

DOKUMENTARNE STRATEGIJE U SUVREMENOJ FOTOGRAFIJI

■ ANDREA PALAŠTI

SANDRA VITALJIĆ, *NEPLODNA TLA*,
STUBICA, 2009.

SANDRA VITALJIĆ, *INFERTILE GROUNDS*,
STUBICA, 2009

GRAD STUBICA BIO JE SREDIŠTE HRVATSKO-SLOVENSKE SELJAČKE BUNE POČETKOM 1573. VELIKA SELJAČKA BUNA ILI SELJAČKI RAT, KAKO SU GA NAZIVALI SUVREMENICI, ZAPOČEO JE NA SUSEDGRADSKO-STUBIČKOM VLASTELINSTVU. UZROCI POBUNE BILI SU POGORŠAN POLOŽAJ SELJAKA TE OGRANIČAVANJA I OMETANJA SELJAČKE TRGOVINE. POVOD SU BILE BORBE MEĐU VLASTELOM, KOJA JE NAORUŽALA SELJAKE TE ZLODJELA FRANJE I GABRIJELA TAHYJA. BUNA, KOJA JE POČELA KRAJEM SJEOČNJA, DOŠLA JE DO SVOJEG KRVAVOG FINALA U BITCI NA POLJU KOD STUBICE 9. VELJAČE 1573. U KOJOJ JE PORAŽENA GLAVNINA POBUNJENIH SELJAKA. NAJISTAKNUTIJI VODA BUNE AMBROZ (MATIJA) GUBEC ZAROBLJEN JE I POGUBLJEN NEKOLIKO DANA KASNIJE U ZAGREBU. U JUGOSLAVIJI SELJAČKA BUNA BILA JE SIMBOL BORBE PROTIV FEUDALACA I BRATSTVA I JEDINSTVA DVA JUGOSLAVENSKA NARODA. DANAS SE U GUBECU VIŠE NE PREPOZNAJE KLASNA BORBA, A SURADNJA HRVATSKIH I SLOVENSkih KMETOVA IGNORIRA SE ZBOG SPOROVA DIVJU ZEMALJA.

THE CITY OF STUBICA WAS THE CENTER OF THE CROATIAN-SLOVENIAN PEASANT REVOLT IN EARLY 1573. THE GREAT PEASANTS' REVOLT OR PEASANT WAR, AS CONTEMPORARIES CALLED IT, BEGAN IN THE SUSEDGRAD-STUBICA ESTATE. CAUSES OF REBELLION WERE EXACERBATED BY THE POSITION OF FARMERS AND LIMITATIONS AND INTERFERENCES IN PEASANT TRADE. ANOTHER CAUSE WAS FIGHTING AMONG NOBILITY, WHICH ARMED THE PEASANTS, AND THE BRUTAL TREATMENT OF SERFS BY FRANJO AND GABRIEL TAHY. REBELLION, WHICH BEGAN IN LATE JANUARY, CAME TO ITS BLOODY FINALE IN THE BATTLE ON THE FIELD NEAR STUBICA, ON FEBRUARY 9TH 1573 IN WHICH THE MAIN REBEL GROUP WAS DEFEATED. THE MOST PROMINENT LEADER OF THE REBELS, AMBROZ (MATIJA) GUBEC, WAS CAPTURED AND EXECUTED A FEW DAYS LATER IN ZAGREB. IN YUGOSLAVIA THE PEASANT REVOLT WAS A SYMBOL OF STRUGGLE AGAINST FEUDALISM AND OF BROTHERHOOD AND UNITY OF TWO NATIONS. TODAY GUBEC AND THE PEASANT REVOLT NO LONGER REPRESENT THE CLASS STRUGGLE. THE COOPERATION BETWEEN CROATIAN AND SLOVENIAN PEASANTS IS IGNORED BECAUSE OF STRAINED RELATIONS BETWEEN THE TWO COUNTRIES.



Fotografija unutar suvremene umjetnosti i postjugoslavenskog konteksta često se pojavljuje kao situacija, događaj i/ili dokument koji izvodi, pokazuje i/ili upotrebljava društvenu, kulturalnu, političku *realnost* unutar vlastitoga *lokalnog* konteksta. Kao svojevrsna izjava, tvrdnja, odnosno, dokument *oblika života*,¹ fotografiju unutar suvremene umjetnosti karakterizira specifičan odnos prema *prošlosti i sadašnjosti*: informacije i iskustva naglašavaju se, ali i kritiziraju posredstvom dekonstrukcije jezika dokumentarnog i/ili skeptičnim/subverzivnim iščitavanjima dokumentarnih autentičnosti.

