

Funkcija motiva u serijalu "Budućnost" Darka Bavoļjaka

Kapčić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:828968>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-03**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

FUNKCIJA MOTIVA U SERIJALU „BUDUĆNOST“ DARKA BAVOLJAKA

Diplomski rad

Studentica: Lucija Kapčić

Rijeka, 2023.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Funkcija motiva u serijalu „Budućnost“ Darka Bavljaka

Diplomski rad

Studentica: Lucija Kapčić

Mentorica: Prof. dr. sc. Julija Lozzi Barković

JMBAG: 0009081892

Studijski program i smjer: Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti – opći smjer

Rijeka, rujan 2023.

Sažetak

Diplomski rad usmjeren je na analizu fotografija serijala „Budućnost“ autora Darka Bavoļjaka. Sumiranjem saznanja iz relevantne literature koju sam koristila prilikom pripreme rada cilj mi je bio pružiti argumente kojima će biti potkrijepljena tvrdnja o značenju motiva serijala – budućnosti, te raspraviti o čimbenicima koji utječu na izvođenje ponuđenih argumenata. Kako bi se ostvarila sustavna analiza rad donosi informacije o kontekstu fotografije u Hrvatskoj, o autoru i serijalu, načinu na koji gledatelji pristupaju umjetničkom djelu. Rad također problematizira dokumentarnu i ratnu fotografiju.

Ključne riječi

Darko Bavoļjak, dokumentarna fotografija, ratna fotografija, emocije, motiv, serijal Budućnost

Sadržaj

Uvod	1
1 Povijest fotografije u Hrvatskoj	3
2 Dokumentarna fotografija	7
2.1. Ratna fotografija	9
3 Darko Bavoljak	13
3.1. Serijal „Budućnost“	15
3.2. Prizori uništene arhitekture devedesetih	20
3.3. Citatnost „Budućnosti“ Darka Bavoljaka	24
4 Paradoks negativne emocije	28
4.1. Emocije	32
5 Motiv	34
5.1. Analiza serijala „Budućnost“ u kontekstu značenja motiva	34
Zaključak	37
Literatura	38
Popis slikovnih priloga	40

Uvod

Temeljna ideja rada proizlazi iz tvrdnje kako fotografija, promatrana bilo kao jedinstveni ili raspršeni skup povezanih praksi, ostaje jedan od najučinkovitijih oblika predstavljanja koji konstituiraju suvremenu kulturu. Fotografija je medij koji nastavlja oblikovati vanjštinu i unutrašnjost postojanja društva zauzimajući svoje mjesto u suvremenom razvoju. Prema tome, fotografija je očita. Očita je u izvornom značenju riječi koja znači nešto što se "često susreće". Očita je jer je sveprisutna i konstantna. Od kamera na pametnim telefonima koje se koriste u upravljanju i umrežavanju osobnih izvedbi, preko brojnih pragmatičnih, forenzičkih, ideoloških, promotivnih i estetskih aplikacija medija, do nadzornih kamera, fotografija ostaje nezaobilazni posrednik i medijator znanja, identiteta i zadovoljstva ukazujući istodobno na društvene odnose i raspored moći. U suvremeno doba postala je dostupna velikom broju ljudi što je uzrokovalo njezinu izloženost novim sredstvima manipulacije. Samim time u današnje je doba važno pokrenuti rasprave o granicama fotografije, valorizirati je i interpretirati jer je prisutna masovna primjena neumjetničkih praksi. Razvitak tehnologija u vidu aplikacija, platformi i sredstava kojima je moguće manipulirati fotografijom odražava neumjetničke prakse. Navedeno pokreće raspravu o kredibilitetu fotografskog medija i vjerodostojnosti dokumentarne fotografije. U kojoj je mjeri dopuštena manipulacija fotografijom i interveniranje u scenu ostaje otvorenim za raspravu jer gledatelji koji koriste pomoćne aplikacije kako bi fotografiju približili vlastitim estetskim sudovima od fotografije koja izvještava o stvarnosti druge kulture, zemlje ili naroda očekuju minimalnu manipulaciju fotografskim snimkom. Tendencija prosuđivanja fotografije koja je zamućena ili nije kadrirana tako da prikaže bitne odrednice scene vjerodostojnijom od one koja je postigla tehničku kvalitetu ukazuje na svjesnost publike o postojanju manipulacije i očekivanja što ih stavljaju pred dokumentarne fotografe. Tehnička kvaliteta serijala „Budućnost“ u ovome smislu pridonosi cjelokupnosti iskustva istog te otvara prostor za problematizaciju aspekata koji ju određuju. Težnja postizanja tehničke kvalitete ne bi smjela biti prepreka u iskustvu stvarnosti tuđe zbilje putem fotografije. Ono što valja naglasiti i naglašavati jest moć slike što ju fotografski snimak prenosi na gledatelja. Arbitrarni sudovi pojedinaca koji modeliraju njihovu reakciju na djelo u ovome slučaju nemaju toliko značajnu ulogu jer je autor prikazom jasnog i objektivnog motiva označenog jezikom rata usmjerio interpretaciju ka antiratnoj poruci i težnji ka senzibiliziranju javnosti o sustavima što društvu nameću određenu budućnost. Različiti su čimbenici što utječu na prosudbu umjetničkog djela, poput političke pozadine, društvene ili rasne pripadnosti i sl., no prvenstveno u ovom slučaju naglašena je uloga emocija koje se prepoznaju kao katalizator

djelovanja ili intertnosti gledatelja. Pokretanje rasprave o emocijama, načinu na koji gledatelji pristupaju negativnim emocijama što ih izaziva određeno umjetničko djelo temelj je interpretacije odnosa između umjetnika, gledatelja/konzumenta i posrednika koji umjetničko djelo predstavlja što je slučaj i serije fotografija „Budućnost“.

1 Povijest fotografije u Hrvatskoj

U cilju stvaranja jasnije slike fotografske scene u Hrvatskoj kojoj pripada fotograf Darko Bovoljak valja ponuditi ključne trenutke i aktere koji su kroz povijest bili istaknuti dio razvitka iste. Samim time, za početna razmatranja povijesti fotografije u Hrvatskoj valja uzeti 30-te godine 20. stoljeća. Tada dolazi do oživljavanja aktivnosti amaterske udruge Fotoklub Zagreb koja je raznim aktivnostima utjecala na popularizaciju fotografije, u ovome slučaju ističe se mjesečnik koji su pokrenuli pod nazivom *Foto Revija* i niz narodnih izložbi na kojima su sudjelovali samo domaći amateri. U kronologiji razvoja fotografije u Hrvatskoj ističe se 1935. godina od koje se svake sljedeće godine održavala međunarodna izložba umjetničke fotografije, što ukazuje kako je klub bio nositelj važnih zbivanja u umjetničkoj fotografiji.¹ Zahvaljujući podršci foto zaljubljenika, zainteresiranosti i raznim kulturnim, političkim, ali i socijalnim čimbenicima zaključuje se kako se fotografija 1930-ih godina afirmirala kao sredstvo umjetničkog izraza te je rad Fotokluba Zagreb rezultirao zajedničkim stilom koji je u svijetu priznat kao „Zagrebačka škola“²

Svjetski je rat negdje prorijedio, a negdje u potpunosti prekinuo fotografske aktivnosti što nije bio slučaj s Fotoklubom Zagreb čiji su se članovi, zbog nemogućnosti izlaganja izvan granica domovine, preusmjerili na druga područja. U ovom slučaju valja navesti osnivanje već spomenutog mjesečnika *Foto Revija* te organiziranje izložbi koje utječu na osnivanje novih fotografskih klubova u domovini.³ Završetkom Drugog svjetskog rata dolazi do društveno-političkih promjena koje će uzrokovati promjene u fotografiji. Teme fotografskih snimaka postale su svakodnevni život, odnosno prikazuju se socijalno-političke promjene što utječe na pojavu socijalističke fotografije. Za socijalističku fotografiju valja naglasiti kako je stvarana u okvirima vladajućih društvenih struktura. Pedesete godine obilježene su poticanjem izlagačke aktivnosti. U ovome razdoblju Fotosavez Hrvatske organizira Republičku izložbu fotografije što je smatrano smotrom amaterske fotografije u Hrvatskoj.⁴ Pozitivni utjecaj izložbe ogleda se u organizaciji izložaba u drugim gradovima u domovini te osnivanje novih fotoklubova.

Na prijelomu 20. stoljeća istaknuta je želja za suvremenosti i odmakom od tradicionalnog pristupa. Period je obilježila nova praksa koja se razvija kao posljedica Drugog svjetskog rata, a prepoznatljiva je u tome što dokida tradicionalizam u korist inovativnog

¹ Tonković, Marija. *Suvremenost i tradicija hrvatske fotografije*. 2013.

² Tonković, Marija. (bilj. 11)

³ Zrinščak, Irena. *Zlatno doba hrvatske fotografije*, 2013. diplomski rad

⁴ Zrinščak, Irena. (bilj. 13)

pristupa umjetničkom stvaranju. Istaknuta uloga u afirmaciji inovativnih ideja dodijeljena je grupi EXAT-51 koja je programom ukazala na važnost izjednačavanja čiste i primijenjene umjetnosti te se istakla kao zagovornica korištenja inovativnih pristupa bez preferiranja određene ikonografije ili metode. Program grupe EXAT-51 predstavljen je u Udruženju primijenjenih umjetnika Hrvatske čiji su članovi bili i fotografi, što je proširilo ideje o slobodi stvaralaštva i suvremenom duhu na fotografski medij u Hrvatskoj. Pedesete godine dvadesetog stoljeća prate rad fotografa određenog tradicijom zagrebačkog Foto-kluba. Zagrebačka škola čiji su predstavnici bili Tošo Dabac, Mladen Grčević, Marijan Szabo, Oto Hohnjec i Milan Pavić donosi spomenute promjene, stoga se u kontekstu inovativnosti što je nosi ovaj period javljaju promjene temeljene na osobnim interesima i preokupacijama.⁵ Inovativnošću koja se javlja u suvremenom kontekstu dokumentarna fotografija postaje izložena individualnim interpretacijama fotografa. Tako se krajem pedesetih i početkom šezdesetih uočava nestanak klasičnih razgraničenja umjetničke fotografije od dokumentarne.

Šezdesete godine 20. stoljeća donose specifičnu situaciju na fotografskoj sceni Hrvatske jer dolazi do smjene generacija. Novonastala situacija sa sobom donosi probleme zato što je generacija fotografa koji su djelovanje započeli tridesetih godina već bila umorna, dok nova generacija nije bila dovoljno iskusna da preuzme vodstvo. Navedeno je utjecalo na prestanak održavanja Međunarodne izložbe u Zagrebu u trajanju od pet godina.⁶ Mlada generacija fotografa donosi nove poglede u hrvatsku fotografiju, poput interesa za urbanim motivima i prikazivanjem industrijske realnosti. Također, valja istaknuti kako su nove generacije fotografa iz 50-ih i 60-ih godina dovele Fotoklub Zagreb do vrha jugoslavenske fotografije. Usporedno s promjenama koje su zatekle dokumentarnu fotografiju krajem pedesetih u većoj se mjeri javlja intimizam što će postati baza za razvoj fotografije u šezdesetim godinama. Potonje razdoblje obilježeno je estetiziranjem fotografije što za posljedicu ima upuštanje u sve slobodnije oblike izražavanja. Kontrastno reproducirani motivi, foto-grafika te grafizmi elementi su fotografije šezdesetih godina kojima je ostvarena njezina estetizacija, dok se usporedno zamjećuje sve veći utjecaj ideja geometrizma povezanih s aktualnom umjetničkom situacijom, odnosno umjetnosti neokonstruktivizma i kinetizma.⁷

Manipuliranje fotografijom u vidu oblikovanja plohe izrazito pojačanim svjetlom i gotovo neprimjetnim sjenama stvarajući motiv koji se razaznaje tek u tragovima, obilježiti će

⁵ Matičević, Davor. *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997.

