

Zero Point of Meaning

**Non-functional, Non-representational, Elementary, Experimental
and Conceptual Photography in Croatia**

**Nulta točka značenja
Nefunkcionalna, neprikazivačka,
elementarna, eksperimentalna
i konceptualna fotografija
u Hrvatskoj**

Camera Austria
9. 3. – 26. 5. 2013
Lendkai 1
8020 Graz, Austria

Kustosice:
Sandra Križić Roban, Ivana Hanaček
Asistentica:
Jelena Pašić

Štrajk u Labinu, 1987

I.H.: Osvrnimo se na vaše cikluse fotografija iz 80-ih godina: Ljudi iz šahta, Mesnička 6, Štrajk radnika u Labinu, Mama u zatvoru, Bolnica, Romsko naselje... U kojoj mjeri je vaša motivacija za snimanje tih fotografija bila vezana uz kritiku socijalističkog društva, koje je, barem u teoriji, proklamiralo društvenu jednakost?

B.C.: Moja namjera je bila bilježiti postojeće stanje, a objavljuvanjem tih fotografija u novinama netko bi to doživljavao kao kritiku društva, a netko i ne. U svakom su slučaju fotografije objavljene u novinama, barem tada, imale sigurno veći utjecaj nego što bi imale kad bi ih se prikazivalo u galeriji, ali i u tom slučaju pitanje je koliko se na taj način moglo nešto stvarno promijeniti, ako je to uopće bio cilj.

I.H.: Izlaganje tih fotografija u galerijama za vas je bilo sekundarno, a primarne su bile novine?

B.C.: Primjerice, Mesničku 6 sam snimio 1983. i objavio u Studentskom listu pa u Poletu, a zatim je 1984. bila izložena u Galeriji Peščenica i upravo sam tada shvatio da od svega toga više koristi imaju svi drugi zajedno sa mnom, nego sudionici na tim fotografijama.

I.H.: Zanima me i vaš odnos s ljudima koje ste fotografirali. Kako je tekao proces upoznavanja i izgradnje povjerenja između vas i ljudi koji su živjeli na samom rubu socijalne bijede?

B.C.: Često je to bila slučajnost ili rad za novine, možda bih trebao govoriti o onome što nisam fotografirao. Vrlo je važno u kontaktu s ljudima biti otvoren, bez figa u džepu, pa je to rezultiralo i nefotografiranjem. Drugi pristup je rezerviran za paparace koji moraju pod svaku cijenu napraviti fotografiju.

I.H.: Neke ste cikluse snimili i po novinarskom zadatku? An-

gažmanom u studentskim časopisima imali ste i direktni pristup informacijama?

B.C.: Da, definitivno. Kako bih fotografirao u bolnicama? Imali smo veliku slobodu, mogli smo neke teme sami pronaći i na svoj ih način vidjeti. Čini mi se da je danas daleko suženiji prostor rada fotografa u medijima. Jako dobro sam radio s Damirom Mikuljanom, koji je sad odvjetnik, i Ivom Lučićem. Oni bi pisali, ja bih fotografirao. Nismo znali za „odrađivanje“, bilo je puno više strasti.

I.H.: Ciklusom Prizori bez značaja odmaknuli ste se od socijalne tematike. Iako se nije radilo o nekom radikalnom zaokretu, nego o „spontano“ nastalom ciklusu koji još uvijek nije završen...

B.C.: Nije zadovoljstvo spustit se u šaht i snimat ljude koji tamo žive. Tu nema romantike fotografiranja kao kad objesiš fotoaparata oko vrata, gledaš uokolo i snimaš. A dobar dio mene je dokoličar. Takav tip fotografije su Prizori bez značaja. Ili serija Ljetovanje.

Mogao bih mistificirati i reći da sam te prizore krenuo raditi jer sam znao što želim s time postići i mogao bih razviti čitavu teoriju i reći da je to bio projekt. Ipak, uvijek sam pokušavao izbjeći riječ projekt, tj. svijest da je nešto projekt, jer me onda to koči. Ti bi se ciklusi trebali tumačiti u smislu neke međusobne veze ili onoga što nazivamo rukopisom ili stilom. Tebe kao autora određuje neki svjetonazor, viđenje koje određuje što ćeš fotografirati. Ili te naprosto vodi specifičan senzibilitet prema nečemu. Nastala je određena količina fotografija i te sam prizore s vremenom „usvojio“. A onda je jednom oko 1989. došao Davor Matičević i predložio te fotke za neku izložbu u Sloveniji. One tada još nisu imale naziv. Pokazao sam ih 1992. u KIC-u, i za taj je ciklus trebalo smisliti neko ime. Meni se svašta vrzmalo po glavi, a onda sam u jednom trenutku do-

šao na tu ideju fotografije bez značaja, bez prizora. I Maračić mi je rekao da je to super. Slično mi se dogodilo i s kratkim videima koje sam radio fotoaparatom, i za koje uopće nisam mislio da će biti nekako upotrijebljeni. Mislio sam da ničemu ne služe. E, to su te ne-

prikazivačke fotografije... A s druge strane ti prizori nikako nisu bez značaja, samim tim što se prikazuju oni ipak jesu od značaja! Možda su oni to bili do trenutka izlaganja...

Petar Dabac

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Ivana Hanaček,
veljača 2011.

Fotogram, 1975–77

R./H.: U tvom radu primjetno je više raznovrsnih eksperimenata. Možeš li opisati neke od njih, kako su nastali, što te potaklo da ih radiš?

P.D.: Kraj filma je serija u kojoj sam se bavio krajem filma u fizičkom smislu. Postoji onaj kraj koji se uvlači u mehanizam kamere, a zatim ide dio filma koji je uvijek osvjetljen. Slučajno sam zamijetio te krajeve kad sam listao svoje materijale. Odnio sam ih u labos i tražio da mi ih isprintaju. Rekli su mi da to jednostavno ne ide jer je neoštro i da jednostavno kompjuter takvu fotografiju preskoči. Zato sam ih morao dati ručno raditi, no našli smo i bolje rješenje: dali smo ih skenirati i zatim otiskivali.

Sjećam se i jedne druge zanimljive situacije. Pojavio mi se 2002. na vratima čovjek koji mi je došao dati paket fotopapira. Njemu više nije trebao. Kutija je bila skoro pa puna i ubrzo sam zaboravio na nju. Naišao sam 2003. na tu kutiju. Nisam znao da su ti papiri osvjetljeni, no morao sam ih provjeriti jer ipak su prošli kroz njegove amaterske ruke. Odlučio sam ih razviti, jer sam htio doći do potpuno bijelog papira. Imao sam ih devedeset i nešto. Označio sam fotopapire

i razvio ih, ne osvjetlivši ih, redom kako su bili poslagani u kutiji. Ponovno sam se sjetio te kutije 2009., pa sam te fotopapire dao zalijepiti na ploču, redom kako su razvijani. Rad se zove Kutija osvjetljenog fotopapira.

R./H.: Zanimaju me aspekti nefunkcionalne fotografije u tvom radu. Taj je termin u vezi s tvojim fotografijama koristila Annie Le Brun u tekstu objavljenom u Cameri Austriji. Što ti danas taj termin znači?

P.D.: Puno toga što je ona napisala zapravo su moje misli. Mi smo puno razgovarali pa je ona na tim razgovorima bazirala svoje tekst.

R./H.: Uz termin nefunkcionalne fotografije povezujemo fotografije i druge fotografije nastale bez upotrebe fotoaparata, ali ona ga spominje u vezi s radovima iz serije Osjećaj prirode na kraju dvadesetog stoljeća. Radi se o uvođenju jednog ozbiljnog termina u diskurs fotografije. Što stoji iza te ideje? Da fotografija kakvu si snimio u toj seriji nema svoju funkciju?

Do tada sam radio razne eksperimente s kojima sam nastavljao tijekom 90-ih. Eksperimentirao sam s fiksirima, fotopapirom, svjetlom. Krivo! Fotografija ima svoju funkciju. Ja sam samo htio objasniti da ne volim kad se fotografija zloupotrebljava u raznim po-

družjima ljudskog života (kao na primjer u modi, dizajnu, reklami, politici i tako dalje). A i naslov projekta Osjećaj prirode na kraju 20. stoljeća nastao je u toku suradnje s Annie Le Brun. Tu su sudjelovali i još neki naši najuži prijatelji. Moj originalni naslov projekta, od trenutka kad sam ga počeo raditi, bio je Portret prirode.

R./H.: Što te konkretno zanimalo? Eksperiment s medijem, dekonstrukcija, ispitivanje granica medija? Slučajnost?

P.D.: Zanimali su me slučajnost i igra.

R./H.: Koja je razlika između eksperimenta koji su nastali slučajno, tijekom izrade fotografija u crnoj komori, i onih što su nastali namjerno, promišljeno?

P.D.: Sve se zna zašto se pojavljuje. Zna se kakvi se efekti dobivaju ako se malo ugasi svjetlo, ili ako ga se upali. Postoje kemičari koji sve točno znaju. Neke sam stvari namjerno radio, neke su nastale slučajno. Radio sam to kontinuirano. Čuvao sam razne ostatke fotopapira iz komore. Na nekim eksperimentima može se vidjeti da sam ih kontrolirano radio. Okretao sam fotopapir kako bi razvijać mogao kliziti po površini. Pa sam gasio i palio svjetlo. Zatim sam s razvijanjem pisao po papiru. Zanimalo me što se može sve u tim eksperimentima dobiti.

R./H.: Zanimljiv je taj „obrnut“ princip izrade fotografije. Ona se najčešće izrađuje u horizontalnom položaju, a ti ju postavljaš tijekom svojih eksperimenata u vertikalnu. Podsjeća na Pollocka koji je isto tako obrnuo priču, ali u mediju slikarstva. Umjesto vertikalno, platno je položio horizontalno i mnogo toga nastalo je curenjem, kapanjem i proljevanjem boje. Kod tebe, ta je gesta kontrolirana, nije

potpuno prepuštena slučaju. Kad si prvi puta počeo na taj način eksperimentirati, tj. istraživati?

P.D.: Zanimalo su me packe i te sam radove „s packama“ radio od 1970. godine. „Packao“ sam fotke sve do nedavno, kad sam imao slobodnog vremena. A s eksperimentima sam započeo, mislim, na samom početku 70-ih. Prvi fotogrami su nastali negdje polovinom 70-ih, možda već 1973. godine. Prvi put ću priznati da je ishodište bilo u jednom negativu koji je slučajno ostao u aparatu za povećavanje. Negativ je bio presnimak pravokutnog rastera koji mi je donio Mihajlo Arsovski s molbom da mu ga presnimim, jer mu je trebao za nekakav katalog.

Sandro Đukić

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Irena Gessner,
8. travnja 2011.

R./G.: Kako je nastao rad *Realnost slike* – slika realnosti? Možeš li pojasniti proces koji ga određuje, i njegove karakteristike?

S.Đ.: Sredinom 90-ih radio sam seriju kratkih videozapisa dnevnika karaktera, tehnikom in-camera editing, gdje sam bilježio situacije u kojima sam se nalazio, a za koje sam smatrao da su referentne za moju osobnu stvarnost. Istovremeno sam imao osjećaj da oslikavaju vrijeme u kojem živimo i da je to šire od privatnog sadržaja.

R./G.: Radi se o videozapisima na kojima si snimao sam sebe?

S.Đ.: Snimao sam prijatelje, mjesta ili situaciju u kojoj sam se našao, a na mnogim snimkama se i osobno pojavljujem. Velik dio tih filmova, od ukupno 38 videozapisa koje sam isproducirao, u trajanju od 30-ak sekundi do 10 minuta, snimljen je na putovanjima. Put kojim sam mnogo puta prošao: Zagreb – Düsseldorf – Amsterdam – Berlin – Prag – Zagreb. Filmovi nisu nastajali s unaprijed određenom namjerom. Jedan od zapisa napravljen je u Galeriji Dante – Marino Cettina, točnije nakon sprovida prerano preminulog prijatelja. Marino Cettina bio je pionir galerističkog posla na ovim prostorima. Osupnuo me njegov spровod – od svih ljudi koji su se oko njega kretali, a bilo ih je puno, na sprovodu je bilo samo devet umjetnika. Svi se nalaze na snimci – Boris Cvjetanović, Vlasta Delimar, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Miran Mohar i Borut Vogelnek te Roman Uranjek iz Irwina, Aina Šmit, Sabina Salomon koja mu je u to vrijeme bila asistentica i ja. Razmišljao sam o toj situaciji i nešto mi je nedostajalo. Svijet umjetnosti sam uvijek doživljavao jako osobno, kao način života, više od produkcije – stvaranja proizvoda, prije kao kreiranje duhovnog prostora.

Nedugo nakon tog događaja s Dezi Cettinom dogovorio sam izložbu u Galeriji koja se tada još uvijek nalazila u istom prostoru. Želio sam rekreirati tu situaciju kako bih sâm shvatio što se to dogodilo. Mislio sam da je to referentno za naše opće stanje, za ono što umjetnost znači i zanimao me odnos sudionika u toj priči. Po-veo sam se za idejom da ću, ako transferiram materijal u neki drugi

medij, u konačnici dobiti dodatnu informaciju i novo razumijevanje samog događaja.

Video iz Galerije Dante procesirao sam na način da sam ga pretvorio u frameove, spekulativno sam ih nazivao fotografijama i isprintao sam ih u formi knjige. Za razliku od videa, knjiga je kao medij puno kontemplativnija i sporija. Osim knjige na izložbi sam iz frameova napravio velike fotografije i njima obložio cijelu galeriju. Na taj sam način rekreirao situaciju u mjerilu 1:1, sagledivu u jednom pogledu. Tragom istog istraživanja kasnije sam proizveo 38 filmova i pretvorio ih u knjige i tako je nastala moja prva arhiva. Rad se zvao Biblioteka, i bio je izložen na prvoj izložbi WHW povodom obljetnice Komunističkog manifesta, za čiji je reprint Slavoj Žižek napisao predgovor. Knjige sam stavio na police i na taj način omogućio publici da prolazi kroz materijale. Govorim o snimkama iz Galerije Dante, razgovorima s Nan Hoover, putovanju kroz Istočnu Njemačku, kroz Potsdamer Platz u nastajanju, o videu s prijateljem Antonom Laikom (ruskim umjetnikom, koji se u potrazi za slobodom našao u Njemačkoj, gdje je, paradoksalno, doživio cenzuru i izbacivanje s akademije zbog nepoćudnih političkih ideja), a neki materijali snimani su na Jadranu...

Zanimao me privatni prostor, moje osobne priče i koja je njihova veza s realnošću koju živimo. S druge strane, zanimao me problem samog medija – što se događa kad se jedan te isti sadržaj prenese u drugi medij.

R./G.: I što se događa? Koja vrsta pomaka, drugačija slika, drugačije iskustvo – što si postigao tim prebacivanjima?

S.Đ.: Ključno je vrijeme, tj. ekspanzija u vremenu; čini mi se da materijal postaje kontemplativniji. Poput ogledala pomoću kojeg se promatrač okreće prema unutrašnjem osjećanju, to je okidač za razmišljanje. Promatranje intimnog prostora unutarnjeg svijeta.

R./G.: Spomenuo si da se za njegovo konačno značenje mora znati ovo što si ispričao. Znači da naracija možda nije naracija, nego autorsko objašnjenje, vrlo važno za shvaćanje rada. Funkcionira li rad bez toga?

S.Đ.: Intimno sam osjećao frustraciju prema cijelom tom vremenu, vremenu rata i turbulentnih promjena. Bio sam frustriran i nisam znao kako to savladati i formulirati. Godinama sam, govoreći o „Biblioteci“, izbjegavao govoriti o sadržaju filmova i isključivo interpretirao što se događa s medijem. Nisam pričao priče koje sam proživljavao i zašto sam ih snimio. Tek nakon dosta vremena počeo sam otvorenije govoriti što je tamo snimljeno i zašto mi je to važno. No, mislim da taj rad funkcionira na više razina, da ima slojeve koji su uvijek čitljivi, što još uvijek ne znači da promatrač dopire do svih njegovih elemenata. Danas kad gledamo kolekciju Marino Cettina jasno nam je kako je to bilo profilirano, Marino je imao jasnu ideju što radi, kojim se prostorom kretao, što značajno oslikava ideje umjetničke scene ovih prostora, ideologije i vremena u kojem je sve to nastajalo.

R./G.: Možeš li pojasniti razliku između makroslike i mikroslike – makro neminovno podsjeća na instalaciju složenu od velikih projekcija, u odnosu na mikroframe koji su zadržani u vrlo privatnoj sferi odnosa (prostora, iskustva).

S.Đ.: Radi se o inverznom postupku. Biblioteka je rad u kojem sam pokretnu videosliku zaustavio u vremenu, a kod instalacije Arhiva radi se o brojnim fotografijama koje sam snimao pojedinačno i onda ih dinamizirao, pretvorio u video i ubrzao njihovo prikazivanje. Videozapis koji je sastavljen od 25 sličica u sekundi, u ovom slučaju ima, umjesto povezanih sekvenci, različite fotografije. Iz statične situacije radim pokretnu sliku. Mozak funkcionira neusporedivo brže nego što to naša svijest registrira. Sve ostaje zabilježeno. Zanimalo me što se događa kad na takav način pokrenem sliku. Više puta iste sam materijale pokazivao prijateljima i zanimalo me što u stvari ljudi vide. A oni su prepoznavali nešto što su povezivali sa svojim osobnim iskustvom. Ja zapravo mislim da su vidjeli sve, sve je ostalo zabilježeno, a ono što im je svijest u toj brzini mogla vratiti natrag prepoznavanje je uzoraka koji su pohranjeni prethodno stečenim iskustvom.

R./G.: Zanimljiva mi je ta nevjerojatna razlika između nečeg što

je ograničeno – poput snimanja jednokratnom kamerom od 12 snimaka na Islandu i za razliku od toga 200 tisuća snimaka, nešto što je neizmjerljivo, nesavladivo. Cijela tvoja praksa odnos je između makrosvijeta i mikrosvijeta, a odabir načina snimanja je u tom razmeđu...

S.Đ.: Na drugoj samostalnoj izložbi u starom PM, koju sam otvorio neposredno prije odlaska na Island, izložio sam objekt koji se sastojao od velike crno-bijele fotografije smještene u sredini i po jednog crteža olovkom sa svake strane. Crteži su bili jednostavni geometrijski monokromi. Želio sam fotografiji, strojno izrađenoj slici, suprotstaviti manualni princip. S Kniferom sam razgovarao o tehnologiji izrade monokroma grafitnom olovkom. Papir se oblaže grafitom na način da se kreće od tvrdih olovaka prema mekšim i postupak se ponavlja u beskonačnom nizu. Radeći na način kojem me podučio, proveo sam mjesec crtajući monokrome. Da bi se postigla ta vrsta crteža potrebno je stanje apsolutne koncentracije koja je istovremeno i neka vrsta transa, meditacije.

To je stanje duha u kojem sam se nalazio kada sam krenuo u Reykjavik. U Düsseldorfu sam naišao na panoramske Quick Snapp Fuji aparate, s filmom od 200 ASA. Kupio sam dva aparata i svjesno sam odabrao ograničen broj filmova za putovanja od mjesec dana. Smatrao sam da bih bilo kakvom vrstom hiperprodukcije izgubio koncentraciju nad pojedinačnim. Moram priznati da sam uz to ponio i jedan crno-bijeli film, ali nisam ga smatrao radnim materijalom. On je trebao poslužiti za dokumentiranje – „obiteljsku fotografiju“. Svakim Quick Snapp aparatom mogao sam snimiti 12 fotografija i samo te 24 snimke trebale su poslužiti za rad. Takav pristup je zahtijevao potpunu koncentraciju i drugu vrstu odgovornosti. Kreativni proces koncentriran je u momentu samog snimanja. Za razliku od digitalne fotografije i masovnog snimanja gdje se kreativnost događa većim dijelom u postprodukciji.

R./G.: Što točno komunicira knjiga s ispisanim metapodacima?

S.Đ.: Vanishing book je ispis metapodataka kolekcije od 30-ak tisuća fotografija napravljenih Fuji digitalnim aparatom. Pogled na

drugo lice fotografije. Bez vizualne naracije. Brojevi, koji su nosioci informacija, govore o stanju tehnologije u okruženju u kojem se to događa, o strukturi arhive, podacima o snimanju, arhiviranju. Sve to govori o životu, tempu i prirodi digitalne tehnologije. Informacija je jednako vrijedna na narativnoj razini sadržaja.

