

AUTOREPREZENTACIJA U SUVREMENOJ FOTOGRAFIJI

Knezović, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:134:649318>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU

ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST

STUDIJ LIKOVNE KULTURE

SMJER: MULTIMEDIJA

ANDREA KNEZOVIĆ

**AUTOREPREZENTACIJA U SUVREMENOJ
FOTOGRAFIJI**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Karmela Puljiz

Osijek, 2017.

SADRŽAJ

1. UVOD	1.-3.
----------------------	-------

2. RAZRADA TEME

2.1. Claude Chun	4.-6.
2.2. Gillian Wearing	7.
2.3. Cindy Sherman	8.
2.4. Anita Grzesykowska	9.
2.5. Tomoko Sawada	10.-11.
2.6. Janieta Eyre	12.
2.7. Danny Treacy	14.
2.9. Walead Beshty	14.
2.10. Nan Goldin	14.-15.
2.11. Hannah Wilke	15.
2.12. Katarzyna Kozyra	15.-16.
2.13. Jo Spence	16.
2.14. Aleksandar Batista Ilić	16.
2.15. Valie Export	17.
2.16. Jemima Stehli	18.-19.
2.17. Martina Miholić	19.-20.
2.18. Yurie Nagashima	20.-21.
2.19. Juno Calypso	22.-23.
2.20. Dita Pepe	24.
2.21. Melanie Manchot	25.

2.22. Ana Opalić.....	26.
2.23. diSTRUKTURA.....	27.
2.24. Catherine Opie.....	27.
2.25. Herve Guilbert.....	28.
2.26. Robert Mapplethrope.....	29.
2.27. John Coplans.....	29.
2.28. Jeff Harris.....	30.
2.29. Sandro Đukić.....	30.-31.
3. ZAKLJUČAK.....	32.
4. SAŽETAK.....	33.
5. POPIS LITERATURE.....	34

UVOD

Nedvojbeno je da ljude ne možemo gledati u izolaciji, kao jedan entitet, mi smo društvena bića koja su smještena u društveni kontekst. Stoga u našem doživljaju samih sebe, krucijalnu ulogu imaju drugi ljudi. Sama mogućnost prisutnosti druge osobe čini to da sebe vidimo kao predmet i da naš svijet vidimo onako kako izgleda drugima.

„Samim pojavljivanjem drugoga ja sam došao u mogućnost da donesem sud o sebi samome kao nekom predmetu, stoga što se ja drugome ukazujem kao predmet.“¹

U relaciji sa samim sobom, "drugi" je u između naše esencijalne prirode i vanjske manifestacije ljudskog bića.

„...meni je potreban drugi da bih u potpunosti pojmio sve strukture moga bitka...“²

Ako govorimo o autoreprezentaciji, mi zamišljamo ono što bi drugi ljudi mogli vidjeti kada nas pogledaju i onda se konformiramo tim slikama. Ljudi imitiraju sliku koju misle da drugi vide.

„Ja prepoznajem da *jesam* kako me vidi netko drugi.“³

Autoreprezentacija se sastoji od mnogo toga, no mislim da je važna za umjetnika/umjetnicu kako bi se upoznao ili čak stvorio novog sebe. To su ideje koje imamo o tome tko smo koje vode naše razmišljanje i ponašanje. Tijekom vremena se mijenjaju, kako se mijenjaju naši ciljevi, ali te ideje su statične u smislu da su to slike na koje se referiramo a ne aktivni procesi.

Neki umjetnici koriste prikaze sebe kao izvor invencije, kreacije, istraživanja različitih uloga, pokazivanja kako ta reprezentacija može biti obmanjujuća. Zato se može postaviti mnogo pitanja o personifikaciji, kreiranju novoga lika, postati nekim drugim, prezentirati sve drugo osim pravoga "ja". Autoreprezentaciju u fotografiji možemo gledati i tako da sve fotografije mogu biti autoreprezentacija zato što umjetnik/ca projicira sebe u svemu što radi.

¹ Sartre, Jean-Paul, (2006.) *Bitak i Ništo*, Zagreb

² Sartre, Jean-Paul, (2006.) *Bitak i Ništo*, Zagreb

³ Sartre, Jean-Paul, (2006.) *Bitak i Ništo*, Zagreb

U fotografiji koja se bavi autoreprezentacijom postoji esencijalni element kontrole; umjetnik/ca kontrolira što je uključeno u tu reprezentaciju a što nije, ima potpunu kontrolu nad onim kako i na koji način želi biti doživljen od strane drugih. Autoreprezentacija je usko i intrinzično povezana s identitetom. Kroz autoreprezentaciju postajemo reprezentativne figure u našem radu, simbol identiteta kojeg naš rad predstavlja. Velik dio suvremene fotografije utilizira indikatore identiteta, bili oni intimni i osobni, rodno, rasno, klasno specifični, u svrhu intelektualnog diskursa.

Dokumentacija je postala esencijalni dio u umjetnosti. Fotografiju možemo gledati kao medij koji ima unikatnu sposobnost da zrcali realnost s iznimnom točnosti i preciznosti. Međutim, umjetnici koji su kritični prema dokumentarnom svojstvu fotografije koriste taj medij da bi preispitali našu percepciju stvarnosti. Njegova realistična priroda je često korištena za prikazivanje fikcija koje su stvorene unutar fotografije kritizirajući stigmatu o fotografiji da je samo puki uređaj za prikazivanje stvarnosti. Kao i u stvarnosti, nema samo jedne istine i ono što netko doživljava kao fikciju može sadržavati i elemente istine, doduše, često skrivene.

“Characterization is the mask that hides the actor-individual. Protected by it he can lay bare his soul down to the last intimate detail.”⁴

Popularnost kod umjetnika/umjetnica da se "maskiraju" u prikazima sebe možemo pripisati našoj nemogućnosti da budemo zadovoljni samo jednom ulogom u životu i u umjetnosti. Ne možemo se lako identificirati samo kroz jedan identitet. Autoreprezentacija nam omogućava da stvorimo prostor u kojemu možemo izraziti svoje strane koje smo potisnuli, naše želje, intelektualne interese ili fantazije. Može biti bijeg u svijet gdje imamo potpunu kontrolu, s obzirom na to da u stvarnosti često imamo osjećaj da nam fali kontrole. Žudimo za svijetom gdje smo slobodni biti ono što želimo biti. Kao svjesnu radnju dokumentiramo naše unutarnje i vanjsko "ja", sve dijelove našega života, preispitujemo stereotipe, percepcije realnosti i gdje je zapravo naš identitet i na koji način je konstruiran.

„Govor u prvome licu, iako tako čest u umjetnosti od sedamdesetih godina do danas, najčešći je upravo u radovima umjetnica. U fokusu feminističkih teorija, osobito u sedamdesetim godinama 20. Stoljeća, one upozoravaju na rodnu poziciju mehanizma reprezentacije i

⁴ Konstantin Stanislavski

ukazuju na činjenicu da identitet nije unaprijed zadan, nego je društveno i kulturološki konstruiran.“⁵

Prikazivanje vlastitog tijela kod umjetnica suprotstavljeno je stereotipnom idealu ženskog akta, koji je univerzalna metafora muške želje, moći, i društvene kontrole. Tako kroz pozicije modela žene ulaze u javni prostor, kao figure izložene muškom pogledu. Taj koncept reprezentacije ženskog tijela naša tradicija prikazuje kao fiksnog i uokvirenog. Na razini prikazivanja, umjetnice su se suprotstavljale stereotipizaciji žena kao objekata u kulturi, razotkrivajući i kritizirajući strukture gledanja koje su je podržavale. Tako je predstavljanje ženske seksualnosti u autoportretima umjetnica postalo jedan od ključnih elemenata pri nalaženju novih strategija u reprezentaciji žene, koje se opiralo objektivizaciji kao normi u produkciji umjetničkih djela. Žena koja predstavlja vlastiti seksualni identitet kroz razne načine reprezentacije, nijeće tipičnu upotrebu ženskog tijela kao objekta muške heteroseksualne želje koja stoljećima funkcionira kao norma. Upotrebljavajući vlastito tijelo u autoportretima, umjetnice su se suprotstavljale stereotipima ženske seksualnosti, koje su smatrale ograničavajućima i neprimjerenima, dovodeći ih u kontekst parodije.

⁵ Janković, Radmila Iva, *Autoreprezentacija*



Claude Cahun *Self Portrait* (1928.)