Drugim riječima, umjetnička dokumentacija u isto vrijeme igra ulogu potvrđivanja realnosti, ali i njezina osporavanja. Jer iako umjesto realnosti stoji dokument, dokument u isto vrijeme i stvara tu realnost, koja potom igra ulogu simboličke moći – davanju smisla i značenja (*lakanovskom!*) Realnom.² Na taj način dokumentacija predstavlja jedan otvoren i uvijek promjenjiv *informacijski sustav*, u kojem se do značenja (i *umjetničkog djela!*) dolazi kroz proces dijaloga, razmjene i aktivnog sudjelovanja svih uključenih subjekata.³ Prema Borisu Groysu, dokumentacija predstavlja praksu *izmještanja* (realnosti) – pri čemu ne samo da se od originala može napraviti kopija (*Benjamin!*) već se i od kopije može napraviti original.⁴ Suvremena umjetnost tako može predstavljati svojevrsan *informacijski tekst* u okviru diskurzivnog sustava koji zapravo konstruira tu realnost, prije nego što je otkriva. Tako fotografski orijentirani radovi (slike!) definiraju se kao *umjetnička dokumentacija* koja opisuje, interpretira, osporava i izvodi informacije – organizaciju i artikulaciju *prošlosti i sadašnjosti*.

U sustavu suvremene umjetnosti postoje pojedinačni primjeri fotografski orijentiranih radova koji ukazuju upravo na ovakve dokumentarne strategije. Novi načini tumačenja i prikazivanja fotografija koje prelaze jednostavne kategorizacije između dokumenta i osobnih sjećanja/interpretacija odrazili su se i na noviju generaciju umjetnika s prostora bivše Jugoslavije. U tom kontekstu pokretanje tema ili zauzimanje kritičkog odnosa prema *prošlosti i suvremenosti*, odnosno ratnim okolnostima, vidljivo je u dokumentarnim projektima / dokumentarnim metodama⁵ suvremenih umjetnika, koji, zauzimajući svojevrsan *antireporterski stav*,⁶ otvaraju prostor za propitivanje statusa, funkcija i značenja samog fotografskog medija.

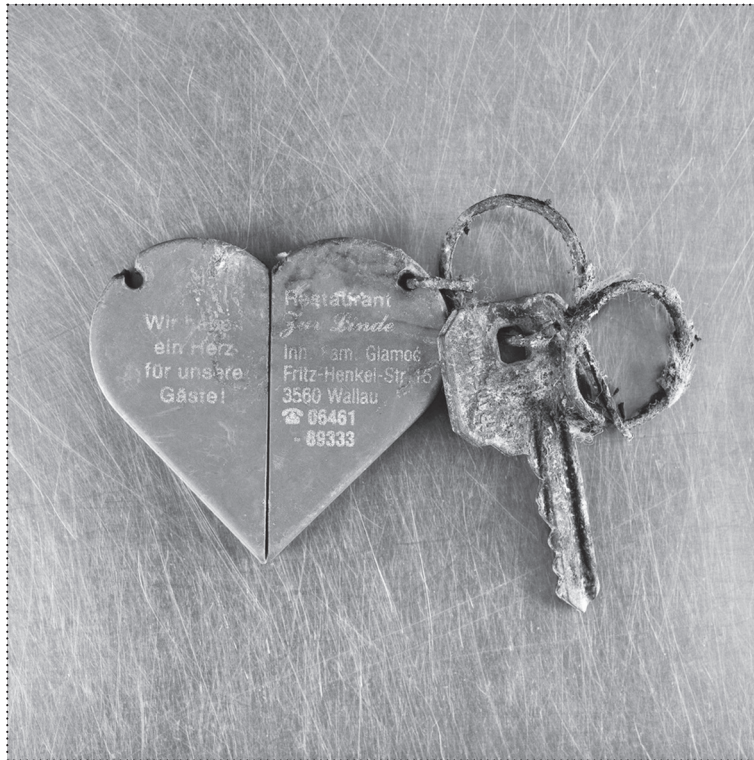
Razmatrajući značenje *informacija* unutar polja fotografije i teze o dokumentarnim strategijama, radovi Sandre Vitaljić i Zijaha Gafića, upravo ukazuju na ove novonastale formulacije dokumentarnog. Dokumentarni projekt pod nazivom *Neplodna tla* Sandre Vitaljić (2009.), predstavlja seriju fotografija pejzaža koje su obilježene povijesnim događajima, traumom i ljudskim iskustvom. Fotografije iz serije *Neplodna tla*, prikazuju (naizgled!) mirne/idilične i puste krajolike i pejzaže – šume, polja, rijeke. Međutim, imajući u vidu da je svaki pejzaž u isto vrijeme i društveni (politički) konstrukt, čije se značenje definira u odnosu na djelovanje čovjeka,⁷ fotografije Sandre Vitaljić otkrivaju jedan potpuno drugačiji narativ. Promatrajući pejzaž kao mjesta konstrukcije kolektivnog sjećanja, Sandra Vitaljić predstavlja prostore na kojima su nekada bila mjesta stradanja (mjesta smaknuća i masovnih grobnica) i/ili koncentracijski logori na teritoriju današnje Hrvatske tijekom Drugog svjetskog rata, kao i rata u bivšoj Jugoslaviji. Samim imenovanjem prostora, kao i uvođenjem tekstualnog narativa u sklopu izložbene postavke, fotografije postaju mjesta ideološkog upisa/znaka.⁸ Imenovanjem prostora pejzaž postaje određeno mjesto – svojevrsan bartovski *punctum*,⁹ koji se ogleda u saznanju prikrivenog značenja: umetanjem intertekstova u fotografije „mirnih krajolika“, serija fotografija, zapravo stvara svojevrsnu alegoriju, metaforično značenje uvjetovano kombinacijom prirode, jezika i kulture. Sličnom dokumentarnom strategijom koristio se i Zijah Gafić u seriji fotografija *U potrazi za izgubljenim identitetom* (2003. –), koja predstavlja arhivu forenzičkih dokaza nađenih u masovnim grobnicama, koji služe za identifikaciju nestalih osoba.¹⁰ Seriju čine fotografije naizgled običnih, svakodnevnih, privatnih objekata, kao što su satovi, cipele i naočale. Međutim, uzimajući u obzir da je serija fotografija nastala na osnovi objekata/predmeta koji su bili ekshumirani iz masovnih grobnica nastalih tijekom rata u Jugoslaviji, na teritoriju Bosne i Hercegovine, Zijah Gafić čini jedan narativni obrat – osobni objekti

