

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Ivana Lučića 3, Zagreb

DIPLOMSKI RAD
Fotografija Mije Vesovića

Studentica: Marija Perkec
Studijske grupe: pum / kmp
Mentorica: dr.sc. Lovorka Magaš Bilandžić, doc.

Zagreb, rujan 2016.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

FOTOGRAFIJA MIJE VESOVIĆA PHOTOGRAPHY OF MIO VESOVIĆ

Marija Perkec

SAŽETAK

U radu je predstavljen cjelokupni opus Mije Vesovića od kraja 1970-ih do danas koji obuhvaća njegov rad u području novinske fotografije, samostalne fotografske cikluse kao i medij filma te djela izvedbenog karaktera. Rad nadilazi isključivo medijsku klasifikaciju (tematsku i formalno-stilsku) i nastoji uključiti različite kontekste: povijesni, socijalni i kulturni te sugerirati narativ koji se može iščitati kroz totalitet umjetnikova djelovanja i života. Rad se temelji na opsežnom istraživanju fotografija objavljenih u časopisima *Polet*, *Studentski list*, *Danas* i *Start* u cilju revalorizacije fotografija koje nisu dijelom fundusa umjetničkih institucija i izložbenog sustava.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 83 stranice, 47 (107) reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Mio Vesović, „nova novinska fotografija“, „Nova *life*-fotografija“, *Polet*, *Studentski list*, „Meko okidanje“, suvremena hrvatska fotografija

Mentor: dr.sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docent, Filozofski fakultet, Zagreb

Ocjenjivači: dr.sc. Dragan Damjanović, izvanredni profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

dr.sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

Datum prijave rada: 4. veljače 2015.

Datum predaje rada: 23. rujna 2016.

Datum obrane rada: 28. rujna 2016.

Ocjena: odličan (5)

Zahvale

Zahvaljujem dr. sc. Lovorki Magaš Bilandžić na stručnoj podršci i mentorstvu.

Zahvaljujem djelatnicama Arhiva za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu na pomoći pri pretraživanju kartoteke umjetnika.

Moje zahvale upućene su i Marcelli Jelić te djelatnicima Klasik TV-a na ustupanju filma *Plastični Isus*.

Zahvaljujem mag. ing. techn. graph. Hrvoju Matašinu na svim informacijama o tehničkim aspektima fotografije, obitelji, prijateljima i kolegama na savjetima i bezuvjetnoj podršci tijekom izrade diplomskog rada.

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Afirmiranje na hrvatskoj umjetničkoj sceni	3
3. Novinska fotografija.....	7
3.1. Povijesni i kulturni kontekst 1980-ih	8
3.2. Omladinski tisak – formiranje novog pristupa u tretmanu novinske fotografije.....	11
3.3. Vesovićeve fotografije nastale za potrebe tiska	14
3.3.1. Portreti	16
3.3.2. Akt.....	28
3.3.2.1. Vesović – „fotograf šokantnih provokacija“.....	30
3.3.2.2. Samostalni ciklusi.....	34
3.3.3. Fotoreportaže.....	37
3.3.4. „Meko okidanje“ / „MO“	39
4. Samostalni ciklusi.....	41
4.1. „Umjetnik u pejzažu rata“	43
4.2. Scenografija svakodnevnog života	45
4.3. <i>Life</i> -fotografija.....	47
4.3. Arhetipska priča o špilji.....	49
5. Tehnički i stilski aspekti Vesovićevih fotografija	54
5.1. Format filma	55
5.2. Kadar, plan i kompozicija	56
5.3. Kamere i objektivni	59
5.4. Ironija kao vizualno-stilska figura.....	63
6. Fotografski događaj u Muzeju za umjetnost i obrt.....	65
7. Umjesto zaključka	67
8. Popis izložbi	69
9. Literatura	75
10. Popis slikovnog materijala	81

1. Uvod

Fotografija je osobni način viđenja, stava, shvaćanja i pogleda na svijet koji se materijalizira u fotografiranju određenih tema.¹ Time pisanje o fotografiji postaje razotkrivanje fotografskog viđenja svojstvenog određenom fotografu i zahtijeva pristup fotografiji s različitih polazišta – povijesnog, sociološkog, kulturološkog, tehničkog, psihološkog, odnosno podrazumijeva uzimanje u obzir svih konteksta koji utječu na formiranje individualnog pogleda na svijet i mogu pridonijeti njegovom tumačenju.² Povijesni, sociološki i kulturološki kontekst tako utječu na formiranje određenih psiholoških stavova i fotografskog viđenja svijeta koje fotograf *auteur* tehničkim sredstvima svojstvenima fotografiji uobličava u fotografiranju određene teme i ovisno o njoj stvara vlastiti stil.³ Susan Sontag navodi kako „fotografija da bi bila legitimna umetnost mora da neguje predstavu o fotografu kao *auteru* i o svim fotografijama koje je snimio isti fotograf kao nečemu što sačinjava jedan opus. Ove predstave je na neke fotografe lakše primeniti, a ne neke teže“, ovisno o raznolikosti opusa.⁴

Fotografiji Mije Vesovića u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti pristupilo se kao fotografskom viđenju, a umjetniku kao fotografu *auteuru* čija je temeljna osobina stav prema fotografiranom sadržaju i interpretacija istog. Njegove fotografije odlikuje izrazita vizualna intuicija i percepcija svijeta koja, materijalizirana u udaru svjetlosti o fotografski film, stvara osobnu priču o vremenu i prostoru u kojima fotograf djeluje. Ovisno o njima, umjetnost mu pruža mogućnost intervencije i komentara svakodnevnog života i stvarnosti toliko bliske mediju fotografije, ali i istovremeno postaje moment eskapizma u svijetu koji Vesović tek promatra i dopušta prizorima da pričaju priču za sebe, čime se njegov rad smješta na latentnoj granici između umjetnosti i života.

Unatoč aktivnoj umjetničkoj produkciji, ali i izlagačkoj praksi, Vesovićev fotografski opus u hrvatskoj povijesti umjetnosti nije monografski obrađen što je intencija i tema ovog rada.⁵ Opus umjetnika razmatra se u kontekstu tematskih, tehničko-stilskih, povijesnih, socioloških i kulturoloških odrednica kako bi se, u razmjerima diplomskog rada, obuhvatili

¹ Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982., str. 113.

² Ješa Denegri, „Susan Sontag i fotografija“, u: Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 11.

³ Termin uvodi Susan Sontag u: *nav. dj.*, 1982., str. 114. Svako daljnje spominjanje termina u tekstu odnosi se na ovu bilješku.

⁴ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 114.

⁵ Vidi: Popis izložbi, str. 69.

svi aspekti Vesovićeve umjetničke produkcije. Diplomski rad temelji se na opsežnu istraživanju fotografija objavljenih u časopisima *Polet*, *Studentski list*, *Danas* i *Start*, a koje do sada nisu razmatrane ili su često postavljene na marginu istraživanja.⁶ Cilj je tako revalorizirati fotografije koje nisu dio fundusa izložbenih institucija i koje su često izostavljane u stručnim publikacijama i na retrospektivnim izložbama. Rad nadilazi isključivo medij fotografije i obuhvaća film te umjetnikova „izvedbena“ djela koja kao temelj uvijek koriste osnovni medij izražavanja fotografa. Rad nastoji nadići povijesno-medijsku klasifikaciju te naglasiti vezu umjetnosti i života koja je ključna za razumijevanje umjetnikova opusa. Predstavljeni Vesovićeви ciklusi postavljeni su u odnos koji nadilazi individualno promatranje te se sugerira narativ koji se može iščitati kroz totalitet umjetnikova djelovanja i života. Povezanost umjetnosti i života u slučaju Vesovića ne pripada isključivo kontekstu umjetnosti 1980-ih, nego postaje imanentnim dijelom umjetnikove svakodnevice. Svako „meko okidanje“ za Vesovića predstavlja čin neodvojiv od života i umjetnosti. Ta gesta vidljiva je u svakoj fotografiji, kao i u pristupu umjetničkom djelu. Koristeći se upravo konvencijama medija, zadanostima tijela ili motiva koje fotografira, on „izvodi“ performativ: njegova reportažna fotografija ispunjava funkciju, ali i stvara značenje. Konstantna proizvodnja i izvođenje značenja povezuje sve Vesovićeve cikluse, vrste i medije.

⁶ *Polet* (1977.–1990.), *Studentski list* (1976.–1997.), *Start* (1976.–1990.), *Danas* (1982.–1992.)

2. Afirmiranje na hrvatskoj umjetničkoj sceni

Miloslav Mio Vesović rođen je 24. ožujka 1953. godine u Gornjoj Dobrinji kod Užičke Požege. Fotografijom se počeo baviti u Fotoklubu Zagreb, iako je „strast prema fotografiji“, kako navodi, „počela prije polaska u školu kada se igrao u ateljeu mjesnog fotografa Emila u Jastrebarskom“. ⁷ Uz djelovanje u Fotoklubu Zagreb upisao je studij filmskog snimanja u klasi profesora Nikole Tanhofera na Akademiji za kazalište, film i televiziju koji završava 1981. godine. Na početku studija Vesovićev rad predstavljen je u osmom broju časopisa *Spot* 1976. godine u tematu „Desetorica s akademije za kazališnu i filmsku umjetnost“. ⁸ Iste godine počeo je raditi kao fotograf *Studentskog lista*, a sljedeće godine postao je i urednikom fotografije. S radom u *Poletu* započeo je 1977. godine te taj period gotovo svi autori ističu kao formativno razdoblje Vesovićevog fotografskog rada, posebno razdoblje početkom 1980-ih kada grafički urednik lista Goran Trbuljak za Vesovića ističe da je „dečko koji najviše obećava“. ⁹ Za taj period se počinju primjenjivati termini kao što su „nova novinska fotografija“, ¹⁰ „Nova *life*-fotografija“ ¹¹ i „*Poletova* škola fotografije“, ¹² a bio je obilježen i organizacijom brojnih izložbi na kojima su bile predstavljene i Vesovićeve fotografije ¹³. Uz izložbe, ovom novom pristupu novinskoj fotografiji posvećuju se i temati u časopisima, a u tom kontekstu pisano je i o Vesovićevim fotografijama. Tako je Vladimir Gudac priredio cijeli broj časopisa *Pitanja* broj 10/12. (1982. godine) posvećen temi „nove novinske fotografije“, a u razmatranju pojedinačnog rada *Poletovih* fotografa ističe „Vesovićev interes za socijalne teme“ i „individualnost u zadatku foto-intervjua gdje dekompozicijom lica u ugao kadra otvara veliki prostor za dodatnu interpretaciju osobe njegovim vlastitim ambijentom“. ¹⁴

⁷ Marijan Grakalić, *Intervju: Beskompromisno okidanje – Mio Vesović*, <http://mojzagreb.info/zagreb/hrvatska/intervju-beskompromisno-okidanje-mio-vesovic/filename.htm> (pristupljeno 20. ožujka 2016.)

⁸ ***, „Desetorica s akademije za kazališnu i filmsku umjetnost“, u: *Spot*, br. 8., 1976., str. 7–19.

⁹ Davor Matičević, *Vesović*, katalog izložbe, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1988., bez paginacije.

¹⁰ Termin „nova novinska fotografija“ uvodi Vladimir Gudac u: „Nova novinska fotografija“, u: *Pitanja*, br. 10/12., 1980. Svako daljnje spominjanje termina u tekstu odnosi se na ovu bilješku.

¹¹ Termin „Nova *life*-fotografija“ uvodi Slavko Timotijević u: katalog izložbe Fedora Vučemilovića, Beograd: Srećna galerija, 1984. Svako daljnje spominjanje termina u tekstu odnosi se na ovu bilješku.

¹² Termin „*Poletova* škola fotografije“ uvodi Slavko Timotijević u: „Novotalasna fotografija u rock-ključu“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983. Svako daljnje spominjanje termina u tekstu odnosi se na ovu bilješku.

¹³ Izložba *Poletove* fotografije u Studentskom centru u Zagrebu 1979. godine, izložbe jugoslavenske rock-fotografije u SKC-u u Beogradu 1980. i 1981. godine, izložba pod nazivom *Nova fotografija 3* organizirana 1980. godine u Zagrebu, Beogradu i Mariboru te *14. salon mladih* u Zagrebu 1982. godine.

¹⁴ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 10.

Vesović je uz *Polet* i *Studentski list* svoje fotografije objavljivao u časopisima *Start*, *Svijet*, *Danas*, *Quorum*, *Pitanja*, *Globus*, *Fokus*, *Vjesnik*, *Nedjeljna Dalmacija*, *Gloria*, *Jutarnji list* itd., a u nekima objavljuje i danas. Većina autora koji su pisali o Vesovićevim fotografijama uz angažman u *Poletu* ističu i naslovne stranice časopisa *Danas* koje je tijekom 1986., 1987. i 1988. godine oblikovao u suradnji s Ivanom Posavcem. S Posavcem je 1979. godine osnovao studio „Meko okidanje“, nakon čega obojica fotografa svom potpisu dodaju abrevijaciju „MO“.¹⁵

Prvu samostalnu izložbu Vesoviću je priredio Davor Matičević u Prostoru proširenih medija Hrvatskog društva likovnih umjetnika u ožujku 1983. godine pod nazivom *U spomen Rexu (Vladimir Rokсандić)*. Ciklus *Za Rexa* koji je predstavljen na izložbi nastao je za vrijeme boravka u Parizu, a dvadeset i tri godine nakon prvog izlaganja (2006.) Vesoviću je zbog fotografija golog dječaka koje čine ovaj ciklus zaplijenjena čitava arhiva i optužen je za pedofiliju. Vesoviću ovo nisu bile prve optužbe zbog fotografiranja golog tijela, već je 1980. godine bio optužen za pornografiju zbog fotografija golmana Šarovića objavljenih u *Poletu*. Zvonko Maković, pišući o ciklusu *Rosebud* 1989. godine, navedenim fotografijama dodaje i one nastale 1981. godine kada Vesović fotografira akciju Tomislava Gotovca „Zagreb, volim te!“ te ističe da je Vesović „možda naš jedini fotograf koji je zaokupljen temom muškog akta“.¹⁶ Iako je tijekom 1980-ih imao pet samostalnih izložbi, Davor Matičević u katalogu posljednje, održane 1988. godine u Centru za fotografiju, film i televiziju u Zagrebu, ističe da je „Mio Vesović popularan u Zagrebu, a njegovi radovi su poznati i fotografskim krugovima širom zemlje premda o njegovom djelovanju nije često pisano“.¹⁷ Na izložbi su predstavljene fotografije nastale za potrebe omladinskog tiska (većinom portreti) u kojima „Vesović bilježi izabranike, ali ih interpretira time stvarajući osoban i autorski rezultat u fotografiji“.¹⁸ Markita Franulić upravo tu izložbu ističe kao vidljivu promjenu Vesovićevog odnosa prema izložbenoj fotografiji u čijem opusu je sada prisutna isključivo *life*-fotografija koja početkom 1980-ih nije vrijedila kao izložbena i umjetnička fotografija kakvom se predstavio u časopisu *Spot* 1976. godine.¹⁹ Smatra da se taj novi pristup počeo afirmirati radom *Poletovih* fotografa i razvijao kroz njihov daljnji rad u ostalim omladinskim tiskovinama.²⁰ Davor Matičević u

¹⁵ Abrevijaciju „MO“ u potpisu objavljenih fotografija u tisku dodaju i Jasmin Krpan, Goran Trbuljak, Tajana Posavec te Dragan Pešić. Nekoliko fotografija objavljenih u *Studentskom listu* i u tjedniku *Danas* potpisano je isključivo kao djelo „MO“, zbog čega su, u nemogućnosti pripisivanja autorstva, isključene iz ovog istraživanja.

¹⁶ Zvonko Maković, „U ime ruže“, u: *Život umjetnosti*, br. 45–46., 1989., str. 55.

¹⁷ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹⁸ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹⁹ Markita Franulić, „Poletova fotografija – deset godina kasnije“, u: *Život umjetnosti*, br. 45–46., 1989., str. 42.

²⁰ Markita Franulić, *nav. dj.*, str. 42.

tekstu kataloga izložbe naglašava kako „Vesović više nije dečko koji obećaje, već adolescent, ako ne i afirmirani fotograf“,²¹ a Mirjana Šigir u osvrtu na izložbu u *Vjesniku* Vesoviću priznaje „zanatsku razinu i moderno kadriranje i nekoliko fotografija koje ga najavljuju kao vrsnog fotografa potvrđujući time mišljenje o njegovoj nadarenosti“²².

Nakon 1990. godine Vesovićevom primarnom umjetničkom produkcijom postaju samostalni ciklusi. Tijekom 1990-ih i 2000-ih Vesović je imao velik broj samostalnih izložbi na kojima je predstavio svoje fotografije nastale za potrebe omladinskog tiska i/ili recentne samostalne cikluse, a izlagao je i na velikom broju skupnih domaćih i inozemnih izložbi. Prvu retrospektivnu izložbu, koju je organizirala Marina Viculin, Vesović je imao u Klovićevim dvorima 2003. godine.²³ Marina Viculin Vesovićevom radu pristupa s prijateljskog stajališta u vidu esejističkih tekstova kojima pokušava dohvatiti misao fotografa što ju bilježi njegova kamera.²⁴ Važan segment Vesovićevog rada je osobni odnos s kustosima Davorom Matičevićem i Marinom Viculin, koji uistinu „kuriraju“, vode brigu o njegovim fotografijama time što pisanom riječi s osobnog stajališta interpretiraju jednu takvu fotografsku priču.

Osim fotografije, koja je Vesoviću primarni medij, film je neizostavan segment njegova rada. Od tehničkih i stilskih aspekata u kojima su vidljivi karakteristični filmski postupci, istraživanja filmskog medija u fotografskom gdje gotovo stvara inverziju tehničkog i povijesnog procesa do reminiscencija na poznate filmove u ciklusima. Uz doticanje filmskog medija u fotografskom, Vesović je radio i kao fotograf na filmovima: *Štefica Cvek u raljama života* (r. Rajko Grlić, 1984.), *San o ruži* (r. Zoran Tadić, 1986.), *Obećana zemlja* (r. Veljko Bulajić, 1986.) i *Manifesto* (r. Dušan Makavejev, 1988.) za koji je nagrađen za specijalne fotografske efekte. Napravio je i nekoliko samostalnih filmova: *Razgovori sa Sederom* (2010.), *Prolaz za bogove* (2006.), *Kraljevski govor* (2011.), *Socrealizam na Zrću* (2008.), *Quo vadis, posljednje hrvatsko proljeće 2013* (2013.).

