i autoportrete smještaju u žanr ženske portretne i autoportretne fotografije – trudnoća, majčinstvo, odnos prema tijelu i starenju.

Koristim se fotografijom kako bih kroz estetske i vizualne elemente izrazila svoju osobnu perspektivu na svijet oko sebe. Kroz fotografije drugih ljudi, portrete, stvaram svoj autobiografski zapis. Također, zbog prisustva autoportreta (i fotografskog aparata) u samoj seriji, gledatelj je uvijek svjestan kako sam ja kao autorica u kontroli narativa. Proces rada na fotografskoj seriji i finalne fotografije vodile su me kroz gotovo terapijski proces.

Rad na seriji pomogao mi je da djelomično razriješim pojedine unutarnje nesigurnosti i traume, da neke odnose sagledam iz druge perspektive i da s bliskim ljudima produbim odnos jer nas sad veže još jedno životno iskustvo razmjene intimnosti. Živimo u svijetu u kojem su najveće vrijednosti racionalnost i produktivnost, a emocije i bogatstvo unutarnjeg života i međuljudskih odnosa ostaju u njihovoj sjeni. Svojom fotografskom serijom željela sam podsjetiti sebe, svoje prijatelje, prijateljice i gledatelje, kako je bitno zastati, provesti vrijeme s prijateljima i obitelji te istinski voditi brigu o kvaliteti odnosa jer su intimni odnosi ono što nas štiti od osjećaja osamljenosti, pomaže nam da se razvijamo i rastemo kao osobe i čine život smislenim i potpunim.

¹⁰¹ Prema: Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, str. 62-63

9. Literatura

Avgitidou, Angeliki, *Performances of the Self*, u: Digital Creativity, Vol. 14, No. 3, Swets&Zeitlinger, Letchworth, 2003.

Blatter, Harry, *Everyday Friendships – Intimacy as Freedom in a Complex World*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

Borzello, Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-portraits*, Thames&Hudson, New York, 2016.

Cadava, Eduardo i Cortes-Rocca, Paola, *Notes on Love and Photography*, u: October, Vol. 116, The MIT Press, Cambridge, 2016.

Dow Adams, Timothy, *Introduction: Life Writing and Light Writinig; Autobiography and Photography*, u: Modern Fiction Studies, Vol.40, No. 3, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1994.

Edwards, Natalie, *Photography and Autobiography in Helene Cixous's "Photos de racines" and Annie Ernaux and Marc Marie's "L'usage de la photo"*, u: The French Review, Vol. 84, No. 4, American Association of Teachers of French, Carbondale, 2011.

Freeland, Cynthia, *Portraits in Painting and Photography*, u. Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, Vol. 135, No.1, Springer, Oberlin, 2007.

Fromm, Erich, *Umijeće ljubavi*, Naprijed, Zagreb, 1989.

Gerald, Matt, *Biographies*, u: The Portrait: Photography as Stage, Kunsthalle Wien, Wien 2010.

Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

hooks, bell, *All About Love: New Visions*, William Morrow Paperbacks, New York, 2018.

Jones, Amelia, *Eternal Return to Self: Self- portrait Photography as Technology of Embodiment*, u: Signs, Vol. 25, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.

Kasahara, Michiko, *Captive Araki*, u: Araki Nobuyoshi Sentimental Journey 1971-2017-, Nakamura Mizue, Tokyo, 2017.

Kelly, Sean, *Introduction*, u: The Self-Portrait: A Modern View, Sarema Press Limited, London, 1987.

Kitazawa, Hiromi, *Sentimental Journey 1971-2017-*, u: Araki Nobuyoshi Sentimental Journey 1971-2017-, Nakamura Mizue, Tokyo, 2017.

Kohara, Masashi, *Time out of Joint*, Aus den Fugen, 2007. <https://www.furuya.at/en/home.html>
Meyer, Christian, *Intercorporeality: Emerging Socialities in Interaction*, Oxford University Press, New York, 2017.

Pohlmann, Ulrich, *On Portraits in Times of Digital Reality*, u: The Portrait: Photography as Stage, Kunsthalle Wien, Wien, 2010.

Sans, Jerome, *Nobuyoshi Araki – Interview*, u: Araki, Taschen, Koln, 2002.

Stallabrass, Julian, *What's in a face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography* u: October, Vol. 122, The MIT Press, Cambridge, 2007.

Van Scoy A., Susan, *Exteriors, Interiors and Positionality: The Photography of Tina Barney*, Stony Brook University, New York, 2010.

Weiermair, Peter, *On the Exhibition*, u: The Portrait: Photography as Stage, Kunsthalle Wien, Wien, 2010.

<https://www.artbook.com/9782365680561.html>

10. Slikovni primjeri:

Slika 1. Goldin Nan , *Rise and Monty Kissing*, iz serije *Ballad of Sexual Dependency*, 1980.