postaju forenzički artefakti. Kao i fotografije Sandre Vitaljić, projekt Zijaha Gafića bavi se kulturom sjećanja, ali kroz indeksiranje i dokumentiranje privatnih predmeta nađenih na mjestima stradanja. Istraživanjem nepotpunih i osobnih povijesti ljudi koji su nestali, serija fotografija tako djeluje kao forma arhivskog popisa – indeksa, onoga što leži skriveno i izmiče pogledu unutar postojećeg sjećanja na ratne okolnosti.

Ovakve dokumentarne strategije unutar suvremene umjetnosti i fotografije najčešće se ogledaju u *antireporterskom stavu* umjetnika, koja stoji kao stilska suprotnost reportažnoj fotografiji. Suvremeni umjetnici su zapravo usporili proces stvaranja slike tako što odlaze na mjesto snimanja nakon prijelomnog trenutka – ratnih zbivanja.¹¹ Upotrebljavajući srednjeformatne i/ili velikoformatne kamere, umjesto tradicionalnog *laika* formata, videozapis, kao i osobne, nađene i/ili arhivske fotografije, umjetnici su uveli nove načine promatranja *dokumentarnih tema*. Radeći unutar *refleksivne forme dokumentarnog oblika*,¹² umjetnici su otvorili vrata kontemplativnom, analitičkom propitivanju *istine i realnosti*, u kojem je umjetnički rad postao proces razotkrivanja *istine – istine koja nije istina*, već vjernost mnogostrukim i potencijalnim *istinama* koje se neprestano grade i dekonstruiraju.

U tom svjetlu može se govoriti i o (auto)biografskim radovima koji istražuju granice (osobnih i/ili obiteljskih) sjećanja i politike reprezentacije u odnosu na povijesne okolnosti. Rad Jelene Jureše pod naslovom *MIRA, skica za portret* oživljava obiteljsku povijest kroz biografsku priču Mire,¹³ uspoređujući osobnu obiteljsku priču s poviješću Jugoslavije. U formi multimedijalne instalacije, koristeći se različitim medijima i strategijama – fotografijama iz obiteljskog albuma, arhivskim videosnimkama, autorskim video i fotografskim zapisima, slikama iz popularne kulture, tekstom i naracijom, Jureša stvara jedan narativni slijed koji prati život Mirinih predaka – obitelji bosanskih Židova koji su za vrijeme Drugog svjetskog rata stradali u logorima na prostoru bivše Jugoslavije – kao i Mirin privatni život od rođenja do njezine iznenadne smrti 1990. godine. *MIRA, skica za portret* predstavlja jedno putovanje kroz vrijeme i prostor, kroz prošlost i sadašnjost, ukazujući na konstruirajuću prirodu memorije i povijesti. Rekonstruirajući fragmente osobnih i kolektivnih povijesti – tragičnih sudbina, prvi dio videoinstalacije govori o Mirinim roditeljima u predratnoj Bosni, o Drugom svjetskom ratu, logorima i stradanjima. Mapirajući geopolitički teritoriji nekadašnje Jugoslavije,¹⁴ nasuprot osobnim sjećanjima, kao kritički kontrapunkt, pojavljuju se i suvremene autorske snimke pejzaža, naizgled *praznog* značenja – melankolične i atmosferske rijeke, šume, vodopadi, leptiri – koji se imenovanjem i postavljanjem u određeni povijesni period potom pretvaraju u traumatično mjesto povijesnih okolnosti. Drugi dio rada prati Mirin privatni i osobni život kroz intiman monolog naratora, propitujući njezinu ulogu djeteta, supruge i majke. Forma nastanka rada, dokumentarni pristup u narativnom smislu, fikcionalizacija i estetizacija prostora te primjena različitih medija, statičnih i pokretnih slika, pridonosi *hibridizaciji* Jurešina rada, u kojem se brišu granice između dokumenta i fikcije, riječi i slike, službene povijesti i osobnog sjećanja.