⁶ Zrinščak, Irena. (bilj. 13)

⁷ Matičević, Davor. (bilj. 15)

početak sedamdesetih godina i na taj način privući mlade autore zainteresirane za inovativni pristup fotografiji. Sedamdesete godine obilježene su velikom izlagačkom aktivnosti, nastojali su se održati projekti koji su već ranije pokrenuti, ali se pokreću i novi. Tako primjerice Zagreb salon u sedamdesetim godinama doživljava reafirmaciju te se sa svakom novom izložbom povećava broj pristiglih zahtjeva za sudjelovanje, odnosno pristiglih fotografija. Valja istaknuti kako se mnogi umjetnici od sedamdesetih godina nadalje nisu zanimali za uobičajene karakteristike medija, već su koristili fotografiju kao instrument koji će im pomoći pri realizaciji eksperimentalnih ili primjerice performativnih umjetničkih iskaza.⁸ Slijedeći strujanja umjetničke scene primarnim zadatkom fotografije tada postaje odrediti značenje motiva što uzrokuje pojavu novog načina komuniciranja – komuniciranje idejama.

Promjene nisu uočljive isključivo u koncipiranju fotografija jer tradicionalna podjela prema kojoj postoje umjetnička i dokumentarna fotografija primjenom novih shvaćanja medija odmiču od tada poznate prakse. Isti trend nastavlja se u osamdesetim godinama kada se usporedno razvija interes mlade generacije za obilježavanjem aktualnih događanja koja ih okružuju.⁹ Posljedično, razvija se foto-žurnalizam koji je zastupljen u tisku mladih poput *Poleta*, *Studentskog lista*, *Lausa* ili *Iskre*. Od navedenih časopisa, dokumentarna se fotografija najviše prepoznaje u radu *Poletova* kruga fotografa. Pop – kultura i mediji su od sedamdesetih nadalje zahtijevali da budu obilježeni, stoga se javlja potreba propagande. Dokumentarnost postaje jedna od odlika fotografije u ovome razdoblju, zapravo „čista“ umjetnička produkcija i iskustvo više nisu bili dovoljni razlozi za stvaranje, već se javlja novi interes prema dokumentu, kritičkom ispitivanju umjetnika, društva i sl. Navedeno se pretače u osamdesete godine 20. stoljeća gdje posebno valja spomenuti tjednik *Polet* sa čijih su stranica odjeknule reakcije na ulogu i važnost fotografije u suvremenom urbanom kontekstu.¹⁰ Zaključuje se kako je fotografija koja se nalazila na stranicama tjednika kritički promatrala i komentirala društvene, političke i kulturalne odnose. Razdoblje osamdesetih godina također donosi određeni doprinos konceptualnoj fotografiji što je vidljivo u senzibiliziranju autora za prikaz nereprezentativnih prizora na koje se nailazi u svakodnevnom životu, a kojima se kombinacijom motiva mijenja značenje.

Iako je povijest fotografskog medija u Hrvatskoj spremno prihvaćala promjene što su se odvijale na umjetničkoj sceni, devedesete nose nešto drugačiju situaciju. Fokus se mijenja jer

⁸ Križić Roban, S., *Na drugi pogled: Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb, 2010.

⁹ Matičević, Davor. (bilj 15)

¹⁰ Križić Roban, S. (bilj. 18)

jedan od glavnih problema postaje egzistencija naroda u ratu. Brojne fotografije čine opus fotografije devedesetih u Hrvatskoj, a obzirom kako je isto razdoblje obilježio rat broj fotografija koji pripadaju žanru ratne fotografije prevladava. Prije svega valja istaknuti kako je fotografija u devedesetima prepoznata kao važan, ravnopravan te često dominantan medij suvremene umjetnosti. Uzaludno je odrediti određenu točku u razvoju fotografskog medija, kada isti drastično dobiva na popularnosti. Tako ostaje za zaključiti kako afirmacija medija nije rezultat jednog događaja, već ona traje u devedesetima. Iako je proces afirmacije započeo još u sedamdesetima, u devedesetima dolazi do izmjene svijesti ljudi u kontekstu fotografskog medija što pospješuje njegovu afirmaciju.¹¹ Navedenome pridonosi činjenica kako fotografija postaje nezamjenjiv medij koji donosi nefiltriranu istinitost ratnog perioda. Iz motiva koje fotografija devedesetih godina uprizzoruje uviđa se povećanje broja onih kojima je zadatak izvijestiti o stvarnosti. Raširenom uporabom fotografije kako u privatnoj tako i javnoj sferi života pa i umjetničkoj, produkcija fotografija kojima bi se pridodao atribut dokumentarnosti raste. Samim time uviđa se važnost dokumentarne fotografije u ratnoj zbilji ranih devedesetih.

¹¹ Viculin, Marina. "Tko sam ja koji gledam? Fotografija devedesetih u Hrvatskoj." *Život umjetnosti*, vol. 90, br. 1, 2012, str. 22-35

2 Dokumentarna fotografija

Uzme li se u obzir činjenica kako je fotografija u uporabi još od ranih 1800-ih njezina uporaba ne jenjava, dapače postala je dostupna velikom broju ljudi, bez obzira jesu li poznavatelji i uživatelji umjetnosti ili streme ka tehničkom umijeću. Atribuirana nezasićenost fotografije postaje primarna odlika medija koji konzumentima omogućava proširenje vidika i uvjerenja o onome u što pojedinac ima pravo dobiti uvid. Fotografija tako postaje sredstvo kojim gledatelj/konzument doživljava ono što se oko njega događa, koristeći ju u putovanjima kako bi ovladao prostorom čime fotografski snimak postaje suvenirom. Fotografija postaje objekt što ga konzument prisvaja sakupljajući gotovo dijelove povijesti. U istome, naznačena je uloga fotografije kao dokumenta, kao nepobitnog dokaza koji tvrdi kako se zaista određeni događaj dogodio. Nemoguće je nijekati užase što ih donose ratne fotografije, od prvih takvih prizora, ranjenih vojnika na bojištu američkog Građanskog rata do suvremene uporabe u primjerice Domovinskom ratu, čega je i serijal „Budućnost“ dio.

Pomodna kultura konzumerizma koja vješto ulazi u javne i privatne sfere života pojedinaca učinila je dostupnu fotografiju još dostupnijim medijem. Argument je koji usmjerava prema zaključku o tretiranju iste kao proizvoda, što dovodi do problematiziranja fotografije kao proizvoda konzumerističkog društva. Gotovo usporedivo sa propalim trgovačkim poduzećem Budućnost koje Bovoljak prikazuje na fotografijama, komentar je socijalističke stvarnosti u koju prodire zapadni utjecaj koji sa sobom nosi pojavu konzumerizma. Uzme li se u obzir činjenica kako je medij fotografije postao osnovni alat kojim se bilježi stvarnost i gradi virtualni spomenar ne može se nijekati potrebitost i želja pojedinca da taj alat bude dostupan u svakom trenutku. Ponuđena je mogućnost da individue postanu dokumentarni fotografi vlastitog života, vlastite stvarnosti prezentirajući istu nerijetko na društvenim mrežama. Dostupnost fotografije rezultirala je time da bude podvrgnuta estetskim sudovima pojedinaca koji koriste medij u privatnoj sferi gdje njihova estetska načela upravljaju završnim produktom – fotografijom koja odgovara njima ponaosob. Kako bi stvorili završni produkt koji odgovara njima samima koriste različite alate koji fotografiju mijenjaju, odnosno manipuliraju njome. Raširenost ovakve vrste zahtjeva koju nameću konzumenti uzrokovala je ubrzani razvoj programa i aplikacija koji omogućavaju korisniku, konzumentu manipulaciju fotografijom. Zbog raširene uporabe opisanih programa i aplikacija publika kojoj se dokumentarna fotografija predstavlja propituje kredibilitet onoga tko ju donosi kao i fotografskog snimka. U suvremeno doba fotografija je postala medij koji je uz različite aplikacije izrazito lako manipulirati, radilo se o zadovoljenju društvenih obrazaca poput

idealizacije osobe, događaja, mjesta ili se prepoznaje manipuliranje fotografijom u ideološke svrhe umjetnosti.

Vjerodostojnost medija fotografije sada je, više nego ikada u njezinoj povijesti narušena suvremenim sredstvima manipulacije, programima i aplikacijama koji izmjenjuju stvarnost. Preispitivanje kredibiliteta fotografije postaje temeljem brojnih rasprava što ih suvremeno doba omogućenom uporabom raznih alata manipulacije pokreće, posebice u području povezanim s dokumentarnom fotografijom. Suvremeno doba svjedoči mediju fotografije koji je izložen manipuliranju, zato ona koja nastaje s minimalnim intervencijama, donosi prizor ili motiv koji djeluje snažnije te izaziva izraženiju reakciju. Dokumentarna fotografija tvrdi kako je nešto bilo jer je njezin referent zaista postojao.¹²

Nije naodmet zaključiti kako dokumentarni fotografi često vide stvari koje nisu dostupne svima, prikazi događaja, pokreta i nehumanih uvjeta fotografovom djelovanjem postaju vidljivi, pretvarajući netransparentnost u njezinu kontrastnu vrijednost – transparentnost. Do takve transformacije sadržaja dolazi jer fotografija služi kao svojevrsni dokaz onoga što se dogodilo, onoga što se događa i upozorenje je onoga što bi moglo biti, a zaniijekali su je oni koji problem ne vide ili odbijaju vidjeti. Potpuno uranjanje u kontekst problema koji se predstavlja preduvjet je nastanka dokumentarne fotografije koja će izazvati želju konzumenta da pristupi prikazanoj stvarnosti. Samim time, stvorena je polazišna točka kojom započinje analiza koja će ukazati na problem. Kvalitetne fotografije, tako i dokumentarne, kompleksni su zapisi interakcija autora i subjekta ili objekta iste. Konzumentu otvaraju pristup doživljaju oba aktera i cjelokupnog konteksta uzrokujući prvo pobuđivanje emocija, a zatim njihovo produbljenje do osjećaja. Opisana proširena svjesnost o drugim kulturama i pripadnicima istih dovodi do shvaćanja kako ne postoji utočište od tragedije, patnje, finalnog sukoba koji bi bio posljednji ili završni, samim time ne postoji utočište od povijesti i nema njezinog kraja. Zanimljivo je istaknuti kako današnji časopisi zapostavljaju dokumentarnu fotografiju, no ova je promjena sasvim logična i objašnjiva. U suvremeno doba oglašavanje je preuzelo kontrolu nad sadržajem časopisa, samim time za zaključiti je kako su oglašavanje i poslovni aspekt primarni faktori koji će odlučiti o sadržaju, a žele fotografiju koja je komercijalna i koja će „prodati“ časopis.¹³ Dokumentarna fotografija, iako snažna i pamtljiva, u suvremenom kontekstu više ne ispunjava ekonomske zahtjeve časopisa koji bi ju objavljivali, nije profitabilna koliko su fotografije što časopis prodaju. Autori dokumentarne

¹² Barthes, Roland. *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.

