

Reflektivni prostor memorije, sentimenta i smrti (Prilog)

Mokos, Nika

Supplement / Prilog

Publication year / Godina izdavanja: **2023**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:976415>

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

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



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti

Nika Mokos

REFLEKTIVNI PROSTOR MEMORIJE, SENTIMENTA I SMRTI

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK: SNIMANJE
USMJERENJE: FOTOGRAFIJA

Nika Mokos

REFLEKTIVNI PROSTOR MEMORIJE, SENTIMENTA I SMRTI

Pisani dio diplomskog rada

Mentorica: dr. sc. Iva Prosoli Stojkowska doc.

Zagreb, 2023.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. UVOD I TEMA DIPLOMSKOG RADA
2. RAZVOJ TEMA I FAZE PRAKTIČNOG FOTOGRAFSKOG RADA
3. TEHNIKA MOKROG KOLODIJA
4. PREDMETI POKOJNIKA (MEMORIJA I SENTIMENT)
5. STVARANJE FOTOGRAFSKOG ARHIVA
6. ZAKLJUČAK
7. LITERATURA
8. POPIS SLIKOVNIH PRIMJERA

Sažetak:

U svojem umjetničkom radu pod nazivom *Tamo sam gdje me nema* prikupljala sam i fotografirala osobne predmete pokojnika koji su na određeni način bili ekstenzija njih samih. Kao okosnicu umjetničkog rada uvela sam koncept heterotopnih prostora filozofa Michela Foucaulta. S obzirom na to da Foucault navodi zrcalo kao primjer heterotopnog prostora koji je istovremeno stvaran i virtualan, u svoj rad sam uvela zrcalo kao bitan element. U umjetničkom radu koristila sam tehniku mokrog kolodija kojom sam fotografirala prikupljene predmete. Izvedeni radovi postali su primjerci negativa na staklu čime sam ih formalno i značenjski povezala s idejom zrcala. U pisanom dijelu rada *Reflektivni prostor memorije, sentimenta i smrti* posvetila sam se odnosu između materijalnih predmeta pokojnika te memorije i sentimenta upisanih u predmete. Kroz teoriju fotografije, povijesti umjetnosti i teorije arhiva analizirala sam na koji način predmeti pokojnika funkcioniraju kao metaforički i metonimijski tragovi tjelesne odsutnosti te njihov utjecaj na pamćenje i memoriju.

Ključne riječi: memorija, arhiv, heterotopni prostori, predmeti pokojnika, mokri kolodij

Summary:

In my photography series *Tamo sam gdje me nema [I'm There Where I Am Not]*, I collected and photographed personal objects of the deceased, objects which were a kind of extension of the deceased person's being. As a framework for the series, I used philosopher Michel Foucault's concept of heterotopic spaces. Foucault uses the mirror as an example of a heterotopic space that is both real and virtual. His ideas led me to introduce the mirror as an important element for the development of the photographs. In my series, I used the collodion wet plate technique to photograph the collected items and objects. The resulting works are negatives on glass that formally and semantically link to Foucault's ideas about mirrors. In the written part of my work, *Reflektivni prostor memorije, sentimenta i smrti [Reflective Spaces of Memory, Sentiment, and Death]*, I examine the relationship between material objects of the deceased and the memory and sentiment inscribed in them. Using photography theory, art history, and archival theory, I analyse how objects belonging to the deceased function as metaphorical and metonymic traces of the physical absence of the person, as well as the effect of these objects on remembrance and memory.

Key words: memory, archive, heterotopic spaces, objects of the deceased, collodion wet plate technique

1. UVOD

Pisani dio diplomskog rada pod naslovom *Reflektivni prostor memorije, sentimenta i smrti* proučava odnos materijalnih predmeta pokojnika te memorije i sentimenta upisanih u njih. Kao okosnicu umjetničkog rada koristila sam koncept heterotopnih prostora filozofa Michela Foucaulta. Heterotopije su prostori koji su integrirani u ljudske živote, a istovremeno su preslika i distorzija drugih prostora. Foucault suprotstavlja heterotopije utopijama, međutim, za razliku od heterotopija, utopije su nestvarne (nerealni prostori koji ne postoje). Heterotopije se mogu lokalizirati, one su stvarne, realne i zbiljske.¹ Jedan od Foucaultovih poznatih primjera heterotopije je prostor unutar zrcala², koji je prema Foucaultu istovremeno stvaran i virtualan. Na tragu te ideje, suprotstavila sam stvarno i virtualno fotografirajući fizičke predmete pokojnika i prikupljajući u njih upisane narative u obliku sjećanja nasljednika.

Prvo poglavlje rada prikazuje cjelokupni proces od početne ideje do realizacije završnog produkta, odnosno umjetničkog rada. Pri argumentaciji i istraživanju umjetničkih koncepata i misli oslonila sam se na suvremene teorije iz područja sociologije, antropologije, filozofije i povijesti umjetnosti i proučila sam referentne radove i umjetnike koji su obrađivali srodne teme i koristili istovjetne fotografske procese. Drugo poglavlje rada istražuje proces izrade mokrog kolodija koji je bio bitan konceptualan i tehnički element u mojem umjetničkom radu. Naime, fotografije prikupljenih predmeta realizirala sam koristeći tehniku mokrog kolodija te su ostvareni radovi postali primjerci negativa na staklu čime sam ih formalno i značenjski povezala s idejom zrcala u kojem se objedinjuju stvarno i virtualno. U trećem poglavlju sam iz perspektive teorije fotografije, povijesti umjetnosti i književnosti, obradila temu memorije kroz analizu predmeta pokojnika kao metaforičkih i metonimijskih tragova tjelesne odsutnosti i identiteta. Četvrto poglavlje rada proučava teoriju arhiva i transformaciju fotografija uobičajenih predmeta u arhivski materijal. Posljednje poglavlje završila sam vlastitim osvrtom na umjetnički rad tj. zaključkom.

¹ Prema: Foucault, Michel. (1984). *Des Espaces Autres*. Paris: Architecture, Mouvement, Continuité. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (pristupljeno 30.06.2023.)

² Prema: isto, str.4

2. RAZVOJ TEME I FAZE PRAKTIČNOG FOTOGRAFSKOG RADA

Polazište svojeg rada pronašla sam u dva vremenski blisko povezana iskustva. Prvo iskustvo se odnosi na pronalazak kutijice s osobnim predmetima mojeg djeda koje je on imao kod sebe u trenutku smrti (njegove naočale za vid, sretna novčanica, kutija cigareta i najdraži upaljač). Drugo, teorijsko polazište, bio je članak autorice i sociologinje Sheile Harper³ pod naslovom „*I'm glad she has her glasses on. That really makes the difference*': *Grave goods in English and American death rituals*.“⁴ U navedenom tekstu, autorica se bavi temom posmrtnih rituala i grobnih priloga.

Počela sam prikupljati predmete kroz razgovore s najbližim članovima obitelji i prijateljima. Predmeta je bilo više stoga je zajednički kriterij odabira bio ključan za rad. Odabrani predmeti morali su biti povezani s umrlom osobom kroz veći dio njezina života te su na taj način predmeti bili svojevrsan materijalni produžetak njihovog identiteta. Kako Harper navodi: „U potrošačkim kulturama, predmeti poput odjeće mogu postati društvena interakcija s materijalnim oblicima i kroz njih se nastoji destabilizirati granice subjekt/objekt tako da materijalni objekti mogu postati produžeci tijela, a time i osobnosti.“⁵

Elizabeth Hallam i Jenny Hockey, britanske antropologinje i autorice knjige *Death, Memory and Material Culture*, koriste se ovim argumentom kako bi pokazale da preminule osobe mogu održati fizičku prisutnost među živima putem predmeta koji su nekoć bili njihovi.

Moja osnovna namjera pri sakupljanju predmeta koji su pripadali umrlim osobama bila je konstrukcija arhiva. Iako sam prvotno prikupljala isključivo predmete pokojnika iz vlastite obitelji, tijekom rada na projektu odlučila sam proširiti građu svojeg simboličnog arhiva uključivanjem predmeta koji su pripadali pokojnicima iz drugih obitelji.

³ Sheila Harper je sociologinja u Centru za smrt i društvo na Sveučilištu u Bathu <https://www.researchgate.net/profile/Sheila-Harper> (pristupljeno 02.07.2023.)

⁴ Prema: Harper, Sheila. (2012). *I'm glad she has her glasses on. That really makes the difference: Grave goods in English and American death rituals*. London: Journal of Material Culture. 17(1), str. 43–59. <https://doi.org/10.1177/1359183511432987> (pristupljeno 02.07.2023.)

⁵ Harper, Sheila. (2012). *I'm glad she has her glasses on. That really makes the difference: Grave goods in English and American death rituals*. London: Journal of Material Culture. 17(1), str. 44. <https://doi.org/10.1177/1359183511432987> (pristupljeno 02.07.2023.)

U članku Sheile Harper spomenutom na početku rada, autorica piše o predmetima pokojnika koji su sahranjeni s njima nakon smrti te objašnjava da je ritual sahranjivanja predmeta povezan s običajima drevnih civilizacija. Naime, fenomen grobnih priloga (*grave goods*) u Americi i Engleskoj nije tako rijedak te ne povezuje se samo s dalekim civilizacijama i arheološkim spoznajama. Oslanjajući se na podatke prikupljene od pogrebnih ustanova u Engleskoj i SAD-u, Harper zaključuje da je praksa uvrštavanja grobnih priloga (poput odjeće, naočala, nakita, fotografija i pisama) u ljesove uobičajena i da se ta praksa ne smije zanemariti kada se razmatraju suvremeni rituali smrti.⁶ U većini slučajeva, predmeti koji su sahranjeni uz pokojnika su predmeti koji su osobi bili najvrjedniji tijekom života.

Posmrtni običaji danas nisu uobičajeni na području Hrvatske pa je nedostatak literature o tim običajima u našim krajevima bio očekivan. No, na istoku Srbije situacija je nešto drugačija. Sociologinja i umjetnica Darija Jelinčić bavila se posmrtnim ritualima na području Istočne Srbije, a u fotografskom radu pod naslovom *A Handbook To The Other World* istraživala je pogrebne običaje Vlaha.⁷ Gotovo svi pogrebni običaji Vlaha temelje se na tradicionalnim narodnim vjеровanjima koja vuku korijene iz drevnih vremena te su svi usmjereni na to da se preminuloj osobi olakša prelazak na „drugi svijet“, kao i vječni boravak u raju.

