

Suodnos fikcije i stvarnosti u fotografiji

Milković, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:753382>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

FILIP MILKOVIĆ

SUODNOS FIKCIJE I STVARNOSTI U
FOTOGRAFIJI

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij snimanja
Usmjerenje fotografija

SUODNOS FIKCIJE I STVARNOSTI U FOTOGRAFIJI

Pisani dio Diplomskog rada

Mentorica: dr. sc. Iva Prosoli Stojkowska, doc. Student: Filip Milković

Zagreb, 2022.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod.....	2.
2. Metodologija rada.....	2
3. Fotografija i nadrealizam.....	9
3.1. Definiranje nadrealnog u fotografiji.....	9
3.2. Čudesno i povijesni značaj nadrealizma za fotografiju.....	14
3.3. Fotografija kao pronađeni objekt na primjeru nadrealističke aproprijacije fotografija Eugènea Atgeta.....	16
4. Inscenirana fotografija i izgradnja fotografskog narativa.....	19
5. Simbolika korištenih motiva.....	25
5.1. Zrcalo.....	25
5.2. Kuća.....	28
6. Zaključak.....	34
7. Literatura.....	35
8. Popis slikovnih materijala.....	36

Sažetak

Praktični dio diplomskog rada, serija fotografija *Poznati teritorij* istražuje neposrednu okolinu i odnos s bliskim osobama, spajajući nadrealistički pristup motivima i insceniranu fotografiju. Pisani dio rada *Suodnos fikcije i stvarnosti u fotografiji* kroz teoriju fotografije, filma i književnosti, semiotiku, povijest umjetnosti, filozofiju i psihologiju interdisciplinarno istražuje pristup seriji fotografija *Poznati teritorij*, te međusobne odnose fikcije i stvarnosti u fotografskom mediju.

Ključne riječi: stvarnost, fikcija, inscenirana fotografija, topoanaliza, nadrealizam, zrcalo

Summary

The graduate thesis, series of photographs *Familiar Territory*, explores immediate environment and relationships with close people, combining surrealist approach and staged photography. The written part of the thesis *Relationship Between Fiction and Reality in Photography* explores artistic approach to the series of works *Familiar Territory* and correlation between fiction and reality in the medium of photography through interdisciplinary approach to theory of photography, cinema, psychology and literature, semiotics, art history, philosophy, and psychology.

Key words: reality, fiction, staged photography, topoanalysis, surrealism, mirror

1. Uvod

Pisani dio diplomskog rada *Suodnos fikcije i stvarnosti u fotografiji* prati nastanak i razvoj serije fotografija *Poznati teritorij*. Radovima pristupam stvarajući cjelinu koju bih mogao nazvati autobiografskom fikcijom. Pritom me zanima međusobni odnos stvarnosti i fikcije u mediju fotografije. Interdisciplinarnim pristupom objašnjavam proces nastanka i iznesene ideje, te način pristupa seriji fotografija kao umjetničkoj cjelini. Polazišna ideja pisanog dijela rada je na povijesnim i teorijskim primjerima dokazati kreativni potencijal fotografije koji nadilazi njezin prividni realizam i dokumentarnost. Pri pisanju o radu *Poznati teritorij* koristim literaturu iz područja teorije filma, književnosti i fotografije, povijesti umjetnosti i fotografije, filozofije, semiotike i psihologije.

Poglavlje *Metodologija rada* služi kao opći uvod u koncept rada *Poznati teritorij*; izlažem motivaciju za nastanak rada, te ga povezujem sa prethodnim tematskim interesima i prijašnjim vlastitim radovima.

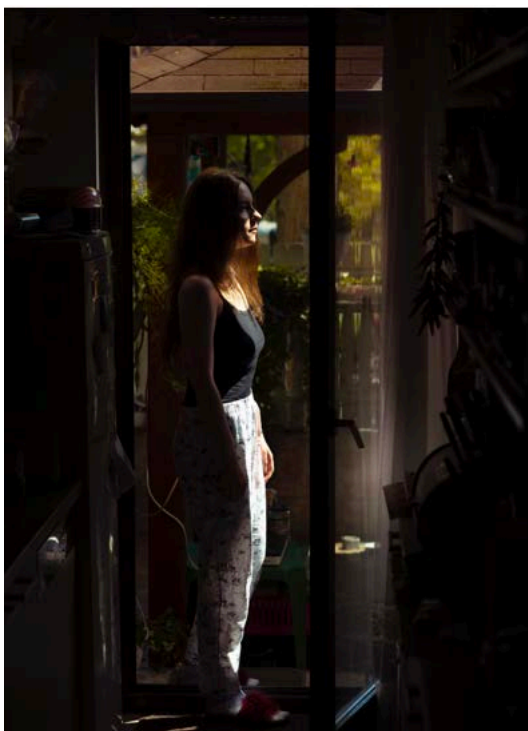
Poglavlje *Simbolika korištenih motiva* detaljnije objašnjava neke od povijesno umjetničkih referenci u fotografijama i pobliže prikazuje intimistički pristup sjećanjima i prostorijama doma kroz psihoanalitičku teoriju topoanalize Gastona Bachelarda.

Poglavlje *Inscenirana fotografija i izgradnja fotografskog narativa* pobliže prikazuje strategiju pristupa narativu serije fotografija *Poznati teritorij*, te na primjerima referentnih autora proučava odnos fikcije i stvarnosti u insceniranoj fotografiji.

U poglavlju *Fotografija i nadrealizam* prikazujem povijesni značaj nadrealizma za fotografiju, te uz pomoć teorije fotografije i semiotike, prvenstveno na temelju teorijskih tekstova Davida Batea, objašnjavam zašto je nadrealizam kao umjetnički pravac važan za pristup radu *Poznati teritorij*.

2. Metodologija rada

U praktičnom dijelu diplomskog rada naziva *Poznati teritorij* bavim se temom istraživanja vlastite neposredne okoline te odnosa s bliskim osobama, spajajući nadrealistički pristup motivima i insceniranu fotografiju. Polazeći od portretiranja obitelji i prijatelja, seriju fotografija nadopunjavam mrtvim prirodoma meni osobno značajnih predmeta iz različitih razdoblja života i fotografijama meni bitnih prostora. Čitajući knjigu *Poetika prostora* francuskog filozofa Gastona Bachelarda (1884.-1962.) pronašao sam jedno od najboljih objašnjenja vlastitog interesa za tematiku ovog diplomskog rada: "(...) moram prikazati veliku moć kuće za integraciju misli, sjećanja i snova čovječanstva. Glavno načelo ove integracije je sanjarenje. Prošlost, sadašnjost i budućnost pružaju kući različite dinamike, koje često miješaju, ponekad su suprotstavljene, a ponekad se međusobno potiču. (...) Bez nje čovjek bi bio raspršeno biće."¹



Slika 1: Milković Filip, radna fotografija za diplomski rad, 2022.

¹ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Translated by Maria Jolas, Penguin Books, 1964, str. 66., vlastiti prijevod

Rad *Poznati teritorij* započinjem fotografijom ogledala, koje je ujedno i pronađeni objekt iz obiteljskog arhiva, simbol imaginacije koji ima mogućnost transformacije vidljivog svijeta u svojim refleksijama.² Ogledalo je također instrument introspekcije, što je važna komponenta rada *Poznati teritorij*. Proces fotografiranja smatram introspektivnim, te težim odmicanju od dokumentarističkog pristupa, kako bih kroz medij fotografije ušao u vlastiti imaginarni svijet. U nekim od sljedećih poglavlja pisanog dijela diplomskog rada detaljnije istražujem simboliku korištenih motiva. Svoj rad smatram fikcijom s polazištem u autobiografskim elementima.



Slika 2: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

² Prema: Cirlot, J.E., *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd Second edition 1971, str. 211.

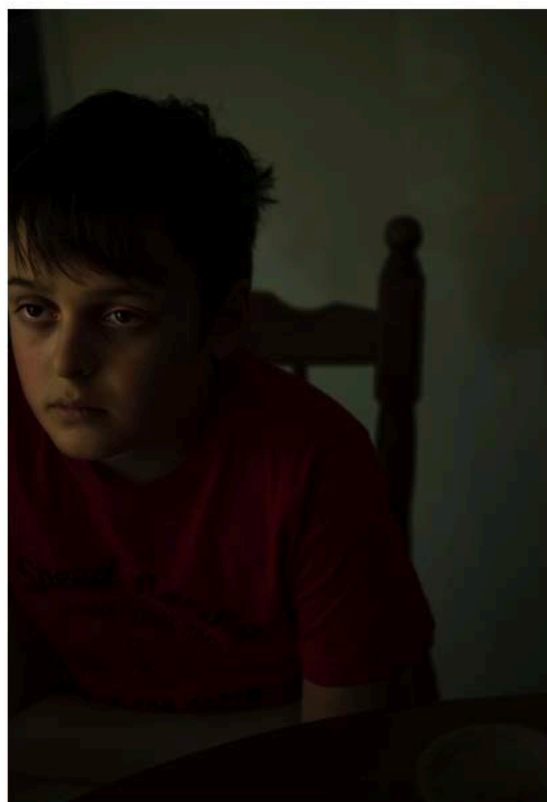
U namjeri da u suodnos portreta uvedem vizualnu i emocionalnu dinamiku, poslužio sam se teorijskim tekstom Nataše Govedić iz njezine knjige *Strasti, kondicionali*: “Uzmimo da se drama bavi djelatnim silama ili konstelacijama odnosa među svojim sudionicima, inzistirajući na tome da je čak ne akcija osobita vrsta zahtjevnosti i odlučivanja, koja za posljedicu ima posve isto što i akcija: proceduralnost stalne promjene odnosa među likovima. Kad smo u drami, onda smo u (nezaustavljivom, katkad i neizdrživoj) mijeni.”³ Nastavljajući se na citat Nataše Govedić, “stalne promjene odnosa među likovima i konstelacije odnosa⁴” (u smislu moje serije radova i ovog citata *likovima* ne smatram samo subjekte portreta, već i sebe) portretiranih osoba na fotografijama prikazujem na njihovim licima i pogledima; skrivenim licima, direktnim pogledima u objektiv, izrezivanjem kadra portreta na način da je lice dekomponirano s obzirom na konvencije kompozicije portreta ili svjesnim korištenjem krupnih planova, portretima u kojima subjekti imaju zatvorene oči ili npr. fotografijom u trenutku zagrljaja.