CLAUDE CAHUN

Autoportret funkcionira kao jedna od metoda introspektivne ekspresije umjetnika/ce. On može umjetnika/cu prikazati kao osobu drugog staleža, rase, ere, pa čak i spola, i tako služi kao alat za istraživanje osobnih fantazija, fetiša, znatiželja i pruža potpunu umjetničku slobodu u autoreprezentaciji. Kod fotografskog autoportreta, za razliku od slike ili skulpture, umjetnik/ca je prikazan točno onako kako se želi predstaviti. Na taj način, kroz direktnu manipulaciju samoga/same sebe, umjetnik/ca mijenja kako želi biti promatran/a i često koristi šminku, kostime, ili maske. Jedna umjetnica koja koristi takve strategije u svome radu je Claude Cahun. Njezin opus, koji se primarno sastoji od autoportreta, demonstrira njezino zanimanje za rod i za mogućnost postojanja njene podijeljene osobe ili više tih osoba. U njezinom radu se može vidjeti kako se borila s vlastitom autoreprezentacijom u vremenu kada je identitet bio strogo društveno određen. Iako je svoju karijeru počela još kao tinejdžerica, većina njezinih radova je bila nepoznata sve do 1980.-ih kada je povjesničar umjetnosti François Leperlier otkrio jednu od njezinih knjiga, *Disavowals*, i objavio ju. Leperlier je mislio da je Claude muški umjetnik, kao što mnogi i danas vjeruju zbog njezina androgenog izgleda koji je rodno neodređen. Takav izgled je preuzela kao dio njezinog identiteta kao Claude Cahun (ranije je bila poznata kao Lucy Schwob) a ime Claude je namjerno izabrala zbog rodne neodređenosti. Njezina upotreba pseudonima je jedan od glavnih faktora koji ukazuju na način na koji svi njezini autoportreti istražuju vlastiti identitet. Oni variraju od

korištenja crossdressing-a, do aktova sa maskama i kompletno androgenih autoportreta gdje Claude nije ni ženstvena ni muževna. Korištenjem maski, kostima, ogledala i fotomontaže, Cahun eksperimentira s različitim aspektima sebe. U svojim autoportretima, kao i svome životu, Claude živi kroz različite uloge: spisateljica, autorica, glumica, umjetnica, aktivistica, židovka...Istražuje svoj identitet kao žena i kao umjetnica, i ideju o 'razdvojenoj ličnosti'. Taj izraz opisuje ideju osjećaja povezanosti s više od jednog identiteta. Dok Chun istražuje različite aspekte sebe i svog identiteta kroz fotografiju, postaje očito da je vidjela odvojenost između sebe i verzije sebe koju je prikazivala u tim fotografijama. Ako njezini autoportreti prikazuju nju i u isto vrijeme takozvanu razdvojenost nje, jesu li ti različiti aspekti zasebni entiteti od nje same ili su ono što kolektivno čini njezin identitet kao Claude Cahun?

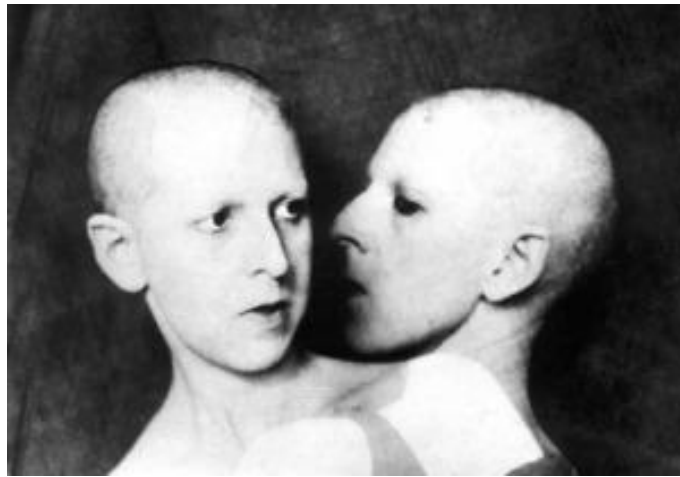
Cahun se na svojim fotografijama često pojavljuje u kostimu i na taj način prenosi ideju performativnosti. Eksperimentira s dualnostima sebe i likova kroz koje se predstavlja, igra se s pojmovima 'muško' i 'žensko'; u nekim autoportretima naglašava jedan rod, dok u nekima potpuno odbija pojam roda. Kroz njezino odbijanje očitog ženskog identiteta i preuzimanjem neodređenog roda, Cahun se izdvaja iz svih očekivanja rodnih normi za žene u ranom 20. stoljeću. Na žene se gleda kao da im je interes za njegovanje prirodan; od te ideologije se razvija naglasak na ogledalu, kao simbolu taštine i auto-objektivizacije i metafore za razdvojenost između sebe i onoga kako se prikazujemo.

U jednoj od Cahunovih fotografija, *Self Portrait*,(1928.) ona koristi česti motiv ogledala. Umjesto da se gleda u ogledalu, Claude gleda u gledatelja. Koristi jukstapoziciju 'muževnog' i 'ženstvenog'; obučena je u 'muški' kaput i ima kratko odrezanu kosu i suočava se s gledateljem oštrim pogledom dok ju njezin odraz u ogledalu čini mnogo 'ženstvenijom'. Njezina poza i položaj tijela koji vidimo u ogledalu ima određenu 'ženstvenost'; pogled joj izbjegava gledatelja i goli vrat joj je izložen pogledu. Isto tako, njezina ruka i način na koji drži ovratnik kaputa izgleda veoma obrambeno, dok u odrazu ogledala izgleda otkriveno. Na ovoj fotografiji vidimo muške i ženske aspekte koje Cahun vidi u sebi. Predstavlja i objektiviziranu ženu koju vidimo u ogledalu i muški pogled kojeg uzima od gledatelja i okreće ga prema njemu.

Psihoanalitičar Jacques Lacan objašnjava "fazu ogledala" koja se događa u ranom djetinjstvu koja se možemo povezati s Claude Cahun i njezinom upotrebom ogledala.

"Lacan proposes that human infants pass through a stage in which an external image of the body (reflected in a mirror, or represented to the infant through the mother or primary

caregiver) produces a psychic response that gives rise to the mental representation of an "I". The infant identifies with the image, which serves as a gestalt of the infant's emerging perceptions of selfhood, but because the image of a unified body does not correspond with the underdeveloped infant's physical vulnerability and weakness, this imago is established as an Ideal-I toward which the subject will perpetually strive throughout his or her life. For Lacan, the mirror stage establishes the ego as fundamentally dependent upon external objects, on an 'other'. As the so-called "individual" matures and enters into social relations through language, this "other" will be elaborated within social and linguistic frameworks that will give each subject's personality (and his or her neuroses and other psychic disturbances) its particular characteristics.”⁶



Claude Cahun *Que me veux-tu?* (1929.)

U *Que me veux-tu?* (1929.), Cahun je prikazana dva puta s obrijanom glavom. U prikazu u kojem je okrenuta prema gledatelju izgleda uznemireno i kao da se odmiče od drugog prikaza sebe koji izgleda kao dodatak koji raste iz njezinog tijela rezultirajući u uznemirujućoj, šizofrenoj impresiji. U jednoj reprezentaciji njezina gola ramena sugeriraju ranjivost kojoj prijeti druga figura u majici koja se može smatrati 'muževnijom'. U ovom autoportretu je dupli naglasak na ideju nje kao objekta izloženom pogledu; izložena je pogledu gledatelja i njezine druge 'osobnosti'. Izražena je borba za vlast između dva prikaza Cahun na što sugerira i sam naziv fotografije *Que me veux-tu* (Što želiš od mene?).

*“Under this mask, another mask. I will never finish removing all these faces.”*⁷

⁶ <http://www.english.hawaii.edu/criticalink/lacan/>

⁷ Claude Cahun, 1930.

GILLIAN WEARING

Fotografija nije samo duboko utjecala na naše razumijevanje događaja iz prošlosti, nego je promijenila i način na koji se sjećamo naših osobnih povijesti. Od naših rođenja, svi aspekti naših života su zabilježeni kao slike pored naših osobnih iskustava. Ti paralelni uređaji za snimanje, kamera i osobna memorija, stvaraju alternativne stvarnosti koje su ponekad sinkronizirane, ali često neusklađene.

Gillian Wearing koristi maske kao centralnu temu svojih fotografija. Ona nosi masku svog vlastitog lica i maske svojih članova obitelji: majke, oca, tetki, ujaka, baka i djeda, kao i protetsko tijelo i glavu svojega brata Richarada gdje replicira fotografiju njega u kojoj češlja svoju kosu. Ovdje ona prikazuje istinu koju svi već znamo: fragmenti i odjeci naše obitelji žive duboko u nama. Svi mi u nekoj mjeru oponašamo naše roditelje, njihove manire, govor tijela i uzrečice kao neki čudni ventrilokvizam. Jedna stvar je sigurna, mi nismo samo ono što mislimo da jesmo. "Wearing masks of my family revealed many different facets for me: the first was to see everyone as an individual – when we are a group, and grow up in a family unit, everyone is assigned their roles and we find it difficult to see outside of this, particularly for a child with respect to their parents. Until I did a self portrait as my mother, Jean Gregory, I was not interested in her previous life as a single, young woman who had her own dreams, disappointments, struggles and triumphs. It made me realize that her identity should be respected without my expectations of what I felt she should be." ⁸

U drugoj seriji fotografija, Wearing pozira i maskira se kao različiti članovi onoga što ona naziva svojom „duhovnom obitelji.“ Gillian bira baš one osobe kojima je bilo iznimno važno na koji način se prikazuju javnosti. Ove fotografije oponašaju kulturne fotografije poznatih mrtvih heroja: Robert Mapplethorpe sa štapom s lubanjom, Diane Arbus s kamerom oko vrata, Andy Warhol, i Claude Cahun. Postoji mnogo poveznica između Wearing i Cahun, prvenstveno igre s različitim ličnostima i korištenje maski. U rekonstrukciji fotografije Claude Cahun, Wearing nosi silikonsku masku i transformira se u Claude, dok joj maska vlastitog lica visi iz ruke. Važno je napomenuti da njezine silikonske maske nikada ne pokušavaju biti savršene. Mogu se vidjeti rupe oko očiju i Gillian, kako nas gleda ispod maske.

