

**Prolongirana trauma:
Domovinski rat i suvremena
hrvatska fotografija**



**Prolonging Trauma.
The Homeland War and
Contemporary Croatian
Photography**

PRETHODNO PRIOPĆENJE
Primljen: 19. srpnja 2021.
Prihvaćen: 23. rujna 2021.
DOI: 10.31664/zu.2021.108.02

PRELIMINARY PAPER
Received: July 19, 2021
Accepted: September 23, 2021
DOI: 10.31664/zu.2021.108.02

APSTRAKT

Fotografije čiji se vizualni sadržaj veže uz Domovinski rat u raspravu uvode odabrana djela nastala u vrijeme rata, ali i nakon sukoba i razaranja, ukazujući na interes umjetnika za njihove posljedice, popraćene složenim procesima sjećanja i pamćenja. Nerijetko se smatra da je fotografija u samo ratno vrijeme u najvećem broju slučajeva korištena kao dokaz ili kao propaganda. Za razliku od dokumentarne i reportažne fotografije, umjetnički radovi o kojima je riječ ukazuju na prekide povijesnog kontinuiteta, interpretirajući traumatične događaje i promišljajući njihova značenja. Osim što se djela referiraju na same događaje, razmatraju se i pitanja povezanosti s objektivnošću, sudioništvom i odgovornošću fotografa, korištenjem fotografije u prostoru javnosti i konceptualizacijom rata kroz postupke kojima umjetnici preispituju situacije u kojima su se zatekli. U strukturi njihove umjetničke prakse nailazi se na strukture svojevrsnih arhiva unutar kojih „pohranjuju” svoja vizualna i druga saznanja, kao i na specifičan odnos prema krajoliku, koji se razmatra u kontekstu recentnoga teorijskog pisanja o mjestima opterećenima traumom.

KLJUČNE RIJEČI

umjetnička fotografija, Domovinski rat, trauma, pejzaž, sjećanje, arhiv

SUMMARY

Photographs related to the Homeland War in Croatia were partly taken during the conflict (1991–1995), and partly in the aftermath of the destruction and suffering, when artists recorded their consequences and used visual content to discuss the complex processes of memory and remembrance. While photographs taken during the war are often considered to be evidence, but also propaganda, and most of them are characterized by documentary and reportage approach, this paper singles out several artistic series that interpret traumatic events and reflect on their meaning through creative processes of conceptualization, as well as those that are reminiscent of archival structures and specific ways of storing visual and other types of knowledge. In addition, attention is paid to the topic of landscape, which recent photographic practice, but also theoretical writing often associate with trauma.

In writing on photography in Croatia, image of the Homeland War are mainly reduced to a reportage approach that is made available through print and electronic media. Still, the introduction of the theme of trauma into artistic discourse has revealed a need for using (and, consequently, creating) a kind of structure that would make it possible to record the suffering of others by more or less methodical visual means. The freely understood notion of archives, as well as landscape that is primarily understood as a contemplative and only secondly a geological formation, have been used in the context of intimate, non-institutional “storages of objects” and layers of memory and history, whereby their introduction into the common context counts on individual artistic approaches and unpredictable meanings that arise from them.

→

Sandra Križić Roban





Sl. 1. Darko Bavoiljak, *Budućnost 2* | *The Future 2* (Pakrac, Lipik), 1992. Analogna c/b fotografija | Analogue b&w photograph.
Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.

Three series were created during the war: Darko Bavoľjak came across the ruined remains of the company *Budućnost* that operated in Eastern Slavonia, and focused on a specific typography that unequivocally points to the time of the company's founding and the political context that is recognized and inscribed through it. The series by Pavo Urban, created on the 6th December 1991, owes its iconic status primarily to the fact that the young artist died while filming it, while capturing the threatening, melancholic atmosphere of the environment he came from. Almost at the same time, Antun Maračić created his series *Ne-grad i njegov subrealizam* [Non-City and its Subrealism]. We interpret it along the lines of documentarism, while the very title of the series and the specific atmosphere of nothingness emphasize the conceptualized fragmentariness and the feeling of nausea, prompted by the endangerment of life and the nullification of urban characteristics of the place where the photographs were taken.

Younger generations who did not directly witness war-time devastations approach this topic with a different motivation, such as Bojan Mrdenović who also photographed the remains of the *Budućnost* company in Eastern Slavonia. He sees them primarily as metaphors of conflict and a general attitude toward the legacy of socialism and the ways in which, thanks to architectural modernism, this ideological system marked almost all urban and rural places, a sign that the transition period of the 1990s completely ignored.

The thesis on the posteriority of photography is concluded by reflecting on artworks by Sandra Vitaljić from the *Neplođna tla* [Infertile Grounds] series, which was created not only at the sites of conflicts from the Homeland War, but also at the sites of mass crimes from the Second World War. This series is characterised by practices that are similar to archiving, as well as by a personal experience of walking in nature whereby traumatic memories are reactivated through the visualisation of the landscape, while its complex research structure includes considerations on the correspondence of history and memory and other topics.

By widening the discussion to include photographs of the Homeland War, whether they were taken during the War (Bavoľjak, Urban, Maračić) or were the result of re-search and interpretation of traumatic events in a broader historical—and thus also political and other contexts (Mrdenović, Vitaljić) - we encounter different levels and sources of trauma. Selected photographs convey the inexplicable—a source of personal and collective pain that cannot be unambiguously understood and interpreted.

KEYWORDS

art photography, Homeland War, trauma, landscape, memory, archive

*Trauma creates a disturbingly ambiguous
relation between inside and outside, self and other.*

MARGARET IVERSEN ¹

*Izvan rata ne postoji više ništa. (...) Život
se zastrašujuće reducira, ali i usredištjuje na svoju
bit. Zbog osiromašenja svoje kvantitete,
naime, život se vraća sebi. Sebi se vraća i Čovjek:
brzo, snažno i drastično, u točnom razmjeru
s veličinom prijetnje svoga dokinuća—upravo
u tome bila bi poanta: rat nije ništa drugo doli
dokinuće čovjeka, praksa uništenja kojoj se različiti
ljudi, ako to doista jesu, suprotstavljaju na
različite načine, ali svaki čin koji stremi očuvanju
života u tom slučaju je herojski.*

ANTUN MARAČIĆ ²

¹
Iversen, *Photography Trace and Trauma*, 3.

²
Maračić, „Rat art”, 13.

•

U ovom članku³ izdvojeno je nekoliko serija fotografija Pava Urbana, Darka Bavoļjaka, Antuna Maračića, Bojana Mrđeno-
vića i Sandre Vitaljić, stvorenih u vrijeme i godinama nakon
završetka Domovinskog rata, kad umjetnici snimaju situaci-
je koje se posredno referiraju na ratna stradanja.⁴ U fokusu
nisu reportažne snimke, koje su zasebna i velika tema obu-
hvaćena u nekoliko publikacija i izložbi, nego prvenstveno
serije u kojima dominira umjetničko htijenje, iskazano na
raznovrsne načine. Fotografija se u kontekstu rata spomi-
nje kao jedan od načina spoznavanja istine. Pritom ne treba
zanemariti činjenicu da se pitanje istine—ili što objektiv-
nijeg izvještavanja o događajima—odnosi i na društvenu
polarizaciju, pri čemu su u vrijeme Domovinskog rata su-
protstavljene strane često iskorištavale medij slike kako bi
opravdale vlastite nacionalne, nacionalističke, religiozne i
druge svjetonazore i uvjerenja. Nakon rata iste te fotogra-
fije oblikovale su kolektivno sjećanje, pri čemu je njihova
propagandna uloga, iako izrazito važna, rijetko razmatrana.
Najveći pomak u tome napravila je Sandra Vitaljić, ponajprije
knjigom *Rat slikama*, pojedinim člancima i skupnim izložba-
ma koje je priredila i/ili u njima sudjelovala, poput *Recorded
memories* i *Lekcije iz '91*.⁵

Domovinski rat na području kulture manifestirao se, uz broj-
na razaranja i oštećenja spomenika, privremenim sklanja-
njem muzejskih postava. Izložbe su se održavale povreme-
no; neke od njih bile su propagandnog karaktera, nastojeći
prikazati pojedinosti povezane s ratnim stanjem.⁶ Fotogra-
fija pritom nije bila iznimka. Tako je 1993. Muzej suvremene
umjetnosti u Zagrebu organizirao izložbu *Hrvatska fotogra-
fija od 1950. do danas*.⁷ Bio je to prvi i jedini dosad priređen
pregled fotografije nakon Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj,
u sklopu kojeg je jedno izložbeno (i kasnije kataloško)⁸ po-
glavlje posvećeno fotografiji Domovinskog rata. Uz nekoliko
tematskih cjelina, među kojima su fotografija intime, foto-
grafija u medijima, modna fotografija, kao i pregled profesio-
nalne i amaterske fotografije, fokus izložbe bio je u pokušaju
razlikovanja takozvane „fotografije fotografa” i „fotografije
umjetnika” (prema Davoru Matičeviću). Izbor ratne fotogra-
fije bio je sveden na reportažni pristup fotografija objavlje-
nih u tiskanim medijima. Uz njih, prikazan je izbor radova
nekoliko umjetničkih fotografa te umjetnika koji u svojem
radu upotrebljavaju fotografiju (na primjer Antuna Maračića),
čime je naznačen prvi pokušaj razdvajanja građe na, uvjetno
rečeno, dokumentarnu i umjetničku.