Jedan od najvažnijih običaja je *pomana* kojom se prizivaju umrli.⁸ Prije posluživanja gozbe u čast preminule osobe, žena iz uže obitelji pokojnika moli Boga, svece, Sunce, Mjesec i zvijezde da pokojniku pomognu pronaći put kako bi im se pridružio za stolom. Osim običaja *pomane*, u obiteljima pokojnika postoji tradicija paljenja vatre nalik lomači oko koje plešu ritualna kola, a sve do potkraj dvadesetog stoljeća, održavali su se posmrtni obredi „otkopavanje pokojnika“ i „crne svadbe“. Svi ovi rituali popraćeni su bogatim gozbama jer vjeruju da se obiljem jela, pića i muzike, pokojnika uvodi u raj i blagostanje.⁹

Darija Jelinčić se u svojim radovima bavi reportažnim fotografiranjem posmrtnih običaja i kroz rad autentično bilježi običaje u trenutku njihovih zbivanja, dok se ja fokusiram isključivo na predmete koji su ostali nakon smrti osobe. Iz tog razloga se nisam odlučila za reportažnu fotografiju već za inscenirano fotografiranje autentičnih predmeta. Prve radne fotografije prikazivale su predmete mojeg pokojnog djeda koji su bili početna motivacija za

⁶ Prema: isto

⁷ Prema: Prema: Darijajelincic <https://www.darijajelincic.com/a-handbook-to-the-other-world> (pristupljeno 10.09.2023.)

⁸ Prema: Everyculture <https://www.everyculture.com/Europe/Vlachs-Religion-and-Expressive-Culture.html> (pristupljeno 11.09.2023.)

⁹ Prema: Prema: Vizkultura <https://vizkultura.hr/intervju-darija-jelincic/> (pristupljeno 11.09.2023.)

cijeli rad. Fotografije su stilski osmišljene kako bi približile temu posmrtnih običaja i dualnosti života i smrti. Odlučila sam vizualno naznačiti element posmrtnog koristeći motiv zemlje kao pozadinu.



Slika 1. Nika Mokos, radna fotografija, siječanj 2023.



Slika 2. Nika Mokos, radna fotografija, veljača 2023.

Japanska fotografkinja Miyako Ishiuchi¹⁰ u svojem radu pod nazivom *Mother's* koristi fotografiju kao medij sjećanja. Autorica se bavila odnosom između majke i kćeri, fotografirajući predmete svoje pokojne majke. Prikazala je tragove vremena na predmetima i na taj način se simbolički osvrnula na prolaznost ljudskog života. Svakodnevni predmeti koje je fotografirala, poput odjeće, obuće, šminke i drugih intimnih stvari, postali su prošireni portret majke u sjećanju autorice.¹¹ Dok je Ishiuchi fotografirala mnoge predmete koji su pripadali njezinoj majci, ja sam se u svojem radu fokusirala samo na jedan predmet koji je pripadao preminulom pojedincu te na narativ koji se uz njega veže i time ga čini bitnim u sjećanju njegove obitelji.

Sličnost u našim radovima primjećujem u tome što obje svojim umjetničkim radom nastojimo govoriti o umrlima kroz njihove osobne predmete te se tako obadvije bavimo fenomenom

¹⁰ Rođena 1947.godine. U ožujku 2014. nakon Hiroshi Hamaya i Hiroshi Sugimoto, dobila je međunarodnu nagradu za fotografiju Zaklade Hasselblad. Godine 2005. predstavljala je Japan na Venecijanskom bijenalu. https://www.sfmoma.org/artist/Miyako_Ishiuchi/ (pristupljeno 25.07.2023.)

¹¹ Prema: Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. Bloomsbury Collections, str.38

memorije koja se veže za te predmete. Također, uvrštavanjem fotografije ovih predmeta u prostor galerije, cijela izložba postaje još jedno mjesto sjećanja.



Slika 3. Ishiuchi Miyako, Mother's, 2000.-2005.

Ishiuchi ima snažan osjećaj za način na koji je osoba upisana u predmet te takvu emanaciju karakterizira kao auru.¹² Njemački filozof Walter Benjamin u svom utjecajnom eseju iz 1936. godine pod naslovom *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* pojam aure uzima kao izraz za vjerodostojnost i autentičnost originala.¹³ Prema Benjaminu, aura je suština umjetničkih djela. Ona je presudna za njihovu autentičnost te pokazuje njihovo „ovdje-i-sada". Ta se dva pojma odnose na fizičku prisutnost djela (ovdje) i odnos prema djelu (sada) kroz povijest do sadašnjosti.¹⁴ Okolnosti u koje može dospjeti proizvod tehničke reprodukcije umjetničkog djela ne moraju nauditi strukturi umjetničkog djela, ali u svakom slučaju degradiraju njegovo “ovdje i sada”.

Umjetničko se djelo u načelu uvijek moglo reproducirati. Ono što su ljudi uradili, ljudi su uvijek mogli i oponašati. Nasuprot tome, tehnička reprodukcija umjetničkih djela nešto je novo, nešto što se u povijesti probijalo uz povremene prekide, u prilično udaljenim valovima ali ipak

¹² Prema: isto

¹³ Benjamin, Walter. (2006). Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), 22-32. <https://hrcak.srce.hr/265297> (pristupljeno 16.09.2023.)

¹⁴ Prema: Benjamin. Walter (1936.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books.str.127.-128.

*sve intenzivnije. Ono što ovdje nestaje može se sažeti u pojam aure i reći: u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura.*¹⁵

Umjetnost do doba tehničke reprodukcije mogla je za svoja djela reći da imaju auru. Razvojem fotografije i filma koji danas bivaju nova umjetnost, auratska vrijednost će postati upitna. Fotografija i film ne njeguju patos neprolaznosti već ističu vrijednost vidljivosti i reprodukcije djela.¹⁶ Na tragu ove ideje odlučila sam koristiti tehniku mokrog kolodija, odnosno izložiti izvorne negative fotografija na staklenim pločama kako bih istaknula upravo tu predmetnost i jedinstvenu pojavnost u prostoru i vremenu. Fotografije nastale tehnikom mokrog kolodija fizički su jedinstvene, jer svaka staklena ploča predstavlja neponovljiv primjerak. Premda su predmeti pokojnika najčešće uobičajeni svakodnevni materijalni predmeti, od istih se predmeta izdvajaju memorijom koja je u njih upisana. Ova memorija daje im autentičnost i ono što bi se moglo nazvati austom. Kako bi se kroz fotografiju uvažila i očuvala jedinstvenost ovih predmeta, odabir tehnike mokre ploče bio je, po mom mišljenju, najsvrhovitiji. O tehnici fotografiranja koju sam koristila, detaljnije ću pisati kasnije u radu.

Osim umjetnice Ishiuchi Miyako, kao referentnog autora za svoj rad, izdvojila bih i francuskog fotografa, kipara i slikara Christiana Boltanskog¹⁷. Kroz svoj cjelokupni umjetnički opus Boltanski nastoji istražiti načine na koje ljudi pamte, zaboravljaju i bave se svojom prošlošću. Boltanski navodi da je to proces pun proturječja i dvosmislenosti, proces u kojem se pojavljuju višestruki slojevi značenja i značenja koja su na raskrižju osobnog, političkog i moralnog. Središnja tema njegovih djela je uloga svjetovnih i svakodnevnih predmeta u sjećanju i zaboravljanju, arhiviranje, čuvanje i reprezentacija.¹⁸ Boltanski svojim umjetničkim radom prenosi osobno iskustvo u univerzalne oblike sjećanja, unutar kolektivnog pamćenja.¹⁹

Na razini vizualnog, izdvojila bih rad *Favourite Objects* iz 1998. godine kao poveznicu sa svojim radom. U ovom radu, Boltanski je također stvorio svojevrsan arhiv fotografirajući predmete koji su određenoj osobi bili najvažniji.²⁰ Kroz arhiv od 264 fotografije, rad predstavlja emotivan pristup prikazivanju ljudske prisutnosti i odsutnosti kroz objekte koji su

¹⁵ Benjamin, Walter. (2006). Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), 22-32. <https://hrcak.srce.hr/265297> str.23 (pristupljeno 16.09.2023.)

¹⁶ Prema: Grlić. Danko(1984.) *Misaona avantura Waltera Benjamina*. Zagreb: Globus.str. 47.

¹⁷ francuski likovni umjetnik (Pariz, 6. 9. 1944 – Pariz, 14. 7. 2021) <https://www.theartstory.org/artist/boltanski-christian/> (pristupljeno 25.08.2023.)

¹⁸ Prema: Boltanski, Christian. (2017.), *Boltanski: Souls: from Place to Place*. Silvana Editoriale S.p.A.,str.27

¹⁹ Kemme, Carola. (2006). *Christian Boltanski Biography*, Darmstadt, Germany: Hatje Cantz str. 128

²⁰ Prema: Artstor <https://library.artstor.org/#/public/32209562> pristupljeno (29.7.2023.)

nekada bili važni pojedincu. Također, kroz rad se postavljaju pitanja o identitetu i individualnosti te kako nas naši predmeti i sjećanja oblikuju kao osobe.²¹ Dok je Boltanski fotografirao predmete živih osoba, učenika jedne škole²², ja sam u svome radu fotografirala najdraže predmete umrlih osoba. Predmeti koje je Boltanski fotografirao, iz perspektive promatrača odnosno posjetitelja galerije, doimaju se donekle anonimnima. Iz rada doznajemo malo o njihovim vlasnicima i konkretnim pozicijama u njihovim sjećanjima. S druge strane, ja sam fotografijama pokojnikovih predmeta pridružila narative odnosno konkretne opise sjećanja i svjedočanstava nasljednika koji su vezani za predmete i čine ih autentičnim. Nadalje, jedan od radova Christiana Boltanskog koji, osim u formalnom smislu, dijeli i konceptualnu poveznicu s mojim radom je rad pod naslovom *Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford*.²³ U siječnju 1973. godine, Christian Boltanski poslao je 62 pisma muzejima umjetnosti diljem svijeta. Predložio je organiziranje izložbe čiji će postav biti potpuni inventar predmeta nedavno preminule osobe. Tadašnji direktor Muzeja moderne umjetnosti u Oxfordu, Peter Ibsen, bio je među rijetkima koji su pristali provesti projekt. Slijedeći precizne umjetnikove upute, Ibsen je odabrao nedavno preminulog studenta i pažljivo fotografirao stotine njegovih svakodnevnih predmeta koji su ga okruživali, od čarapa i paketa deterdženta za rublje do krunice i drugih vjerskih simbola.²⁴

Poveznicu sa svojim radom vidim u tome što oba rada potiču gledatelja na promišljanje o ulozi predmeta u našim životima, kako se predmeti čuvaju i pamte, kako postaju nositelji sjećanja i svjedoci vlastite povijesti i identiteta. Također, oboje se bavimo temama memorije, identiteta i prolaznosti vremena. Osvrćemo se na pitanje što preostaje nakon nečije smrti te na koji način se mogu manifestirati sjećanja na preminulu osobu.