Igor Eškinja

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Irena Gessner,
11. travnja 2011.

Imagineering, 2006
Made In:side, 2007

R./G.: Kako bi opisao proces koji prolaziš u stvaranju svojih fotografskih radova?

I.E.: U instalacijama, tj. intervencijama u prostoru temeljim rad na samom prostoru i doživljaju posjetitelja u tom prostoru. Za razliku od toga, fotografija ili fotoinstalacija su posve suprotni – fotografije kreću iz sličnog odnosa prema prostoru, ali na kraju završe kao dokument i zakidaju gledatelja za element iskustva umjetničkog rada. I ta činjenica postaje važan element u samom radu. Ta fotografija prikazuje ono što stvarno jest ispred aparata. Prikazuje prostor, intervenciju, materijal, transformaciju, trik. A pritom nam stalno izmiče

râd. Na izložbi na kojoj su prikazane samo fotografije izmiče nam taj trenutak. Frustracija nastaje zato što vidimo dupli prostor – izlagački prostor unutar izlagačkog prostora. Tu se dotičemo i elementa perspektive, koji mi nije sam po sebi značajan kao sadržaj istraživanja, nego je to sredstvo koje mi omogućava da radim u stvarnom prostoru. On je istodobno nemoguć prostor, tj. moguće ga je spoznati samo iz te jedne točke pogleda, točke fotoobjektiva.

R./G.: Znači li to da su gledatelji – među koje možemo ubrojiti i tebe – zapravo u konačnici zakinuti za „stvarno“ iskustvo prostora, ali i za stvarno iskustvo gledanja?

I.E.: Paradoks je da je kod fotografija rad zapravo intervencija ili instalacija koja je napravljena za aparat, za tehničko pomagalo, a ne za čovjeka. To je za mene značajna stvar. Slika živi da bi bila repro-

ducirana i za mene je važan taj paradoks – pri čemu se mi nalazimo u nekom stvarnom prostoru ali ga samo kamera vidi kako treba, dok mi gledamo posljedicu.

R./G.: Zbog čega si se odlučio prikazati prostor na taj način da ga vidi samo kamera? Iako ga ipak ti vidiš kroz objektiv i ti si glavni promatrač koji transponira tu sliku u ono što kasnije gledatelj promatra. Zbog čega ta vrsta iskustva? Što te potaknulo na to istraživanje?

I.E.: To je bio proces koji se odvijao neko vrijeme. Početak je uvijek u instalacijama, bavljenju prostorom i transformaciji materijala. Jednu izložbu sam htio postaviti, fotografirati postavu, napraviti katalog i na otvaranju skinuti sve radove i izložiti katalog tog istog prostora, koji prikazuje radove u njemu i govori o procesu stvaranja, prikazivanja, prezentacije i propituje što je tu umjetnički rad. To tada nisam napravio, ali se cijela ideja poslije pretočila u seriju fotografija. Time pokušavam, kao aktivni promatrač, sagledati cijeli umjetnički sistem – što se događa s prostorom, radom, umjetnikom, kako rad živi u knjigama, časopisima, prezentaciji, kakav je naš odnos prema tom radu, koliki je tu udio stvarnosti a koliki udio onoga što mi utiskujemo u neku sliku ili informaciju. Cijeli ciklus bio mi je važan da bih razumio taj sistem.

R./G.: Prostori koje si tako fotografirao uvijek su bili izlagački?

I.E.: Uvijek, to je važno reći. Sve fotografije su dosad napravljene u galerijama, izlagačkim prostorima, osim jedne – ona je studijski snimak, s homogenom pozadinom. U svim ostalim radovima možemo prepoznati stereotip umjetničkog izlagačkog prostora – bijeli zidovi, sivi pod, tj. prostor koji je karakterističan za umjetnost, a opet može biti bilo gdje. To je vrsta nekakvog laboratorija, nečeg gdje je stvarnost izdvojena, izvučena iz konteksta.

R./G.: Fotografiraš ih tako da je nemoguće osvjestiti o kojem se točno prostoru radi. Nikad ne daješ prostorne markacije i druge podatke koji bi te prostore specificirali, pa ostaju anonimni.

I.E.: Ideja je da taj prostor uvijek može biti bilo koji drugi izlagački prostor. Namjerno nisam potencirao karakteristike izlagačkog prostora.

R./G.: Želiš li time postići osvještavanje tog prostora?

I.E.: Meni je zanimljiv opći element prostora. U kontekstu te ideje taj prostor dobro funkcionira kad kasnije prezentiram te fotografije. Događa se najčešće da gledatelj razmišlja da li je fotografija nastala u tom prostoru ili negdje drugdje. Taj stereotip prostora u kojem se umjetnost prikazuje dobro funkcionira u kontekstu tih radova.

R./G.: Čini mi se da simbolički do neke mjere određuješ prostor ponekim natpisom, markacijom, trodimenzionalnim oblikom, pomoću ljepljivih traka ili nekim dekorativnim uzorkom, primjerice izrađenim od prašine.

I.E.: Izbor materijala u galerijskom prostoru nešto je što je u tom prostoru uobičajeno dostupno. Primijetim neki materijal kod same postave, kada u galeriji postoji različit izbor stvari, koji na izložbi kasnije nestaju – šećer, kava, ljepljive trake, prašina. To su stvari koje bi uvijek mogle pripadati nekom prostoru, a ja ih transformiram u sliku. Slike su proizvod. One mogu imati čisto subjektivni element ili tek na kraju mogu dobiti neko značenje koje im ja pridodam u tom procesu.

R./G.: Mnogi ljudi fotografije uzimaju kao gotovu činjenicu – sve što vide shvaćaju kao neki prostor ili događaj ili kao osobu koja automatski postoji; ne pitaju se kakva je to stvarnost koju snimak posreduje. Kod tvog rada je potrebno usredotočiti se na pretpostavljene komunikacijske kanale, koji ne funkcioniraju na spomenuti način opće dostupnosti slike.

I.E.: Današnja karakteristika fotografije ili videa snažan je element performativnosti. Samo tehničko sredstvo – fotoaparatus – jako je kvalitetno izvedeno, i samo po sebi snima fantastično. Mi smo tu pozvani da budemo performer. Imamo bezbroj primjera gdje je bitno djelovati, a poslije je ta slika posredovana, tj. generira se kao rezultat našeg djelovanja. Procesom stvaranja fotografija promišljam što se sve u tom procesu događa. U današnjem se svijetu sve bilježi, sve se snima (fotoaparatom, kamerom, nadzornim kamerama, mobitelima i sl.). Pokušavam napraviti rad koji bi sve to doveo u pitanje, bolje rečeno nastojim propitivati te procese i odnose. Fo-

tografije koje radim s jedne strane afirmiraju i bilježe prostor i ono što vidimo, jer ga prikazuju, a s druge strane potpuno ga zakidaju. U svakom radu postoji taj paradoks – konstantna tenzija.

R./G.: Nemoguće je zanemariti činjenicu da u trodimenzionalnom prostoru radiš simulaciju perspektive (pomoću ljepljive trake u prostoru), tj. simulaciju 3D objekta koji je dvodimenzionalan, i onda to fotografiraš tako da bi i jedno i drugo postali objekt i fotografija. Koja te pravila perspektive zanimaju i na koji ih način koristiš u svom stvaralaštvu?

I.E.: Radi se o inverziji. Koristim perspektivu na način na koji je ona osmišljena. Postoji točka gledanja, nedogleda, skraćivanja itd... Ja koristim sva osnovna pravila perspektive, koja se u povijesti umjetnosti koristila za vjerno prikazivanje prostora u slikarstvu. Nakon toga je došla fotografija, koja je samom konstrukcijom objekta bilježila perspektivu „sama po sebi“. Fizički je objektiv bio oblikovan tako da se o perspektivi može „prestati razmišljati“. U mojim radovima dogodilo se da sam u sam medij fotografije unio pojam perspektive, ali kao inverziju – ne da bih simulirao prostornost nego da bi simulirao sliku. Prostor je i dalje na neki način nemoguć – on i postoji, ali i ne postoji. Postoje prostor i rad koji je izveden, ali se slika prostora simulira u objektivu. Na taj način fotografija, koja je krajnji rezultat – rad, postaje ponovno slika kod koje se perspektiva može tumačiti u smislu klasičnog slikarstva.

R./G.: Za tvoje je radove karakteristično da su produkcijski savršeno izvedeni, a pritom u izradi instalacija / slika / inverzija kori-

stiš jednostavan, „običan“ materijal. Postoji li za to neki konkretan razlog?

I.E.: To je stvar mog izbora. S druge strane je to potreba. U izboru materijala koristim obične predmete na koje nailazim u okolini. Nakon što sam ih snimio, razmišljao sam o načinima prezentacije tih radova. Odlučio sam se na fotografije velikih dimenzija, jer one imaju element prostornosti. Takva fotografija je drugačije percipirana od one reproducirane u časopisu. U takvim dimenzijama počinje se percipirati sâm materijal, tj. u prvi plan dolazi izvedba – vide se tehnički nedostaci i sl. Elementi konstrukcije počinju biti vidljivi i bitni. Ti veliki printovi se stavljaju između dva pleksiglasa bez okvira i u principu se dobiva fotografija galerijskog prostora koja nije uokvirena i koja se suprotstavlja prostoru u kojem je izložena. Meni su te situacije bile bitne kako bi opravdao sâm koncept. Svaka fotografija je istodobno i prostor i intervencija, i zato ima potrebu biti u nekom suodnosu s prostorom.

R./G.: Možeš li malo pojasniti rad *Made In:side* (2007.), koji je dosta drugačiji od drugih radova?

I.E.: Svi su radovi u seriji *Made In:side* nastali od ljepljivih traka. Cijeli projekt je rezultirao knjigom, koja započinje fotografijom nekog neodređenog industrijskog pogona koji nestaje, nakon čega u tom prostoru slijedi nova virtualna produkcija – zato naziv *Made In:side*.

Ivan Faktor

Razgovor vodila
Sandra Križić Roban,
6. travnja 2011.

Prvi program, 1980

S. K. R.: Istraživanje koje smo poduzele fokusirano je oko nekoliko termina – eksperimentalna, konceptualna, neprikazivačka, elementarna, nefunkcionalna fotografija – koji termin je najbližiji tvom radu?

I. F.: Meni na pamet pada primarna fotografija. Prisjećam se tog vremena, primarnog i analitičkog slikarstva, premda se kod mene radi o početku 80-ih. Ti termini, ali i ovi spomenuti, ulaze u moje stvaralaštvo.

S. K. R.: Govorimo o kontekstu neprikazivačke fotografije. Što tvoje fotografije prikazuju? Koja je to realnost, i postoji li uopće realnost, ili se u nekima od njih radi „samo“ o postupku razgradnje medija, pri čemu se vraćaš na njegove elementarne dijelove? U drugima razrađuješ nešto drugo, recimo kontinuitet vremena, promjene u kadru, odnos prema filmu.

I. F.: U stvari, počeo sam u mediju filma. I u mediju filma postoje razni termini, eksperimentalni i slično. Najdraže mi je reći samo film. Jer koliko je duga povijest ovog takozvanog narativnog filma, koji neki teoretičari i autori ranog eksperimentalnog filma zovu primijenjenim, toliko je onda sve ovo drugo pravi film, koji ima istu povijest. Uostalom – prvi film je eksperimentalan. Ulazak vlaka u stanicu je snimljen u jednom kadru. Možemo reći da je ono što radim bilo elementarno i da govori najviše o samom mediju. Ono što sam na neki način počeo, pa čak nešto i riješio u mediju filma, htio sam pokušati realizirati i u drugom mediju. Budući da me fotografija zanimala, odlučio sam to raditi u fotografiji.

S. K. R.: Što si to riješio u mediju filma, a htio zatim istražiti u fotografiji?

I. F.: Recimo, moj takozvani manifestni film je *Prvi program* iz 1978., gdje je kamerom od 16 mm snimljen prazan televizijski ekran s normalnom brzinom. Znači, 24 filmske sličice u sekundi snimile su 25 televizijskih sličica, a u toj razlici, u tom spoju dvaju medija rezultat je horizontalna crta koja putuje po ekranu. Zatim me zani-

malo što će se dogoditi u fotografiji. Dogodila se dijagonalna crta, što ne mogu jednostavno objasniti. Ekрани se stalno provlače kroz moje radove. Premda to zvuči školski, McLuhanovski, da je sadržaj jednog medija drugi medij, to je tako. Devedesete sam napravio rad *Blenda* ekspozicija gdje sam mislio da sam konačno razriješio tzv. problem *Prvog programa*. U jednom trenutku sam htio da taj rad ima vizualan naslov, a ne tekstualni, da sâm raster fotografija bude naslov rada. Moram nešto reći i o osamdesetima – naime, donekle je ono što sam radio reakcija na pojavu tzv. nove slike koja me užasno živcirala i jedva sam preživio to razdoblje.

S. K. R.: Zašto te to živciralo?

I. F.: Ne znam, jednostavno sam mislio da je prekinut kontinuitet, i to programatski kontinuitet sa sedamdesetima.

S. K. R.: Misliš na procesualne, elementarne i analitičke strategije? Da, i postkonceptualne. Sve se moglo nastaviti razvijati, pa i postavilo se razvijati, ali u nekakvoj ilegali jer je najedanput buknuła nova slika, sve se šarenilo, svijet je postao tako lijep da je to bio užas. Hvala bogu da je došao rat i da je sve to prekinuto. Mislim da je meni devedeseta godina strašno važna, iako trenutno govorimo o mojim ranim radovima u fotografiji. Te 1990. bio sam na Venecijanskom bijenalu kad je u Palazzo Grassi prikazana retrospektiva Warhola. Tad sam konačno vidio sve njegove filmove i sve radove, ogromne autoportrete-polaroide, gdje se vidi svaki detalj, savršeno. Osim toga održavala se retrospektiva Fluxusa i tamo sam vidio još jednog umjetnika kojeg sam i prije cijenio – Wolfa Vostella. Njegov genijalan rad zvao se *Requiem*, a sastojao se od sekvencijalnih pravokutnih fotografija većih formata. To su bile crno-bijele fotografije razrušenog Berlina nakon savezničkog bombardiranja 1945. na koje su bile nalijepljene cigle sa žbukom, grubo. To je bio objekt koji mi je bio fascinantan.

S. K. R.: Primarno dolazi iz medija filma. Na koji način te zaintrigirala fotografija? U mediju filma postoji čitav niz aspekata koji su slični fotografiji, ali istodobno i posve drukčiji. Izdvajanje kadra, poimanje vremena, realnosti, naracije ili bilo kojeg drugog aspekta

se razlikuju. Što si htio postići fotografijom?

I.F.: Kad se pogledaju moji fotografski radovi, vidi se da su sekvencijalni, tu nema jedne izdvojene fotografije. Imamo niz, kao što je u filmu brzina super osmice 18 sličica u sekundi, šesnaestice 24, trideset petice 24, tako ja postížem nekakav odnos u tom sekvencijalnom slijedu i gotovo su svi radovi sekvence. Osjeća se pokret, on je naslijeđen i samo je presađen u drugi medij.

S.K.R.: Ponekad radiš manje serije, kao na primjer Prvi program. Kako određuješ broj sekvenci? O čemu to ovisi?

I.F.: Blenda ekspozicija je jedan takav konceptualan rad. Prvo sam napravio križaljku i zatim sam iskoristio i iscrpio sve oznake na fotoaparatu. To je zaokružena cjelina. Slično je i s Johnom Fordom i Poštanskom kočijom – kao što sam u 16 mm filmu koristio rolu dužine 122 metra, odnosno 10 minuta u jednom kadru, tako je ovdje korišten jedan film s 36 snimaka za vrijeme gledanja filma. Ono što sam snimio dok je iscurio film, to je bio rad. A Prvi program – mislim da mi je bila važna ova dijagonala, i da su dovoljne četiri fotografije koje pokazuju dijagonalu.

S.K.R.: Tvoje kasnije radove, nastale 90-ih, koji se odnose na vrijeme Domovinskog rata, nemoguće je usporediti s ranijima ponajprije zbog političkog i društvenog konteksta. Ali zanima me je li moguće u potpunosti zanemariti značenje prvog televizijskog programa, svega onoga što je bilo emitirano u sklopu programa, poput Dnevnika, kad govorimo o Prvom programu? Je li taj širi kontekst uopće bio važan u nastanku tog rada?

I.F.: Bilo mi je važno da je to Prvi program te televizije koju, moram priznati, nisam podnosio. Ja sam filmofil, filmaš i televizija nije moj medij. Osim toga, to je bilo vrijeme kad su još postojale prazne slike, kad program nije trajao 24 sata, kad nije bilo emisija do kasno u noć. Ta je prazna slika bila dominantna. Mislim da su odlučujući

bili estetski razlozi. Taj rad, u vrijeme kad je napravljen, djelovao je strašno hladno. Recimo, za film Prvi program iz 1978., kao i ove nešto kasnije fotografske radove, dosta je ljudi (koji nisu umjetnici ili teoretičari) reklo da je to „ništa“ ili su pitali „Što je to?“. Dvadeset pet godina nakon što je snimljen održana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma i Prvi program bio je također prikazan. Jako dugo ga ni sâm nisam vidio, a neki meni jako dragi ljudi, koji su o njemu samo čitali i rekli „Pa tu se nema što gledati, to je samo prazan ekran!“, sada su bili iznenađeni koliko je taj hladan medij najednom postao topao. Koliko se promijenio u tom vremenu. Ranije je to bila hladna slika bez slike, a odjednom se uočio rub ekrana starog televizora s plastičnom minirantom. Sve je u stvari ukazivalo na dokument tog vremena, a dok sam ga snimao nisam razmišljao o tome da će jednom imati dokumentarne slojeve. Tek kasnije uočio se odbljesak koji se pojavljuje, ili neki detalji za koje nisam mislio da postoje.

S.K.R.: Zanima me priča oko Plastificiranog crnog papira – radi se o „rubnoj“ strategiji u fotografiji, jednom od procesa razgradnje medija, osvještavanja njegovih karakteristika. Što si želio postići tim radom?

I.F.: Kako su ovi drugi radovi bliski filmu, tako je ovaj najbliži slikarstvu. Mislim da se tu radi o izravnom utjecaju primarnog i analitičkog slikarstva – radi se o objektu, o negativu koji nema nikakav značaj. Negativ se baca, napravile su se samo dvije fotografije koje su bile u doticaju s crnom plastikom. Kad sam napravio taj rad već je nestajao papir i uvodila se plastika, a meni su papiri bili lijepi. Mislim da je to posljedica slikarskog utjecaja.

Tomislav Gotovac

Insert iz razgovora Gorana Trbuljaka
i Hrvoja Turkovića s umjetnikom
(izvorno objavljen u časopisu Film,
br. 10–11, Zagreb, 1977., str. 39–66)

Autobahn, 1976

Cara Dušana II, 1977

Glave, 1960

T./T.: Možda bi bilo dobro da sad malo prekinemo ovu liniju, i da vidimo što si paralelno radio. Jer si tu negdje počeo režirati i sekvencijalne fotografije, i raditi kolaže, i održavao si hepeninge...

T.G.: Početak moje aktivnosti u fotografiji opet imam zahvaliti Vladimiru Peteku. Zahvaljujući njegovu fotoaparatu snimio sam svoju prvu seriju 1960., to su bile Glave. To je bilo u Kinoklubu Zagreb. S obzirom na to da sam trebao ići u vojsku, razmišljao sam kako sad sve to ostaviti. To je ipak bio prvi dulji, veći odlazak iz porodične sredine, iz zagrebačke sredine uopće... Odlaziš na godinu i pol dana – ipak je to prilično velik šok. Onda sam rekao Peteku, idemo snimati jednu seriju fotografija. Na tim fotografijama ja se pojavljujem u različitim situacijama ispred različitih pozadina. Od nekih reflektora, lampi, napravili smo scenu. Bitno je na tim fotografijama moje lice različitih izražaja; u jednoj glumim ljubav s rešetkama... zapravo, ne glumim, nego ljubim rešetke; onda ima jedna ozbiljna i trebalo je da pokaže shvaćanje nadrealizma, ukaže na neke Dalieve i Buñuelove stvari. Sjećam se jedne fotografije u Buñuelovu filmu To se zove zora, visi na nekom zidu. Na toj fotografiji vidi se kip Krista, koji je zapravo stup za električne žice. Iz njegove glave viri stup s porculanskim kuglama. A iza moje glave vide se dvije kante za razvijanje filmova, jedna lampica, žarulja, žica koju sam stavio iza uha i čik u ustima, i cijela ta fotografija pomalo je francuska... Prévert s čikom, znaš...