Mnogi su fotografi aktivni u vrijeme Domovinskog rata su-
gerirali da objektivnost njihova rada proizlazi iz činjenice
svjedočenja ratnim događanjima. Ne bez razloga, Allan Se-
kula tvrdi da je „fotograf društveni sudionik, nikad potpuno
nevin niti objektivan promatrač”,⁹ na što se možemo nado-
vezati pitanjem o očekivanim klišejima i vizualnoj stilistici
prizora koji su preplavili medije u vrijeme rata, kao i o po-
stupcima manipulacije slikom u svrhu „stvaranja neprijate-
lja i proizvodnje homogenizacije u vlastitom narodu”, čemu
su pridonijele i pojedine uredničke odluke.¹⁰ Mnoga sazna-
nja uslijedila su nakon što je rat bio gotov, no njihovo spo-
minjanje ili pokušaj da se tim događajima pristupi iz nekog

3

Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.

4

Prva razmatranja o ovoj temi predstavljena su na konferenciji *Photographies and Conflict: Archiving & Consuming Images of Strife*, održanoj u Nikoziji od 11. do 24. studenoga 2018.

5

Vidjeti: Vitaljić, *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija; Recorded memories. Europe. South East*, Goethe-Institut i Museum für Photographie Braunschweig, 2013.; *Lekcije iz '91.*, Zagreb, Maribor, Beograd, 2016./2017. O ovoj tematici postoje i drugi naslovi, poput *Hrvatska '91—fotografije* u izdanju Foto saveza Hrvatske, u kojoj su većinom objavljene fotografije preuzete iz tiskanih medija, a fotografska i druga svjedočanstva preuzeta iz *Glasa Slavonije* prikazana su i u knjizi *Slavonska krv: kronologija rata Daria Topića i Davora Špišića*, Osijek: Glas Slavonije, 1992. Ipak, način kako je Vitaljić sveobuhvatno pristupila ovoj temi, koju je obradila i u svojem doktoratu, izdvaja se u odnosu na sve ostale naslove posvećene ovoj tematici, ponajprije zbog isticanja važnosti etike reprezentacije, ali i problematike muzealizacije i estetizacije prizora s ratišta.

6

Gotovo svaka institucija priređivala je u to doba „prigodne“ manifestacije, među kojima su *Umjetnik u pejzažu rata* (Muzej suvremene umjetnosti), *Oči istine, Ranjeni gradovi* (Klovičevi dvori), dok su se tematske izložbe nerijetko organizirale *ad hoc*, u cilju naglašavanja nacionalne svijesti i humanitarnih aspekata kojima se nastojalo ublažiti ratno stanje. Pojedine izložbe problematizirale su karakteristike hrvatske umjetnosti ili nekog medija, na primjer dizajn političkog plakata i sl. Druge su bile rezultat ambicioznijih kustoskih koncepcija posvećenih pojedinim nacionalnim aspektima suvremene umjetničke prakse, kao što su *EgoEast: Hrvatska umjetnost danas*, izložba i publikacija istoimene grupe petoro umjetnika u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu iz 1992. ili *Nova hrvatska umjetnost*, projekt Igora Zidića, Zdenka Rusa i Mladenke Šolman i niza suradnika u Modernoj galeriji u Zagrebu 1993.

7

Hrvatska fotografija od 1950. do danas (ur. Davor Matičević, Marija Gattin, Tihomir Milovac), Zagreb, 1997. Kustos je izložbe i jedan od urednika kataloga Davor Matičević. Katalog je objavljen naknadno, 1997., u izdanju Muzeja suvremene umjetnosti, a uredila ga je Marija Gattin.

8

Košćević, „Više od činjenice“, 166–167.

9

Sekula, *Photography Against the Grain*, IX.

10

Vitaljić, „Kako se fotografijama kalio rat“.

11

Zagrebačkoj inicijativi prethodio je War Photo Limited, izložbeni prostor u Dubrovniku koji prikazuje fotografije s raznih strana sukobljenog svijeta.

12

Cross, Peck, „Editorial“, 127–138.

13

Iversen, *Photography Trace and Trauma*, 83.

14

Ward, *The Uncanny—A Centenary*.

15

Derrida, „Archive Fever: A Freudian Impression“, 158.

16

Iversen, *Photography Trace and Trauma*, 83.

17

Benjamin, „Mala povijest fotografije“, 43.

drugog kuta osim onoga pozorno režiranog tadašnjim političkim okolnostima i nadalje nije poželjno. Inicijative kao što je Muzej ratne fotografije (*Image of War*), otvoren 2018. u Zagrebu, zasad nisu naišle na veći interes publike.¹¹ Na to je do neke mjere utjecala činjenica da odabir fotografija u malom muzejskom postavu ne inzistira na poziciji hrvatske nacije kao nevine žrtve, nego je naglasak na ratu kao sveopćoj ljudskoj tragediji. Riječ je o privatnoj inicijativi kojom se u razdoblju sve učestalijih ratnih stradanja širom svijeta fotografijom nastoji osvijestiti kako ratna tragedija fizički i mentalno djeluje na pojedinca i društvo.

DEFINIRANJE OKVIRA

U razumijevanju traume koju uvodimo u umjetnički diskurs moguće je posegnuti za slobodno shvaćenim pojmom arhiva, kao i krajolika kao specifične formacije (ne isključivo geološke, nego i misaone) koja, uz ostalo, podrazumijeva brojne slojeve sjećanja i povijesti. Bliske veze između fotografije i arhiva prepoznaju se upravo u ulozi sjećanja koje je neka vrsta „skladišta predmeta, značenja i slika“,¹² dok su njihove međusobne veze primarno posredničke te zapravo individualne i nepredvidive. Arhive u ovom kontekstu ne treba shvatiti kao „rigidne“ institucionalne strukture koje omogućavaju—i posredstvom fotografije—nadzor i poziciju moći nad društvom. Za razliku od toga, umjetnički arhivi intimne su strukture koje nerijetko nastaju kao posljedica pojedinačne ili kolektivne destrukcije; neka su vrsta alata u praksama sjećanja čijim promjenjivim formacijama prethode raznovrsna istraživanja i iskustva. Trauma prouzročena ratom specifičan je psihološki poremećaj zbog koje, prema Freudu, nastaju „proboji zaštitnog oklopa“ kojim se uobičajeno branimo ili naizgled zaštićujemo od strahota.¹³ Iako ovom prilikom o njegovu znamenitom pojmu *jezovitog*, kako kolokvijalno prevodimo više od stotinu godina star termin *Unheimlich*, nećemo opširnije raspravljati, u umjetničkom diskursu nerijetko ga se povezuje upravo s posljedicama ratne traume—podsviješću, odnosom prema smrti, kao i brojnim ne(svoje)voljnim aktivnostima.¹⁴ Freud će se pokazati kao jedan od ključnih autora koji je u svoje opise traumi (stvarnih ili onih protumačenih kroz složene interpretacije snova) uvrstio ono što Jacques Derrida naziva „tiskarskom“ tehnologijom arhiviranja“,¹⁵ a koja je pak imanentna fotografiji. Njegov koncept nesvjesnog prepoznajemo u umjetničkim djelima koja govore o memoriji, sjećanju, strahu i raznim napetostima, dio čega je nepojmljiv, pa i „nepredstavljiv“, riječima Margaret Iversen.¹⁶ O osobitoj (traumatičnoj) prirodi fotografije piše i Walter Benjamin, spominjući mjesta snimanja koja su „nešto između egzekucije i reprezentacije“, gdje nastaju slike koje su „potresna svjedočanstva“ postojanja osoba, ali i krajolika u kojima su se zatekli snimljeni likovi.¹⁷ Psihologija do neke mjere pomaže objasniti, pa i pomoći u situaciji poremećaja linearnog sagledavanja vremena i prekida koji nastaju zbog traumatičnih događaja, dio kojih ostaje (trajno) zabilježen na fotografijama. Posljedice su rata dugotrajne te stoga ne iznenađuje da i nakon prekida sukoba potiču sjećanja, a posljedično i stvaranje, osobito u mediju fotografije