Poput Sandre Vitaljić i Zijaha Gafića, ni Jelena Jureša ne prikazuje konkretna ratna zbivanja, već posljedice tih okolnosti, koje također podržavaju mit o dokumentarnoj vjerodostojnosti. Njihove fotografije ukazuju na ambivalentnu prirodu fotografije, koja s jedne strane ukazuje na određenu istinitost u odnosu na materijalni svijet, dok s druge strane, na estetskoj razini, ovakva refleksivna forma dovodi i do estetiziranja te do pojačanog realizma. Ovaj sukob upravo odražava i tenziju između dviju različitih tendencija svojstvenih dokumentarnoj praksi – (1) *realističke forme dokumentarnog oblika*, koja se očitava u želji da se što istinitije/vjernije prikaže informacija (bez mnogo uplitanja fotografa); i (2) *refleksivne forme dokumentarnog oblika*, koja na estetskom planu ipak stvara jedinstveni, fiktivni predmet.¹⁵ Referirajući se na povijesni diskurs, Hito Steyerl ukazuje na ova dva dokumentarna oblika unutar umjetničke prakse, putem koje se (1) *realistička forma dokumentarnog oblika* može objasniti kao rad unutar realnog vremensko-prostornog kontinuuma, koja omogućava mnogo jasnije i snažnije



BA-NUL-00, KLJUČEVI – METAL,
IZ SERIJE „U POTRAZI ZA
IZGUBLJENIM IDENTITETOM”,
ZIYAH GAFIĆ, 2010.

BA-NUL-00, KEYS – METAL,
FORM THE SERIES “QUEST FOR
IDENTITY”, ZIYAH GAFIĆ, 2010



IZ SERIJE „MIRA: SKICA
ZA PORTRET”, JELENA
JUREŠA, 2010.-2014.

FROM THE SERIES “MIRA:
STUDY FOR A PORTRAIT”,
JELENA JUREŠA, 2010-
2014



DOKUMENTI,
2008., IZ SERIJE
„VITAK 1999“,
IVAN PETROVIĆ,
1999.