T./T.: Kako si došao na to da radiš seriju fotografija?

T.G.: Čuj, po svemu sudeći zbog filma. Sve što sam radio u životu jest slika od slika. To ti se nameće. To je vjerojatno zbog moviea, taj movie zbrisao je neke stvari koje su bile usađivane... znaš o slikarstvu, o svim tim stvarima.

T./T.: Kako si napravio ostale serije fotografija?

Poslije vojske na Sljemenu sam napravio dvije serije, snimio ih je Ivica Hripko. Jedna je bila udisanje zraka, a druga prikazivanje Ellea. Problem je u tome što sam se želio svući gol i da gol udišem zrak na snijegu. Međutim, u našem je društvu bila jedna žena, djevojka jednoga iz društva, i tako se nisam mogao svući do kraja pa sam se svukao samo do pasa i tako pokazujem Elle.

T./T.: Jesu li ti fotografije bile zamjena za film?

T.G.: Na primjer serija fotografija, njih 12, na kojima se vidi moja glava en face i iz profila – prvo s bradom i kosom, a poslije obrivanja, nastala je iz želje da govorim o filmu. Ti moji krupni planovi zapravo su Dreyer i Jeanne d'Arc i Maria Falconetti koju šišaju. Tu je također i špica filma Živjeti svoj život. A u X-tom filmu opet, ne slučajno, Anna Karina odlazi u kinoteku gledati Dreyerovu Jeanne d'Arc. Tu je i Bresson koji u svom filmu Dnevnik seoskog svećenika komentira Dreyera. To se odnosi i na Stevensa s njegovim krupnim planovima u A Place in the Sun, nikad ne mogu zaboraviti one krupne planove Montya i Liz kad Monty izjavljuje ljubav Liz i kada ga ona izvodi na neki balkon. Za njegova snimatelja Williama C. Mellora ne znaš gdje je bolji, u krupnom planu, u pejzažu ili u totalima sobe. Osim toga mislim da je Godard za svoj film Do posljednjeg daha bio jako inspiriran Mjestom pod suncem.

Zakrivljenost, 2010.

R./H.: Zanimljiva mi je generalna veza između koncepta, ideje koja je sadržana u tekstu, i fotografije.

Na početku moram spomenuti okolnosti u kojima je došlo do povezanosti između ovog teksta i tih fotografija. Jean de Bryne i Martina Kramer već nekoliko godina uređuju časopis *L'Ollave* (Rustrel, Francuska) čiji je koncept predstavljanje raznih autora koji sami predlažu oblik svog predstavljanja u pojedinim brojevima tog časopisa.

B.G.: Kao gost/autor jednog broja zaključio sam da bi predstavljeni materijal kao prvo trebao poštovati medij časopisa – da to bude ishodna forma te ideje, da se dakle takav rad ne može nigdje drugdje idealnije napraviti nego u časopisu. Sjetio sam se teksta koji sam već ranije napisao, eseja pod nazivom „Zakrivljenost“, napisanog u formi scenarija za videoperformans, koji je s obzirom na tehničke elemente nemoguće izvesti. Pa kad ga je već nemoguće izvesti palo mi je na pamet da ga razlomim na odlomke i njih ilustriram fotografijama detalja prostora mog ateljea u kojem se nalazim razmišljajući o tome. I da te fotografije ne odgovaraju izravno, formalno, odlomcima kojima su pridružene, nego na nekom prenesenom, asocijativnom planu. Istodobno one bi trebale približiti atmosferu, oslikati metafizički prostor nekoga tko zamišlja da drži predavanje pred nepostojećom publikom – što je zapravo sadržaj tog scenarija za performans. Na taj način sam došao do petnaest duplerica i prelomio ih tako da je uvijek desno tekst a lijevo fotografija koja se referira na taj dio teksta.

R./H.: A ponekad se čini kao da tih veza uopće nema.

B.G.: Uvijek ih ima, možda nisu na prvi pogled vidljive, ponekad

ironiziraju „ozbiljan“, gotovo filozofičan ton, a ponekad skoro infantilno nastoje dočarati raspoloženje.

R./H.: Znači, fotografija ima u ovom kontekstu nekakvu klasičnu ilustrativnu formu? Fotografije prate tekst?

B.G.: Da, s tim da ne ilustriraju izravno tekst nego izostanak akcije na fotografijama sugerira prazninu, recimo onu koja se nalazi između redova. Osim toga u tekstu postoje didaskalije. Scenarij za videoperformans u svojoj formi sadrži i upute za glumca ili za režisera ili opisuje scenografiju pa fotografije ponekad imaju aktivan odnos prema tim uputama. Nadam se da je taj odnos uspio biti duhovit.

R./H.: Određeni elementi na ovim fotografijama ipak ne upućuju na prazninu, nego na to da njihova dispozicija ovisi o ljudskoj ruci, spomenimo način na koji su poslagane knjige na polici.

Istina, priznajem da raspored nije slučajan. Morao sam malo namjestiti naslove na policama s knjigama, da predstave nešto o meni. Jer ta nepostojeća publika – to su ti pisci, njima se obraćam. Prema njima govornik u performansu osjeća poštovanje, oni predstavljaju nekakvu komisiju kojoj se on obraća s prikrivenom, pretencioznom željom da i sam postane članom te ekskluzivne manjine. Nepostojeća publika istodobno i simbolizira kontekst pisanja – onaj koji piše za vrijeme tog pisanja mora biti sam, ali on neprestano vodi u sebi dijalog s tom zamišljenom publikom kojoj se obraća a koje ovaj čas nema.

R./H.: S druge strane, kad se to pretvori u vizualnu činjenicu, što fotografija ipak je, počinje se obraćati i drugoj publici, ne onoj publici do koje fotografija zapravo neće stići, nego publici u realnom prostoru i vremenu.

B. G.: Da, obraćanje književnim uzorima je tema teksta, ili jedna od dimenzija. Ta tematika je uzeta kao žanr koji se u konačnici predstavlja pravoj, konkretnoj publici. Fotografije jednim dijelom demistificiraju okolnosti, prokazuju i ironiziraju tu „visokoparnu“ motivaciju autora. On postavlja sebe na svjetsku pozornicu dok sjedi doma u kuhinji.

R./H.: U principu, ove fotografije ne bi mogle funkcionirati bez teksta.

B. G.: Ne, one kao cjelina čine to što se želi izraziti. Na kraju, zadnja fotografija je i eksplicitno priznanje kako sve izrečeno nije istina.

R./H.: Nakon što si ih snimio, prekadrirao si snimke. Kakav je bio tvoj odnos prema mediju?

B. G.: To je proces u kojem me ne zanima odgovornost prema pojedinih etapama. Za razliku od fotografa koji ne dira ono što je snimio, ja to što snimim prilagođujem onome što mi u konačnici treba, a trebali su mi detalji prostora koji odgovaraju konkretnom dijelu teksta, s time da sve fotografije ipak imaju istu atmosferu, da je jasno da pripadaju istom ciklusu.

R./H.: Zašto su crno-bijele?

B. G.: Prvo, zato jer je časopis tiskan crno-bijelo. Drugo, kad je već tako, tu sam crnobijelost htio učiniti malo sivijom, ne previše kontrastnom, kao da je preko svega pala neka prašina, što nije bio problem jer je povećavanje detalja i rezultiralo smanjivanjem kontrasta. Činilo mi se da takav dojam naglašava situaciju bez stvarnih događaja, neku kontemplaciju.

R./H.: Da su u boji, detalji bi možda potaknuli naracije neke druge vrste.

B. G.: Naravno, tada bi dobio uobičajeniji, magazinski dojam, a trebao mi je karakterističan, dakle autorski. Osim toga one su postavljenje u nizu i logično je da ih slijediš u nizu; u časopisu to funkcionira kao neko uputstvo.

R./H.: Da, djeluju na način semantičkog pristupa, poput rečenice, što izlazi iz karaktera jezika. Čini mi se da je to karakteristično za tvoj rad. U temelju svega je pisanje. Snimane su u kontinuitetu?

B. G.: Točno, meni manje-više sve i proizlazi iz napisanog, kasnije mi padne na pamet kako bi se to moglo vizualizirati. I snimio sam ih odjednom, u jednom prijedpodnevu.

R./H.: Zanimljiva mi je ideja konkretnog i imaginiranog prostora, i teksta koji stoji između njih (poput poveznice, razdjelnice). A naslov, „Zakrivljenost“?

B. G.: Tekst je parodija navodno filozofskog izlaganja gdje je autor bio malo pretenciozan i htio je sve reći o svemu – životu, Zemlji, odnosima među tim pojmovima, o tome gdje čovjek u fizičkom i metafizičkom smislu postoji... I njegovo se „fizičko“ postojanje prevodi u nekakvu pretpostavljenu, duhovnu situaciju. I ta duhovna situacija je obrazložena, iskazuje se kroz uprizorenje koje funkcionira kao konceptualna instalacija, kao primjer za umjetnički rad. Performans se događa na nekoj vrsti pozornice. Scenografski elementi su ogledala – neznatno ali ipak zakrivljene slike – što se ponovo „elaborira“ u tekstu: Taj je prostor živ, neznatno zakrivljen kao što je i ogledalo neznatno zakrivljeno, kao i prostor isječka kugle čije zakrivljenosti postajemo svjesni tek kad se iz same kugle izmaknemo odnosno popnemo iznad. /.../ Pojam dualizma bih protegnuo i na osnovne univerzalne značajke zakrivljenosti – ona se nikada ne događa samo u prostoru, nego uvijek i u vremenu – te su dimenzije neraspletive, u zajedništvu uvjetuju bezbrojne mogućnosti naših pitanja. Iz čega proizlazi da ono što nas čini, a čega smo tako malo svjesni, ipak presuđuje o izboru.

R./H.: U radu se primjećuje i tvoj odnos prema vremenu. Ima li vrijeme jednu konstantu, i na koji način ju provlačiš u radu?

B. G.: Moram ovdje spomenuti da sam deset godina bio urar – „doktor“ za vrijeme (to mi je zvučalo privlačno). Kao što mi je bilo privlačno i literarno bavljenje s enigmatičnošću tog fenomena – cijele 1999. sam (zajedno s Kropilakom) provodio akciju pisanja svakotjednih pisama koje smo slali na 12 adresa (iz čega sam kasnije izvukao materijal za knjigu Pješakov gambit). To je bila godina u kojoj je, po nama, vrijeme završilo. Satni mehanizam moguće je protumačiti kao pojednostavljenu presliku zaokruženosti svemira.

U toj preslici zupčanici i nemirnica čine sustav koji nam pokazuje sate, minute i sekunde, svaka se sekunda sastoji od „tika“ i „taka“, tamo i natrag, dakle u krug. Za vrijeme mog bavljenja satovima elektronski su mehanizmi potpuno potisnuli mehaničke. U tima elek-

tronskima nema više nemirnice, nema kruženja, nema „tik-taka“, nego ima samo „tik-tik-tik-tik“. Vrijeme postaje linearno, ravna crta. A to se može povezati s krajem epohe.

Miljenko Horvat

Ulomci iz razgovora:

Black on White, Musée d'art contemporain, Montréal 1980 i *Parachute*, 5/1976.

Gorgona br. 7, 1965

Paris, 1963

New York, 1972 / 1977

Scheveningen – 2, 1962

Alexis Lenfrancois: Koristili ste nekoliko izražajnih sredstava: fotografiju, kolaž, slikarstvo, crtež, grafiku. Odgovaraju li te tehnike određenim razdobljima Vašeg razvoja ili ste ih koristili paralelno?

M. H.: Uvijek sam koristio nekoliko tehnika istodobno. Krenuo sam od crteža tušem i pastelom; istovremeno sam slikao, najprije ulja, a potom akrile. Što se fotografije tiče, smatram da je to djelatnost za sebe. Pod time ne mislim na fotografije koje sam koristio kao elemente za izgradnju slika u svojim kolažima. U Parizu, na primjer, između 1962. i 1966. godine, fotografirao sam zimi drveće koje je bilo sasvim ogoljelo, i te fotografije otisnuo sam u vrlo velikom kontrastu. Također sam fotografirao prazne ulice i neobična mjesta, a kasnije, u New Yorku i drugdje, zidove, natpise, grafite, razderane plakate. Izložio sam neke od tih fotografija, koje sam nazvao „fotodekolažima“. [...]

A. L.: Što određuje nastanak jedne slike, crteža ili kolaža? Zašto su, na primjer, fotografije drveća u Parizu ostale u obliku fotografija,

dok ste druge integrirali u nova, više likovna djela?

M. H.: Nikada se nisam opsežno pripremao, barem ne za male formate (crteže i kolaže). Sa slikama stvari stoje drugačije. Kolaži i crteži su uvijek veoma spontani, veoma iznenadni. Što se tiče fotografskih elemenata u mojim kolažima, stvarni razlog mogao bi biti prilično jednostavan. Želim li napraviti dobru fotografiju, trebat će mi dvije ili tri koje baš i nisu toliko dobre. Budući da se užasavam otpada, umjesto da bacim u smeće te nezadovoljavajuće otiske, ja ih ugradim u svoje kolaže. Eto, sasvim jednostavno. ... To se često događa... „Nadahnuće“ mi često dođe u trenucima nepažnje. Veoma sam osjetljiv na vizualne osjete. Nепrestano gledam oko sebe. Vidim detalje koji bi drugima možda promaknuli, čak i onima koji su pokraj mene: neka sitna mrlja ili razderan komad papira u kanti za otpatke mogu potaknuti procese koji onda dovedu do nastanka drugih slika. Nikada ne radim u neko određeno vrijeme. To se događa neočekivano, ali takva improvizacija ponavlja se gotovo svakodnevno. [...]

Raymond Gervais: Kad ste se počeli baviti fotografijom?

M. H.: Otprilike u isto vrijeme kad i sa slikarstvom, isprva samo crno-bijelom fotografijom.

R.G.: Što ste fotografirali: ulice, osobe?

M.H.: Ulice. Oduvijek su me privlačili neobični ili napušteni dijelovi grada. Ali nisam mogao raditi photo-verité. To mi, jednostavno, nije ležalo. Možda ne posjedujem potrebne reflekse ili sam previše bojažljiv. Nelagodnost da se uvlačim u intime ljudi spriječava me da na taj način fotografiram. Imam veliko poštovanje prema fotografima koji to čine, kao Cartier-Bresson ili Kudelka, na primjer. Tako treba fotografirati, ali ja to ne mogu, osjećao bih se neugodno. Ne mogu držati neprestano aparat na oku i čekati pravi trenutak. Nemam za to talenta. [...]

R.G.: Neovisno o temi tih fotografija zanimala vas je i tekstura

materijala...

M.H.: Da, tekstura doprinosi i stvara izvjesnu atmosferu. U stvari, atmosfera me zanima u istoj mjeri kao i tekstura. [...]

R.G.: Ponekad u vašem radu, u seriji slika "T", na primjer, koristite serijski postupak.

M.H.: Bilo mi je veoma važno, lani, to ispitivanje principa serijalnosti. Na nekim mojim slikama ili kolažima osnova je bila fotokopija neke fotografije ili reprodukcije: fotokopirao sam fotografiju koju sam sâm snimio ili reprodukciju neke slike, i onda radio kolaže. Bilo je važno postići sasvim drukčiju sliku od one od koje sam krenuo. ...

Vlatka Horvat

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Irena Gessner,
8. ožujka 2011.

Horizont, 2009

Prema ničemu I, II, 2008

R./G.: Možeš li pojasniti svoj put prema mediju fotografije i onome čemu si posvećena?

V.H.: U mnogim radovima, koji nastaju u različitim medijima – od videa i fotografije do kolaža, instalacije i performansa – pokušavam se uhvatiti ukoštac s problemom tijela: tijelo kao element prostora i vremena, tijelo kao predmet u odnosu prema prostoru, prema drugim predmetima i tijelima, prema sebi i svojoj subjektivnosti. Taj interes za centralnost tijela u našem poimanju svijeta vuče se još od mojih početaka koji su bili u kazalištu.

R./G.: Snimaš li sama svoje radove i jesi li svjesna položaja tijela i svega onoga performativnog u samom trenutku snimanja?

V.H.: Od početka sam radila s izuzetno minimalnim sredstvima i s vremenom je ta ekonomičnost sredstava postala jedna od bitnih odrednica mog rada. Kad radim s videom ili fotografijom, istovremeno obavljam posao osobe i iza i ispred kamere – ja sam istovremeno ta koja fotografira i to što fotografiram. Tako da se uvijek na neki način bavim dinamikom gledanja i percepcije – odnosom oka koje gleda i onog što se gleda. Kad radim na fotografskim projektima, uvijek radim s fotoaparatom na stativu, i okinem s 10" zaostatka. U tih 10 sekundi trčim u kadar. Zbog takvog prilično neadekvatnog procesa fotografiranja moj proces se bazira na brojnim pokušajima i promašajima, na mnogostrukom ponavljanju. Taj performativni proces trčanja između fotoaparata i kadra, mijenjanje pozicije gledanja postaje kao neko traženje – traženje slike kroz proces „ne-viđenja“. Zanima me odnos onog što gledaš i onog što

vidiš, odnosno ne vidiš, što možeš, a što ne možeš uhvatiti fotoaparatom. Često sam preokupirana problemom kako vizualnim rječnikom artikulirati određena iskustva ili stanja, nešto živuće, proživljeno, nešto što se odupire reprezentaciji, što je izvan vizualnog, nešto za što je fotografski aparat jednostavno nedostatan. U cijeloj priči me zanima i određena distanca. S jedne strane živuće iskustvo, iskustvo osobe u svom tijelu, u vremenu i prostoru, iskustvo svijeta u iskustvu tijela, i s druge strane proces gledanja samog sebe, taj dualitet našeg odnosa prema vlastitom tijelu.

R./G.: Ta je distanca zanimljiva pogotovo u procesu samosnimanja, u onih 10 sekundi praznog hoda, u procesu imaginacije i pogleda same na sebe i očekivanja da se taj pogled zapravo dogodi, a već je bio. Ta „igra“ je odlična.

V.H.: Zanimljiva je i što se tiče vremena. Prvo gledaš u prazan prostor i zamišljaš što bi tamo moglo biti. Ali kad to utjeloviš, 10 sekundi kasnije, već je nešto sasvim drugo od onoga što si zamislila. Već je nešto bivše. To utjelovljenje se temelji na projekciji nečeg mogućeg i budućeg, a artikulacija toga u prostoru uvijek je nedostatna. I kao takva, treba se prestano ponavljati – nedostatnost postaje poriv za ponovne pokušaje.

Moji rani fotografski radovi često prikazuju figuru koja se skriva. Privlači me ta igra između ekspanziranosti i skrivanja te paradoksa koji skrivanje pred kamerom podrazumijeva. Ući u kadar i onda se u njemu sakriti gesta je suprotna onom što medij fotografije zahtijeva od subjekta koji fotografira. Čitav moj proces fotografiranja „bez gledanja“ može se okarakterizirati kao nešto pogrešno, suprotno logici i očekivanju medija koji se bazira na vizualnom.

Pomoću gesti skrivanja često se pokušavam baviti raščlambom tijela u vizualnoj reprezentaciji. Ugurano u rupe, otvore i procijepa, djelomično skriveno iza različitih predmeta i struktura u prostoru, tijelo se gotovo uvijek u mojim fotografskim radovima pojavljuje raščlanjeno, fragmentirano, djelomično „neprisutno“. U kolažima pak, primjerice seriji Stairways, tijelo je i doslovno osakaćeno, izrezano, svedeno samo na ruke i noge. Takvo reducirano tijelo prikazano je

isprepletano sa slikama stepeništa. S jedne strane, stječemo dojam da je ljudsko tijelo zaglavljeno u tim stubištima, s druge strane spoj slike fizičke strukture i ljudskog tijela zamućuje razliku između tijela i stepeništa, i stvara neki hibridni predmet/stvorenje, koji je napola ljudsko, a napola element prostora.

Rad Prema ničemu / To Nothing pak prikazuje proces postepenog nestajanja tijela, odnosno transformacije tijela od „nečega“ prema „ničemu“ procesom oduzimanja jednog po jednog dijela, dok na kraju svakog niza ne ostane samo prazni prostor. U svakom nizu između prvog i zadnjeg okvira prikazana su rekonstruirana tijela, različite poluosakaćene figure, hibridna stanja između „nečeg“ i „ničeg“. Nizovi pojedinačnih fotografija kao da pokušavaju animirati na papiru – na jedan veoma mehanički i (namjerno) nedostatan način – taj proces nestajanja.