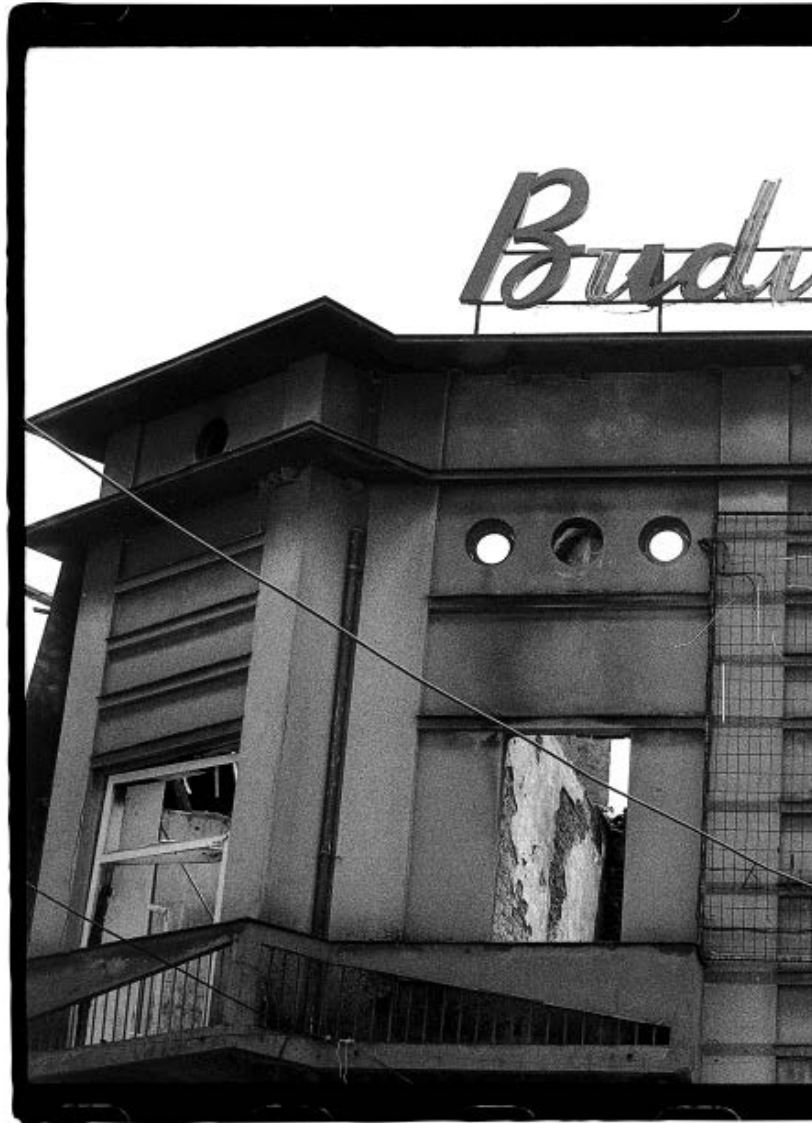
koji reminiscira stradanje i okolnosti povezane s njime. Pri tom umjetnici ne moraju nužno svjedočiti samim razaranjima, nego njihov kognitivni ustroj pokreće stvaralački impuls koji se referira na rat kao što to čini i u odnosu na ostale aspekte ljudskog života.

U čitanju pojedinih radova poticajan je i način kako traumatičnim događajima pristupa W. G. Sebald, posežući za literarnim i fiktivnim naratorima koji, opisujući povijesno znanje, stavljaju gledatelja/čitatelja u poziciju konfrontacije sa „sablasm aspektima povijesti, odsutnostima koje su prekrivene, ali se ipak osjećaju i prenose u povijesnom nesvjesnom”.¹⁸ Upravo u odabranim radovima prepoznajemo potrebu za govorom tih, nama „nepoznatih”, naratora koji progovaraju iz fotografskog prikaza i uz čiju pomoć „proučavamo poredak stvari, no ono što je u njemu sadržano ne spoznajemo”.¹⁹

U vrijeme Domovinskog rata, kao uostalom i drugih ratnih sukoba, fotografija je—kako je već napomenuto—najčešće smatrana dokazom, a nerijetko je služila i u propagandne svrhe, dok su umjetnički projekti temeljeni na fotografskom istraživanju konflikata i njihovih posljedica većinom uslijedili kasnije. Sami su procesi sjećanja dio složenog mehanizma ovisnog o brojnim okolnostima, dok se sposobnost pamćenja, koja se nerijetko pripisuje upravo fotografiji, u kasnijim čitanjima dodatno komplicira. U velikoj mjeri fotografija je utjecala na kolektivno sjećanje, iako—ne bez razloga—njezin odnos prema pamćenju David Bate povezuje s neuspjehom.²⁰ Pišući o sjećanju fotografije, ovaj britanski teoretičar u raspravu uvodi pitanje onog što nedostaje i ostaje izvan kadra.²¹ Konzekvence fotografije, naime, nikad nisu jednoznačne, a arhivi sjećanja u koje zagledavamo, prema njemu, gotovo su nužno povezani sa smrću—dakako, samo ako prihvatimo Derridin stav o arhivima i njihovoj povezanosti s tjeskobom, destrukcijom, gubitkom, ali i pravom na interpretaciju, koja će se pokazati kao jedan od ključnih argumenata rasprave o njihovoj važnosti.²² Uostalom, Derridina studija sastoji od poglavlja kao što su „Natpis”, „Preambula”, „Predgovor”, u kojima se zapravo ne dospijeva do teme arhiva na način kako bismo očekivali; ona, poput fotografije, „izmiče”, kako to poetično zaključuje Roland Barthes.²³

Tijekom vremena građa vezana uz pamćenje—pa tako i ona fotografska—prelazi iz stanja privatnosti u javni diskurs. Ratne fotografije postaju dijelom zbirke institucija, političkih udruženja, kao i ustanova u kulturi, a nerijetko zadobivaju status arhiva. Derrida smatra da nema političke moći bez kontrole nad arhivom, pa čak ni nad samim sjećanjem.²⁴ Ipak, umjetnički postupci o kojima će biti riječi izmiču svrstavanju u institucionalizirane kategorije i pokušajima uspostavljanja kontrole nad njima.

Krajolik su ranija stilska razdoblja često podrazumijevala kao prizor koji sintetizira ono što smo naučili i ono što smo naslijedili. Sumirajući uvodna razmatranja fascinantne studije o krajoliku i sjećanju Simona Schame, složit ćemo se s njegovim stavom o krajoliku kao povijesno-umjetničkom



18

Diedrich, „Gathering Evidence of Ghosts: W. G. Sebald’s Practices of Witnessing”, 257.

19

Sebald, *Saturnovi prsteni*, 27.

20

Bate, „The Memory of Photography”, 243–257.

21

Bate, „The Memory of Photography”, 243.

22

Derrida, *Archive Fever*, 2.

23

Barthes, *Svijetla komora*, 8.

24

Derrida, *Archive Fever*, 4.



Sl.2 Darko Bavoľjak, *Budućnost 5* | *The Future 5* (Pakrac, Lipik), 1992. Analogna c/b fotografija | Analogue b&w photograph. Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.

↑

25
Schama, *Landscape & Memory*, London, 2004., 3-36.

26
Isto, 14.

27
Isto, 15.

28
Isto, 7.

29
Više: Darko Bavoľjak, *Fotografije 1991-1992*.

30
Burgin, „Looking at Photographs”, 144.

31
Koščević, „Više od činjenice”, 166-167.

32
Burgin, „Looking at Photographs”, 144.

konstrukt, umjetničkoj reprezentaciji prirode za čiju su nam interpretaciju nužni njegovi vizualni prikazi.²⁵ Tradicija njegova prikazivanja rezultat je kulture sačinjene od mitova i sjećanja; ovisi o načinu gledanja, ponovnom otkrivanju onoga što imamo, no što smo, prema Schami, s vremenom zaboravili ili prestali prepoznavati.²⁶ Vjerojatno nijedan drugi umjetnički medij nije u stanju opisati krajolik kao što to čini fotografija. Parafrazirajući Schamu, možemo zaključiti kako promatranjem fotografija ne postajemo svjesni onoga što smo izgubili ili zaboravili; one nam pomažu objasniti ono što smo pronašli. Krajolike nasljeđujemo, posvećujemo se njihovim povijesnim i zemljopisnim aspektima, nastojeći otkriti u kojoj mjeri prirodne oblike koje baštinito zahvaljujemo ljudskoj manipulaciji, ali i nastojeći razumjeti što se krije iza određenog načina njihova oblikovanja. U pogledu u prirodu sadržana je jedna od najsnažnijih čovjekovih „žudnji da u prirodi pronađemo utjehu za svoju smrtnost”.²⁷ Možda upravo stoga teorija krajolik tumači kao misaono djelo čiji je ambijent sastavljen od jednakog broja slojeva sjećanja, kao i od slojeva stijenja,²⁸ što se pokazuje relevantnim kod fotografije traume.