Slika 3,4: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

³ Govedić, Nataša, *Strasti, kondicionali*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, str. 54.

⁴ Prema: isto, str. 54.



Slika 5,6: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Tematski su fotografije podijeljene na portrete bliskih osoba, fotografije prostora i mrtve prirode predmeta. Rad je najvećim dijelom nastajao u razdoblju od kasne 2020. do rujna 2022. godine. Neke od fotografija nastale su nešto ranije, što moram naglasiti zbog dvije fotografije u seriji radova koje su nastale nakon potresa u Zagrebu 22. ožujka 2020. godine. Radi se o mrtvoj prirodi koja prikazuje razbijeno kuhinjsko posuđe kao posljedicu potresa, slikovitu materijalizaciju traume i pomicanja tektonskih ploča, te fotografiju moje ruke na koju je sletjela muha. Ta je fotografija nastala nakon izlaska iz stana zbog sigurnosnih razloga na otvoreni prostor neposredno nakon potresa, a značajna mi je jer predstavlja cjelokupnu začudnost tog događaja; osim što sam se nakon potresa našao u situaciji fotografirati kukca obasjanog proljetnim sunčevim svjetlom koji mi je mirno stajao na ruci, nekoliko minuta prije toga je kratko padao i snijeg. Prisjećam se i čekanja na livadi usred snježne mećave u prisustvu nekoliko nepoznatih ljudi i njihove nelagode, međusobnih fizičkih distanciranja i skeptičnih razgovora o tada novoj pandemiji virusa Covid-19. Veliki dio rada nastao je u situaciji povećanog kolektivnog, ali i osobnog osjećaja neizvjesnosti, te posljedično i tjeskobe. “(...) što više ovaj svijet postaje zastrašujuć... to je više umjetnost koja nastaje

apstraktna; čovječanstvo u stanju mira stvara realističnu umjetnost.”⁵ Situacije *lockdowna*, te društveni fokus na suodnos fizičke i emocionalne distance ili (ponekad prisilne) blizine su definitivno bili veliki, iako ne direktno vidljiv utjecaj na ovu seriju radova.



Slika 6,7: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2020.

Na drugoj godini preddiplomskog studija Snimanja počelo me zanimati portretiranje bliskih osoba, što mi je bila velika nepoznanica, jer do tada nisam u vlastitim fotografskim radovima direktno prikazivao ništa osobno. Mislim da me to zainteresiralo zbog životnih okolnosti i velikih promjena na početku studija; preseljenje u novi prostor stanovanja, rastava roditelja i smrt djeda s očeve strane obitelji. S vremenskim odmakom, uočio sam da mi je fotografiranje najbližih osoba s kojima sam odrastao, u tom vremenskom razdoblju pružilo osjećaj kontrole i stabilnosti u burnim emocionalnim okolnostima, te drugačiji pogled na vlastitu obitelj. Fotografija mi je također pružila kvalitetniju komunikaciju, jer sam oduvijek vizualna i introvertirana osoba, te zato vlastite radove, pa čak i u slučaju rada *Poznati Teritorij* za koji sam u prethodnom paragrafu naveo da je fikcionalizirana serija fotografija, smatram višestrukim dijalogom: sa samim sobom, osobama koje fotografiram, te sa publikom kojoj prezentiram radove. Ovaj diplomski rad je kulminacija bavljenja temom vlastitog položaja, te dinamike odnosa unutar obitelji. Važan mi je neprestani proces istraživanja kroz fotografiju. Sličnom tematikom bavio sam se u radu *nigdje nisam bio i ništa nisam*

⁵ Cumming, Robert: *Eyewitness Companions, Art, Dorling Kindersley Limited, 2005.*, str. 387., citat Paula Kleea, vlastiti prijevod

vidio (2019.), koji je nastao kao rad za prijemni ispit za diplomski studij Fotografije. U toj seriji fotografija zanimala me novootkrivena začudnost poznatih, svakodnevnih prostora. Određene pojave vidljive su tek kada su fotografirane, a zastrašujuće su jer se ne radi o prizorima iz nekog dalekog i bajkovitog egzotičnog svijeta punog čuda, već o svakodnevici iz vlastitog života, najbližim osobama i odnosima koji se podrazumijevaju i uzimaju zdravo za gotovo.



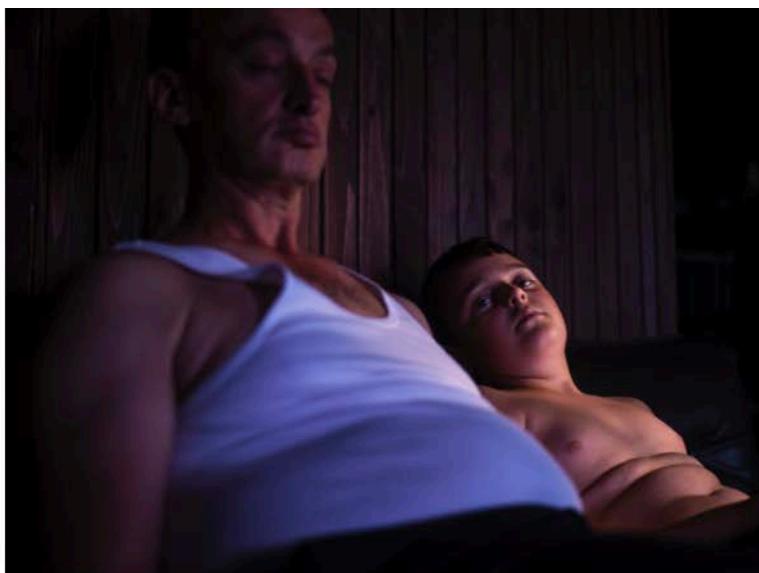
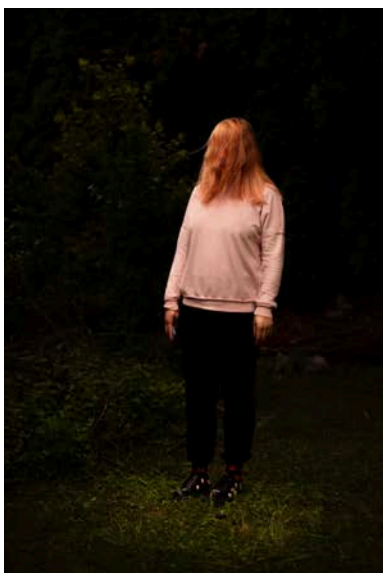
Slika 8,9: Milković, Filip, iz serije radova *nigdje nisam bio i ništa nisam vidio*, 2018./2019.

Težim bajkovitim i misterioznim atmosferama, koje postizem kombinacijom sunčevog i umjetnog svjetla. Na mnogim fotografijama u ovoj seriji radova prevladava niski tonski ključ, a fotografirane subjekte i objekte izdvajam svjetlom, koje ih ističe u odnosu na pozadine i prostore. Naziv *Poznati teritorij* je višeznačan; u engleskom prijevodu, *Familiar Territory*, naslov se referira na pojam obitelji, odnosno *family*, odnoseći se na intimistički pristup radu s bliskim osobama, svakodnevnim prostorima i predmetima, koje spajam u cjelokupni *teritorij* privatnog i osobnog. *Poznato* otkrivam kroz fikcionalizaciju vlastitom fotografskom praksom. Meksička fotografkinja Graciela Iturbide naglašava *istinitost* fikcije kad govori o utjecaju mađarsko-francuskog fotografa Brassaija na njezin rad: “Život ne može biti predočen kroz realizam ili naturalizam, već samo putem snova, simbola ili mašte.”⁶ U istom tekstu govori o fotografiji kao interpretaciji, a ne stvarnosti.

⁶ Iturbide, Graciela, *Interpreting Reality*, *World Literature Today*, Vol. 87, No. (March/ April 2013.), str. 119., vlastiti prijevod

Fotograf interpretira stvarnost, te prije svega, konstruira vlastitu stvarnost sukladno s vlastitim razumijevanjem ili emocijama. To je ponekad komplicirano, jer se radi o svojevrsnom shizofrenom fenomenu. Bez fotoaparata svijet vidimo na jedan način, a s fotoaparatom na drugi. Kroz taj prozor stvaramo ili čak sanjarimo o toj stvarnosti, sintetizirajući ono što jesmo sa onim što znamo o određenom mjestu. Tada nastaje slika, vlastita interpretacija. Isti se proces događa kod pisaca i fotografa: nemoguće je zabilježiti istinu o životu.⁷

Ideju fotografije kao subjektivne interpretacije svijeta smatram vrlo važnom za vlastiti rad, jer motivaciju za bavljenjem fotografskim radom pronalazim upravo u potrebi za interpretacijom svijeta. U ovom slučaju govorim o potrebi za interpretacijom krajnje osobnih životnih trenutaka i situacija, te međuljudskih odnosa.