R./G.: Potpuno drugačije doživljavamo rad Horizont.

V.H.: Početni materijal za Horizont je bila fotografija jednog stvarnog horizonta: niz stabala reflektiranih u jezeru. Tu sam sliku zartirala horizontalno, kao bočni odraz u ogledalu, i nastavila u dugački niz, spajajući sliku do slike po principu a-b-a-b, i to tako da se šav gdje su slike spojene ne vidi. Ponovljena u neprekinutu petlju, slika postaje nešto sasvim drugo od svoje prvotne manifestacije idiličnog pejzaža: u ovakvom manipuliranom stanju ona asocira na ispis nekog mjerenja, na EKG, ili seizmograf, na mehaničke procese. U prostornoj instalaciji taj produženi horizont je prikazan na zidu kao svitak, ili lenta vremena, no u jednom trenutku otkida se od zida i pada na pod gdje ostaje ležati zarolan, kao da je izbačen iz stroja, izbačen iz takta.

Željko Jerman

Insert iz teksta Željka Jermana Zagubljen
autoportret, prologa njegove knjige
Zagubljeni portreti (Branko Čegec (ur.),
Menadarmedia Zagreb, 2006., str. 108–111).

Krepaj fotografijo!, 1973

Moje More, 1970er

Slike (iz)umrlih albuma, 2003–06

Ovo nije moj svijet, 1970s

Ostavi trag, 1970s

Volim i ja sebe, draga Mirjana Vodopijo! O, YES! Možda i previše, čak egocentrično... kaj češ, introvertiran tip, ali bučan! Bučniji od Bučana! Samo ponekad tamnije sjajim pa mi uđu mrakače u glavu, ter se svjesno ubijam crnim mislima, nikotinom, tabletama, alkoholom i ostalim stvarčicama. Međutim, volim i ja (po)često svoj život, Jedinu Bojanu Švertasek te Jedinog nam sinka Janka, našu kujicu Moku, moju „Šešulu“ (brodić na Korčuli) i njenu „posadu“ (čitaj – prijatelje!), pak ponekad zavičem, a to sam, priznajem, kopirao od tebe: „JUPIIII“!!! Još jednom jupiiii(!) jerbo napokon mogu pisati o svojem velikom JA (po Maxu Stirneru, kolegi koji mi dao potvrdu anarho-individualizma, jedine politike koju priznajem), a to ću odje iskoristiti namjesto „bilješke o piscu“. (...)

Je, da, ali kako Ja mogu pisati o svojoj umjetnosti? Prošao voz kada sam u predgovorima svojih izložbi obrazlagao koncepciju i artistske stavove! Nije više cool, dat ću riječ drugima! Upomoć, veleštovani gospodine Radoslave Putar! Vi ste mi prvi dali podršku! Bez Vas bih poslije jednogodišnje financijske avanture s fotografskom zanatskom radnjom „Blow up“ (1970), šljakanja u skladištu Hidro-elektre i ubijanja za strojevima Ivica Lovinčića, još uvijek istovarivao kamione švercerima drva, kaj sam i delal kad ste me upoznali i odmah izabrali za izložbu „Nova fotografija 1“ (1973)! Može ona lepa popevka iz kataloga moje prve „prave“ izložbe, u organizaciji

tek osnovanog CEFFT-a, kojeg je vodio Dimitrije Bašičević, dok ste Vi upravljali Galerijama grada Zagreba: „Željko Jerman nije prvi pokušao prijeći granice i savladati ograničenja klasične fotografije. Ali, u nas, upravo je on to učinio najradikalnije i s najvećom mjerom uvjerenja o opravdanosti svoje namjere i načina. I učinio je to upravo u trenutku zastoja ili bar stabilizacije razvitka prometanja fotografije u našoj sredini. Tumačenje i vrednovanje njegovih dosadašnjih radova mogli bismo staviti u vezu s kretanjima u drugim područjima oblikovanja poruka na zadanoj površini. Mogao bi netko povući paralele između Jermanovog tretiranja prostora u kojem se razvija njegovo viđenje stvari i trendova koji se javljaju u slikarstvu. Nisu isključene ni vrlo tijesne usporedbe s nekim likovnim pravcima. S tašizmom naprimjer. Štoviše, ni uspoređenja s nekim pojedincima ne bi bila posve bez uvjerljivosti. S nekim dadaistima na primjer.“ Ajme, koja je to bila divna glazba 1975. za mladog (rođ. 1949), nepriznatog i neshvaćenog umjetnika, koji je do tada kucal na sva vrata i svugdje dobio nogom vrit! A ukratko i konkretno, što sam radio u toj svojoj, „zlatnoj“ ranoj fazi, napisano je u biografiji kataloga izložbe „Role, rollice“ 2001.:* „Od početka sedamdesetih godina intuitivno istražuje mogućnosti i ograničenja medija fotografije. Namjerno snima i razvija neoštre i sive fotografije, intervenira kemikalijama, olovkom ili temperama u procesu razvijanja, koristi više negativa, a gotove fotografije reže, trga, pali. Dobiveni rezultat ekspresivno je procesualno djelo, refleksija egzistencijalnog nemira“. Hm... nisam baš sve radove drapal i vužgal do podnošljive granice (nijedan do uništenja), osim kad su mi ZASJAJILE MRAKAČE... e onda sam znao ubit prvu sliku koju bih dohvatio (što nema veze sa stvaralaštvom), a stradavale bi i spravice po istom

principu... reflektori, žarulje, fotoaparati, svjetlomjeri...

Tih sam godina bio malo (pre)divlji, a ta fascinantna divljina, u naravno slabijem i neučestalom obliku, traje i traje! Živio sam u prizemnoj kući u Voćarskoj 5, kažu legendarnom okupljalištu umjetnika i njihovih prijatelja, s mamom, djedom umrlim 1972, kujicom Florom (obožavali smo se), te ženom Brankom rođ. Jurjević, prvim i najboljim svojim modelom (šminkala se, odijevala i svlačila kako sam želio, a jedanput je u Ninu gola ušla u grob). Preko plotu stanovala je mamina sestra Dinka, koja mi je bila „druga mama“ – plaćala mi i dopisni studij fotografije 1972–1974. (FPS-Famous Photography School).

Isti izvor dalje: „Polovicom sedamdesetih godina reducira postupak na elementarnu upotrebu fotokemikalija na fotopapiru bez upotrebe fotoaparata. Zanima se za multimedijske umjetničke postupke i sve se češće koristi tekstem u radovima. Od 1975. počinje izlagati s grupom umjetnika („Šestoricom“; op.a.) na javnim prostorima, a statično izlaganje radova zamjenjuje procesualnim akcijama... Polovicom osamdesetih godina intenzivno radi na ciklusima fotoslika, realiziranih ekspresivnim tragovima fotokemikalija na fotopapiru. Taj princip rada, uz neznatne izmjene, traje do danas.“

AJME! Pisati o sebi je teže nego o nekome drugome! Kako sve reći na tako malo prostora?, izabrati ono bitno! Idemo od djetinjstva: tata plućni bolesnik (TBC), mama činovnica, često radi prekovremeno, pa se o meni uglavnom brine draga baka, nepismena Zagorka. Umrla je 1964, a par mjeseci poslije nje umro mi i otac. Totalni šok za petnaestogodišnjaka! Pored toga, nerazumijevanje okoline za ljubav prema rock glazbi (svirao sam u bendu), šašavo odijevanje i dugu kosu, dovodi me u društvene konflikte iz kojih se rađa prkos i buntovnost, što pak rezultira (nije teško pogoditi) ili skretanjem u zagrebačko podzemlje ili u sferu umjetnosti (potrebom da izraziš sav nakupljeni bijes!). S 20 godina (1969) upoznajem velike art frendove Borisa Demura i Vladu Marteka, koji su uz mene okosnica umjetničkoga početničkog kružoka u Voćarskoj. Poslije ćemo se objediniti s braćom Stilinović i Fedorom Vučemilovićem

u Grupi šestorice autora (kako su nas naknadno nazvali). 1979. uz svoju drugu suprugu Vlastu Delimar bavim se sitotiskom i izvodim performans akcije, koje dotična kasnije privrva kao svoje, stavljajući me u poziciju asistenta! Naravno, nakon dugotrajnog i mučnog raskida. U 40. godini ponovno se zaljubljujem, po prvi puta u životu selim (Bojani), dobivam prvo i jedino dijete, no idilu 1991. poremećuje rat, gluhoća s poremećenom ravnotežom, nikada ostvarena adaptacija na novo stanje. Utjeha je u radu, ponekad u (pretjeranom) opajanju, obitelji koja podnosi povremene ekscese apsolutno „neprikladnog“ (...).

Nalazim se i u velikoj ljubavi prema Korčuli, koju mi je otkrila Bojana 1989, a gdje Janko, ona i ja konstantno ljetujemo od 1992. U posljednje me vrijeme pored pisanja i uobičajenoga likovnog rada sve više interesiraju i videoprojekti, filmovi unutar instalacija i sl. (prva dva filma uradio sam prošle godine sa Željkom Jandom, u njegovom studiju gdje je naš bend imao probe, nakon što se nismo vidjeli 35 godina!). Pored svega, vrlo sam angažiran u vođenju programa splitske Galerije Ghetto.

Mogu reći, ostvario sam i još realiziram svoju egzistencijalističku maksimu:

POSTOJIM – OSTAVLJAM TRAG... ha, Mirjana, jel JUPIIII!?

Ožujak, 2005.

* Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb; Umjetnička galerija Dubrovnik.

David Maljković

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Ivana Hanaček,
20. ožujka 2011.

Umirovljena forma, 2008–2010

R./H.: U radu koristiš fotografije idealizirane, utopijske prirode koje su se koristile u reklamne svrhe. Ta ničija, nedefinirana mjesta postaju „pozornice“ tvojih fotografskih asamblaža. Bakićev spomenik dobiva posve drugačiji kontekst, izmaštan, lišen dosadašnjih konotacija. Zašto? Može li se u tom običnom pejzažu izazvati drugačiji interes javnosti, lišene političkih i povijesnih značenjskih slojeva koji vladaju kod nas?

D.M.: Da, to se odnosi na ciklus radova *Retired Form*, odnosno na grupu kolaža gdje sam spomenik Vojina Bakića na Dotršćini dislocirao u neka drugačija okruženja. U ovom radu su ključna pitanja bila što se događa s formom kad ju napusti ideologija i koji prostori se mogu otvoriti formi lišenoj sadržaja.

R./H.: Što si želio postići transformacijom Bakićeva spomenika? Izrezivanjem i lijepljenjem nekoliko slojeva fotografija i nekoliko pogleda na spomenik dobiva se hibrid. Od čega se on sastoji? Što znači proces raslojavanja?

D.M.: Ti procesi imaju više likovno, nego sadržajno značenje. Gledajući na to kao zapostavljeni umjetnički artefakt on postaje oslobođena forma, koja se može pretvoriti u bilo koju drugu formu. Što bi značilo da je društvena neodgovornost prema navedenom spomeniku stvorila svojevrstan hibrid.

R./H.: Je li ideologija doista napustila mjesto ukolo spomenika i je li to praksa na koju si naišao i u primjeru Velesajamskog paviljona? U što se spomenik pretvorio zbog tih promijenjenih uvjeta? Koja je njegova nova uloga koju posreduješ ovim radom?

D.M.: Može se raspravljati u kojoj količini je ideologija „napustila“

mjesto, ali je evidentno da ta ideologija nije više relevantna u našem političkom trenutku. I da su ti spomenici napušteni i zapušteni, a poneki srušeni, i to je isto činjenica. Budući da su ti spomenici danas svedeni samo na formu, odnosno formu u javnom prostoru koja živi svoj „novi“ život, otvorio se cijeli niz mogućnosti, a samim time i pitanja i to je jedino što sam ja u ovom trenutku mogao posredovati. Znači, mogu reći kako se radi o određenoj inicijaciji, a uloga će se morati pokušati iznaći na nekim drugim razinama.

R./H.: Pojasni svoj odnos prema fotografiji, tj. korištenje medija u svojoj praksi. Postoje li razlike koje ovise o produkcijskim uvjetima? Kada koristiš strategiju kolaža ili kombinaciju s crtežom? Možeš li pojasniti odluke koje donosiš i koje utječu na konačnu produkciju rada?

D.M.: Moj odnos prema mediju je uvijek takav da je u službi moga rada, ali ga ne određuje. Svejedno radi li se o slici, videu, filmu, crtežu, kolažu itd. Medij nije nikada bio tema moga rada, on je uvijek pratio rad, a ako su određeni subjekt ili tema zahtijevali određeni medij ili način rada, tada sam za njima i posegnuo. U većini slučajeva korištenje kolaža težilo je kreiranju određenih odnosa i vrlo često se tu radi o odnosu subjekta i imaginarija u koji se pozicionira. Ta imaginarna podloga ponekad može biti preuzeta, kao što si spomenula u pitanju, a ponekad su ti odnosi kreirani crtežom.

R./H.: Karakter tvojih radova nastalih posljednjih deset godina daje za pravo da te nazovemo „umjetnikom-povjesničarom“. Gotovo u pravilu referiraš se na spomenike i arhitekturu 60-ih i 70-ih godina u kojima se zrcali propala ideja o društvu „bolje budućnosti“. Te si radove dosta izlagao vani, u SAD-u, Nizozemskoj, Francuskoj... Zanima me kakva je vani, u nekim neformalnim, intimni-

jim krugovima, bila recepcija tvojih radova? Da li svijet bez utopije na utopijske ideje, pa makar i propale, gleda kao na neku vrstu egzotike?

D.M.: Ako se neki umjetnik u svom radu dotiče nekih povijesnih sadržaja ili bilo kojeg drugog sadržaja, i tu se ne radi samo o mojem slučaju, mislim da ga se ne može proglasiti „umjetnikom povjesničarom“ ili mu davati bilo koji drugi epitet zbog bavljenja nekim sadržajem. U svakom slučaju moj se rad ni u kojem svojem segmentu ne bavi povijesnom elaboracijom, to bi zahtijevalo, doista, jedan ozbiljan akademski pristup. Ni u jednoj od zemalja u kojima sam izlagao utopija nije strani pojam, niti bi to bio neki naš specifikum. I naši su se autori 60-ih i 70-ih poprilično referirali na autore sa Zapada. Mislim, nema tu ničeg egzotičnog. Kada govorimo o recepciji, tu se više radi o nepoznavanju spomenute materije budući da je naša novija povijest umjetnosti internacionalno neafirmirana, i tu stvari mogu postati egzotične. Ako umjetnik sa Zapada u svom radu postaje referentan na svoju povijest umjetnosti to se čita kao normalan proces bez ikakvih specifikuma, a ako umjetnik koji dolazi iz sredine u kojoj povijest umjetnosti nije elaborirana u širem smislu, to onda ima potencijala da bude egzotično. To dosta govori u kojem se statusu nalazi povijest umjetnosti određene zemlje, ali to nije bilo presudno za čitanje moga rada budući da se on ne bavi povijesnim trenutkom nego likovnim jezikom pozicionira subjekt na univerzalniju razinu.

R./H.: Kažu da tamo gdje nema izgleda za „realnu utopiju“ raste potražnja za utopijskim diskursom. Kako komentiraš tu konstataciju?

D.M.: Mislim da tim pitanjem ulazimo u vrlo kompleksno područje, koje zahtijeva određeno poznavanje same materije. Mora se uzeti i trenutak, odnosno vrijeme u kojem je djelovao Bloch i na koji se način njegova razmišljanja odnosno „konstelacije“ apliciraju na današnji suvremeni svijet. Možda se nameće pitanje gdje to ima izgleda za „realnu utopiju“ i koja je to razina potražnje.

R./H.: Zanimao te i fenomen nesvrstanih, pozicija „između Istoka i Zapada“. Možeš li pojasniti svoj interes za arhitekturu paviljona na Zagrebačkom velesajmu?

D.M.: Interes je krenuo iz više pozicija i kretao se u više smjerova. Jedna je bila i činjenica kako je to tada bilo mjesto u mom susjedstvu, a na neki način je bio povezan uz šire istraživanje koje se odnosilo na rad Scene for New Heritage, koji mu je prethodio. Iz tog projekta su nastala dva videorada, knjiga umjetnika (artist book) i nekoliko kolaža. Počelo je s videoradom These Days, koji je snimljen ispred bivšeg talijanskog paviljona. Zagrebački velesajam, koji je nekad bio važan za društveni, politički i ekonomski rast i jedna od glavnih platformi društvenog optimizma, zasigurno je bio zanimljiv za detekciju i preispitivanje postojećeg trenutka. Zanimljiv detalj je da je rad sniman 2005., a u podnaslovu rada je stavljeno „za 2009. godinu“. To je tada bila potencijalna godina ulaska u EU.

R./H.: Gledano kroz prizmu trenutne političke klime u Hrvatskoj, možemo li i dalje o toj baštini govoriti, da parafraziram Milana Preloga, kao o „baštini bez baštinika“?

D.M.: Možemo reći da se određena baština nalazi u vrlo problematičnom statusu, ako gledamo nama bližu povijest umjetnosti od 50-ih naovamo. Naravno, tu je bio i dugogodišnji problem i frustracija nepostojanja fizičkog prostora muzeja u kojem bi se ta građa mogla pokazivati i obrađivati. Sada, kad napokon imamo taj fizički prostor, ta građa je u svom fizičkom smislu prisutna, ali to nije dovoljno. Naš osnovni problem zadnjih 50 godina je to što je određeni dio povijesti umjetnosti, pa čak i neki pojedinci unutar određenog vremena, egzistirao isključivo na principu samoodrživosti, što bi značilo da su nam neki pojedinci i grupe napravili fantastične rezultate i bili su dio svoga vremena, ali su oni postojali onoliko koliko su djelovali unutar toga vremena. Sama kulturna politika i nebriga struke i institucija su na neki način marginalizirali te fenomene.

Alea iacta est, 1980
Usvojene slike, 2000

I.G.: Radovi nastali krajem 70-ih godina danas se shvaćaju kao ključni u vašem radu. Koji biste rad iz tog vremena sami apostrofirali?

A.M.: Uz neke ranije, sklon sam apostrofirati rad *Alea iacta est*, koji je nastao 1980. godine. To su fotografije koje je snimio netko drugi jer sam ja, svojim fizičkim likom, demonstrator vlastite ideje. Fotografija sama tada meni nije bila važna kao moje autorstvo (dobrim dijelom tako je i danas), nego kao medij kroz koji mogu provući neku ideju. *Alea iacta est* je izjava koja prethodi nekoj sudbonosnoj, presudnoj gesti, akciji. Toj bombastičnoj kobnosti ideje suprotstavio sam minimalizam radnje, odnosno odluke: da li uzeti knjigu s police ili ne, da li otrgnuti grančicu s grma ili ne. Želio sam time naglasiti da svaka pa i najsitnija radnja ima latentnu sudbonosnost. Tim parovima fotografija na kojima je moj lik (na prvoj, na kojoj je ispisana navedena sintagma, u stanju sam odluke, pred akcijom, a na drugoj čin je obavljen), izražavam egzistencijalnu/egzistencijalističku strepnju pred posljedicama neke odluke i pripadajućeg čina. To je, uz imanentnu tjeskobu i hipertrofirani osjećaj odgovornosti, vezano i s mojim zaziranjem od dodatnog zatrpavanja svijeta vlastitim produktima, s tendencijom da ne gomilam artefakte, predmete koji pridonose općoj poluciji životnog nam okoliša, pa i u smislu gomilanja umjetnosti. Fotografija, koja je fizički tek simbolične zapremine, oblik je kaptiranja organskog ready madea, dakle trenutka neke dinamičke konstelacije stvari i događaja. Naime, svijet je dinamički rezervoar prizora – tvoje je samo da to učiniš vidljivim, da to osvije-

stiš. Ti kaptiraš jedan trenutak, izoliraš ga i formiraš prema mogućnostima vlastite percepcije, iskustva, afiniteta. A koliko ima kreativnih pogleda toliko je i mogućih novih aspekata poznatih prizora, dakle kreacija. Za mene je ready made ogroman izum, predstavlja mentalnu revoluciju, koja između ostalog sadrži pionirsku ekološku svijest, jer reciklira i revalorizira resurse koji su zanemareni, štedi energiju i reducira zagađivanje prostora oko nas, kako fizičkog tako i nematerijalnog.