*INTER ARMA SILENT
MUSAE ?*

Mnoge su fotografije snimljene u vrijeme Domovinskog rata crnobijele. Kolor-film u to je vrijeme bio teže dostupan, skup i često loše kvalitete, o čemu je svojedobno govorio fotograf Darko Bavoľjak, jedan od pripadnika takozvane Umjetničke satnije aktivne 1991./1992.²⁹ Unatoč objektivnom razlogu, odluka o snimanju crnobijelih fotografija, osobito ako je tumačimo s određenim vremenskim odmakom, može se dovesti u vezu sa slikama čiji „pretežno tamni ton nosi svu težinu značenja koje je mrak dobio u društvenoj upotrebi”.³⁰ Veći dio snimljenog materijala iz tog vremena bio je objavljen u tiskanim medijima, a njegova estetika, koja u velikoj mjeri ovisi o crno-bijelom odnosu, dubokim zatamnjenjima i specifičnim kutovima snimanja, dominantna je vizualna interpretacija ratnog stanja.³¹ Mnogi su intenzivno snimali, želeći što iscrpnije zabilježiti složene situacije koje nastaju u sruzu unutrašnjeg proživljavanja situacije i vanjskih okolnosti. A zatim je postupna spoznaja o dotad nepoznatim pojedinostima promijenila percepciju stvarnosti i navela dio fotografa da preispitaju svoja uvjerenja. Burgin upozorava na „složenu intertekstualnost” fotografskog teksta: stvarnosti koje se preklapaju i preslaguju u našoj svijesti, dok je ono što smo uzimali „zdravo za gotovo” u stvari spoj osobitih kulturalnih i povijesnih okolnosti.³² Razmotrena kroz optiku fotografije nastale u prvoj polovici 1990-ih u Hrvatskoj, ukupnost ovih stvarnosti ipak nam nije bila i vjerojatno neće ni biti dostupna.

Jednu od rijetkih serija nastalih u vrijeme rata kod koje se zamjećuje umjetničko, a ne primarno dokumentarno htijenje, Darko Bavoľjak snimio je 1992. Kao član Umjetničke satnije, uz brojne dokumentarne snimke zabilježio je u području Pakraca i Lipika i razrušene, granatirane i djelomično spaljene objekte trgovačkog poduzeća Budućnost. Crnobijeli



Sl. 3 Pavo Urban, Dubrovnik, 6. prosinca 1991., prvi snimak iz serije posljednjih autorovih fotografija. Analogna c/b fotografija.
Ljubaznošću A. Maračića | Pavo Urban, Dubrovnik, 6 December 1991, first image from the photographer's last series. Analogue b&w photograph.
Courtesy of A. Maračić.

↑



Sl. 4 Pavo Urban, Dubrovnik, 6. prosinca 1991., peti snimak iz serije posljednjih autorovih fotografija. Analogni c/b fotografija. Ljubaznošću A. Maračića | Pavo Urban, Dubrovnik, 6 December 1991, fifth image from the photographer's last series. Analogue b&w photograph. Courtesy of A. Maračić.

↑

leica-formati imaju naglašen crni „okvir”, detalj koji u vrijeme prevlasti analogne tehnike potencira rub kadra i ukazuje na ono što ostaje izvan njega, ali i tvarnost—materičnost—filma kao svojevrsnog preostatka vremena. Upravo u toj igri analognog, prošlog, crnobijelog, naglašavanje tipografije koja pokazuje kako se budućnost zamišljala sredinom 50-ih godina 20. stoljeća, kad je osnovano spomenuto trgovačko poduzeće, uočava se Bavoļjčkova potreba da, uz sve ostalo čemu je svjedočio, zabilježi rukopis vremena u kojem je odrastao i formirao se. Bavoļjčku je u fokusu upravo naziv poduzeća te ga u svim fotografijama pozicionira u središnji dio kadra. Politički kontekst sagledava se prvenstveno kroz prizmu ratnih razaranja; ipak, ne treba zanemariti političku konotaciju naziva poduzeća iz vremena socijalizma, tipografiju, odnosno dizajn logotipa, koji podsjeća na pomalo „starinski” rukopis, dok su zgrade u kojima je poduzeće poslovalo gotovo redovito jednostavni, funkcionalistički oblikovani objekti. Za razliku od ostalih fotografija snimljenih u vrijeme djelovanja Umjetničke satnije, u seriji *Budućnost* gotovo nema prikaza šireg konteksta³³—nema ljudi, ne vidimo neposredan okoliš, iako pretpostavljamo da je i on u jednako devastiranom stanju kao što su to poslovno-trgovački objekti. Na izvjestan način fotograf se prvenstveno pozicionira u odnosu na vlastitu prošlost, na zamišljaj budućnosti koja, kad je nastupila, postaje opterećena razaranjem i nizom situacija i odluka za koje u prošlosti (dok je još razmišljao o budućnosti) nije mogao zamisliti da će biti dio njegove stvarnosti.

IKONIČKI STATUS SERIJE PAVE URBANA

U postavu ranije spomenutog muzeja *Image of War* važno mjesto ima Pavo Urban, koji je u vrijeme fotografiranja svojeg najpoznatijeg ciklusa bio student snimanja. Urbanove snimke artiljerijskih napada na staru jezgru Dubrovnika vrlo rano dosegnule su ikonički status u nacionalnom kontekstu, ponajprije zbog njegove pogibije. Nakon što je danima bilježio detalje koji su zauvijek promijenili sliku po kojoj pamtimo Dubrovnik, Urban je poginuo 6. prosinca 1991. snimajući za vrijeme jednog osobito teškog napada. Čini se da je svaki prasak granate popraćen njegovom snimkom, kao da u tom „plesu mrtvaca” pratimo ritam njegova disanja sve do posljednjeg trenutka. Na njegovo tijelo neposredno nakon pogibije naišao je snimatelj Miroslav Tomšić.³⁴ Ako bismo Urbanovu seriju i Tomšićev video postavili u zajednički prostor, tada Urbanova fotografska sekvencija—fiksna, fiksirana i „nepokretna”—i Tomšićeva filmska koja proizlazi iz stvarnog pokreta u kojem je sadržano „konkretno trajanje”, upućuju na „neku vrstu unutrašnjeg kinematografa” koji opisuje Deleuze, referirajući se svojom tezom o pokretu na Bergsona.³⁴ Ova dva rada svjedoče o dva različita stanja: Urbanove fotografije označavaju trenutačni prestanak pisanja slikom („Ne možemo povratiti pokret položajima u prostoru ili trenucima u vremenu, tj. nepokretnim ‚rezovima’.”³⁶). Tomšić se nadovezuje na prethodno i djeluje poput pogovora vizualnom tekstu kondenzirajući stanje koje će zatim više puta biti iskorišteno u kontekstu kulture, uglavnom na izložbama i u knjigama. Uz ostalo, spomenimo Urbanove fotografije koje



Sl.5 Igor Franić, Spomenik braniteljima | Monument to the Defenders, Dubrovnik. FOTO | PHOTO: Sandra Križić Roban, 2008.

↑



33
Serija se sastoji od sedam fotografija (<https://croatian-photography.com/author/darko-bavoljak/>), dok je u knjizi *Darko Bavoljak. Fotografije 1991–1992* objavljen širi izbor od 16 snimaka.

34
Tomšić, „Posljednje fotografije Pave Urbana”.

35
Deleuze, *Film 1: Slika—pokret*, 8.
U svojem izlaganju *Pavo Urban—posljednji snimci*, Miroslav Tomšić—*snimka mrtvog Pava Urbana*, Josip Klaić poziva se na Deleuzeovu retoriku slike pokreta i slike vremena, koje analizira uspoređujući Urbanovu sekvenciju s videozapisom Tomšića. U raspravu uvodi i analizu Antuna Maračića o Urbanovim fotografijama, naposljetku povezujući prostorno-vremenske sličnosti Tomšića i Urbana s Velasquezovom slikom *Las Meninas*. Klaić, *Pavo Urban—posljednji snimci*. Miroslav Tomšić—*snimka mrtvog Pava Urbana*.