<https://www.anothermag.com/art-photography/8884/beneath-the-surface-of-nan-goldins-most-personal-work-yet>

Slika 2. Mader, Andreas, *Udo 2003.*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1998.-2018.

<https://andreasmader.ch/project/die-tage-das-leben/>

Slika 3. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Birth 2018*

<https://www.linascheynius.com/>

Slika 4. Furuya, Seiichi, *Graz 1979.*, iz serije *Portrait 1979.*, 2019.

<https://www.furuya.at/en/home.html>

Slika 5. Pukanić, Sara, *Portret Katarine*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 6. Pukanić, Sara, *Portret bake*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 8. Furuya, Seiichi, *Graz 1979*, iz serije *Portrait 1979*, 2019.

<https://www.furuya.at/en/home.html>

Slika 9. Pukanić, Sara, *Portret Sarah*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 10. Pukanić, Sara, *Portret bake*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 11. Mader, Andreas, *Udo 2001.*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1998.-2018.

<https://andreasmader.ch/project/die-tage-das-leben/>

Slika 12. Pukanić, Sara, *Teta na krevetu*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 13. Pukanić, Sara, *Maja na kauču*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 14. Pukanić, Sara, *Ogrlica*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 15. Pukanić, Sara, *Ožiljak*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 16. Pukanić Sara, *Leđa*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 17. Pukanić Sara, *Pjegice*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 18. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Birth 2018*

<https://www.linascheynius.com/>

Slika 19. Pukanić, Sara, *Maja u dnevnom boravku*, iz serije *Autoportreti ljubavi*, 2023.

Slika 20. Blagović, Jelena, fotografija iz serije *Nove samoće*, 2020.

<https://hulu-split.hr/izlozbe/jelena-blagovic-nove-samoce-new-solitudes/?lang=en>

Slika 21. Pukanić, Sara, *(Auto)portret s Lunom*, iz serije *Autoportret ljubavi*, 2023.

Slika 22. Barney, Tina, *Jill&I*, iz serije *Theater of Manners*, 1993.

<http://www.tinabarney.com/#/theaterofmanners/>

Slika 23. Scheynius, Lina, fotografija iz serije *Diary 2015*

<https://www.linascheynius.com/>

Slika 24. Mader, Andreas, *Selbstportrat mit Ilse und Udo 2017*, iz serije *Die Tage Das Leben*, 1988.-2018.

<https://andreamader.ch/project/die-tage-das-leben/>

Slika 25. Pukanić, Sara, *Autoportret s Kate*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

Slika 26. Barney, Tina, *Jill and I*, iz serije *Theatre of Manners*, 1990.

<http://www.tinabarney.com/#/theaterofmanners/>

Slika 27. Matthews, Kate, *Self-portrait with Camera*, 1900.

<https://www.peweevalleyhistory.org/kate-matthews.html>

Slika 28. Pukanić, Sara, *Autoportret s bakom*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2024.

Slika 29. Maier, Vivian, *Self-portrait*, nepoznata godina
<https://www.dostreetphotography.com/blog/vivian-maier>

Slika 30. Pukanić, Sara, *Autoportret s Majom*, iz serije *(Auto)portret ljubavi*, 2023.

11. Sažetak

Diplomski rad *(Auto)portret ljubavi* bavi se intimnim prijateljskim i obiteljskim odnosima. Prijateljskim i obiteljskim odnosima pristupa se kroz teorijsku interpretaciju sociologa Anthony Giddensa i Harry Blattera koji ističu važnost emocija i intimnosti za formiranje ličnosti pojedinca. Ličnost je koncipirana kao društveni konstrukt koji nastaje i razvija se u mreži međuljudskih odnosa u kojima su prijatelji kao ravnopravni pojedinci uključeni u dinamičan proces međusobne interpretacije i oblikovanja. Unutar međuljudskih odnosa, umjetnost, odnosno portretna i autoportretna fotografija, način je neverbalne komunikacije kojom se pokazuje temeljni ljudski interes za druge i težnja čovjeka prema propitivanju vlastite ličnosti i osobnom razvoju. Portretna i autoportretna fotografija je izraz osobne perspektive autora na svijet i ljude oko njega, ona postaje vizualni autobiografski zapis autora.

Abstract

The photography series (Self-)Portrait of Love explores the dynamics of intimate friendships and familial relationships. The series examines ideas of friendship and family through theoretical interpretations introduced by sociologists Anthony Giddens and Harry Blatter. Giddens and Blatter emphasise the significance of emotions and intimacy in shaping an individual's personality. Personality is conceived of as a social construct arising from and developing in a network of interpersonal relationships in which friends, who are regarded as equals, partake in a dynamic process of mutual interpretation and influence. Within interpersonal relationships, art, i.e. portrait and self-portrait photography, is a form of non-verbal communication. It shows the fundamental human interest towards others while also reflecting the tendency of human beings to question their own personality and personal

development. Portrait and self-portrait photography are an expression of the author's personal perspective of the world and the people around them. As such, they become a visual autobiographical record of the author.