⁸ Gillian Wearing interview with 200% <http://200-percent.com/gillian-wearing-2/>

CINDY SHERMAN

Cindy Sherman koristi svoje tijelo da bi "odglumila" društvene uloge u koje su žene stavljene, ali ne istražuje toliko same sociološke uloge žena nego kako su te uloge prikazane u medijima, posebno u filmu i časopisima.

„I suppose unconsciously, or semiconsciously at best, I was wrestling with some sort of turmoil of my own about understanding women. The characters weren't dummies; they weren't just airhead actresses. I wasn't working with a raised "awareness," but I definitely felt that the characters were questioning something—perhaps being forced into a certain role. At the same time, those roles are in a film: the women aren't being lifelike, they're acting. There are so many levels of artifice. I liked that whole jumble of ambiguity.”⁹

Njezini radovi, iz kasnih sedamdesetih, simuliraju scene iz crno bijelih filmova. Te radove naziva *Untitled Film Stills*, i uloge koje u njima Sherman stvara za sebe, mlada naivna djevojka, starleta, kućanica, evociraju filmove 50-ih godina koje prezentiraju žene kao ranjive, osjetljive, slabe. „In her early Film Stills, done between 1977 and 1980, Sherman's "real" was an endlessly varied performance of her own disguises. The sheer number of disguises, however, pointed to the instability of female subjectivity; as one kept recognizing Sherman in a Hitchcock film, in a Godard film, in a Peckinpah film, one began to recognize as well that the force of culture's energetic image-making betrays the difficulty of "fixing" that image.”¹⁰

U ranim osamdesetima, Sherman prelazi na fotografije u boji, i za razliku od eksterijera u crno bijelim fotografijama, prikazuje interijer i privatne, obiteljske prostore, prostore koji su društveno definirani kao ženski.

⁹ Galassi, Peter, (2003.) *The Complete Untitled Film Stills*, New York

¹⁰ Shelan, Peggy, (1993.), *Unmarked: The policies of performance*, London



Aneta Grzeszykowska *Untitled Film Stills* (2006.)

ANETA GRZESZYKOWSKA

Poljska umjetnica Anita Grzeszykowska je producirala mnogo fotografskih radova koji su se temeljili na autorepresentaciji. Koristi motive odsutnosti, nestajanja i nevidljivosti i traži svoje pravo „ja“ kako bi istražila svoj identitet. Ta umjetnička strategija je najvidljivija u njezinom radu *Album* (2005), u kojem digitalno briše svoj lik iz više od 200 obiteljskih fotografija koje predstavlja u obiteljskom albumu. Njezina odsutnost sa tih fotografija otkriva više nego što bi otkrivala njezina prisutnost.

U seriji *Untitled Film Stills* (2006.), Grzeszykowska se direktno referira na Cindy Sherman, mukotrpno rekonstruirajući svih 69 *Untitled Film Stills* (1977.-1980.) Dok Sherman evocira fotografije filmske industrije, Grzeszykowskin rad evocira fotografiju suvremene fotografske umjetnosti, a Sherman je bitna figura u njoj. „I don't treat the self-portrait as a separate category in my work. It interests me as a tool for the realization of my wider ideas. I think I used Cindy Sherman's work instrumentally: it really suited my conception. I discard my own identity by bringing back Cindy Sherman instead of me.“¹¹ Umjesto malih, crno-bijelih fotografija kakve radi Sherman, Anita radi velike printove u boji, ažurirajući seriju tako da reflektira prevlast fotografije u boji u umjetničkom tržištu. Grzeszykowska pedantno kopira svaki filmski still u smislu kompozicije, ali mijenja lokacije, rekvizite i odjeću koristeći

¹¹ Aneta Grzeszykowska

suvremene ekvivalente koji se uklapaju u scenu Varšave. Anita autoreprezentaciju prikazuje kroz višeslojnu imitaciju i lažan identitet koji je umjetnički i fiktivan.



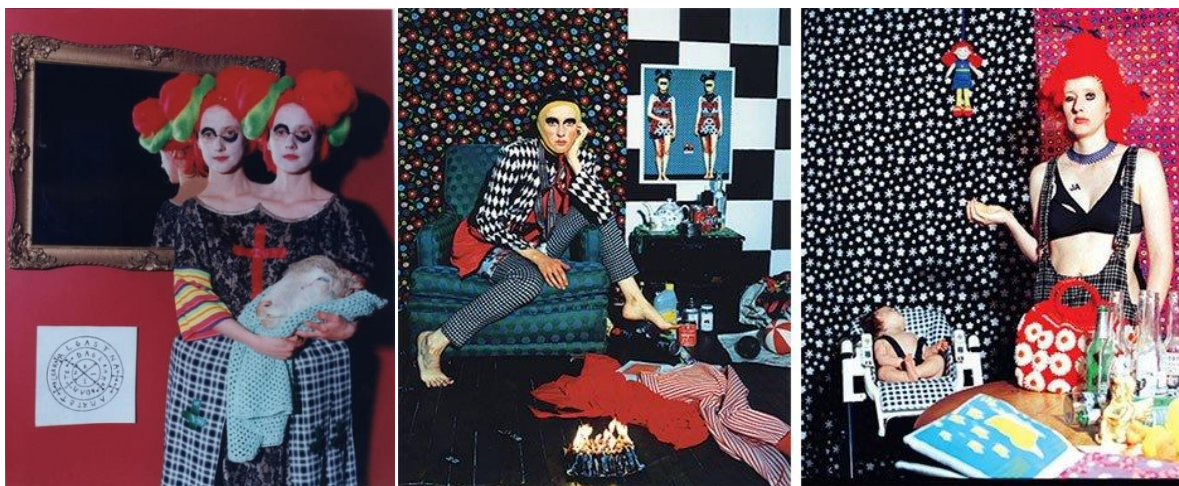
Tomoko Sawada *OMIAI*

TOMOKO SAWADA

Tomoko Sawada istražuje pitanje autoreprezentacije u okviru Japanske kulture. U seriji *OMIAI*, Tomoko se referira na tradicionalne fotografije mlade žene u Japanu koje njezina obitelj koristi kako bi organizirala ugovoreni brak. Tomoko predstavlja drugačije tipove žena u svrhu pokazivanja ženskih identiteta potencijalnom budućem mužu i njegovoj obitelji. Tomoko se fotografira kod profesionalnih fotografa i u njenom radu je možda bitniji performativni čin. U seriji fotografija *ID400*, Sawada posjećuje istu kabinu za fotografiranje

tijekom četiri godine čiji je rezultat 400 crno-bijelih fotografija za osobnu iskaznicu. U *School Days*, ona se reinkarnira kao mnogo različitih školarki. U svim ovim serijama, Tomoko ispituje različite Japanske stereotipe. Čak i u najviše etnički i rasno različitijim gradovima i državama, uvijek postoje klišeji i stereotipi o određenim etničkim manjinskim grupama koji ostavljaju malo prostora za individualnost. Osobe se često automatski prosuđuju na temelju njihovog etničkog identiteta, a takve pretpostavke su naravno često pogrešne. Tomoko se u svojim radovima bavi specifičnim problemima vezanima uz Azijski identitet na temelju fizičkog izgleda i osobina lica. Što to čini nekoga da izgleda više 'Japansko' ili 'Kinesko'? Po kojim faktorima stranci odlučuju o tim atributima? To su bitna pitanja koja Tomoko istražuje u svom radu.

U ovim serijama fotografija postoji osjećaj poznatog, ali i uznemirujućeg u svome realizmu i bliskosti. Njezina umjetnost je povezana s njezinim okruženjem, kostimima, kosom i šminkom; svim rudimentarnim i svakodnevnim objektima koje uzimamo zdravo za gotovo. Ona koristi te elemente u svojim fotografijama kako bi istraživala uloge koje nam društvo daje i našu poziciju u tome svemu. Eksperimentiranje i repetitivna priroda Sawadinih radova daju poseban naglasak na teme kojima se bavi. Svi ti elementi zajedno kulminiraju u fotografsku dokumentaciju Japanskog društva i individualaca koji su dio njega.