THE DOCUMENTS,
2008, FROM THE
SERIES "VITAK 1999",
IVAN PETROVIĆ,
1999

korištenje mitom istina; (2) dok se *refleksivna forma* može objasniti na temelju prakse koja se ogleda u naknadnom upisu/istraživanju prošlog, koja potom otvara mogućnost za pojačani realizam, estetizaciju i oportunistički model rada.¹⁶ Kako Hito Steyerl naglašava, oba oblika dokumentarnog zahtijevaju duboku svijest o fikcionalnosti *dokumentarnog mentaliteta*, zahtijevaju kritički stav u odnosu na (različite) *istine* izgrađene unutar dokumentarnih oblika. Etičnost se tako, unutar dokumentarnih oblika, bilo da je riječ o umjetničkoj bilo reportažnoj formi, ogleda u izvedenim zaključcima i/ili uzrocima: zahtijeva ispitivanje onoga što dokumentarne forme otkrivaju, a ne samo što one predstavljaju.¹⁷ Odbacujući ideje o objektivnoj (izvanideološkoj) stvarnosti/realnosti, istina je uvijek bila proizvod koji je konstruiran putem svojevrstnih dokumentarnih kodova, koji ukazuju na specifičan oblik provođenja moći u proizvodnji istine. Nadovezujući se na Foucaultov pojam *governmentality* (mentalitet vladanja), Hito Steyerl uvodi pojam *dokumentarnog mentaliteta* – *dokumentality*, ukazujući na vezu između proizvodnje dokumentarnih istina (istine koja je proizvedena u dokumentarnom obliku) i mentaliteta vladanja. Koncept mentaliteta vladanja semantički povezuje pojam vladanja s načinom mišljenja (mentalitetom), čime se uspostavlja veza između oblika moći i procesa subjektivizacije. Prema Hito Steyerl, u biti politički problem ne predstavlja neistinitost socijalnih uvjeta, već upravo njihova istina, odnosno način na koji pojedini pojmovi i proizvodni oblici istine generiraju, podržavaju i/ili zaobilaze pitanje dominacije i moći. Na taj način i medijske slike (produkcije), poput fotografije, također mogu preuzeti ulogu vladajućih struktura i funkcija, koje potom ukazuju na međuodnos mentaliteta vladanja i subjektivizacije. Ovu vezu između genealogije države i genealogije subjekta Hito Steyerl dalje razvija u konceptu *dokumentarnog mentaliteta*, opisujući ga kao prožimanje određenih dokumentarnih politika koje proizvode istinu, s nadređenim političkim, društvenim i epistemološkim organizacijama: „*Dokumentarni mentalitet* ključna je točka u kojoj se oblici proizvedene dokumentarne istine pretvaraju u vladavinu – i obrnuto. *Dokumentarni mentalitet* ukazuje na međuodnos dominantnih oblika politike istina, jednako kao što se može opisati i kritički stav o istim tim oblicima. Ovdje se znanstveno, novinarsko, pravno ili slična ustrojstva moći/znanja sastaju s dokumentarnim artikulacijama (...).“¹⁸ Ova teza o *dokumentarnom*

mentalitetu koristi se zapravo strategijama utvrđivanja autentičnosti, koje se mogu primijeniti i unutar sustava umjetnosti, na primjer u slučaju umjetničke dokumentacije kojom se prikazuju predstave ili intervencije koje ilustriraju određene efekte na društvenom i političkom polju. Time se stvaraju druge/ drugačije, nove realnosti, koje otvaraju prostor za ispitivanje istine, ali najvažnije – za ispitivanje uzroka. U tom svjetlu pejzaži Sandre Vitaljić i Jelene Jureše, kao i objekti Zijaha Gafića, poput svojevrsne kompenzacije i skrivanja nasilja koja su izvršena u tim *prostorima*,¹⁹ alegoriziraju doslovna značenja pejzaža/objekta, ali i obrnuto, u isto vrijeme alegoriziraju i sama ratna zbivanja. Tako alegorijska značenja otkrivaju vizualno-tekstualnu dekonstrukciju dominantnih narativa prošlosti unutar složenih odnosa na relaciji povijesti, fotografije, etike, estetike, politike i ideologije. Njihove dokumentarne strategije ukazuju na postupak intertekstualnog povezivanja različitih procesa *istina* koje su uvjetovane ekonomskim, društvenim i političkim čimbenicima, ali i onih koje su određene unutar samog svijeta umjetnosti. Drugačiju vrstu *antireporterskog stava* možemo naći i u fotografijama Ivana Petrovića, čiji (auto)biografski rad pod nazivom *Dokumenti* (1997. – 2008.) predstavlja svojevrsan vizualni dnevnik – rekonstruirana iskustva i tragove društvene sredine kojoj je i sam autor pripadao. Iako stilski vrlo bliske reportažnoj fotografiji,²⁰ Petrovićeve fotografije zamijenile su važna povijesna zbivanja prikazivanjem onoga što se nalazi *iza scene* – (sub)urbane svakodnevice srpskog društva u periodu od 1997. do 2008. godine. Odbijajući da radi otuđene reportaže o političkim promjenama koje su se tada događale, Ivan Petrović okrenuo se osobnijim interpretacijama svojeg okruženja – *dokumentirao* je ono što je bilo dio njegova života. Ukazujući na različite *realnosti* unutar srpskog društva, rad *Dokumenti* sastoji se od 12 različitih serija fotografija: *Svinjokolj* (1997. – 1998.), *Vozovi* (1997. – 1999.), *Deponija* (1998.), *Bivolje* (1998. – 1999.), *Lične priče* (1998.), *Café Grizzly* (1998. – 2000.), *Vitak 1999* (1999.), *Foto-Album* (2001.), *Evidentiranje* (2001.), *Portreti* (2001. –), *Studenti* (2006. –) i *Sumnjivo ponašanje* (2008. –). Najranije fotografije iz projekta *Dokumenti* predstavljaju Petrovićev rodni kraj Kruševac i okolicu, gdje se ukazuje na društvene i političke napetosti urbanističkih promjena i industrijalizacije grada ili na sociološki i društveni život mladih.²¹ Snimke iz serije *Vitak 1999* nastale su na Kosovu u mjestu Vitak, u kojem je Petrović služio vojsku kao pripadnik rezervnog sastava Vojske Jugoslavije, za vrijeme NATO-ova bombardiranja Srbije. Pripovijedajući o besmislenosti vojnog pothvata, Petrovićeve fotografije iz vojne baze i okolice prikazuju *mizanscenu* (prošlih) ratnih dešavanja, ali ne i otvoreni vojni sukob. Tijekom svojeg boravka na Kosovu Petrović pronalazi i jedan privatni fotografski album nepoznate osobe, koji preuzima/upotrebljava u seriji *Foto-album* (2001). Koristeći se taktikom *readymadea*, fotografije iz serije *Foto-album* postavljaju pitanje identiteta fotografirane osobe, njegove sudbine kao i pretpostavku da je moguće da pripada *neprijateljskoj strani*. Strategijom preuzimanja tuđih fotografija Ivan Petrović direktno istražuje dokumentarističku vrijednost privatnih/amaterskih/neumjetničkih fotografija, ukazujući tako i na širi problem identiteta u postsocijalističkom, tranzicijskom okruženju. Kroz fotografiju je Petrović neposredno i na suptilan način dokumentirao neka od ključnih pitanja tadašnjeg društva. Iako ne prikazuje otvoreni vojni sukob, studentske proteste, stresni kraj jedne ideologije i divlji početak druge, kao što se to očekuje od jednog reportažnog fotografa, kroz svjedočenje o osobnim životima i okolnostima u kojima se i sam našao Petrović ipak predstavlja društvenu analizu koja se na suptilan način oblikuje/konstruira kao političko svjedočanstvo određenog vremena unutar srpskoga političkog konteksta.