36
Deleuze, *Film 1: Slika—pokret*, 7.

37
Sontag, *Prizori tuđeg stradanja*, 31.

38
Bellour, „Meduslika. Fotografija, film, video”, 47.

39
Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 12.

su uz ostale prizore „animirale” površinu Spomenika braniteljima na platou Pile u Dubrovniku, podignutog 2007. prema projektu arhitekta Igora Franića te uklonjenog u travnju 2020.

Ovaj spomenik na osnovnoj značenjskoj razini funkcionirao je kao objekt u prostoru (a ne kao očekivana konceptualizacija prostora), pri čemu se na sve njegove četiri strane u zrcalima odražavao stvarni život. No kod ovog za dubrovački kontekst predimenzioniranog monolita, sačinjenog od zrcala i zaslona na kojima su se izmjenjivale videosnimke i fotografije, vizualne senzacije neizbježno su izazivale nedoumicu, pa i nelagodu. Zrcaljenje stvarnosti (svakodnevno kretanje po Pilama, od iskrcaja turista, čekanja lokalnog autobusa do istovara robe) bilo je u sukobu s usporenim ritmom izmjenne videosnimaka zdesna nalijevo na zaslonima spomenika, čime se na izvjestan način postizao dojam vraćanja u prošlost i nazadovanja. Završni prizor—ikonička fotografija Pave Urbana—ovim je „režijskim” postupkom podvrgnut postupnom „nestajanju”.

Prema Susan Sontag, sjećanje je lokalno, a da bi ratno stradanje probilo taj okvir, mora biti predočeno na način prožet širim značenjem.³⁷ Fotografija je medij koji se u ovoj spomeničkoj instalaciji pojavljivao kao dio vizualnog i značenjskog konteksta. No stiješnjena između htijenja i realnosti, sludnjava obojenih videosnimki pučine i nezaobilaznih simbola koji Hrvatsku određuju na nacionalnoj i vjerskoj razini, fotografija Pave Urbana nije u ovom slučaju dopirala do publike na primjeren način. Simulacija filmskog kretanja ostvarena je izvan integriteta fotografskog medija. Nizanje prizora podsjećalo je na banalizirana uprizorenja koja svakodnevno serviraju televizija i digitalni mediji, uvjeravajući nas kako je potreban vizualni *spektakl* kako bi bilo koja stvar—pa i spomenik ili čak i fotografija—postala zanimljiva. Završnoj snimci zabilježenoj u onom djeliću sekunde kad je umjetnik već izgubio nadzor nad kamerom, neposredno prije smrti, na ovaj je način ukinuto svojstvo nepokretnosti i gotovo apstraktnog vremena, dok je osjećaj trajne odsutnosti zanemaren kao jedna od osobitosti Urbanova rada. Njegova snimka nastavila je govoriti jezikom koji ne pripada autoru, postala je dio tuđe projekcije, poput prisilnog svjedoka čiji se iskaz pokazuje u neprekinutom loopu. Uspoređujući film s fotografijom, Roland Barthes zamjerao mu je nezasitnost, jer „nemoguće je zaustaviti stroj, i iskusiti sebe u njemu”.³⁸ Na tragu toga, u primjeru dubrovačkog spomenika izostala je mogućnost kontemplacije i mišljenja, individualnog sjećanja, tumačenja i asocijacije kao preduvjeta postojanja „misaonog gledatelja”, Bellourovim riječima.

Urbanova pogibija nije jedini slučaj stradanja fotografa za vrijeme snimanja, a vijesti o takvim događajima stizale su s mnogih ratišta. Ponekad se prizori pamte kroz čitav život, poput „fantomske slike” koje će tek kasnije, kad to razina svijesti omogući, biti „zamijenjene stvarnom fotografijom”.³⁹ Bi li, da je preživio, Pavo Urban pamtio svoje snimke Straduna kao fantomske, nastale intuitivnim pritiscima okidača, ili kao stvarne, smještene u osobni arhiv sjećanja i svjedočanstva? I danas fascinira činjenica da je u toj prigodi snimao s

dva filma, dijapozitivom u boji i crnobijelim. Sveukupno dvanaest snimaka: tri okomite u boji, a ostale u horizontalnom izrezu koji se postupno guši u dimu granata. Više puta prikazana u galerijama i muzejima,⁴⁰ ova serija možda ipak najbolje komunicira u malom, gotovo intimnom formatu, razvijajući se poput leporela u svjedočanstvo o kojem je nemoguće govoriti. Iako mu ovo svojstvo ne možemo pripisati sa sigurnošću, postoje indicije da je Urban djelovao iz pozicije umjetnika kao arhivista koji istodobno razumije melankoličnu prirodu kulturnog okruženja iz kojeg potječe i koje je ugroženo, ostavljajući za sobom u nasljeđe traumatični događaj kao fragmentirani detalj duge povijesti kojoj je pripadao neko vrijeme.

EGZISTENCIJALNE FORMACIJE ANTUNA MARAČIĆA

Fotografije mogu funkcionirati poput teksta upisanog u „lokalni” diskurs, ovisnog o vanjskom—širem—diskursu koji generira raznovrsna znanja. Važne strukture koje rani semiotičari pronalaze u fotografiji nisu se samogenerirale spontano, nego, prema Burginu, proizlaze iz „načina ljudske organizacije”.⁴¹ Značenje se kod takvih radova konstantno odnosi na društvene i psihičke formacije i autora i gledatelja, a egzistencije tih formacija, kako piše Burgin, simultane su i koegzistiraju, no razmatramo ih odvojeno.

Jesu li snimke Antuna Maračića iz egzistencijalne formacije *Ne-grad i njegov subrealizam* dokumentarne? Osobe koje nisu upoznate s kontekstom možda će zaključiti da na njima ne vide ništa posebno, da izgledaju kao da im nedostaje fokus i zbog toga odaju dojam nesigurnosti. Ako se oslonimo na uobičajeno značenje dokumentarnosti, možemo reći da djeluju stvarno, no zbog zamagljene atmosfere i posvećanijeg izostanka ljudi približavaju se apstrakciji; prizivaju situaciju isključenosti, krize i napetosti, možda na tragu „principa nesigurnosti modernog dokumentarizma”.⁴² Serija je snimljena desetak dana nakon Urbanove, iste 1991. godine, u Novoj Gradiški. Izraz „ne-grad” autor je osmislio početkom rata u Hrvatskoj, ranih devedesetih, a te dvije riječi, kojima opisuje uništavanje grada, ugrožavanje života njegovih stanovnika i poništavanje urbanog postojanja, parafraza su umjetnikova *subrealizma*—podzemne, zakopane stvarnosti obilježene uništenjem i smrću. Mračne, maglovite i gotovo prazne scene izraz su stvarnog straha, egzistencijalne mučnine koja je Maračića obuzela nakon napada na rodni grad. Dimenzija ništavila izražena je u relativno maloj seriji u kojoj se praznina zamjećuje na dvije razine—u prizorima gradskog pejzaža i osmrtnicama koje prekrivaju lokalnu oglasnu ploču, smještenu uz perivoj u središtu grada. U ovom je slučaju strah opipljiv, bez konceptualnih sumnji prisutnih u pojednim njegovim prethodnim radovima (na primjer *Alea lacta Est*), u kojima je nastojao dokumentirati osjećaj koji je prethodio odluci. Apsurdnost preuzimanja odgovornosti za uzimanje ili neuzimanje knjige s police, za ustajanje ili ostajanje u krevetu, prikazane u seriji *Alea lacta Est*, stilizacija je umjetnikova straha od mogućih posljedica, od opasnosti da po završetku konkretne akcije život više neće biti isti.



Sl. 6–8 Antun Maračić, Nova Gradiška, 16. prosinca 1991. (iz serije *No Grad i njegov subrealizam*). Analogna c/b fotografija. Ljubaznošću umjetnika | Antun Maračić, Nova Gradiška, 16 December 1991 (from the series *No-City and its Subrealism*). Analogue b&w photograph. Courtesy of the Artist.

↑

Suočen sa stvarnim strahom i razaranjem, Maračić snima *Ne-grad i njegov subrealizam* provevši noć u provizornom skloništu u podrumu kod prijatelja, nakon čega ujutro izlazi u grad—*ne-grad*—u kojem nikoga ne zatječe na ulici. Serija funkcionira kao sekvenca pogleda zabilježених prolaskom središtem grada, javnim prostorom gdje caruju magla, ožiljci od granatiranja i osmrtnice. Pravoslavna crkva, udaljena pedesetak metara od mjesta na kojem Maračić fotografira, dignuta je u zrak neposredno nakon toga. Njezini ostaci potom su zatrpani i prekriveni cvjetnjakom. Taj čin simbolički povezujemo s rušenjem sinagoge u vrijeme Drugog svjetskog rata koja je s pravoslavnom te jedinom „preživjelom” katoličkom crkvom činila sakralni trolist karakterističan za mnoge kontinentalne gradove u Hrvatskoj.