Janieta Eyre *Motherhood* (2000.-2002.)

JANIETA EYRE

Kanadska umjetnica Janieta Eyre radi čudne, sofisticirane, bajkovite autoportrete koje uključuju misteriozni scenario i složene kostime i rekvizite. Narativ ovih fotografija nije uvijek jasan i stvara se osjećaj kao da je gledatelj prebačen u uvrnuti, nepoznati svijet koji nastanjuju čudna bića. Serija *Motherhood* (2000.-2002.) izgleda kao noćna mora ispunjena anksioznosti – iskustvo koje nije rijetko mnogim novim majkama. Ove fotografije prikazuju mračnu stranu podsvijesti i koriste grotesku kako bi istražile turobnu stranu majčinstva.

Fotografije iz ove serije su besprijekorno izrađene i imaju posebnu estetiku punu primarnih boja koje se sudaraju i sukobljavaju za maksimalan efekt. Nadrealna i halucinogena atmosfera ima apsurdnu teatralnu kvalitetu i likovi, iako su veoma čudni, postaju manje zastrašujući i više zabavni. Dvojnost je motiv koji se ponavlja i potpomognut je korištenjem ogledala i odraza i njegova svrha je pokušaj da sagledamo sve strane našeg identiteta, fizički i metaforički. Eyre pretvara sebe u svoju sestru blizanku koje se oponašaju na pomalo uznemirujući način. Likovi se ne ponavljaju kroz seriju nego imaju individualne osobnosti u svakoj fotografiji. „I’m very interested in the magic function of the camera, the way you can take something completely unreal and make it look like it really existed. When I first made a double image of myself, and was looking at the negative, I thought, ‘Who is that?’ I didn’t recognize myself any more, and I realized I had found how I wanted to work. I want only those images in which I don’t recognize myself.“¹²

¹² Janieta Eyre <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/photographer-janieta-eyre-and-the-magic-function-of-the-camera/article11945381/>



Danny Treacy *Them* (2002.)

DANNY TREACY

U seriji *Them*, (2002.), Treacy je kompletno maskiran i naizgled odsutan od finalne fotografije. Kroz intenzivan proces prerađivanja koji uključuje dekonstrukciju i rekonstrukciju postojećih odjevnih predmeta, on se pokušava sakriti sve dok potpuno ne nestane. Takav proces prikriva sve tragove umjetnikovog spola i rase, i u nekim slučajevima nije jasno za prepoznati jeli on čovjek ili životinja. Za ove fotografije bi se moglo reći da su one antiteza samog autoportreta zato što u ovom slučaju 'ja' nestaje u umjetno kreiranu prazninu. Zapravo, ove fotografije postavljaju pitanje gdje se to 'ja' nalazi i jeli ga moguće potpuno eliminirati? Za Treacy-a, odgovor je da. Njegovi autoportreti namjerno prikrivaju umjetnikov identitet i aludiraju na odsutnost. Odjeća postaje njegova koža, često umrljana i sa znakovima nošenja, i postaje dio njegova tijela. „When locating the clothing, I take on the role of explorer. That is not to say i wear a pith helmet; more that when I am alone in an environment which I sense has a furtive history – what I term a 'fertile ground' – the clothing becomes totally coded in its context and ceases to be mere clothing. The humans who once occupied it become alien and I am left to piece the clothing together based only on a sense of its charged presence.“¹³

¹³ Danny Treacy <http://www.dannytreacy.com/writing/>

WALEAD BESHTY

Beshty je umjetnik koji eksperimentira s raznim medijima i njegov opus nema samo jedan prepoznatljiv stil. Fotografiju koristi kako bi propitivao sam medij, njegovu povijest i značenje, ograničenja medija fotografije te ulogu umjetnika u produkciji fotografskih djela. Beshty često koristi sebe kao subjekt, ali ne smatra svoj rad autoportretima; sebe više vidi kao modela ili producenta, a proces vidi kao konstrukciju umjetničkog identiteta kao glavnu komponentu ili karakteristiku rada. To je najviše izraženo u seriji *Absent Self-Portrait No.3* (2002.). Ovaj projekt uključuje korištenje posebne forenzičke tehnike koja se zove „age processing“ i koristi se kod pronalaženja nestale djece kako bi se moglo vidjeti kako izgledaju sada. Ta tehnika je primijenjena na osam fotografija Beshty-a različitih godina (fotografije kada je bio dijete i tinejdžer) i svaka fotografija je digitalno manipulirana kako bi prikazala Beshty-a s 25 godina, a to su godine koje je imao kada je projekt nastao. Beshty ih objašnjava na sljedeći način: „They function in every way like common portraiture, be they high school year book images, vernacular studio portraiture, or identification pictures, yet do not have a stable verifiable referent. This becomes apparent as the viewer examines the faces. One notices that the turns on the lip, eyebrow shape and noses repeat, indicating that these are simultaneously neither real individuals nor images of the same person.“¹⁴

Ta ideja anonimnosti i nemogućnosti točne identifikacije se nastavlja u *The Architect, The Critic, and The Apprentice* (2005.), tri fotografije koja naglašavaju kako fotografije postanu ikone i da se, kao rezultat tomu, umjetnost izgubi iza osobnosti umjetnika. U ovim autoportretima, Beshty se pretvara u tri lika koji se baziraju na aspektima herojskih figura dvadesetog stoljeća, ali ti autoportreti na neki način postaju anti-portreti, na liniji između prisutnosti i odsutnosti povijesnih figura i autora.

NAN GOLDIN

Nan Goldin je još jedna umjetnica koja se često pojavljuje u svojim fotografijama koje funkcioniraju kao neka vrsta dnevnika kroz teške životne situacije. Ali opet, nikada nije potpuno jasno koliko te fotografije imaju veze sa "istinom". Čini se da su većina njenih fotografija evidencija, zapisnik osjećaja o sebi u vezama i odnosima. U fotografiji *Nan and Brian in bed*, (New York City, 1983.), vidimo Nan ispod pokrivača kako gleda u Briana koji

¹⁴ Walead Beshty

sjedi na krevetu, apsorbiran u svoje misli dok puši cigaretu. Osjećaj alijenacije, separacije jednog tijela od drugoga je veoma jak. U fotografiji *Heart-Shaped Bruise*, (New York City, 1980.) vidimo ženu (Goldin?) koja pokazuje svoju modricu koja je u obliku srca. Glavu i torzo ne vidimo što reducira figuru na puko meso. Bedro prekriveno modricom se čini kao da više nije dio osobe, nego fragment napravljen od ženskog tijela za pogled muškarca, kondicioniran da erotizira to tijelo. Ali takva erotična fragmentacija je umanjena djelomično zbog znanja da je fotograf žena i zbog konteksta u kojem se djelo pojavljuje koje sugerira da mu je cilj dokumentirati i raskrinkati snagu muškog pogleda.

HANNAH WILKE

Hannah Wilke je koristila svoje tijelo da napravi fotografije kojima je centralna tema žensko tijelo. U fotografijama napravljenim od ranih sedamdesetih do njene smrti 1993., glavni fokus joj je bio reprezentacija ženskog tijela u medijima i umjetnosti. Radi parodiju od narcisizma koji se često atribuiraju ženama. U njezinim ranijim radovima, *Stratification Object Series* (1974.-1982.), Wilke je kombinirala formu tijela i performansa tako što je fotografirala svoje tijelo nakon što ga je prekrila s malim komadima žvakaće gume, presavinutim tako da sugeriraju ženske genitalije. Taj proces je dao fizičku i vizualnu formu psihološkoj fetišizaciji ženskog tijela u muškom pogledu. Slično, u kasnim sedamdesetima i početkom osamdesetih, Wilke je radila fotografije svojega tijela, često golog, ispod kojih je stavljala titlove koji su izazivale gledatelja da iznova promisle o efektima konvencionalne reprezentacije ženskog tijela. Njen finalni projekt je bio fotografiranje svojeg tijela tijekom dvije godine borbe s rakom koji ju je i ubio.