²¹ Prema: isto

²² Prema: isto

²³ Prema: Arts and Culture <https://artsandculture.google.com/asset/inventory-of-objects-belonging-to-a-young-man-of-oxford/sAEUwzUcC6abAQ> (pristupljeno 05.09.2023.)

²⁴ Prema: isto



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998



Christian Boltanski
Untitled from
Favorite Objects
1998

Slika 4. Christian Boltanski, Favourite Objects, 1998.

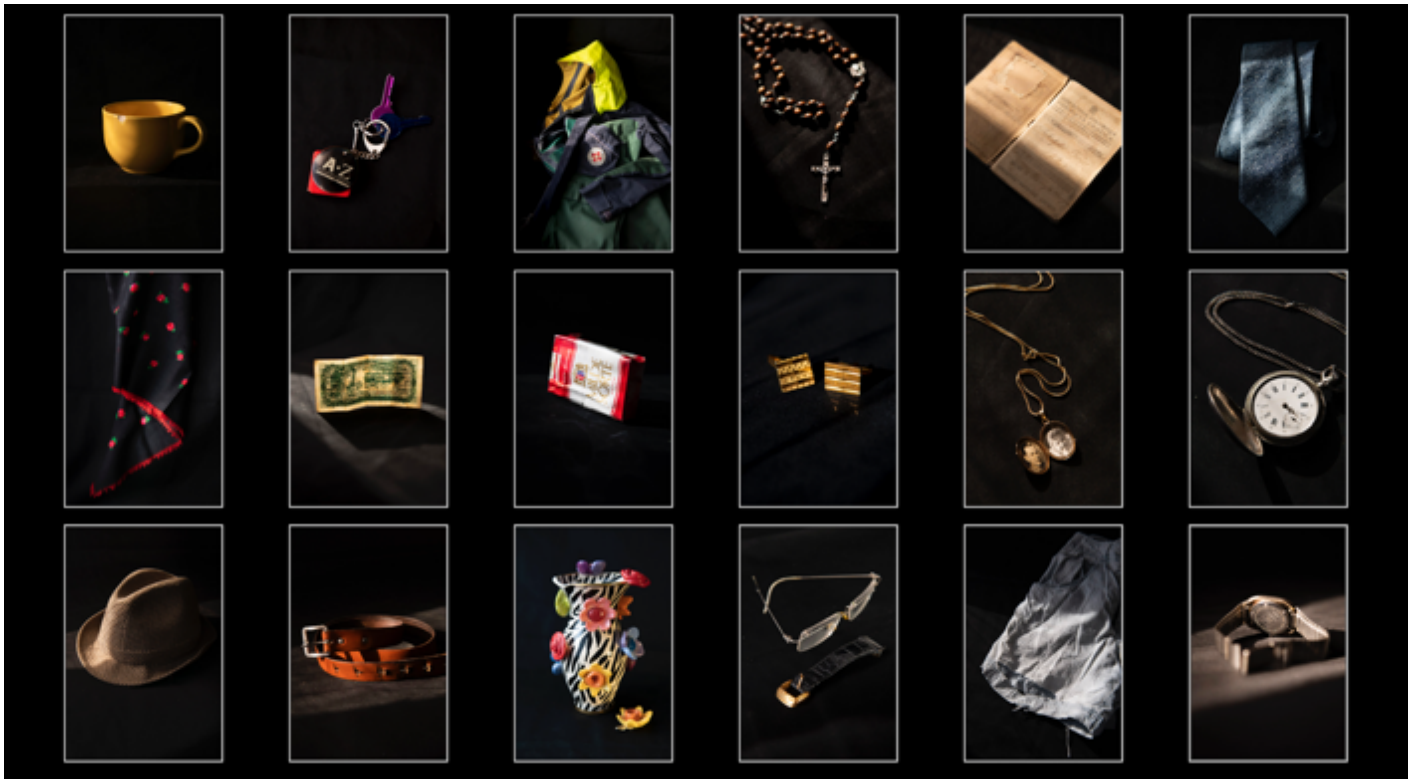


Slika 5. Christian Boltanski, *The Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford*, 1973.

Sa širom obitelji i najbližim prijateljima razgovarala sam o predmetima koji su ostali nakon smrti njihovih pokojnika. Nakon provedenih razgovora, svaka mi je osoba dala jedan predmet koji najviše vežu uz pokojnu osobu. Uz predmet sam primila i pismo koje su napisali članovi obitelji pokojnika. U pismu, članovi obitelji opisuju zašto su upravo ti predmeti bili svojevrsna ekstenzija pojedine osobe kroz život i zašto je njima kao nasljednicima upravo taj predmet najvrjedniji.

Većina osoba s kojima sam razgovarala željela je sudjelovati u projektu jer su u konceptu rada prepoznali svojevrsni ritual i *hommage* predmetima svojih najbližih pokojnika. „Bez obzira na motivaciju za darivanje osobnih stvari - bio to čisti egzibicionizam, terapeutsko olakšanje ili

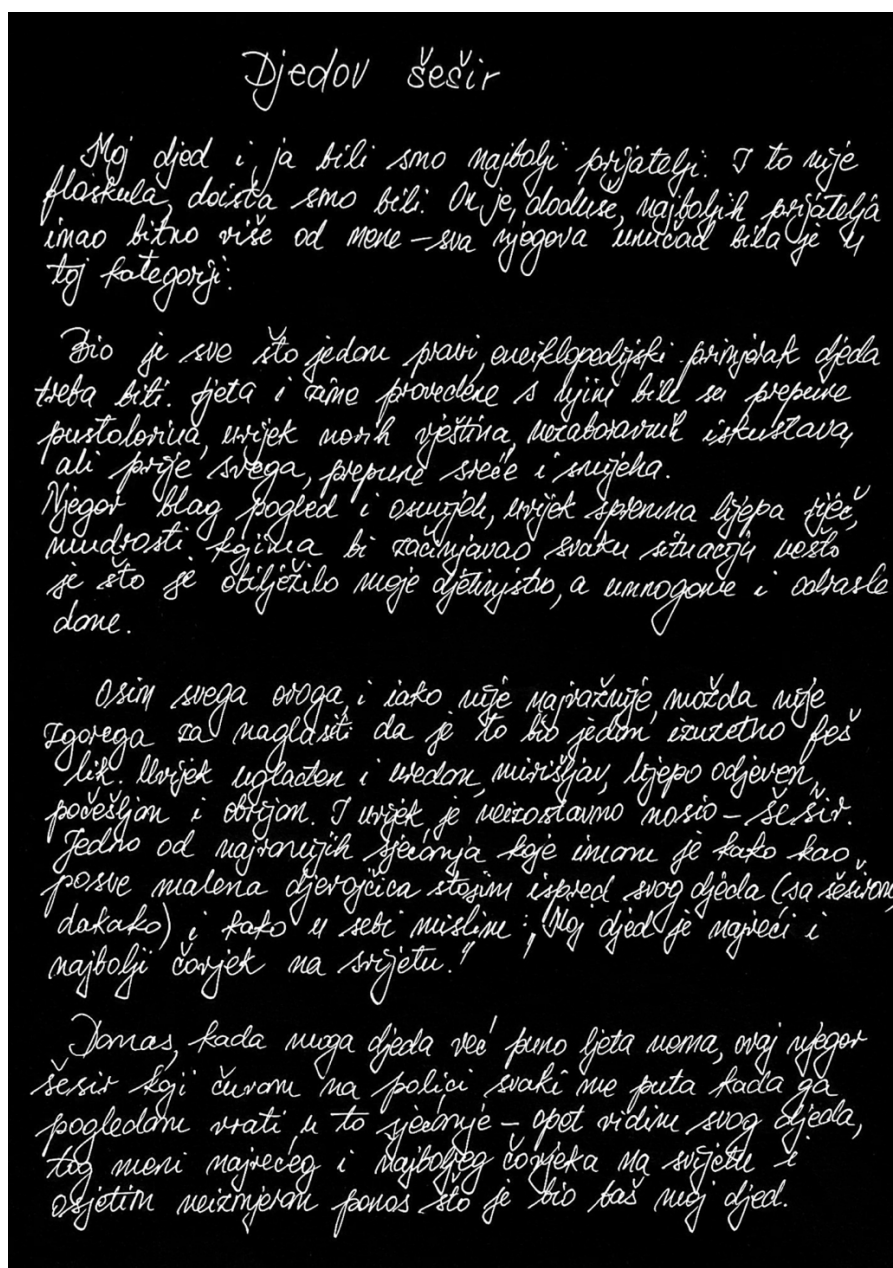
jednostavna znatiželja - ljudi su prihvatili ideju izlaganja svoje emocionalne ostavštine kao neku vrstu rituala, svečane ceremonije.”²⁵



Slika 6. Nika Mokos, radna fotografija, ožujak 2023.

²⁵ Vištica, Olinka, Grubišić, Dražen. (2017.), *The Museum of Broken Relationships; Modern Love in 203 Everyday Objects*, London: Weidenfeld & Nicolson, Orion Books, str.2

Kao što sam već spomenula, uz svaki predmet je bilo potrebno prikupiti i narativ u formatu intimnog pisma koji opisuje zašto je predmet bio toliko vrijedan pokojniku i na koji način je bio produžetak nečijeg identiteta.



Slika 7. Nika Mokos, pismo, ožujak 2023.

Američki filozof Edward Casey u svojem radu *Remembering* ispituje kako nastaje sjećanje, kako je povezano s našim iskustvima i kako utječe na našu percepciju svijeta. Casey tvrdi da „riječ sjećanje, kada se svede na svoju osnovu i prefiks (na eng. remembering / re-membering), može se tumačiti kao njezino ponovno spajanje u cjelinu ili kao ponovno sastavljanje njezinih dijelova i članova.“²⁶ Na tragu ove ideje odlučila sam formu memorije razdijeliti na njezine sastavne dijelove kroz proces radnih fotografija i promišljanja.

Jedna od mojih bliskih prijateljica dala mi je šalicu svojeg pokojnog oca te je uz predmet napisala pismo u kojem opisuje zašto je baš ova šalica važan podsjetnik na njega i njegov život. Iz pisma doznajemo da je njezin otac godinama pio kavu upravo iz ove stare i oštećene šalice te ju je nosio sa sobom kamo god je išao. Sve te uspomene, njoj kao nasljednici, “leže“ u tom predmetu. Kako bih razdvojila memoriju predmeta na sastavne dijelove, odlučila sam odvojeno fotografirati predmet pokojnika (objekt) i pismo u kojem nasljednica opisuje što osjeća gledajući taj predmet (pozadina). Na ovaj način dvije osnovne sastavnice fotografije (objekt i pozadina) tvore dvije sastavnice memorije.



Slika 8.,9. Nika Mokos, radna fotografija, ožujak 2023.