Slika 10,11: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

⁷ Isto, str. 121.

3. Fotografija i nadrealizam

3.1. Definiranje nadrealnog u fotografiji

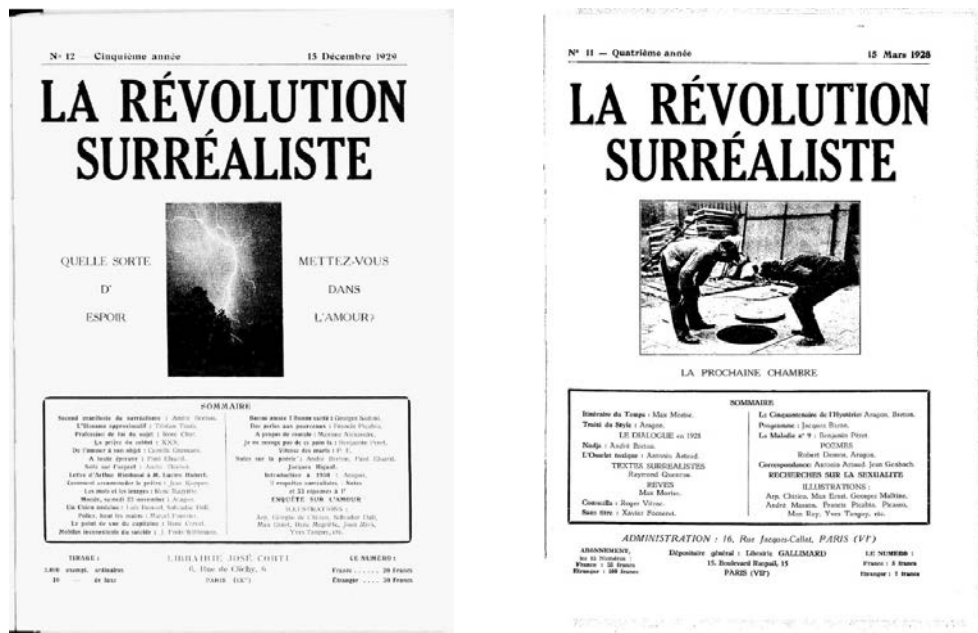
Postavlja se pitanje kada možemo fotografiju nazvati *nadrealnom*. Pojam *nadrealno* prvenstveno se veže uz umjetnički pravac nadrealizma prve polovice 20. stoljeća, ali *nadrealno* kao kvaliteta određenog umjetničkog djela ima daleko širu primjenu. Na umjetnički pravac nadrealizma i *nadrealno* kao svojstvo fotografije najviše se referiram u pristupu radu, a ne toliko u samoj estetici radova *Poznati teritorij*. Nadrealistički pristup radu, fikcionalizacija fotografskog narativa i dekonstrukcija granice između stvarnosti i fikcije djelovali su mi kao logičan pristup seriji fotografija, ponajviše zbog društvene situacije u kojoj je rad nastajao, te ovakvim pristupom raspoložem daleko širim rasponom izražajnih sredstava u stvaranju priče. Ne smatram da najvažnija uloga fotografije reprezentacija vanjskog svijeta; važno mi je u fotografski narativ unijeti i učiniti prisutnom vlastitu subjektivnost, što je možda nešto teže postići nego u drugim umjetničkim medijima zbog prividno reprezentativne prirode fotografije kao medija. U seriji fotografija *Poznati teritorij nadrealno* najviše dolazi do izražaja u naraciji, odnosno u međuodnosu pojedinačnih fotografija.

Britanski teoretičar i fotograf David Bate u semiotičkom smislu nadrealno objašnjava zabunom ili kontradikcijom između označitelja i označenog, te kad je značenje djelomično skriveno, što poruku čini prividno enigmatičnom.⁸ Ideja *enigmatične poruke* stvorene promjenama u odnosu označitelja (fotografije) i označenog (fotografiranog prizora) dolazi iz psihoanalitičke teorije francuskog autora i psihoanalitičara Jeana Laplanchea, koji značenje enigmatičnog uspoređuje sa zagonetkom. "Enigmu, poput zagonetke, subjektu zadaje drugi subjekt. Rješenje zagonetke je teorijski gledano u posjedu onoga tko ju zadaje, te do rješenja dolazi odgovorom. Enigmu u suprotnosti može zadati samo onaj tko ne zna odgovor, jer je poruka stvorena pod utjecajem njegovog nesvjesnog."⁹ Autor koji stvara enigmatičnu poruku nije u potpunosti svjestan cjelokupnog procesa označavanja poruke koju šalje. Promatrajući fotografije korištene u nadrealističkim časopisima i izložbama možemo uočiti raznovrsnost i međusobnu izmiješanost. Pojavljuju se svakodnevne pronađene fotografije, razglednice, fotografije iz znanstvenih publikacija, eksperimentalne fotografije (npr. fotogrami Mana Raya i Lászlá Moholy-Nagya),

⁸ Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 22.

⁹ Isto, str. 22.

izresci iz novina i izolirani kadrovi iz filmova. U proučavanju značenja pojma nadrealnog, navodi Bate, ovakva podjela na sociološke kategorije je beskorisna, jer ne objašnjava njihova korištenja u okviru nadrealizma.¹⁰



Slika 12, 13: Naslovnice 11. i 12. broja časopisa *La Révolution surréaliste*, 1928., 1929.

Bate predlaže tri kategorije, odnosno tri označitelja, koje smatra relevantnima za raspravu o označiteljskim ulogama fotografije, a to su mimetička, profotografska i enigmatična. Mimetičke fotografije su one namijenjene za konvencionalnu i ilustrativnu reprezentaciju. Kod fotografija ovakve vrste fotografski znak služi kao mimetička (grč. *μίμησις*: oponašanje, nasljedovanje)¹¹ reprodukcija referenta. Osim u nadrealizmu, ovakve mimetičke fotografije se koriste npr. kao reprodukcije umjetničkih djela, arhitekture i formalni portreti, a takve fotografije su nevidljive i ideološki transparentne. Jedan od primjera mimetičke fotografije je ona s vrha naslovnice prvog broja nadrealističkog časopisa *La Révolution surréaliste* (prosinac 1924.) čiji je autor Man Ray (1890.-1976.), značajni fotograf u kontekstu nadrealizma. Fotografija prikazuje umjetnike u Birou nadrealističkog istraživanja (*Bureau of Surrealist Research*) 1924. godine. Neki od poznatijih umjetnika na fotografiji su André Breton, Giorgio de Chirico i Louis Aragon. Označeno su grupa

¹⁰ Prema: isto, str. 22.

¹¹ Prema: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2022 <https://www.enciklopedija.hr/mimeza>, pristupljeno 14.9.2022.

nadrealista, označitelj je njihova fotografija na naslovnici časopisa, a značenje je konvencionalni portret grupe umjetnika koji se nazivaju nadrealistima. Slika je znak koji mimetički oponaša uvjerljivi prizor, odnosno referent. Francuski teoretičar Roland Barthes (1915.-1980.) u teorijskom djelu o fotografiji *Svijetla komora: bilješke o fotografiji* (1980.) navodi da ljudi najčešće ne raspoznaju fotografiju od njezinog referenta, odnosno od onoga što prikazuje.¹² Dolazi do nastanka iluzije fotografskog realizma; olako spajamo fotografiju i ono što prikazuje. Ikona je u semiotici znak koji se odlikuje stvarnom sličnošću označitelja i označenog, a indeks je znak koji nije nastao kao čovjekov proizvod i koji se sam pojavljuje u vezi s onim što označuje (npr. povišena tjelesna temperatura - bolest, dim - vatra). U ontologiji fotografije kao sredstva bilježenja najčešće se pretpostavlja da je ona indeks, odnosno trag svjetla na osjetljivoj površini, fotografskom filmu ili digitalnom senzoru, koji nastaje mehanički. Na temelju toga je lako zamijeniti mimetičku sličnost ili *realizam* s indeksikalnošću fotografije. Prividni realizam mimetičke kategorije fotografija je najčešće ikoničan; temelji se na sličnosti sa označenim, oponaša referent kopirajući ga u izgledu. "Zato je vizualna mimetika oblik ikonične logike koja je ulovljen u igru sličnosti u polju perspektive, više nego što je indeksalna."¹³

Profotografsko je Bateov neologizam koji se temelji na pojmu profilmsko (*profilmic*) koji je uveo francuski teoretičar filma Christian Metz (1931.-1993.). Profilmski prizor je onaj koji se događa prije momenta snimanja i ne postiže se manipulacijom kamere ili u postprodukciji, npr. stvarna prometna nesreća. Kod profotografske slike kao kategorije nadrealne fotografije referent je već nadrealan prije nego što ga se fotografira, te ne dolazi do manipulacije fotoaparatom ili u tamnoj komori (odnosno danas najčešće u digitalnoj postprodukciji), a veza označitelja i označenog je ista kao kod mimetičke slike. Važno je odmaknuti nadrealno od same fotografije na prikazani objekt. Primjer takve fotografije je također moguće pronaći u istom broju časopisa *La Révolution surréaliste*, čiji je autor također Man Ray. Fotografija naslovljena *The Enigma of Isidore Ducasse* (1920.) prikazuje nepoznati objekt omotan crnom plahtom i zavezan konopcem. Nije teško prepoznati što fotografija prikazuje, radi se o uvjerljivom znaku za prikazani referent (zamotani objekt). Uspješno je ispunjena mimetička funkcija, ali promatraču djeluje frustrirajuće, jer se ne vidi koji se objekt nalazi ispod plahte. Začudni učinak fotografije se temelji na enigmatičnosti označenog, a sama fotografija u nazivu sadrži pojam enigma.