KATARZYNA KOZYRA

Katarzyna Kozyra se bavi autoreprezentacijom i rodnom problematikom u djelu *Olympia* (1996.). Sastoji se od tri različite fotografije u kojima se Katarzyna referira na Manetovu *Olimpiju*. Za razliku od Manetove reprezentacije anonimnog modela, ona reprezentira samu sebe. Prva fotografija komentira društveno konstruiran identitet žene, sličan ideji Manetove kurtizane. Druga fotografija predstavlja parodiju originalne ideje; reprezentacija zdravog ženskog tijela je zamijenjena bolesnim tijelom na koje je utjecala kemoterapija kroz koju je umjetnica prolazila u borbi sa rakom. Treća fotografija se bavi problemom vremena, povijesti

individue i njene osobne povijesti i na koji način ona postoji u normama društva. Stoga ova zadnja reprezentacija izaziva gledateljev pogled. Je li on sposoban gledati sirovu, odbojnu reprezentaciju tjelesnog iskustva, za razliku od idealizirane ljepote ženskog tijela? Ovdje se komentira stereotipna percepcija ženskog tijela u našoj kulturi kao izvora vizualne satisfakcije čiji je zadatak ispuniti potrebe muškog promatrača. „It is Kozyra’s pure comment on the stereotypical perception of woman’s body in our culture as a source of visual satisfaction to fulfill the needs of a male gaze; it is a gaze to which the artist attributes specific attention.“¹⁵

JO SPENCE

Američka umjetnica Jo Spence djelovala je na sličan način upotrebljavajući fotografiju kao terapeutsko sredstvo kako bi si olakšala emocionalne traume nakon medicinskog tretmana i operacije raka dojke, koje je umjetnicu stavilo u poziciju pacijenta. U *Exiled*, Jo Spence razgrće bolničku haljinu kako bi otkrila svoj ostarjeli torzo i ožiljak na grudima preko kojih je ispisana riječ "monster". Tako označavajući sebe kao čudovište kritizira tradicionalne poglede na ženu kao estetski objekt, kao i udaljenost između estetski ugodnog ženskog tijela i vlastitog iskustva. Prizori koji vizualno prezentiraju individualna iskustva npr. bolesti i starenja su slike suprotstavljene konvencionalnim prizorima lijepih umjetnosti, kao i stereotipima masovnih medija koji sugeriraju kako su jedino mlada i zdrava ženska tijela prikladna za prikazivanje.

ALEKSANDAR BATTISTA ILIĆ

Aleksandar Battista Ilić je također koristio autoreprezentaciju kroz proces liječenja, mijenjajući na koji način gledamo bolesno ljudsko tijelo.

„Aleksandar Battista Ilić svoje tijelo na krevetu bolničke sale za zračenje oboljelih od zloćudnog tumora snima sam, fotoaparatom s automatskim okidanjem. Rezultat je sugestivan prizor koji podsjeća na primjere iz povijesti slikarstva, kao što je primjerice Hobleinov Mrtvi Krist. Katarktički učinak samoprikazivanja nije samo u pretvaranju slike bolesti iz zazorne u

¹⁵ Grigar, Ewa, School of the Art Institute, *The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe in the Post-Communist Decade*

estetski prihvatljivu, čak i uzvišenu i sakraliziranu predodžbu, nego i u metodi prijenosa osobnog iskustva u javni prostor.¹⁶

VALIE EXPORT

Valie Export se bavi sličnom temom, ali kroz performans, *Touch Cinema*, kojeg umjetnica naziva prvim iskreno ženskim filmom, koji je dokumentiran fotografijom. Taj "film" je taktilan, tjera gledatelja da ostvari odnos s tijelom koji je baziran na intimnosti i nečega što je tu i blizu, a ne kroz voajerizam i misteriju. Film je prikazan, kao i inače, u mraku, ali prostor kina se smanjio i u njega stanu samo dvije ruke. Tjera gledatelje da se suoče s pravom ženom, a ne onom s TV ekrana. Djelo je zanimljivo i kao mobilni film i zbog toga što tijelo i ekran postaju jedno. Umjetnica to naziva "expanded cinema", gdje je film proizveden tako što tijelo umjetnika ili umjetnice aktivira kontekst gledanja uživo, uzimanje filmskog objekta iz njegovog originalnog konteksta i stavljanje tog objekta na ulicu. Mislim da je *Touch cinema* direktna demonstracija kina kao mjesta projekcije muških fantazija. Zato što, kroz povijest, o ženskom tijelu su inače govorili samo muškarci i sve asocijacije koje vežemo za žensko tijelo su došle od muškaraca. Ovdje Valie Export to na neki način mijenja odnosno uzima kontrolu natrag od muškaraca.

¹⁶ Janković, Radmila Iva, *Autoreprezentacija*



Jemima Stehli *Strip* (1999.)

JEMIMA STEHLI

U seriji autoportreta *Strip* (1999.) Jemima Stehli istražuje delikatni balans moći koji je povezan s umjetnosti striptiza, odnosno skidanja odjeće, portretne fotografije i uloge voajera. Za svaku fotografiju, ona se skida za jednog odabranog muškog gosta – vodećeg člana Britanske umjetničke scene – i poziva ga da fotografira trenutak po njegovom izboru dok se ona razodijeva. Čin pritiska okidača kamere zaustavlja performans. Svaki odabrani muškarac ima ulogu fotografa i producenta njezinog performansa. Ona predaje kontrolu ovim muškarcima, kao i svoju moć. Međutim, potpuni transfer moći ima zanimljiv efekt na neke od njezinih muških sudionika kojima je neugodno u takvoj situaciji i izgledaju nelagodno. Njihov govor tijela ukazuje na podređen položaj što vraća kontrolu umjetnici stvarajući određeni balans. Na drugim fotografijama, posebno na *Strip, No.5, Dealer* (1999.) muški gledatelj izgleda kao da otvoreno uživa u performansu, okidač za kameru kojeg drži u ruci izgleda kao falusoidna ekstenzija koju stisne u trenutku otpuštanja. Njegov otvoreni govor tijela i činjenica da odabire fotografirati trenutak u momentu u kojem je umjetnica najranjivija, dok nespretno balansira na jednoj štikli skidajući zadnji komad odjeće, dodatno ilustrira njegovu moć u ovoj situaciji.

U ovoj seriji fotografija, Stehli komentira na odnos moći između spolova općenito i posebno u umjetničkom svijetu, s obzirom da odabire muškarce koji imaju velik utjecaj na umjetničkoj sceni. Ovi dupli portreti otkrivaju delikatni, simbiotski odnos koji umjetnici/e imaju sa svojim kritičarima, galeristima, kustosima i kupcima, gdje jedni druge trebaju da bi uspjeli. Kako Stehli sama kaže, „They were a question to myself; what does it mean to be a woman in this context and in relation to these other people? The men were all critics or curators or writers who had some bearing or relation to my work. Those people mattered to me in my career – some of them were quite powerful. I was highlighting the submissive relationship between them and me – as a woman – and, of course, the fact that they had viewed my body naked in my previous works.“¹⁷



Martina Miholić *Stalk On* (2016.)

MARTINA MIHOLIĆ

Seriya fotografija Martine Miholić *Stalk On* (2016.) nije ono što bi tipično nazvali autoportretima, ali oni govore dosta toga o tome na koji način se umjetnica reprezentira. Ovaj rad je nastao nakon što je umjetnica vidjela da ju nepoznati muškarac potajno fotografira na

¹⁷ Jemima Stehli, <http://www.refinery29.uk/2016/02/102395/jemima-stehli-strip-tate-photography>

aerodromu. Nakon prvotnog osjećaja neugodnosti i narušavanja intime, umjetnica konfrontira tog muškarca i što je najbitnije, traži od njega fotografije. Tim činom umjetnica uzima natrag kontrolu u situaciji koja je apsolutno voajeristička i gdje je ona bila žrtva. Martina Miholić izlaže te fotografije i samim time zamjenjuje uloge između sebe i voajera koji ju je fotografirao. Iako fotografije prikazuju umjetnicu onako kako ju je taj muškarac vidio, taj čin preuzimanja kontrole je ono što na ovim fotografijama nabolje reprezentira Martinu Miholić kao umjetnicu i ženu.

„I was sitting looking throughout the window, this time trying to ignore him and than he approach me saying: 'I took some pics of you. Would you like me to delete them?' In my head there was a mess but my hand was already taking out my business card and my mouths were saying: No, but I would like you to send them to me. When I think back, actually I think I got aware of it quite soon afterwards..., it was some weird act of appropriating situation and reenacting it in my own favor, trying to get back in control I wanted those images back at least ... I wanted to own them, I wanted to own situation.“



Yurie Nagashima *Self Portrait (Full Figured, yet Not Full-Term)* (2002.)

YURIE NAGASHIMA

Nagashima ima neprekidan interes za fotografiranje svojega tijela u svakodnevnim situacijama. U ranim devedesetima, osjećajući kontrolu nad svojim tijelom, ona ga prkosno koristi kao alat za izražavanje progresivnih stavova o golotinji koji su bili u kontrastu sa mainstream, konzervativnim Japanskim senzibilitetom. Nagashima fotografira sebe i svoju

bližu obitelj u grupnim portretima koji pokazuju kontrast njezine mladosti i nekonvencionalnog izgleda naspram njezinih roditelja i njihovog tradicionalnog izgleda i predstavljanja.