²⁶ Casey, Edward.S.(2000).Remembering, Second Edition: A Phenomenological Study (2nd ed.). Indiana University Press.str.147

Kao što je već spomenuto, Michel Foucault je 1967. godine pisao o konceptu heterotopnih prostora u svojem djelu *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*²⁷. Kao što je rečeno u uvodu, Foucault definira heterotopije kao prostore koji su integrirani u ljudske živote te su istovremeno i preslika i distorzija drugih prostora. Jedan od poznatih Foucaultovih primjera heterotopije je prostor unutar zrcala, za koji autor navodi da je istovremeno stvaran i virtualan.²⁸ Budući da u predmetima pokojnika, nasljednici osjećaju prisutnost onih kojih više nema, u daljnjoj fazi rada, odlučila sam uzeti prostor zrcala kao savršenu simboliku kroz koju bih prenijela poruku svojeg rada.

*U ogledalu se vidim gdje nisam, u nestvarnom, virtualnom prostoru, prostoru koji se otvara iznad površine; ja sam tamo gdje nisam, vrsta sjene koja mi daje vidljivost, koja mi omogućuje da se vidim tamo gdje sam odsutan“, ali i kao heterotopija, budući da ogledalo postoji u realnosti, gdje vrši vrstu otpora na mjestu koje zauziram...ogledalo funkcionira kao heterotopija...ono čini mjesto koje zauziram...apsolutno realnim, povezanim sa svim prostorom koje ga okružuje, i apsolutno nerealnim.*²⁹

²⁷ prema: Foucault, Michel. (1984). *Des Espaces Autres*. Paris: Architecture, Mouvement, Continuité. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (pristupljeno 10.07.2023.)

²⁸ Prema: isto

²⁹ Stanić, Sanja, Pandžić, Josip. (2012). *Prostor u djelu Michela Foucaulta*. Split: Socijalna ekologija : časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline, <https://hrcak.srce.hr/file/125020> str. 238. (pristupljeno 11.07.2023.)



Slika 10. Nika Mokos, radna fotografija, travanj 2023.



Slika 11.,12. Nika Mokos, radna fotografija, travanj 2023.

Na tragu Foucaultovih promišljanja o zrcalu, odlučila sam motiv zrcala inkorporirati u vizualizaciju rada. U sljedećoj fazi rada, odlučila sam ne prikazati zrcalo kao motiv, već fotografije izraditi tehnikom mokrog kolodija na staklenoj ploči koja podsjeća na zrcalo. Na ovaj način uvodim zrcalo u rad kroz konceptualni pristup rada umjesto na "jednostavnijoj" vizualnoj razini.

Jedan od najbitnijih kriterija u radu bio je dostojanstveni tretman predmeta te stvaranje novog artefakta, koji je (kao i sam predmet) jedinstven i nezamjenjiv. Tehnika mokrog kolodija omogućila mi je da izložim unikatni izvorni negativ snimljenog predmeta i time se što više približim ranije spomenutoj jedinstvenoj pojavnosti.

Upravo ovu misao možemo povezati s razmišljanjima američkog fotografa, kritičara i teoretičara Allana Sekule. „Sekula piše o istinitosti i čarobnim svojstvima koja su se pripisivala dagerotipiji. Prema njegovoj teoriji dagerotipija je funkcionirala kao fetiš jer se činilo da prodire i nadilazi pojavnost, dobivajući magične konotacije i imaginarni status relikvija pri prikazivanju mrtvih“.³⁰

Isto tako fotografija izrađena tehnikom mokrog kolodija također djeluje magično zbog svojih vizualnih karakteristika (transparentnost stakla, iznimna oštrina, svjetlucač sjaj).

Fotografiranjem predmeta tehnikom mokrog kolodija moj rad je poprimio oblik arhiva koji se sastoji od 20 unikatnih fotografija snimljenih na staklenim pločama.

³⁰ Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. Bloomsbury Collections, str.37



Slika 13. Nika Mokos, Tamo sam gdje me nema, 2023.

3. TEHNIKA MOKROG KOLODIJA

Proces mokrog kolodija izumio je britanski fotograf Frederick Scott Archer 1851. godine, a javno ga je objavio 1851. u časopisu *The Chemist*. U to vrijeme, tehnika mokrog kolodija bila je revolucionarna jer je omogućavala brže izlaganje od prethodnih fotografskih tehnika poput dagerotipije. Od tada pa kroz više desetljeća, staklo postaje jedan od glavnih podloga u izradi fotografija.³¹ Naziv mokri kolodij potječe od samog tehničkog postupka pri kojem je najbitnije da je staklena ploča još mokra kada se umetne u kameru i eksponira. Otopina kolodija se priprema i nanosi na staklenu ili metalnu ploču koja se premazuje neposredno prije snimanja. Nakon što se razvije, učvrsti i opere, slika na ploči se premazuje lakom kako bi se očuvala.³² Postupak na mokroj ploči bio je vrlo kompleksan jer je zahtijevao ne samo fotografsko iskustvo, već i dobro poznavanje kemije. Kolodijske negative možemo prepoznati po blago izraženom mliječno kremastom tonu, a kada se smjeste ispred crne pozadine i u njih se usmjeri svjetlost, reflektiraju pozitivnu sliku.³³



Slika 14. Martínez Sánchez, Gerona - Puente de Isabel II., 1867.

³¹ Prema: Clark, Susie. (1998). *The Conservation of Wet Collodion Positives*. Studies in Conservation, 42(4) str. 231–241. <https://doi.org/10.2307/1506732> pristupljeno: 03.07.2023.

³² Prema: Minniti, Sergio., Antonini, Marco., Gomez, Francisco., Lungarella, Gabriele., Bendandi, Luca. (2015). *Experimental Photography: A Handbook of Techniques*, Thames & Hudson. Str. 190.-200.

³³ Prema: isto

Za početak je najbitnije dobro pripremiti ploču, odnosno staklo. Kako ne bi došlo do porezotina, rubove stakla potrebno je omekšati pomoću kamena. Nakon toga potrebno je napraviti sredstvo za čišćenje (zelena galica odnosno kreda, destilirana voda, čisti alkohol). Sredstvo za čišćenje nanosimo pomoću lanene ili flannelske krpice.³⁴



Slika 15.,16 Nika Mokos, Proces mokri kolodij, svibanj 2023.

Zatim pripremamo otopinu kolodija (nitrata celuloze), joda i bromida. Ova otopina se nanosi na površinu stakla kako bi postala osjetljiva na svjetlo. Proces lijevanja kolodija na površinu stakla prilično je zahtjevan jer se postupak mora izvesti brzo i pedantno. Kolodij treba ravnomjerno raspodijeliti po cijeloj površini stakla (od ruba do ruba) pazeći da ne ostanu praznine, s time da se višak tekućine mora izliti natrag u bočicu. Staklo se zatim uroni u spremnik s otopinom srebrovog nitrata kako bi se stvorili osjetljivi halogenidi srebra (5 minuta).³⁵

³⁴ Prema: Minniti, Sergio., Antonini, Marco., Gmez, Francisco., Lungarella, Gabriele., Bendandi, Luca. (2015). *Experimental Photography: A Handbook of Techniques*, Thames & Hudson. Str. 190.-200.

³⁵ Prema: isto



Slika 17. Nika Mokos, Proces mokri kolodij, svibanj 2023.

Nakon 5 minuta staklo se izvlači iz spremnika te se umeće u kazetu, a potom u leđa fotografske kamere. Kako je zbog prethodno nanesenih kemikalija u tom trenutku ploča fotoosjetljiva, bitno je zagasiti sva svjetla u prostoriji te upaliti lampu za tamnu komoru (*safe light*). Svjetlo ulazi u kameru kroz objektiv u trenutku okidanja bljeska svjetla te osvjetljava površinu osjetljive ploče. U počecima korištenja tehnike mokrog kolodija, vrijeme izlaganja svjetla obično je bilo duže nego kod današnjih digitalnih kamera. Iz tog razloga su u prošlosti fotografirane osobe morale duži period vremena sjediti mirno, kako bi fotografija bila oštra.³⁶

³⁶ Prema: isto

Nakon što smo izvadili kazetu sa staklom iz kamere, odmah kreće razvijanje. Za razvijanje se koristi otopina (željezov II sulfat heptahidrat, destilirana voda, etanol, octena kiselina).³⁷ Staklo prelijemo s navedenom otopinom (tzv. razvijanjem) te čekamo 20 sekundi dok se slika ne počinje pojavljivati. Postupak razvijanja zaustavljamo “gašenjem” razvijanja tj. polijevanjem stakla s običnom vodom.³⁸

Kada se slika razvije, ploča se stavlja u fiksirnu otopinu (natrijev triosulfat pentahidrat, destilirana voda) kako bi se uklonili preostali halogenidi srebra i spriječilo daljnje kemijsko djelovanje. Nakon fiksiranja, staklo se pažljivo suši čime se osigurava da fotografija ostane trajno fiksirana na površini.³⁹

Nakon godina fotografiranja digitalnim aparatom, proces izrade fotografije tehnikom mokrog kolodija zahtijevao je puno više preciznosti, strpljenja i vremena. Najzahtjevniji dio izrade fotografije ovom tehnikom bio je postupak ravnomjernog izlivanja kolodija po cijeloj površini stakla. Iako je fotografiranje digitalnim aparatom i dalje moj prvi odabir, iskustvo s mokrim kolodijem ostavilo je na mene trajni utisak.



Slika 18.,19. Nika Mokos, proces mokri kolodij, svibanj 2023.

³⁷ Prema: isto

³⁸ Prema: isto

³⁹ Prema: isto

Premda je iz današnje perspektive vrlo zahtjevan i dugotrajan proces, tehniku mokrog kolodija umjetnici i dalje koriste za svoje umjetničke projekte. Za potrebe ovoga rada izdvojila bih hrvatskog fotografa i snimatelja Vjerana Hrpku te američku fotografkinju Sally Mann. Hrpka i Mann u svojim radovima koriste tehniku mokrog kolodija te obrađuju teme poslijeratne memorije.

Vjeran Hrpka je kroz svoj umjetnički rad *Fragile* izradio fotografsku instalaciju koja prikazuje više fotografskih kadrova kojima je zajednička tehnička nesavršenost. U materijalu i mediju kojeg karakterizira nestabilnost, nesavršenost i tehnička nesuvremenost, Hrpka implicitno želi tematizirati fragmentarni karakter sjećanja (koji se odnosi na ratna događanja 90-tih).⁴⁰ Sadržaj i tema ovog rada u skladu je s formalnim aspektima na razini medija i same tehnike. Zanimljivo je kako Hrpka promišljeno koristi proces mokrog kolodija i konceptualno povezuje sve njegove karakteristike i specifičnosti medija s tematikom svojeg rada. Osim na tehničkoj osnovi uporabe mokrog kolodija, rad Vjerana Hrpke u korelaciji je s mojim radom na razini tematike odnosa memorije i smrti.