¹² Prema: Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 24., vlastiti prijevod

¹³ Isto, str. 24.



Slika 14: Ray, Man, *The Enigma of Isidore Ducasse*, 1920.

Posljednju kategoriju, enigmatičnu fotografiju, najčešće smatramo nadrealnom. Kod ovakve vrste fotografija dolazi do eksplicitne intervencije i kontradikcije u samom označitelju. Enigmatične fotografije uvode element fantastike uporabom različitih tehnika; uključujući manipulaciju fotoaparata (npr. rasvjeta, distorzije objektiva ili korištenje neobičnog kuta fotografiranja), profotografsku manipulaciju (scenografija i rekviziti), postproduksijsku manipulaciju (npr. solarizacija, dvostruka ekspozicija ili fotogram) ili korištenje kolaža, te dolazi do disrupcije konvencionalnog fotografskog označitelja.¹⁴

U seriji radova *Poznati teritorij* najviše koristim profotografsku semiotičku kategoriju, uz iznimku noćne fotografije vatre gdje eksplicitno manipuliram duljinu ekspozicije fotografije. U kontekstu Bateove semiotičke teorije nadrealno kao specifičnu kvalitetu pojedine fotografije postizem djelomično skrivenim značenjem fotografskih označitelja. Jedan od primjera stvaranja enigmatične poruke u vlastitom radu je fotografija dima koji se vidi kroz balkonska vrata. Prizor djeluje enigmatično jer sam iz fotografije namjerno izostavio ljude koji su bili u blizini dima koji se

¹⁴ Prema: isto, str. 29.

stvorio nakon spaljivanja suhog granja. Da su oni vidljivi na fotografiji, odnosno da stvarno značenje prizora (ljudi koji na polju spaljuju suho granje i pokošenu travu) nije djelomično skriveno, fotografija ne bi bila začudna i ne bi imala nadrealnu kvalitetu. Narativno tu fotografiju koristim kao završetak serije radova, zato jer je otvorena za upisivanje značenja promatrača, te se stvara otvoreni završetak rada.

3.2. Čudesno i povijesni značaj nadrealizma za fotografiju

U diplomskoj seriji radova *Poznati teritorij* služim se konceptom čudesnog (*marvellous*) koji je uveo nadrealistički francuski pjesnik i pisac André Breton (1896.-1966.) u prvom *Manifestu nadrealizma* 1924. godine.¹⁵ Louis Aragon (1897.-1982.), francuski pjesnik, romanopisac i esejist u nadrealističkoj noveli *Pariški seljak* (1926.) stvarnost naziva prividnom odsutnošću kontradikcija, a čudesno erupcijom kontradikcija unutar stvarnosti.¹⁶ Erupciju kontradikcija, kako navodi Aragon, može se tumačiti kao spajanje mašte i stvarnosti, a Breton u *Manifestu* opisuje "(...) razrješenje između dva stanja, sna i stvarnosti, koji su naizgled vrlo kontradiktorni, u svojevrstnu apsolutnu stvarnost, nadrealno (...)"¹⁷. Prema Bretonu "(...) čudesno je uvijek lijepo, sve što je čudesno je lijepo, zapravo jedino je čudesno lijepo (...)"¹⁸ David Bate u analizi Bretonove izjave o čudesnom koncept lijepog unutar nadrealizma ne smatra pitoresknim idealom, već otkrivanjem društveno potisnutih kontradikcija. Breton i Aragon su ideju ljepote čudesnog koristili kao suprotnost realizmu pisaca njihovog vremena. Fotografije, za razliku od književnosti, same po sebi ne posjeduju narativnost. Bate negira postojanje naracije unutar pojedinačne fotografije. "Bilo koja takozvana priča unutar pojedinačne slike je produkt promatračeve interpretacije, često potpomognute ili vođene citatom ili tekstom, u kojoj slika oživljava sjećanje na već postojeću priču."¹⁹ Teoretičar filma Peter Wollen (1938.-2019.) pojedinačne fotografije naziva narativnim elementima, ali ih ne promatra kao narative same po sebi.²⁰

Čudesno se u današnje vrijeme najčešće spominje u kontekstu fantastične književnosti. Bugarsko-francuski teoretičar Tzvetan Todorov (1939.-2017.), koji je ujedno i uveo pojam fantastike u teoriju književnosti, čudesno najčešće povezuje sa žanrom bajki.²¹

¹⁵ Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 37., vlastiti prijevod

¹⁶ Prema: isto, str. 38.

¹⁷ Breton, André, *Manifestos of Surrealism*, ed. and trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, University of Michigan Press, 1997, str. 15.

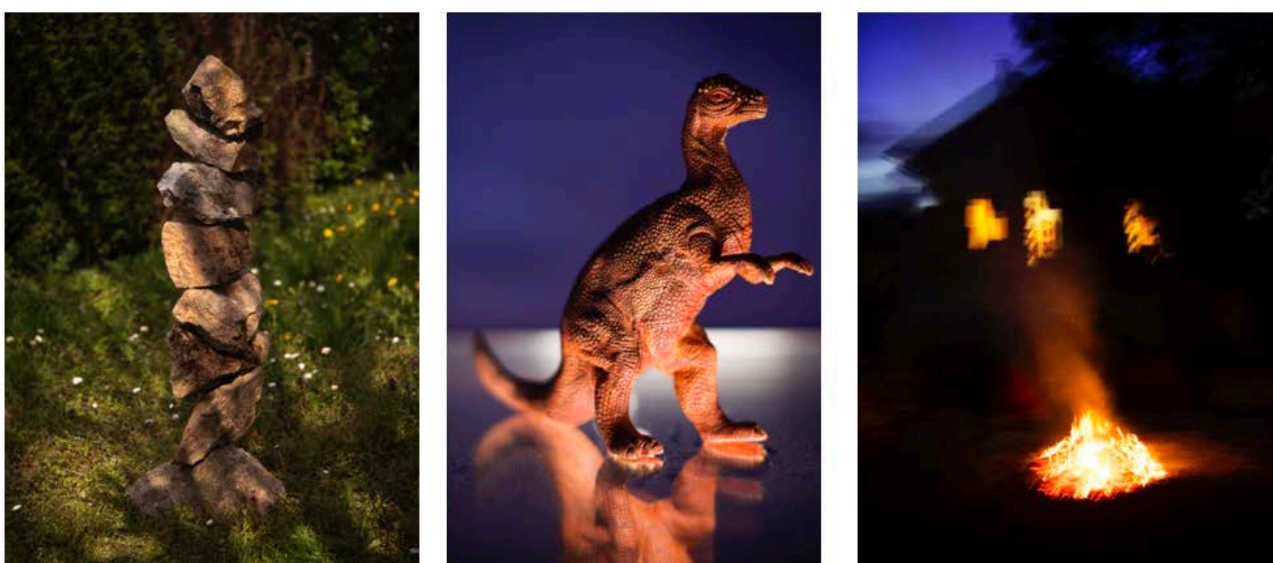
¹⁸ Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 37., vlastiti prijevod

¹⁹ Isto, str. 38.

²⁰ Prema: Wollen, Peter, *Fire and Ice*, 1984., str. 77., *The Photography Reader*, 1st Edition, edited by Liz Wells, Routledge, 2003.

²¹ Prema: Todorov, Tzvetan, *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre*, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland/London, 1973., str. 54.

Prikazivanje nadrealnog, spajanje stvarnosti i snova, pokazalo se jednako učinkovito u mediju fotografije u ranom 20. stoljeću kroz nadrealističke eksperimente, kao i u medijima slikarstva, poezije i književnosti, te je zato pokret nadrealizma povijesno značajan za fotografiju. Nadrealisti su oslobodili fotografiju od uloge reprezentacije vanjskog svijeta i proširili su načine na koje se može koristiti. “Čudesno je termin koji se konstantno koristio u nadrealizmu, dok su se sredstva postizanja čudesnog mijenjala od automatskog pisanja i njegovih varijanti kroz crtanje i slikarstvo, do fotografije, filma i nadrealističkih objekata. Fotografija je zauzimala centralno mjesto u to vrijeme, te je u vrijeme ranog dvadesetog stoljeća postepeno postala dominantna slikovna forma u kojoj je stvarnost bila vizualno izražena.”²²



Slika 15, 16, 17: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

²² Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 38., 39., vlastiti prijevod

3.3. Fotografija kao pronađeni objekt na primjeru nadrealističke aproprijacije fotografija

Eugène Atget

“Nije bitno je li gospodin Mutt vlastitim rukama izradio fontanu. On ju je izabrao. Preuzeo je svakodnevni predmet, te ga je izložio na način da je uklonio njegovu svakodnevnu svrhu, preimenovao ga i prezentirao na novi način.”²³ Ovako je umjetnik Marcel Duchamp opisao svoj poznati rad *Fontanu* 1917. godine u dadaističkom časopisu *The Blind Man*, čiji je bio jedan od urednika. *Objet trouvé* je često korišteni francuski naziv za pronađeni objekt, najčešće u autorovoj okolini, koji stavljanjem autorovom odlukom u novi kontekst postaje umjetničko djelo. Također su česte i intervencije u pronađene objekte, te se koriste kao dio asamblaža ili readymade skulptura. Prvo korištenje pronađenih objekata pripisuje se Pablu Picassu, kada je 1912. godine počeo koristiti novine i kutije šibica kao dijelove kubističkih kolaža. Marcel Duchamp koristio je pojam *readymade* kako bi opisao vlastite skulpture od pronađenih objekata, a s vremenom je taj pojam postao ustaljeni naziv za ovakvu vrstu skulptura.