Određenu razinu konceptualizacije ratnog stanja Maračić postiže u seriji *RAT-ART* (1991./1992.), pri čemu jednostavnim premetanjem slova riječ rat pretvara u art. Zamjećujući promjenu vizualnog sadržaja u prostoru grada, snima „skulpturalne ansamble” kojima su građani prekrivali šupljine i staklene površine izloga i prozora te ih interpretira kao djela anonimnih „likovnjaka” koji unatoč ratnim okolnostima zadovoljavaju svoju sklonost za estetikom.

APOSTERIORNA BUDUĆNOST

Mlađe generacije umjetnika nisu bile svjedoci rata, ali ratnu traumu prepoznaju u urbanom prostoru (Bojan Mrđenović), kao i u krajolicima u kojima se, osim na tragove Domovinskog rata, nailazi i na druga ratna stradanja (Sandra Vitaljić). Trauma proživljena u ranom djetinjstvu u pozadini je odluke o snimanju serije *Budućnost* Bojana Mrđenovića (2011.–2018.). U njezinoj realizaciji Mrđenović donekle pribjegava istraživačko-arhivskoj metodi, pri čemu samo suočenje sa zamijećenim prizorom pokreće složeni memorijski aparat koji ga vodi u prošlost. Na izvjestan način, njegov pristup podsjetio me na scenu iz Sebaldova *Austerlitz*, preciznije na dio u kojem pisac, potaknut rasporedom pocinčanih kanti za smeće koje je zamijetio pripovjedač, ekfrastički opisuje susrete kroz koje ga vodi fiktivni lik, preko lokvi na ulicama do kasarni te naposljetku do dućana—svojevrzne „mrtve prirode” čija je privlačna snaga predmeta i uspomena iznimna.⁴³ Mrđenović pripada mlađoj generaciji umjetnika odraslih na rubu ratnih ostataka. Iako je u vrijeme rata bio dijete, razvija topografsku svijest vođen saznanjima o brojnim društvenim nepravdama koje je prouzročio rat. Njegove fotografije tragova socijalističke prošlosti koju simbolizira natpis trgovačkog poduzeća *Budućnost* dokumenti su koji problematiziraju daleko šire razdoblje od onog ratnog. Stanje snimljenih objekata govori o sukobima koji su se u prvoj polovici 1990-ih odvijali u istočnoj Hrvatskoj; istodobno, ove fotografije pokazuju kako je modernizam nakon Drugog svjetskog rata ulazio u povijesne dijelove gradova i tretirao prošlost, kao i to kako se prema toj prošlosti odnosi današnje društvo, prepuštajući socijalistički sloj propadanju.

40

Uz ostalo, serija je prikazana i u nekoliko publikacija: Lukša Peko (ur.), *Pavo Urban*, Dubrovnik: Naučna biblioteka, 1992.; Antun Maračić (ur.), *Pavo Urban*, Dubrovnik, 1991. *Fotografije*, Zagreb: Galerija Zvonimir, MORH, 1993.; Antun Maračić, *Pavo Urban—Posljednje slike*, Zagreb: Meta, 1997.; Dubravka Vrgoč (ur.), *Ratni dnevnik Pava Urbana*, Zagreb: Meandarmedia, 2016.

41

Burgin, „Looking at Photographs”, 144.

42

Steyerl, „The Uncertainty of Documentarism”.

43

Sebald, *Austerlitz*, 203.



Sl. 9 Bojan Mrdenović, *Budućnost* | *The Future*, 2011. – 2018., Pakrac.
Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.



Sl. 10 Bojan Mrdenović, *Budućnost* | *The Future*, 2011. – 2018., Lipik.
Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.

↓ Sl. 11 Bojan Mrdenović, *Budučnost* | The Future, 2011. – 2018., Pakrac.
Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.



↓ Sl. 12 Bojan Mrdenović, *Budučnost* | The Future, 2011. – 2018., Poljana.
Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnika | Courtesy of the Artist.



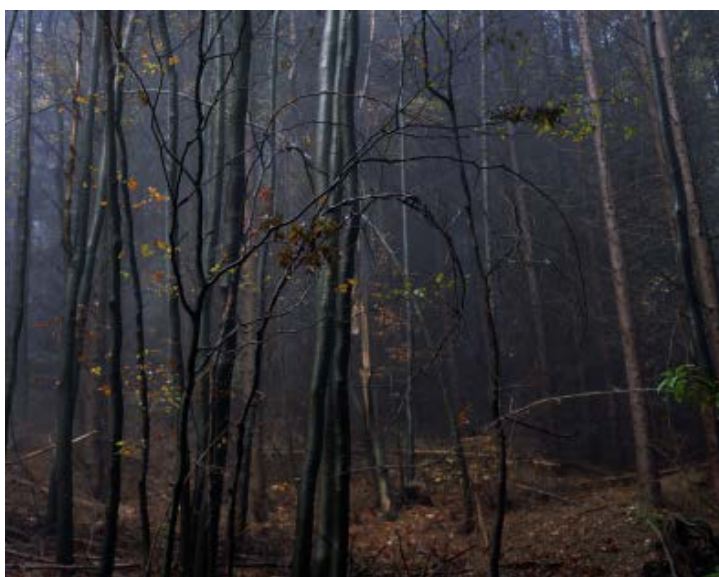
„Fotografije prikazuju prostore trgovačkog poduzeća znakovitog naziva ‚Budućnost‘, koje je osnovano 1954. godine sa sjedištem u Pakracu. Poduzeće je do devedesetih imalo preko pedeset lokala u Pakracu, Lipiku i okolnim selima. Od devedesetih godinama zbog niza okolnosti postupno slabi, a od 2006 godine je u stečaju.

Na fasade ovih zgrada nataloženi su slojevi društveno-gospodarskih mijena, promjena sustava vrijednosti i ideologija. Kuća Grgurić u Pakracu sagrađena je sredstvima lokalnog trgovca 1906. godine u historicističkom stilu. Nakon što je nacionalizirana, s fasade su skinuti svi ukrasi koji su podsjećali na građansko, a fasada zgrade je pojednostavljena u duhu modernizma. U duhu funkcionalnog modernizma sagrađena je većina lokala poduzeća ‚Budućnost‘. Pogled na arhitekturu daje nam uvid u njezin tretman u prošlosti, a trenutno stanje govori o današnjem duhu vremena.

Zgrade ‚Budućnosti‘ građene su u vremenu koje je obilježeno kolektivnim vjerovanjem u bolje sutra koje je bilo čvrsto utemeljeno u materijalnoj stvarnosti. Socijalistička vizija se na institucionalnoj razini rasplinula, a vjera u napredak i budućnost je poljuljana. Normalnost se danas konstruira kroz neizvjesnost i deregulaciju, a budućnost nikad nije bila manje izvjesna.“⁴⁴

Ruševne i krajem 2020., trgovine Budućnosti govore o kliničkom slučaju društvene sljepoće. Primjeri poput ovog mogli bi poslužiti u edukativne svrhe, no u ovom trenutku interes za slojevitu i višeznačnu sliku svijeta gotovo ne postoji. Rat koji se 1990-ih vodio u Hrvatskoj i dalje zatire brojne političke i ekonomske pokazatelje, a društvo u mnogim segmentima ostaje podijeljeno. Snimke u čijem je fokusu arhitektura obilježena pridjevom socijalizma (prvenstveno zbog vremena izgradnje, a ne stilskih karakteristika), razorena u Domovinskom ratu, tangiraju rijetke pojedince.

Snimljene dvadeset i više godina nakon serije *Budućnost* Darka Bavljakova, Mrđenovićeve fotografije nerijetko su se spominjale kao njezina svojevrsna parafraza. Ipak, riječ je o nečemu posve drugom. U vrijeme snimanja Mrđenoviću nije bila poznata Bavljakova serija, dok je primarni impuls za njezin nastanak umjetnikovo bavljenje tranzicijom. Upravo je to, prema njegovu mišljenju, središnji problem društva čije su brojne povijesne promjene sustava pridonijele marginalizaciji i gubitku fokusa u odnosu prema radu, javnom prostoru, ekonomiji i vlasničkim te mnogim drugim pitanjima koje postavlja u svojim fotografijama. Mrđenoviću nije u fokusu natpis koji konotira specifičnu kulturu sjećanja; za razliku od toga, on ostavlja vidljivim širi kontekst i detalje koji svjedoče o posljedicama tranzicije koju istražuje i u drugim svojim serijama.