Ovakvi umjetnički radovi mogu se opisati i terminom „eksperimenti s istinom“, nastali kao posljedica tranzicijske pravde i novonastalih „procesa istine i pomirenja“ unutar društvenog i političkog poretka. Kako navodi Okwui Enwezor, u posljednja dva desetljeća došlo je do niza društvenih i političkih promjena, nastalih uslijed ratova i kršenja ljudskih prava širom svijeta.²² Okwui Enwezor smatra da, dok se državni zakon uglavnom bavi zakonitostima države, njezinim akcijama i akcijama pojedinaca u njezinu okviru, novonastale „komisije za istinu i pomirenje“ u potrazi za odgovorima o genocidu i državnoj represiji traže da se u procese istraživanja uključe i dimenzije kulturalnog, socijalnog i političkog, otvarajući tako prostore za kolektivna pregovaranja unutar civilnog društva. Postavljajući

pitanje što dolazi nakon nasilnog kolapsa države, gdje su horizonti kulture nakon autoritativne vladavine ili fašizma, kao i kako se izgrađuje svijest o ljudskim pravima nakon ratova, Okwui Enwezor zaključuje da je upravo proliferacija „komisija za istinu i pomirenje“ jedna od glavnih manifestacija našeg suvremenog vremena: „S jedne strane, koncept univerzalne jurisdikcije, koji se zasniva na optuživanju počinitelja nasilja i ratnih zločina doveo je do osnivanja međunarodnoga bezgraničnog pravnog procesa koji omogućava sudski progon počinitelja bez obzira na njihov status ili državljanstvo, kao što je to bio slučaj s Augustom Pinochetom (Čile) i Slobodanom Miloševićem (Jugoslavija/Srbija). Međutim, teško se može reći da je ovaj novonastali pravni sustav savršen. Vrlo je često njegova primjena sasvim proizvoljna, nalažući krivične optužnice temeljene na državnim interesima. (...) S druge strane, trauma preživjelih i žrtava bori se protiv prešućivanja, dok su potencijalni destabilizirajući efekti na društva u tranziciji, s minimumom državne sigurnosti, doveli do promatranja „komisija za istinu“ kao alternativnog prostora za posredovanje oslabljene strukture traume i gubitka.“²³