U razmatranju međusobnog odnosa stvarnosti i fikcije u mediju fotografije zanimljiv je primjer Man Rayovih nadrealističkih aproprijacija fotografija Eugène Atgeta. Početkom 20. stoljeća Atget je fotografirao ulice i arhitekturu Pariza, dokumentirajući ih prije nestanka u doba modernizacije. Atget svoje fotografije nije smatrao umjetničkim djelima, već jednostavnim dokumentima, a često ih je prodavao umjetnicima za različite potrebe. Man Ray je 20-ih godina pukom slučajnošću otkrio Atgetov rad (stanovali su u istoj ulici), te su za njega Atgetove fotografije posjedovale dadaističku i nadrealističku kvalitetu. Fotografiju *Pendant l'éclipse* (1912.) iskoristio je za naslovnicu nadrealističkog časopisa *Révolution Surréaliste*. Stavljajući ovu fotografiju u kontekst pronađenog nadrealističkog objekta u potpunosti se mijenja čitanje fotografije, te ona djeluje začudno, gotovo bizarno. Fotografija prikazuje gomilu ljudi u istoj pozi na pariškoj ulici koji uz pomoć zaštitnih naočala promatraju pomrčinu Sunca ili u kontekstu naslovnice nadrealističkog časopisa, gledaju nešto izvan kadra fotografije.²⁴ Fotografiju zapravo čini zanimljivom upravo ono što je izostavljeno iz kadra, te se lako prepustiti maštanju o tome što bi svi ti ljudi potencijalno mogli gledati. Odbacivanjem logičnog i racionalnog tumačenja svijeta, nadrealisti su naglašavali snoliki pogled na svijet, prihvaćajući apsurdno, nekonvencionalno i šokantno. S obzirom na činjenicu da fotografija

²³ Prema: časopis *The Blind Man*, broj 2, svibanj 1917., str 5., <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>, pristupljeno 14.9.2022.

²⁴ Prema: Fuller, John, *Atget and Man Ray in the Context of Surrealism*, *Art Journal*, Winter, 1976-1977, str. 130.

za razliku od slikarstva ipak treba stvaran predložak koji će se fotografirati, stvara se daleko začudniji i nadrealniji učinak nego kod slikarstva. Gestom preuzimanja fotografija koje su nastale bez ikakve umjetničke namjere, nadrealisti su dokazali svoju tvrdnju o intrinzično nadrealnoj prirodi svijeta.



Slika 18: Atget, Eugène, *Pendant l'éclipse*, 1912.



Slika 19: 7. broj časopisa *La Révolution surréaliste*, 1926.

Sličan postupak aproprijacije primijenili su fotografi Larry Sultan i Mike Mandel 1977. godine. Riječ je o konceptualnoj fotografskoj knjizi *Evidence*. Selektirajući 59 fotografija od više tisuća prikupljenih iz različitih istraživačkih, edukacijskih, medicinskih i tehničkih institucija, poput Istraživačkog centra u Stanfordu i američkog Ministarstva unutarnjih poslova, Sultan i Mandel su stvorili zbirku dekontekstualiziranih fotografija sa vrlo komičnom i začudnom atmosferom. Zbunjujuća nedokučivost prizora izabranih fotografija čini ih zanimljivima. Umjetnici su na izložbi u San Franciscu koja je popratila fotografsku knjigu za medije izjavili: "Po definiciji ovi pronađeni objekti su zapisi, što implicira da su kulturni artefakti. Radi se o poetičnom istraživanju restrukturiranja slika."²⁵ Poput Atgetovih, ove fotografije su nastale u svrhu dokumentiranja, te otkrivaju tajnovit i neobičan svijet arhiva različitih institucija. Knjiga posjeduje narativ koji funkcionira prema vlastitoj logici. Zbunjujuća nedokučivost prizora izabranih fotografija ih čini zanimljivima, a rekontekstualizacija, te stvaranje novih odnosa između fotografija kroz fotografsku knjigu dovodi do enigmatičnih prizora.

Iako u radu *Poznati teritorij* nisam koristio arhivske fotografije, ovakav pristup konceptualno mi je važan za konstrukciju narativa, jer primjeri aproprijacije Atgetovih fotografija i knjige *Evidence* rekontekstualiziraju pronađene fotografije, stvarajući fiktivni narativ značenjima koja upisujemo pri gledanju fotografija.

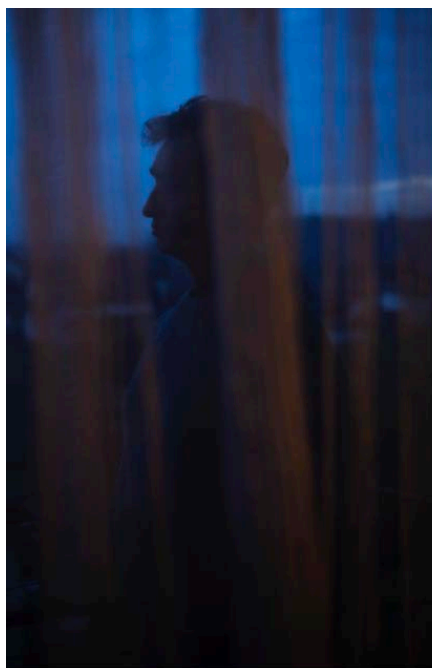


Slika, 20, 21: Sultan, Larry; Mandel, Mike, iz serije fotografija *Evidence*, 1977.

4. Inscenirana fotografija i izgradnja fotografskog narativa

²⁵ Prema: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/>, pristupljeno 14.9.2022.

Narativ serije fotografija *Poznati teritorij* gradim kombiniranjem inscenirane i dnevničke fotografije. Početna ideja za pristup ovom radu bila je stvaranje narativne fotografske cjeline koja se odlikuje bajkovitom i misterioznom atmosferom, te djeluje *enigmatično*²⁶ u kontekstu teorije Davida Batea. Rad s bliskim osobama i fotografiranje u svakodnevnim situacijama je možda na prvi pogled idealno za dnevnički, dokumentaristički, *snapshot* pristup, ali u praksi se pokazalo da je gotovo nemoguće stvoriti seriju fotografija kakvu sam želio korištenjem isključivo takvog pristupa. Istovremeno, korištenje isključivo insceniranih fotografija stvorilo bi vrstu artifičnosti koja bi djelovala previše emocionalno hladno i distancirano za tematiku koju istražujem u radu *Poznati teritorij*. Neke od fotografija, poput već spomenute fotografije ruke s muhom ili fotografije mog oca dok stoji na balkonu iza zastora u kasni suton, te fotografije pronađene mrlje na zidu u jednom od prostora u kojem sam često fotografirao prijatelje, nastale su kao jednostavno snapshot bilježenje prizora koji me zainteresirao. Druge su u potpunosti plod moje mašte, te su kao takve nastale kroz isplanirano fotografiranje. Cilj ovog poglavlja je prikazati kako su dva različita pristupa fotografiji, te određeni autori utjecali na nastanak serije radova *Poznati teritorij*.



Slika 22, 23: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

²⁶ Prema: Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003., str. 29.

Krajem 1860-ih nastao je pristup fotografiji poznat kao piktorijalizam²⁷. Ovaj stil karakterizira stvaranje poetičnih fotografija, naglašavajući kompoziciju, manipulaciju fotografijom i stvaranje bogatstva tonova. Umjetnici koji su pripadali ovom stilu referirali su se na slikarstvo, te su htjeli osigurati status fotografije kao ravnopravne vizualne umjetnosti. Jedan od značajnih predstavnika Henry Peach Robinson (1830.-1901.) stvarao je inscenirane fotografije kombinirajući više negativa u jednu fotografiju. Jedan od njegovih najpoznatijih radova *Fading Away* (1858.) sastoji se od pet kombiniranih negativa, te prikazuje bolesnu ženu koja umire od tuberkuloze okružena članovima obitelji. Robinson kombinira prividni realizam fotografije sa fikcijom, te simbolistički prikazuje obiteljsku tragediju, a fotografija podsjeća na slike preraphaelita, npr. *Ophelia* (1852.) Sir Johna Everetta Millaisa ili *The Lady of Shalott* (1888.) Johna Williama Waterhousea. Piktorijalizam i slikarstvo preraphaelita imali su međusoban utjecaj. Piktorijalisti su inspiraciju često pronalazili u književnosti i mitologiji, te su u namjeri da fotografija ima ravnopravan odnos sa ostalim umjetničkim medijima prikazivali slične motive kao preraphaeliti.²⁸



Slika 24: Peach Robinson, Henry, *Fading Away*, 1858.