I.G.: Tko je autor fotografija u radu *Alea iacta est*?

A.M.: To je nevažno. Mislim da je bio Sven (Stilinović, op. a.), ali to nije bitno. Genijalni Man Ray jedanput je rekao da se ne može nekog tko je pritisnuo okidač na aparatu nazvati autorom fotografije, ako je on (makar u svojstvu modela) taj koji je odlučio gdje će stati, kako se namjestiti, ako je kalkulirao sa svjetlom, pozadinom itd. Fotografija je u krajnjoj liniji stvar ideje, a ne zanata. Za sebe ne bih rekao da sam fotograf. Završio sam slikarstvo na Akademiji, a u fotografiji sam zapravo amater. Ali to ne znači da je ne mogu suvereno koristiti u svom radu.

I.G.: Za razumijevanje konteksta u kojem nastaju vaši radovi 70-ih godina također je važan i rad *Odnos subjekt – objekt* (1979.). Na čemu je ovdje naglasak, koja je poanta ovog rada?

A.M.: Bilo mi je bitno pronaći način kako pokazati neprijeporan odnos onoga tko gleda i onoga što se gleda, tj. učiniti tu relaciju potpuno evidentnom. Tako sam upotrijebio ogledalo i na njega postavio točku (kao minimalnu fizičku i vizualnu stavku) izrezanu iz crne ljepljive trake, koja je migrirala u 9 faza po ogledalu kako bi shematski pokrila cijelu površinu. Svaki put je moj pogled bio fiksiran na točku, što je na fotografiji bilo čitljivo. Tako sam potpuno

dokumentirao taj odnos, odnos subjekta koji gleda i predmeta pogleda. Bilo mi je jako važno ustanoviti evidenciju te vizualne veze subjekta i objekta, trenutak u kojemu se rađa i bilježi iskustvo videonog, uzbuđljiv trenutak događaja susreta koji u biću ostavlja zapis, trag, posljedice.

I.G.: Zašto je bitna serijalnost u ovom radu?

A.M.: Naprosto da se potvrdi teza, odnosno da cijela priča dobije svoje varijable, svoje aspekte, ona se tako elaborira i utvrđuje. Uostalom to ima veze i s trajanjem moje senzacije, koja u meni postoji kao potreba da određenu fenomenologiju prikažem i obznanim.

I.G.: Nova dimenzija ideje koju inače zamjećujemo u vašem radu – ideje prostorne povezanosti u kontekstu jedne akcije, javlja se u seriji Usvojene slike iz 2000. Radi se o fotografijama mjesta na kojima nikad niste bili, da parafraziramo naslov izložbe Tihomira Milovca iz 2000.

A.M.: Riječ je o fotografijama iz novinske crne kronike koje izrezujem, skeniram i povećavam u tehnici digitalnog tiska. Tu se ponovno vraćamo na ready made i činjenicu da nije važno tko je snimio fotografiju. Kod ovih prizora mene je fasciniralo da takvi nevažni kutevi svijeta – kao što je primjerice pod uz vrata u hodniku nečijeg stana, s odloženim cipelama, sa svim kućnim neuglednostima i nereprezentativnostima – u jednom trenutku ulaze u fokus interesa i bivaju izloženi javnosti. Taj je aspekt dupliciran dodatnim apsurdom – da ta činjenica pokazivanja prostora nema nikakvog bitnog značenja, njegova slika u jednom trenutku naprosto prati i osnažuje vijest da se na tom mjestu dogodila nekakva nesreća ili zločin. Fascinira me činjenica da se fokus objektivna usredotočio na neko mjesto koje nikad ne bi ugledalo svjetlo dana da nije bilo tog nekog konkretnog inicijalnog događaja. Druga činjenica je moj osobni pijetet prema neuglednosti nekog mjesta, možda stvar identifikacije koja je uvijekvala da me stvar zaintrigira. U toj mješavini interesa postoji i likovni interes. Neki prizori imaju „metafizičku“ atmosferu, podsjećaju na slike Carràa ili De Chirica. Neki pak podsjećaju na impresionističke slike. Dakle, postoje neke slikarske reference, a u nekima od njih

prepoznajem atmosferu vlastitih fotografija. U pojedinima ima humora, groteske, tragike pa čak i poezije. U prizoru „mjesto na cesti na kojemu je pronađena sumnjiva tvar“ možemo pročitati i subverziju same novine u kojoj je objavljena ta fotografija, jer je slika posve apstraktna i prosječnom čitatelju ne govori ništa.

I.G.: Što se, ponovno u smislu prijenosa slojeva značenja, događa u ovim usvojenim radovima? Vidimo fotografiju i tekst, povremeno i ime fotografa. Preuzimate zatečeni prizor za razradu neke svoje ideje i prenošenjem u autorsku foto-grafiku to postaje vaš rad. Što se u tom prijenosu događa s dimenzijama originalne fotografije – s prostorom, vremenom, pogledom gledatelja?

A.M.: Male fotografije iz novina prebacujem na puno veći format. Već u novinama te su fotografije u dosta skromnoj rezoluciji, a pri transponiranju u grafiku i povećavanju struktura rastera im se dodatno raspada. No time slika dobiva neku pikturnu draž. Ja još dodatno koketiram s grafičkim uzusima pa te otiske printam na ručno rađenom papiru velike gramature, potpisujem ih olovkom... Primjenjujem otmjenu, artistsku formu, baš zbog tog mizerabilnog motiva te mu na taj način pridajem određeni dignitet. A fotografija kada se reproducira u nekom novom mediju dobiva novu auru.

I.G.: Stvarate novi kanal u kojem gledatelj komunicira s prikazom.

A.M.: Ja izoliram fotografiju iz novinskog konteksta, osamostaljujem i pretvaram u artefakt i motiv koji je sada apsolutno vrijedan promatranja i razmišljanja. Dodatno potenciram fokus koji je taj prizor imao i u novinama.

I.G.: Kako biste mogli definirati poziciju iz koje nastaju vaši fotografski radovi?

A.M.: Kod mene je granica između rada i ne-rada, ili doslovce ljenčarenja i produkcije vrlo varijabilna, tj. odražava jednu egzistencijalnu nestabilnost. Rad se zapravo svodi na aktivnost pogleda i snimanje-potpisivanje.

Enes Midžić

Razgovor vodile
Sandra Križić Roban
i Ivana Hanaček,
7. siječnja 2011.

Pierre Schaeffer, 1971

R./H.: Specifičnost tvog rada je što si radio objekte i instalacije, i u njih unosio ideju zvuka, dok je sama fotografija uvijek bila prisutna, ali kao u nekoj pozadini. Kako je sve to počelo?

E. M.: To je dobro i meni jako zanimljivo pitanje jer nikad o tome nisam razmišljao. Ako sam nekad i govorio zašto sam to radio, danas se toga ne sjećam. Moram se ponovno vratiti u to vrijeme. Kako si počela o tome pričati, tako su mi se vratile neke slike. Pa od toga je prošlo četrdeset godina. Umro je Tošo Dabac i nastala je jedna velika praznina. I na životnom i na emotivnom planu. Možda čak i više kod mene jer sam ostao izgubljen. Bio sam jako povezan s Tošom, najviše sam vremena s njim provodio u ateljeu. Tako je odjednom njegov atelje postao prazan i mi nismo znali što dalje. Pero i ja ostali smo sami. Trebalo je vidjeti što s ateljeom, a i što s nama samima. Onda smo počeli obrađivati ostavštinu. Pa smo se počeli baviti fotografijom drugačijom od one koju smo uz Tošu radili, počeli smo eksperimentirati... Tu smo od Arsovskog, Picelja, Srneca i ljudi iz tog kruga imali veliki poticaj. Čini mi se da je dosta bitno što smo se inicijalno formirali u Tošinom ateljeu. To mjesto je zaista bilo ono što su nekada bili francuski saloni – salon suvremene umjetnosti. Bilo je tamo i klasične umjetnosti, od arhitekture nadalje. I svi su tamo dolazili, od mladih umjetnika, konceptuale pa nadalje. Sve se prožimalo. Tko nije dolazio u Tošin atelje, zapravo nije bio netko tko je imao značajnije mjesto u hrvatskoj umjetnosti. Živeći u tom okruženju i s tim ljudima, mladom čovjeku se apsolutno otvoreni novi svjetovi.

R./H.: Kakav je bio tvoj odnos prema Tošinim fotografijama?

E. M.: Svakodnevno sam bio u kontaktu s Tošinim fotografijama, ali tu njegovu razinu nisam mogao dostići. Ali to me nije na taj način niti zanimalo. Ključni trenutak bio je kad mi se javila ideja da pokušam nešto drugo napraviti, a to je proizašlo iz moje nemoći. Ako bismo postavili pitanje „zašto je nastala Zagrebačka škola animacije?“, odgovor bi bio da je nastala jer o tome nisu apsolutno ništa znali. Nisu zapravo znali kako stvari treba raditi, a ipak su došli do jedne fantastične stvari. A ja sam svojim neznanjem došao do nečeg sasvim drugog. Bio mi je bitan internacionalni krug umjetnika koji je prolazio kroz Tošin atelje. Tu si bili Vasarely i da ne nabrajam dalje. Morate znati da sam tada bio gimnazijalac i da mi se naglo otvorio jedan svijet iz kojeg sam zatim izgradio svoj svijet. Gradio sam ga u toj posebnoj vrsti fotografije, koja me nije opterećivala. Nisam morao trčati okolo s fotoaparatom. Eto, ne bi znao više reći o tome.

R./H.: Imam dojam kao da je u tvojim fotografijama pisutan aspekt dekonstrukcije. Je li to točno?

E. M.: Interesirala me fotografija, ali nisam volio šetati uokolo s fotoaparatom. Sjedio sam u ateljeu, imao sam stol i resurse. Započeo sam raditi slikovnice, neke vrste knjižica, jer me sama slika nije zadovoljila. Naprosto sam snimao fotografije u jednom kontinuitetu pa bi im zatim mijenjao redoslijed; na taj su način dobivale novi sadržaj. Radio sam i seriju autoportreta. Bilo je tu svakakvih fotografija. Neke su bile gotovo karikaturalne, a u nekima je bila snažno naglašena autoironija. Zanimali su me svi aspekti refleksija, ili bolje rečeno onoga „kako želiš da te drugi vide“. U to sam doba radio seriju fotografirajući prozore kuće u Ilici koja se nalazila

preko puta ateljea. Nastao je niz fotografija koji dokumentira neki život koji je postojao iza tih prozora. Ali to me nije zanimalo kao dokument i sadržaj, već kao forma i objekt kojemu oni daju novi sadržaj. Trodimenzionalni objekt iz kojega se mogu izvući slike skrivene ispod njih omogućava gledatelju dodatni sadržaj koji on sam kreira izborom redosljeda kojim izvlači skrivene slike. Jednom sam snimio Picelja koji je imao muhu na glavi i od te sam fotografije napravio objekt, malu kutiju. A kada bi netko otvorio tu kutiju iz nje bi izletjela fotografija muhe. Pa sam napravio jednu igračku – varku, neku vrstu kaleidoskopa. Bilo je važno gledatelja nagovoriti da proviri kroz rupu dalekozora. A umjesto prizora sjeverne strane Ilice i Gornjega grada moglo se vidjeti Peru Dapca kako plazi jezik. Igrao sam se i transparentnim fotografijama, koje obrađene određenim rasterom, pri superponiranju i pomicanju, stvaraju zanimljive uzorke moiré. Pokušao sam se igrati i s kaleidoskopom, ali ništa zanimljivo. Nisam bio dovoljno uporan, a bilo je još toliko ideja koje su se otvarale. Nije to bio nikakav smišljen umjetnički izraz, u smislu svjesne konceptualizacije nekakve umjetnosti. Meni je bilo važno da nešto

oblikujem i svojim rukama – dati neki dodatni sadržaj, a ne oblikovati sliku samo aparatom i kemikalijama. Zanimali su me i trodimenzionalni objekti, koji su bili kombinacija grafike i fotografije. Tako je nastala serija objekata s portretima Jagode Kaloper, pa Pi-errea Schaeffera, pa objekti poput minijature okretnih vrata u hotelima koja se pokreću puhanjem, na čije su plohe aplicirane slike u primarnim bojama koje u vrtnji aditivnom sintezom mijenjaju boju. To je kombinacija fotografije, mobila, objekta; fotografija koju ste mogli njihati, otvarati, prolaziti kroz nju. Mnoge su stvari ostale u skicama i maketama, a tada sam se okrenuo filmu. Konačno, na to me je Tošo za života potaknuo i usmjerio.

Marijan Molnar

Razgovor vodila
Sandra Križić Roban,
20. ožujka 2011.

Tri kvadrata na zemlji, 1977
36 koraka od „Podrooma“, fotosekvenca, dio serije, 1978

S. K. R.: Zanima me genealogija tvoje umjetnosti, pogotovo kada si sedamdesetih godina koristio paralelizam medija.

M. M.: Da, imam radove koji su na tragu procesualnih elementar-

nih postupaka, koje sam u to doba radio u slikarstvu. No u isto vrijeme počeo sam uviđati neka ograničenja. Kod mene se javlja zanimanje za proširenje polja umjetnosti zajedno s primjenom raznih medija, pa tako i fotografije.

S. K. R.: Na koje vrste ograničenja točno misliš?

M. M.: Pa mislim primarno na pitanje vremena. Htio sam uhvatiti

priču temporalnosti, jer procesualnost se temelji na kontinuitetu, a mene su zanimale stvari koje se razvijaju kao proces.

S. K. R.: Znači, radi se o dvije paralelne umjetničke strategije? Jer, ako se ne varam, spomenuo si da ti slikarstvo zbog nečega nije bilo dovoljno.

M. M.: Zapravo se radi o jednoj strategiji koja ima svoj svjesni dio, dok dio toga kao da izbija u pozadini, kao da je nesvjesno. I to se zbivalo paralelno. Recimo, radio sam na papiru, točnije na podlozi od papira palio sam vatru koja je ostavljala trag. Tada sam bio pod utjecajem rane grčke filozofije i njihove teorije o elementima koji su u osnovi svijeta. S druge strane oduvijek me interesirala struktura, mentalna konstrukcija kao model koji može pružiti uvid, zajedno s interesom za geometriju, ali ne u matematičkom smislu, već više kao jedna logički uređena cjelina.

S. K. R.: Ritam vremenskih odmaka na neki se način ponavlja i u isječcima na prozoru čije su fotografije postavljene paralelno s onima sata. U kakvoj su vezi?

M. M.: Da, to su paralelni procesi, jedan snimam a drugi ga prati. Nije baš egzaktno tako, ali otprilike sam se držao tog načela. Zatim, na primjer, imam više tabli fotografija s vatrom. U to sam doba koristio neke elementarne materijale. Radio sam na površini papira ili kartona. Želio sam evidentirati odnos vatre i vode. U ovom slučaju konkretno se radi o snijegu jer je u vrijeme snimanja bila zima. Snijegom sam zatrpao karton i zapalio iznad njega vatru u nastojanju da se to područje koje sam zatrpao oslobodi. Dobio sam sekvencu koja ima i svoj nastavak – polje sam snimio još jednom, jer ranije nije bilo sasvim očišćeno od drugih materijala. Dobio sam jednu situaciju koju mogu opisati kao trag, otisak izvedenog postupka. Mene tu ne zanima konačni proizvod, zanima me proces, događaj, vremenski slijed i energija vatre, koja ima karakter prolaznosti i svoju neponovljivost.

S. K. R.: Zašto do procesualnosti dolazi u to doba, tko/što je bio pokretač? I kakva je bila klima koja je vladala?

M. M.: Za mene su bila važna dva poticaja – Boris Demur, koji je do

tad već nešto radio, i Documenta 1977. godine gdje sam vidio nešto slično. Isto tako u to sam vrijeme bio u Milanu te vidio Fontanu, Manzoniya, a na Documenti sam gledao video, filmove umjetnika, i Beuysa. Nije to bilo isto, ali radi se o sintezi vremena. Pokušao sam stvar rastaviti na segmente, na procesualno. Klima je bila demistificiranje svih priča i kojekakvih proširenja ograničenog područja slikarstva i umjetnosti. Tražiti mogućnosti što šire. Mene su zanimale različite forme, kao i procesualnost, a bio mi je važan i faktor vremena. U nekim mojim radovima (serija Vatra, 1977., Sunčani sat, 1977., radovi s linijama) vrijeme igra važnu ulogu. Recimo, raščlanjeno vrijeme i njegovi pojedinačni elementi, koji se prepoznaju ako se u njih gleda.

S. K. R.: Što je imala fotografija, a nije imalo slikarstvo?

M. M.: Imala je procesualnost, tu vremensku preciznost, ali za razliku od filma mogla je segmentirati vrijeme. Film je u kontinuitetu i u njemu se gube ti izdvojeni trenutci. Kod fotografije imamo „tak-tak-tak“, kao neki ritam.

S. K. R.: Na koji način definiraš trenutke? Odabireš li ih intuitivno?

M. M.: Ne, sve je analizirano, postoje neke propozicije. Neke stvari su „ekspresivne“. Recimo, radio sam i land art radove koji su povezani s različitim aspektima prostora i tajne logike prostornosti, s tim da je malo prije spomenuta geometrija u osnovi tog prostora. Na primjer, u radu Kvadrat zemlje iz 1977. označio bih polje metar na metar. Druga modificirana varijanta bila je u zimi 1981. gdje je prvi put primijenjeno ispitivanje značenja izraza „drugi put“. Markirao sam ga kolčićima.

S. K. R.: Ali ovdje ima i elemenata enformela, zar ne?

M. M.: To označeno polje sam aranžirao, slikovito rečeno. Ali to „aranžiranje“ donosi još jedan element koji mi je bio važan – materijalnost, interes za materijalno. A ovdje je to dosta jako prisutno, ta materija.

S. K. R.: U prenesenom značenju enformel se, kao i procesualnost – bavi specifično nekim segmentima vremena, i oba su pristupa egzistencijalna u karakteru. Posjeduje li procesualnost tvog rada bilo kakav egzistencijalni predznak? Recimo, pokušaj određivanja pozi-

cije trenutka, ili jedinstvenost razdvajanja trenutka da bi ih se osvijestilo. Ili je riječ o pokušaju mehaničkog bilježenja?

M. M.: Misliš na ekspresiju? Pa da, postoji jedna simbolika. Osim toga, ja sam pokušao biti koliko-toliko na neki način egzaktan, ali normalno je da je simbolika prisutna.

S. K. R.: Svoje radove si sve sam fotografirao?

M. M.: Da. Ti radovi su povezani uz kadar; a on se kod mene rano pojavljuje – kao okvir ispoljavanja ograničenja, postupka izdvajanja, prisvajanja i označavanja prostornog elementa i polja vidljivosti. Poslije sam ga posebno koristio u kontekstu specifičnosti analogne fotografije. Recimo, spomenut ću jednu od izvedenica – napravio sam u papiru izrez Leica formata, 35 mm, onaj klasični odnos 2:3, i onda sam s tim radio različite stvari. A to znači u različitim svjetlosnim uvjetima osvjetljavao sam ili papir ili objekt koji se nalazio iza papira i vidio se unutar tog izrezanog Leica-kadra. Pratio sam odnos od bližeg prema udaljenijem.

S. K. R.: Zanimljive su fotografije koje nastaju u prigodama happeninga, njihove nesavršenosti, primjećuju se pomaci koji djeluju nesigurno, kao da proizlazi iz života a ne precizne, prethodno iskonstruirane ideje.

M. M.: Uvjeti često nisu bili savršeni, ali to je ispalo dobro. Postoji jedna serija gdje sam konstatirao svoju prisutnost, točnije – prisutnost teksta. Označavao sam da je tekst pisan na zidu, podu i prozoru – radi se o tri karakteristična tektonska elementa. Uz njih ide i zemljopisna karta Hrvatske na kojoj su točno označene pozicije gdje sam to snimio. Na neki način taj je rad sličan fotografijama sata, ali ovoga puta struktura nije strogo racionalna, nego je prisutan element slučajnosti. Znači, slučajno sam se našao u tom prostoru, u prvom prostoru smo stanovali kao podstanari, pa je slijedila međufaza i na kraju kuća gdje i danas živimo, a sve je snimljeno u jednom relativno kratkom vremenskom rasponu od četiri mjeseca.