¹³ Light, Ken. *Witness in our time: Working lives of documentary photographers*. Smithsonian Institution Press, Washington, 2010.

fotografije teško pronalaze mjesto objave istih, ali i financiranje, uzrokujući deficit ako se referira na razdoblje u kojem je služila kao jedini izvor slikovitih novosti i informiranja.¹⁴ Kao i sve umjetničke kvalitetne fotografije, dokumentarna je oduvijek bila dio visoke umjetnosti i umjetničkih krugova. U suvremenom kontekstu posebno je važno zato što se više ne pojavljuje u nekadašnjoj količini u časopisima, sada se pronalazi na izložbama i u knjigama. Što joj daje toliku moć, zašto je i dalje poželjni medij prijenosa informacija? Značaj proizlazi iz činjenice kako je dokumentarna fotografija transcendentalna, ona nadilazi vrijeme i mjesta te ostaje svjedokom prošlih događaja.

U slučaju serijala „Budućnost“ pitanje upliva fotografa u prizor pruža vrlo jasan i jednostavan odgovor. D. Bovoljak donosi dokumentaristički snimak stvarnosti kakva ona zapravo jest. Prisutna je minimalna intervencija fotografa u prizor, gotovo i ne postoji. O intervenciji u kontekstu nastanka serije fotografija „Budućnost“ moguće je raspravljati u vidu tehničkog umijeća. Intervencija postoji kao stremljenje ka tehničkom umijeću što obuhvaća odabir crno-bijele tehnike, odabir jedne ekspozicije u odnosu na neku drugu i sl. Za razumijevanje fotografija, samim time motiva, primarnu važnost nosi ono o čemu fotografija jest. Ukoliko je konzumentu ponuđen dvosmisleni prizor on ne zna čijeg je svijeta taj prizor dio. D. Bovoljak serijom ukazuje na važnost konteksta, reže kadar koji bi pružao više informacija stavljajući naglasak na jedan motiv, a time i promišljanje. Pobuđuje znatiželju konzumenta kojemu je jasno uprizoren uništen natpis *Budućnosti*, navedeno otvara niz pitanja koja ga dovode do iskušenja umjetničkog djela u potpunosti.

2.1. Ratna fotografija

Nezanemarivu težinu dokumentarne fotografije preuzima ratna fotografija koja u kontekstu rada prvenstveno otvara pitanje zašto su ratne fotografije u tolikoj mjeri citatne i univerzalne? Dokaz su tragedije koja je jednom bila zbilja nekog naroda, sukobi i neslaganja oko notornih tema koji se ogledaju u oduzimanju vrijednosti ljudskog života, sudbine naroda, etičnosti odluka donesenih u trenucima rata mogu se svesti na učenje iz ratne fotografije koja prenosi zbilju nepojmljive situacije slikom. Primarnu ulogu u nastajanju fotografije preuzima fotograf, jedan je od ključnih aktera bez čijeg se djelovanja ne bi moglo pristupiti dijelu stvarnosti koji donosi fotografirajući specifični događaj, motiv ili radnju na određenom mjestu. Gledatelju ostaje odlučiti je li fotografija što je stavljena pred njega vjerodostojna ili ne.

¹⁴ Light, Ken. (bilj. 23)

Fotografija je već u trenutku nastajanja podložna manipulaciji što se iščitava iz povijesti medija, kao primjer poslužiti će slučaj Građanskog rata u Americi. Fotografija je svojom pojavom unijela objektivnost u promatranje događaja koji okružuju društvo, smatrana je činjenicom, no tada gledatelji/konzumenti nisu osvijestili mogućnost manipulacije prizorom i medijem. Ratni fotografi često su pomicali predmete i tijela kako bi namjestili prizor koji bi pojačao moć slike i snagu dokumentarne fotografije.¹⁵

U suvremeno doba manipulacija ostaje otvorena i za drugog aktera – medije. Samim time može se utvrditi utjecaj različitih političkih struja, privatizacije medija, i sl. što oblikuje medije i vijesti koje usmjeravaju u njima profitabilni smjer. Mediji su izvor koji prenosi cenzurirane ili necenzurirane fotografske snimke užasavajućih prizora kako bi osvijestili javnost koju čine gledatelji/konzumenti, o stvarnosti koju doživljava određena nacija, narod, rasa i sl. U ovom slučaju zaključuje se kako se radi o specifičnom dogovoru temeljenom na povjerenju između gledatelja i onoga tko fotografiju prezentira, bez obzira odnosi li se to na fotografa ili medije koji fotografije distribuiraju. U ovome smislu valja odagnati estetski sud koji su gledatelji skloni primjenjivati u interakciji s fotografijom i promatrati istu kao dokaz postojanja zbilje koja može biti drugačija od one koju doživljavaju.

Diverzifikacija aktera koju je fotografija svojom popularizacijom unijela u različite sfere javnog života ostala je nepromijenjena do današnjeg dana. O navedenom je moguće govoriti ako se u obzir uzmu interakcije koje objava ratnih fotografija zahvaća. Fotograf koji sudjeluje na mjestu događaja i kao svjedok prenosi ono što se događa, mediji koji fotografiju distribuiraju do konačnog aktera – gledatelja/konzumenta. Kontekst ratne fotografije podrazumijeva postojanje i izgradnju interakcija među spomenutim akterima što se ogleda u načinu na koji će mediji prenijeti narativ situacije, sudjeluje li fotograf u događaju kao neutralni svjedok, izvještava li objektivno, radi li se o trofejnoj fotografiji rata i sl. Za razumijevanje ratne fotografije i njezine distribucije publici, kao konzumentima, valja utvrditi postojanje kompleksnih odnosa koje donosi. Mediji su alat koji ratnu fotografiju čine dostupnom velikom broju ljudi, a u istom procesu ima moć prikaza događaja u smjeru koji odgovara preferiranom narativu. Navedeno otvara mogućnosti stereotipizacije naroda i posljedično reduciranja sukobljenih strana na dehumanizirani nivo, što kod publike koja pristupa ovakvoj vrsti narativa ratne fotografije umanjuje empatiju.¹⁶ Sagleda li se kontekst u kojemu D. Bavljak ostvaruje serijal „Budućnost“ u svjetskom kontekstu, primjer zaraćenih strana Hrvatske i Srbije može se

¹⁵ Davies, J. E. Penelope. *Jansonova povijest umjetnosti*. Stanek, 2013.

¹⁶ Vitaljić, Sandra. *Rat u slikama: Suvremena ratna fotografija*. Algoritam, 2013.

primijeniti i na suvremenu ratnu fotografiju zaraćenih strana Iraka ili Afganistana gdje je prisutna prethodno opisana dehumanizacija. Sagleda li se izvještavanje sukobljenih strana Srbije i Hrvatske kao pojedinačni slučaj zamijetit će se afinitet prema narativu medija koji dovodi do eskalacije političkih sukoba jer su zaraćene strane radile na dehumanizaciji suprotstavljene strane, samim time pojačavanju ratne psihoze. Rezultat kompleksnog odnosa medija i fotografa susreće se u fotožurnalizmu koji iznosi pitanja vjerodostojnosti fotografija. Navedeno se dotiče sfere etike i odgovornosti koju fotograf kao svjedok koji ne smije intervenirati u scenu i manipulirati fotografijom ne smije narušiti. Nadalje, odnos koji se gradi u interakciji medija i fotografa ne bi bio potpun bez konzumenta, odnosno publike. Jedan od temeljnih čimbenika koji pojašnjava interakciju između motiva fotografije i gledatelja jesu rasprave iz područja proučavanja emocija i motivacije za pristupom scenama od kojih bi gledatelji inače skrenuli pogled. Važno je u ovome slučaju osvijestiti različitost pristupa, gledatelja koji su u događaju neposredno sudjelovali ili bili zahvaćeni zbiljom događaja, odnosno događaj je dio njihove stvarnosti te onih koji posredno, u interakciji s fotografijom pristupaju događaju jer u njemu ne sudjeluju. Ako se u obzir uzmu gledatelji koji promatraju fotografiju kao strana koja se nalazi u sukobu moć slike bit će snažnija i izraženija, nego za gledatelje koji kao promatrači stječu znanja o sukobu.

Prenamjenom prvotne uloge ratne fotografije kao dokaza i alata izvještavanja dolazi se do sljedećeg zanimljivog odnosa – odnosa ratne fotografije s muzejskim ili galerijskim prostorima. Ulaskom ratne fotografije u prostor galerije ili muzeja, odnosno u izložbeni prostor prijenos poruke ostaje bez posrednika koji bi istu usmjerio prema preferiranom narativu, dapače tvrdnja može ići u smjeru postavljanja premise kako fotografije u izložbenom prostoru imaju izraženiju moć slike.¹⁷ Opasnost od toga da ratna fotografija ulaskom u izložbeni prostor bude dekontekstualizirana i predmet obožavanja postoji, no kvalitetnim pristupom materijalu koji je pojedinom muzeju ili galeriji pružen otvara se mogućnost prenošenja snažne poruke koju te fotografije nose. Kontekstualizira li se fotografski snimak popratnim tekstom može se tvrditi postojanje edukativnog aspekta i podizanje svijesti koji su već postojali objavom u novinama ili drugom izvoru vijesti. Prelaskom u izložbeni prostor dolazi do promjene paradigme ratne fotografije, stoga se pojavljuje opasnost od estetizacije rata – nameće se pitanje u kojoj mjeri će gledatelji predstavljenu im fotografiju smatrati autentičnom. Bojazan od prelaska u domenu estetizacije ratne fotografije povezana je s načinom na koji fotograf pristupa motivu. Tehnički kvalitetno izvedena fotografija može upasti u zamku umanjene vjerodostojnosti jer gledatelji

¹⁷ Vitaljić, Sandra. (bilj. 26)

koji joj pristupaju osjećaju kako se fotografijom manipuliralo, stoga se i izvodi zaključak kako fotografije što ih karakteriziraju nesavršenosti poput zrnatosti, lošeg kadriranja, zamućenosti i sl. gledateljima djeluju istinitije. U kontekstu izložbenog prostora gdje je jasno iskomunicirana poruka pojedine fotografije iste nisu objekti umjetničke prakse, već snažna retorička sredstva. Mogućnost manipulacije fotografijom usmjerava način na koji će gledatelji pristupiti interpretaciji. Pojedinac neće propitivati kredibilitet fotografije ukoliko se nalazi na njoj, a ista je izložena određenoj vrsti manipulacije poput uljepšavanja, zato što pojedinac očekuje isto ukoliko radi vlastiti portret. U trenutku kada pojedinac pristupa ratnoj fotografiji, odnosno prikazu nečije tragedije, od fotografije se očekuje da bude neutralna i da se u nju ne intervenira, da neposredno donosi prikaz tragedije. Predstavljena situacija jest paradoksalna, no ostaje istinita jer tvrdnja o mogućnosti manipuliranja fotografijom određuje način na koji ju gledatelji interpretiraju.