Slika 25: Millais, Sir John Everett, *Ophelia*, 1852.

²⁷ Prema: Bate, David, *Photography, The Key Concepts (2nd Edition)*, Bloomsbury Academic, 2016., str. 241.

²⁸ Prema: Diane Waggoner (ed.), *The Pre-Raphaelite Lens- British Photography and Painting, 1848-1975*, <https://journals.openedition.org/miranda/2137>, pristupljeno 22.10. 2022.



Slika 26: Waterhouse, John William, The Lady of Shalott, 1888.

Jedan od najpoznatijih suvremenih umjetnika koji insceniranom fotografijom ispituje odnos fikcije i stvarnosti, te stvara fotografije koje propituju konvencije fotografskog medija je Jeff Wall (1946.). Wallova umjetnička praksa obuhvaća svakodnevne prizore, te reference na slikarstvo i film. Mnoge od njegovih fotografija djeluju dokumentarno, iako su inscenirani prizori. Termin koji se često povezuje s Wallovim radom je *gotovo dokumentarno*, jer način na koji su fotografije snimljene stvara dojam da se nalaze između dokumentarnog i insceniranog. Trenutci prikazani na fotografijama su otvoreni za interpretaciju. Jedan od primjera na koji način inscenirana fotografija može prikazati nešto istinito je Wallova fotografija *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* iz 1992. godine. Fotografija konstruirana u Wallovom studiju prikazuje izmišljeni događaj napada afganistanskih muđahedina na sovjetsku vojsku. Sovjetski vojnici prikazani na fotografiji ustaju iz mrtvih te međusobno komuniciraju. Iako se radi o događaju koji se nije dogodio, te fotografija sadrži nadnaravni element, svejedno prikazuje tragediju rata. Wall navodi da je fotografija povezana s “(...) načinom na koji vidimo istinu, ali nema direktnu poveznicu. To je ono što nazivam halucinacijom, vizijom.”²⁹

²⁹ C. Burnett, *Jeff Wall, exhibition catalogue*, London, 2005., str. 59.



Slika 27: Wall, Jeff, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992.



Slika 28: Wall, Jeff, *Overpass*, 2001.

Njemački fotograf i kipar Thomas Demand (1964.) u svojim fotografijama stvara kompleksnu poveznicu između istine u fotografskom mediju i načina na koji percipiramo fotografije. Demand prvo izrađuje prizore u obliku kartonskih maketa u stvarnom omjeru veličine, te ih onda fotografira,

a nakon toga uništava fotografirane kartonske modele. Na prvi pogled fotografirani prizori djeluju potpuno realistično, no pažljivim promatranjem otkrivaju se male nepravilnosti u izradi maketa. Realističnost njegovih kartonskih rekonstrukcija je takva da izgledaju vrlo blizu stvarnosti, ali nisu u potpunosti savršene, te je zbog toga razlika između istine i fikcije uvijek suptilno vidljiva.³⁰ Demandove fotografije se često referiraju na važne društvene i političke događaje, poput serije od pet fotografija nazvane *Presidency I-V* (2008.), koja prikazuje kartonsku rekonstrukciju Ovalnog ureda, a nastala je kao narudžba *New York Timesa* povodom izbora Baracka Obame za predsjednika SAD-a. Jedno od značajnih obilježja Demandovih fotografija je poigravanje sa široko poznatim i prepoznatljivim javnim i privatnim mjestima, stvarajući dojam stranog i nepoznatog u poznatom, čime propituje ideju vjerodostojnosti fotografije, te problematizira odnos umjetnog i prirodnog. U slučaju ovakvog pristupa fotografiranju Ovalnog ureda, mjesta koje predstavlja moć SAD-a, radi se o političkoj kritici. Serija fotografija *Tavern* (2006.) temelji se na novinskim fotografijama mjesta ubojstva djeteta 2001. godine u njemačkom selu Burbach. Slučaj je bio medijski vrlo popraćen, te su fotografije mjesta zločina postale široko prepoznatljive u Njemačkoj.

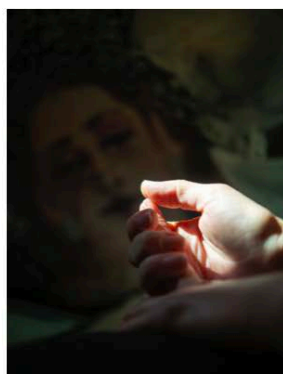
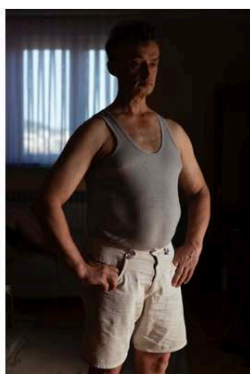
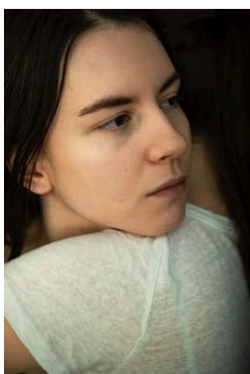


Slika 29: Demand, Thomas, *Presidency I*, 2008.

Slika 30: Demand, Thomas, *Tavern III*, 2006.

³⁰ Prema: Kimmelman, Michael, *Painterly Photographs of a Slyly Handmade Reality*, <https://www.nytimes.com/2005/03/04/arts/design/painterly-photographs-of-a-slyly-handmade-reality.html>, pristupljeno 20.8.2022.

Konceptualni pristup fotografiji Jeffa Walla i Thomasa Demanda dekonstruira ideju istinitosti fotografije, te ukazuje na drugačiji pristup od dokumentarističkog. Ovi umjetnici osobno su mi značajni zbog načina na koji koriste medij fotografije u komuniciranju određenih ideja. U vlastitom radu ne pristupam fotografiji poput Walla ili Demanda, u potpunosti izgrađujući fotografirani prizor, već vođen idejom inscenacije interveniram i manipuliram pronađenim prizorima. Takav pristup smatram vlastitim autorskim obilježjem, a sama ideja da imam mogućnost inscenirati prizor, intervenirati u njega, pruža mi veću preciznost u ostvarivanju pojedinih ideja od jednostavnog dokumentarističkog bilježenja, te u rad mogu uvesti vlastiti emocionalni odnos prema fotografiranim subjektima.



Slika 31, 32, 33, 34: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

5. Simbolika korištenih motiva

5.1. Zrcalo

Engleska riječ *mirror* dolazi od latinskog glagola *mirare* koji se može prevesti kao diviti se, čuditi se ili promatrati nešto s divljenjem. Prva zrcala koja su ljudi koristili bile su refleksivne površine vode pronađene u prirodi, a prva izrada zrcala datira u oko 6200. godinu pr. Kr., a izrađivala su se od opsidijana, odnosno vulkanskog stakla, što dokazuju arheološki nalazi u Çatal Höyük, neolitičkom naselju u južnoj Anatoliji (današnja Turska), gdje su pronađena u deset grobnica.³¹ Zbog uske poveznice sa svjetlom, zrcala su kroz povijest imala brojne mistične konotacije, npr. u srednjem vijeku korištena su za proricanje budućnosti. U folkloru im se također pripisuju nadnaravne moći kad je riječ o odbijanju uroka. Simbol zrcala zapravo ima ista svojstva kao zrcalo, različitost nestalnih i promjenjivih pojava koje su vidljive u njegovim refleksijama slične su njegovim ambivalentnim značenjima. Zrcalo je simbolički povezano s mjesecom, jer slično mjesecu ima reflektivno svojstvo; zrcalo prima i reflektira slike jednako kao što mjesec reflektira sunčevu svjetlost. U dječjem romanu Lewisa Carrolla *Alisa s one strane ogledala* (1871.), nastavku popularne *Alise u zemlji čudesa* (1865.), glavna junakinja ulazi u fantastični svijet prolazeći kroz zrcalo. Ideja zrcala kao vrata kroz koja "duša može proći na drugu stranu" ³² također je vidljiva u folklornoj tradiciji prekrivanja zrcala u kući neposredno nakon što je netko umro. Zrcalo također može simbolizirati istinu, jer ništa nije skriveno u njegovoj refleksiji, odnosno razotkriva sve što se u njemu odražava.³³ Ovakva magična svojstva mogu se tumačiti kao hipertrofirana verzija stvarnih svojstava reflektivne površine.

Zrcala već stoljećima privlače pažnju umjetnika. U mnogim slikarskim djelima stvaraju kompleksnu poveznicu između umjetnika, naslikanih subjekata i promatrača slike. Konveksno zrcalo u sjevernoeuropskoj renesansi korišteno je na različite načine; pojavljuje se kao simbol čistoće u poznatoj slici *Portret Arnolfinijevih* (1434.) flamanskog slikara Jana van Eycka (1390.-1441.), a u prvoj polovici 16. stoljeća počelo se koristiti kao simbol *Vanitasa*, što također dolazi od izgubljene van Eyckove slike *Money Changer and His Wife*. Dürerov učenik Hans

³¹ Prema: Pendergrast, Mark, *Mirror, Mirror, A History of the Human Love Affair with Reflection*, 2003, *Basic Books*, str. 19.

³² Prema: Cirlot, J.E., *A Dictionary of Symbols*, *Routledge & Kegan Paul Ltd*, Second edition 1971, str. 211.

³³ Prema: Isto, str. 211.