U recentnijim autoportretima se nastavlja njezina fascinacija vlastitim tijelom dok zabilježava fizičke promjene koje joj se događaju tijekom trudnoće i kao majci maloga djeteta. U tim autoportretima ona na svoje tijelo gleda objektivno, reagirajući na fizičke promjene objektivno, kao da je njezino tijelo nešto što je pomalo odvojeno od nje. *Self Portrait (Full Figured, yet Not Full-Term)* (2002.) reflektira mješavinu agresije i osjećaja vlasništva prema onima koji bi automatski dotaknuli njezin trbuh dok je bila trudna, pretpostavljajući da je to prihvatljivo i normalno. Taj čin ju je toliko iritirao i stvarao osjećaj kao da više nema potpunu kontrolu nad vlastitim tijelom. Nagashima govori kako je bila previše stidljiva reći ljudima da dodirivanje nije prihvatljivo, ali fotografija joj daje hrabrost da pokaže ono što nije rekla zato što je bila pristojna. Mnoge fotografije predstavljaju njezino iskustvo s trudnoćom i majčinstvom za koje kaže, „After I had a child, I was housebound more than ever. I felt the need to cook for my child. There was so much time spent cooking, washing, cleaning, and of course mothering. Sometimes I found funny shaped vegetables, and when I saw something good, I couldn't help but take a picture of it. Carrots looked like penises and onions looked like my breasts.“¹⁸

¹⁸ Yurie Nagashima



Juno Calypso *Honeymoon*



Juno Calypso *Joyce I*

JUNO CALYPSO

Juno Calypso je mlada umjetnica čiji radovi ispituju pojam autoreprezentacije na humorističan način koji sama umjetnica naziva pomalo neukusnim. Serija fotografija *Honeymoon* je ispunjena s očekivanjem, željom i zatim s neminovnim razočarenjem. Ovaj rad govori o zavodjenju i izolaciji i kroz to se postavljaju razna pitanja o intimnosti, monogamiji, braku i medenom mjesecu. Sve su to stvari koje se guraju ženama ili o kojima bi žene trebale sanjati, no dali one uživaju u njima? U *Honeymoon*, umjetnica se stavlja u ulogu žene koja je sama na medenom mjesecu; izvršava pripreme i rituale i na kraju svega slijedi razočaranje i usamljenost koja nam se otkriva kada vidimo da je umjetnica sama. Juno stvara narativni prikaz jedne pomalo apsurdne situacije kroz koju progovara o feminizmu na drugačiji način od onoga na kojeg smo navikli. Juno ne bježi od svega onoga što stereotipno smatramo 'ženskim' kao što su zavodljive poze, ružičasta boja i nježnost.

Međutim, baš to su glavne značajke njezinog feminizma kroz koji na polu-autobiografski način govori o položaju žene u današnjem društvu. „I’ve always said that I use my work to explore the private underlife of a woman consumed by the laboured construct of femininity. And I do this because it’s a theme that I can relate to very well. It’s half autobiography and half nonsensical fantasy. Because of the kind of work I make, I always get male critics asking, ‘but can you really call yourself a feminist when you pose like that?’ Of course the answer is yes. It’s like there are certain conditions that you need to check off in order to prove you are one of the ‘good feminists’. I hate it when the privileged tell the oppressed how to protest.“¹⁹

U seriji fotografija *Joyce 1* and *Joyce 2*, Calypso predstavlja lik Joyce i pozira kao tajnica, stjuardesa, maserka. Koristi kostime koji su erotizirani i seksualizirani do nivoa kiča. Okružena pastelnim bojama, kolačima i proizvodima za ljepotu iz 80-ih, Joyce je na granici između živčanog sloma i potpune indiferentnosti. Gleda nas licem bez izraza koje reflektira jednu dublju iscrpljenost s nereálnim idealima ženske ljepote i ženstvenosti. Riječima umjetnice, “The rigmarole of beautification is carried out to the point of ritualised absurdity.”²⁰

¹⁹ <https://www.junocalypso.com/text/>

²⁰ <https://www.junocalypso.com/text/>



DITA PEPE

Češka fotografkinja Dita Pepe radi na seriji fotografija *Self Portraits With Men* od 2003. U tim fotografijama ona utjelovljuje različite žene i fotografira se u odnosima s mnogo različitih muškaraca. Te fotografije su snimljene u domovima ili okruženju tih muškaraca i često uključuju njegovu djecu. Ordinarnost ovih situacija pridonose njihovoj uvjerljivosti; na fotografijama nimalo nije očito da su namještene, postavljene su u okruženjima gdje se parovi i obitelji lako mogu pronaći. Ove fotografije imaju neformalan, poznat izgled i prikazuju događaje koje možemo naći u svim obiteljskim albumima kao što su vjenčanja, rođendani i godišnji odmori. Ova serija fotografija se koristi maskiranjem i zauzimanjem lažnog identiteta kako bi demonstrirala da događaji, ljudi i okruženje u kojemu se nalazimo imaju veliki utjecaj na naš identitet i da pojam identiteta može biti jako fluidan, promjenjiv, i zavisano o okolnostima.

„I feel that everything in life is relative. When i look back on my life, if things had been just slightly different, I could have ended up being someone completely different from who I am now.“²¹

²¹ Dita Pepe <https://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2268/lang/1>



Melanie Manchot *Gestures of Demarcation* (2001.)

MELANIE MANCHOT

Gestures of Demarcation (2001.) je serija fotografija u stilu performansa umjetnice Melanie Manchot. Fotografije su namještene za kameru, ali iako se tako čini na prvi pogled, one nisu dokumentacija stvarnih performansa nego samo oponašaju i komentiraju fotografije performansa kasnih 60-ih i 70-ih godina, posebno feminističkih umjetnica. Svaka od šest fotografija ove serije predstavlja pregovore između umjetnice i druge osobe koju je Manchot uputila da istegne kožu njezinog tijela koliko god može. Odluke oko lokacija fotografija i dijelova tijela koji se istežu su prepuštene toj drugoj osobi i kao rezultat, kompozicija fotografija i tenzija postaju odgovornost druge osobe. Odgovornost je maknuta s umjetnice i ona postaje voljan sudionik u nestabilnoj kolaboraciji gdje su kontrola i moć, dva elementa koja su krucijalna za uspješan portret, zbrkani i dijeljeni. Ideja aktivnog i pasivnog se dodatno kompliciraju činjenicom da se Manchot doima jako ranjivom na fotografijama i pojavljuje se bez odjeće dok druga osoba ostaje odjevena i leđima okrenuta kameri. Ovakva situacija graniči s agresijom i sadizmom, ali u isto vrijeme podrazumijeva određen nivo povjerenja i voljnosti za sudjelovanje od strane umjetnice i ostalih sudionika. Svaka gesta je fotografirana s ruralnom ili urbanom pozadinom, i stoga odnos između tijela i različitog okoliša ima svoju povijest i konotacije.

„Skin is a major focus of Melanie Manchot`s artistic interest. It constitutes the visible screen on which the other subject matter unfolds – contacts, in both the direct and figurative sense, and the exploration of inter-personal relationships in intimate and sometimes challenging

situations. Social contracts in this sense are not limited to the people she depicts; they include her own relationship with the persons depicted. In the artistic process, Melanie Manchot reverses the vanishing point of the self, adding to it the focus of those who are otherwise just representational matter.²²

ANA OPALIĆ

Ana Opalić je umjetnica iz Hrvatske koja se na zanimljiv način bavi pitanjem autorepresentacije i autoportreta. U seriji fotografija *Autoportreti* (1994.-2007.) koji nastaju dugi niz godina, Ana Opalić koristi pejzaž u svojoj igri autorepresentacije. Fotografira pejzaže dalmatinskih otoka i mjesta u blizini Dubrovnika, svojega rodnog grada, i u njima se skriva tako da na prvi pogled uopće ne vidimo da se radi o autoportretu. Ana se stapa sa svojim okruženjem kao kameleon i na nekim fotografijama se potrebno duže zagledati kako bi ju pronašli među drvećem, kamenjem, i raslinjem. Iz tih razloga, Anin identitet je prisutan ali ne na način na koji smo navikli, prikazivanjem izgleda, spola, godina, i drugih značajki po kojima bi autoricu mogli smjestiti u nekakav kontekst. Anini pejzaži su također ambivalentni i neodređeni; nije nam jasno gdje se točno nalaze i njihov identitet je također nekako prikriven. Sve to stvara zanimljivu igru autorepresentacije u kojoj je bitna odrednica mjesta, kao važnog dijela identiteta.