3 Darko Bavoljak

Autor serijala „Budućnost“ Darko Bavoljak (28. ožujka 1961. godine, Zagreb) završio je studij snimanja, a kao student Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, objavljuje fotografije u tada aktualnim novinama i časopisima poput *Poleta*, *Studentskog lista*, *Starta* i *Svijeta*, ali i monografijama, katalogima, stručnim publikacijama te knjigama.¹⁸ Opus autora dio je raznih privatnih kolekcija, zbirki muzeja poput Muzeja suvremene umjetnosti i Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku te Galeriji umjetnina u Splitu. Uz ostvarenja na području fotografskog medija ističu se i filmska ostvarenja koja sudjeluju na brojnim priznatim festivalima i događajima. Ističu se dokumentarni filmovi poput *Stupid Antonio Presents* (2006.) prikazanog na Danima hrvatskog filma i Split film festivalu, *Goli otok* (2012.) prikazanog na Danima hrvatskog filma i Zagreb film festivalu, *MMC* (2013.) prikazanog na Liburnia film festivalu. U opusu se pronalaze i eksperimentalni filmovi poput filma *Urbi e torbi* (2013.) kojim također sudjeluje na događaju posvećenom filmskoj umjetnosti – Danima hrvatskog filma 2013. i 2016. godine. Fotografski put započinje početkom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, točnije 1983. godine, godinu dana prije upisanog studija snimanja na Akademiji za kazalište film i televiziju. S obzirom na važnost omladinskog tiska i zainteresiranosti tadašnje mlade generacije fotografa za urbane motive što ih okružuju, važnu ulogu u stvaralaštvu ima *Polet* u kojem D. Bavoljak započinje svoje javno djelovanje. Njegovi fotografski snimci osamdesetih godina odražavaju mentalitet jedne generacije – generacije koja sudjeluje u svakodnevici stavljajući fokus na događaje što ju okružuju i izvještavanje o istima. Bavoljak dokumentarnim pristupom bilježi svijet oko sebe, fotografirajući događaje gdje iz većih grupa izdvaja pojedince koji su svjesni kamere, ali pokazuju svoje nesuprimirano i nedomulirano ponašanje. Kao primjer tvrdnje izdvaja se fotografija iz koje se iščitava lascivnost izvođačice koja podiže suknju kako bi pokazala голу kožu, odnosno svoje tijelo.¹⁹ (Slika 1) Kao naturalnije fotografije iz ovakvog pristupa izdvajaju se scene folklorno obilježenih događaja u kojima subjekti sudjeluju u dokumentiranju vlastitog nasljeđa – folklora prilikom čega ne izmjenjuju svoje ponašanje. (Slika 2)

¹⁸ Bavoljak, Darko. *Autor*. Dostupno na: [Autor - Bavoljak](#)

¹⁹ Bavoljak, Darko (bilj. 1)



Slika 1. Darko Bavljak. Iz serije fotografija snimljenih 1982. – 1991. Vlasništvo autora



Slika 2. Darko Bavljak. Iz serije fotografija snimljenih 1982. – 1991. Vlasništvo autora

Činjenica kako fotografije nastaju osamdesetih godina kada se u mnoštvu svakodnevnih ili urbanih prizora valjalo izdvojiti dovodi do zaključka o postojanju težnje za stvaranjem atraktivnog sadržaja, uzevši u obzir kako se radi o mladome fotografu koji se treba afirmirati na suvremenoj umjetničkoj sceni. Radove koji nastaju nakon završetka studija karakterizira meditativnost sadržaja kao i činjenica da postupno poprimaju konzistentniju formu.²⁰ Navedeno se može pratiti od ranih devedesetih godina sve do danas.

Prva polovica devedesetih godina obilježena je ratom na području na kojem stvara Bavoľjak. Važan dio autorovog opusa čine ratne fotografije koje je snimio kao vojnik, pripadnik Satnije hrvatskih umjetnika. Fotografski medij poslužio mu je kao alat kojim izvještava stvarnost jednog naroda prilikom čega je vidljiv senzibilitet ka ostvarenju vjerodostojnosti, korektnosti i kredibilitetu fotografija. Pristupa studiozno jer fotografske snimke uz neposredni prijenos tuđe/naše zbilje ostaje otvoren za dublju interpretaciju zadržavajući aspekt simboličnosti i dublje semantičke poruke. Autor je sudjelovao na 24 samostalne izložbe, što obuhvaća razdoblje od 1985. godine kada sudjeluje na izložbi naslovljenoj *Fotografije* u Galeriji foto kluba u Zagrebu do 2022. godine i najrecentnije izložbe pod naslovom *Budućnost vs. Budućnost* održanoj u Galeriji Spot – ured za fotografiju grada Zagreba. Od važnijih skupnih izložbi ističu se 22 koje su obuhvaćene periodom od 1990. godine kada izlaže na 22. Salonu mladih u Zagrebu do dvije recentne izložbe 2021. godine, jedne smještene u Gradskom muzeju u Križevcima pod naslovom *Od cehova do čelika i nakon*, a druge u Dubrovniku u Galeriji Otok naslova *Okoliš sjećanja – umjetnost protiv represije*.²¹

3.1. Serijal „Budućnost“

Serijal čini sedam crno-bijelih fotografija dimenzija 100 x 150 cm koje su izrađene u pet serija numeriranih 1/5, 2/5, 3/5, 4/5 i 5/5, a danas se nalaze u vlasništvu Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku te u privatnom vlasništvu autora serijala.²² (Slika 3, Slika 4, Slika 5, Slika 6, Slika 7, Slika 8 i Slika 9) Odabir motiva natpisa *Budućnost* kao snažnog semantičkog i simboličkog sredstva otkriva njegovo dublje značenje koje će radom biti razjašnjeno. Fotografski snimci serijala prikazuju ime tadašnjeg trgovačkog poduzeća – Budućnost. Osnovano je pedesetih godina prošlog stoljeća što otvara

²⁰ Bavoľjak, Darko (bilj. 1)

²¹ Bavoľjak, Darko (bilj. 1)

²² Bavoľjak, Darko. *Budućnost*. Dostupno na: [Budućnost - Bavoľjak](#)

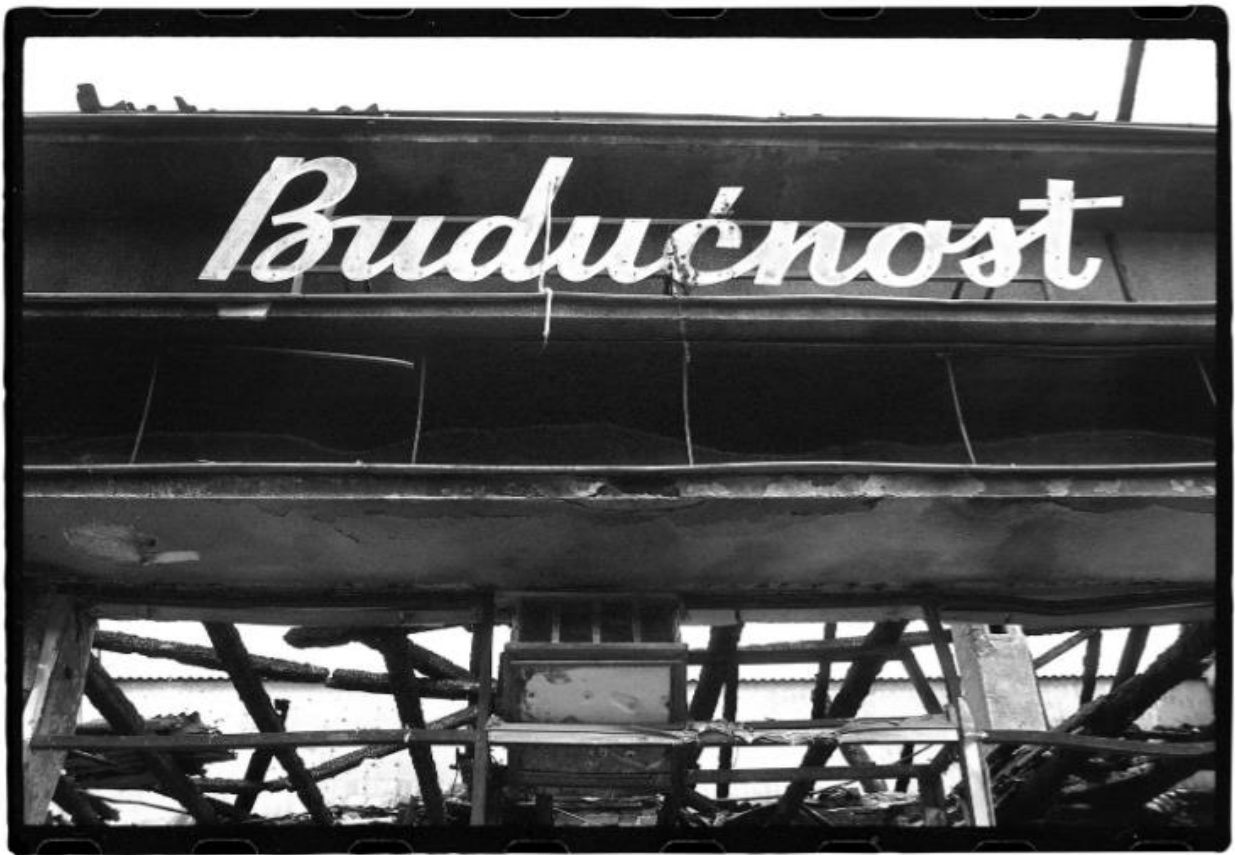
moгуćnost autoru serijala da se natpisom referira na paradigmu prošlog vremena. Referenca obuhvaća razdoblje socijalizma kada je budućnost bila određena i kada je imala prepoznatljiv oblik koji je valjalo ispuniti.



Slika 3. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti.



Slika 4. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.



Slika 5. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.



Slika 6. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.



Slika 7. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.



Slika 8. Darko Bavljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.



Slika 9. Darko Bavoljak. *Budućnost*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. 1992.

Prepoznatljiv oblik zgrada, odnosno specifična tipografija koja se ogleda u jednostavnosti i naglašenom funkcionalizmu zgrada poduzeća, ukazuje na pedesete godine. Prizori uništenih natpisa granatiranih i djelomično spaljenih objekata reference su budućnosti minulog vremena socijalizma, no isto postaje primjenjivo za tadašnje ratno razdoblje i nesigurne budućnosti. Nastaje 1992. godine u jeku Domovinskog rata kada D. Bavoljak kao pripadnik Satnije hrvatskih umjetnika bilježi ratna razaranja, u slučaju ovog serijala na području Pakraca i Lipika.²³