Vesović je danas član Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, fotografije mu se nalaze u fundusu zagrebačkih Muzeja suvremene umjetnosti i Muzeja za umjetnost i obrt u kojem je izveo i fotografski događaj 2005. godine, Moderne galerije te u Galeriji umjetnina u Splitu. Od fotografa amatera s početka 1980-ih do danas Vesović se

²¹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

²² Mirjana Šigir, „Okviri darovitosti“, u: *Vjesnik*, 28.2. 1988., str. 8.

²³ Iste godine izložba je preseljena u Galeriju umjetnina u Splitu.

²⁴ Marina Viculin, „Vis 2006. – za Nabokova“, u: *Mio Vesović / MO. Novecento*, katalog izložbe, Osijek: Gradske galerije Osijek, Galerija Waldinger, 2010., bez paginacije.

afirmirao kao profesionalni fotograf koji aktivno radi i izlaže, a njegov je rad kroz posljednjih trideset godina postao neizostavan segment povijesti hrvatske fotografije te općenito domaće i inozemne umjetničke scene.

3. Novinska fotografija

Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih u hrvatskoj se umjetnosti javljaju termini „nova novinska fotografija“, „Nova *life*-fotografija“ i „*Poletova* škola fotografije“ kako bi se opisao novi pristup novinskoj fotografiji iniciran u redakciji omladinskog časopisa *Polet*. Dok je termin „*Poletova* škola fotografije“ ograničio novi pristup novinskoj fotografiji isključivo na fotografije objavljene u *Poletu*, kovanice „nova novinska fotografija“ i „Nova *life*-fotografija“ proširile su tu pojavu i na ostale novine, primjerice *Studentski listi*, *Start*, *Danas* itd. U tim je novinama, kao i u *Poletu*, bio prihvaćen novi pristup i tretman novinske fotografije koji je afirmirao čitavu generaciju mladih fotografa, a među njima i Vesovića. Afinitet mladih fotografa prema fotožurnalizmu pokazao se kao potreba zbog „interesa mladih za zbivanja u vlastitoj generaciji“.²⁵ U cilju prikazivanja „pravog' izgleda tekuće generacije“²⁶ te u kontekstu novog kulturnog diskursa, koji se javio krajem 1970-ih na prostoru tadašnje Jugoslavije, formiran je specifični fotografski senzibilitet i „afinitet za politiku, erotiku i socijalnu dramu, psihološka stanja ili situacije te ironijski ili sarkastični stav“²⁷.

²⁵ Davor Matičević, „Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas“, u: *Hrvatska fotografija od tisućudevetstopedesete do danas*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1993., str. 12.

²⁶ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

²⁷ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1993., str. 12.

3.1. Povijesni i kulturni kontekst 1980-ih

Osamdesete godine 20. stoljeća u Jugoslaviji obilježila je gospodarska kriza koja se javlja kao posljedica povećanja vanjskog deviznog duga i nesolventnosti države te devalvacije i hiperinflacije dinara. Nemogućnost post-Titovskog vodstva zemlje da odgovarajući mjerama i reformama utječe na poboljšanje teške gospodarske situacije obilježila je 1980-te kao dekadu redukcija i sniženog životnog standarda. Zbog nedostatka deviza Jugoslavija nije imala financijsku mogućnost redovitog uvoza nafte i sirovina potrebnih za proizvodnju električne energije u termoelektranama što je za posljedicu imalo nestašicu benzina i redukcije struje.²⁸ U tom razdoblju iz istoga je razloga s tržišta nestala i većina uvozne robe (kava, lijekovi, pelene, deterdženti), a na policama samoposluga našli su se samo najosnovniji proizvodi.²⁹ Unatoč raznim ekonomskim reformama kojima se tijekom desetljeća pokušavalo stabilizirati krizu, teška materijalna situacija u privredi i nemogućnost tržišne konkurentnosti Jugoslavije stagnerale su gospodarski napredak zbog čega je kriza trajala sve do raspada Jugoslavije. Uz unutarnju ekonomsku i gospodarsku krizu, Jugoslavija je u kontekstu svjetskih događanja i međunarodne politike početka 1980-ih obilježenih krahom detanta i početkom Drugog Hladnog rata, bila uključena i u diplomatsku krizu u kojoj se, među ostalima, pojavilo i pitanje opstanka i integriteta nesvrstane i samoupravne Jugoslavije te važnosti njezine pozicije na političkoj karti svijeta kao razmeđa Istoka i Zapada.³⁰ Pitanje opstanka Jugoslavije bilo je produbljeno i unutarnjom krizom vodstva, koja se javlja nakon smrti Josipa Broza Tita 1980. godine, u vidu propitivanja postojećeg ustroja države te krizom međunacionalnih odnosa i jačanjem nacionalizama tijekom 1980-ih, koji su započeli ustankom na Kosovu 1981. godine, a eskalirali ratom koji je početkom 1990-ih okončao postojanje Jugoslavije.³¹

Unatoč teškoj gospodarskoj i političkoj situaciji u zemlji, u posljednjem su desetljeću postojanja Jugoslavije „stvorenii inovativni oblici kulturne i umjetničke proizvodnje koji su bili obilježeni upadom kodova popularne kulture u platforme službene kulture, kao i stvaranjem posve novih modela umjetničkog izražavanja“.³² Novi je kulturni diskurs svoj

²⁸ Ivo Goldstein, „Doba krize“, u: Ivo Goldstein, *Hrvatska 1918–2008.*, Zagreb: Europapress holding, Novi Liber, 2008., str. 596

²⁹ Ivo Goldstein, *nav. dj.*, 2008., str. 596.

³⁰ Tvrtko Jakovina, „Sloboda u raspadu. Nesvrstana, samoupravna; nestabilna i slaba SFRJ“, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, katalog izložbe, Zagreb: HDLU, DIPK, 2015., str. 40.

³¹ Ivo Goldstein, *nav. dj.*, 2008., str. 617.

³² Branko Kostelnik, Feđa Vukić, „Uvod: Osamdesete i duh vremena“, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, katalog izložbe, Zagreb: HDLU, DIPK, 2015., str. 8.

specifični izraz našao u medijima i ikonografiji popularne kulture te ih je od alternativnih oblika umjetničkog izražavanja preobrazio u reprezentativne, istovremeno uvodeći postmodernu praksu ukidanja granica između takozvane visoke ili elitne i popularne kulture.

Pojava novih umjetničkih oblika vezana je uz stvaranje potkulture u kojoj pojedinci do tada marginaliziranim i nepoželjnim oblicima izražavanja preispituju vrijednosti službene kulture. Specifičnim oblicima ponašanja stvaraju drugačiji stav prema stvarnosti, samostalan i individualan, u odnosu na kolektivni stav zadan u identitetnim formulama službene kulture.³³ Na taj su način novi oblici izražavanja označili kraj jednodimenzionalnosti u kulturi koja je za cilj imala kretanje cjelokupnog društva u jednom smjeru stvaranjem uniformnosti i nadzora mišljenja, što je za posljedicu imalo nedostatak slobode individualnog izražavanja. Novi se kulturni diskurs javio kao anticipacija političko-gospodarske krize u kojoj se našla Jugoslavija tijekom 1980-ih uslijed koje dolazi do preispitivanja postojećeg ideološkog diskursa kojeg je i službena kultura dio.³⁴ Atribut „novi“ na taj je način ušao u široku upotrebu tijekom kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih kako bi se postavila granica između starih oblika izražavanja i tradicionalnih shvaćanja vezanih uz službenu kulturu te novih oblika izražavanja. U glazbi je tako riječ o „novom valu i punku“, u fotografiji o „novoj novinskoj fotografiji“, „*Poletovoj školi fotografije*“, „Novoj *life*-fotografiji“, u stripu o „Novom kvadratu“,³⁵ a u slikarstvu o „Novoj slici“³⁶.

Afirmiranje novog senzibiliteta u Jugoslaviji započelo je u glazbi kasnih 1970-ih prihvaćanjem zapadnih glazbenih obrazaca – britanskog i američkog punka i *new wavea*, te stvaranjem specifičnog lokalnog izraza tih pojava. Za razliku od Zapada gdje su se navedeni glazbeni pravci javili kao marginalizirana protukapitalistička praksa i revolucija mladih, na prostoru Jugoslavije recepcija tih glazbenih obrazaca postala je reprezentativna i masovna pojava koja je označila početak rock-industrije, time i „protokapitalističke prakse“, no zajedničko im je bilo formiranje i izražavanje vlastitog stava prema svijetu unutar kojeg se

³³ Ines Prica, „*Novi val* kao anticipacija krize“, u: *Etnološka tribina*, br. 13., 1990., str. 23.

³⁴ Ines Prica, *nav. dj.*, 1990., str. 25.

³⁵ „Grupa crtača stripa, djelovala u Zagrebu 1979. Skupini su pripadali R. Devlić (1950), Ivan Puljak (1953), M. Ilić (1956), I. Kordej (1957), Ninoslav Kunc (1957), J. Marušić (1952), Krešimir Skorzet (1951) i K. Zimonić (1956). Neko vrijeme član je bio Nikolad Konstadinović (1954), a grupi je bio blizak i Emir Mešić (1958–82). Okupljeni oko omladinskoga i studentskog tiska „Polet“, Studentski list“, „Mladost“, Student“, ti autori uvode u područje stripa niz grafičkih, tematskih i ikonografskih inovacija.“ Izvor: Želimir Košćević, „Novi kvadrat“, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* (sv. 2. *Novi-Ž*), (gl. ur. Žarko Domljan), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1996., str. 4.

³⁶ Termin „Nova slika“ uvodi Zvonko Maković povodom *13. salona mladih* održanog 1981. godine u Umjetničkom paviljonu gdje u sklopu *Salona* organizira zasebnu sekciju pod nazivom „Nova slika“. Vidi: Zvonko Maković, „Nova slika, hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina“, u: *Život umjetnosti*, br. 33/34., 1982., str. 6–19.

pojedinaac realizira.³⁷ Tekstovi pjesama punka i novog vala kao njegove komercijalizirane varijante na prostoru Jugoslavije bavili su „problemima mladih u pogledu procjenjivanja njihovog položaja u društvu“.³⁸ Tematizirana je njihova sredina: grad (žarište punka i novog vala) te okupljališta koja su postala svojevrsni *topos* jedne generacije (zagrebački Duhanski put). Uz „ukazivanje na generacijske probleme“, prisutne su bile i teme „regionalizma i analize svakodnevice“, radnici i ostali pripadnici društvene strukture koji su se susretali s „razmjerom društvenih normi i svakodnevnih prakse“.³⁹ Osim glazbe i pripadajućih joj supkulturnih grupa koje svojim ponašanjem i odijevanjem izražavaju specifičan stav prema zbilji, javljaju se i drugi mediji u kojima se iskazivao novi senzibilitet „novovalnog realizma“.⁴⁰ To su bili omladinski tisak, fotografija, strip, fanzini, dizajn omota ploča, grafiti i radio dok je „novi val ostao uglavnom indiferentan prema književnosti, filmu i teatru“.⁴¹ Kod pojave punka i novog vala na prostoru Jugoslavije time postaje nužno uzeti u obzir da je riječ o asimiliranju rock-kulture u cjelini, koja je pokazala afinitet prema ikonografiji popularne kulture, multimedijalnom izrazu i korištenju „tehnoloških medija visokog stupnja elektronske složenosti: fotografija, video i TV, aparati za fotokopiranje, štamparski ofset“,⁴² a ne samo prema glazbeno-tekstualnom izrazu čime se novi val potvrđuje kao „oblik kulturnog jezika“⁴³. Budući da kao kulturni diskurs pokazuje tendenciju formiranja stava prema stvarnosti koji prvenstveno polazi od propitivanja identiteta, novi val se, kao estetika i duh vremena, može opisati kao vrijeme nove osjećajnosti stvarnosti.⁴⁴

Specifičnost punka i novog vala bila je i „aktivno sudjelovanje publike i brisanje granice izvođač – publika“.⁴⁵ Upravo je zato razdoblje kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih vrijeme afirmiranja čitave plejade mladih autora: glazbenika i sastava (Azra, VIS Idoli, Prljavo kazalište, Pankrti, i tako dalje), autora stripova okupljenih u grupi „Novi kvadrat“ (R. Devlić, K. Skorzet, J. Marušić, M. Ilić, K. Zimonić, I. Kordej), novinara (N. Pavić, D. Kuljiš) i fotografa okupljenih u omladinskom časopisu *Polet*, koji su u fotografijama simbolički

³⁷ Jurica Pavičić, „Abortirana dekada“, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, katalog izložbe, Zagreb: HDLU, DIPK, 2015., str. 215.

³⁸ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

³⁹ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

⁴⁰ Ines Prica, *nav. dj.*, 1990., str. 25.

⁴¹ Ljubomir Kljakić, „Strip ili o nečemu čega nema“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 83.

⁴² Ljubomir Kljakić, *nav. dj.*, 1983., str. 83.

⁴³ Ines Prica, *nav. dj.*, 1990., str. 23.

⁴⁴ Dragan Kremer, „To nije poezija, a ovo je uvod“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SRFJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 8.

⁴⁵ Petar Janjatović, „Poklič sa zidova“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SRFJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 27.

interpretirali zbilju unoseći nove teme i ikonografiju svakodnevnog života u do tada jednolične ideološke obrasce koji su se repetirali u novinskoj fotografiji (M. Vesović, D. Dučak, S. Knaflec, I. Posavec, D. Kalenić, F. Vučemilović, Š. Strikoman, J. Krpan, G. P. Pipo, A. Zelmanović i drugih).

Novi je val tako omogućio jednoj generaciji da „zaokruži svoje postojanje i djelovanje“,⁴⁶ izrazi svoj stav prema zbilji te prikaže „pravi izgled tekuće generacije“,⁴⁷ ali i čitavog društva i vremena u čijem stvaranju istovremeno sudjeluje. U tom kontekstu novi kulturni diskurs postaje individualnim komentarom svakodnevnog života, postojećeg kolektivnog sustava vrijednosti i razmišljanja, stvara pravo na subjektivnost i individualnost u cilju samospoznaje i stvaranja novog identiteta, koji se izražava posredstvom novih medija gdje se strip javlja kao komentar, grafiti i fanzini kao *statement*, a fotografija „kao medij kojim se bilježi život jedne sredine i generacije“.⁴⁸

3.2. Omladinski tisak – formiranje novog pristupa u tretmanu novinske fotografije

Omladinski časopis *Polet* imao je središnju ulogu u inauguraciji novih glazbenih obrazaca uz istovremeno prihvaćanje njima pripadajućeg izraza na sadržajnom i vizualnom planu u novinama. U omladinskom se tisku poput *Poleta* i *Studentskog lista* počinju javljati teme karakteristične za kulturni izraz novog vala i punka, a o kojima do tada nije bilo moguće čitati u novinama tog profila. Naime, službena kultura ih je smatrala neprimjerenima zbog čega su teme u novinama predstavljale ustaljeno reproduciranje ideoloških obrazaca, tipiziranih slika društva i stereotipnih formula uzornog omladinca. „Mirni i spokojni političari, fabričke hale uredne i čiste jasno govore o ideolizovanom društvu kakvo jugoslavensko nije bilo“, reći će Milanka Šaponja.⁴⁹ Nova sadržajna koncepcija *Poleta* koju su inicirali Ninoslav Pavić i Denis Kuljiš 1978. godine stvorila je komercijalizirane i potrošački orijentirane novine, a to je značilo uvođenje tema atraktivnih mladima: glazbe, koncerata, okupljanja mladih i stvaranje urbane mitologije,⁵⁰ seksualnosti, mode, ponašanja, sporta, popularne kulture i društvene scene (novoformirani *establišment* 1980-ih), odnosno spominjanje tema i pojedinaca koji do tada nisu bili dio medijskog prostora.

⁴⁶ Ines Prica, *nav. dj.*, 1990., str. 25.

⁴⁷ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

⁴⁸ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 10.

⁴⁹ Milanka Šaponja, „Od ilustratora do izveštavača (Novinska fotografija u Jugoslaviji danas)“, u: *Foto-kino revija*, br. 2., 1982., str. 6.

⁵⁰ Vladimir Anđelković, „Jugoslavenske potkulture u sedamdesetim“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 122.

Uvođenje novih tema koje se bave svakodnevnim životom mlade generacije stvorilo je potrebu i za vizualnim ekvivalentom pisanoj riječi koja će zamijeniti do tada idealizirane i šablonizirane fotografije omladine. Zahvaljujući novoj uredničkoj koncepciji lista koja je, uz atraktivni sadržaj, inzistirala i na vizualnoj upečatljivosti te grafičkoj koncepciji povjerenoj Goranu Trbuljaku kao grafičkom uredniku, spoznata je „važnost i moć novinske fotografije i mogućnost njezine rječitosti koja je jača od pisane riječi“.⁵¹ Novinska je fotografija zahvaljujući Goranu Trbuljaku prestala biti ilustracijom teksta koja ima isključivo informacijsku vrijednost, a u grafičkoj se koncepciji lista manifestira tek kao „grafičko razbijanje velikih listova teksta“.⁵²

Dolaskom Gorana Trbuljaka na mjesto grafičkog urednika *Poleta* „fotografije su činile gotovo trećinu novina, a po prostoru koji zauzimaju i po značenju koje im se pridaje izjednačuju se s tekstem gdje fotografija prestaje biti puka pratnja tekstu, već svojim jezikom govori za sebe budući da fotograf interpretira događaj, mjesto ili osobu koju snima, priča svoju priču, daje komentar ili izražava svoj stav“.⁵³ Preduvjet novom tretmanu novinske fotografije ostvaren je i prijelazom na offsetni tisak koji je omogućio kvalitetnije reproduciranje fotografija u odnosu na tehniku knjigostiska kojom je do tada tiskan *Polet*. U uredništvu *Poleta*, navodi Markita Franulić, „donesena je odluka da se uza sve tekstove uz koje treba ići ilustracija, ide originalna fotografija što ju je za tu priliku napravio *Poletov* fotograf“, a zadatak su u većini slučajeva dobili fotograf i novinar zajedno.⁵⁴ Specifičnost rada Gorana Trbuljaka kao grafičkog urednika bila je i poštivanje autorstva za koju Slavko Timotijević smatra da je nastala na principu nove umjetnosti 1970-ih.⁵⁵ Goran Trbuljak je tako inzistirao na punom negativu, a ne na naknadnim intervencijama u kadar tijekom razvijanja fotografija u tamnoj komori. Fotografije su u novinskoj formi tiskane s crnim rubom, odnosno osvjetljenim rubom filma, a u nekim slučajevima i performacijom filma, kao dokaz da se radi o fotografiji koju je originalno snimio fotograf.⁵⁶ Markita Franulić uz crni rub kao tehničke i stilske osobine fotografije u *Poletu* navodi i upotrebu fleša te širokokutnog objektiva, a zbog agresivnosti, ikonografije i načina kadriranja *Poletovu* fotografija označava likovnom verzijom novog vala u nas.⁵⁷

⁵¹ Milanka Šaponja, *nav. dj.*, 1982., str. 6.