S. K. R.: Kod tebe su ključne teme teritorij, koji može biti intimna, privatna sfera sobe ili vanjski prostor, i vrijeme, konkretni satovi i brojke kojima označavaš vremenske odsječke.

M. M.: Da, a označavam i sebe, to se odvija paralelno. Recimo, u jednom sam radu označio početni kvadrat područja metar na metar, zatim sam označio kvadrat 20 x 20 metara i na kraju 100 x 100 metara. Označavao sam kolcima i gipsom. To nije land art, čišće je, nema presije, barem se meni tako čini. Više se radi o nekakvom osvajanju prostora ali i širenju u prostor, ekstenziji. U tom je radu vidljiv odnos između minimalnog i maksimalnog i moje iskustvo prostora označavanjem. Snimao sam iz raznih pozicija, išao sam u te točke i snimao one nasuprotne. Za to je bilo potrebno napraviti rešetku da bi se to vidjelo.

S. K. R.: Zanimljivo je da se uvijek koncentriráš na fiksni okvir, a ne ideš u beskonačno. Usredotočen si na određeni mikroprostor bez obzira je li on velik 1 ili 100 metara.

M. M.: U ograničenom prostoru važno mi je bilo da je on uvijek vizualno dohvatljiv, i u njemu propitujem odnos subjekta i ambijenta, kao na primjer u radu Tri odnosa: tijelo – ambijent. Oni su svi povezani na neki način. Odnosom tijela u ambijentu sebi sam postavio pitanje između vizualnog i taktilnog; točnije taktilnog koje ovisi o ekstenziji tijela i vizualnog dohvata. Sve što je unutar sto metara još je uvijek vizualno dohvatljivo, ali mjere od stotinu metara su krajnje mjere vizualne dohvatljivosti, recimo to tako. Postoji serija fotografija odnosa tijelo – ambijent, što sam izveo u PM-u, ali nisam imao ambicije da budem performer. U toj akciji riječ je baš o dohvatljivosti prostora – postoji prostor koji je obilježen ili označen mojim tijelom, mojim krajnjim točkama koje mogu taktilno dosegnuti. To je odnos vizualnog i taktilnog.

Bez naslova, 1973–1974–1975

S. K. R.: Fotografije iz ove serije, objavljene u Spotu, nastale su za vrijeme studija, ili su bile priprema za studij? Vidim da si ih već tada radio u punom formatu.

I. P.: I prije Akademije radili smo puni format, a i na Akademiji su tražili od nas da radimo fotografije u punom formatu. Jedan dio ove serije snimljen je za vrijeme studija na Akademiji dramskih umjetnosti koju sam upisao 1974., dvije su sigurno iz te godine – Ruke i Stepence. Te sam godine na Akademiji snimio stepence koje su vatile u montažu, a Vrata su iz 1973., ona su snimljena u studentskom domu u kojem sam tada živio.

S. K. R.: Radio si ih u dva različita formata. Koji ti je draži?

I. P.: Vjerojatno ovaj manji, intimniji je, onaj veći (30 x 40 cm) nekako nije funkcionirao. Postoji još nešto – mi smo tada radili na lošim materijalima, bio je to uglavnom ORWO, tek sam nakon 80-ih počeo raditi na Kodaku. Ta se razlika u materijalu vidi, i ona je vrlo važna. Tehnologija je bitna. Uzeli smo to kao prednost, a ne kao nedostatak. Nismo se dali. Pretjerivali smo. Kad bi nekom „normalnom“ fotografu ove snimke došle u ruke, on bi vjerojatno poludio, jer u nekom normalnom materijalu moraš imati crne tonove, bijele tonove, polutonove, a ovdje se radi o redukciji. Na ovoj ruci nema ni kože, nema ništa.

S. K. R.: Je li ta redukcija nastala pri razvijanju, ili je ona rezultat rasvjete i načina snimanja?

I. P.: Redukcija je već sam materijal. Mi smo slabo znali razvijati u to doba, i tada nismo pridavali osobitu pažnju razvijanju. Kasnije se to promijenilo. Zapravo sam volio biti u laboratoriju, ali do toga je

došlo poslije. No nisam volio da je previše pedantno, što u fotografskom poslu može biti velik minus. To je moglo proći u novinama. Važno je spomenuti da sam koristio tvrdi papir na kojem sam razvijao fotografije. Na taj način sam pomoću materijala – papira – potencirao redukciju viška. Jednostavno sam želio naglasiti kontrast i eliminirati tonove koji bi se pojavili da sam radio na finijem, osjetljivijem papiru.

S. K. R.: Redukcija ima veze s atmosferom koja je tada vladala?

I. P.: O redukciji je Putar pisao u tekstu objavljenom u Spotu, kad je pisao o tome kako se riješiti suvišnih detalja. Imali smo ograničena sredstva u fotografiji – htjeli smo pronaći način kako se riješiti viška.

S. K. R.: Iza njih ne postoji narativ, one ne upućuju na priču ili neko dodatno značenje?

I. P.: U tom trenutku se nije radilo o tome. Danas možemo govoriti da postoji nekakav vizualni nazivnik, ali primarno se radilo o višku detalja koje smo željeli izbjeći. U slikarstvu možeš napraviti što god želiš, ako imaš dobru ruku, a platno može biti i prazno. U vezi s ovim radovima, barem sam tada tako razmišljao, nastojao sam riješiti problem vađenjem dijela stvarnosti uz pomoć kamere. Neke stvari su dobre i odgovaraju toj ideji, a neke su višak. Oštrine, neoštrine, kontrast, mnogo je elemenata koje je moguće koristiti, ali mi to tada nismo imali. Recimo, rasvjeta, umjetna, kontrolirana. S time nismo mogli kreirati, pa sam stvarao na ovakav način, da bih postigao to što sam želio. Neke se stvari mogu postići u laboratoriju, ali ovdje to nije bio slučaj.

S. K. R.: Zanimljivo je što ove fotografije funkcioniraju kao serija, iako nisu snimljene u kontinuitetu, nego tijekom duljeg razdoblja. Godina dana je razmak koji nije moguće zanemariti.

I.P.: Točno se vidi kako se ta stvar razvijala.

S.K.R.: Koja je bila prva?

I.P.: To se je teško sad sjetiti. Ogledalo – ne vidi se moj odraz u njemu, izoštrio sam na sebe i zapravo me zaokupila ta forma, odnosi. Nije bilo literature, nije bilo ničeg, informacije o svemu tome što se ticalo fotografije bile su oskudne, a danas je to teško shvatiti. Postojala je Američka čitaonica u kojoj su bila Lifeova izdanja o fotografiji, koja su se bavila nekim nevažnim stvarima.

S.K.R.: Vjerojatno je većina toga bila na tragu Steichenove škole, zatim američke reportažne i dokumentarne fotografije.

Da, upravo to. Bavili su se arhitekturom, davali praktične savjete o snimanju. I pokazivali primjere kako su snimali neke situacije. Moram spomenuti Fotoklub Zagreb, jer drugog mjesta nije bilo. Mi smo stvar pomicali prema Akademiji, i od Akademije natrag. U klubu su bili neki poznati likovi, tamo sam upoznao Pavića, Medara, ali nikad Tošu Dapca. I neke ljude koji su danas uglavnom nepoznati, Mitju Komana, Vladu Solaričeka, Dumančića, Branka Marinkova, koji je bio vrlo zanimljiv autor. Oni su bili amateri i članovi Fotokluba u kojem su razmjenjivali iskustva. Nisu to bili autori u smislu „autor-ske fotografije“, više se radilo o zanimljivim fragmentima, bljeskovima. Zatim je bio zanimljiv mariborski krug.

S.K.R.: Da, tamo su djelovali osobito zanimljivi autori, Ivan Dvoršak, na primjer. U Spotu su bili više puta predstavljeni, a izložba njihovih radova putovala je po Jugoslaviji.

I.P.: To su bili zanimljivi autori, koji su na mene ostavili ozbiljan utjecaj. Vidio sam ih u Spotu i na nekim izložbama. Za mene je osim toga bio vrlo važan Mića Bašičević, iako ne znam zapravo gdje smo se upoznali. On je sjedio u maloj prostoriji u Habledićevoj (uprava Galerije suvremene umjetnosti, op. ur.) u kojoj nas je primao. Tamo sam upoznao Trokuta i ostale. Sad više ne znam kako sam došao do tih ljudi.

S.K.R.: Osim Fotokluba, svakako je bila važna Galerija suvremene umjetnosti. Sjećaš li se prvih kontakata, kako si upoznao ljude iz tog kruga?

I.P.: Ne znam više, odlazio sam na izložbe. Mitja Koman je bio član Fotokluba i bio je grafički urednik Spota. Očito je on Putaru rekao za nas, jer svi mi s Akademije odlazili smo u Fotoklub. On je na jednom sastanku pričao o nama. Putaru sam donio fotografije pod rukom, mislim da je sjedio u Zbirci Kljaković u tom trenutku. Njemu se jako svidjelo to što je vidio i postali smo prijatelji. I s Bašičevićem isto tako. Moj prvi kontakt sa Suvremenom nije bio preko Putara, nego preko Bašičevića, i zato mi je on posebno važan. Od fotografija koje sam mu donio odabrao je nekoliko komada i pitao me da li bi ih poklonio Galeriji. I ja sam rekao da, naravno, kako ne! Otišao sam doma i napravio nove, bile su u nekom bedastom paspartuu, i donio ih Boži Becku, koji je bio jedan od najvažnijih igrača tamo i koji je cijelu situaciju u Galeriji čuvao od politike.

Više se ne sjećam jesam li nosio svoje fotografije sam, ili je Mitja rekao da svi donesemo svoje radove. I kad je to Putar vidio, rekao je da će nešto s tim napraviti. Zatražio je da napišemo nešto o tome, pa su neki pisali pjesme, a ja se ne sjećam jesam li nešto napisao ili ne. Tako je Putar rekao da bi volio napraviti tekst o meni. A Bašičević mi je dao dobre motore. Ne znam zašto me Putar izdvojio od ostalih. Možda sam imao najveću zalihu, bio sam najbliži fotografiji. Kad danas gledam te fotografije, primjećujem da se na njima ne vidi ruka, po tim fotografijama nisam previše radio, namjerno je uzet tvrdi papir da se postigne redukcija.

S.K.R.: Što stoji iza te redukcije?

I.P.: Putar je sa mnom razgovarao, jer je to bio način kako je pisao tekstove. U razgovoru spomenuo je redukciju, sjećam se da sam mu rekao da me muči taj višak na fotografiji, višak informacija, podataka koji su nekad korisni, a nekad ...

S.K.R.: Spominju se pitanja egzistencijalizma, pa me zanima do koje si mjere bio svjestan što se događa s medijem, što on govori, posreduje, prenosi? Čini mi se da je taj niz pitanja koje je Putar spomenuo važan. A i atmosfera tog vremena bila je važna. Je li ona na bilo koji način utjecala na tebe?

I.P.: Ne znam, teško mi je to reći. Poslije smo se poigrali sa sim-

bolima, Partijom, jednomlajem. Koliko sam bio osviješten snimajući ove fotografije? Mislim da je to bila borba samoga mene sa sobom.

S. K. R.: To su prizori koji su vrlo samotnjački.

I. P.: Da, apsolutno točno. Ja sam takav tip, tek sam poslije naučio komunikaciju. S nekim sam ljudima vrlo povezan i te nas nevidljive veze drže godinama, makar se ne slagali u mnogim stvarima. Puno puta bio sam u konfliktu s Gotovcem, Vesovićem; svi smo mi podjednako nesretni likovi, najvjerojatnije. Je li nesreća dobra podloga, ne znam. Nisam nikad ozbiljno stao na noge, uvijek sam imao muku, stegu. Ne znam jesu li ove fotografije sloboda.

S. K. R.: Teško je reći, možda je sloboda u pogledu. Već sama činjenica da su bile prepoznate u to doba dalo ti je tu slobodu.

I. P.: Mislim da si to odlično primijetila, da su to samotnjački prizori. Baš su takvi, imaju neku muku.

S. K. R.: Interpretacija je uvijek problematična. Ne mogu zanemariti trenutak kad su snimljene, ne mogu vjerovati da netko tko ima senzibilan pogled ostaje distanciran od onoga što se događa. Osjećaj ugroženosti od politike, neimaštine, izolacije. Ne bih željela krenuti u krivom smjeru, pa bih htjela osvijestiti tvoju poziciju.

I. P.: Ako išta mogu osvijestiti, onda je to ono što si i sama rekla. Prvo je to bila eliminacija viška, i zatim osamljenost koja me uvijek prati. A čini mi se da je to onda bilo žešće nego što je danas.

S. K. R.: Redukcija je karakteristika tvojih radova, bez obzira na povod ili temu. Zamjećujemo je i kod fotografija snimanih za novine i časopise, kao i kod onih koje si radio „za sebe“. No u ovim snim-

cima nema duhovitosti, ironije kao kod ostalih tvojih radova.

I. P.: Ironija nije bila samo na političku situaciju, nego i na frendove, život općenito. Mislim da si dobro primijetila da se radi o vremenu nesnalaženja, nekomuniciranja. Ovo je jedini način kako sam s nekim mogao komunicirati, i to je bila moja ponuda na koju su se neki „zakačili“, iz čega je nastala neka veza.

S. K. R.: Je li ti iskustvo s ovom serijom fotografija na bilo koji način koristilo u kasnijem radu?

I. P.: Pa da, treba znati kako je došlo do odabira. Nisam sto posto siguran da bi ih danas selekcionirao na ovaj način, što je možda za mene jedan minus. Ali treba biti maksimalno pošten. Ne znam koliko je to bio moj odabir, a koliko Putarov, teško je to danas reći. Da, bilo ih je više, samo moram pronaći te fotografije. Jer ovo nije serija, a ipak je serija.

Davor Sanvincenti

Razgovor vodila
Ivana Hanaček,
travanj 2011.

I.H.: Fotografiju *Versus* snimio si s osamdesetdvije godine starim, odavno odbačenim fotoaparatom i na filmu isteklog roka trajanja. I mjesto na kojem je fotografija snimljena izmaknuto je: obala Save, put prema zagrebačkoj tržnici rabljene robe Hrelić i iz nje. Možeš li pojasniti misao „ciklusa“ koji je čitljiv na nekoliko razina u ovome radu?

D.S.: Zaobljenost procesa ispituje i potiče dijalog s antropologijom medija, tragajući za istim takvim procesom i u socijalnom krajoliku. Istrošeni i odbačeni materijali bivaju vraćeni u nove ambijente, nadopunjeni novim značenjem.

I.H.: Socijalni aspekt fotografije nije nevažan, fotografiju si nazvao socijalnim pejzažem. Možeš li pojasniti odnos čovjeka prema dvama toposima – prirodi i tehnologiji – kojima se ovdje baviš?

D.S.: Čovjek je os procesa. Na fotografiji *Versus* on je na putu prema gradu/industriji, istom onom gradu koji je daleko od sebe odbacio prirodu. Grad je u punom pogonu dok priroda miruje na suhim granama. Njegova pozicija i koračanje ispod krošnje stabla naglašava pripadnost ljudskom životnom izvoru, prirodi kao vječnom ambijentu, te je suprotstavlja krhkoj ali suvremeno jakoj tehnologiji.

I.H.: Iako su video Rijeka i fotografija *Versus* dva zasebna rada, dvije zasebne cjeline, zanimljivo mi je kako jedan iz drugog proizlaze: spajaš statični aspekt tzv. flusserovske „tehničke slike“ s dinamikom videa. Čitljivi su parovi: statično – dinamično, početak

– kraj...

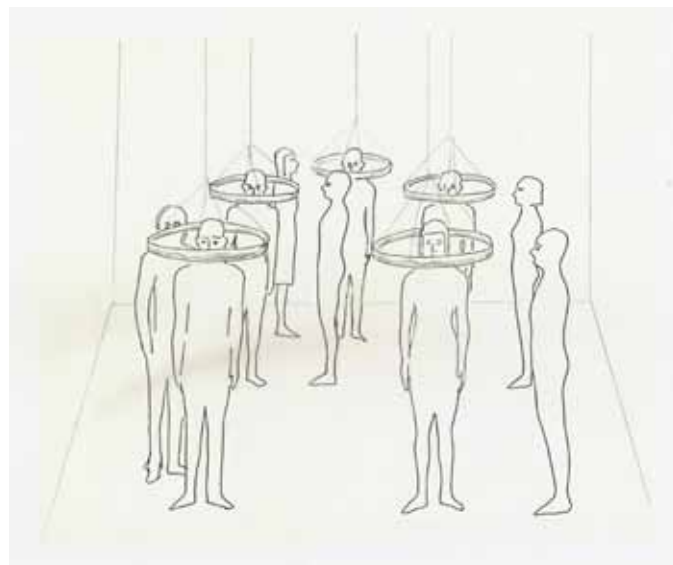
D.S.: Fotografija *Versus* bila je „proširena“ prilikom 50-minutne strukturalne improvizacije održane u Landesmuseum Joanneum u Grazu u suradnji s austrijskim suvremenim kompozitorom elektronske glazbe Christianom Fenneszom. Kao pojedinci, svatko u svojem mediju, propitivali smo spomenute dualnosti, poistovjećujući se s izoliranom prisutnošću čovjeka s fotografije. Ulazeći u izolirane raspadajuće strukture fotofilma, kroz živi medij gledatelji su bili uronjeni u pretapajuće ambijente, tekuće kontemplativne prostore. Takav način izvedbe omogućio je dužu ekspoziciju te gledateljima vremenski prostor u traganju k ontologiji audiovizualnog pejzaža.

I.H.: Razmišljaš li ikada o mediju fotografije, polaziš li od fotografije same? Iznenadila te moja sugestija / molba da iz svog opusa izdvojiš radove vezane uz taj medij.

D.S.: Većina mojih videoradova upravo nastaje iz medija fotografije. „Statična“ bilješka pokreta misli neizbježan je dio svakog procesa.

Edita Schubert (1947.-2001.) svoj je posljednji realizirani ciklus *Horizonti* izložila 2000. godine. Na žalost, ovom prilikom nismo u mogućnosti izložiti ga u Cameri Austriji, jer radi se o seriji čije dijelove nije moguće razdvojiti. Izvedeni krajnje jednostavno, obostranim lijepljenjem fotografija na dugačke i uske kartone, potom svinute u obruče što su uz pomoć tankih, nevidljivih plastičnih niti bili obješeni o strop prostorije, radovi su se nalazili u očistu promatrača koji su ih mogli gledati izvana te krećući se unutar obruča. Na fotografijama su pejzaži te odabrana mjesta unutar gradova gledani iz pozicije gdje je nalazila umjetnica, okrećući se oko sebe i snimajući. Kadrovi nisu spojeni savršeno, oni ne simuliraju panoramske isječke koje nastojimo obuhvatiti jednim pogledom, bez ponavljanja i zadržavanja na nekoj od pojedinosti. Iz današnje perspektive, oni posjeduju enigmnu njezina sjećanja, oni upućuju na nevidljivost snimke kao fotografskog označitelja. Fotografija je, kako je zapisao Barthes, hlapljivo svjedočanstvo; možda je autorica stoga čitav niz radova koje je izvela u tom mediju skrivala od gledatelja, podsvjesno osjetivši prirodu fotografije. Poput Nürnberga, na primjer – drvenih kutija čiju je unutrašnjost oblijepila nizovima fotokopiranih reprodukcija. Dürerovo crtače pero i posljednja kuća u kojoj je živio do smrti 1528. godine nikad nisu bile izložene. Nismo s autoricom iskumunicirali ovaj rad; ostao je skriven i nepoznat, nastao u vrijeme dok je “administrativno obrađivala predmete”, kao za kartoteku, sortirajući ih zbog lakšeg snalaženja. I Nürnberg je, poput mnogih njezinih drugih djela, neodvojiv od biografije u smislu društveno-kulturnog konteksta unutar kojeg se konstituirao identitet umjetnice. Zajedno s nizom drugih fotografija iz raznih etapa njezina života koje je umetala u epruvete i laboratorijske posudice, ili ih je fotokopirala i naknadno bojala te na taj način postigla razlikovanje između uhodanih smjerova kretanja, Edita Schubert često je izlagala svoju biografiju i svoju privatnost. Izlazila je iz zatvorenog (i samo donekle sigurnog) galerijskog prostora u onaj javni. Jednostavnim, u izrazu skromnim gestama obznanila je svoje postojanje, pokazujući detalje svog privatnog prostora bez da je pritom dovela u pitanje osobnu intimu.