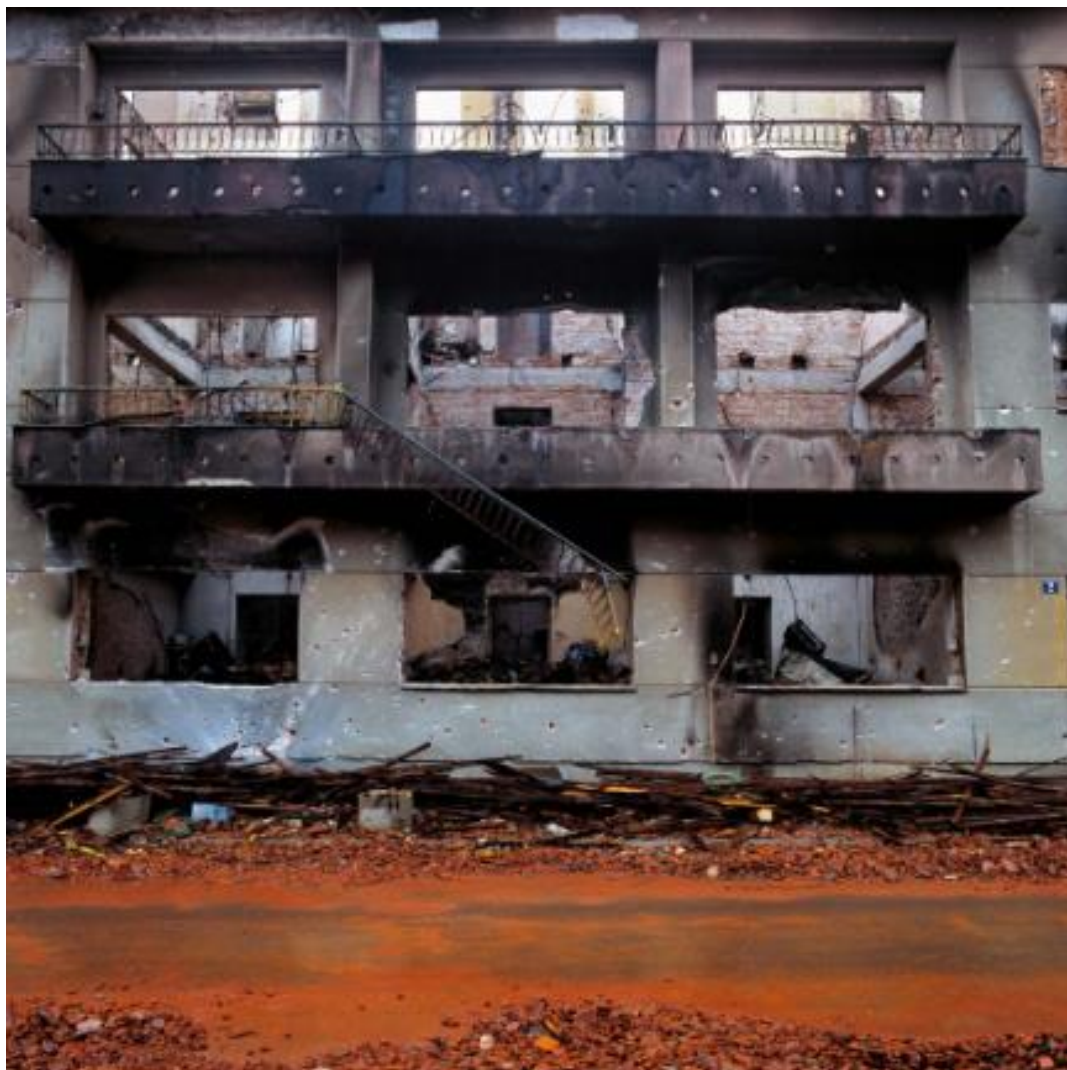
Valja istaknuti kako je u periodu ranih devedesetih, odnosno razdoblju Domovinskog rata kolor – film bio teže dostupan i skup dok je kvaliteta bila lošija od onog crno-bijelog, stoga ne čudi kako postoji suficit crno-bijelih fotografija. Iako je navedeni argument služio kao objektivan razlog korištenja crno-bijele tehnike senzibilitet umjetnika ka umjetničkom htjenju progovara kroz karakteristike crno-bijele fotografije. Tmina koju crno-bijela fotografija nudi

²³ Križić-Roban, Sandra. *Darko Bavoljak „Budućnost“ (Pakrac, Lipik) 1992. vs. Bojan Mrđenović „Budućnost“ (2011. – 2018.)*. 2022.

dostatna je da ukaže na sveopći mrak koji postoji kako u javnim tako i u privatnim sferama života naroda čija je budućnost upitna. U serijalu je za fotografski snimak korištena crno-bijela tehnika, riječ je o leica formatima na kojima su prizori uokvireni crnim okvirima ukazujući na rub kadra, ali i ono što ostaje izvan njega. Bavoľjak gledateljima ne ostavlja mogućnost traženja različitih motiva na fotografijama serijala, dapače postavlja kadar tako da u fokusu svakog fotografskog snimka bude konstanta, natpis *Budućnost* koji se nalazi u središtu. Prizori su lišeni šireg konteksta jer na njima nema ljudi, okoliša što okružuje zgradu i natpis ili drugih elemenata što bi neposredno omogućili interpretaciju. Prikazani su devastirani natpis i objekt čime je autor gledatelju pružio informacije iz kojih je moguće zaključiti o cjelokupnom izgledu uništene zgrade.

3.2. Prizori uništene arhitekture devedesetih

Brojnost istog ili sličnog fotografskog sadržaja, kao i osoba koje sadržaju pristupaju iznimna je u razdoblju devedesetih godina na području Hrvatske. Uzrokovana ratnom situacijom fotografija umjetnika i amatera usredotočena je na prenošenje zbilje koja ih okružuje. Ono što ih razlikuje jest tehnička kvaliteta, optička čistoća, kadriranje i sl. Koncept koji je kao središnji pojam hrvatske likovne scene sedamdesetih stvorio tradiciju što se nastavlja u nadolazećim desetljećima, devedesetih godina ulazi u novi vrijednosni sustav koji kao zajedničku točku fotografa pronalazi ratnu stvarnost. Bavoľjak nije jedini fotograf koji za izvještavanje o ratnim razaranjima odabire motiv uništene arhitekture, u ovome slučaju na Bavoľjaku bliskom području, Pakracu djeluje fotograf Damir Fabijanić. Fabijanić odabire motiv razrušenih zgrada kako bi prikazao posljedice što ih donosi ratno razaranje. Kao i kod Bavoľjakove *Budućnosti* motiv je u krupnome planu što pažnju konzumenta usmjerava na porušeno stubište, balkone i elemente zgrade bez ostalih motiva koji bi zahtijevali pažnju konzumenta čime glavni motiv postaje snažno sredstvo prenošenja poruke bez riječi. (Slika 10)



Slika 10. Damir Fabijanić. *Stambena Zgrada Pakrac*. 1992.

U kontekstu Fabijanićevog rada valja spomenuti fotografije ratom razorenog Dubrovnika. Zanimljivo je istaknuti kako autor u dva posebna trenutka fotografira Dubrovnik, netom prije napada 1989. godine, a zatim 1992. nakon razaranja stvarivši kvalitetnu referencu situacije prije – poslije, odnosno fotografijom ratom razorenog Dubrovnika, razrušenih kulturnih spomenika izvještava o ratnoj zbilji.²⁴ (Slika 11)

²⁴ Ivančević, Radovan, *Vječna priča o vječnom gradu*. Dostupno na [Dubrovnik... rat – Damir Fabijanic](#), 2018.



Slika 11. Damir Fabijanić. *Onofrijeva česma*. Srpanj 1989./ prosinac 1991.

Motiv za ovakvom vrstom fotografije jasan je i nedvosmislen, arhivski i dokumentaristički, cilj je fotografirati uništenu kulturnu baštinu, a time usmjeriti pažnju na problem rata. Za razliku od Bavoļjakeve crno-bijele fotografije, većina pod Fabijanićevim autorstvom je u boji. Ukoliko se govori o ratnom razaranju Dubrovnika valja spomenuti fotografa koji također donosi prizore uništene arhitekture i simbola grada, fotograf Pavo Urban. Usporedi li se Urbanova fotografija s onom koju donosi Bavoļjak prva razlika koja se nameće jest trenutak bilježenja. Dok Bavoļjak seriju fotografija snima nakon što je napad izvršen Urban bilježi tijekom napada. Iako je koristio fotografiju u boji, posljednja crno-bijela fotografija zauzima posebno snažni utisak s obzirom kako je to autorova posljednja fotografija prije stradanja na terenu u trenutku izvještavanja. (Slika 12)



Slika 12. Pavo Urban. *Posljednji snimak X - Dubrovnik, 6. prosinac 1991.* 1991.

Pažljivim kadriranjem prati uništenje simbola grada Dubrovnika, za razliku od Bavoļjaka konzumentu pruža širi kontekst smještajući u prizor više spomenika kulture i dim koji upućuje na uništenje istih. Za zaključiti je kako fotografi devedesetih godina djeluju pod zajedničkim nazivnikom dokumentarističkog pristupa koji je, ovisno o autorima, u većoj ili manjoj mjeri manipuliran no ostaje sredstvo za uprizorenje užasa što ih donosi rat.

3.3. Citatnost „Budućnosti“ Darka Bavoljaka

Univerzalna istina što ju motiv budućnosti prenosi čimbenik je koji uvjetuje njegovu citatnost. Autor Bojan Mrđenović nastavlja Bavoljakov rad stvarajući parafrazu originalne serije fotografija. (Slika 13, Slika 14, Slika 15, Slika 16, Slika 17)



Slika 13. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018.



Slika 14. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018.



Slika 15. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018.



Slika 16. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018.



Slika 17. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018.

Iako se u obje serije fotografija prepoznaje motiv devastiranog natpisa nekadašnjeg trgovačkog poduzeća, Mrđenović koristi širi kontekst prikaza. Postavlja kadar tako da u njega pušta više elemenata poput okoliša koji okružuje objekt, automobile i cjelokupni izgled zgrade na kojoj se nalazi natpis. U urbanome prostoru autor koji pripada mlađoj generaciji umjetnika zamjećuje posljedice ratnog razaranja i stradanja te u razdoblju nekoliko godina, od 2011. do 2018. godine, gotovo arhivskim pristupom istražuje povijest jednog područja.²⁵ Vremenski okvir nastanka Mrđenovićeve serijala uključuje stvaranje unutar nekoliko godina, dok Bavoľjak bilježi promjene u mnogo kraćem vremenu. Navedeno čini jednu od razlika u usporedbi dvije serije fotografija, ali za ustvrditi je kako pokazuje i način na koji autori pristupaju motivu. Bavoľjak prenosi istinu ratne zbilje o kojoj je trebalo senzibilizirati publiku, zamjećuje se urgentnost situacije, stoga ne čudi činjenica kako serija fotografija nastaje u mnogo kraćem vremenskom periodu. Mrđenovićev arhivski pristup motivu uvjetuje višegodišnji boravak na terenu i bilježenje promjena što su zadesile propalo poduzeće. Autor potonje serije fotografija odrasta među ruševinama tranzicijskog razdoblja te motivacija za snimanje fotografija ostaje gotovo jednaka kao i kod D. Bavoľjaka. D. Bavoľjak sudjelovao je u Domovinskom ratu kao mladić, a o zbilji istog izvještavao je izlaskom na mjesta događaja – mjesta koja su pogođena ratnim razaranjem. B. Mrđenović proživljava traumu rata u ranome djetinjstvu, a navedeno je pokretač odluke o snimanju serije *Budućnost*.²⁶ Rat kao zajednički element povezuje dva autora koji motivom fotografija ukazuju na budućnost o kojoj se ne povode rasprave. Takva budućnost prešućuje rasprave o problemima što su dio društveno-političke sfere određenog područja gdje društvo ostaje podijeljeno. Referiraju se na propali sustav socijalizma i posljedice koje neslaganja i različiti stavovi donose, a vođeni su propadanjem i ratnim razaranjem. Jedan od prvih elemenata koji čini razliku između dva serijala odabir je tehnike snimanja, dok Bavoľjak zadržava tminu crno-bijele fotografije Mrđenović seriju prikazuje u boji. Upravo je boja, koja definira fotografiju, odlučujući element koji ukazuje na diobu mlade i starije generacije fotografa, diobu u kojoj motiv uništene budućnosti ostaje konstanta. Poruka i značenje što se iščitava ostaje isto – poruka o upitnoj budućnosti sustava u tranziciji što za posljedicu ostavlja brojna pitanja skupina koje su marginalizirane, podijeljene ili oslabljene.

²⁵ Mrđenović, Bojan. *Budućnost*.

²⁶ Križić-Roban, Sandra. "Prolongirana trauma: Domovinski rat i suvremena hrvatska fotografija." *Život umjetnosti*, vol. 108, br. 1, 2021, str. 22-43.