⁵² Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 2.

⁵³ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 47.

⁵⁴ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 47.

⁵⁵ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 55.

⁵⁶ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 47.

⁵⁷ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 43.

Novi pristup i tretman fotografije, uz novu tematsku koncepciju lista formirali su *Polet* kao platformu za prezentiranje fotografskog rada mladih, većinom neafirmiranih, fotografa koji pokazuju sve veći interes za izražavanjem vlastitog stava te komentara svakodnevnog života. Tu mogućnost nisu imali u okviru tadašnjih praksi promoviranja fotografske produkcije. Izložbeni je sustav bio opterećen tradicionalnim podjelama fotografije na umjetničku (izložbenu, atelijersku) fotografiju i dokumentarnu (*life-*) fotografiju te je,⁵⁸ kao i fotoklubovi, bio „opterećen jakom hijerarhijom nagrada i naslova“⁵⁹. „Foto-klubovi su“, ističe Slavko Timotijević, „diktirali jednu zastarjelu estetiku češkog senzibiliteta, apstraktnih sadržaja, sentimentalne likovnosti i ikonografije lišene svake informativnosti, naime, kao da se smatralo da informacije sa fotografija treba 'ubiti' da bi fotografija dobila na kreativnosti“.⁶⁰ Novi fotografski senzibilitet mlade generacije fotografa negirao je do tada tradicionalnu podjelu fotografije na umjetničku i dokumentarnu. U novinskoj su fotografiji, osim njene mogućnosti da dokumentira, pronašli i umjetničku vrijednost te izrazili stav prema onome što su fotografirali čime je stvoren višak značenja, odnosno autorska i umjetnička nadgradnja. Iako je dokumentarna fotografija u hrvatskoj umjetnosti već prije imala protagoniste u čijim fotografijama razgraničenje umjetničke i *life-*fotografije ostaje tek naznaka,⁶¹ stimuliranje čitave generacije fotografa, afirmiranje novih tema i interesa te nezainteresiranost istih za izložbenu aktivnost i afirmiranje isključivo u domeni novinske fotografije, stvorilo je nužnost da se ta pojava u povijesti hrvatske fotografije promotri zasebno u kontekstu čega se javljaju već navedeni termini, ali se i generacijski izdvajaju ti fotografi kao „četvrta generacija zagrebačkih fotografa“⁶². Spomenutu je generaciju Goran Trbuljak predstavio na *14. salonu mladih* 1982. godine kao „generaciju mladih, zdravih, neopterećenih fotografa koji puno stvarnije sudjeluju u svojoj sredini radom u novinama“ pritom govoreći o Miji Vesoviću, Ivanu Posavcu, Andriji Zelmanoviću, Jasminu Krpanu, Goranu Pipi Paveliću, Fedoru Vučemiloviću, Draženu Kaleniću i Šimi Strikomano.⁶³ Prema Goranu Trbuljaku, riječ je o fotografima za koje je karakteristično „da su njihove fotografije načinjene brzim strogim okom čiji su komentari (...) u rasponu od duhovite opservacije, lagane ironije do sarkazma i stroge kritike“.⁶⁴ Pojava te generacije fotografa nije bila izoliran i slučaj specifičan za zagrebački kontekst. Želimir Košćević uočava „oživljavanje socijalno angažirane fotografije“

⁵⁸ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1993., str. 10.

⁵⁹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 44.

⁶⁰ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

⁶¹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1993., str. 12.

⁶² Denis Kuljiš, „Fotografija četvrte generacije“, u: *Vjesnik*, 30.1. 1983., str. 8.

⁶³ Denis Kuljiš, *nav. dj.*, 1983., str. 8.

⁶⁴ Denis Kuljiš, *nav. dj.*, 1983., str. 8.

(reporterske) koje je bilo prisutno istovremeno i na svjetskoj umjetničkoj sceni kraja 1970-ih u radovima Aleksandrasa Macijauskasa, Josefa Koudekla, Sebastiãoa Salgadoa, Andersa Petersena, Noboyoshija Arakija.⁶⁵

3.3. Vesovićeve fotografije nastale za potrebe tiska

Vesović se fotografijom počeo baviti u Fotoklubu Zagreb, a iskustvo u fotožurnalizmu stekao je u *Studentskom listu* gdje kao fotograf radi od 1976. godine, a sljedeće godine i kao urednik fotografije. Njegov rad prije iskustva s novom uredničkom i grafičkom koncepcijom *Poleta*, koja afirmira novi pristup i tretman novinske, odnosno *life*-fotografije, ilustrira situaciju koja je bila prisutna u hrvatskoj fotografiji tog vremena: distinkciju izložbene i dokumentarne fotografije, opterećenost hijerarhijom nagrada i naslova,⁶⁶ ali i isključivo informacijsku ulogu novinske fotografije, zbog čega većina autora upravo iskustvo u *Poletu* ističe kao formativno ili afirmativno razdoblje njegova fotografskog rada.

Na početku studija filmskog snimanja Vesovićev rad predstavljen je u osmom broju časopisa *Spot* 1976. godine. Fotografija detalja zgrade Ljubljanske banke, kojom se Vesović predstavio u *Spotu*, prema mišljenju Markite Franulić predstavlja fotografiju koja je u to vrijeme vrijedila kao izložbena, odnosno kao umjetnička.⁶⁷ Po uzoru na slikarstvo, opterećena je upotrebom geometrizma (odnosom vertikala i horizontala) u težnji stvaranja apstraktnih formi u čemu se promišljanje ljepote javlja kao glavna preokupacija (sl. 1.).⁶⁸



Sl. 1. Ljubljanska banka, 1976.

⁶⁵ Želimir Košćević, *Fotografska slika: 160 godina godina fotografske umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 2000., str. 124.

⁶⁶ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 43.

⁶⁷ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 43.

⁶⁸ Usp.: Branimir Karanović, „Kreativna fotografija u Jugoslaviji“, u: *Foto-kino revija*, br. 1., 1983., str. 7.

Dvanaest godina kasnije, 1988. godine, na njegovoj samostalnoj izložbi bile su zastupljene isključivo *life*-fotografije,⁶⁹ čime je stvoren odmak od fotografske estetike apstrakcije kojoj se u Vesovićevim fotografijama suprotstavljaju igre s „ružnim modelima i odbojnim motivima“⁷⁰. Promjenu stava prema novinskoj fotografiji i utjecaj *Poleta*, Markita Franulić promatra i kroz iskustvo Vesovića kao grafičkog urednika *Studentskog lista* tijekom 1977. godine. Ističe „maćehinski odnos prema fotografiji“⁷¹ koja ima isključivo ulogu grafičkog elementa, no u obzir treba uzeti i financijsko stanje, brojne zabrane i smjene s kojima se kasnih 1970-ih susretala redakcija *Studentskog lista*, kao i upotrebu knjigotiska koji nije pružao mogućnost kvalitetne reprodukcije fotografija. Nakon iskustva u *Poletu* i *Studentskom listu* s grafičkim urednikom Borom Ivandićem, kao grafički urednik *Studentskog lista* 1983. godine „fotografiju tretira posve drugačije i posvećuje joj mnogo prostora“.⁷²

Unatoč vidljivom utjecaju na promjenu stava prema *life*-fotografiji, o izrazu je upitno govoriti budući da Vesović i prije iskustva s Goranom Trbuljakom nije snimao po šabloni.⁷³ Vesović „*Poletovu* fotografiju“ smatra „čistom izmišljotinom te navodi kako je riječ o istom vremenu i sličnoj osjetilnosti, o ljudima koji su jedno vrijeme radili skupa, a onda su otišli svatko svojim smjerom“.⁷⁴ Koliko god bila podijeljena mišljenja o stavljanju zajedničkog nazivnika (Gorana Trbuljaka čiji je utjecaj nepobitan) mladoj generaciji fotografa, sigurno je kako je utjecaj nekoliko važnih faktora – estetike vremena, grafičke i uredničke koncepcije *Poleta* i kasnije *Studentskog lista* – stvorilo moment slobode u kojemu je mlada generacija fotografa mogla izraziti vlastiti fotografski senzibilitet prema „reportažnoj, socijalnoj i kroničarskoj fotografiji koja bilježi život i jedne sredine i generacije“.⁷⁵

Vesović je tijekom 1980-ih razvio fotografski senzibilitet prema socijalnim temama – portretima i aktovima, foto-intervjuima i fotoreportažama. S nekoliko „snimaka s koncerata koje nisu njegov fah“⁷⁶ (Queen, De Lucia, McLaughlin i Coryell; Bijelo dugme, The Human League) pokazao je i interes za žanr rock-fotografije koja svoje začetke na našim prostorima

⁶⁹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 42.

⁷⁰ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1993., str. 12.

⁷¹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 42.

⁷² Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 42.

⁷³ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 42.

⁷⁴ Citirano prema: Markita Franulić, „Ja sam svjetlopis, ljudopis, vremepis“, u: *Studentski list*, br. 971., 1988., str. 34.

⁷⁵ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 10.

⁷⁶ Vladimir Gudac, „Hladna izražajnost Poletove fotografije“, u: *Nova fotografija 3*, katalog izložbe, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, Beograd: Salon Muzeja suvremene umjetnosti, Maribor: Razstavni salon Rotovž, 1980., bez paginacije.

duguje upravo *Poletovoj* redakciji⁷⁷. Vesović je stvorio specifičan i prepoznatljiv jezik vizualne antropologije fotografijama koje su odraz stava prema životu što ga formira i fotografskim jezikom izražava.

3.3.1. Portreti

Vesović se najviše afirmirao i postao je „najindividualniji“ u najtežoj fotografskoj disciplini – portretima.⁷⁸ Budući da su intervjui bili stalnom rubrikom *Poleta*, *Starta* i *Studentskog lista*, Vesović je od početka fotografskog rada pokazivao afinitet prema temi portreta, a tijekom desetljeća stvorio je specifičan vizualni jezik tog fotografskog žanra u kojemu se posebno ističe njegova intuicija za kompoziciju kadra.⁷⁹ Za razliku od tipiziranih i klišeiziranih portreta u kojima „su određeni i scenografija i rekviziti i izraz lica i položaj kamere i mekoća objektiva pa i sam format fotografije“,⁸⁰ Vesovićev „afinitet za dokumentiranjem proširen je afinitetom za interpretiranjem unutarnjih realnosti motiva ili likova“⁸¹.

Pred Vesovićevim objektivom našli su se političari (Ivan Matija, dr. Vasil Tupurkovski itd.), sportaši (Mate Parlov, Damir Jurčić, Dražen Marović, Mirko Novosel, Milan Šarović, Damir Škaro i drugi), umjetnici (Boris Bućan, Stefan Lupino, Goran Trbuljak, Antun Augustinčić, Vjenceslav Richter, Milivoj Bijelić, Mirko Ilić, Keith Haring i tako dalje), kulturni djelatnici (Davor Matičević, Milivoj Solar, Vladimir Maleković), glumci i redatelji (Mustafa Nadarević, Antun Vrdoljak, Rade Šerbedžija, Vatroslav Mimica, Krsto Papić, Rajko Grlić, Dušan Vukotić, Veljko Bulajić, Lordan Zafranović), novovalni glazbenici (Branimir Johnny Štulić, Dino Dvornik, Zabranjeno pušenje, Đorđe Novković, Goran Bregović, VIS Idoli, Šarlo akrobata i mnogi drugi), ali i lica onkraj estrade i *establišmenta* 1980-ih, iz sfere svakodnevnog života – radnici, omladina i duševni bolesnici.

U prvim godinama angažmana na području novinske fotografije poštuje standardni tip portreta koristeći varijantu „tri osnovne točke gledišta snimanja portreta: anfas, profil i

⁷⁷ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

⁷⁸ Branka Hlevnjak, „Sve njihove izdaje“, u: *Foto-kino revija*, br. 7–8., 1984., str. 18.

⁷⁹ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 10.

⁸⁰ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 4.

⁸¹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

poluprofil“,⁸² kao što je to u slučaju portreta Ivana Matije objavljenih u *Poletu* broj 54. 1978. godine ili portreta Ane Sukić u broju 61. iz iste godine (sl. 2.).



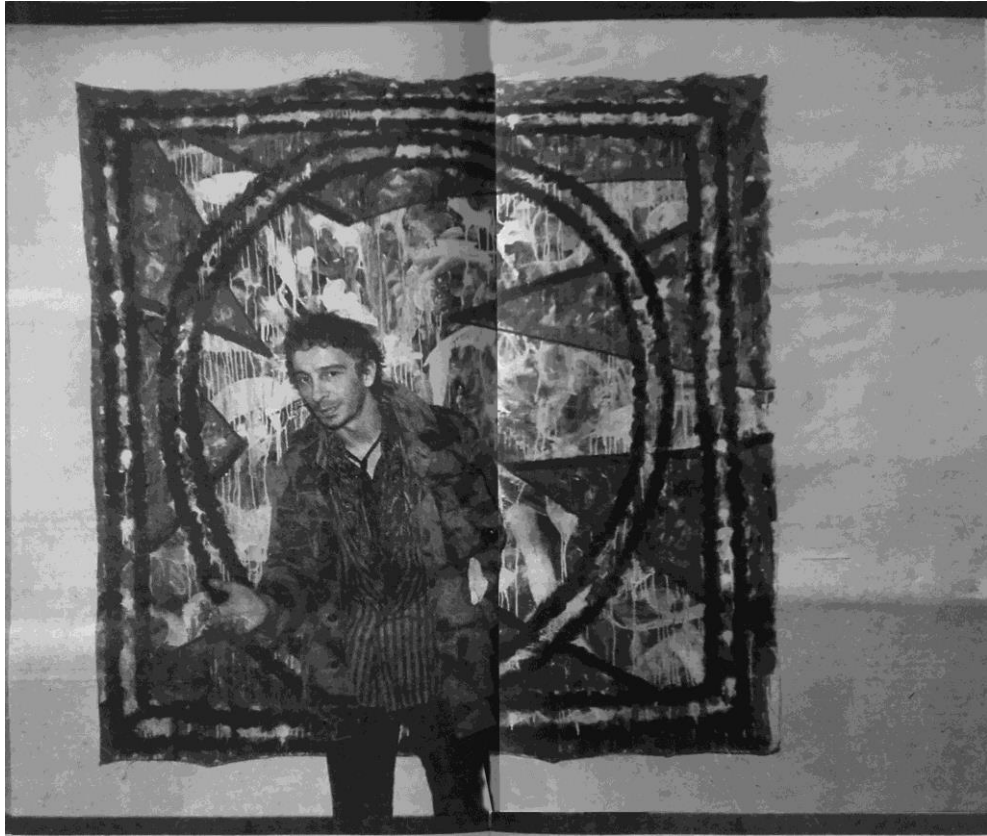
Sl. 2. Ivan Matija, 1978.

Ubrzo razvija tendenciju fotografskog portretiranja u sekvencama bilježeći geste i ponašanje sugovornika s ciljem njihove karakterizacije kao osoba specifične naravi ili naravi koju uočava te interpretira prema ideji „registriranja promjene izgleda zbog promjene stanja“.⁸³ Kod snimanja portreta često primjenjuje „dekompoziciju kadra“, gdje smješta fotografiranu osobu na rub fotografije i obuhvaća pozadinu kao deskriptivni dodatak karakterizaciji, ali i „kako bi izbjegnulo hladno i nezainteresirano snimanje koje se postiže smještanjem motiva u sredinu kadra“.⁸⁴ Time pozadina i okolina fotografiranog objekta dobivaju novu, deskriptivnu ulogu dodatne interpretacije i individualizacije, zbog čega je snimanje često smješteno u ambijent koji odiše personalnošću osobe koja se intervjuira i fotografski portretira. Vesović je tako umjetnike i kustose snimao ispred umjetničkih djela (sl. 4. i 5.), sportaše s pripadajućim rekvizitima njihove discipline (sl. 6.), redatelje i glumce u ambijentu ikonografski obilježenim filmskom opremom (sl. 7.) ili imitirajući filmsko osvjetljenje kao u slučaju portreta Mustafe Nadarevića (sl. 8.).

⁸² Adrian Bailey, Adrian Holloway, *Sve o fotografiji u boji*, Zagreb: Izdavačko poduzeće „Mladost“, 1979., str. 116.

⁸³ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

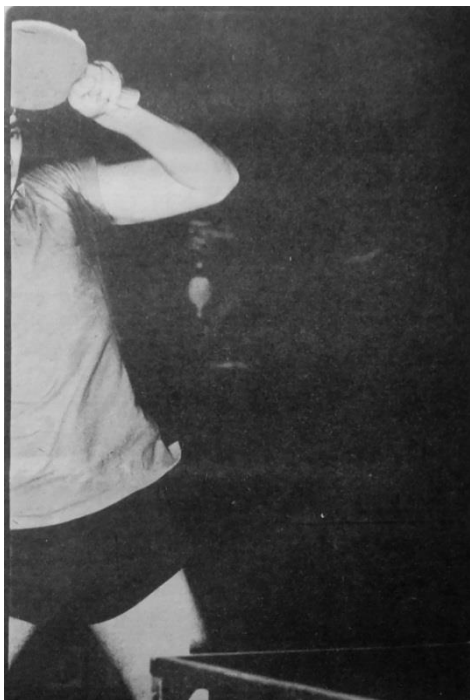
⁸⁴ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 5.



Sl. 3. Bijelić na svojoj izložbi u GSU na Katarininom trgu, Zagreb, 1984.