*Beskrajna distanca u koju nas je umjetnik uveo svojim rasplinutim i fluidnim slikama zrcali prazninu u kojoj je postalo nemoguće usuglasiti iskustvo sa zbiljom. U takvoj se konstelaciji identitet uzaludno pokušava zrcaliti u slikama koje više nisu iste. I jedino što još preostaje nomadsko je lutanje po teritoriju izgubljene aure.*⁴¹

Umjetnik Hrpka ističe kako odabirom tehnike mokrog kolodija, koja fotografiju čini izuzetno nepredvidivom, potpuno unikatnom i nesavršenom, pokušava podcrtati potrebu da se prema nekim budućim vremenima odnosimo kao prema paketu s natpisom „*fragile*”.⁴²

⁴⁰ Prema: Mirčev, Andrej., Hrpka, Vjeran. (2015.) *Vjeran Hrpka, Fragile*, katalog izložbe, ur. Marijana Fumić. Osijek: Gradske galerije Osijek. <http://www.vjeranhrpkafragile.from.hr/> (pristupljeno 15.07.2023.)

⁴¹ Mirčev, Andrej., Hrpka, Vjeran. (2015.) *Vjeran Hrpka, Fragile*, katalog izložbe, ur. Marijana Fumić. Osijek: Gradske galerije Osijek. str. <http://www.vjeranhrpkafragile.from.hr/> (pristupljeno 15.07.2023.)

⁴² Prema: Mirčev, Andrej., Hrpka, Vjeran. (2015.) *Vjeran Hrpka, Fragile*, katalog izložbe, ur. Marijana Fumić. Osijek: Gradske galerije Osijek. <http://www.vjeranhrpkafragile.from.hr/> (pristupljeno 15.07.2023.)



Slika 20. Vjeran Hrpka, Fragile, 2015.



Slika 21. Vjeran Hrpka, Fragile, 2015.

Američka fotografkinja Sally Mann, također je primjenom tehnike mokrog kolodija obrađivala teme memorije i smrti u svojim radovima.⁴³ Premda se proces mokrog kolodija tradicionalno povezuje s fotografijom 19. stoljeća, Mann je ovu tehniku uspješno primijenila u suvremenom kontekstu, donoseći novi pogled na estetiku i senzibilitet u svoje radove. Mann koristi nedostatke i greške na fotografiji, koje nastaju tijekom procesa mokrog kolodija, kako bi fotografijama dala osjećaj tajanstvenosti, začudnosti i melankolije.⁴⁴

U seriji *Battlefields* iz 2001. godine, Mann se bavi tragičnom poviješću SAD-a, fotografirajući mnoga bojišta Građanskog rata koja su progonjena sjećanjima na rat.⁴⁵ Mann kroz seriju *Battlefields*, fotografirajući spomen-područja, sublimira pitanje sjećanja i koristi krajolik kao mjesto evokacije memorije, što u svome radu prepoznajem u predmetima pokojnika. Također, korištenjem tehnike mokrog kolodija umjetnica priziva mračnu atmosferu građanskog rata koja leži zakopana u suvremenom krajoliku.⁴⁶ U svojem radu, fotografirala sam suvremene predmete poput mobilnog telefona ili traper hlača koristeći estetiku zastarjele tehnike mokrog kolodija s namjerom da izazovem začudan osjećaj nesklada i vremenske neusklađenosti između motiva i medija. Ovim postupkom pozivam gledatelja na razmišljanje o dualnosti života i smrti, protoku vremena i krhkosti sjećanja. Na isti način, Mannove fotografije spajaju prošlost i sadašnjost. Prema vlastitim riječima, umjetnica ima za cilj "pomoći ljudima da vide krajolik na drugačiji način".⁴⁷

Osim po pejzažima, Mann je poznata i po vrlo intimnim fotografijama svoje djece i obitelji, u kojima se bavi temama odrastanja, prolaznosti vremena i krhkosti sjećanja. U seriji fotografija pod naslovom *Immediate Family*, Mann tehnikom mokrog kolodija dokumentirala proces odrastanja svoje djece.⁴⁸ Korištenje tehnike mokrog kolodija pruža Mannovim fotografijama iznimno bogat tonalitet i pridonosi konceptualnoj nadogradnji umjetničkog rada. Iz tog razloga, Sally Mann je jedna od suvremenih autorica koja je ovu vrstu tehnike vrlo uspješno i opravdano uklopila u svoje radove. Osim iste fotografske tehnike, uz moj rad vežu se i Mannove teme obiteljskih odnosa, sjećanja i prolaznosti vremena bliske su i mojem radu s obzirom na intimne priče iz obiteljskih povijesti koje uključujem u rad.

⁴³ Prema: The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead> (pristupljeno 29.08.)

⁴⁴ Prema: The Art Story <https://www.theartstory.org/artist/mann-sally/> (pristupljeno 29.08.2023.)

⁴⁵ Prema: Amy Moorefield <https://amymoorefield.com/portfolio/sally-mann-battlefields/> (pristupljeno 29.08.2023.)

⁴⁶ Prema: isto

⁴⁷ Prema: Getty <https://blogs.getty.edu/iris/sally-manns-battlefields/> (pristupljeno 29.08.2023.)

⁴⁸ Prema: The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/20/sally-mann-family-and-land-review> pristupljano (29.08.2023.)



Slika 22. Sally Mann, Battlefields, 2001.



Slika 23. Nika Mokos, Tamo sam gdje me nema ,2023.

4. PREDMETI POKOJNIKA (MEMORIJA I SENTIMENT)

Tema smrti često se spominje kroz razgovor o kućanskim predmetima, osobnim predmetima poput nakita ili drugim predmetima unutar obitelji. Predmeti posreduju i proizvode diskurs smrti kao što smrt posreduje i proizvodi vrijednost i značenje.⁴⁹ Smrt voljene osobe mijenja našu percepciju uobičajenih kućanskih i osobnih predmeta na određene načine. „U razdoblju koje slijedi neposredno nakon smrti, ožalošćeni se nađu u prostoru u kojem se jedna stvar promijenila, ali sve izgleda nepoznato. Jučerašnji prioriteti izgledaju besmisleni, dok uobičajeni predmeti pokojnika poprimaju magičnu pojavu i značaj.”⁵⁰ U trenutku pronalaska kutijice s najdražim predmetima mogeg djeda, shvatila sam koliko određeni materijalni predmeti, koji nemaju gotovo nikakvu materijalnu vrijednost, nakon nečije smrti, mogu postati najvrjednija stvar nasljednicima.

Kako materijalne stvari ostaju i nakon smrti neke osobe, materijalnost predmeta pokazuje se trajnijom od materijalnosti tijela. Ipak, za one koji nadžive voljenu osobu, predmeti koji ostaju značajni su tragovi sjećanja te u sklopu procesa tugovanja i žalosti predmeti funkcioniraju kao metaforički i metonimijski tragovi tjelesne odsutnosti.⁵¹ Ono što je povezivalo sve razgovore koje sam provela, zasigurno je snažan emocionalni naboj i osjećaj divljenja koji su svi moji sugovornici osjećali gledajući predmete svojih bliskih pokojnika.

Uz već spomenutu umjetnicu Ishiuchi, koja se fotografski bavila predmetima svoje pokojne majke, u svojim memoarima *Vrlo blaga smrt*⁵² francuska spisateljica i filozofkinja Simone de Beauvoir pisala je o činu prebiranja po vlasništvu stvari svoje pokojne majke nakon njezine smrti. Gledajući predmete svoje pokojne majke, Beauvoir je bila zadivljena aurom i

⁴⁹ Prema: Gibson, M. (2010). *Death and the Transformation of Objects and Their Value*. Thesis Eleven, str. 54–64. <https://doi.org/10.1177/0725513610388988> (10.08.2023.)

⁵⁰ Simpson, Judith Mary (2019). *Remember me this way: the role of clothing in contemporary British death practice*. PhD thesis, University of Leeds. str. 14. <https://etheses.whiterose.ac.uk/26398/> (pristupljeno 11.08.2023.)

⁵¹ Prema: Hallam, Elizabeth. & Hockey, Jenny. (2001). *Death, memory and material culture*. New York, Berg. str.2

⁵² Prema: Beauvoir, Simone. (1985). *A very easy death*. New York :Pantheon.

evokacijom kojom su ti predmeti odicali. „U nekom smislu, sjećanja su već prisutna unutar predmeta te baš kao i negativni fotografija, samo čekaju da ih se razvije.“⁵³



Slika 24. obiteljski arhiv, Fotografija mojeg djeda, 1979.



Slika 25. Nika Mokos, Tamo sam gdje me nema, 2023.

⁵³ Gibson, Margaret. (2008). *Objects Of The Dead, Mourning And Memory In Everyday Life*. Melbourne University Press Digital. str. 24.

Predmeti igraju važnu ulogu u izgradnji identiteta i kao što sam već spomenula ranije u tekstu, ih možemo smatrati produžetkom osobe. Većina ljudi predmete oko sebe uzima zdravo za gotovo, ne misleći pri tome da će ih mnogi od tih predmeta „nadživjeti“ i tako zamijeniti u njihovoj odsutnosti.

Sličnost sa svojim radom pronašla sam i u radu bosanskog umjetnika Ziyaha Gafića pod naslovom *U potrazi za izgubljenim identitetom*. Gafić je fotografirao osobne predmete koji su pronađeni u masovnim grobnicama diljem Bosne i Hercegovine.⁵⁴ Premda je umjetnik također fotografirao predmete pokojnika, u njegovom slučaju, predmeti mu nisu ustupljeni od nasljednika da ih fotografira, već se kroz nastale fotografije pokušao otkriti identitet osobe čiji je to predmet, a time i nasljednici tih predmeta.