4 Paradoks negativne emocije

Kome su fotografije tuđeg stradanja namijenjene? Zašto u kontekstu ovoga rada raspravljati o naizgled notornoj temi. Rad zahtjeva definiciju motiva serijala, samim time dio je (utjecaja) različitih ideja, sustava, ideologija, paradigmi i sl. koje mogu pružiti potpunu definiciju značenja motiva.²⁷ Posljedično, valja se usmjeriti na promišljanje kome je serijal namijenjen kako bi se zaključilo o značenju motiva prikazanog u seriji fotografija jer značenje serijala, odnosno značenje motiva predstavljenog serijom fotografija te reakcija gledatelja ovise o objašnjenju prikazanog. U umjetnički diskurs uvodi se pojam (negativne) emocije. Nastojeći pojasniti kontekst u kojem D. Bovoljak stvara serijal važno je dotaknuti se pitanja o postojanju negativne emocije zato što fotografija, točnije serijal „Budućnost“, nastaje u ratom pogođenom području (zadržava karakter dokumentarističke ratne fotografije s antiratnom porukom koja je prenesena simboličkim prikazom natpisa budućnosti), a upoznavši se s kontekstom izvodi se zaključak o mogućnosti postojanja negativnog doživljaja – doživljaja negativne emocije. No, kako razriješiti pitanje, odnosno dati odgovor na problem koji još uvijek traži razrješenje.

Ukoliko se pokrene rasprava o doživljaju negativnih emocija u umjetnosti, otvara se područje koje još nije razriješeno, postoje tek različiti odgovori na pitanje o razrješenju paradoksa koji se u teorijskim tekstovima pronalazi pod različitim imenima - paradoks tragedije/ paradoks negativne emocije.²⁸ Cilj je poglavlja sumirati i predstaviti spoznaje iz područja negativnih emocija i iste primijeniti u interpretaciji serijala „Budućnost“. Za što jasniju sliku o pozadini koja utječe na doživljaj umjetničkog djela, kako bi se sumirala skupina različitih odgovora, u radu će se koristiti simplificirana fraza „paradoks negativne emocije“ kao krovni pojam koji obuhvaća različitu terminologiju.²⁹ Kako fenomenologija paradoksa negativne emocije ostaje nedefinirana cilj je ograditi se od interpretacije u smjeru pojednostavljene situacije osjećanja ugone u boli. Cilj je ponuditi različite interpretacije, diversificirati pristup kako bi odgovor o funkciji motiva u serijalu „Budućnost“ bio utemeljen i argumentiran.

Jedini negativni aspekt koji čini konstantu u različitim situacijama u kojima se javlja emocija je „procjena“ situacije – Što ona zapravo znači? Upuštajući se u doživljaj umjetničkog

²⁷ Sontag, Susan. *Prizori tuđeg stradanja*. Algoritam, 2005.

²⁸ De Clerq, Rafael. *A simple solution to the paradox of negative emotion*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 111 – 122

²⁹ Todd, Cain. *Attention, negative valence and tragic emotions*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 224 – 245

djela pojedincima se javlja strah od negativne emocije (negativnosti) koja je usmjerena na stvarne osobe ili stvarne događaje što bi posljedično dovelo do situacije u kojoj prethodno spomenuta negativnost intenzifikacijom u doživljaju umjetničkog djela utječe na pojedinca.³⁰ Rješenje problematike paradoksa koje pojašnjava kako pojedinci ne osjećaju negativne emocije prilikom iskustva umjetničkih djela koja bi to izazivala, već zamišljaju postojanje takvih emocija nudi Walton. Što osjećati ili kako znati što osjećati sumira u tvrdnji

„Bilo što, što se spaja s ispravnim vjerovanjem da bi se ostvarila emocija“.³¹

Neizostavni je čimbenik pojava želje za konzumiranjem umjetnosti, što autor Rafael De Clerq jasno pojašnjava. Polazi od pretpostavke kako estetske karakteristike poput toga da je djelo moćno, zapanjujuće, da privlači pažnju, što su u suštini pozitivne karakteristike, uzrokuju pojavu želje koja je pozitivno konotirana, za konzumiranjem umjetnosti – umjetničkog djela.³²

Važnost teme paradoksa negativnih emocija u umjetnosti za kvalitetniju interpretaciju umjetničkih djela vidljiva je postojećoj kategorizaciji paradoksa što se javlja prilikom doživljaja umjetničkih djela. No, prije same kategorizacije valja navesti što se smatra doživljajem umjetničkog djela, gdje će kao temelj pojašnjenja poslužiti djelovanje geštaltista. Iako doživljaj emocija čini jedan od glavnih aspekata prilikom susreta s umjetničkim djelom nitko nije sustavno razradio teoriju emocionalnog reagiranja na isto, no najveći doprinos leži u geštalt psihologiji, u kontekstu rada istaknut će se teoretičar kojem je polazište u geštaltu, Rudolf Arnheim. Kao teoretičar aktivan je u području proučavanja percepcije umjetničkih djela te izdvaja kako formiranju misli, odnosno spoznaje (u ovom slučaju referira se na spoznavanje umjetničkog djela) prethode intuitivni i intelektualni aspekt. Intuicija je, kako navodi autor, povezana s opažanjem općenitog sastava sustava, dok intelektualna analiza služi pojašnjanju svojstava pojedinih jedinica i događaja iz individualnog konteksta i zatim ih definira.³³ U navedenom se uloga emocija može povezati s onim intuitivnim jer predstavljaju prvotnu reakciju na ekspresivne značajke djela koje dalje biva objašnjeno intelektualnim aspektom što dovodi do formiranja mišljenja i naposljetku same spoznaje djela. No, zašto se unutar navedenog otvaraju brojne rasprave? Valja imati na umu značenje koje se pridaje doživljenim emocijama. Prema tome, polazište čini iskustvo pojedinca, u što valja uključiti i kulturalni

³⁰ De Clerq, Rafael. (bilj. 31)

³¹ Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, 1993. PP. 252.

³² De Clerq, Rafael. (bilj. 31)

³³ Arnheim, Rudolf. *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Matica hrvatska, 2009.

kontekst. Također, unutar domene emocionalnih iskustava javlja se beskonačno mnogo varijacija. Emocija nikada nije ista kao prethodna, nego je skup svih prethodnih iskustava koje je osoba proživjela.³⁴

Emocija, odnosno paradoks negativne emocije što se javlja prilikom doživljaja umjetničkog djela moguće je kategorizirati i pojasniti pomoću pet kategorija. Prva pojašnjava kako doživljaj negativne emocije u umjetnosti kompenzira negativnost doživljaja, ako se u središte pak stavi kontekst razumijevanja umjetnosti tada se negativna emocija transformira u nešto pozitivno, nadalje treća kategorija pojašnjava kako doživljena negativnost također može biti važna za cjelokupno iskustvo umjetničkog djela dok četvrta naglašava kako negativne emocije nisu intrinzično nepoželjne ili neugodne što dovodi do pete kategorije koja negira mogućnost pojave negativnih emocija u iskustvu umjetnosti negativnog karaktera.³⁵ Jasno je postojanje različitih pristupa rješavanju problema što ovisi o različitim faktorima, načinu na koji pojedinac vidi umjetnost, motivaciju, mentalne procese koji su povezani s emocionalnim odgovorom na umjetničko djelo. Zapravo bi nijekanje i marginaliziranje takvih prizora zbog preosjetljivosti rezultiralo stvaranjem tabua što ih određuju pojedinci, u ovome slučaju njihov moral koji utječe na umjetničku sferu u smanjenju količine „proizvodnje“ takvih djela, čemu ne bi trebalo i ne smije se težiti. Navedeno se najbolje iščitava iz tvrdnje S. Sontag

„U suštini, fotografija zadovoljava nadrealistički zahtjev za nepokolebljivim ravnopravnim tretiranjem svih tema.“³⁶

Bavoljak je ovim serijalom ratnoj fotografiji pristupio gotovo inovativno, fotografova je priroda pronaći novo gledište poznatog sadržaja, a ne standardnim ili uvriježenim prizorom distribuirati poruku. Simboličkim motivom budućnosti odstupa od konvencionalnog prenošenja antiratne poruke. Što gledatelje privlači fotografijama ili općenito umjetničkim djelima koja ih užasavaju i dalje ostaje za zaključiti, no tvrdnja kako postoji različit broj faktora što će utjecati na želju o pristupu takvoj umjetnosti biva najdostatnija da se ponudi u kontekstu rada. Riječ je o umjetničkim djelima čija snaga ostaje ista upravo zato što gledatelji nisu opetovano izloženi istima, a fotografije uništene *Budućnosti* ulaze u navedeni diskurs. U ovome slučaju ispravno rješenje problema, odnosno odgovor na isti gotovo ne postoji, može se teoretizirati i raspravljati o najadekvatnijem rješenju gdje bi osjećaj dužnosti promatranja takvih umjetničkih djela bio

³⁴ Roald, Tone. *Cognition in Emotion: An Investigation Through Experiences With Art* (Consciousness Literature & the Arts). Brill Rodopi. 2015.

³⁵ Levinson, Jerrold. *Introduction*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013.

³⁶ Sontag, Susan. *O fotografiji*. Naklada Eos, 2007. str. 62

jedan od najizraženijih. U suvremenom kontekstu u kojem je fotografija postala dostupna svima konzumenti su postali izloženi većoj količini nasilja i užasavajućih prizora. Masovna kultura poput filmova, televizije, internet stranica, društvenih platformi, video igara konstantno uvlači konzumenta u svijet gdje su prizori nasilja lako dostupni što dovodi do zaključka kako su konzumenti desenzibilizirani. No, surovost prikaza ratnih prizora za cilj ima dirnuti, šokirati gledatelja, samim time izazvati emocionalnu reakciju.³⁷ Moglo bi se zaključiti kako emocionalnoj jačini Bovoljakovog serijala „Budućnost“ pridonosi što gledatelji nisu opetovano izloženi tim prizorima. Prema tome javlja se pitanje zašto se gledatelji žele užasavati, osjećati negativnu emociju prilikom kontekstualiziranja serijala.

Iako Bovoljak ne prikazuje prizore rata što bi naišli na snažniju reakciju poput mrtvih tijela ratnika i civila, ipak prikazuje motiv koji je dio kolektivne svijesti, dio svakodnevnog života što je uništen, znajući kontekst stoičko podnošenje motiva gubi vrijednost zbog pojave negativnih emocija. Prema tome, radi se o seriji fotografija čija snaga ne blijedi jer je dio svijesti i opće istine jednog kolektiva, generacije, naroda. Za zaključiti je kako se ne može s jednakom distanciranošću gledati svo ponuđeno nasilje. Cilj je izazvati emociju, poučiti, pružiti primjer, educirati. Konzumenti takve vrste umjetnosti tada pronicu u dublji svijet predstavljenog im umjetničkog djela, vođeni su razumom i svijesti te shvaćaju što znači biti svjedok prikazanoga. Ako je uloga ili cilj takve fotografije poučiti, upozoriti, podići svijest o događaju izvodi se zaključak kako će biti prikazani prizori što pokreću određenu emocionalnu reakciju, pokreću savjest, a vezani su za povijesnu situaciju što će uz primjeren kontekst osjećaja i stava ostaviti trag u javnome mišljenju.³⁸ Navedeno postiže Bovoljak povezujući različite aspekte poput pozadine konzumenta (društvene, političke) u jedno cjelovito iskustvo koje katarzično donosi antiratnu poruku.