„U autoportretima nastalim 1994.-1996. godine na Lokrumu, Ana Opalić uključuje pejzaž, snimke raslinja i stijenja u vlastitu igru s reprezentacijskom kategorijom autoportreta koristeći postupak mimikrije, stapanja a mogli bismo čak reći i skrivanja u ambijentu. Na većini fotografija ne razaznajemo ni njene godine ni spol ni odjeću kao signal vremena. Proces je doveden do krajnjeg stupnja, te je kod nekih snimki potreban napor da bi kroz gustu teksturu granja uopće pronašli trag autoričine prisutnosti. Autorica koja se skriva u ambijentu ili se mogli bismo reći minimalno pokazuje, ali ipak naziva tu seriju fotografija autoportretima, zapravo već svojim ranim radovima ove serije pokazuje da je fotografija za nju način istraživanja, a ne bilježenja stvarnosti.“

22

Klaus Honnef, u: Melanie Manchot. *Love is a Stranger. Photographs 1998 - 2001*

diSTRUKTURA

Umjetnički duo diSTRUKTURA, Milan Bosnić i Milica Milićević, također koriste pejzaž u svojim autoportretima no za razliku od fotografija Ane Opalić, njihovi pejzaži ne uključuju samo prirodu, nego i urbane sredine i industriju koja se miješa s prirodom. Bosnić i Milićević su na svakoj fotografiji okrenuti leđima kameri i promatrajući pejzaž postaju dio njega. Prva asocijacija na ovu seriju fotografija je svakako razdoblje romantizma i posebno Caspar David Friedrich i njegov *Redovnik Pored Mora*. DiSTRUKTURA promatranjem pejzaža propituju socijalne i društvene aspekte naših života i na koji način oni utječu na nas. Koriste autoportret kako bi se stavili u jasno ulogu promatrača i da bi na taj način i nas potakli da se pridružimo.

„Ciklus fotografija *Face to Face (work in progress)* doslovno replicira romantičarsku topografiju posmatrača neposredno konfrontiranog sa uzvišenim i zadržavajućim prizorima jednog postindustrijskog predela i primer je jedne nove socijalne i mentalne ekologije. To je rad u nastajanju koji se izvodi na svakom mestu koje posetimo i sastoji se od radova u mediju fotografije. Tako su motivi pejzaža i gradova širom sveta postali objekt naše izolovane kontemplacije pozivajući i posmatrača da se toj kontemplaciji pridruži.“²³

CATHERINE OPIE

Autoreprezentacija ima iznimno važnu ulogu i u LGBTQ subkulturi, najviše zato što se bavi identitetom i predstavljanjem tog identiteta koji se neprestano mijenja. Suvremena queer fotografija je iznimno zaslužna da takav identitet više ne bude skriven u društvenoj sferi nego da dobije priznanje i prihvaćenost koju zaslužuje, i da se kao i feminizam prikaže u raznim definicijama i oblicima. Catherine Opie je bitna umjetnica koja se bavi tom tematikom i od ranih 90ih je proizvela brojne fotografske radove koji istražuju seksualni i kulturološki identitet. Tijekom njezine karijere dala je uvid u uvjete u kojima se takve subkulture stvaraju i u kojem smislu su definirane. Njezini autoportreti su podsjetnik da se ona, kao fotograf, ne izdvaja od grupa koje je dokumentirala. U radovima kao što su *Self-Portrait/Cutting* (1993.) i *Self-Portrait/Pervert* (1994.), Opie otvara pitanja queer identiteta, ali nudi i nešto duboko osobno, otkrivajući žudnje koje su pojačane prikazima fizičke ranjivosti i sadomazohističkih radnji. *Self-Portrait/Cutting* (1993.) je reprezentacija autoričine žudnje za obiteljskim životom koji je u to vrijeme bio neostvariv za nju. Deset godina kasnije, u *Self-*

²³ DiSTRUKTURA/Joint Venture, (2005.-2015.) Beograd

Portrait/Nursing (2004.), Opie na neki način slavi, dok drži svojeg sina u naručju u klasičnoj pozi majke, ali riječ *Pervert*, iz njezinog rada iz 1994. je i dalje vidljiv na njezinim prsima kao ožiljak, trag prošlosti kojeg i dalje nosi. Autoreprezentacije Catherine Opie izražavaju, deklariraju određen identitet i traumu, fizičku i emocionalnu, koju je iskusila autorica kao i njezina zajednica.

HERVÉ GUILBERT

Tema AIDS-a i smrti je uvijek bila prisutna u LGBTQ zajednici, posebno zbog raznih stereotipa koji AIDS vežu isključivo za homoseksualnost. Mnogi umjetnici su se na direktan i indirektan način bavili i takvim prikazima u svojim radovima. Hervé Guilbert na fotografiji iz 1986. prikazuje sebe u razdoblju borbe protiv AIDS-a. Vidimo njegovo lice koje gleda u objektiv i ovakvim samoprikazivanjem Guilbert kao da očekuje svoju nadolazeću, neizbježnu smrt. „Guibertov autoportret sa sjenom preko lica opsesivno je iskušavanje traume na vlastitoj biografiji, kojoj još nije preostalo puno vremena za uobličavanje. U trenutku kada je umjetnika napravio tu fotografiju, ostalo mu je svega još pet godina života. U tom kontekstu, sjena kao da postaje anticipacija neminovnog kraja i smrti koja će tamnom velom uskoro prekriti cijelo lice.”²⁴

“I am with this face, this body right in front of me, for the span of the pose, the time it takes to adjust the focus, and to press the button, as if I were to scan it. It is a second of truth or lies that is about to happen, but something is going to appear, something is going to reveal itself, something is going to show through. I am going to know more of it, I am going to get hold of it, and it will be a piece of evidence. The other's secret will be my secret. And this face that is staring at me may well fall through: it is already dead.”²⁵

²⁴ Mirčev, Andrej, *Sjena, tijelo i smrt*

²⁵ Hervé Guilbert

ROBERT MAPPLETHROPE

Iz Mapplethorpeovog autoportreta iz 1988. se naslućuje njegova smrt i u ovoj fotografiji njegovi raniji autoportreti postaju mnogo jasniji. „Mapplethorpe’s previous self-portraits arrest the selfimage as it slides into becoming an image of an “other.” The image captured by the camera is an image which is performed in order to define the central absence of the self-image“.²⁶ "Zadnja" autorepresentacija redefinira ranije isto kao što moment smrti definira narativ proživljenog života. U autoportretu iz 1988., kao da nagovještava svoju nadolazeću smrt, njegovo lice pluta u moru crnoga, obučen u crno, njegov torzo je progutan u tamu, a njegova ruka drži štap sa kosturovom glavom.

„The image of the self, Mapplethorpe suggests, can only be glimpsed in its disappearance. To greet it, one risks blindness, vanishing. The “disguise” of his earlier self-portraits becomes more pointed in relation to this one.“²⁷

JOHN COPLANS

Iako su ženske umjetnice češće koristile autorepresentaciju da bi promijenile stereotipne prikaze žena, u suvremenoj fotografiji se javljaju i muškarci kojima je cilj bio prikazati muško tijelo onakvo kakvo je. Dok su se žene bore s iskrivljenim prikazima kroz medije, muških prikaza nije ni bilo. John Coplans razbija taj tabu koji je postojao jako dugo – da heteroseksualno muško tijelo ne treba biti istraživano i prezentirano u vizualnoj kulturi. Coplans počinje fotografirati svoje tijelo 1984., kada je imao 64 godine. Te fotografije su intimne, sirove i ne laskaju. Coplans povlači pažnju na svoje godine, pokazujući svoju sijedu kosu, bore, istrošenu kožu i stopala... Pokazujući muško tijelo, posebno starije muško tijelo, Coplans, slično kao i Mapplethorpe, pravi vidljivim ono što su konvencije potisnule: fizičku, голу formu muškarca kao glavnog objekta pogleda.

²⁶ Shelan, Peggy, (1993.), *Unmarked: The policies of performance*, London

²⁷ Shelan, Peggy, (1993.), *Unmarked: The policies of performance*, London

JEFF HARRIS

Jeff Harris fotografira autoportrete na dnevnoj bazi i stavlja ih na svoju web stranicu. S više od 3500 autoportreta, njegova web stranica je opširna studija samoga sebe. U svome stalnom projektu *Journal*, Jeff poziva ljude da odaberu datum i objave tekst na stranici koji govori o onome što su radili taj dan. Harris zatim odabire jednu izjavu i postavlja ju kao natpis uz svoj autoportret snimljen istog dana. Jednostavnost ovog projekta i njegova otvorenost rezultiraju time da mnoge objave imaju ispovjedni karakter i iako nisu anonimne, čine se kao da otkrivaju tajne. Harrisova stranica na neki način omogućava ljudima prostor da kažu ono što bi inače možda zadržali za sebe. Njegov projekt također otkriva koliko smo programirani da asocijamo fotografiju s tekstom koji se nalazi uz nju. Kada netko čita tekst koji se doima kao da je unos iz dnevnika i zatim pogleda u fotografiju, čini se logično da će te dvije stvari povezati iako je poveznica tog teksta i fotografije apsolutno arbitrarna. Ponekad se tekst i autoportret savršeno podudaraju i životi dva stranca se sjedinjuju. Postoji i druga serija autoportreta na Harrisovoj web stranici pod nazivom *Calendar* koja također prezentira svakodnevnu fotografiju umjetnika, ponekad istu fotografiju koja se koristila u projektu *Journal* ali bez popratnog teksta. Zanimljivo je da se te ponovljene fotografije bez teksta doimaju mnogo svakodnevnije i dosadnije što dodatno ukazuje koliko tekst utječe na naše iščitavanje fotografije.