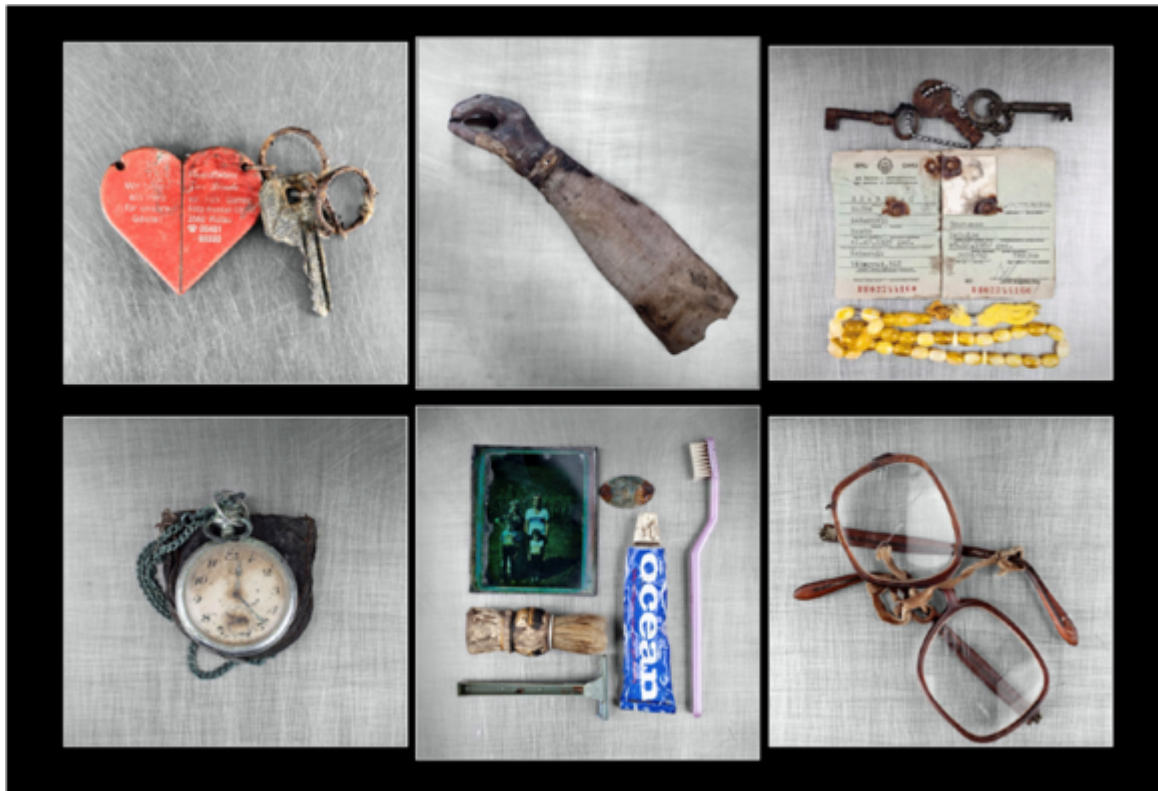
Naime, tijekom četiri godine ratnih sukoba koje su pretrpjeli građani Bosne i Hercegovine početkom 90-ih godina nestalo je oko 30.000 ljudi. U sklopu procesa ekshumacije i identifikacije nestalih osoba, uz posmrtno ostatke žrtava pronađeno je mnoštvo osobnih stvari. Pronađeni predmeti (poput satova, cipela, naočala) bili su posljednje utočište identiteta, posljednji trajni podsjetnik da su ti ljudi ikada postojali.⁵⁵

Gafićev rad nepobitno upisuje i obuhvaća snažan povijesno-politički narativ i evocira kolektivno sjećanje. Kolektivno sjećanje, prema definiciji američkih povjesničara Sivana i Wintera, čin je javnog prisjećanja i prikupljanja individualnih sjećanja pojedinaca te ujedinjavanje tih sjećanja u cjelinu.⁵⁶ Za razliku od Gafića, u svojem radu obuhvaćam obiteljsko-sentimentalni aspekt i bavim se osobnim sjećanjima koja se prenose kroz predmete pokojnika unutar jedne obitelji.

⁵⁴ <https://www.lensculture.com/articles/ziyah-gafic-quest-for-identity>, (pristupljeno 1.8.2023.)

⁵⁵ Prema: isto

⁵⁶ Prema: Sivan, Emmanuel., Winter, Jay. (2009) *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge University Press.



Slika 26. Ziyah Gafić, Quest for identity, 2010.

Sociologinja Margaret Gibson predmete koji su središnji u procesu sjećanja i tugovanja naziva melankoličnim objektima.⁵⁷ To su predmeti koji oživljavaju sjećanja na izgublenu osobu te se često vežu i za osjećaj tuge ili nostalgije u procesu žalovanja. Američka filozofkinja Susan Sontag pisala je o fotografijama kao melankoličnim objektima jer bilježe prošlost odnosno neponovljivost proživljenog trenutka i ljudsko stanje smrtnosti.⁵⁸ Sontag također navodi da su sve fotografije “memento mori”⁵⁹ što možemo povezati i s predmetima koji ostaju nakon pokojnika „Promatrajući fotografske slike nas samih i drugih, prepoznajemo prolaznost onoga što je nekada bilo i što se više nikada neće ponoviti. Sve fotografije su “memento mori“ služeći kao svjedok života i uvertira smrti.”⁶⁰

⁵⁷ Prema: Gibson, Margaret. (2004). *Melancholy objects, Mortality*. Str. 286.
https://www.academia.edu/170399/Melancholy_Objects (Pristupljeno 27.7.2023.)

⁵⁸ Prema: isto

⁵⁹ Prema: Sontag, Susan. (1977). *On photography*. New York: Picador. str 15.

⁶⁰ Prema: Gibson, Margaret. (2004). *Melancholy objects, Mortality*. Str. 286.
https://www.academia.edu/170399/Melancholy_Objects (Pristupljeno 27.7.2023.)

Francuski semiotičar Roland Barthes u svojoj knjizi *Svijetla komora* također je opisao fotografiju kao melankolični objekt: „Fotografska slika je bez budućnosti, (to je njezin patos, njezina melankolija).⁶¹ U istom djelu Barthes također uvodi dva pojma (*studium* i *punctum*) kako bi artikulirao kako fotografije djeluju na promatrača. Prvi pojam odnosi se na znanje usvojeno u kulturi, odnosno ono što bi se moglo nazvati informativnim znanjem te ne podrazumijeva osjećaje. Dok se *punctum* definira kao nešto osobno, nastalo iz osobnog iskustva i odnosi se isključivo na emocije.⁶² Kroz koncept *punctuma*, predmeti pokojnika za njihove nasljednike kao i fotografije po Barthesu imaju sposobnost djelovati kao zrcalo sjećanja, odnosno mogu izazvati sjećanja i emocije koje su duboko ukorijenjene u našem osobnom iskustvu. Promatrajući predmete poput šalice, vaze ili naočala većina će posjetioca izložbe dobiti informaciju o motivu te će steći samo informativni i estetski dojam fotografije tog predmeta (*studium*), dok će se samo jedna osoba na izložbi, koja je dala predmet na fotografiranje, osjećati emotivno vidjevši na zidu galerije predmet koji povezuje s voljenim pokojnikom (*punctum*).

⁶¹ Prema: Barthes, Roland. (2003). *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 90.

⁶² Prema: isto, str. 33.

5. STVARANJE FOTOGRAFSKOG ARHIVA

Arhiv je zbirka koju je stvorila ili prikupila jedna osoba ili institucija te je odabrana za dugoročno čuvanje kao dokaz neke aktivnosti.⁶³ Postoje različite vrste fotografskih arhiva: državni arhivi, muzejski arhivi, arhivi povijesnih društava, amaterski arhivi, obiteljski arhivi, arhivi umjetnika, arhivi privatnih kolekcionara i tako dalje. Arhivi su vlasništvo pojedinaca ili institucija te se ono može ali i ne mora poklapati s autorstvom. Jedna od karakteristika fotografije je da autorstvo pojedinačnih slika te kontrola i vlasništvo nad arhivom obično ne pripadaju istoj osobi.⁶⁴ U slučaju mojeg rada, ja sam istovremeno i vlasnik arhiva i autor fotografija koje čine njegovu građu. Ono što čini razliku između nekog primjerice policijskog arhiva (arhiv zločina) i mojeg umjetničkog arhiva je to što fotografija nije samo medij koji dokumentira objekt bitan za arhivsku građu, već je fotografija kao i snimljeni predmet ravnopravan dio umjetničkog rada.

Prikupljanjem predmeta pokojnika i njihovim smještajem u prostor svojeg doma, postajem njihov privremeni čuvar. Prema francuskom filozofu Jacquesu Derridau, čuvari arhiva, osim što su imali ulogu čuvara fizičke sigurnosti materijala pohranjenih u arhivu, bili su i pripadnici društva koji su posjedovali moć tumačenja arhiva.⁶⁵ Od samog početka stvaranja ovog umjetničkog rada, krajnji cilj bio mi je formiranje fotografskog arhiva. Svaki od fotografiranih predmeta ima posebno sentimentalno značenje za svoje nasljednike, no taj isti predmet će većini ljudi biti zanimljiv na općoj razini, kao odraz jedne kulture i vremena. Kolektivni arhiv postaje mnemotehnički odraz povijesti, koristeći anonimnost pojedinaca kako bi se prikazala neka vrsta generalizirane singularnosti, ali ipak podređeno diskursu grupe, tj. zajednice.⁶⁶

⁶³ Prema: King's College Cambridge <https://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/introduction-to-archives/a/1> (pristupljeno 01.09.2023)

⁶⁴ Prema: Sekula, Allan .(1983.). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*. New York: Routledge, str. 444.

⁶⁵ Prema: Derrida, Jacques, i Prenowitz, Eric. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. Časopis 15 Dana: str. 41.

⁶⁶ Prema: Karen Cross & Julia Peck (2010) *Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory*, str. 127-138.. [10.1080/17540763.2010.499631](https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631) (pristupljeno 5.8.2023.)

Američki fotograf i teoretičar Allan Sekula tvrdi da je građa arhiva “oslobođena“ od stvarnih okolnosti upotrebe. Međutim, ta sloboda često sa sobom donosi i gubitak konteksta. Specifičnost originalne upotrebe i značenja može se potpuno izmijeniti i čak učiniti nevidljivom kada se fotografije odaberu iz arhive i koriste za neku namjenu. Gubitak konteksta događa se i na obrnut način.⁶⁷ U svojem radu izmještam svakodnevne predmete iz njihovih izvornih domova te ih fotografiranjem i smještanjem „pod isti krov“ u svrhu stvaranja arhiva, objedinjujem u zajedničku ideju da su svi pripadali ljudima koji su umrli i čine posebno mjesto u sentimentu obitelji umrlih. Premda se gubi kontekst svakodnevne uporabe predmeta, ne gubi se kontekst njihova značenja u povijesti obitelji kojoj je predmet pripadao (uz fotografirani predmet prilažem narativ s upisanim sjećanjem koji ih upotpunjuje).