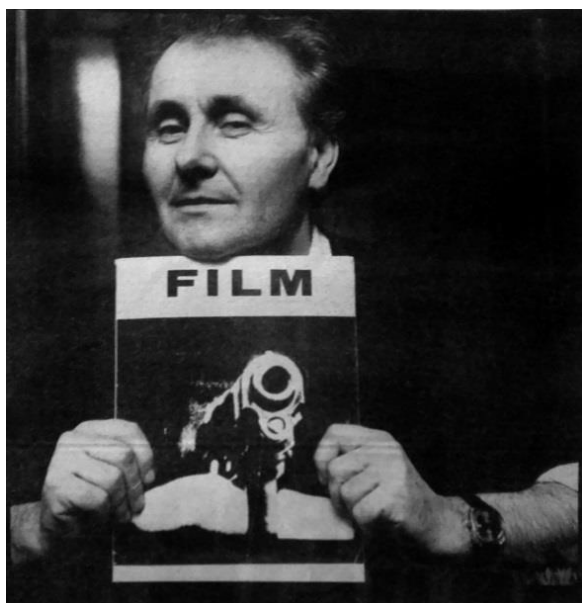
Sl. 4. Davor Matičević i Boris Bućan na Venecijanskom biennalu 8. 6. 1984.



Sl. 5. Damir Jurčić, 1980.



Sl. 6. Dražen Marović, 1980.



Sl. 7. Krsto Papić, 1987.



Sl. 8. Mustafa Nadarević, 1987.

Pozadina često ima i ulogu *statementa* – Vesović je tako vizualne protagoniste punka i novog vala Gorana Trbuljaka (sl. 9. i 10.) i Mirka Ilića (sl. 11.) fotografirao ispred bijele pozadine, čime je stvoren ekvivalent vizualnoj estetici glazbenih video radova punka i novog vala – *Crno bijeli svijet* (Prljavo kazalište), *Niko kao ja* (Šarlo akrobata), *Once in a lifetime* (Talking heads), *It must be love* (Madness).



Sl. 9. Goran Trbuljak, 1980.



Sl. 10. Goran Trbuljak, 1981.



Sl. 11. Mirko Ilić, 1979.

Kod portreta glazbenika Vesović njeguje jaki kontrast karakterističan za svjetsku punk i novovalnu fotografiju. Registrira ih u trenutcima ekstaze stvarajući tako svojevrsni psihogram (sl. 12.). Tendencija je to koju je pokrenula engleska fotografkinja Pennie Smith fotografijom Paula Simonona, gitarista grupe The Clash, koja je reproducirana na naslovnicu njihova albuma *London Calling* i postala prepoznatljivi vizual grupe te svjedoči o međusobnoj povezanosti različitih oblika izražavanja unutar kulture punka i novog vala. Slučaj je to i u našoj sredini i u Vesovićevom fotografskom opusu obzirom da je fotografija Branimira Johnnyja Štulića postala naslovnicom Azrina albuma *Filigranski pločnici* iz 1982. godine (sl. 13. i 14.).



Sl.12. Branimir Johnny Štulić, 1982.



Sl. 13. Branimir Johnny Štulić (*Filigranski pločnici*), 1982.

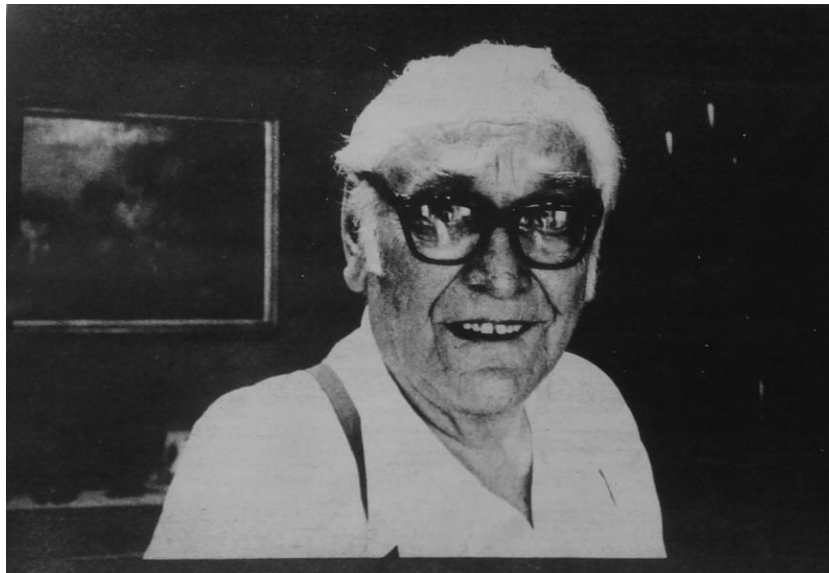


Sl. 14. Branimir Johnny Štulić (*Filigranski pločnici*), 1982.

Uz registriranje okoline kao komentara, kod Vesovića je prisutna i suprotna tendencija u smjeru minimalizma. U tom slučaju dopušta portretiranoj osobi da bude najizraženija sama sa sobom, sa svojim gestama, što često potencira korištenjem širokokutnog objektiva te fotografiranjem iz male udaljenosti uslijed čega registrira lice u krupnom planu ili detalju: portreti Mate Parlova, Jože Vlahovića, Antuna Augustinčića i Milana Bekića (sl. 15. i 16.).



Sl. 15. Joža Vlahović, 1979.



Sl. 16. Antun Augustinčić, 1979.

Portretirane osobe iz javnog života često pokazuju tendenciju „samosvjesnog i narcisoidnog poziranja, često ispoljavajući vlastito unutarnje stanje ili ekshibicionističko ponašanje“, navodi Davor Matičević te ju smatra karakteristikom vremena 1980-ih, s ciljem da se prikažu onakvima kakvim žele da ih drugi vide.⁸⁵ To je trenutak u kojem Vesović stvara sliku koja predstavlja *ja*, ne prikazujući ih kao glorificirane osobe, nego kao „osobe specifične

⁸⁵ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

naravi“.⁸⁶ Humanizacija time, zaključuje Davor Matičević, postaje osobinom Vesovićevih portreta nasuprot monumentalizaciji i reprezentaciji.⁸⁷

Uz novi pristup portretnoj fotografiji novoformiranog *establišmenta* 1980-ih, Vesović je i u snimanju osoba iz svakodnevnog života uveo novine koje se prvenstveno ogledaju u prisutnosti socijalno-kritičke oštice – fotografiranjem osoba koje se nalaze na margini društva i do tada nisu bile dijelom medijskog prostora i idealizirane slike društva. Novi pristup vidljiv je i u načinu snimanja u kojemu je također prisutna tendencija individualizacije i personalizacije registriranjem pojedinaca u njihovom okruženju (sl. 17., 18., 19.).



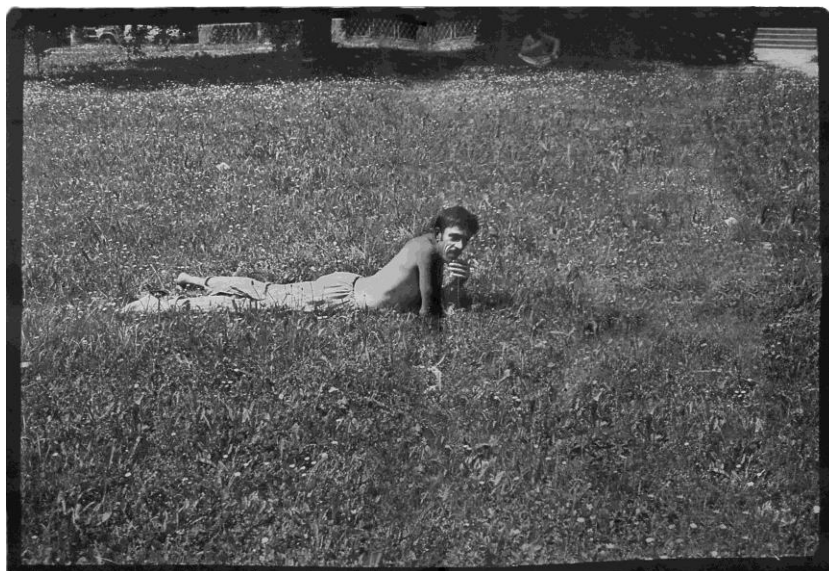
Sl. 17. Radnici u Gredelju, 1979.

⁸⁶ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

⁸⁷ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.



Sl. 18. Iz fotoreportaže o životu u getu, 1979.

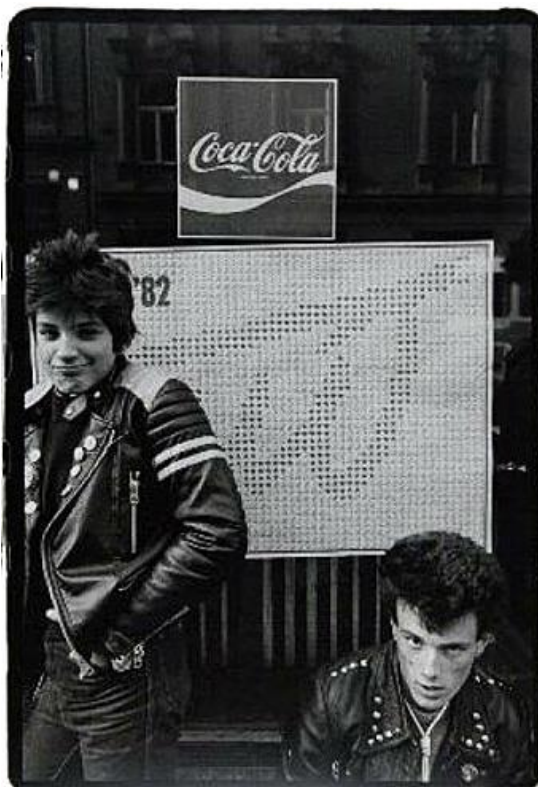


Sl. 19. Vrapče, 1982.

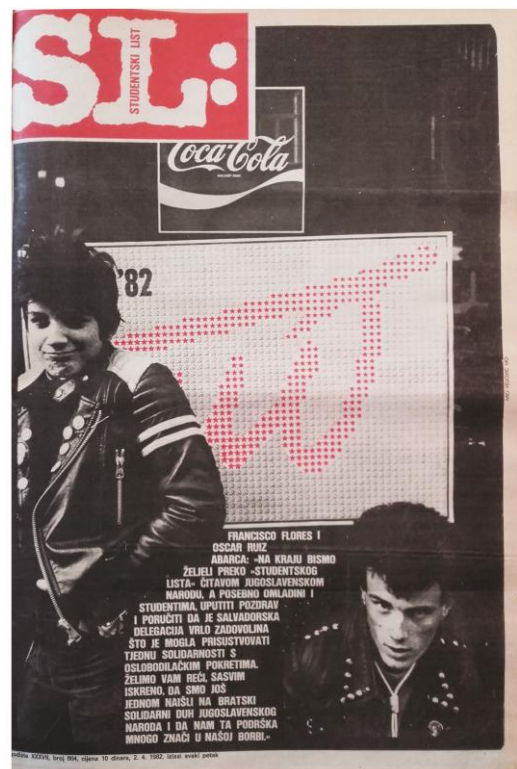
Najizrazitija prisutnost novog pristupa, kako u kontekstu *Poletovih* fotografa, tako i u Vesovićevom opusu, vidljiva je u fotografiranju omladine. „Mladi na fotografijama“, ističe Slavko Timotijević, „su uvek imali tipiziranu psihološku karakterizaciju – sanjalaštvo, zaljubljenost, samoću, čednost, setu, radost, – dakle sve one osobine po kojima se, u stvari, *establišment* ustvari služi da bi omladinu predstavio kao deo društva koji je opterećen samo ličnim problemima: u biti omladinu rumskim kompetencija“.⁸⁸ No, pojavom novog senzibiliteta, kod mlađe se generacije fotografa formirao širi interes za zbivanja, ne samo

⁸⁸ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

vlastitog godišta, nego i društva općenito, a pojava im novog kulturnog jezika – rock-kulture, „postaje jedina javna tribina preko koje oni svojim jezikom govore o savremenom svijetu“.⁸⁹ Omladina je tako prestala biti sanjiva i čeznutljiva te je počela pokazivati želju za izražavanjem kritičkog stava prema svijetu unutar kojeg se realizira. Stoga je i u fotografiji bilo nužno stvoriti novu ikonografiju prikazivanja mlade generacije, uključiti ono što oni podrazumijevaju stvarnim prikazom svijeta i temama koje su do tada bile društveni tabui: seks, droga, alkohol, okupljališta mladih, formiranje potkulture i pripadajućih joj simbola – odijevanja i obrazaca ponašanja (sl. 20. i 21.).



Sl. 20. Punkeri, 1982.



Sl. 21. Punkeri, 1982.

Uz fotografski medij, Vesović je napravio i filmske portrete Ivana Kožarića (*Prolaz za bogove* 2006. godine i *Kraljevski govor* 2011. godine) i Đure Sedera (*Razgovori sa Sederom* 2010. godine) u kojima je uz pripadnost dokumentarnom žanru vidljiva tendencija interpretacije osobnosti ovih umjetnika. *Prolaz za bogove* (28'6") Vesović je snimio u sklopu Baranjske umjetničke kolonije održane od 6. do 10. rujna 2006. godine u Kopačkom ritu. Film je realiziran u obliku neformalnog intervjua s Ivanom Kožarićem tijekom šetnje u prirodi

⁸⁹ Slavko Timotijević, *nav. dj.*, 1983., str. 54.

gdje umjetnici razmjenjuju misli o životu i umjetnosti.⁹⁰ Korištenjem subjektivnih kadrova Vesović pripovijeda u prvom licu te na taj način svoju prisutnost u trenutku koji se snima izražava isključivo pokretima filmske kamere, ali istovremeno upućuje da se radi o osobnom pristupu razgovoru s Kožarićem čime se stvara naracija netipična za dokumentarni film približavajući se žanru eksperimentalnog filma. Vesović na taj način Kožarića gledateljima želi približiti kao izvanrednog, ali i običnog čovjeka.⁹¹ U namjeri da prikaže Kožarićevu osobnost kakvom ju sam poznaje kroz dugi niz godina međusobnog druženja kao i u fotografskim portretima izbjegava glorifikaciju i mistifikaciju ličnosti (sl. 22.).⁹²



Sl. 22. Kadar iz filma *Prolaz za Bogove*, 2006.

⁹⁰ Ana-Marija Koljanin, *Baranjska umjetnička kolonija*, Općina Draž, 2006., str. 21.

⁹¹ Ana-Marija Koljanin, *nav. dj.*, 2006., str. 21.

⁹² Ana-Marija Koljanin, *nav. dj.*, 2006., str. 21.

3.3.2. Akt

U povijesti je akta kao umjetničke vrste postojala jasna distinkcija što ju uvodi Kenneth Clark između golog (engl. *naked*) i nagog (engl. *nude*) tijela.⁹³ Golo tijelo definirano je kao „tijelo lišeno odjeće koje u javnosti izaziva neprijatne asocijacije“.⁹⁴ Zbog definiranih socijalnih stavova o takvom stanju ljudskog tijela, smatra Norbert Elias, javljaju se „osjećaji srama i mučnine kao unutarnji strah od samih sebe i oblik samosvladavanja nagona“.⁹⁵ Proizvodnja i regulacija straha ovisna je o kolektivnom sustavu razmišljanja u kojima stid i osjećaj mučnine pojedincu predstavljaju „zabranu prekoračenja društvenih normi“ i „strah od socijalne degradacije“,⁹⁶ dok nago tijelo kao umjetničko djelo ne sadrži takve konotacije. Razlog je tomu što golo ljudsko tijelo, kako smatra Kenneth Clark, nikada nije direktno transponirano i prikazano u umjetnosti, već nago tijelo podrazumijeva alegoričnost i univerzalne kategorije kao što su ideali muške i ženske ljepote, čime estetska komponenta nadilazi socijalne stavove formirane prema golom tijelu.⁹⁷ Distinkcija golog i nagog tijela time implicira i distinkciju umjetnosti i svakodnevnog života – bezvremenskih estetskih stavova te socijalnih stavova određenih vremenom i prostorom, erotskog i pornografskog, javnog i privatnog, kolektivnog i individualnog. Početkom 20. stoljeća, smatra Frances Borzello, „umjetnici su prestali biti isključivo zainteresirani za ideale i promišljanje ljepote što ih reflektira akt kao idealizirani prikaz ljudskog tijela, već su suočavali promatrača s neprijatnim asocijacijama golog tijela“, a taj je proces demokratizacije golog tijela u shvaćanju Kennetha Clarka dovršen pojavom body arta gdje umjetnik direktno izlaže vlastito tijelo.⁹⁸ Razlog su takvom shvaćanju i znatno izmijenjeni socijalni stavovi prema prikazivanju golog tijela koje se u drugoj polovini 20. stoljeća počinje poimati kao deklariranje slobode od društvenih normi, individualiziranje ljepote, propitivanje rodni uloga i seksualnosti čime postaje medij za stvaranje novog identiteta i propitivanje postojećeg. Umjetnost akta na taj se način pozicionirala između tradicionalnih distinkcija golog i nagog tijela istovremeno ukidajući opreku tih suprotstavljenih kategorija u razmatranju doživljaja tijela gdje nagost prestaje biti univerzalna i bezvremenska estetska kategorija, već postaje opredmećena i

⁹³ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton: Princeton University Press, 1956., str. 16.

⁹⁴ Kenneth Clark, *nav. dj.*, 1956., str. 16.

⁹⁵ Norbert Elias, *O procesu civilizacije: sociogenetska i psihogenetska istraživanja: 1-2*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 1996., str. 507.

⁹⁶ Norbert Elias, *nav. dj.*, 1996., str. 506, 507.

⁹⁷ Kenneth Clark, *nav. dj.*, 1956., str. 18.