Jedan od problema pri davanju adekvatnih filozofskih prikaza u području paradoksa negativnih emocija otkriva se u različitosti umjetničkih djela kao i različitosti doživljaja iskustava. Postavlja se pitanje zašto povezati paradoks negativne emocije s Bovoljakovim serijalom. Motiv fotografija gotovo je univerzalan, bez poznavanja pozadine nastanka fotografskih snimaka djeluje kao jedan u nizu dotrajalih natpisa tvornica, no daljnjom interpretacijom (zaključivanjem o ratnom jeziku koji je uništio natpis poput rupa od metaka, granata i sl.) uništeni natpis zaziva na promišljanje o kontekstu rata u koji je motiv smješten.

³⁷ Sontag, Susan. (bilj. 30)

³⁸ Sontag, Susan. (bilj. 39)

4.1. Emocije

Ako se referira na područje psihologije kao grane koja donosi najviše saznanja i istraživanja u području emocija može se iznijeti tvrdnja kako jasnoj predodžbi ideje unutar aspekta kognicije prethodi emocija. Emocije se mogu promatrati kao jedan od glavnih čimbenika ljudskih akcija i interakcija, samim time i u tradiciji različitih umjetnosti, u ovom slučaju u fotografskom mediju, prati se problematiziranje pojma emocija. Prati se njihov utjecaj na ljudske odnose kao i njihovu međusobnu interakciju te na koji način određuju pojedince kao ljudska bića što se u umjetnostima manifestira posredstvom različitih medija³⁹. Za analizu je potrebno objasniti razliku između emocija i osjećaja. Emocije se javljaju kao reakcija na određeni podražaj, radilo se o vanjskom ili unutrašnjem, koja se ostvaruje putem aktivacije određenih živčanih puteva te kao takve predstavljaju kratkotrajno stanje pojedinca. Za razliku od emocija osjećaji su dugotrajniji jer označavaju mentalna iskustva promjene u tjelesnom stanju pojedine osobe.⁴⁰ Zaključuje se kako su emocije primarni aspekt koji će utjecati na gledatelja pristupi li umjetničkom djelu, u ovom slučaju – fotografiji.

Tradicija rasprave o povezanosti emocija i umjetnosti postoji gotovo koliko i sama rasprava o umjetnosti što pokazuju izvori koji se datiraju u razdoblje antike, shodno tome ideju o povezanosti emocija i umjetnosti moguće je pronaći u Platonovoj *Republici*. Platon već tada pojašnjava kako umjetnosti, odnosno poezija ima negativni moralni utjecaj na ljude konstatirajući kako vrši utjecaj na emocije za razliku od razuma koji je smatran „najvišim“ dijelom duše.⁴¹ Kao predmet rasprave istaknutih filozofa ulazi u zapadnu tradiciju, no do nedavno nije postojao dogovor o tome kako definirati emocije, samim time nije uspostavljena njihova funkcija u odnosu na umjetnost. Unatrag tridesetak godina razvijaju se istraživanja u različitim disciplinama što je pomoglo stvaranju kvalitetnijeg i jasnijeg odgovora o tome što su emocije.⁴² Navedeno je pomoglo rasvjetljavanju situacije u kojoj gledatelj/konzument pristupa umjetničkom djelu.

Važno je definirati što su emocije, zašto se javljaju i kako funkcioniraju, treba odgovoriti na bazična pitanja kako bi se moglo raspravljati o kompleksnijim aspektima poput povezanosti emocija s umjetnosti. Uvjerenja što ih pogone emocije stimuliraju ljude na djelovanje ili im

³⁹ T. Roald (bilj. 37)

⁴⁰ M. Čorlukić, i J. Krpan, (2020). Što su emocije? – Suvremene neuroznanstvene teorije. *Socijalna psihijatrija*, 48 (1), 50-71.

⁴¹ Robinson, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Clarendon Press, 2007.

⁴² Robinson, Jenefer. (bilj. 45)

služe kao argumenti kojima pojašnjavaju tuđe ponašanje, činjenje određenih djela u zadanom kontekstu. Emocije su glavni čimbenik koji pokreće ljude na djelovanje.⁴³ U kontekstu rada zanimljivo je istaknuti aspekt emocija jer je to prvi neposredni doživljaj kada se pristupi umjetničkom djelu, a daljnje procesuiranje emocija pokazuje koliko su gledatelji spremni djelovati ili ostati inertni. Navedeno je važno istaknuti ako se interpretacija umjetničkog djela odvija u kontekstu ratne fotografije koja je obuhvaćena ovim radom jer će različita uvjerenja utjecati na različitu prosudbu i interpretacije djela. Temeljem tvrdnje o emocijama kao čimbenika koji gledatelja pokreće na djelovanje će isti stavljen u situaciju doživljaja ratne fotografije ili osjetiti potrebu za djelovanjem koje se manifestira razgovorom o problemu, humanitarnim radom i sl. ili neće djelovati jer mu vlastita uvjerenja to ne dopuštaju.

Ukoliko se aspekt emocija sagleda iz kuta autora koji fotografijom uprizoruje onu negativnu S. Shapshay donosi tri načina na koje se negativna emocija može ostvariti. Prvenstveno, navodi snažne perceptivne razmjere rada što čini vidljivim područje ljudskog stvaranja, posebice umjetničkog, sljedeći način koji navodi kojim se postiže negativna emocija jest putem nadmoćnih karakteristika rada koje proizlaze iz osobne važnosti umjetnika i kao posljednji izdvaja ostvarenje putem opće istine koja je radom utjelovljena.⁴⁴ Druga je kategorija za razliku od ostalih izrazito individualna, razlikuje se od osobe do osobe što može dovesti do prostora u kojem se dvije kategorije preklapaju. Kategorija kojoj gradnja moći umjetničkog djela leži u isticanju individualne osobne važnosti prelazi u posljednju kategoriju - kategoriju koja putem općih istina gradi smisao umjetničkog djela.⁴⁵ Iz navedenog se zaključuje kako tada osobna važnost prelazi svoje granice postavljajući se kao univerzalna istina.

Za serijal „Budućnost“ autor je odabrao naizgled jednostavan motiv, natpis, ime, što postaje simbolom budućnosti. Zaključuje se kako osobna važnost motiva kojemu je autor pridao fokus i pažnju prelazi u kategoriju gdje se prepoznaje kao univerzalna istina.

⁴³ Frijda H., Nico, Manstead S. R. Anthony i Bem, Sacha. *Emotions and beliefs: How emotions influence thoughts*. Cambridge University Press, 2000.

⁴⁴ Shapshay, Sandra. *The Problem and Promise of the Sublime: Lessons from Kant and Schopenhauer*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 84 – 107

⁴⁵ Shapshay, Sandra (bilj. 48)

5 Motiv

Motiv⁴⁶ je u umjetnosti vizualni predmet odabrane kompozicije koji je često vođen motivacijskim faktorom autora te podrazumijeva način spajanja različitih vizualnih elemenata, poput boje, svjetla i sjene. Motiv je nešto što se ističe umjetniku, odnosno iza svakog odabranog postoji razlog. Kako bi se stvorilo uvjerljivo djelo, mora postojati pokretački čimbenik koji motivira umjetnika, samim time odabrani motiv često je ono što odmah privuče pažnju, ali i ono što se gledatelju odmah ističe. Za kvalitetnu komunikaciju motiva važna je jasnoća o tome koji je motiv prikazan, što vodi do puno dubljeg i zanimljivijeg djela. Jedna od glavnih karakteristika jest činjenica kako motiv daje fokus radu, omogućuje istraživanje različitih ideja, ali i zadržavanje unutar opće teme. Navedeno se može promatrati kao način stvaranja narativa koji se provlači kroz sva djela. Za zaključiti je kako se važnost motiva u umjetnosti ne može precijeniti jer pruža vizualne elemente za kompoziciju te služi kao izvor inspiracije za umjetnika. Moguće ga je promatrati kao pokretača ideje, nečega što motivira umjetnika da pruži dubinsku i osobnu perspektivu. Prema tome umjetnik koji odabire motiv koji je snažan i stavlja ga u interakciju s gledateljem stvara umjetničko djelo što ostavlja trajan utjecaj na osobu koja istom pristupa. Darko Bovoljak za motiv odabire uništeni natpis *Budućnost*, motiv ispisan prepoznatljivim rukopisom provlači se serijalom kao jasna odrednica fotografija. Isti je lišen boje, vodoravnim postavom u kadar kompozicijski određuje fotografski snimak, a simbolikom koja mu je pripisana ukazuje na dublje značenje onoga čemu je svjedok.

5.1. Analiza serijala „Budućnost“ u kontekstu značenja motiva

Za pisanje usustavljene interpretacije serije fotografija „Budućnost“ poslužit će obrazac koji predlaže autorica Penny Huntsman. Navodi kako interpretacijske aspekte čine estetika, odnosno grana filozofije koja proučava ljepotu i ukus, ideologija koja podrazumijeva određeni

⁴⁶ (kasnolat. *motivus*: koji pokreće). Svaka pobuda koja čovjekovo ponašanje usmjerava prema određenom cilju. Pojam motiv višeznačan je, jer se u praktičnome životu, pa i u psihologiji, vrlo često zamjenjuje drugim izrazima, kao što su npr.: *potreba, želja, volja, razlog, poriv, težnja, namjera* itd.

U likovnim umjetnostima, obilježje slikarskog ili kiparskoga djela prema prikazanom sadržaju (mitološki, biblijski, alegorijski, povijesni, pejzažni, pastoralni, ikonografski motiv i dr.); također, obilježje oblikâ ukrasne namjene, likovnih detalja (dekorativni, ornamentalni motiv). Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. [motiv | Hrvatska enciklopedija](#)

skup ideja ili vrijednosti što su povezani s određenom društvenom skupinom te ikonografija kojoj je u središtu proučavanje formalnih i simboličkih elemenata rada i njihove povezanosti sa širim društvenim i povijesnim kontekstom.⁴⁷ Ukoliko se Bavoľjakova serija analizira s aspekta estetike zaključuje se o senzibilitetu autora za ostvarenjem tehničkog umijeća. Postavljanjem kadra kojemu je u središtu naziv poduzeća *Budućnost* ostvaruje ravnotežu s vidljivim okolnim objektom kojem dopušta ulazak u kadar. Crno-bijela fotografija posebno naglašava kontrast što ga serijal donosi. Kontrast u smislu tehnike kojom je ostvarena serija i kontrast dvije budućnosti. Budućnosti koju svatko priželjkuje i koja je očekivana, svijetle budućnosti, od one tamne, razrušene i uništene čiju zbilju Bavoľjak prenosi u fotografski snimak. O estetici je moguće raspravljati na razini natpisa koji je predstavljen jasnim, preglednim pisanim slovima čija pojavnost odgovara estetskim sudovima onoga što se smatra „lijepim“ rukopisom. Antiratna ideologija koja se prepoznaje u motivu naglašena je prvenstveno povijesnim kontekstom u kojem je smješten. Domovinski rat koji je zahvatio područje što ga Bavoľjak prikazuje, za posljedicu ostavlja razrušene, granatirane i spaljene objekte kojima autor pridaje pozornost uvrstivši ih u svoj opus. Snažno retoričko sredstvo u ovom je slučaju natpis *Budućnost* koji je uništen kao i nesigurna budućnost naroda u ratu. Motiv natpisa *Budućnost* specifičan je za određeno područje i kao takav dio je kolektivne svijesti jednog naroda koji prepoznaje natpis i pisana slova, odnosno font koji je vezan za prikaz naziva. Zaključuje se kako isti poprima gotovo ikonografsku vrijednost s obzirom kako su formalni i simbolički elementi naziva trgovačkog poduzeća povezani s društvenim i povijesnim kontekstom.