Prema Sekuli, uobičajeno mišljenje je da fotografije prenose nepromjenjive istine. Premda, sama ideja fotografske reprodukcije implicira da se vrlo malo gubi u prijevodu, jasno je da fotografsko značenje uglavnom ovisi o kontekstu. Unatoč izuzetnom dojmu stvarnosti koju fotografska slika pruža gledatelju, fotografije su same po sebi fragmentirani i nepotpuni iskaz stvarnosti.⁶⁸ U svojem umjetničkom radu, korištenjem povijesne tehnike mokrog kolodija koju karakterizira nesavršenost i tehnička nesuvremenost, svjesno se suprotstavljam standardu arhivske reprodukcije, no kako tvrdi nigerijski kustos i likovni kritičar Okwui Enwezor, budući da je fotoaparatus doslovno arhivski stroj, svaka fotografija, svaki film *a priori* je arhivski objekt.⁶⁹ Budući da fotografiju ne koristim isključivo za dokumentiranje arhivskog materijala, tehnika koju koristim je odabrana iz konceptualnih razloga, a ne radi tehničkih prednosti medija. Cilj fotografiranja predmeta pokojnika nije bio što vjernije prikazati snimljeni predmet, već da i sama fotografija bude unikatni artefakt.

⁶⁷ Prema: Sekula, Allan (1983.). *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism*. New York: Routledge, str. 445.

⁶⁸ Prema: isto

⁶⁹ Prema: Enwezor, Okwui (2008.), *Archive Fever: Photography between History and the Monument*, New York: International Center of Photography, str.12

Jedna od ključnih misli koje Jacques Derrida ističe u svom djelu *Groznica arhiva* jest da arhiv nije pitanje prošlosti, odnosno bavljenja prošlošću koja nam možda već stoji ili ne stoji na raspolaganju, već se radi o pitanju budućnosti, pitanju odgovora, obećanja i odgovornosti za sutra.⁷⁰ Kroz svoj rad, izmještanjem predmeta pokojnika i priča o njima iz anonimnosti te stavljanjem na jedno mjesto čitanja u formatu arhiva, omogućila sam gledatelju i budućim generacijama lak pristup specifičnoj temi i znanju.

Fascinacija arhivom, kao aspektom kolektivnog pamćenja, zadržala je interes umjetnika koji nastavljaju koristiti arhivske fotografije kao reflektivne i dokumentarne odgovore na događaje i situacije u svijetu.⁷¹ Rad Christiana Boltanskog često je bio usmjeren na stvaranje arhiva, bilo da se koristio fotografijom, instalacijom ili drugim medijima. Umjetnik je koristio stare fotografije, pronađene predmete i druge arhivske materijale kako bi istraživao pitanja vezana uz ljudsku sudbinu, gubitak i prolaznost.⁷² Njegov rad *Monument* iz 1987. godine, sastojao se od stotina visećih svjetiljki koje su osvjetljavale fotografije nepoznate djece koja su bila žrtve holokausta, stvarajući sliku kolektivnog sjećanja i gubitka.⁷³ Boltanski je svojim radom gotovo četrdeset godina postavljao konceptualna i filozofska pitanja o stabilnosti arhiva kao sredstva pomoću kojeg spoznajemo i razumijemo prošlost. Zanimalo ga je kako fotografske slike otežavaju pamćenje te u svojoj nedosljednosti probijaju granicu između privatnog i javnog pamćenja.⁷⁴

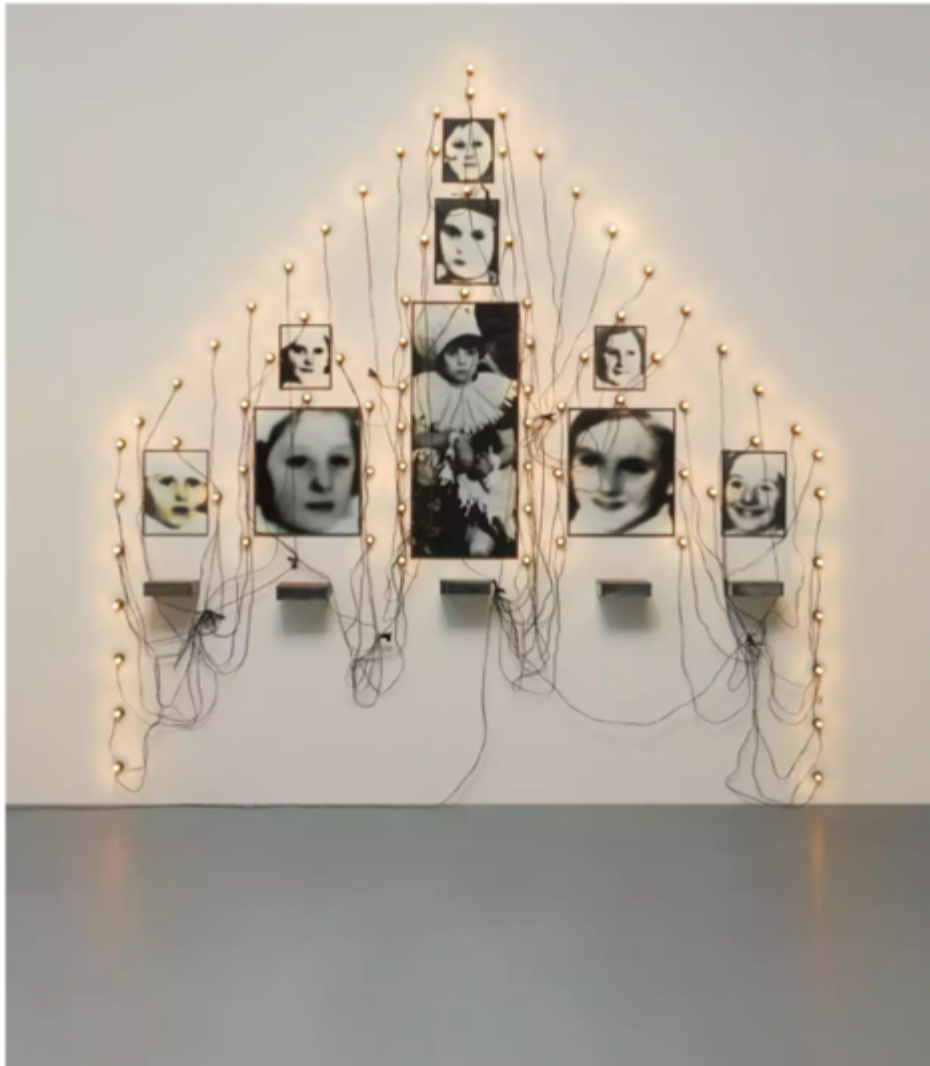
⁷⁰ Bate, David. (2010.) *The memory of Photography*, Photographies Vol 3 No 3, str. 243-257

⁷¹ Prema: isto

⁷² Prema: Macmichael, Kristine. (2000). *Memory and Death : An Analysis of Christian Boltanski's Art.*, University of Birmingham. str. 1

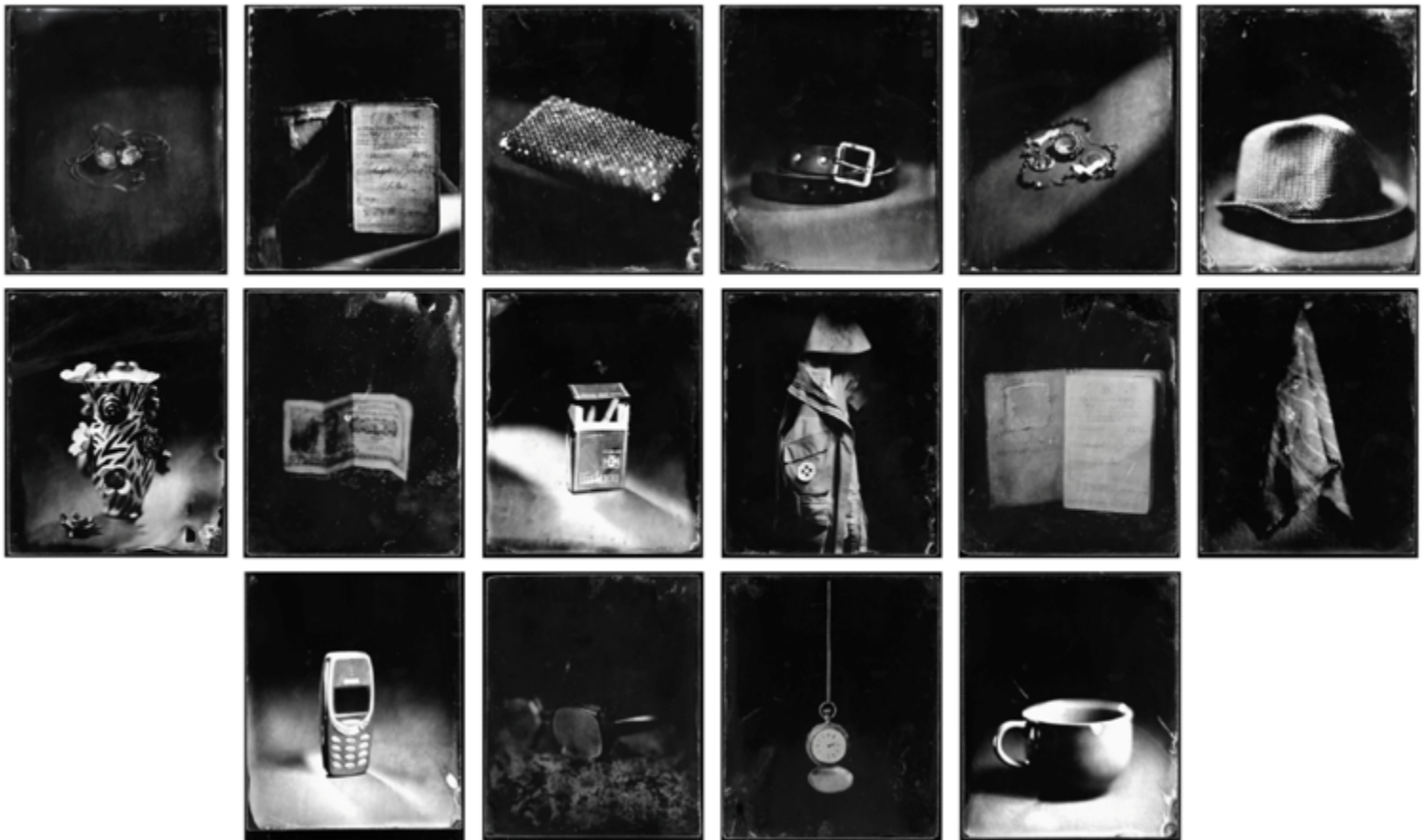
⁷³ Prema: Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/christian-boltanski-monument-19> (pristupljeno 20.08.2023.)

⁷⁴ Prema: Macmichael, Kristine. (2000). *Memory and Death : An Analysis of Christian Boltanski's Art.*, University of Birmingham. str. 127.



Slika 27. Christian Boltanski, Untitled from the Monument Odessa, 1989.