Prema Enwezoru, unutar ova dva pojma/koncepta – „komisija za istinu“ i „tranzicijsko pravo“, temelji se i naše suvremeno shvaćanje o ljudskim pravima, koja su potom dodatno utjecala na našu svijest o razlikovanju počinitelja od žrtvi. I upravo u ovoj nejasnoći između traume i svjedočenja Enwezor vidi novonastalu dokumentarnu praksu, koja se zasniva na otkrivanju novih, alternativnih tragova i vizura povijesti. U tom nam svjetlu svi predstavljeni autori otkrivaju pojedinačne perspektive o povijesti i suvremenosti, o državnim pravnim procesima i osobnim traumama, ali i o granicama vizualnog svjedočenja i reprezentacije *istina*. Tako možemo govoriti i o strategijama dekonstruiranja *stvarnosti* i *istine*, gdje se dekonstrukcija shvaća kao „mišljenje razlike“²⁴ ili stil mišljenja, što se prikazuje unutar fotografija nastalih na osnovi činjenica, ali i s malim odklonom od njih. S tim u vezi dokumentarne strategije svih četvero autora – Sandre Vitaljić, Zijaha Gafića, Jelene Jureše i Ivana Petrovića – tematski i metodološki vrlo slične, ukazuju na jednu zajedničku osobinu: na ambivalentnu prirodu dokumentarne prakse/metode, koja oscilira između tradicionalne reportažne fotografije i suvremene umjetnosti.²⁵ Međutim, upravo ova neuhvatljivost (novih) dokumentarnih strategija pridonijela je predstavljanju i sugestivnom ispitivanju fotografije kao medija, koja potom postavlja pitanje o potencijalima i moći dokumentarnog,²⁶ ali i o promjenjivom karakteru veza s *prošlošću* i *suvremenošću*.

¹ Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation“, u *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, documenta und Museum Fridricianum*, Kassel, 2002.

² Ibid.

³ Ove konstelacije ukazuju i na pojam *relacijske estetike* i *postprodukcije* Nicolasa Bourriauda: „Teorija relacijske estetike interpretacija je otvorenih, nestabilnih, promjenjivih, pluralnih, hibridnih i slučajnih objekata, situacija i događaja, tj. odnosa između objekata, situacija i događaja u umjetnosti devedesetih godina 20. stoljeća. Umjetnik posredstvom estetskih predmeta proizvodi *odnose* između pojedinačnih ljudi, društva kao ljudskog odnosa i svijeta kao sveukupnosti ljudskog djelovanja i iskustva. (...) Bourriaud je pojam *postprodukcija* primijenio na umjetničke prakse koje prelaze modernističke koncepte *readymadea* i *aproprijacije* ulazeći u polje kulturalnih proizvodnji, razmjena i potrošnje komada, situacija, informacija, efekata ili događaja.“ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, Savremena estetika, filozofija, teorija umjetnosti u vremenu globalne tranzicije, Beograd, 2012, str. 31.

⁴ Razlika između originala i kopije ogleda se u tome da original predstavlja jedinstven predmet koji uvijek ima svoje specifično (povijesno) mjesto, dok kopija predstavlja virtualni (nepovijesni) predmet. Međutim, Boris Groys naglašava da se deterritorijalizacijom originala zapravo otvara mogućnost i reterritorijalizacije kopije. Iako Boris Groys dokumentarni materijal vidi u formi umjetničke instalacije – smatrajući je dominantnom suvremenom umjetničkom *formom* – originalnost i potencijalna političnost suvremene umjetničke prakse najprije se određuje kontekstom, bez obzira na to o kojem je mediju riječ.

⁵ Vit Havranek, „The Documentary method versus the ontology of documentarism“, 94–99.

<https://thinkingpractices.files.wordpress.com/2011/10/documentary-strategies.pdf>. (pristupljeno 6. srpnja 2015.)

⁶ Charlotte Cotton, *The photography as contemporary art*, Thames&Hudson, London, 2009, 167.

⁷ Liz Wells, *Land Matters – Landscape Photography, Culture and Identity*, I. B. Tauris, London, 2011, 2.