Nürnberg, 1977



Crtež Edite Schubert, skica postava za izložbu u Galeriji Križić Roban (3.–14. 7. 1999.).

Edita Schubert, Leonida Kovač, Ana Opalić
Inserti iz materijala za nedovršeni film *EDITA*
Snimljeno u Zagrebu, lipanj–srpanj, 2000.

Inserte iz materijala za film možete pogledati u sklopu dokumentarnih filmskih i video priloga.

Izvađeni iz gomile, 1976

Samoće 2, 1976

100 % fotografska kujiga, 1976

Pod istragom, 2010

S. K. R.: Roland Barthes je smatrao da jedino fotografija posjeduje moć prenošenja doslovne obavijesti a da je ne oblikuje uz pomoć diskontinuiranih znakova i transformacijskih pravila. Do kojeg mjere tvoje fotografije prenose doslovne obavijesti, ili je za njihovo razumijevanje potrebno prodrijeti u određeni sustav znakova koji pomažu upoznati gledatelje sa širim kontekstom osobnog, iskustvenog polja?

M. S.: Fotografija je za mene određeni sustav znakova. Taj sustav određuje osoba koja snima ili režira fotografiju.

S. K. R.: Izvađeni iz gomile, kao i Ljudi s vrećicama, Ađo voli Stipua i mnogi drugi radovi realizirani u mediju fotografije imaju političku poruku koju je važno pročitati. Iako fotografija pruža mogućnost vizualizacije poruke, one kod tebe ipak nisu istaknute na izravan način. Imam dojam kao da u mnogim drugim radovima direktnije komentiraš (recimo, radovi koji se temelje na riječima), dok u fotografiji mnogo toga ostaje u suptilnim značenjskim slojevima do kojih je potrebno postupno doprijeti. Je li to točno?

M. S.: Nije, jer jezik je isto tako vrlo kompleksna i komplicirana „pojava“. Neke ideje se mogu realizirati pomoću fotografije, neke u kolažu, neke u jeziku... S različitim idejama se pristupa fotografiji. Sloboda kretanja unutar medija fotografije za mene je bila važna i još je uvijek važna.

S. K. R.: Postoji mnogo različitih termina koji opisuju „drugu“, „novu“ fotografiju – fotografiju kao medij umjetnika, fotografiju

umjetnika, fotografiju kao umjetnost, i tome slično. Bez obzira za koji se termin odlučimo, važno je osvijestiti osobitost onoga što je bilo novo. Kako bi ti definirao ono što ste vi umjetnici, koji ste posegnuli za tim medijem, željeli postići? Koja je karakteristika fotografije tebi bila zanimljiva, i za koju vrstu radova si je koristio?

M. S.: Što smo željeli postići? Komunicirati različite ideje i stavove.

S. K. R.: Neke radove snimaš kao zasebne fotografije, dok drugi funkcioniraju kao sekvence. Sekvence imaju semantičku strukturu, pa me zanima na koji si način donosio odluke o konceptu pojedinih radova. Jer kod tebe zasebni snimci nisu dokumenti objektivnog stanja, a ni sekvence ne možemo shvatiti kao „subjektivne iskaze“.

M. S.: Mislim da nema razlike, sve su to subjektivni iskazi, samo različito strukturirani. U sekvencama sam primjenjivao različite dramaturgije, što sam naučio radeći filmove.

S. K. R.: U svojoj praksi koristiš se i fotografijama koje su snimili drugi autori. Pritom ne mislim na radove koje je prema tvojim zamislima i uputama snimio netko drugi, nego na one preuzete iz novina i slično. Zanima me proces odluke o korištenju i zatim kolažiranju. Jednom si rekao da su novine kolaži, a najveći dio „preuzetih“ fotografija dolazi iz novina. Ima li to ikakve veze, i možeš li opisati razlike između procesa odlučivanja koji su doveli do tih radova?

M. S.: Gledajući i čitajući novine dolazio bih do određenih ideja i tema i onda bih izrezivao fotografije ili naslove iz novina i to složio u određene cjeline, tj. radove. Fotografije su birane prema sadržaju, a ne po tome kako su snimljene, na primjer, serija fotografija političkih sastanaka, itd.

S. K. R.: Elementarni i analitički postupci karakteristični su u slikarstvu 70-ih godina, no kritika ih spominje i kod fotografije. Serija

100 % fotografija spomenuta je u kontekstu elementarne fotografije, a na tom tragu možemo komentirati i tvoju autorsku knjigu s izrezanom sredinom istog naslova. Zanima me što je po tvom mišljenju bilo elementarno u tom postupku, i nije li proces uključivanja okoline u vidno polje, zajedno s okvirom „fotografije“, tj. fotopapira, sintetskog, a ne analitičkog karaktera? Jesi li tim radovima preispitivao funkcije pojedinih elemenata fotografije ili se radi o nečemu posve drugom? **M.S.:** Ta knjiga uključuje elementarne procese, ali i parodiju i kritiku tih procesa.

S.K.R.: Jesu li tvoje fotografije odrazi koncepta realnosti, ili odrazi tvoje (subjektivne) realnosti?

M.S.: Svakako to je subjektivni odnos prema realnosti.

S.K.R.: Rad Spavanje okarakterizirao si kao fotografiju, iako je često smatran performansom. No, kako si sâm spomenuo, „performans je nešto javno“. Koliko ti je važna intimna sfera koju fotografija može posredovati – ona „pušta“ određen događaj pred javnost nakon što se dogodio. Kakav je tvoj odnos prema dokumentaciji – fotografiji kao dokazu akcije, happeninga, performansa?

M.S.: Važno kod dokumentacije je jednostavnost i preciznost. Što se tiče serije fotografija Umjetnik radi ili Odnos noga kruh nisam imao potrebu da to javno izvedem. Poslije performansa što ostaje? Ostaje fotografija ili film (video).

Slaven Tolj

Insert iz knjige Janka Vukmir,
Perceptualna umjetnost –
Slaven Tolj, SCCA – Zagreb i Meandar,
Zagreb, 1997.

Prekinute igre, 1993

Prekinute igre iz 1993. uvode u stvaranje umjetničkog djela i pokreću drugačiju narav percepcije. Djelo nije ni pronađeni predmet, ni ready-made, ono nije predmet iz stvarnosti, ono je naprosto stvarno, smješteno je in situ te ne postoji intervencija bilo koje vrste koja bi od stvarnog predmeta činila umjetnički, osim samo i isključivo detekcije, anticipacije, mentalne izolacije, dakle percepcije. Prekinute igre sastoje se od vanjskog, ravnog apsidalnog zida dubrovačke katedrale. Lezene zida završavaju pod kapitelima u čijim su reljefima zaglavljene teniske loptice. Ovdje su djeca običavala igrati tenis. Kako se zbog rata uobičajeni život prekinuo, djeca su sklonjena, igre koje su postojale prekinute su, dinamika koja je postojala

zaustavljena je.

Ovo ostvarenje mijenja redosljed percepcije koji običavamo smatrati konvencionalnim pri stvaranju umjetničkog djela. To djelo ne potječe od zamisli, ideje koju treba formirati, iz nje stvoriti materijalno djelo, artefakt. Ono nije ideja koja iz mentalne percepcije treba omogućiti predodžbu i stvoriti fizički objekt, već djeluje suprotnim pravcem; iz postojećeg oblika stvara imaginaciju.

Osim toga, ono uključuje trajanje, poput filma, ali zaustavljenog, poput slike koja je zaustavljena, poput vremena koje je stalo, poput ekscesa. Izložak postaje upravo taj eksces, zaustavljena situacija, odsutnost, ono čega nema, negativ.

Dijalog se stvara između tekućeg i zaustavljenog vremena: tekućeg koje je pretprošlo vrijeme, iskustveno vrijeme, ono čijom smo

percepcijom naučili svo vrijeme anticipirati, i zaustavljenog, prošlog, ekscesnog vremena koje vodi dijalog i s budućim vremenom, onim koje praktički započinje svoje kretanje u času konstitucije djela, u trenutku percepcije.

Ovo djelo nije realizirano u fizičkom smislu, premda ima svoju fizičku formu, a ideja mu nije ishodište, nego rezultat forme. Tome djelu povijest umjetnosti ne traži prethodnicu, već ona djela koja će iz njega proisteći, „jer konvencije umjetnosti proizlaze iz umjetničkih djela.“

Isključivo izolacijom ideje konstituira se percepcija fizičkog oblika, djelo umjetnika, a istodobno izolacijom i detekcijom fizičkog oblika publika percipira ideju.

Detekcijom detalja i njegovom mentalnom izolacijom, na zidu dubrovačke katedrale, dakle u već materijalnoj formi, izbljedjelim teniskim lopticama koje su zaglavljene u listovima kapitela tamošnjih pilastara, pred promatrača se postavlja djelo koje nije nastalo procesom formiranja tijela koje će publika percipirati, pred publiku se postavlja percepcija sama. U stvarnosti utemeljeno i stvarnošću

predstavljeno, ali fizički nematerijalno djelo. Izložak je percepcija, a materijalna je samo stvarnost.

Toljev je izbor predmeta utemeljen u detekciji pojedinih situacija, a ne predmeta, pa se time pobija mogućnost da oni budu prozvani pronađenim predmetima, da budu u pravom smislu objet trouvé, jer, osim svega, oni nisu pronađeni, nego su prepoznati, percipirani. Također, oni poruku prenose drugačijom metodom nego ready-made, jer ne mijenjaju svoje značenje. I premda Toljev rad podliježe konceptu, on nije primarno konceptualno djelo. Postupak kojim se služi je neposrednost prijevoda, „immediacy of translation“, jer napušta složenost ljudskih postupaka, daje im jednostavnost esencijalnog; napušta dijalektiku, bez povratka iza onog što je odmah vidljivo, organizira svijet bez kontradikcija, potpuno je otvoren i giba se u očitome, uspostavlja jasnoću, a stvari počinju značiti nešto same po sebi.

Goran Trbuljak

Razgovor vodile
Ivana Hanaček
i Sandra Križić Roban,
veljača 2011.

Četiri kuće s Rokovog perivoja i jedna u blizini, 1976–1977

H./R.: Zanimljiv mi je rad iz 1977., provala u prazan stan koji je trebao postati atelje, a nalazio se u kuli Lotršćak. Možete li nešto konkretnije reći o egzistencijalnim uvjetima u kojima je živio mladi umjetnik 70-ih godina u Jugoslaviji?

G.T.: U tom periodu pokušavao sam dobiti status samostalnog umjetnika. Bilo je dobro da takva mogućnost postoji. Meni moja mama nije vjerovala da će mi kad završim Akademiju i prijavim se na ZUH već od prve samostalne izložbe ići staž i socijalno. Njoj je to bilo neshvatljivo, ona je čitav život radila... To su bile dobre strane statusa slobodnog umjetnika. Isto tako, postojali su ateljei koji su

dodjeljivani umjetnicima pa sam 1976.–1977. aplicirao za dodjelu ateljea i naravno da nisam prošao. Ni danas ga nemam. Tako mi je tada ta tema ateljea postala zanimljiva. U stanu u kuli Lotršćak je tada stanovao gospodin Novosel koji je istovremeno bio biljeter u Galeriji suvremene umjetnosti. Od njega sam saznao da svaki dan nešto prije 12 u njegov stan dolazi čovjek koji točno u podne puca iz topa. Meni je to bilo zanimljivo (htio sam napraviti neki film o tome, ali nisam dobio pare). Zatim mi je rekao da se mora iseliti iz Lotršćaka jer će u tome prostoru biti ateljei. Istovremeno je galerija u kojoj sam htio napraviti izložbu, Galerija Nova na Zrinjevcu, koja se nalazila iznad apoteke, postala problematičan prostor. Trebao sam imati treću ili četvrtu izložbu u njoj i dok sam je spremao pojavila se glasina da će prostor u kojem je bila galerija biti vraćen vlasnicima ili će u njega doći neki drugi stanari. Nastala je dosta velika panika. Meni je to bila zanimljiva situacija. S jedne strane bila je galerija koja se ponovno pretvara u stan, preimenuje se i gubi lokaciju, a s druge strane privatan prostor, ne baš bogzna kakav stan, koji je postao nečiji elitni atelje. To mi je bio povod da napravim tu izložbu. Ja sam, dakle, provalio u stan, kada je on već bio napušten i koristio ga nekoliko dana kao atelje u kojem su nastali radovi za izložbu. Napravio sam tri stvari za tu izložbu: plakat, pozivnicu i fotke. Na plakatu su ključevi (trebao je biti „šperhakl“ umjesto ključeva) kojima sam provalio; na pozivnici je shema na kojoj se vidjelo pretvaranje galerije u stan i stana u atelje. No ta je shema na toj pozivnici bila cenzurirana. Bio sam cenzuriran od kustosice, ali nisam bio tada jedini. Kako je o mom slučaju, a i o drugima koji su slično prošli, bilo pisano u novinama, kustosica je kompletnu ediciju kataloga te moje izložbe „za kaznu“ bacila u smeće.

Jedan drugi rad sam pokazao na jednom od Salona. Na komadu papira napisao sam „Umjetnik bez ateljea je isto što i radnik bez tvornice“. Istom sam se temom bavio i u seriji fotografija, snimajući kuće u Zagrebu, na Rokovu perivoju, u kojima su umjetnici, „velike face“, imali svoje ateljee ili kuće. Dodavao sam svoje komentare, neke rečenice, uz te fotografije. To su bila moja egzistencijalna

razmišljanja. Ili, jednom sam prilikom (1979.) napravio jednodnevnu izložbu u iznajmljenoj sobi u hotelu Dubrovnik koja se zvala „Umjetnikov radni i životni prostor“. Na izložbi je bio samo jedan eksponat, plastična pločica s natpisom izložbe zalijepljena na vratima sobe, a u sobi jedna fotografija s rukom napisanim istim tekstom i datumom preko nje, kao neki plakat izložbe.

H./R.: Koja je uloga fotografije u Vašem radu? Tretirate li ju isključivo kao »dokaz«, ili vam je baš važan sam medij fotografije? Koliko u kontekstu konceptualne umjetnosti možemo razmišljati o ovom ili onom mediju? Nije li medij sporedan? To me zanima i s obzirom da se bavite i filmskim snimanjem i pedagoškim radom, budući da predajete na ADU.

G. T.: Da, to je ključno pitanje. To postoji kod autora koji su poznati. Kossuth je najbolji primjer za to, tj. način na koji je on koristio fotografiju. Postoje dva osnovna pristupa koja sam koristio. Kod rada Ne želim pokazati... fotka nije važna. Ona, istina, ima svoju dramatičku, barem mi se tako čini danas (veliki kontrast, malo gadljiv izraz lica mlade osobe s dosta kose na glavi), no to nije toliko važno, ona je izvučena iz arhive, to je autoportret iz 1969. koji sam 1971. iskoristio u radu Ne želim pokazati ništa novo i originalno.

Imam i fotografskih radova koji su baš fotografski, gdje je tema baš sam medij fotografije. Imamo dakle dvije mogućnosti: fotografija koja se bavi samim medijem i fotografija koja služi kao dokumentacija, no u ovom posljednjem slučaju to ne znači da ta fotografija nije rad (danas, u tržišnom smislu). Ona je zamišljena da dokumentira neku situaciju, no kako je ostala jedini trag nekog rada, s obzirom da drugih materijala nema, ona sama postaje rad.

Isti slučaj je, recimo, primjer Gorgone; meni je super vidjeti gorgonaške fotke, da ih nema mi ne bismo danas imali nikakvih tragova o njihovim akcijama.

H./R.: Što vam je bilo primarno kada ste radili u mediju fotografije? S jedne strane mi je fotografija služila kao jedna vrsta dokumentacije. Kada bih radio nešto na ulici, dokumentirao bih tu intervenciju kamerom. S druge strane, radio sam baš fotografske radove kod ko-

jih me zanimalo sâm medij fotografije. No postoji i taj međuprostor: na fotografiju koja je dokumentacija ja dodajem neki tekst pisan rukom ili otipkan pisačim strojem. Primjerice, kad sam šetao Gornjim gradom udario sam u cijev rukohvata na stepenicama i zanimalo me kako ta cijev zvoni. Kako je išao proces nastanka tog rada? Tu sam cijev fotografirao i zalijepio uz nju tekst na kojem je pisalo „Udarac po toj cijevi proizvodi zvuk koji je drugačiji od zvukova okolnih cijevi.“ Fotografija s tekstom koji je, nekako, tautološki. Jednom rečenicom se prepričava i ono što nije vidljivo na fotografiji. Pitanje je da li je ta informacija lažna ili istinita kada danas gledamo fotografiju samu za sebe. Kada je taj tekst bio uz tu cijev to je bilo lako provjeriti. A i onda je to bilo malo besmisleno. Ponekad sam svojim tekstom dovodio u pitanje dokumentarnost fotografije. Njenu istinitost, kako se je onda vjerovalo da je to njeno najveće svojstvo. Na primjer, na fotografiju koja je snimljena u petak napisao bih da je snimljena u ponedjeljak. Znači, imam jedan niz fotografija koje imenujem „ponedjeljak“, „utorak“, „srijeda“ itd., po nekom svom redoslijedu koji je zapravo lažan, a predstavljam ga kao da je autentičan. Pitanje je o čemu zapravo ta fotografija govori, ako mi ništa u vezi s njom ne možemo provjeriti. To je danas smiješno, ali morate znati da se u ono vrijeme fotografija nije pojavljivala u galerijama i izložbama drugačije nego kao „umjetnička fotografija“, što god to značilo. Bilo je fotografskih izložbi s pejzažima, portretima, aktovima itd., ali ne i sa sadržajima i izgledom gdje je estetika, u klasičnom fotografskom smislu, bila jednaka nuli. Namjerno je da su te fotografije izgledale fotografski neinteresantno jer su željele upozoriti na nešto drugo,

mimo njene samo fotografske ljepote. I onda je tim fotografijama bio dodan još i tekst, pisan pisačim strojem.

H./R.: Znači li to da istinu trebamo prepričati s obzirom da je ne možemo spoznati fotografijom?

G.T.: Ne, zapravo sâm tekst koji sam pisao trebao je upućivati na istinitost, ali on je bio lažan. Radilo se o manipulaciji tekstom, a manje fotografijom. Fotografija je puka informacija unutar ograničenog kadra. Istina, to je bilo puno prije photoshopa nakon kojega više ničemu, ionako, ne možeš u fotografiji pouzdano vjerovati.

H./R.: Što ti je bitno kod ranih radova u kontekstu fotografije?

G.T.: Zanimala me serijalnost fotografije u njezinoj istinitosti, odnosno lažnom predstavljanju trenutaka kada je ona nastala. Važan mi je bio odnos između fotografije i teksta, informacije.

H./R.: Zanimala vas je percepcija gledatelja?

G.T.: Apsolutno. Uvijek me zanimalo i ono što fotografija ne može pokazati. Jednom sam izložio samo seriju filmova koji su ostali u negativu, umjesto fotografija. Na tim filmovima snimljen je vjetar, zrak, itd. Nešto što je fotografski i vizualno neuhvatljivo pa je i ideja bila u tome da se fotografije od tih negativa nikada ni ne naprave.

Josip Vaništa

Insert iz razgovora
Sandre Križić Roban
i Josipa Vanište,
veljača 2011.

Gorgona br. 1, 1961
Goljak 7c, 1945–1955 / 2010

„Došao sam u Zagreb iz Karlovca 1945. godine. Miron Makanec me upoznao s obitelji koja je imala kuću na Goljaku u kojoj je bila slobodna jedna soba bez komfora. Vlasnici su se bojali da će im se netko useliti u taj stan, pa sam tako tamo ostao deset godina, od 1945. do 1955. godine.

Sve kao da je proizašlo iz tog prostora. Nakon mnogo godina prolažio sam Goljakom i ugledao istu kuću sada oronulu. Na jednom prozoru bio je muškarac koji je vidio kako je promatram i upitao „Što gledate?“. Objasnio sam mu da sam nekad stanovao u maloj sobi na zadnjem katu.

Kapitalni dio – ideja – je mali prozor kroz koji sam gledao u susjednu kuću u kojoj je stanovao August Cesarec, na broju 31. Postoji crtež telegrafskog stupa koji stoji između te dvije kuće i koji označava konstantu vertikalnog. Na kući sam našao stari kućni broj 7c koji je bio prekriven. Poštar ga je prekrivio nakon što su izgrađene nove zgrade u ulici.“

Insert iz razgovora Sandre Križić Roban i Josipa Vanište, veljača 2011.