Veliki interes umjetnika za arhivskim pristupom može se objasniti željom za intimnim kontaktom s predmetima koji su svjedoci prošlosti. Kao što je navedeno na početku rada, veliki interes za samu temu i prikupljanje predmeta pokojnika proizašao je iz interesa vezanih uz običaje drevnih civilizacija i fenomena grobnih priloga. Arheološki postupak iskopavanja grobnih priloga u svojem radu povezala sam s prikupljanjem predmeta iz domova njihovih nasljednika. Transformacijom uobičajenih predmeta u arhivski materijal namjera mi je potaknuti promatrače na preispitivanje arhivskih artefakata kao dokaza specifičnih za određeni vremenski period, a koji je vezan za proces kolektivnog pamćenja i memorije.



Slika 28. Nika Mokos, Tamo sam gdje me nema, 2023.

6. ZAKLJUČAK

Što se događa s predmetima nakon smrti – očevom šalicom, djedovim naočalama, majčinim mobitelom? Zašto neki predmeti ostaju, a neki odlaze iz naših života i sjećanja? U svojem umjetničkom radu pod naslovom *Tamo sam gdje me nema* istraživala sam ljudsko iskustvo života, smrti i pamćenja prikupljajući i fotografirajući predmeta pokojnika .

Istraživanje sam započela iz prvog lica fotografirajući predmet mojeg djeda koje je imao kod sebe u trenutku smrti. Izdvajanjem samo jednog predmeta, u ovom slučaju djedovih naočala, fotografski sam prikazala kako u predmetu preminule osobe može biti upisana jedinstvena prisutnost i biografija. Na fotografiji djedovih naočala, primjerice, možemo primijetiti vidljive otiske njegovih prstiju na površini stakla.

Svoje umjetničko istraživanje proširila sam prikupljanjem i predmeta pokojnika mojih bliskih prijatelja. Svatko od njih dobio je zadatak izdvojiti samo jedan predmet koji ih najviše povezuje s njihovim pokojnikom te da napišu pismo u kojem opisuju zašto je baš taj predmet najvrjedniji od svih onih koji su ostali nakon smrti njihove voljene osobe. Iz pisma sam saznala da se najčešće radi o predmetu koji je pokojniku predstavljao neku vrstu produžetka njihovog identiteta. Također, taj je predmet puno govorio o njihovoj osobnosti, navikama i karakteru. U većini slučajeva, uopće se nije radilo o materijalno vrijednom predmetu, dapače, nasljednici bi često naglasili kako su njihovi voljeni koristili predmet unatoč starosti, oštećenosti ili gubitku funkcionalnosti tog predmeta.

Na tragu ovih saznanja zaključujem da kroz život, predmeti postaju dio nas kroz proces upisivanja značenja (materijalnog, emocionalnog i memorijalnog) te da onima koji nadžive voljenu osobu, predmeti funkcioniraju kao metaforički i simbolički zapis tjelesne odsutnosti i samim time postaju nezamjenjiv podsjetnik na njihov život.

Također, kroz rad sam željela pronaći odgovor na koji način fotografirati predmete pokojnika, a da njihova pojava i dalje ostane jedinstvena i dostojanstveno tretirana. Odgovor sam pronašla u arhaičnoj tehnici mokrog kolodija iz 19. stoljeća. Predmete pokojnika odlučila sam fotografirati tehnikom mokrog kolodija i na taj način izložiti izvorne negative fotografija na staklenim pločama kako bih naglasila njihovu jedinstvenu pojavnost u prostoru i vremenu. Osim što tehnika mokrog kolodija pridonijela jedinstvenosti same fotografije, također mi je omogućila i stvaranje novog artefakta, fotografskog objekta.

Zaključno, kroz proces fotografiranja predmeta pokojnika, stvorila sam umjetnički arhiv koji reflektira sentimentalnu vrijednost predmeta, ali ga istovremeno integrira u širi kontekst kulture i vremena. Arhiv postaje mnemotehnički odraz povijesti i zajednice, koristeći anonimnost i individualno sjećanje pojedinaca kako bi se prikazala posljedica kulturoloških tradicija i kolektivnog pamćenja.



Slika 29. Nika Mocos, Tamo sam gdje me nema ,2023.

LITERATURA:

Barthes, Roland. (2003). *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus. Zagreb.

Benjamin, Walter. (2006). *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*. Život umjetnosti, 78/79 (2), 22-32. <https://hrcak.srce.hr/265297> str.23 (pristupljeno 16.09.2023.)

Benjamin, Walter (1936.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books.str.127.-128.

Boltanski, Christian. (2017.), *Boltanski: Souls : from Place to Place*. Silvana Editoriale S.p.A.

Casey, Edward. S. (2000). *Remembering, Second Edition: A Phenomenological Study* (2nd ed.). Indiana University Press.

Derrida, Jacques, i Prenowitz, Eric. (1995). *Groznica arhiva: Freudov utisak*. Časopis 15 Dana: str. 41.

Gibbons, Joan. (2007). *Epilogue Oblivion: The Limits of Memory. Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B.Tauris. 141–148. Bloomsbury Collections

Gibson, Margaret. (2010). *Objects of the Dead: Mourning and Memory in Everyday Life*. Melbourne University. str.20.

Grić, Danko(1984.) *Misaona avantura Waltera Benjamina*. Zagreb: Globus.str. 47.

Hallam , Elizabeth. & Hockey , Jenny. (2001). *Death, memory and material culture*. New York, Berg. str.2

Harper, Sheila. (2012). *I'm glad she has her glasses on. That really makes the difference: Grave goods in English and American death rituals*.London: Journal of Material Culture. 17(1), str. 43–59. <https://doi.org/10.1177/1359183511432987> (pristupljeno 02.07.2023.)

Kemme, Carola.(2006.) ‘*Christian Boltanski Biography*’, *Boltanski: Time*, ed. by Ralf Beil,Mathildenhöhe Darmstadt.,str. 128

Mann, Sally. (2005). *Deep South*. Bulfinch Press. str.3

Mirčev,Andrej.,Hrpka,Vjeran.(2015.) *Vjeran Hrpka, Fragile*, katalog izložbe, ur.Marijana Fumić. Osijek:Gradske galerije Osijek.

Minniti,Sergio.Antonini,Marco.,Francisco.,Lungarella,Gabriele.,Bendandi,Luca.(2015). *Experimental Photography: A Handbook of Techniques*, Thames & Hudson. Str. 190-200.

Simpson, Judith Mary (2019). *Remember me this way: the role of clothing in contemporary British death practice*. PhD thesis, University of Leeds. str. 14.

Sontag, Susan. (1977). *On photography*. New York: Picador. str. 15.

Sontag, Susan. (1982). *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC. Str. 22 Vištica, Olinka, Grubišić, Dražen (2017.) *The Museum of Broken Relationships; Modern Love in 203 Everyday Objects*, London, Weidenfeld & Nicolson,Orion Books.

ELEKTRONSKI IZVORI:

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku <http://www.uaos.unios.hr/amo-team/doc-art-vjeranhrpka/> (pristupljeno 02.07.2023.)

Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/christian-boltanski-monument-19>
Clark, Susie. (1998). The Conservation of Wet Collodion Positives. *Studies in Conservation*, str.

231–241. <https://doi.org/10.2307/1506732> (pristupljeno: 03.07.2023.)

Darijajelincic <https://www.darijajelincic.com/a-handbook-to-the-other-world> (pristupljeno 10.09.2023.)

Everyculture <https://www.everyculture.com/Europe/Vlachs-Religion-and-Expressive-Culture.html> (pristupljeno 11.09.2023.)

Foucault, Michel. (1984). *Des Espaces Autres*. Paris: Architecture, Mouvement, Continuité. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (pristupljeno 30.07.2023.)

Foucault, M. (1986). Of other Spaces, *Diacritics*, 16(1):22-29. <http://www.colorado.edu/envd/courses/envd4114-001/Fall09/Theory/Foucault-Other%20Spaces.pdf>, (pristupljeno: 30.06.2023.)

Gibson, Margaret. (2004). Melancholy objects, Mortality. Str. 286. <http://dx.doi.org/10.1080/13576270412331329812> (pristupljeno 27.7.2023.)

Karen Cross & Julia Peck (2010) Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory, *photographies*, 3:2, 127-138. [10.1080/17540763.2010.499631](https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631) (pristupljeno 05.08.2023.)

Lensculture, <https://www.lensculture.com/articles/ziyah-gafic-quest-for-identity>, (pristupljeno 01.08.2023.)

Stanić, S. i Pandžić, J. (2012). Prostor u djelu Michela Foucaulta. *Socijalna ekologija*, 21 (2), 225-256. <https://hrcak.srce.hr/84017>, (pristupljeno: 30.06.2023.)

The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/20/sally-mann-family-andland-review> ,(pristupljeno 05.07.2023.)

Vizkultura <https://vizkultura.hr/intervju-darija-jelincic/>(pristupljeno 11.09.2023.)

SLIKOVNI PRIMJERI

Slika 1. Mokos, Nika, radna fotografija, siječanj 2023.

Slika 2. Mokos, Nika, radna fotografija, veljača 2023.

Slika 3. Miyako, Ishiuchi , Mother's, 2000.-

2005. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789564> (pristupljeno 02.07.2023.)

Slika 4. Christian Boltanski Favourite Objects,

1998. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/191144> (pristupljeno 02.07.2023.)

Slika 5. Boltanski, Christian, The Inventory of Objects Belonging to a Young Man of Oxford, 1973. https://collaborativepairing.files.wordpress.com/2015/01/img_1670.jpg (pristupljeno 04.09.2023.)

Slika 6. Mokos, Nika, pismo, ožujak

Slika 7., 8. Mokos, Nika, radna fotografija, ožujak 2023.

Slika 9., 10., 11. Mokos, Nika, radna fotografija, travanj 2023.

Slika 12, 13. Mokos, Nika, Tamo sam gdje me nema, svibanj/lipanj 2023.

Slika 14. Martínez, Sánche, Gerona - Puente de Isabel II., 1867.

Slika 15.-19. Mokos, Nika, proces mokri kolodij, svibanj 2023.

Slika 20,21. Hrpka, Vjeran, Fragile, 2015. <http://www.vjeranhrpkafragile.from.hr/> (pristupljeno 15.08.2023.)

Slika 22. Mann Sally. Battlefields, 2001. <https://blogs.getty.edu/iris/sally-manns-battlefields/> (pristupljeno 17.08.2023.)

Slika 23. Nika Mokos, naziv, 2023.

Slika 24. obiteljski arhiv, Fotografija mog djeda, 1979.

Slika 25. Mokos, Nika, Tamo sam gdje me nema, 2023.

Slika 26. Gafić, Ziyah, Quest for identity, 2010.

Slika 27. Boltanski, Christian, Untitled from the Monument Odessa, 1989.

Slika 28. Mokos, Nika, Tamo sam gdje me nema, 2023.

Slika 29. Mokos, Nika, Tamo sam gdje me nema, 2023.