⁹⁸ Frances Borzello, *The Naked Nude*, New York: Thames & Hudson Inc., 2012., str. 36.

individualna, a „prikazivanje tijela donosi sve što tijelo sa sobom nosi – ljepota, ružnoća, nesavršenost, seksualnost, senzualnost“.⁹⁹

U hrvatskoj se umjetnosti interes za temu akta javlja početkom 1980-ih u okviru novog kulturnog diskursa kao otpor i subverzija prema dominantnim društvenim normama koje prikaz golog tijela smatraju neprikladnim postojećem sustavu mišljenja, odnosno kršenjem društvenih normi zbog čega je stvoren kolektivni osjećaj srama kao oblik zabrane i straha od prekoračenja istih. Naglašena senzualnost i prisutnost emocija te potreba individualiziranja svijesti i samospoznaje izvan postojećeg sustava vrijednosti i identitetnih formula, prestaje izdvajati „tijelo i umjetnost, već tijelo ulazi u umjetnost“¹⁰⁰ kao oblik „autorovog osobnog govora koji se temelji na prikazivanju vlastitog golog lika ili likova iz okoline“¹⁰¹. U tom razdoblju, kako uočava Davor Matičević, „autori Čiste (umjetnik egzaltarnih ideja, elitni stvaraoci) i Primijenjene umjetnosti (primijenjeni fotograf šokantnih provokacija, stvaraoci iz popularnih i masovnih medija) zatekli su se na istoj temi – tijela ponajprije aktu, posežući za otkrivanjem sve trajnijih i tajanstvenijih tema radi objave sve intimnijih i skrivenijih motiva“ zbog čega dolazi „do pomicanja kriterija, ali i miješanja kategorija – efekt i šok se ravnopravno uključuju u iskustvo neuobičajenog shvaćanja ljepote, korištenja ružnoće, buđenja asocijacija i uspostavljanja specifičnih metafora“.¹⁰² U tom kontekstu formirao se i Vesovićev fotografski senzibilitet i privrženost temi muškog akta, koju uočava Zvonko Maković, te ističe Vesovića „kao možda jedinog našeg fotografa koji je zaokupljen tom temom“.¹⁰³ Interes za temu akta prisutan je u fotografijama nastalima za potrebe tiska gdje Vesović preispituje i provocira dominantne društvene norme i stavove o golom muškom tijelu, ali i u samostalnim ciklusima u kojima uspostavlja specifične metafore i asocijacije. Stoga, fotografije aktova objavljene u novinama zajedno s fotografijama samostalnih ciklusa čine zaokruženu misaonu cjelinu u kojoj Vesović „relativizira odnos javnog i privatnog, individualnog i kolektivnog, pornografskog i erotskog, masovno medijskog i umjetničkog“.¹⁰⁴

⁹⁹ Davor Matičević, „Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje“, u: *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*, katalog izložbe, Zagreb: GGZ, 1988a., bez paginacije.

¹⁰⁰ Jovan Čekić, „Telo u umetnosti“, u: *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*, katalog izložbe, Zagreb: GGZ 1988., bez paginacije.

¹⁰¹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988a., bez paginacije.

¹⁰² Davor Matičević, *Rosebud (pupoljak) Mio Vesović*, katalog izložbe, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1985., bez paginacije.

¹⁰³ Zvonko Maković, *nav. dj.*, 1989., str. 55.

¹⁰⁴ Leila Mehulić, „Ime ruže“, u: *Mio Vesović Rosebud II*, katalog izložbe, Zagreb: Radnička galerija Zagreb, 2015., str. 5.

3.3.2.1. Vesović – „fotograf šokantnih provokacija“¹⁰⁵

Nova tekstualna i vizualna ikonografija svakodnevnog života što se počinje stvarati u omladinskom i popularnom tisku početkom 1980-ih pokazala je liberalni karakter u pogledu na golo ljudsko tijelo, erotiku i seksualnost unutar sistema čije su kolektivne vrijednosti bile osjetljive na vizualne i tekstualne manifestacije tih pojmova smatrajući ih pornografijom te kao takvima nepoželjnima i neprikladnima postojećem sustavu mišljenja. Međutim, Slavenka Drakulić-Ilić uočava da je puritanizam službenog ideološkog diskursa u pogledu na prikazivanje golog tijela pokazivao „dvostruki seksualni moral“.¹⁰⁶ Prikazi golog muškog tijela smatrani su ćudoređem i kršenjem društvenih normi, a s druge strane prikazi golog ženskog tijela bili su prihvatljivi, „čime se društvo, oslonjeno na takav sustav vrijednosti, u svojoj biti potvrdilo patrijarhalnim“, ističe Slavenka Drakulić-Ilić.¹⁰⁷ Dok je žensko tijelo bilo eksploatirano kao atraktivni vizualni materijal, prikazi muškog tijela morali su reproducirati dominantnu poziciju muškarca u falokratskoj kulturi u kojoj je muško golo tijelo dobilo značenje, zaključuje Slavenka Drakulić-Ilić, „ogoljavanja i demistifikacije falusa, odnosno simbola njegove moći“.¹⁰⁸ Muško je tijelo time dvostruko otuđeno od svijesti o vlastitom tijelu – kolektivnim osjećajem srama i straha od prekoračenja društvenih normi, koje su u svrhu reprodukcije dominantnog položaja muškog tijela u muškom subjektu potisnule senzualnost i osjećajnost kako bi se potvrdila njegova moć. Vesovićeve fotografije muških aktova objavljene u tisku, a time prezentirane širokoj javnosti i sistemu koji je vježbao toleranciju prema prikazivanjima golog tijela (posebno muškog) suprotstavljaju se kolektivnim i javnim društvenim normama predodžbama te identitetnim formulama kolektivnog muškog tijela u kojima Vesović koristi „akt kao najsubtilniju personalizaciju modela“, ali i vlastitog subjekta, koji podrazumijeva reproduciranje istog identiteta, istovremeno uvodeći „kriterije efekta i šoka u iskustvo uobičajenog shvaćanja ljepote“.¹⁰⁹

Prvi poznati ciklus akta Vesović je objavio u *Poletu* broj 127. 1980. godine. Riječ je o osam fotografija golmana Šarovića snimljenih za potrebe intervjua objavljenog u *Poletu* pod naslovom „Tip-top izglancan“, a kao humoristična opaska tiskan je i nadnaslov „Gol-man“. Ubrzo nakon distribucije tog broja, Vesović je zajedno s uredništvom optužen za

¹⁰⁵ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1985., bez paginacije.

¹⁰⁶ Citirano prema: Željko Krušelj, *Igraonica za odrasle: Polet 1976.–1990.*, Rijeka: Adamić: Novi list, 2015., str. 241.

¹⁰⁷ Citirano prema: Željko Krušelj, *nav. dj.*, 2015., str. 241.

¹⁰⁸ Citirano prema: Željko Krušelj, *nav. dj.*, 2015., str. 242.

¹⁰⁹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1985., bez paginacije.

pornografiju, a sporni je broj povučen iz prodaje i zabranjen. Pokrenut je i sudski proces na temelju tužbe podignute na inicijativu samog Šarovića s tvrdnjom da nije bio svjestan da ga Vesović fotografira, što je dovelo do zaključka suda da je „time doveden u pitanje njegov moralni lik kao građanina, sportaša i javnog radnika“.¹¹⁰ „Nikada do tada“, ističe Željko Krušelj, „u povijesti hrvatskog i jugoslavenskog tiska nije se dogodilo da nekoj javnoj ličnosti bude, i to višestruko 'izloženo' i spolovilo“.¹¹¹ Milan Šarović je krajem 1970-ih bio popularni golman zagrebačkog kluba te je uživao status onodobne zvijezde. Tomu svjedoči i njegovo „narcisoidno i samosvjesno ekshibicionističko poziranje“¹¹² u maniri body arta te direktan pogled u kameru kojime uspostavlja komunikaciju i konsenzus s Vesovićem¹¹³ u cilju reproduciranja društvene predodžbe o vlastitoj vanjskoj pojavnosti *Šminkera*. Fotografije golmana Šarovića istovjetne su Vesovićevim portretima u kojima ne dokumentira glorificirane osobe, već ljude obične naravi, kako bi fotografskim jezikom stvorio sliku koja predstavlja *ja*. Šarovićevo poziranje, Vesovićeva tendencija da kadrom obuhvati i njegov falus te kasnije reakcije na objavljene fotografije upućuju na kontradiktornost 1980-ih. S jedne strane vidljiva je prisutnost naglašene samosvijesti o vlastitom tijelu, a s druge na nužnost reproduciranja društvenih normi u kojoj poseban naglasak stoji na osobama iz javnog života. Svojom učestalom pojavnošću nužno su morale predstavljati zadane identitetne obrasce – „moralni lik građanina, sportaša i javnog radnika“,¹¹⁴ a taj proces reprodukcije bio je povjeren upravo novinskim fotografima u umnažanju *ja* koje predstavlja sliku (sl. 23.).



Sl. 23. Golman Šarović, 1980.

¹¹⁰ Željko Krušelj, *nav. dj.*, 2015., str. 239.

¹¹¹ Željko Krušelj, *nav. dj.*, 2015., str. 237–238.

¹¹² Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹¹³ Zvonko Maković, *nav. dj.*, 1989., str. 54.

¹¹⁴ Željko Krušelj, *nav. dj.*, 2015., str. 239.

Sljedeći Vesovićev ciklus muškog akta predstavljaju fotografije umjetničke akcije Tomislava Gotovca izvedene 13. studenoga 1981. godine na Trgu Republike s početkom točno u podne, u kojoj Gotovac, po izlasku iz veže u Ilici, liježe gol na asfalt te ga ljubi izgovarajući „Zagreb, volim te!“.¹¹⁵ Ekshibicionističko ponašanje, korištenje golog tijela u javnom prostoru kao medija subverzije i građanskog neposluha, izazivanje efekta šoka te reakcije policije kao zaštitnika postojećeg sustava vrijednosti postupak je karakterističan vremenu 1980-ih i novom poimanju tijela kao momenta stvaranja identiteta i slobode, a sagledano s Vesovićevim fotografijama ilustrira stav i zajedničko osjećanje stvarnosti svojstveno tom vremenu.

Vesovićeve fotografije objavljene 20. studenog 1981. u *Studentskom listu* broj 793. integralni su dio akcije, a ne samo fotoreportaža o navedenom događanju. Fotografija je u drugoj polovini 20. stoljeća našla široku upotrebu u procesu dematerijalizacije umjetničkog djela kao vizualno svjedočanstvo bilježenje performansa, hepeninga i akcija.¹¹⁶ Slučaj je to i u performansima i akcijama Tomislava Gotovca, kako navodi Želimir Košćević, u kojima umjetnik zauzima „poziciju scenarista, režisera, dramaturga, glavnog glumca i snimatelja“.¹¹⁷ Za razliku od prijašnjih radova, Tomislav Gotovac u izvođenju akcije „Zagreb, volim te!“ ulogu snimatelja povjerava Vesoviću,¹¹⁸ koji u kadrovima isključivo bilježi Gotovčev osmominutni performans, čime primarni fokus postaje ponašanje golog tijela i njegov ulazak u tkivo grada, a reakcije slučajnih prolaznika zabilježene su u drugom planu. Fotografije objavljene u *Studentskom listu* opskrbljene su „sažetim i, u osnovi, kodiranim tekstom“ koji fotografski prikazanoj akciji određuje radnju, protagonista, vrijeme i prostor.¹¹⁹ Time fotografije dobivaju konceptualni pomak i nisu više samo dokument performativne akcije, zbog čega je u potpisu objavljenih fotografija autorstvo i Gotovčevo i Vesovićevo, a objavljivanjem u novinama pokazuju i odliku *news arta* (sl. 24.).¹²⁰

¹¹⁵ Puni naziv spomenute umjetničke akcije Tomislava Gotovca glasi: *Ležanje gol na asfaltu i ljubljenje asfalta (Zagreb – volim te!), Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari, 1961.*

¹¹⁶ Želimir Košćević, *U fokusu: Ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006., str. 129.

¹¹⁷ Želimir Košćević, *nav. dj.*, 2006., str. 129.

¹¹⁸ Uz Vesovića, umjetničku akciju Tomislava Gotovca fotografirali su Ivan Posavec i Boris Turković. Iako druga snimka iz priložene fotodokumentacije potvrđuje da se radi o Vesovićevoj fotografiji, A. B. Ilić i D. Nenadić u Gotovčevoj monografiji pripisuju ju kao djelo Ivana Posavca. U slučaju spomenute fotografije ipak je riječ o Vesovićevom autorstvu budući da je na snimci vidljiv Ivan Posavec s kamerom. Usp.: (ur) Aleksandar Battista Ilić i Diana Nenadić, *Tomislav Gotovac*, Zagreb: HFS, MSU, 2003., bez paginacije.

¹¹⁹ Želimir Košćević, *nav. dj.*, 2006., str. 132.

¹²⁰ Tekst objavljen uz fotografije glasi: „11. mjesec (studen) u 12 sati u petak 13.V. 1981. Radni naslov akcije: ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta; lokacija: početak Ilice i Trg Republike; tema akcija: razmatranje problema iz estetike igranog filma – homage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari! Gola ljudska figura u urbanom prostoru.“



Sl. 24. Fotodokumentacija umjetničke akcije Tomislava Gotovca, 1981.

3.3.2.2. Samostalni ciklusi

Početak 1980-ih Vesović se, uz angažman u novinama, istovremeno posvetio i samostalnim projektima, fotografskim ciklusima *Za Rexa* i *Rosebud*, u kojima je također prisutan afinitet za temu muškog / dječjeg akta. Taj interes nužno ne ukazuje na razgraničenje umjetničke i *life*-fotografije unutar Vesovićevog opusa budući da su fotografije ciklusa *Za Rexa* objavljene kao ilustracija tekstu u *Studentskom listu* broj 848/849. kao i one ciklusa *Rosebud* u broju 923.

Ciklus *Za Rexa* nastao je 1983. godine u Parizu, a riječ je o sekvenci devet fotografija koje prikazuju igru golog dječaka Aljoše Roksandića s buketom cvijeća u stanu njegovih roditelja (sl.25.).¹²¹ Fotografije, iako danas kategorizirane kao akt, pokazuju obilježja *life*-fotografije u kojoj Vesović bilježi događanje pred kamerom: igru golog dječaka koji se u različitim pozama spontano pokazuje. Sljedeći Vesovićev ciklus *Rosebud* sekvenca je od deset fotografija nastalih 1985. godine koje pokazuju karakteristike režirane i kompozitne fotografske priče. Promatraču se prenosi prethodno osmišljena ideja, a takva je fotografija lišena bilo kakve spontanosti i režirana na osnovu koncepta koji prikazuje. U ciklusu *Rosebud* u fokusu je muško tijelo kompozicijski određeno na donji dio trupa gdje centralnu poziciju u kadru zauzima falus koji biva uzbuđen ružom (sl. 26.). Za razliku od prijašnjih fotografija u kojima je prisutna naglašena karakterizacija, fokus na lice i geste, čime se fotografiran motiv na izvjestan način individualizira, Vesović se u ciklusu *Rosebud* od „individualnog pomiče prema univerzalnom iskustvu“.¹²² Istovremeno kompozicijom stvara reminiscenciju na kadar filma Lazara Stojanovića, *Plastični Isus* 1971. godine, emblematsko ostvarenje *jugoslavenskoj crnog vala*, u kojemu je po prvi put prikazan lik golog muškarca, utjelovljenog od strane Tomislava Gotovca (sl. 27.).

U nevinoj igri golog dječaka s buketom u ciklusu *Za Rexa* Vesović specifičnim metaforama i asocijacijama evocira čistoću, nevinost i osjećajnost koje se vežu uz doba djetinjstva. No, buket cvijeća istovremeno djeluje i kao „snop šiba, čime uz andeosko, kupidsko, dobrotu i naivnost egzistiraju đavosko, pokvarenost i zloća“, a čin fotografiranja postaje oblik prisvajanja iskustva i fotografove samospoznaje.¹²³

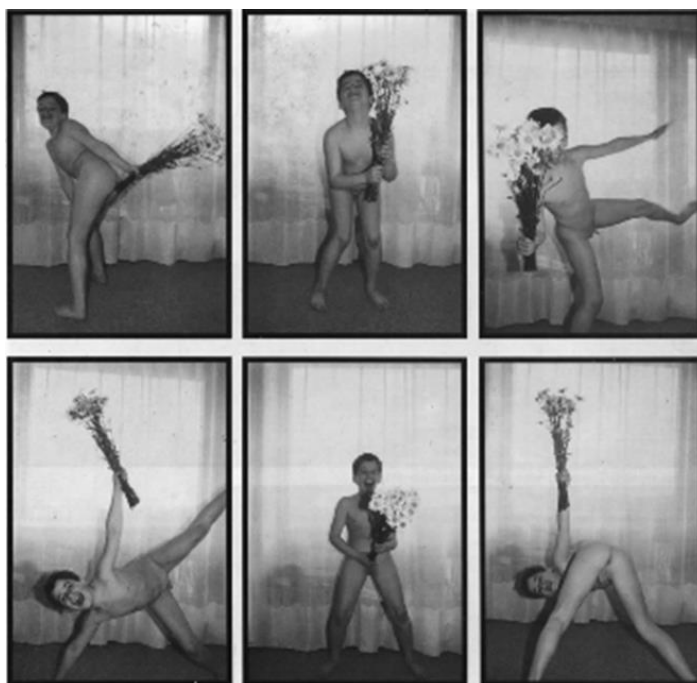
¹²¹ Naziv ciklusa posveta je snimljenih fotografija Aljošinom ocu Vladimiru Roksandiću.

¹²² Davor Matičević, *nav. dj.*, 1985., bez paginacije.

¹²³ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988a., bez paginacije.