Baldung (1485.-1545.) simbolički koristi konveksno zrcalo na slici *The Three Ages of the Woman and Death* (1510.) kako bi pokazao prolaznost života.³⁴

Španjolski slikar José Gutiérrez Solana (1886.-1945.) na slici *The Mirror of Death* (1929.) alegorijski predočava život i smrt. Slika prikazuje dva ljudska lika između kojih je drvena škrinja sa lubanjom i kosturom, a između njih se na zidu nalazi zrcalo. Refleksija u zrcalu je nejasna, ne reflektira niti jednog od prikazanih likova, već je vidljiv nejasan i taman odraz, što se može tumačiti ili kao ništavilo ili kao mističan pogled u zagrobni život.³⁵



Slika 35: Solana, José Gutiérrez, *The Mirror of Death*, 1929.

Slika 36: van Eyck, Jan, *Portret Arnolfinijevih*, 1434.

Slika 37: Baldung, Hans, *The Three Ages of the Woman and Death*, 1510.

Osim na već spomenutoj fotografiji zrcala koja služi kao uvod u seriju fotografija *Poznati teritorij*, zrcalo se pojavljuje na još jednoj fotografiji, a u tom slučaju reflektira prostor spavaće sobe u kojoj sam posljednji put vidio djeda prije njegove smrti. Kod toga me zidnog zrcala također zaintrigirala nepravilnost stakla, vjerojatno tvornička greška u izradi, koje stvara distorziranu sliku prostorije. Taj rad u kojem prevladavaju tamniji tonovi odnosi se na osjećaj gubitka i tugovanje. Iako sam pri planiranju izrade ove fotografije prvo zamislio stvaranje autoportreta u distorzirajućem zrcalu, ipak sam se odlučio fotografirati praznu prostoriju, odnosno *praznu* refleksiju. Tek u postprodukcijskoj fazi postalo mi je jasno da to neobično ogledalo, koje me još prije vizualno

³⁴ Prema: Janson, Anthony F., *The Convex Mirror as Vanitas Symbol, Notes in the History of Art, Winter/Spring 1985, Vol. 4.*, str. 52.

³⁵ Prema: Rosenblum, Robert, *Picasso's Girl Before a Mirror: Some Recent Reflections, Notes in the History of Art, Spring 1882, Vol. 1, No. 3.*, str. 3.

zaintrigiralo, meni simbolizira odsustvo voljene osobe i zbunjujuću nejasnoću svih emocija koje još uvijek osjećam kad dođem u tu prostoriju.



Slika 38: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

5.2. Kuća

Rad *Poznati teritorij* velikim dijelom je povezan sa prostorima doma, odnosno nekoliko različitih prostora u kojima obitavam, a to su stan u kojem trenutno živim, kuća u kojoj sam odrastao s roditeljima, bratom, bakom i djedom, te stan najboljih prijatelja u kojem sam posljednjih godina provodio veliki dio vremena pri druženju s njima. Interijeri u koje smještam fotografirane subjekte za ovaj rad jednako su bitni kao i njihovi portreti. Nije mi cilj kategorizirati ove prostore u različite cjeline unutar rada, npr. odvojiti ih prema lokaciji, kronološkim redoslijedom ili kategorizirati ih prema osobnoj važnosti, već koristim fizički prostor kao materijalizaciju vlastitog psihološkog prostora. Prostor doma vizualno apstrahiram na većini portreta, te ga koristim kao svojevrsnu intimnu pozadinu. Sjećanja ovdje imaju vrlo važnu ulogu, jer u radovima kombiniram fotografske rekreacije nekih koja su mi se urezala u pamćenje sa stvaranjem fotografija koje su bliže vezane uz sadašnjost.



Slika 39: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

U promišljanju prostorija doma u vlastitom radu prvenstveno se oslanjam na već spomenutu filozofiju Gastona Bachelarda i njegovu fenomenološko-psihoanalitičku analizu kuće iznesenu u djelu *Poetika prostora* (1957.). Bachelard je uveo pojam topoanaliza (*topoanalysis*), koji definira kao sistematično psihološko proučavanje mjesta, područja naših intimnih života, te objašnjava da su sjećanja na izvorni dom utkana u naše cjelokupno iskustvo. To naziva “teatrom povijesti sastavljenim od sjećanja, čija scenografija održava likove u njihovim ulogama.”³⁶ Bachelard dovodi u vezu prostor doma s imaginacijom i sanjarenjem, a kuću naziva skloništem za sanjara kojem omogućuje da u miru sanjari. Govoreći o topoanalizi kuće, Bachelard govori o imaginarnom pojmu doma, mjestu gdje se osjećamo sigurno i ugodno, mjestima koja zamišljamo, kojih se prisjećamo ili o kojima sanjari. Radom *Poznati teritorij*, pogotovo aspektom rada koji se odnosi na motive prostora doma, stvaram vlastitu topoanalizu.

Francuski teoretičar filma Andre Bazin (1918.-1958.) u eseju *Ontologija fotografske slike* za fotografsku sliku kaže da je sama po sebi objekt, ali da je oslobođena utjecaja vremena i prostora koji njome upravljaju, jer fotografija nije stvarnost, nego ju Bazin uspoređuje s otiskom prsta, koji nije sam po sebi prst, već je zapis prsta koji je taj prst napravio, te fotografiju opisuje kao “halucinaciju koja je također i činjenica.”³⁷ Vlastiti diplomski rad mi je zanimljiv u kontekstu filozofije Gastona Bachelarda i ontološkog poimanja fotografije Andrea Bazina, jer su intimni prostori doma i utjecaj koji imaju na nas, te isprepletenost medija fotografije, vlastite prošlosti i sjećanja, teme koje me zaokupljaju u radu *Poznati teritorij*.



Slika 40, 41, 42: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

³⁶ Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Translated by Maria Jolas, Penguin Books, 1964, str. 43.

³⁷ Bazin, Andre, *What is Cinema ?*, University of California Press, 1958-1965, str.16.

Jedna od fotografija iz rada *Poznati teritorij* prikazuje drvenu vitrinu u kojoj se nalaze stari i zaboravljeni predmeti koje nitko nije koristio najmanje dvadesetak godina. Vitrina se nalazi u podrumu obiteljske kuće u kojoj sam odrastao, podzemnom prostoru koji je pun starog namještaja i odbačenih predmeta. To je također prostor koji me kao dijete plašio; smatrao sam ga jezivim i zastrašujućim. Drvenu vitrinu sam odlučio fotografirati jer me podsjetila na *kabinet čuda* ili *wunderkammer*, prostoriju ili namještaj koji su sadržavali prirodoslovne, geološke, arheološke, ali ponekad i lažirane artefakte, a pojavili su se u 16. stoljeću, te su prethodili muzejskim zbirka. Fotografirani predmeti su zapravo potpuno suprotni onima koji su se sakupljali u zbirka kabineta čuda; nisu čudesni, niti na bilo koji način zanimljivi, osim kao dio moje vlastite obiteljske memorije i arhiva. Mračne prostore podruma možemo usporediti sa nesvjesnim dijelom ljudskog uma, našim vlastitim *podrumom*. Bachelard podrum naziva *mračnim entitetom (dark entity)* kuće, podzemnim prostorom gdje prevladava iracionalno. Promatrajući vertikalnost kuće, podrumu možemo direktno suprotstaviti tavan, *racionalnu zonu*, koju obilježava vrlo jasna geometrija potkrovlja. Jedan od ikoničkih podruma u popularnoj kulturi je onaj britansko-američkog redatelja Alfreda Hitchcocka u njegovom filmu *Psiho*. Glavni lik Norman Bates u podrumu drži skriveno mumificirano tijelo svoje majke koju je ubio. Slavoj Žižek u dokumentarnom filmu *Pervertitov vodič kroz film*³⁸ uspoređuje tri kata kuće sa slojevima Normanove psihe. Prizemlje uspoređuje s njegovim egom, prostorom gdje on normalno funkcionira. Gornji kat, odnosno potkrovlje gdje se na početku nalazilo tijelo njegove majke uspoređuje sa Normanovim superegom koji ona predstavlja u filmu. Nakon što Norman premjesti majčino tijelo u podrum, odnosno id, alterego *Majke* potpuno preuzima njegov identitet.³⁹

³⁸ *The Pervert's guide to Cinema*, r. Sophie Fiennes, Slavoj Žižek, 2006.

³⁹ Prema: <https://www.thepervertsguide.com/>, pristupljeno 18.7.2022.



Slika 43: Milković, Filip, iz serije radova Poznati teritorij, 2022.

Suvremena talijanska umjetnica Monica Bonvicini (1965., Venecija) radom *I Don't Like You Very Much* (Kunsthhaus Graz, 2022.) predstavlja apokaliptičnu i klaustrofobičnu viziju doma. Prostornom instalacijom *As Walls Keep Shifting* istražuje dom kao lokaciju konstrukcije identiteta i međuljudskih odnosa. Riječ je o arhitekturnoj skulpturi, rekreaciji razrušene kuće u prirodnoj veličini. Ovu tematiku povezuje s prirodnim katastrofama i klimatskom krizom, te nedovršena kuća bez zidova izgleda kao da je kroz nju prošao tornado.⁴⁰

Američki fotograf Larry Sultan (1946.-2009.) u seriji fotografija *Pictures from Home* (1992.) istražuje idiličnu sliku američke obitelji fotografijama svojih roditelja u njihovom domu. Projekt je započeo u vrijeme dok je američki predsjednik bio republikanac Ronald Regan. Sultan navodi da mu je motivacija za ovu seriju radova bilo "korištenje institucije obitelji kao simbola inspiracije od strane konzervativaca. Želio sam razbiti mit obitelji i prikazati što se događa kada smo vođeni slikama uspjeha. Bio sam voljan koristiti vlastitu obitelj kako bih dokazao poantu."⁴¹ Njegovi roditelji su se nakon što su otišli u mirovinu naselili u idiličan kalifornijski grad Palm Springs, te je Sultan prostore njihove luksuzne kuće u kojoj ih je fotografirao iskoristio za vlastiti društveni komentar poslijeratnog optimizma i američkog sna. Fotografije je kombinirao sa vlastitim tekstovima, audio snimkama roditelja i video isječcima iz obiteljskog arhiva.