SANDRO ĐUKIĆ

Umjetnik Sandro Đukić u seriji autoportreta *Put oko svijeta u 100 dana* istražuje naše poimanje realnosti i utjecaj medija u stvaranju te realnosti te pitanje identiteta i njegove važnosti u dobu digitalnih medija. Đukić odabire stock fotografije pejzaža diljem svijeta i korištenjem chroma key montaže dodaje svoje autoportrete kako bi stvorio fiktivne fotografije s putovanja. „Pozadine mojeg Putovanja oko svijeta u sto dana su s photo stockova, birao sam pejzaže s kojima je moguće pokriti cijeli svijet – 'unajmio' prostore željenog putovanja – i montirao ih s autoportretom.“²⁸

Ono što je zanimljivo u ovom radu je što ga Đukić izlaže na nekoliko različitih načina; kao linearni niz fotografija, kao loop u kojemu nema ni početka ni kraja, kao prostornu instalaciju gdje su fotografije prikazane kao stillovi na ekranima. „Raznovrsni izložbeni postavi do neke mjere će utjecati na doživljaj rada; kad su izloženi kao višestruki nizovi fotografija

²⁸ Sandro Đukić, Na drugi pogled. Pozicija suvremene hrvatske fotografije, Sandra Križić Roban, 2010.

funkcioniraju poput linearne dnevničke strukture. Moguće ih je promatrati u loopu, jer teško prepoznamo (ako uopće!) neki smisleni početak i kraj. Čega? Neba su nadnaravno plava, ukrašena oblacima koji su možda isto tako rezultat nekih prethodnih montaža i dorada. Što je u njima realno, osim našeg suočenja s posljedicama medijske manipulacije, doduše, ovog puta bez drastičnih posljedica? Rad je realizirao i kao prostornu instalaciju. Tom prigodom iskoristio je iste prizore prikazavši ih kao stillove na ekranima postavljenima na visoke monolitne postamente, koje je u pravilnom razmaku rasporedio uokolo prostrtog stola. U njegovu središtu ugrađen je ekran s jednom od scena imaginarnog putovanja. Inzistiramo na simbolici – jer dvanaest je stolica, no njihov je broj promjenjiv i u stvari ovisi o izložbenim uvjetima.²⁹

U ovoj seriji fotografija se nameće i pitanje autentičnosti autoreprezentacije i koliko je ona uopće bitna. S obzirom na to da Đukić stvara jedan imaginarni svijet i fotografije s izmišljenih putovanja, pitamo se jeli vjerodostojnost ovih fotografija bitna, ili je bitna manipulacija realnosti i žudnja za putovanjem oko svijeta. Repetitivnost ove serije je također bitna i inspirirana je Julijem Kniferom. Umjetnika fasciniraju Kniferovi autoportreti u kojima on vidi određenu repetitivnost i ujednačenost izraza koje podsjećaju na Kniferov meandar. „Godine 1990/91. prvi puta sam izložio autoportrete na izložbi u Gliptoteci, jer sam imao ideju da bi odgovornost umjetnika bila ne samo izložiti već izložiti se. Negdje u to vrijeme vidio sam izložbu Kniferovih autoportreta u galeriji Zvonimir i fasciniran meta-meandrom, započeo seriju video/foto portreta Putovanje oko svijeta u 100 dana. Imao sam vrlo čvrstu ideju, ili možemo reći konstrukt, o tome da je video slika neka vrsta realiteta. Cijeli svijet koji promatramo gledamo u odbljesku, refleksu - svjetlo padne na predmet i odraz svijetla je ono što mi vidimo/gledamo. Kod video ekrana svjetlo i slika ista su materija. Dakle, u prostoru elektronske slike događa se stvarno putovanje, autentični događaj. Kod izrade fotografija, snimao sam ekrane, a te pikselizirane fotografije dokumentacija su putovanja.³⁰

Sandro Đukić, kao pasivni i aktivni subjekt ovih fotografija, istražuje svoj identitet u vremenu digitalizacije medija. Ovaj rad možemo gledati i kao preteču selfie-ja iako to možda nije bila umjetnikova namjera. Poveznicu s današnjim selfie fotografijama možemo naći i u Đukićevoj manipulaciji stvarnosti koja je iznimno česta u selfie fotografijama iako bi one po svojoj definiciji trebale biti neformalne i spontane.

²⁹ Sandra Križić Roban Na drugi pogled. Pozicija suvremene hrvatske fotografije, 2010.

³⁰ Sandro Đukić Život umjetnosti, izdanje br.89/2011

ZAKLJUČAK

Autoreprezentacija predstavlja bitan dio suvremene fotografije. Bitna je za predstavljanje umjetnika/umjetnice, određenog identiteta, stereotipa, subkulture, odnosa naspram svijeta i društva. I u mojim osobnim radovima mi je to iznimno bitno zato što mi je zanimljivo igrati se s razlikama u tome kako me ljudi doživljavaju, kako želim da me doživljavaju i na koji način sebe prezentiram i onoga što zapravo jesam, a možda ne želim pokazati. Te različite reprezentacije i odnosi nisu konzistentni, ali mislim da je baš to zanimljivo. Postoji mnogo razina na kojima doživljavamo sebe i druge ljude i one ovise o prezentaciji. Društvo ima veliku ulogu u autoreprezentaciji i našim identitetima zato što se ne možemo izdvojiti iz cjeline, postojimo u društvenom kontekstu i on ima veliki utjecaj na to kako same sebe doživljavamo, određujemo i prezentiramo.

„Suvremeno shvaćanje granica privatnog i javnog prostora sve jasnije svjedoči kako se više nije moguće vratiti modelu subjekta koji nije tumačen društvenim i kulturnim kontekstom i značenjem. Svijest o nestabilnosti identiteta i njegovoj reprezentacijskoj konstrukciji dobro se ogleda u pojmu autofikcija kojim se sve češće zamjenjuje pojam autobiografija ili govor umjetnika u prvom licu. Pokazalo se, naime, da korak od ispovjednoga govora u prvom licu do fikcije nije velik. Ono što u zgotovljenoj autobiografiji osigurava sigurnost smisla i garantira osobni identitet, samo su njezin oblik i granice, dok će ona prava, kaotična i nepredvidljiva stvarnost tomu uvijek iznova željeti umaknuti.“³¹

³¹ Janković, Radmila Iva, *Autoreprezentacija*

KRATKI SAŽETAK S KLJUČNIM RIJEČIMA

Autoreprezentacija ili samo-prikazivanje je iznimno bitno u umjetničkim radovima suvremene fotografije. Radovi gdje umjetnik/ca prikazuje sebe, ne samo da govore dosta toga o njemu/njoj nego mogu govoriti i o mnoštvu drugih stvari. Autoreprezentacija je zanimljiva umjetnička strategija koja može puno otkrivati o pitanjima identiteta i same autentičnosti tog identiteta. Posebno je bitna u radovima umjetnica s obzirom na to da su žene kroz povijest prikazivale samo muškarci, a sada umjetnice imaju priliku same predstaviti što znači biti žena u modernom društvu, na prijelazu dva stoljeća.

Ključne riječi: autoreprezentacija, suvremena fotografija, identitet, autentičnost, feminizam, seksualnost (self-representation, contemporary photography, identity, authenticity, feminism, sexuality).

Popis literature:

Janković, Radmila Iva, *Autoreprezentacija*

Grigar, Ewa, School of the Art Institute, *The Gendered Body as Raw Material for Women Artists of Central Eastern Europe in the Post-Communist Decade*

Pultz, John, (1995.) *Body and the lens: Photography from 1839 to the present*, Harry N Abrams, London

Phelan, Peggy, (1993.), *Unmarked: The policies of performance*, London

Merlau Ponty, Maurice, (1990.), *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo

Sartre, Jean-Paul, (2006.) *Bitak i Ništo*, Zagreb

Rice, Shelley, (1999.) *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*

Strom, Kirsten, *Made in Heaven: Politics, Art and Pornography*

Klauke, Jürgen, (1992.) *Sonntagsneurosen*, Düsseldorf

Galassi, Peter, (2003.) *The Complete Untitled Film Stills*, New York

Export, Valie, (2003.), *Mediale Anagramme Valie Export*

Mirčev, Andrej, *Sjena, tijelo i smrt*

Publikacija: *Život umjetnosti*, izdanje br.89 (2011.) Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011.

DiSTRUKTURA (2005.-2015.) *Joint Venture*, Beograd

Križić Roban, Sandra, (2010.) *Na drugi pogled - Pozicija suvremene hrvatske fotografije.*

Honnet, Klaus, (1998. – 2001.) *Melanie Manchot - Love is a Stranger – Photographs.*

Web stranice:

<http://www.english.hawaii.edu/criticalink/lacan/>

<http://200-percent.com/gillian-wearing-2/>

<https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/photographer-janieta-eyre-and-the-magic-function-of-the-camera/article11945381/>

<http://www.refinery29.uk/2016/02/102395/jemima-stehli-strip-tate-photography>

<https://www.junocalypso.com/text/>

<https://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2268/lang/1>