Isti princip ponavlja i preuzimanjem naslova sljedećeg ciklusa *Rosebud* iz filma Orsona Wellesa *Građanin Kane* iz 1941. godine kao reminiscenciju na posljednju sretnu uspomenu koje se Kane prisjeća prije smrti. Nužnost promatranja sekvence *Rosebud* s lijeva na desno i obrnuto, kako je u izložbenoj koncepciji predložio Goran Trbuljak,¹²⁴ stvara dva moguća značenja: u smjeru senzibiliziranja falusa ružom gdje se izostavlja trenutak užitka i ističe senzibilnost ili u smjeru kažnjavanja ružom nakon postignutog užitka. Fotografije su time dvostruko kodirane upravo zbog dvosmislenog značenja pojma *Rosebud* koji je za Charlesa Fostera Kanea predstavljao posljednji trenutak proveden s majkom, oblik privrženosti što predstavlja naglašenu emocionalnost. S druge strane, za novinskog mogula Randolpha Hearsta, koji je poslužio kao predložak za lik Kanea, *Rosebud* je imao seksualne konotacije i predstavljao je klitoris njegove ljubavnice Marion Davis.¹²⁵ Ruža tako istovremeno postaje uzrok boli i užitka, a Vesovićev junak ostaje zatočen između te dvije mogućnosti čitanja kao „lik senzualnog antijunaka koji predstavlja otpor prema dominantnom modelu muškosti“.¹²⁶

No, interes za temu akta u Vesovićevom radu nije isključivo ograničen na kontekst 1980-ih. Godine 2009. Vesović je snimio ciklus *Rosebud II* u kojemu ponavlja isti koncept, no ovaj put s rascvalim ružinim cvijetom (sl. 28.).¹²⁷



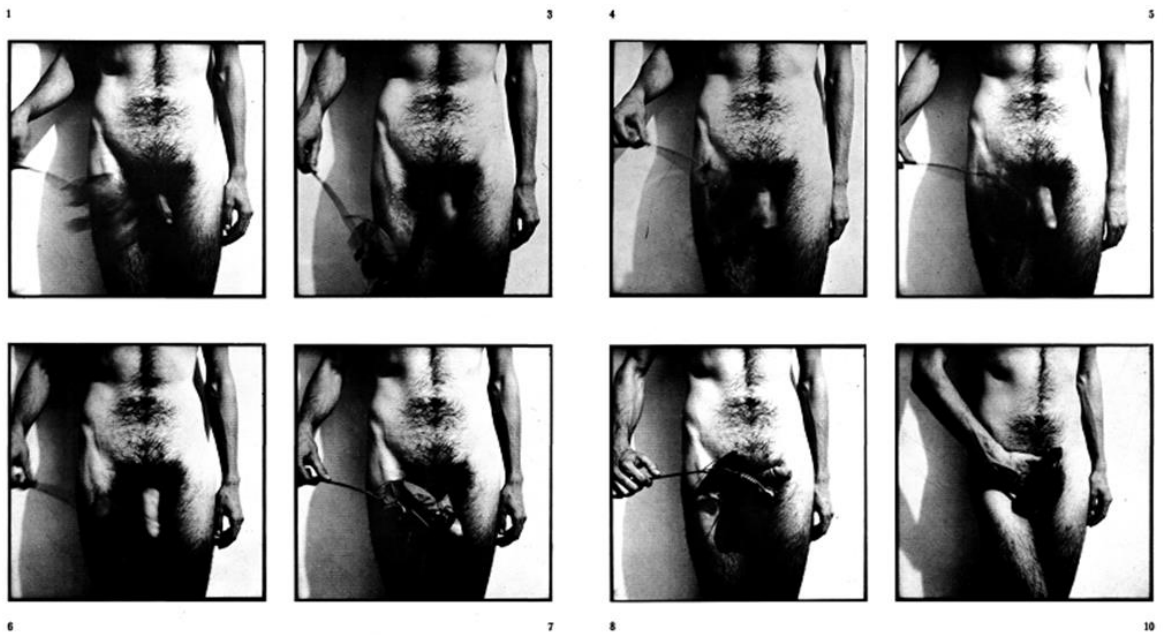
Sl. 25. Iz ciklusa *Za Rexa*, 1983.

¹²⁴ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1985., bez paginacije.

¹²⁵ Leila Mehulić, *nav. dj.*, 2015., str. 8.

¹²⁶ Bojana Pejić, „Negotiating Private Spaces“, u: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, katalog izložbe, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009., str. 144.

¹²⁷ Leila Mehulić, *nav. dj.*, 2015., str. 5.



Sl. 26. Iz ciklusa *Rosebud*, 1985.



Sl. 27. Tomislav Gotovac u filmu *Plastični Isus*, 1971.



Sl. 28. Iz ciklusa *Rosebud II*, 2009.

3.3.3. Fotoreportaže

Uz portrete i intervjuje, Vesovićev čest zadatak bile su i fotoreportaže u kojima nizom fotografija stvara priču o nekom događanju. U tom je fotografskom žanru vidljiv drugačiji pristup u bilježenju priče u usporedbi fotoreportaža iz *Studentskog lista* objavljenih tijekom 1977. godine i onih iz *Poleta*, *Starta* i *Studentskog lista* do kojega dolazi nakon iskustva s novom tematskom i grafičkom koncepcijom istih.

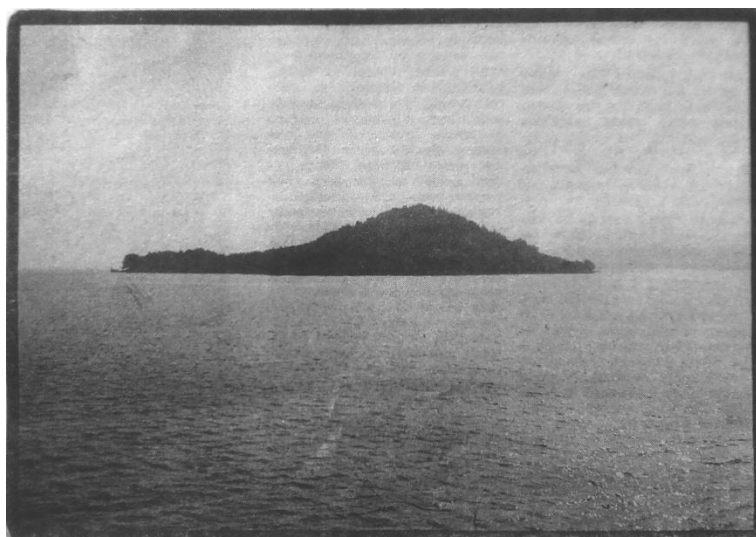
Stazama revolucionarnog Zagreba, *Index-karavana prijateljstva*, *Sa svečanog dočeka i ispraćaja štafete mladosti* primjeri su fotoreportaža koje se tematski i tehničko-stilski razlikuju od kasnijih Vesovićevih radova u tom žanru (sl. 29.). U nizu fotografija kojima predočava priču o indeks-karavani prijateljstva, Vesović podudara fabulu i siže tog događaja, bilježeći pritom kronološki najvažnije događaje koji su u tiskanoj formi dodatno opterećeni strogom linijskom koncepcijom prezentiranja prikazanih događaja te jezičnim formulacijama.



Sl. 29. Fotoreportaža o index-karavani prijateljstva, 1977.

Kasnije Vesovićeve fotoreportaže razlikuju se prvenstveno tematski od onih iz *Studentskog lista* koje objavljuje tijekom 1977. godine. Riječ je o pričama iz svakodnevnog života: *Veliki bal Roma*, *U Bistrici se dobro živi*, *Život u getu*, *Reportaža iz Gredelja*, *Reportaža sa otoka Ugljana: Mladi Johnatani*, u kojima Vesović daje svoje viđenje birajući trenutke koje smatra zanimljivima, a koji nisu isključivo ključni u funkcijama razvijanja stvarnog tijeka priče, čime se od dokumentarnog pomiče prema interpretativnom (sl. 30.).





Sl. 30. Fotoreportaža s otoka Ugljana, 1979.

3.3.4. „Meko okidanje“ / „MO“

Godine 1979. godine Vesović i Ivan Posavec osnovali su „Meko okidanje“ u namjeri da prijateljstvo s Akademije za kazalište, film i televiziju profunkcionira kao studio.¹²⁸ No, „Meko okidanje“ ipak ostaje tek naziv za ovaj autorski tandem koji djeluje bez zajedničkog programa.¹²⁹ Abrevijacija „MO“ koju dodaju svojim potpisima od kraja 1970-ih postaje interpretativni okvir njihovim fotografijama – „zajednička poetika“, kako ju naziva Marina Viculin.¹³⁰ Ta poetika „Mekog okidanja“ podrazumijeva autorski cinizam¹³¹ i „realizam koji je kod MO/autora osnovni stav, no za razliku od Ivana Posavca, Vesović ne teži naturalizmu, nego specifičnoj idealizaciji motiva“¹³². Tematski ona izražava afinitet prema aktu i erotičnosti – obojici fotografa zajednički je motiv tijelo Tomislava Gotovca, te fotografiranju lica iz svakodnevne okoline koja do tada nisu dijelom medijskog prostora. „Meko okidanje“ prisutno je i u formalnim i tehničkim aspektima. „Poput drugih poletovaca“, uočava Davor Matičević, „Posavec izrazito često koristi širokokutni objektiv kako bi motiv učinio prisutnijim. Time gotovo da sugerira izlaženje iz ravnine fotografije u prostor publike. Da bi održao 'kontrolu' ili uveo dvoznačnost – tako pojačan motiv namjerno ublažuje lakom neoštrinom i malim, gotovo nikakvim kontrastima svjetla i sjena. Taj način svojstven njemu i

¹²⁸ Marina Viculin, *Posavec 71–02*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2002., str. 13.

¹²⁹ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2002., str. 13.

¹³⁰ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2002., str. 13.

¹³¹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1993., str. 12.

¹³² Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

Miji Vesoviću, autoru istog kruga, zajednički je određen i nazivom – 'meko okidanje' (uz priželjkivanja dodatna značenja), potpisujući se uz ime i kraticom MO.¹³³ Stoga je „Meko okidanje“ postalo i temeljnim konceptom izložbenog sustava kada je riječ o ovoj dvojici fotografa. Davor Matičević je tako prve samostalne izložbe Posavca 1985. godine i Vesovića 1988. godine koncipirao kao nastavak „budući da treba registrirati razlike i sličnosti te dvojice autora“,¹³⁴ kako navodi, a taj koncept slijede i izložbe koje je priredila Marina Viculin u Galeriji Klovićevi dvori: 2002. godine Posavčevu te 2003. godine Vesovićevu. Prvo zajedničko izlaganje Vesović i Posavec imali su 2015. godine u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti pod nazivom *Krivo srastanje* u kojemu se ogleda „odmak od ideoloških struktura koje Posavec naziva *sitnim diverzijama*“,¹³⁵ a zajedničke su obojici fotografa. Stoga, ako se promotre svi aspekti poetike „Mekog okidanja“, ono izražava Vesoviću i Posavcu zajednički stav prema svijetu, ali opet individualan. Time „Meko okidanje“, ističe Marina Viculin, „nije tu zato da bi označilo njihovu povezanost već zato da bi označio njihovu vjernost trećemu. Mekom okidanju“.¹³⁶

¹³³ Davor Matičević, *Posavec*, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1985., bez paginacije.

¹³⁴ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹³⁵ Leila Topić, „Krivo srastanje“, u: *Krivo srastanje*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 5.

¹³⁶ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2002., str. 13.

4. Samostalni ciklusi

„Polet“ fotografije što se javlja u omladinskom tisku početkom 1980-ih do kraja desetljeća jenjava, a pozicija i tretman fotografije u tisku vratili su se ranijoj praktičnoj i informativnoj upotrebi. Vesović krajem 1980-ih „priznaje kako je entuzijazam mlade generacije fotografa za reportažnu fotografiju brzo splasnulo jer nje zapravo u našim novinama nema, a nema je, po njegovom mišljenju zato što nema za njom potrebe, nema prostora na kojem bi se objavila, odnosno prezentirala tako da sama fotografija za sebe govori vlastitim jezikom, a nema ni novca kojim bi se platila“.¹³⁷ Početkom 1990-ih većina novina, u kojima objavljuje tada već afirmirana Vesovićeve generaciji fotografa, prestaje s radom. Markita Franulić uočava kako su novi tržišni uvjeti promijenili stav izdavača prema racionalnijem korištenju materijala u grafičkoj pripremi što je za posljedicu imalo smanjivanje dimenzija fotografija.¹³⁸ Kao ilustraciju navodi primjer uredničkog dvojca *Poleta*: Denisa Kuljiša i Ninoslava Pavića, današnjih vlasnika lista *Globus* i još nekih časopisa.¹³⁹ „U novinama koje sami financiraju nema *poletovskog* tretmana fotografije, između ostaloga i zato jer apsolutno nije financijski isplativ“.¹⁴⁰ Uz nove ekonomske i tržišne uvjete, posljednje su desetljeće 20. stoljeća obilježila ratna zbivanja koja su zamrznuła životnost svakodnevnog, dokumentiranu i interpretiranu kamerama mlade generacije fotografa, a Marina Viculin uočava da su „tema rata i refleksije tih događanja obilježile su fotografiju tog desetljeća“.¹⁴¹ U tom kontekstu 1990-ih, uz daljnji angažman u žanru novinske fotografije, Vesović se posljednja tri desetljeća primarno posvećuje samostalnim fotografskim projektima, tada već afirmiran na sceni kao profesionalni fotograf čiji je rad doprinio da fotografija stekne status „punopravnog umjetničkog medija“.¹⁴²

„Fotografirati znači postaviti sebe u određeni odnos prema svetu“, navodi Susan Sontag te dodaje „kako fotografija pruža mogućnost oba tradicionalna načina radikalnog suprotstavljanja *ja* prema svetu“.¹⁴³ U prvome se načinu „gleda na fotografiju kao na akutno ispoljenje individualizovanog *ja*, beskućnog privatnog *ja* koje je zalutalo u jedan svijet koji ga

¹³⁷ Citirano prema: Mirjana Šigir, *nav. dj.*, 1988., str. 8.

¹³⁸ Markita Franulić, *Poletova fotografija 1978 – 1981.*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti, 1995., str. 22.

¹³⁹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1995., str. 22.

¹⁴⁰ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1995., str. 22.

¹⁴¹ Marina Viculin, „Tko sam ja koji gledam? Fotografija devedesetih u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti*, br. 90., 2002a., str. 23.

¹⁴² Marina Viculin, *nav. dj.*, 2002a., str. 23.

¹⁴³ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 101.

obuhvata i nadrašta, a stvarnošću se ovladava njenim brzim vizuelnim antologizovanjem“.¹⁴⁴ Drugi način pretpostavlja fotografiju „kao sredstvo da se u svetu (koji se i dalje doživljava kao nadrastujuć i tuđ) pronade mesto sa kojega se prema njemu može odnositi sa distancom“.¹⁴⁵ U kontekstu Vesovićeovog fotografskog opusa moguće je interpretirati oba načina suprotstavljanja *ja* prema svijetu. Fotografije nastale tijekom 1980-ih pripadaju prvom načinu suprotstavljanja prema svijetu što ga navodi Susan Sontag. U tom pogledu to je *ja* koje fotografiranjem kao događajem stvara privatni i individualni utisak u javnom i kolektivnom osjećanju stvarnosti. Jezikom fotografije izražava subjektivni stav prema zbilji koju fotografira uz istovremeni pokušaj, gotovo na tragu povijesne avangarde, mijenjanja svijeta vlastitom samospoznajom kroz integraciju umjetnosti i života. Tijekom dramatičnih 1990-ih Vesović mijenja svoj odnos prema svijetu stvarajući distancu od dokumentiranja ratnih zbivanja koja su obilježila svakodnevni život tog desetljeća. *Life*-fotografiju u njegovim samostalnim ciklusima zamijenile su teme osobnih i egzistencijalnih preokupacija koje se javljaju kao refleksija ratnih događanja. U desetljeću koje slijedi vraća se *life*-fotografiji, no za razliku od 1980-ih, njegova je pozicija u životu što ga registrira kamerom voajeristička i distancirana. Vesović je oslonjen na vlastitu intuiciju u kulturi obilježenoj vizualnom reprodukcijom te spoznajom kako fotografija može prikazati nešto važno u doba vizualne reprodukcije postaje svjestan da je ironija fotografije sam fotograf. Vesović stoga počinje tražiti trenutke u kojima može prikazati zanemarene fragmente stvarnosti, kako privatne tako i javne, kontradiktornosti svakodnevnog koje nismo u mogućnosti uočiti u vremenu kada slika ima prevlast nad riječju. Pitanje istine i stvarnosti postaju njegovom temeljnom preokupacijom budući da je fotografija, kako navodi Juri Lotman, „u dijalektičkoj proturječnosti ljudske civilizacije: *tekst koji može biti lažan – tekst koji ne mora biti lažan*, stupila na mjesto novinske reportaže te čvrsto zauzela mesto najdokumentovanijeg i najistinitijeg teksta u općem sistemu tekstova u kulturi dvadesetog veka“.¹⁴⁶ No, trijumfom masovnih medija i kulture reprodukcije, upitnim se pokazalo pitanje istinitosti te se simbolično javilo predviđanje smrti fotografskog medija kao takvog budući da svoje mjesto u vizualnoj kulturi ustupa televiziji, filmu i reklamama koji ne stvaraju kopiju zbilje, već simulaciju stvarnosti koja postaje istina sama po sebi.

¹⁴⁴ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 101.

¹⁴⁵ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 101.

¹⁴⁶ Juri Lotman, *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film, 1976., str. 13–14.

4.1. „Umjetnik u pejzažu rata“¹⁴⁷

Vesović je, kako uočava Vladimir Kusik, „jedan od rijetkih fotografa, ako ne i jedini fotograf koji nije snimio rat pozivajući se na motiv kojim bi rat bio vizualno očigledan“.¹⁴⁸ Njegove fotografije nastale tijekom 1990-ih „jesu rat“,¹⁴⁹ zaključuje Vladimir Kusik i ratna događanja su im interpretativni okvir. Riječ o temama osobnih i egzistencijalnih preokupacija koje se javljaju kao utjecaj prostora i vremena na *ja*, a ratom postaju kada se interpretiraju na razini konotativnog značenja fotografske slike što Roland Barthes označava pojmom *studiuma*.¹⁵⁰

Roland Barthes u fotografskoj slici prepoznaje dva osnovna sloja – *punctum* koji se tiče promatrača i *studium* koji proizlazi iz kulture.¹⁵¹ Prvi sloj odnosi se na ono što Roland Barthes kasnije naziva denotativnim značenjem fotografske slike, a znači doslovno čitanje, dok *studium* podrazumijeva konotativno značenje, odnosno smještanje fotografije u širi kontekst u kojemu je moguće iščitati metaforična značenja pojedinih motiva koja su ustaljena i naučena tijekom povijesti kulture pojedinog društva. Razmatranje potonjeg sloja fotografske slike, navodi Želimir Košćević, „promatranju fotografiji daje drukčiji smisao od onoga što je doista prikazano, a tek se analizom *studiuma* ulazi u sferu kritičke analize fotografije i razumijevanja njezina značenja u cijelosti“.¹⁵² U tom kontekstu, Vesovićeve fotografije nastale tijekom 1990-ih implicitno se referiraju na ratna događanja. Prikazani motivi kao što je pogled objektiva u crveno nebo i let ptice koji upozoravaju na poraz ljudske perspektive i razine čovječjeg pogleda u ciklusu *Nebo nad Zagrebom* iz 1991. godine (sl. 31.) ili motiv janjeta kao simbola nade u ciklusu *Svitlošnji put* iz 1999. godine (sl. 32.) u širem kulturološkom sklopu konotiraju određenja značenja koja se mogu povezati sa strahotama rata. Vesović time u svojim fotografijama prikazuje osobnu kontemplaciju implicirajući konotativno značenje motiva koji simbolički predstavljaju propitivanje odnosa života i smrti, pitanje ljudske egzistencije, slobode i nade koja dolazi u budućnosti. Istovremeno ti motivi postaju „alegorijom prolaza prošlog desetljeća kroz promjene u svih šest regija bivše

¹⁴⁷ Naziv poglavlja preuzet je iz naziva istoimene izložbe održane 1991. godine u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu.