- ⁸ Sandra Vitaljić, *Neplodna tla*, katalog izložbe, Narodni muzej Crne Gore, Podgorica, 2015. <https://ateljedado.files.wordpress.com/2015/04/katalog-sandra-vitaljic.pdf>. (pristupljeno 17. srpnja 2015.)
- ⁹ Liz Wells, *Land Matters – Landscape Photography, Culture and Identity*, op. cit. 3.
- ¹⁰ Vidi više na: <http://www.ziyahgafic.ba/> (pristupljeno 15. lipnja 2015.)
- ¹¹ Charlotte Cotton, *The photography as contemporary art*, op. cit. 167.
- ¹² Maria Lind, Hito Steyerl, „Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, op. cit., 13.
- ¹³ Mira je bila majka autoričina supruga, rođena 1946. godine i poginula u automobilskoj nesreći 1990. godine.
- ¹⁴ Branka Benčić, *Double exposure – A Collision of Past and Present*, <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/> (pristupljeno 1. lipnja 2015.)
- ¹⁵ Maria Lind, Hito Steyerl, „Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, U: Maria Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008, 13. <http://www.lespressesdureel.com/PDF/1433.pdf>, (pristupljeno 1. lipnja 2015.)
- ¹⁶ Nadovezujući se na Hannah Arendt, Susan Sontag ukazuje na varljive fotografije koje su nastale u logorima ubrzo nakon završetka Drugog svjetskog rata. One dovode promatrača u zabludu, jer, s obzirom na to da su nastale nakon ulaska savezničkih trupa u logore, prikazuju hrpu leševa i skeleta, što zapravo nije bio tipičan svakodnevni prizor u logorima. Međutim, fotografija je ukazala na svoju moć – te su fotografije bile nepodnošljive za gledati. Nakon toga, kako Susan Sontag navodi, bilo je neizbježno da će fotografije izglednijih zatočenika u Omarskoj za vrijeme rata u Jugoslaviji referirati na one snimljene u nacističkim logorima. Susan Sontag također ukazuje na praksu *estetizacije* fotografija s mjesta stradanja i ljudskih patnji, pokazujući to na primjeru fotografija srušenoga Svjetskog trgovačkog centra u New Yorku, koje su snimili poznati fotografi (Gilles Peress, Susan Meiselas, Joel Meyerowitz), koje zaista izgledaju lijepo. Također, fotografije Sebastiãoa Salgada česta su meta kritike zbog svojih spektakularnih kompozicija koje prikazuju ljudsku patnju, kao što je bio slučaj s fotografskim dokumentarnim projektom koji prikazuje radnike u rudniku zlata u Brazilu. Vidi više u: Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2009.
- ¹⁷ Hito Steyerl, „Documentarism as Politics of Truth“, op. cit. Steyerl, Hito, *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Vienna 2008, 10-15.
- ¹⁸ Vidi više u: Hito Steyerl, „Documentarism as Politics of Truth“, 2003, 2. <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>. (pristupljeno 16. lipnja 2015.)
- ¹⁹ Sandra Križić Roban referira se na citat W. J. T. Mitchella koji je u opisu serije fotografija Susan Silas *Helmbrechts Walk, 1998-2003* govorio o poetičnim prizorima/pejzažima kao kompenzacijama i skrivanjima nasilja Drugog svjetskog rata. Vidi u: Sandra Križić Roban, „Mjesta pobjeglih tajni“, <http://croatian-photography.com/text/mjesta-pobjeglih-tajni/> (pristupljeno 25. travnja 2016.) Ili vidi više u: Ashley Kaplan, Brett, „Susan Silas: On 'Helmbrechts Walk'“, *Camera Austria*, 98, 2007, 38–49.
- ²⁰ Metodologija na kojoj se zasnivao rad dokumentarnih fotografa i fotoreportera temeljila se na pružanju informacija i predočavanju *velikih* društvenih tema. Dokumentarna fotografija i fotožurnalizam čvrsto su povezani, s nekoliko razlika. Dok se dokumentarna fotografija često fokusira na vremenski duže projekte i kompleksnije teme, fotožurnalizam interesira za kratkoročne teme, najvažnija trenutačna dešavanja. Dokumentarna fotografija predstavlja jedan oblik *straight fotografije* u kojem je naglasak na neposrednom dokumentarnom pristupu, dok fotožurnalizam kao forma često predstavlja jukstapoziciju teksta i slike unutar časopisa i novina.
- ²¹ Vidi više na: <https://ivanpetrovic.wordpress.com/works-2/the-documents/> ili Mihailo Vasiljević, Dokumenti iz arhive Ivana Petrovića, <https://ivanpetrovic.wordpress.com/texts/documents-from-the-archive-of-ivan-petrovic/> (pristupljeno 1. lipnja 2014.)
- ²² Okwui Enwezor, „The black box“, U: *Documenta 11, Platform 5: Exhibition*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, 42–55, 50–51. http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf (pristupljeno 14. svibnja 2015.)
- ²³ Ibid. 50.
- Novica Milic, „Adieu, Žak Derida (1930–2004)“, *Zlatna greda*, broj 37, godina IV, Društvo književnika Vojvodine, Novi Sad, 2004, 53–62, 56–57.
- ²⁵ Unutar suvremene svjetske umjetnosti dobar je primjer ove ambivalentnosti i fotografija umjetnika Jeffa Walla *Dead Troop Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) iz 1992. godine. Fotografija predstavlja režiranu/rekonstruiranu scenu mrtvih sovjetskih vojnika u Afganistanu, a slikana je s glumcima u studijskom ambijentu. Fotografija zapravo prikazuje mrtve vojnike koji naizgled razgovaraju i šale se. Sam se naslov ne referira na stvarni događaj, stoga je prikazana scena jasno obilježena kao fikcija. Iz tog razloga Susan Sontag naziva ovu sliku *suprotnom od dokumenta*, jer predstavlja kritiku besmislenosti rata. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003.
- ²⁶ Okwui Enwezor, „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art“, U: Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom, Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008, 62–102.