44 Bojan Mrđenović, *Budućnost (2011. – 2017.)*, izjava umjetnika, 2018.

45 Sears, „Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose”, 217.

46 Goldstein, „Zašto i fotografija?”, 158.

47 Weigel, „Body-and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin”.

48 U ovom poglavlju svoje bi mjesto mogle naći serije fotografija Ane Opalić, osobito *Minska polja* i *Poslije*. O njezinu radu više sam puta pisala, uz ostalo u knjizi *Na drugi pogled*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti – UPI2M, 2010., zatim u katalogu izložbe *Tražeci mjesta za zaborav*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2008., a opsežnija studija njezinih fotografija povezanih s ratom prihvaćena je za izlaganje na konferenciji *Fast Forward: Women in Photography*, koja će se održati 2022.

Sl. 13 Sandra Vitaljić, *Neplodna tla | Infertile Grounds*, Buče, 2009. Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnice | Courtesy of the Artist.

←

BUČJE

Na samom početku Domovinskog rata, srpski pobunjenici i snage Jugoslavenske narodne armije organizirale su, u Buču kod Pakraca, koncentracijski logor. Zarobljenici su držani u zgradi Veterinarske ambulante. U posebnom prostoru bilo je zatočeno desetak žena. Kroz logor, koji je djelovao od kolovoza do prosinca 1991., prošlo je više od 300 branitelja i civila. Zatvorenici su držani u neljudskim uvjetima, izgladnjivani, pre-mlačivani, ponižavani i tjerani na prisilni rad. Dvanaestoro ljudi je ubijeno, a sudbina 41 osobe još je uvijek nepoznata. Nakon rasformiranja logora zatočeni su prebačeni u zatvor Stara Gradiška, a potom, u siječnju 1992., razmijenjeni pod nadzorom Međunarodnog Crvenog križa. Za zločine u logoru Buče nitko još nije osuđen. | At the very beginning of the Croatian War for Independence, the Serbian rebels, assisted by the forces of the Yugoslav Army, organized a concentration camp in Buče, near Pakrac. The prisoners were held in the building of the veterinary clinic. A dozen women were detained in a separate area. The camp was operational from August to December 1991. More than 300 Croatian soldiers and civilians were detained in the camp at various times. They were tortured, starved, beaten and humiliated. Twelve people were killed and the fate of 41 people is still unknown. After disbanding the camp, the detainees were taken to Stara Gradiška prison and they were exchanged in January 1992 under the supervision of the International Red Cross. No one has yet been convicted for the crimes at the Buče camp.

Sl. 14 Sandra Vitaljić, *Neplodna tla | Infertile Grounds*, Adolfovac, 2009. Kolor fotografija | Color photograph. Ljubaznošću umjetnice | Courtesy of the Artist.

←

SLJEME, ADOLFOVAC

Sedmog prosinca 1991. oko 23 sata, pet pripadnika pričuvnog sastava MUP-a iz tzv. eskadrona smrti Tomislava Merčepa ušlo je u stan srpske obitelji Zec u Poljaničkoj ulici, na zagrebačkoj Trešnjevci. Mihajla Zeca, koji je nakon što su mu naredili da pođe s njima pokušao pobjeći, ubili su na licu mjesta. Njegovu suprugu Mariju i 12-godišnju kćer Aleksandru, koje su svjedočile ubojstvu, odveli su kombijem do planinarskog doma „Adolfovac” na Sljemeni. Ispred doma su iskopali jamu, do nje doveli Mariju i Aleksandru Zec i u njih ispalili više hitaca. Ubojice—Igor Mikola, Nebojša Hodak, Siniša Rimac, Munib Suljić i Snježana Živanović—su priznali krivnju pred istražnim sucem. Unatoč tome oslobođeni su zbog proceduralne pogreške tijekom istrage. Hrvatska vlada odlučila je 2004. isplatiti jedno-kratnu novčanu pomoć preživjelim članovima obitelji Zec u iznosu od 1,5 milijuna kuna. Njihov odvjetnik povukao je nakon toga tužbu protiv hrvat-ske države podignutu na Općinskom sudu u Zagrebu. Adolfovac je 1993. spaljen. Nekad popularan planinarski dom, danas je samo ruševina za koju rijetki znaju. | On December 7th 1991, around 11PM, five reservists of the Croatian police (so-called Merčep's esca-drons of death) entered the apartment of a Serbian family named Zec in Zagreb neighborhood Trešnjevka. Mihajlo Zec, who tried to escape, was killed on the spot. His wife Marija and 12-year-old daughter Aleksandra, who witnessed the murder, were taken by van to the mountain lodge Adolfovac on Sljeme near Zagreb, shot and buried there. Although the killers Igor Mikola, Nebojša Hodak, Siniša Rimac, Munib Suljić i Snježana Živanović were arrested and pleaded guilty before a magistrate, they were released because of procedural errors during the investigation. In 2004 the Croatian government decided to pay financial assistance to the surviving members of the Zec family in the amount of 1.5 million Kuna. Subsequently, their lawyer withdrew a lawsuit against the Croatian state in the Zagreb Municipal Court. Adolfovac burned down in 1993. Once a popular hikers' lodge, today is just a forgotten ruin.

PREHODATI TRAUMU

Ratno stanje često uvjetuje „neuspjeh da vidimo jasno”.⁴⁵ Na izvjestan način o tome piše i Albert Goldstein navodeći „posteriornost fotografije”, za kojeg su „sve naše fotografije (...) dokumentiranja egzistencije nužno literarna djelatnost. Fotografija nije pritom sjećanje već upotreba materijala ili predložka za stvaranje *svoga* prošlog.”⁴⁶ Fotografije traume koje su postale dio institucionalnih cjelina (prvenstveno uvrštavanjem u muzeje, izložbe i umjetničke publikacije) prikazuju određenu razinu stvarnosti, što nas suočava s koegzistencijom više realiteta i različitih konteksta unutar kojih se formiraju. U pokušaju što sveobuhvatnije interpretacije traume umjetnici posežu za ponovljenim čitanjima („stvaranjem *svoga* prošlog”), osobito kulturno-antropološkim razmatranjima sjećanja i pamćenja. Povijesni indeks karakterizira vrijeme u kojem su pojedine fotografije nastale i stekle (prvotno) značenje, dok aktualni teorijski diskurs, zahvaljujući Walteru Benjaminu, omogućuje uspostavu prepoznatljivosti (njem. *Erkennbarkeit*) i nove čitljivosti (njem. *Lesbarkeit*).⁴⁷ Vjerojatno stoga umjetnici posežu i za literarnom montažom koja odgovara suvremenoj egzistenciji i koja u mnogim lokalnim kustoskim i kritičkim praksama dovodi do umjetničkih istraživanja u cilju predstavljanja rata izvan standardnog propagandno-političkog sustava. Sebaldovska metoda izgradnje osobnog arhiva jedan je od načina kako je unutar prostora kulture moguće ostvariti drukčiju razinu gledanja.

Tijekom vremena građa vezana uz pamćenje—pa tako i ona fotografska—prelazi iz privatnog u javni diskurs. Postupci arhiviranja koje provode pojedini umjetnici ponekad su svjesni, dok ih kod drugih prepoznajemo u nizu odluka o kojima ovisi samo snimanje i kasnija produkcija djela (koja uključuje način prezentacije, uvođenje teksta kao integralnog dijela rada i slično). Uz ostalo, traumatična sjećanja na rat nerijetko se reaktiviraju kroz vizualizaciju pejzaža. Za razliku od zadovoljstva u promatranju krajolika, mnogi umjetnici krajolik povezuju s traumom, pristupajući mu kao mjestu opterećenom tragovima prošlosti, svjesni činjenice da ne postoji nedužno mjesto (kao što ni oko koje snima nikad nije posve nedužno).⁴⁸ Nailazimo na scene specifičnog izreza, mjesta u kojima pogled ostaje „zarobljen”, jer nema priliku izaći u širi prostor, kliznuti kako je to bilo moguće u nekim drugim situacijama. Iako je riječ o scenama prirode kojima bismo se na prvi pogled mogli diviti, intuitivno osjećamo težinu, nedostatak ili, bolje rečeno, lišenost ljepote. Neka mjesta djeluju kao da se na njih stiže prekasnno, nakon što se sve zbililo. Često je riječ o fotografijama koje ustvari nisu deskriptivne i kod kojih je teško odrediti narativ. Na njima primjećujemo transformaciju dubine, a čest je i specifičan način kadriranja i odnos zamućenih i izoštranih dijelova koji sudjeluju u postizanju specifične atmosfere. Nerijetko su gledatelji prepušteni samostalnom „lutanju” pogleda koji ostaje negdje u zoni prizora i žudno traga za bilo kojim detaljem koji je moguće prepoznati i uputiti u nekom drugom smjeru.