Izraelsko-američka fotografkinja Elinor Carucci (1971.) u seriji fotografija *Closer* (2002.) također istražuje dinamiku vlastitih obiteljskih odnosa, a za razliku od Sultana koji naglasak stavlja na politički komentar, Carucci subjektima, najčešće također vlastitim roditeljima, pristupa više intimistički. Fotografije karakterizira često korištenje krupnog plana i prikazivanje detalja iz velike blizine, na što se i referira naziv rada. Naglašava da je za projekt *Closer* bila vrlo važna suradnja i njezino prepoznavanje granice između onoga što prikazati i kada stati, odnosno što ne fotografirati.⁴² Prostori interijera na njezinim fotografijama, poput kauča, kreveta, spavaće sobe ili kupaone nezamjenjivo pripadaju svijetu Elinor Carucci, ali čitajući ih kroz Bachelardovu topoanalizu, lako se poistovjetiti s njima, doživjeti ih kao univerzalne slike u koje možemo utkati vlastito iskustvo intimnosti prostora doma.

Fotografske serije Larryja Sultana i Elinor Carucci inspirativne su mi za vlastiti rad zbog načina na koji pristupaju odnosu privatnog, vlastite obitelji i doma, i javnog, umjetničkog rada u obliku

⁴⁰ prema: <https://www.museum-joanneum.at/kunsthhaus-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/10941/monica-bonvicini-2>

⁴¹ prema: Gefter, Philip, *California Dreams*, Dec 17 2009, str. 1.

⁴² prema: Stoll, Diana C., *Elinor Carucci's Theatre of Intimacy*, *Aperture*, Spring 2006, No 2, str. 66.

fotografske knjige. Njihova umjetnička istraživanja i fotografska praksa polaze od najosobnijeg, njihovog vlastitog života i teritorija privatnog, ali se bave univerzalnim temama, poput obiteljskih odnosa, te mita o idiličnom obiteljskom životu i domu kao mjestu ugone i sigurnosti.



Slika 44: Bonvicini, Monica, *As Walls Keep Shifting*, Kunsthaus Graz, 2022.



Slika 45: Sultan Larry, *Dad on Bed*, iz serije fotografija *Pictures from Home*, 1984./1992.



Slika 46: Carucci, Elinor, *Eran and I*, iz serije radova *Closer*, 1997./2022.

6. Zaključak

Poznati teritorij nastao je kao autofikcijska refleksija vlastitog života, iskustava, znanja, strahova i sjećanja koje sadržim u sebi. Zanimalo me na koje sve načine mogu sintetizirati fotografski narativ koji nije egzaktni dokument, već funkcionira kao fikcionalizirana i stilizirana cjelina koja postoji sama za sebe, no ipak ima polazište u autobiografskim elementima, koje sam koristio kao predložak, materijal za stvaranje svijeta koji ima vlastitu logiku. Ponavljajući motiv zrcala aludiram na varljivu prirodu samog medija fotografije, te na imaginarni aspekt rada *Poznati teritorij*, za čiji je nastanak i razumijevanje ključno razumjeti kompleksni međudnos onoga što bismo mogli nazvati stvarnošću i fikcijom. Upravo u tome vidim kreativni potencijal fotografije kao umjetničkog medija.

Povjesničarka umjetnosti Katherine Hoffman u uvodu knjige *Concepts of Identity, Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family* navodi važnost različitih vrsta priča u konstrukciji individualnih i kolektivnih identiteta: "Potrebne su nam priče, vizualne i verbalne, fikcija i nefikcija. Njegove ili njezine, priče ljudi dio su pronalaženja toga tko i gdje jesmo, odakle dolazimo, te gdje idemo, individualno i kolektivno. Povijesti i priče mogu stimulirati maštu, provocirati i postavljati pitanja. Priče nam mogu pružiti osjećaj mira ili postati metafora za stvari veće od naših svakodnevnih života."⁴³ Cilj mi je bio stvoriti seriju fotografija koja se referira na moj život i međuljudske odnose s nekoliko najbližih osoba, ali koja istovremeno nadilazi moju stvarnost; mjesta, događaje i osobe koje sam fotografirao, te posjeduje vlastitu stvarnost koja je transformacijski nastala procesom fotografiranja, procesom koji spaja vanjski svijet koji me okružuje i unutarnji u potpuno novi svijet serije radova *Poznati teritorij*.

⁴³ Hoffman, Katherine, *Concepts of Identity, Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, HarperCollins Publishers, New York, 1996, str. xix, vlastiti prijevod

7. Literatura

Barthes, Roland. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Translated by Maria Jolas, Penguin Books, 1964.

Bazin, Andre, *What is Cinema ?*, University of California Press, 1958.-1965.

Bate, David, *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co., 2003.

Bate, David, *Photography, The Key Concepts (2nd Edition)*, Bloomsbury Academic, 2016.

Breton, André, *Manifestos of Surrealism*, ed. and trans. Richard Seaver and Helen R. Lane, University of Michigan Press, 1997.

C. Burnett, *Jeff Wall, exhibition catalogue*, London, 2005.

Cirlot, J.E., *A Dictionary of Symbols*, Routledge & Kegan Paul Ltd Second edition 1971.

Fuller, John, *Atget and Man Ray in the Context of Surrealism*, Art Journal, Winter, 1976.-1977.

Gefter, Philip, *California Dreams*, Dec 17 2009.

Hoffman, Katherine, *Concepts of Identity, Historical and Contemporary Images and Portraits of Self and Family*, HarperCollins Publishers, New York, 1996.

Janson, Anthony F., *The Convex Mirror as Vanitas Symbol, Notes in the History of Art, Winter/Spring 1985, Vol. 4.*

Rosenblum, Robert, *Picasso's Girl Before a Mirror: Some Recent Reflections, Notes in the History of Art, Spring 1882., Vol. 1*

Kimmelman, Michael, *Painterly Photographs of a Slyly Handmade Reality*, <https://www.nytimes.com/2005/03/04/arts/design/painterly-photographs-of-a-slyly-handmade-reality.html>

Stoll, Diana C., *Elinor Carucci's Theatre of Intimacy*, Aperture, Spring 2006., No 2

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre*, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland/London, 1973.

Wollen, Peter, *Fire and Ice*, 1984.

Izvori s mrežnih stranica

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

<https://www.museum-joanneum.at/kunsthhaus-graz/ausstellungen/ausstellungen/events/event/10941/monica-bonvicini-2>

<https://www.enciklopedija.hr/mimeza>

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>

<https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/>

<https://journals.openedition.org/miranda/2137>

8. Popis slikovnih materijala

Slika 1: Milković, Filip, radna fotografija za diplomski rad, 2022.

Slika 2: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 3,4: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 5,6: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 6,7: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2020.

Slika 8,9: Milković, Filip, iz serije radova *nigdje nisam bio i ništa nisam vidio*, 2018./2019.

Slika 10,11: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 12, 13: Naslovnice 11. i 12. broja časopisa *La Révolution surréaliste*, 1928., 1929.

Slika 14: Ray, Man, *The Enigma of Isidore Ducasse*, 1920.

Slika 15, 16, 17: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 18: Atget, Eugène, *Pendant l'éclipse*, 1912.

Slika 19: 7. broj časopisa *La Révolution surréaliste*, 1926.

Slika, 20, 21: Sultan, Larry; Mandel, Mike, iz serije fotografija *Evidence*, 1977.

Slika 22, 23: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 24: Peach Robinson, Henry, *Fading Away*, 1858.

Slika 25: Millais, Sir John Everett, *Ophelia*, 1852.

Slika 26: Waterhouse, John William, *The Lady of Shalott*, 1888.

Slika 27: Wall, Jeff, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992.

Slika 28: Wall, Jeff, *Overpass*, 2001.

Slika 29: Demand, Thomas, *Presidency I*, 2008.

Slika 30: Demand, Thomas, *Tavern III*, 2006.

Slika 31, 32, 33, 34: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 35: Solana, José Gutiérrez, *The Mirror of Death*, 1929.

Slika 36: van Eyck, Jan, *Portret Arnolfinijevih*, 1434.

Slika 37: Baldung, Hans, *The Three Ages of the Woman and Death*, 1510.

Slika 38: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 39: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 40, 41, 42: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 43: Milković, Filip, iz serije radova *Poznati teritorij*, 2022.

Slika 44: Bonvicini, Monica, *As Walls Keep Shifting*, Kunsthaus Graz, 2022.

Slika 45: Sultan Larry, *Dad on Bed*, iz serije fotografija *Pictures from Home*, 1984./1992.

Slika 46: Carucci, Elinor, *Eran and I*, iz serije radova *Closer*, 1997./2002.