¹⁴⁸ Vladimir Kusik, „Mio Vesović, Galerija „Miroslav Kraljević“, Zagreb, ožujak/travanj 1993.“, u: *Kontura*, br. 16., 1993., str. 51.

¹⁴⁹ Vladimir Kusik, *nav. dj.*, 1993., str. 51.

¹⁵⁰ Roland Barthes, *Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003., str. 34.

¹⁵¹ Roland Barthes, *nav. dj.*, 2003., str. 34.

¹⁵² Želimir Košćević, *nav. dj.*, 2006., str. 107.

Jugoslavije“, zaključuje Branko Franceschi, uočavajući izrazitu simboliku broja šest koja prožima ove „cikluse sastavljene od šest fotografija snimljenih u razmaku od šest sekundi“.¹⁵³



Sl. 31. Iz ciklusa *Nebo na Zagrebom*, 1991.



Sl. 32. Iz ciklusa *Svitlošnji put*, 1999.

¹⁵³ Branko Franceschi, *Ambijent 90*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević KUD INA, Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 2000., str. 15.

4.2. Scenografija svakodnevnog života

Ciklusi *New York '91* (1991.), *Stomorica* (2004.) (sl. 33.) te *Mostovi okruga New York* (2006.) sekvence su fotografija što prikazuju scenografiju svakodnevnog života. Iako u njihovim prizorima izostaje konkretno prikazivanje događaja dojam se narativnosti stvara promatranjem sižejnih prizora fotografija poredanih jedna pored druge koje daju mogućnost fabularnog povezivanja događaja u ciklusima *New York* i *Stomorica* ili posebnim tehničkim postupcima (fotografiranje sekvenca uzastopnih kadrova stvara dojam filmičnosti čime se postiže i privid života) u ciklusu *Mostovi okruga New York*.



Sl. 33. Iz ciklusa *Stomorica*, 2004.

Tijekom 1991. godine Vesović je urbani kontekst Zagreba zamijenio New Yorkom koji je bio često odredište brojnih *Poletovaca* tijekom 1980-ih.¹⁵⁴ „Putovanje postaje“ reći će Susan Sontag, „strategija za prikupljanje fotografija koje će pružiti neporecivo svjedočanstvo da smo odista putovali“.¹⁵⁵ Rezultat prvog Vesovićevog posjeta New Yorku istoimeni je ciklus fotografija što ih je snimio po dolasku u grad „postavljajući kameru između sebe i svega zanimljivog što nađe“.¹⁵⁶ Na povećane fotografije Zvonko Maković riječima prenosi iskustvo sažeto u Vesovićevim prikazima New Yorka: „(...) Evo nas, dakle, tu smo. Pomaci se dešavaju samo vani, a vani netko sabire dojmove koje ću prisvojiti (snimak 21). (...)“

¹⁵⁴ Vesović u New Yorku boravi i radi šest dana.

¹⁵⁵ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 21.

¹⁵⁶ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 21.

Prizori su bili bezbrižna proizvoljnost. Netko ih je pomicao na nevidljivom ekranu i taj netko mi je bio nedokučiv (snimak 24) (...).¹⁵⁷ Prema Susan Sontag „kamera učini svakoga turistom stvarnosti“,¹⁵⁸ a pojedinac u fotografijama bilježi zanimljivo prema individualnim preferencama i svoje postojanje u vremenu i prostoru. Upravo to čini i Vesović fotografiranjem prizora njegova prva susreta s New Yorkom i njemu nepoznatom logikom života u kojemu je grad scenografija, a fotografiranje prisvajanje dojmova (sl. 34.).



Sl. 34. Iz ciklusa *New York '91.*, 1991.

Ciklus *Mostovi okruga New York* drugi je Vesovićev ciklus posvećen tom gradu. Kao što fotografiranjem bilježi promjene koje se događaju u životu Zagreba, ovaj ciklus registrira novi doživljaj znatno izmijenjenog New Yorka od umjetnikova prva posjeta. Vesović je New York snimio kroz čeličnu mrežu mosta u sukcesivnim kadrovima koji promatrani kao cjelina stvaraju privid života. Fotografije, ističe Darko Glavan, prikazuju još jednu tendenciju važnu u interpretaciji ovih fotografija.¹⁵⁹ Vesović je u novom i drugačijem doživljaju grada snimio New York u maniri Julija Knifera i njegovih meandara vidljivih u repetitivnom ponavljanju geometrijskog rastera čelične konstrukcije mosta.¹⁶⁰ Time fluidnost života grada zaustavlja u

¹⁵⁷ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2002a., str. 23.

¹⁵⁸ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 21.

¹⁵⁹ Darko Glavan, *Mostovi okruga New York*, dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=12509> (pristupljeno: 17. ožujka 2016.)

¹⁶⁰ Darko Glavan, *Mostovi okruga New York*, dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=12509> (pristupljeno: 17. ožujka 2016.)

okovima mosta baš kao što je Knifer motiv meandra, koji se ponavlja u neprekidnoj liniji, fiksirao unutar granica dvodimenzionalne plohe (sl. 35.).



Sl. 35. Iz ciklusa *Mostovi okruga New York*, 2006.

4.3. *Life*-fotografija

Ciklusi *Vođenje za 21. stoljeće* (2004.), *Streetlife* (2006.), *Socrealizam na Zrcu* (2008.) pripadaju vizualnoj antropologiji grada, društva i dinamike svakodnevnog života koju Vesović svojim radom komplementira posljednja tri desetljeća. Njegove *life*-fotografije time postaju jedna osobna opservacija o kompleksnom životu grada, ali i drugih sredina. Ispunjene su kontradiktornostima i nevidljivim, ali svakodnevnim trenutcima te pružaju mogućnost aluzije koju Vesović u njima uočava već razvijenom intuicijom za promatranje i gledanje života. U navedenim ciklusima Vesović suprotstavlja dvije kontradiktorne realnosti od koji je jedna uvijek predočena slikom koja postaje identitet – istina sama po sebi, a ne reprezentacija individue. U ciklusima *Streetlife* i *Vođenje za 21. stoljeće* riječ je o suprotstavljanju dva načina govora tijela. Prvi način pretpostavlja *ja* kao predodžbu slike, odnosno poziranje i svijest o prisutnosti fotografa kojima se reproducira predodžba o sebstvu – *billboard* fotografija Briana Tracyja u ciklusu *Vođenje za 21. stoljeće* (sl. 36) i Phillipe Lacoste u ciklusu *Streetlife* (sl. 37.). U drugom je načinu riječ o slici kao predodžbi *ja*, to jest o nesvjesnom i spontanom poziranju – prolaznici i radnici u kombinezonima. Smješteni u istom

kadru ili u sukcesivnom nizu kadrova, ti načini predstavljanja tijela stvaraju moment kontradiktornosti svakodnevnog života gdje se u jednom kratkom isječku života susreću „dvije dijametralno suprotne sfere života“.¹⁶¹



Sl. 36. Iz ciklusa *Vodjenje za 21. stoljeće*, 2004.



Sl. 37. *Streetlife* (detalj), 2006.

¹⁶¹ Lovorka Magaš, *Streetlife*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Meandar Media, 2006., bez paginacije.

Ciklus *Socrealizam za Zrću* (sl. 38.) također tematizira dvije moguće, ali kontradiktorne realnosti. S jedne strane to je ideja masovnog i kolektivnog ljetovanja što korijene u našoj sredini ima upravo u vremenu socijalizma. Vesović toj realnosti suprotstavlja putena tijela i reklame koje upotpunjuju scenografiju registriranog događaja te *topos* plaže Zrće formiran kao kronotop novog oblika turizma na našim prostorima – individualnog, potrošačko-kapitalističkog i površnog. Potonji za Vesovića, ističe Željko Marcuiš, „predstavlja socijalno stanje kao parafrazu socijalizma – situaciju koja podsjeća na *ferijalizam* (Igor Zidić), odnosno metaforu današnjeg našeg s jedne strane, predmodernog, a s druge postindustrijskog društva, neoliberalnog kapitalizma u kojemu gomile šetača stupanju u nekakvu nedosanjanu Arkadiju za koju nitko ne zna kako bi trebala izgledati“.¹⁶²



Sl. 38. Iz ciklusa *Socrealizam za Zrću*, 2008.

4.3. Arhetipska priča o špilji

Vrijeme 21. stoljeća obilježeno je kulturom reprodukcije koju Jean Baudrillard objašnjava pojmom simulakruma,¹⁶³ čija je specifičnost postojanje zbilje i njezinih slikovnih kopija uslijed čega dolazi do nemogućnosti raspoznavanja što je zbilja, a što njezina reprodukcija (gubi se veza između kopije i originala ili u strukturalističkog terminologiji označitelja i označenog), čime se udvajaju i pojmovi vidjeti i gledati. Riječ je o postmodernoj arhetipskoj Platonovoj alegoriji špilje u kojoj su ljudi zatočeni u okovima koji žive u tami, a svijest o samima sebi i svijetu koji ih okružuje poznata im je tek putem sjene – obmanjujuće

¹⁶² Željko Marcuiš, *Mio Vesović / MO. Socrealizam na Zrću*, katalog izložbe, Zagreb: Moderna Galerija, Studio Josip Račić, 2008., bez paginacije.

¹⁶³ Jean Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, 2001., str. 15.

simulacije zbilje koja stvara izobličene dojmove o ljudskom svijetu, a time i dovodi u pitanje mogućnost istine i spoznaje. Vesović u ciklusima *Vis 2006. – Za Nabokova* (2006.) i *Socnadrealizam na Kozari Boku* (2009.) kao temeljni značenjski sloj preuzima scene filmova *Uljezi*¹⁶⁴ i *Zanimanje: reporter*¹⁶⁵. Filmovi tematiziraju arhetipsku priču o špilji, obmanjujuću moć ljudske percepcije, pitanje istine i kulturnih narativa unutar kojih spoznaja postaje mogućom. Vesovićevim bilježenjem u fotografskom mediju dodatno se uslojava pitanje imaginarnog – reprodukcije, i stvarnog – taktilnog i fizičkog,¹⁶⁶ pitanje postojanja dva svijeta prisutna među nama uz koje je istovremeno je prisutno i propitivanje vlastite frekvencije djelovanja.

U Amenábardovom filmu *Uljezi* fotoosjetljivi likovi djece Anne i Nicholasa moraju izbjegavati izlaganje sunčevoj svjetlosti čime njihov život, kao i život njihove majke, počinje biti čvrsto strukturiran u tami što je simbolička preformulacija Platonovog života u špilji. Radnja filma i život obitelji strukturirani su oko niza začudnih događaja (ukazivanja duhova i aveti u svijetu tame u kojemu su zarobljeni), a kada ugledaju svjetlost vanjskog svijeta, ponovno se vraćaju u tamu gdje spoznaju da su i sami sjenke. Vođen idejom filma, Vesović kamerom bilježi kadarove filma *Uljezi* i snima televizijski ekran na kojemu se nalazi i noćni leptir te takvim postupkom udvaja fikcionalnost i stvarnost na višestrukim razinama.¹⁶⁷ Postupkom fotografiranja televizije i stvarnost se ljetne noći na Visu, kako stoji u naslovu ciklusa, pretvara tek u frekvenciju što titra zelenom linijom u fikcionalnom svijetu, a nastaje kao tehnička anomalija fotografiranja televizijskog ekrana.¹⁶⁸ Tim postupkom Vesović i vlastitu taktilnu i fizičku stvarnost pretvara u fikciju u kojoj se pojavljuje kao uljez i sjenka. Posvećivanje ciklusa Nabokovu čini drugi značenjski sloj čitanja ovog ciklusa i referira se na Nabokovljev roman *Lolita* u kojemu se bilježi fikcionalno tematiziranje pojma simulakrum. U romanu taj pojam označuje zamagljivanje granica i jasne distinkcije realnog i nerealnog u fantazijama i sjećanjima glavnog lika i nepouzdanog pripovjedača Humberta Humberta. On stvara fikcionalnu simulaciju lika djevojčice Dolores Haze, koju u fantazijama naziva Lolitom.¹⁶⁹ Simulakrum se stvara u Humbertovoj mogućnosti i da reprezentira i rekonfigurira

¹⁶⁴ *The Others*, r. Alejandro Amenábar, 2001.

¹⁶⁵ *The Passenger, Professione: reporter*, r. Michelangelo Antonioni, 1975.

¹⁶⁶ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2010., bez paginacije.

¹⁶⁷ Marina Viculin, *nav. dj.*, 2010., bez paginacije.

¹⁶⁸ Dragan Cvetković, „Snimanje sa televizijskog ekrana“, u: *Foto-kino revija*, br. 7–8., 1984., str. 32.

¹⁶⁹ Harriet Hustis, „Time Will Tell: (Re)reading the Seductive Simulacra of Nabokov's Lolita“, u: *Studies in American Fiction*, br. 1., 2007., str. 93.

ponašanje Dolores Haze u zavodničku igru, „imitaciju neke lažne romanse“, istovremeno prisvajajući Dolores te ju rekonstruirajući kao nimfu (sl.39.).¹⁷⁰



¹⁷⁰ Harriet Hustis, *nav. dj.*, 2007., str. 93.



Sl. 39. Iz ciklusa *Vis* 2006. – za Nabokova, 2006.

U Antonionijevom filmu *Zanimanje: reporter* Platonova špilja tematizirana je u desetominutnoj sekvenci koju Vesović bilježi u svojim fotografijama („He began to live in darkness“). Riječ je o monologu protagonista filma, Davida Lockea, o slijepom čovjeku koji je nakon četrdeset godina života u tami imao mogućnost vidjeti stvarnost koja je iznevjerila percepciju svijeta što ju je formirao u vlastitoj imaginaciji te se vraća živjeti u tamu u gdje naposljetku i umire. Spomenuti monolog javlja se kao svojevrsni zaključak radnje filma koja prati priču o reporteru Davidu Lockeu, tragaču za istinom koji ,nezadovoljan suvremenim osobnim i socijalnim narativnima, shvaća kako je do realne slike svijeta nemoguće doći budući da se stvarnost i istina uvijek tumače unutar nekog narativa. „Svaku situaciju, svako iskustvo prevodimo u isti kod“,¹⁷¹ reći će David Locke Davidu Robertsonu, čiji identitet zbog velike fizičke ličnosti preuzima kako bi simulirao svoje postojanje unutar drugog identiteta. Lockeov život, kao i život slijepca kojeg opisuje u dijalogu, završava u smrti čime se svijet pokazuje kao besperspektivan. U Vesovićevim fotografijama zaustavljena sekvenca filma postaje značenjska razina koja ilustrira svijet takvog karaktera u kojem izostaje bilo kakav oblik nade, a smrt se javlja kao jedini oblik eskapizma. Tom svijetu Vesović u naknadnoj

¹⁷¹ R. Micheangelo Antonioni, *Zanimanje: reporter*, 1975., 23'35".

intervenciji njegove unuke Lare, koja na fotografije ispisuje prijevode titlova i crteže, suprotstavlja iskonski i iskreni dječji crtež. Samim nazivom ciklusa referira se na narativ prošlosti koji je još uvijek sveprisutan u našem društvu u čemu se još jednom potvrđuje Vesovićev suptilno kritički stav prema stvarnosti (sl. 40.).



Sl. 40. Iz ciklusa *Socnadrealizam na Kozari boku*, 2009.

5. Tehnički i stilski aspekti Vesovićevih fotografija

Tehnički determinizam fotografije omogućio je egzaktno reproduciranje zbilje u fotografskoj slici i realističnost koju je do tada bilo nemoguće postići u slikarstvu. „U fotografiji je“, navodi Walter Benjamin, „prvi put u procesu slikovne reprodukcije ruka bila oterecena od najvažnijeg umjetničkog zadatka, koji je sada preuzelo oko gledajući kroz objektiv“.¹⁷² Upotreba tehnike promijenila je pogled na poimanje umjetnika kao „stvaralačkog genija“, ali time i otežala put fotografiji prema afirmiranju kao umjetničke vrste. S vremenom se pisanje o fotografiji oslobađa isključivo tehničkog determinizma i formalističkog pristupa razmatranja likovnih kvaliteta u stvaranju „estetski savršenih slika“ koje proizlaze iz procesa i tehničkih sredstava fotografiranja te se obzir uzima fotografska slika kao pogled na svijet koji se bitno razlikuje od onog viđenog prostim okom.¹⁷³ Fotografija se tako počinje definirati kao „idealna produžena ruka svesti“ u kojoj u „odluci o tome kako će fotografija izgledati, pretpostavljajući jednu ekspoziciju drugoj, fotografi uvek nameću merila svojim sadržajima“.¹⁷⁴ Time se dovode u pitanje realističnost i dokumentarnost koji u ovom novom pogledu na fotografski medij nisu bili dovoljni kriteriji za čitanje fotografije budući da je ona prožeta autorskim stavom i interpretacijom onoga tko gleda kroz objektiv i leću fotoaparata. Time svoje značenje ne sadrži samo u prikazanome, već u određenom društvenom i kulturnom kontekstu koji oblikuju psihologiju fotografa *auteura*.

Unatoč tomu, ta dva načina promišljanja fotografske slike nisu međusobno isključiva, već predstavljaju njezinu dvojnu kvalitetu u umjetničkom smislu. Korištenje određenih tehničkih aspekata fotografije neophodno je za stvaranje određenog stava i interpretacije zbilje koji postaju konstitutivan element formiranja stila, ako je o stilu u fotografiji uopće moguće govoriti.¹⁷⁵ Budući da Vesović u svojim fotografijama „interpretira, a ne samo dokumentira stvarnost“,¹⁷⁶ služi se određenim tehničkim sredstvima od odabira opreme, materijala i fotografskih tehnika u stvaranju fotografije, ali često i redefiniranjem fotografiji utvrđenih pravila i tehničkim nesavršenostima. Time se na umjetničkoj razini postiže određeni efekt ili dojam – provokacija, komičnost, ironija ili nešto neuobičajeno ljudskom oku na što će promatrač reagirati. Određeni tehnički postupci u Vesovićem su fotografijama, zaključuje

¹⁷² Walter Benjamin, „Umjetničko djelo u doba tehničke produkcije“, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 125.

¹⁷³ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 19.

¹⁷⁴ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 19.

¹⁷⁵ Susan Sontag, *nav. dj.*, 1982., str. 115.

¹⁷⁶ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 46.