Pismo Josipa Vanište upućeno Sandri Križić Roban, travanj 2011.

Anti-magazin Gorgona br. 1, 1961.
Izlog trgovine rabljenom robom u Vlačkoj ulici iz 1960.
(snimio Pavao Cajzek) [iz arhiva J. V.]

Poštovana gospođo,

Gorgona br. 1. god. 1961. antičasopis, istih 9 je fotografija izloga trgovine rabljenom robom u Vlačkoj ulici, u kući nasuprot kina Studio, iz 1961 g. Do 1966 izašlo je 11 brojeva, svaki kao autorsko djelo. P.S. (Post Scriptum)* nastavio je a Postgorgona je na neki način posljedica sličnih težnji: ostaviti formu, zamijeniti je riječju i umjesto crteža ili likovnog djela koristiti fotografiju. Na izložbi J. V. Vrijeme Gorgone i Postgorgone, sedamdesetak eksponata sačinjavale su fotografije kao dokumenti vremena, bez estetskih težnji, kao ev. nadopuna ponekoj rečenici, dakle riječi. Težnje koje iznosim nisu tada (prije 50 godina) bile kao takve prepoznate, i Gorgona je ležala u kliničkoj smrti više desetljeća. Njene su značajke bile uočene od nekoliko ljudi u svijetu: Piero Manzoni, npr. svjedoče njegovi projekti i pisma, Rauchenberg (Rauschenberg) u Americi, Diter Rot (Dieter Roth) Island, Njemačka, Lucio Fontana, Italija. Kod nas Ješa Dene-gri, M. M. (Matko Meštrović), M. (Mihovil) Pansini, Ž. (Žarko) Vijatović, Sl. (Slobodan) Mašić, i drugi. G. (Gorgona) bila je brutalno napadana od G. Gamulina, Horvatića, Malekovića, Mavigniera i Novih tendencija, Radovana Ivšića.

S poštovanjem
J. Vaništa

Zgb 11. IV 2011.

* Sve opaske u zagradama SKR.

Lampa i fotografija, 2001

I.G.: Prije fotografije bavila si se drugim medijima, pa me zanima na koji si način došla do nje. Koje te svojstvo fotografskog medija privuklo da u njemu nastaviš svoja istraživanja?

M.V.: Prije fotografije izražavala sam se u drugim medijima – pomoću crteža, objekata i instalacija. Osmišljavala sam ih i konstruirala kako bih pročistila neku misao ili osjećaj i izrekla ju. Ali u jednom sam trenutku počela primjećivati u postojećem svijetu već gotove, mnogo savršenije objekte, instalacije, ambijente ili slično. U tim ready-madeima prepoznala bih značenja bliska mojim razmišljanjima, a i istu snagu izraza. Vidjela sam da sve već postoji i da trebam samo prepoznati i odabrati ono čime ću svoju ideju pokušati komunicirati.

Često sam prenosila vizualni sadržaj takvih, prepoznatih situacija u galerijski prostor pomoću fotografije. Pritom bi fotografija obično činila samo jedan element rada (često ambijentalnog karaktera).

I.G.: Dakle, fotografija se pokazala kao vrlo pragmatičan medij.

M.V.: Da, u nekoliko je slučajeva tako. Na primjer, kod triptiha Lampa u lampu, Lampa u ogledalo i Lampa u foto ne koristim fotografiju kako bih prenijela određeni vizualni sadržaj u galerijski prostor. Ovdje je fotografija samo jedan od tri nivoa pojavnosti istog sadržaja koji sam htjela prikazati. U prvom dijelu triptiha dvije identične lampe uperene su jedna u drugu sa sjenilima toliko blizu jedan drugome da ona gotovo potpuno zatvaraju emitirano svjetlo i time međusobno poništavaju emisiju svjetla u okolni prostor. To je situacija u kojoj su oba predmeta subjekti radnje (osvjetljavanje) i potpuno su ravnopravni. Obje lampe su trodimenzionalni predmeti,

mogu se opipati i postoje u realnom vremenu. Drugi dio triptiha čini lampa uperena u ogledalo. Ogledalo odražava lik te svjetiljke, no taj odraz nije stvaran trodimenzionalan prostor, već samo njegova iluzija (vidljiva u kretanju gledatelja). Iako odraz lampe živi u vremenu, ne možemo ga niti zaobići niti opipati. Osim lika lampe, ogledalo odražava i njeno svjetlo i raspršuje ga prostorom. Treći dio triptiha donosi daljnju redukciju pojavnosti, u mediju fotografije. Naime, ovdje je lampa uperena u fotografiju same sebe. Fotografija je snimljena u nekom prošlom trenutku i lik lampe na njoj ne živi u realnom vremenu, a (samim time) i ne sadrži čak niti iluziju prostora. Fotografija je tek vizualni sadržaj zabilježen u jednom trenutku s jedne pozicije. Lik lampe na fotografiji niti emitira niti odražava svjetlo u mjeri dovoljnoj za osvjetljenje okolnog prostora.

I.G.: To znači da ta lampa nema neku sentimentalnu vrijednost, ona nije nekog osobitog izgleda, ona nema svoju priču? Lampa je samo lampa?

M.V.: Ne, te priče nema. To je obična stolna lampa, što uobičajenija, to bolje. Nije bitno kakvog je dizajna, niti kakvih karakteristika, niti čija je. Ona je najobičniji izvor svjetla koji svakodnevno srećemo i nema nikakvu drugu simboliku ni sadržaj.

I.G.: U svim fazama rada bitno ti je svjetlo, možda točnije rečeno proces eksperimentiranja i istraživanja svjetla. Da li je nizu koji čini rad Lampa i fotografija moguće pridodati još neku varijantu?

M.V.: Da, mogla sam tu lampu suprotstaviti i crtežu te lampe, ili videosnimci te lampe, snimljenoj prije ili snimanoj u istom vremenu, ili pak nekom drugom mediju prijenosa sadržaja. Time bih otvorila neke nove probleme, ali pokušala sam rad što više pojednostaviti, tj. koncentrirati se na osnovno.

I.G.: Koje te razine percepcije svjetla u ovom slučaju zanimaju?

M.V.: Svjetlo me fascinira samo po sebi, jer je ono pretpostavka vizualnoj percepciji, tj. neophodno je za funkciju organa vida. Istovremeno, svjetlo se povezuje i sa sviješću i spoznajom. Kao što bez svjetla nema vida, tako i bez svijesti nema spoznaje. A uzrok i posljedica ne moraju biti povezani jednosmjerno. U mojim fotografskim radovima često ispitujem granične svjetlosne situacije, pri čemu se dio sadržaja gubi izvan granica vidljivog. U seriji Bilje dio formata fotografija je preekspozicioniran, tj. sadržaj je većim dijelom, prevelikom količinom svjetla, poništen do prazne bjeline. U fotografijama iz serije Dah zbog nedostatka svjetla dijelovi sadržaja nestaju u drugoj krajnosti, u potpunoj crnini. Oboje me fascinira i izvan fotografije, zaslijepljenost svjetlom (bjelina) i potpuni mrak, vizualno ništavilo.

I.G.: Koliko te unaprijed određuje mogući – ili još bolje rečeno očekivani – rezultat istraživanja medija? I koje bi faze procesa u svom radu mogla izdvojiti kao one koje su ti bitne? Da li je to faza promišljanja – konceptualizacije, osvještavanja nekih elemenata medija, njegovih ograničenja ili nešto drugo?

M.V.: Nisam opterećena time kakav će biti rezultat istraživanja. Naravno, imam neke ideje kako bi to moglo završiti, ali sjajno je kada me rad na nečemu odvede u sasvim neočekivanom smjeru i dovede do neočekivanog rezultata. To je samo znak da sam se pokrenula i prešla neki put. Bitno je prevladati ustaljene predodžbe i očekivanja. Ne mogu reći koje su mi faze bitne, sve su važne – idejna lutanja, razrada ideje, eksperimentiranje, usputna iznenađenja, traženje prikladnog medija izvedbe, analiza proba, preispitivanje, pročišćavanje, sažimanje, realizacija i finalna tehnička izvedba... Nekad proces traje dugo i vrluda, a nekad izgleda kao da je samo „ispao“, jer je već bio unaprijed sazrio između redova drugih aktivnosti.

I.G.: Slažeš li se s tvrdnjom da je u tvom radu prisutna autoreferencijalnost, ili svakim novim radom započinješ neka nova, drugačija istraživanja?

M.V.: Spontano se vraćam sličnim temama. Naime, čak i kad izgleda da krećem s potpuno novim istraživanjem, često se opet, nakon nekog vremena, zateknem unutar svojih osnovnih preokupacija, a to su svjetlo i percepcija vremena. Samo je prilazni put bio s druge strane... S time da je svjetlo osnova medija fotografije, dok je vrijeme dimenzija koja se fotografijom teško može izraziti. Fotografija bilježi vizualni sadržaj u određenom konačnom komadiću vremena, unutar ekspozicije. Baš ta ograničenost i naoko neprikladnost fotografije za istraživanje percepcije vremena čini mi takav pristup intrigantnim. Ipak, s obzirom na moju fascinaciju mijenama i pokretom, logično je da se služim i medijem videa. Upravo kako bih naglasila mijenu u odnosu na nepromijenjeno, kombinirala sam fotografiju s videom. U mojim radovima Zatišje i Dah postoji ta dvojnost. Statična situacija u jednom dijelu kadra postaje pokretna, ali i to kretanje je tek iluzija.

I.G.: Koliko razmišljaš o činjenici da fotografski aparat u tehnološkom smislu oduzima auru tim objektima, tj. pojavnostima u prirodi?

M.V.: Što smatraš „aurom“? Fotografski aparat je samo sjajan instrument s određenom namjenom i mogućnostima. Kruto rečeno, oduzima im sve osim slike, kao što to govori Lampa u foto. Ali pored te slike trebalo bi ostati i ono osnovno što je autor u prizoru prepoznao, ona srž koju, dakle, rad posreduje. Naravno, ako je dobar. Meni je naročito drago ako ostane i nešto što nisam bila prepoznala, ali je ipak netko poslije u fotografiji našao i otkrio mi.

Fedor Vučemilović

Razgovor vodila
Irena Gessner,
28. veljače 2011.

Linija povučena fiksirom i razvijena na foto papiru, 1977

I.G.: U vrijeme djelovanja Grupe šestorice imao si 20-ak godina i tvoji su radovi, ujedno u periodu tvog individualnog autorskog sazrijevanja u mediju, nastajali u okolini u kojoj se razvijalo novo shvaćanje fotografije. Kako danas gledaš na to vrijeme?

F.V.: Ja sam već onda imao klasično fotografsko obrazovanje. A onda mi se dogodilo to da sam se našao u sretnom trenutku razvoja umjetnosti. To je bio period fantastične nade da ćemo promijeniti svijet, iako je to bila utopija. Mene je to vodilo. Želio sam nešto napraviti. Sreo sam svoje prijatelje – međusobno smo bili jako različiti, ali smo se mijenjali kao grupa, kao neki kamen koji se kotrlja. Bili smo poput dobrog benda.

Oni su svi jako utjecali na mene. Ako se sjećam nečeg liberalnog, onda je to bio odnos nas unutar grupe. Sven i ja smo mladi od Demura, Jermana, Marteka i Stileta, i nismo bili „lideri“, ali smo participirali koliko smo mogli. Ispostavilo se da sam jedini imao svijest o Grupi šestorice, jer je dokumentacija bilo kojeg tipa priznata kao ravnopravno umjetničko djelo. Ja sam dokumentirao izložbe-akcije koje danas ne bi uopće postojale da nema te dokumentacije. I to je moj najvrjedniji rad koji sam u okviru grupe napravio, iako sam porred toga radio i neke druge radove.

I.G.: S kim si ipak, u smislu autorskog izraza, osjećao najveću bliskost?

F.V.: Sa Svenom Stilinovićem, jer smo bili generacija. Ali vjetrovi su tada već puhali sa svih strana, kolale su informacije. Tu je ona primarna ideja koju imaš, a sve ostalo je bila samo nadogradnja.

I.G.: U radovima koji su nastali u to vrijeme ti komuniciraš svoje

individualno istraživanje medija fotografije, njeno rastvaranje na elemente. Koja je njihova veza s angažiranom kritikom?

Oni su samim time bili društvena kritika. Automatski su bili društvena kritika, jer je u kontekstu totalne umjetničke ideologije bio jedan kanon ponašanja, a mi smo radili nešto sasvim suprotno.

I.G.: A kako je tih 70-ih funkcionirala razmjena iskustava i ideja u smislu kritike koju spominješ?

F.V.: Što se tiče komunikacije, znali smo da postoje ljudi s istim svjetonazorom i onda smo po tom principu razmjena ideja odlazili u centre gdje su se stvari intenzivno događale – beogradski SKUC, ljubljanski ŠKUC i zagrebački SC i Galeriju suvremene umjetnosti, koja je bila glavna. Treba spomenuti i Aprilske susrete na kojima sam sudjelovao nekoliko puta a na koje su dolazili top umjetnici tog doba. Taj internacionalni vjetar pridonio je da i mi artikuliramo neke ideje.

I.G.: Ta je generacija (bila) žestoki protivnik institucija, da bi onda u nekom trenutku shvatili da to nije pitanje institucije, nego programa.

F.V.: Mi se nismo borili protiv institucija, mi smo se borili da uđemo u institucije. Da nam netko drugi ne kroji ideje. Mi smo išli na ulice da bismo pokušali promijeniti odnos prema umjetnosti. Muzeji nisu bili institucije protiv kojih sam se želio boriti. Ali galerije su uvijek bile konzervativne i trebalo ih je staviti u dobar kontekst – kontekst nekih novih tendencija.

Ta kritika temeljnih vrijednosti estetskog formalizma bila je ideja da se uđe u umjetnost a ne u muzeje, tj. da se promijeni njihov kontekst. Da se kritičkim odnosom djelovanje dovede u pitanje i da se pokaže ta druga linija, u kojoj govori Ješa Denegri. Činjenica je

da kritika fetišizacije kulture industrijskog dizajna nije uspjela. Subverzivna umjetnost koja je bila jaka 70-ih godina kritizirala je ideološku i religijsku stranu društvenog uređenja. Danas umjetnici gube bitku s medijima. Ta subverzivna umjetnost se zatvara u muzeje, a upravo je u suprotnom kontekstu nastala. Mi smo izlazili na ulicu među ljude kako bi taj kontrakulturni pokret približili konvencionalnoj kulturi. Mi smo bili urbani underground, a danas se to pokazuje kao upperground. Posredstvom muzeja danas ta umjetnost uopće ne dopire do ljudi kojima je namijenjena, jer se s publikom koja dolazi u muzeje ne može mijenjati svijet.

I.G.: Koliko si stvarno bio svjestan okolnosti 70-ih godina?

F.V.: Ja sam svega toga jako svjestan. U Zagrebu nisam postao komercijalni fotograf, nego sam došao sa željom da izrazim neke svoje neartikulirane ideje. Igrum slučaja smo se našli i započeli djelovati. Bila je to i ideološka kritika. Iako mislim da ja vrijednosno nisam nikada kritizirao sustav – način kako on funkcionira.

I.G.: Koja je bila tvoja okupacija / ideja dok si radio tzv. Akciju liniju 1976., koja je rezultirala radom Linija povučena fiksirom i razvijlačem? Što te u tom istraživanju osnovnih fotografskih materijala intrigiralo? Kako bi ti danas formulirao svoj statement o tom radu i što se događa s njegovih smještanjem u galerijski prostor? On je prvi put bio izložen u GSU, kada si cijeli prostor oblijepio rolama fotopapira i ostvario zanimljiv ambijent.

F.V.: Sve naše izložbe-akcije su se uglavnom radile u vanjskom prostoru. Osim što je tu bitan element praktičnosti, uz to se veže i osjećaj povezanosti s prirodom. Taj rad je elementarna fotografija, jer govori o samoj tehnologiji nastanka fotografije. Ona nastaje osnovnim elementima – fotopapir, razvijlač, fiksir i kist. A linija je opet taj neki najezgaktiji grafizam koji dopunjuje tu elementarnost. Ona nastaje u negativu i nastavlja se u pozitivu, a nosi značenje klasičnog odnosa crno–bijelo, dobro–zlo. Središnji dio tog rada je fiksiran jer fiksir tako utječe na srebro, dok je onaj drugi dio procesualan i još je uvijek u procesu mijenjanja. To je ponovno moment dualnosti, istovremene fiksiranosti i procesualnosti. Također, to je rad velikog

formata koji je dao novu dimenziju mog poimanja fotografije, budući da inače radim mali format. Prenošenjem u galerijski prostor ovaj rad otvara problem instalacije, jer više ne funkcionira samo kao slika nego i kao rješenje ambijenta. U razumijevanju konceptualizacije ideje koju ovaj rad nosi za gledatelja je bitno da sve te elemente osvjesti.

I.G.: Tvoj rad Slikanje rukom nastaje u Veneciji 1978. godine. Što se točno događa u trenutku kad, ne gledajući kroz objektiv, radiš fotografiju, tj. „slikaš rukom“? Možeš li mi pojasniti dijelove tog procesa?

F.V.: To je paradigma slikarstva, koje se radi okom, kistom i rukom. Htio sam napraviti jedan fotografsko-slikarski rad, tj. povući analogiju između slikarstva i fotografije. Slikari često prelaze u medij fotografije i obrnuto i cijelo se vrijeme ta dva medija zapravo prepliću, kao i stavovi o tome koji je medij značajniji. Man Ray je rekao „Ono što ne mogu fotografirati slikam, a ono što ne mogu slikati fotografiram“. Bitno je za taj rad reći da je on nastao na Venecijanskom bijenalu u srcu instalacije Dana Grahama. Ja sam se tu implementirao, „nastanio“ u njegov rad i napravio svoj rad. To je kasnije karakteristično za mnoge umjetnike postkonceptualnog vremena. To se u ovom radu ne može čitati, jer je pozadina kadra poluprozirno zrcalo, ali je ta činjenica bitna.

I.G.: Relativno često u tvojim radovima pojavljuje se motiv autoportreta. Koliko tvoj lik u tim radovima nosi značenje identiteta? Ili si jednostavno sam sebi dostupan objekt snimanja.

F.V.: Prve portrete je napravio moj otac, koji je slikao sebe i mene zajedno. Jedan takav autoportret s ocem tretiram kao svoj prvi rad. Kasnije se to nastavilo. Nekad je autoportret u funkciji rada, kao na primjer u 12 sekundi, gdje se vidi moj odraz kroz vodu u čeliku, gdje se ona kroz tih 12 sekundi zamuti i stvori čistu sliku autoportreta. U Melbourneu sam se u muzeju Victoria autoportretirao kroz vodu slapa koji se slijeva na jednom zidu. Taj portret podsjeća me na Vlahu Bukovca, po crtama lica. Jedan sličan sam napravio kao odraz u kromiranoj fotografskoj ploči. Analogija toga se može po-

vući i s fotografijama Kertésza. Čini mi se zanimljiv i jedan rani autoportret – akt torza, koji je nastao početkom 1970-ih, koji dokumentira i osjećaj prema tijelu. To je bila jedna intimistička akcija, koju sam napravio u hotelu kada sam prvi put došao u Zagreb. Kasnije sam, u okviru dokumentiranja rada Grupe šestorice napravio autoportret s polaroidom, formata 20 x 25, dakle skoro 1:1 otisak. Uopće, to treba gledati u cijeloj tradiciji slikanja autoportreta koja postoji u hrvatskoj umjetnosti, a može se tumačiti kao potreba ostavljanja traga postojanja.

I.G.: Što misliš o pisanju i afirmiranju medija fotografije? Kakva je bila na primjer tvoja recepcija časopisa Spot?

F.V.: Spot sam doživljavao kao avangardni časopis tog doba. Nisam tada mogao imati uvid u sve časopise, ali ovaj je bio proizvod jedne grupe ljudi koji su jednostavno imali ljubav prema fotografiji i koji su već do tada kao stručnjaci artikulirali puno toga. Na tradiciji tog svog autoriteta napravili su fenomenalan časopis, čija je forma i danas vrlo avangardna. Njihova poruka bila je vrlo autorska i edukativna. A naravno, imao je i onu komponentu koja je dokaz da smo mi tada bili na vrlo visokom stupnju vizualne komunikacije. Oni su bili autoriteti koji su mogli nametnuti neke ideje.