Serija fotografija kod gledatelja, posebice onih koji su bili sudionici ratne zbilje, otvara mjesto za pojavu negativnih emocija što je u ovome kontekstu razumljivo jer je emocija skup svih prethodnih iskustava koje je osoba doživjela. Navedeno ne umanjuje kvalitetu prijenosa poruke, odnosno komuniciranja značenja motiva. Prvenstveno naglašen je dokumentarni značaj prikazanog motiva. Ime trgovinskog poduzeća postalo je snažno retoričko sredstvo kojim Bavoľjak, ne intervenirajući u scenu, upozorava o budućnosti propalog društveno-političkog sustava, ali i posljedicama koje ostavlja ratno stanje.

Dokumentarni značaj naglašen je činjenicom kako autor ne intervenira u scenu čime fotografski snimci koje predstavlja gledateljima zadržavaju vjerodostojnost. Bavoľjak serijom fotografija uprizoruje kako specifičan rukopis kojim je napisano ime poduzeća tako i rukopis rata, uz natpis vidljivi su indikatori uništenja, metci, granate, šrapneli. Prethodno ustanovivši

⁴⁷ Huntsman, Penny. *Thinking About Art: A Thematic Guide to Art History*. Wiley-Blackwell, New Jersey. 2015.

kako ratna fotografija za cilj ima educirati, nagnati gledatelje na djelovanje ili raspravu, koristeći rukopis rata Bovoljak ostavlja gledateljima otvoren prostor za analizu u smjeru kontekstualiziranja natpisa i smještanja u određeno doba. Navedeno izaziva emociju povezujući prizor s ratnim događanjem. Značenje motiva budućnosti u seriji fotografija stoga nije jednoznačno.

Motiv označava budućnost minulog sustava koja je bila unaprijed određena, prema tome ako je uloga fotografije poučiti, upozorava o subjektima koji planiraju i određuju tuđu budućnost te kakve su posljedice takve igre – uništenje. Prethodno navedeni argumenti akumuliraju u tvrdnji o simboličkom značenju motiva jer *Budućnost* je simbol što obilježava seriju fotografija. Referentnost motiva u ovom slučaju moguće je istaknuti u vidu naglašavanja antiratne poruke što se iščitava iz uništene budućnosti naroda u ratu te upozorenja o sustavima i subjektima koji planiraju tuđu budućnost. Serijal prelazi granice umjetnosti, nije samo „umjetnost radi umjetnosti“. Simbolika i moć slike koju scena stavljena pred gledatelja donosi predstavlja snažan motiv koji prenosi univerzalnu istinu i potrebu djelovanja društva.

Zaključak

Serijom fotografija *Budućnost D. Bovoljak* nekonvencionalno prikazuje posljedicu rata. Tehničkom kvalitetom fotografskih snimaka uvodi diskurs rata u područje umjetnosti, autor ne intervenira u scenu te ne manipulira fotografijom u cilju postizanja umjetničke inovacije, stoga je naglašena vjerodostojnost serijala. Zaključuje se kako kredibilitet ove dokumentarne fotografije ne uzrokuje rasprave te ne zahtijeva problematizaciju s aspekta istinitosti iste. Bovoljak koristi krupni plan kako bi fotografirao riječ budućnost koja je uništena, izvodeći tako jednim motivom kontekst fotografskih snimaka koje stavlja pred gledatelje. Arbitrarni sudovi pojedinaca koji se nalaze pred serijalom nemaju značajan utjecaj s obzirom na činjenicu kako autor jasno i objektivno predočava motiv koji je pred njima. Bovoljak pristupa fotografiji, naročito serijalu „*Budućnost*“, vođen vitmanovskim imperativom tretiranja svih trenutaka kao ravnopravnih. Prikazuje motiv od kojih bi mnogi skrenuli pogled, daje mu važnost jer svi trenutci zaslužuju biti fotografirani, tako i ovaj. Nezanemariv je utjecaj emocija koje imaju jednu od presudnih uloga u načinu na koji će fotografija biti primljena. S obzirom na snagu i simboličnost što ih motiv donosi emocionalna reakcija osoba koje pristupaju seriji fotografija ne izostaje, u ovom slučaju negativna u smislu doživljaja negativnih emocija. Emocije, ali i prikazani motiv sredstvo su koje fotografiju čine pamtljivom, pojačavajući moć slike što ostaje uz gledatelja. Motiv je dokument jednog vremena, stoga je važan za dokumentarizaciju ratnog stanja i uništenja. Serijal sumira komentar stvarnosti u kojoj se autor nalazi te iz koje izvještava. Odabire anonimni motiv, nema lica osobe koju bi se povezano s ratom i područjem autorova djelovanja, samim time komentar uništene budućnosti postaje primjenjiv na sve žrtve tragedije. Prikazuje univerzalnu istinu koja se može primijeniti na različite žrtve brojnih političkih ili društvenih sustava i kultura. Samim time, autor je u serijalu sažeo budućnost nacije, predstavljenu gotovo spomenikom koji monumentalnošću zahtjeva da gledatelj zastane i svima onima koji su doživjeli ili doživljavaju neizrecivu zbilju, nepromišljeno divljaštvo, nemoralne događaje prizna njihovu žrtvu.

Literatura:

1. Arnheim, Rudolf. *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Matica hrvatska, 2009.
2. Barthes, Roland. *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
3. Bavoľjak, Darko. *Autor*. Dostupno na: [Autor - Bavoľjak](#), Pristupljeno: 10.07.2023.
4. Bavoľjak, Darko. *Budućnost*. Dostupno na: [Budućnost - Bavoľjak](#), Pristupljeno: 11.7.2023.
5. Čorlukić, Mirko i Jelena Krpan. "Što su emocije? – Suvremene neuroznanstvene teorije." *Socijalna psihijatrija*, vol. 48, br. 1, 2020, str. 50-71.
<https://doi.org/10.24869/spsih.2020.50>. Citirano 5.07.2023.
6. Davies, J. E. Penelope. *Jansonova povijest umjetnosti*. Stanek, 2013.
7. De Clerq, Rafael. *A simple solution to the paradox of negative emotion*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 111 – 122
8. Frijda H., Nico, Manstead S. R. Anthony i Bem, Sacha. *Emotions and beliefs: How emotions influence thoughts*. Cambridge University Press, 2000.
9. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.
[motiv | Hrvatska enciklopedija](#)
10. Huntsman, Penny. *Thinking About Art: A Thematic Guide to Art History*. Wiley-Blackwell, New Jersey. 2015.
11. Ivančević, Radovan, *Vječna priča o vječnom gradu*. Dostupno na [Dubrovnik..., rat – Damir Fabijanic](#). 2018.
12. Križić-Roban, Sandra. *Darko Bavoľjak „Budućnost“ (Pakrac, Lipik) 1992. vs. Bojan Mrđenović „Budućnost“ (2011. – 2018.)*. 2022. Dostupno na: [Darko Bavoľjak „Budućnost“ \(Pakrac, Lipik\) 1992. vs. Bojan Mrđenović „Budućnost“ \(2011. – 2018.\) | Suvremena hrvatska fotografija \(croatian-photography.com\)](#) Pristupljeno: 20.06.2023.
13. Križić-Roban, Sandra. "Prolongirana trauma: Domovinski rat i suvremena hrvatska fotografija." *Život umjetnosti*, vol. 108, br. 1, 2021, str. 22-43.
<https://doi.org/10.31664/zu.2021.108.02> Pristupljeno: 5.07.2023.
14. Križić Roban, Sandra. *Na drugi pogled: Pozicije suvremene hrvatske fotografije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

15. Levinson, Jerrold. Introduction, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013.
16. Light, Ken. *Witness in our time: Working lives of documentary photographers*. Smithsonian Institution Press, Washington, 2010.
17. Matičević, Davor. *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997.
18. Mrđenović, Bojan. *Budućnost*. Dostupno na: [Bojan Mrđenović / Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](http://bojanmrdenovic.com) Pristupljeno: 10.07.2023.
19. Roald, Tone. *Cognition in Emotion: An Investigation Through Experiences With Art (Consciousness Literature & the Arts)*. Brill Rodopi. 2015.
20. Robinson, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Clarendon Press, 2007.
21. Shapshay, Sandra. *The Problem and Promise of the Sublime: Lessons from Kant and Schopenhauer*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 84 – 107
22. Sontag, Susan. *O fotografiji*. Naklada Eos, 2007.
23. Sontag, Susan. *Prizori tuđeg stradanja*. Algoritam, 2005.
24. Todd, Cain. *Attention, negative valence and tragic emotions*, u: Levinson, Jerrold (gl. ur.) *Suffering art gladly: The Paradox of Negative Emotion in Art*. Palgrave Macmillan London, 2013. PP. 224 – 245
25. Tonković, Marija. *Suvremenost i tradicija hrvatske fotografije*. 2013. Dostupno na [Suvremenost i tradicija hrvatske fotografije | Suvremena hrvatska fotografija \(croatian-photography.com\)](http://croatian-photography.com) Pristupljeno: 23.06.2023.
26. Viculin, Marina. "Tko sam ja koji gledam? Fotografija devedesetih u Hrvatskoj." *Život umjetnosti*, vol. 90, br. 1, 2012, str. 22-35. <https://hrcak.srce.hr/185660> Pristupljeno: 23.06.2023.
27. Vitaljić, Sandra. *Rat u slikama: Suvremena ratna fotografija*. Algoritam, 2013.
28. Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press, 1993. PP. 252.
29. Zrinščak, Irena. *Zlatno doba hrvatske fotografije*, 2013. diplomski rad

Popis slikovnih priloga:

1. Slika 1 Darko Bavoľjak, fotografija iz serije fotografija nastalih 1982. - 1991. godine, privatno vlasništvo autora. Preuzeto s: [1982.-1990. - Bavoľjak](#)
2. Slika 2 Darko Bavoľjak, fotografija iz serije fotografija nastalih 1982. - 1991. godine, privatno vlasništvo autora. Preuzeto s: [1982.-1990. - Bavoľjak](#)
3. Slika 3 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
4. Slika 4 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
5. Slika 5 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
6. Slika 6 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
7. Slika 7 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
8. Slika 8 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s: [Budućnost - Bavoľjak](#)
9. Slika 9 Darko Bavoľjak. *Budućnost*, 1992. Muzej moderne i suvremene umjetnosti. Preuzeto s:
10. Slika 10 Damir Fabijanić. *Stambena zgrada Pakrac*, 1992. Preuzeto s: [Plodovi zla – Damir Fabijanic](#)
11. Slika 11 Damir Fabijanić. *Onofrijeva česma*. Srpanj 1989./ prosinac 1991. Preuzeto s: [Plodovi zla – Damir Fabijanic](#)
12. Slika 12 Pavo Urban. *Posljednji snimak X - Dubrovnik, 6. prosinac 1991.* 1991. Preuzeto s: [Sense Centar - Pavo Urban](#)
13. Slika 10. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović / Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](#)
14. Slika 11. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović / Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](#)
15. Slika 12. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović / Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](#)

16. Slika 13. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović /
Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](http://Bojan Mrđenović /
Budućnost (bojanmrdenovic.com))
17. Slika 14. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović /
Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](http://Bojan Mrđenović /
Budućnost (bojanmrdenovic.com))
18. Slika 15. Bojan Mrđenović, *Budućnost*, 2011. – 2018. Preuzeto s: [Bojan Mrđenović /
Budućnost \(bojanmrdenovic.com\)](http://Bojan Mrđenović /
Budućnost (bojanmrdenovic.com))