Benjaminove termine čitljivosti i prepoznatljivosti moguće je dovesti u vezu sa serijom *Neploidna tla* (2009.–2012.) Sandre Vitaljić, u realizaciji koje umjetnica ukazuje na potrebu za ponovljenim čitanjima topografskih struktura u cilju njihova uvrštavanja u kolektivno znanje o pojedinim mjestima stradanja. Podudaranje povijesti i pamćenja, kako ih tumači Pierre Nora,⁴⁹ njihova identitetska „lančana veza”, prekinuti su te kroz strukturu umjetničkih istraživanja (sjećanja i amnezije kao standardnog polariteta ljudske zajednice) predstavljeni u seriji koja na prvoj značenjskoj razini uspostavlja vezu s prostorom prirode. U daljnjim čitanjima njezine fotografije pejzaža razmatramo kao alegorije psiholoških stanja, ali i ideologije, politike, nacionalnih i vjerskih odnosa i drugih društvenih aspekata zbog kojih su ta mjesta u konačnici i obilježena traumatičnim događajem. Sandra Vitaljić zaustavlja se na mjestima masovnih egzekucija i prešućivanih masovnih grobnica, pitajući se kako ih je uopće moguće fotografirati. Pritom zajedno s gledateljem dekodira pejzaž kako bi zatim, svatko u svoje vrijeme i na svoj način, probali prepoznati odnose između oblika prirode i onoga što je u prirodi činio čovjek. Ovaj postupak, na koji nailazimo i u brojnim drugim sredinama, podsjeća na načine kako se ponašamo s diskurzivnim sustavima, zbog čega će mnogi dijelovi prirode biti pročitani kao tragovi religioznih, psiholoških ili političkih alegorija.

ZAKLJUČAK

Pišući predgovor zbirci eseja Davida Levija Straussa, John Berger, ne bez razloga, pita se „Gdje smo mi?”.⁵⁰ Doista, gdje smo u trenutku kad se, uvodeći u raspravu fotografije Domovinskog rata, bilo da su nastale u vrijeme njegova trajanja (Bavoljak, Urban, Maračić) bilo da su rezultat istraživanja i tumačenja traumatičnih događaja u širem povijesnom—pa time i političkom i drugim kontekstima (Mrđenović, Vitaljić)—susrećemo s različitim razinama i izvorima boli? Radovi odabranih autora pripadaju takozvanom *prostoru iskazivanja*, kako ga naziva de Certeau, definiranog uz ostalo i hodanjem koje „potvrđuje, sumnja, nagađa, prekoračuje, poštuje putanje koje ,izgovara””.⁵¹ Te su putanje umjetnici predstavljeni ovom prilikom istražili i predstavili na svoj način. Vraćajući se na Bergerovo pitanje, treba podsjetiti na činjenicu da je riječ o fotografijama koje pokazuju ono što je neobjašnjivo; ne zbog toga što je riječ o tajni, nego jer su teme koje umjetnici propituju povezane s boli koja je trajno upisana u zajednički civilizacijski kod, ali koje nije moguće jednoznačno shvatiti i interpretirati. Naš odnos prema prošlosti nije ni točan ni precizan. Formira se na mjestima koja se, prema Joyceu, „sjećaju događaja”, dok ih tekstom prenosimo u daljnje rasprave, konstruirajući odnose kako bismo odredili putanje njihovih novih značenja. Pritom su umjetnički postupci povezani s brojnim zaprekama, pa čak i reprezentacijskim ograničenjima. Upravo zato pri interpretaciji posežemo i za literaturom, pokušavajući prepričati okolnosti kojima su fotografi svjedočili, traume koje nije moguće generalizirati, nego svaku prikazati kao specifičan i tragičan povijesni događaj poslije kojeg ostaju brojna pitanja. Oči su ionako, prema Paulu Valéryju, organ postavljanja pitanja, a fotografije (tek) pokušaj vizualnog odgovora.

.

49

Nora, „Između pamćenja i historije”, 24.

50

Levi Strauss, *Between the Eyes*, VII.

51

De Certeau, *Invencija svakodnevice*, 162.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Azoulay, Azriella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

Barthes, Roland. *Svijetla komora*. Prijevod: Željka Čorak. Zagreb: Antibarbarus, 2003.

Bate, David. „The Memory of Photography”. *Photographies*, 3 (2010.): 243–257. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499609> (pristupljeno 1. rujna 2019.).

Bavoljak, Jasmina (ur). *Darko Bavoljak, Fotografije 1991–1992. Satnija hrvatskih umjetnika*. Zagreb: Art de facto, 2015.

Bellour, Raymond. „Meduslika. Fotografija, film, video”. *Up&Underground*, 29/30 (2016.), 47.

Benjamin, Walter. „Mala povijest fotografije”, 37–52. U: *Walter Benjamin. Uz kritiku sile. Eseji*, ur. Milan Mirić, Ante Stamać. Prijevod Snješka Knežević, Zagreb: Biblioteka Razlog, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1971.

Burgin, Viktor. „Looking at Photographs”, 142–153. U: *Thinking Photography*, ur. Viktor Burgin. Hampshire & New York: Palgrave MacMillan, 1982.

de Certeau, Michel. *Invencija svakodnevice*. Prijevod Gordana Popović. Zagreb: Naklada MD, 2003.

Cross, Karen, Peck, Julia. „Editorial. Photography, Archive and Memory” *Photographies*, 3 (2010.), 127–138. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540763.2010.499631> (pristupljeno 15. srpnja 2021.).

Deleuze, Gilles. *Film 1: Slika–pokret*. Zagreb: Bijeli val, 2010.

Derrida, Jacques. *Archive Fever*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

Derrida, Jacques. „Archive Fever: A Freudian Impression”, 158–161. U: *Destruction. Documents of Contemporary Art*, ur. Sven Spieker. London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The MIT Press, 2017.

Diedrich, Lisa. „Gathering Evidence of Ghosts: W. G. Sebald’s Practices of Witnessing”, 256–279. U: *Searching for Sebald. Photography After W. G. Sebald*, ur. Lise Patt. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

Goldstein, Albert. „Zašto i fotografija?”, 158. U: *Hrvatska fotografija od 1950. do danas*, ur. Davor Matičević, Marija Gattin, Tihomir Milovac. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997.

Iversen, Margaret. *Photography Trace and Trauma*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2017.

Klaić, Josip. *Pavo Urban—posljednji snimci. Miroslav Tomšić—snimka mrtvog Pava Urbana* [neobjavljeno predavanje], 2017.

Košćević, Želimir. „Više od činjenice”, 166–167. U: *Hrvatska fotografija od 1950. do danas*, ur. Davor Matičević, Marija Gattin, Tihomir Milovac. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997.

Levi Strauss, David. *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, New York: Aperture, 2003.

Maračić, Antun. „Rat art”. *Život umjetnosti*, br. 51 (1992): 13–16.

Nora, Pierre. „Između pamćenja i historije. Problematika mjesta”. U: *Kultura pamćenja i historija*, ur. Maja Brkljačić, Sandra Prlenda. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2006.

Schama, Simon. *Landscape & Memory*. London: Harper Perennial, 2004.

Sears, John. „Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald’s Prose”, 204–225. U: *Searching for Sebald. Photography After W. G. Sebald*, ur. Lise Patt. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007.

Sebald, W. G. *Austerlitz*. Prijevod: Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić, 2006.

Sebald, W. G. *Saturnovi prsteni. Hodočašće po Engleskoj*. Prijevod: Andy Jelčić. Zagreb: Vuković & Runjić, 2010.

Sekula, Allan. *Photography Against the Grain*, London: MACK, 2016.

Sontag, Susan. *Prizori tuđeg stradanja*. Prijevod: Božica Jakovlev. Zagreb: Algoritam, 2006.

Steyerl, Hito. „The Uncertainty of Documentarism”. <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-55/the-uncertainty-of-documentarism> (pristupljeno 6. listopada 2018.).

Tomšić, Miroslav. „Posljednje fotografije Pave Urbana, 6. 12. 1991.” [videosnimka] https://www.youtube.com/watch?v=T9II_brgw5k (pristupljeno 17. 6. 2018.).

Vitaljić, Sandra. *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*. Zagreb: Algoritam, 2013.

Vitaljić, Sandra. „Kako se kalio rat”. <http://pogledaj.to/drugestvari/kako-se-fotografijama-kalio-rat/> (pristupljeno 1. listopada 2018.).

Ward, Ivan. *The Uncanny—A Centenary*. London: Freud Museum, 2020.

Weigel, Sigrid. *Body-and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*. London & New York: Routledge, 2005. https://monoskop.org/images/a/a1/Weigel_Sigrid_Body_and_Image_Space_Re-reading_Walter_Benjamin.pdf, XI (pristupljeno 1. rujna 2020.).