Zvonko Maković, „prije svega u funkciji priče“.¹⁷⁷ Unatoč tomu što dvije vrste znakova, ugovoreni i ikonički, podrazumijevaju dvije vrste umjetnosti – verbalnu i slikovnu, u verbalnoj je umjetnosti prisutna stalna težnja izgradnje verbalne slike (primjerice u poeziji), a istovremeno se odvija i suprotan proces u kojemu se pripovijeda slikom.¹⁷⁸

Markita Franulić kao zajednička obilježja *Poletovih* fotografa, time i Vesovićeve fotografije objavljenih u *Poletu*, ističe korištenje *leica*-formata filma, širokokutnog objektiva, upotrebu fleša, crni rub na fotografijama, fotografiranje u sekvencama te svjesnost prisutnosti fotografa.¹⁷⁹

O tehničkim i stilskim aspektima Vesovićeve fotografije pisalo se većinom u kontekstu *Poletove* fotografije navodeći gore spomenuta obilježja bez detaljnijih osvrtanja na detalje, elemente i razloge pojedinačnog korištenja. *Poletovi* fotografi bili su samostalne umjetničke ličnosti koje povezuju ta tehnička obilježja, ali se u njihovom umjetničkom izričaju mogu koristiti u druge svrhe: za pokazivanje subjektivnosti i njima pripadajućeg autorskog stava kod tretiranja različitih tema. U ovom kontekstu bit će razmotrena navedena obilježja u Vesovićeve opusu te dodatno proširena i detaljnije razrađena kako bi se opisali tehnički i stilski aspekti Vesovićeve fotografije, koji su jasno uočljivi ili naknadno naznačeni u pojedinim fotografijama. Riječ će biti o formatu filma, kadru, planu i kompoziciji te tehničkim osobinama kamera.¹⁸⁰

5.1. Format filma

Razvoj modernog fotožurnalizma omogućila je pojava *Leica* kamere koju je konstruirao Oskar Barnack 1924. godine. Iako su u to vrijeme postojale kamere koje su podržavale format filma 24x36 mm, to jest 35 mm format filma, *Leica* je svojim praktičnim oblikom unijela revoluciju u reportersku fotografiju i stoga se taj format naziva prema tom proizvođaču kamera. Zahvaljujući praktičnom obliku u kazetama, *leica*-format postao je najrašireniji standard fotografskog filma. Tipičan je za novinsku, reportersku fotografiju jer je za razliku od filmova na kalemu omogućavao više snimaka (najčešće 24 ili 36). To je važno za Vesovićeve fotografije jer često fotografira u sekvencama i time stvara dojam narativnosti. Zbog manjih dimenzija negativa, kvaliteta fotografije je manja u odnosu na veće formate, ali

¹⁷⁷ Zvonko Maković, „Detalji u ulozi priče“, u: *Vjesnik*, 31.12. 1993., 1. i 2.1. 1994., str. 7.

¹⁷⁸ Juri Lotman, *nav. dj.*, 1976., 9–10.

¹⁷⁹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 48.

¹⁸⁰ Na informacijama o tehničkim aspektima fotografije koji se navode u tekstu zahvaljujem mag. ing. techn. graph. Hrvoju Matašinu.

u obzir treba uzeti reprodukciju u tisku koja zbog tehničkih ograničenja nije mogla reproducirati veću kvalitetu. Kamere koje podržavaju *leica*-format ušle su u široku upotrebu zbog velikog broja različitih vrsta filmova koji su se proizvodili. Riječ je filmovima veće osjetljivosti što je omogućilo fotografiranje u uvjetima slabijeg osvjetljenja bez potrebe za upotrebom stativa ili fleša koji se počinje koristiti radi estetskog dojma „mekoće snimanja“.¹⁸¹

U Vesovićevim fotografijama prisutna je tendencija osvjetljavanja perforacije filma na kojoj ostavlja vidljiv tip, a često se koristi vrstom Kodak tx 6043, najpopularnijim crno-bijelim filmom *leica*-formata. Spomenuti tip filma odlikuju tehničke karakteristike visoke osjetljivosti: 400/27°,¹⁸² u odnosu na filmove koji su u to vrijeme bili u upotrebi (crno-bijeli film Efke: 25/15°, 50/18°, 100/21°, samoborske tvornice fotografske opreme Fotokemika). Pojam osjetljivosti filma odnosi se na količinu svjetlosti koja je potrebna da fotoosjetljiva zrnca filma reagiraju i stvore latentnu sliku.¹⁸³ U praksi to znači da se filmom veće osjetljivosti može dobiti kvalitetna fotografija u uvjetima slabijeg svijetla, a istovremeno omogućuje i snimanje iz ruke, za koje bi upotrebom manje osjetljivog filma, bio neophodan fleš ili stativ. To je posebno bitno za reportersku fotografiju zbog čega je taj film bio omiljen kod fotoreportera diljem svijeta. No, povećavanjem osjetljivosti filma povećava se i fotoosjetljivo zrno, što može biti nedostatak budući da to znači manju rezoluciju slike. Za novinsku fotografiju ta karakteristika nije od velikog značaja zbog ograničenja u reprodukciji novinske fotografije, odnosno zbog tehnika tiskanja, posebno kod knjigotiska.

5.2. Kadar, plan i kompozicija

Specifična kompozicija kadra obilježje je Vesovićevih portreta u kojima je vidljivo poštivanje pravila jedne trećine, najizraženije u fotografiranju u krupnom planu korištenjem širokokutnog objektiva. To je pravilo osnova kompozicije u fotografiji,¹⁸⁴ pojednostavljeno pravilo zlatnog reza, gdje se točka interesa ne postavlja u sredinu jer je „postaviti ono što se snima u sredinu kadra“, prema Vladimiru Gudcu, „rezultat hladnog, objektivnog i nezainteresiranog snimanja“.¹⁸⁵ „U tom slučaju motiv koji fotograf snima biva najizraženiji

¹⁸¹ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 2.

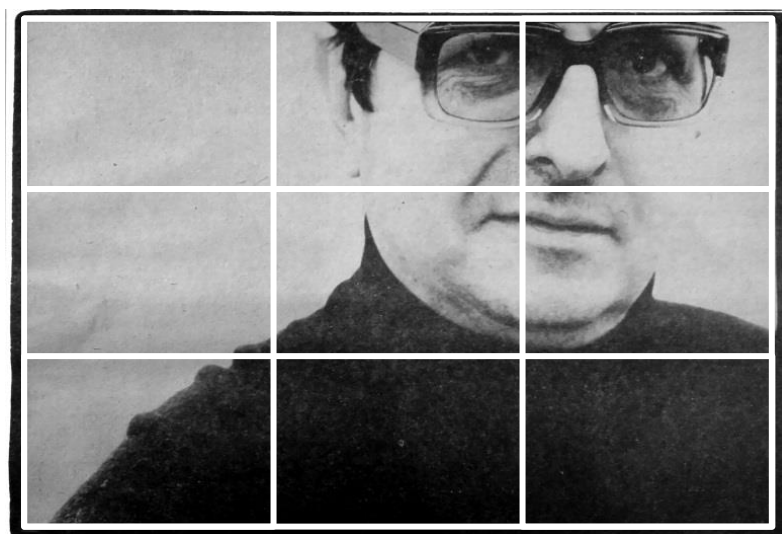
¹⁸² ASA je američki standard za osjetljivost filma koji je ekvivalent današnjem ISO standardu te DIN-u, njemačkom standardu za osjetljivost filma.

¹⁸³ Latentna slika jest slika na negativu koja nije vidljiva prije razvijanja filma. Od trenutka okidanja do razvijanja filma fotografija se naziva latentnom slikom.

¹⁸⁴ Usp.: Milan Fizi, *Fotografija*, Zagreb: GZH, 1977., str. 193.

¹⁸⁵ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 5.

sam sobom a fotografovo iskustvo je najneprimjetnije“.¹⁸⁶ Poštivanje kompozicijskog pravila trećine u Vesovićevim fotografijama na interpretativnoj razini moguće je iščitati kao intenciju humanizacije koju ističe Davor Matičević (sl.41.).¹⁸⁷ Čak i kada smješta fotografiranu osobu u sredinu kadra, Vesović poštuje pravilo trećine, kao što je to u portretu Vatroslava Mimice (sl. 42.). Česta Vesovićeva praksa u snimanju portreta podrazumijeva rezanje glave fotografirane osobe snimljene u krupnom planu ili rezanje dijelova tijela u srednjem planu, to jest američkoj filmskoj varijanti srednjeg plana. Davor Matičević to naziva „snimanjem u maniri amerikanšnite“ za koju smatra da se javila pod „utjecajem filmskog i televizijskog kadra“.¹⁸⁸ Krupni plan individualizira lice snimane osobe i prikazuje intenzitet unutrašnji život zbog čega ovaj plan ima izrazite psihološke vrijednosti te preuzima ulogu autorovog komentara.¹⁸⁹ Srednji plan pruža mogućnost bilježenja odnosa između čovjeka i okoline, a postaje komentaram autora kada se kao horizontalan položaj kamere koristi u sekvenci.¹⁹⁰ Ta je karakteristika također prisutna u Vesovićem portretima (foto-intervju s Momom Kaporom), kao i u fotoreportažama.



Sl. 41. Milan Bekić, 1982.

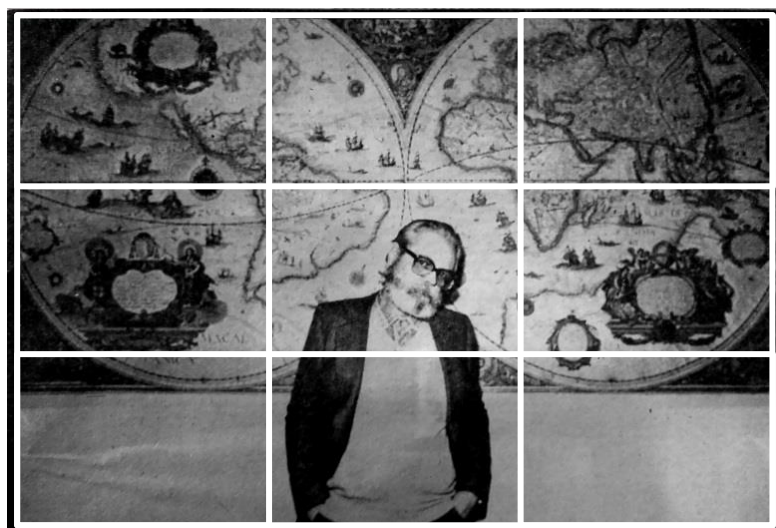
¹⁸⁶ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 5.

¹⁸⁷ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹⁸⁸ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

¹⁸⁹ Više o krupnom planu u: Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2001., str. 70–74.

¹⁹⁰ Više o srednjem planu i autorovom kadru u: Ante Peterlić, *nav. dj.*, 2001., str. 78–80., 61–64.



Sl. 42. Vatroslav Mimica, 1982.

Važnom estetskom odlikom u grafičkom dizajnu i fotografiji kod vanjskih perimetara kadra postaje crni okvir, kojeg Markita Franulić tumači kao stilsku odliku *Poletove* fotografije.¹⁹¹ U tome se ogleda princip poštivanja autorstva, izvornog negativa i kompozicije koja je svojstvena i jedinstvena pojedinom fotografskom oku. Crni okvir, kako navodi Goran Trbuljak, nije izmišljen u redakciji *Poleta*, „on je čest u fotografskim časopisima“,¹⁹² a Markita Franulić ističe da su „Vesović, Strikoman, Posavec, Vučemilović i Hrčak, kao studenti filmskog snimanja, morali raditi fotografije punog izreza budući da u filmu ne postoji mogućnost naknadnih promjena kadra“. Također zaključuje, „kako ostaje pitanje koliko je to utjecalo na njihovu izradu crnog ruba na fotografijama namijenjenim novinama“.¹⁹³

Snimanje sekvenci prepoznatljiv je Vesovićev fotografski postupak u kojem je, uz planove i vrste kadrova, vidljiv znatan utjecaj studija filmskog snimanja. Niz statičnih fotografskih slika čitanih u linearnom nizu daju dojam narativnosti i uvođenja vremenske komponente. Privid događanja Vesović postiže istovjetnim pozicijama kadra gdje se fotografirani objekt mijenja pred statičnom pozicijom kamere (*Rosebud*, *Rosebud II*, *Nebo nad Zagrebom*, *Za Rexa*, *Svitlošnji put*, *Vođenje za 21. stoljeće*), sukcesivno snimanim kadrovima (*Mostovi okruga New York*), nasumično snimanim kadrovima (*Stomorica*, *Socrealizam na Zrću*), izmjenom totala i srednjeg plana, postupcima kojima postiže dojam

¹⁹¹ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 48.

¹⁹² Citirano prema: Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 48.

¹⁹³ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 48.

narativnosti (*Streetlife*) ili snimanjem sekvenci u kojima, u traženju „odlučujuće poze“,¹⁹⁴ bilježi promjene fotografiranog motiva što je čest slučaj kod foto-intervjua (sl. 43.).



Sl. 43. Serija fotografija iz foto-intervjua s Momom Kaporom, 1978.

5.3. Kamere i objektivni

Hasselblad 500C fotografski je aparat srednjeg formata, veličina negativa iznosi 60x60 mm, odnosno 120 mm po dijagonali, što ga kategorizira kao kameru većeg formata od standardnih reporterskih. Njegova je primarna namjena studijska fotografija (modna i umjetnička), dok ga Vesović koristi za snimanje portreta. Iako je zbog veličine kamere i magazina od maksimalno 12 snimaka neprikladan za reportersku fotografiju, veliki format njegova negativa pogodan je za snimanje fotografija koje su u tiskanoj formi predviđene za objavljivanje na čitavoj stranici zbog mogućnosti povećanja negativa i kvalitetne

¹⁹⁴ Darko Glavan, *Metoda odlučujuće poze*, katalog izložbe, Varaždin: Zlatni Ajngel d.o.o., 2005., bez paginacije.

reprodukcije. Time Hasselblad 500C postaje pogodnom kamerom za snimanje fotografija koje će biti povećane na približnu veličinu od 29x43 cm,¹⁹⁵ koliko iznosi format *Poleta*, a prilikom objavljivanja fotografija snimljenih tim tipom kamere po prvi put se navodi i naziv korištenog fotoaparata.¹⁹⁶

Robot je fotoaparat malih dimenzija koji koristi standardni 35 mm film. Snima negative kvadratnog formata veličine 24x24 mm pa je iz jedne role filma moguće dobiti preko 50 snimaka. Specifičnost je ove kamere što koristi rotirajući zatvarač kao kod filmskih kamera pa se može postići velika brzina okidanja od 4 do 5 fotografija u sekundi. Vesović ovaj tip kamere koristi u snimanju ciklusa *Socrealizam na Zrću* gdje ostavlja cijeli format negativa s crnim rubom zaobljenih kutova, zbog čega fotografije odaju dojam pogleda kroz prozor, a toplinom i visokim zasićenjem stvara se efekt *retro* fotografije, što u odnosu na temu koju Vesović fotografira postaje značajnim interpretativnim slojem, a ne samo tehničkom odlikom fotografskog aparata.

Širokokutni su objektivni pri standardnom *leica*-formatu svi objektivni manje žarišne duljine od 50 mm, većinom 24 mm, 28 mm ili 35 mm. Karakteristika je ovih objektivna mogućnost širokog kuta gledanja, a objekt koji se snima izgleda udaljenije od točke snimanja. Najčešće se koriste za snimanje pejzaža ili u zatvorenom prostoru. Time upotreba širokokutnih objektivna u portretnoj fotografiji poprima specifičnu estetsku vrijednost komentara budući da se u tom žanru u pravilu ne koriste. Markita Franulić upravo korištenje širokokutnih objektivna ističe jednim od temeljnih stilskih obilježja *Poletovih* fotografa,¹⁹⁷ no oni su se, kako pojašnjava Ivan Posavec, „koristili iz potrebe“¹⁹⁸ budući da su zbog duge ekspozicije i širokog kuta gledanja bili praktičniji za upotrebu u uvjetima slabijeg osvjetljenja i fotografiranja iz ruke jer je u širem kutu gledanja trešnja što se događa prilikom slikanja iz ruke manje zamjetljiva nego u manjem.

Leica-format filma i širokokutni objektivni zbog tehničkih su preferencija omogućili otklon od nužnosti korištenja fleša čime to pomoćno tehničko sredstvo postaje tvoriteljem likovnih kvaliteta. „Fleš je“, ističe Vladimir Gudac, „posebno fotografsko svjetlo koje nije

¹⁹⁵ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 44.

¹⁹⁶ Mio Vesović je kamerom Hasselblad 500C fotografirao Mišu Broza (vidi: *Polet*, br. 364., 1987., str. 8–9.) i Matu Mikića (vidi: *Polet*, br. 363., 1987., str. 12–13.). Uz objavljene fotografije naveden je i spomenuti tip kamere.

¹⁹⁷ Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 44.

¹⁹⁸ Citirano prema: razgovor Zrinke Kuić s Ivanom Posavcem vođen 2005. godine, u: Zrinke Kuić, *Poletova fotografija*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti, 2005., str. 28.

bilo poznato prije fotografije, a fotografija snimljena pomoću fleša dobiva karakteristike nedosežne uobičajenoj ljudskoj vizualizaciji¹⁹⁹ „Korištenjem fleša“, nastavlja Vladimir Gudac, „postiče se i izuzetna 'mekoća' snimanja i snimanog motiva ili pak njegovo dvostrano osvjetljenje čime nestaju sjene, a forme se pred nama pojavljuju kao novo iskustvo u odnosu na iskustvo prirodnog svjetla“.²⁰⁰ Vesović često koristi fleš u snimanju portreta kako bi uklonio sjene oko očiju i snimio čisto lice. Osvjetljeno se lice nalazi u jakom kontrastu čime se stvara dojam odvojenosti od pozadine, ali i agresivnosti fotografa prema objektu što ga snima, zbog čega se, posebno u slučaju krupnih kadrova, ovaj se postupak može označiti principom koji Slavko Timotijević naziva „flešom među oči do istine“ (sl. 44.).²⁰¹ Korištenje fleša i izostanak ovog tehničkog sredstva pri snimanju portreta može imati estetsku vrijednost (sl. 45.). Time se postiže nenametljivost pozicije fotografa i izostanak određenih obrazaca ponašanja (poziranja) koji se javljaju i mogu biti izazvani od strane fotografa. U Vesovićem fotografijama prisutna je i tendencija namjerne greške pri snimanju s flešom registriranjem bljeska u ogledalu koji se redovito izbjegava prilikom korištenja fleša. Fotograf na taj način prikazuje vlastitu prisutnost, ali ju i istovremeno poništava, slično kao što radi u procesu fotografiranja s televizijskog ekrana u ciklusu *Vis 2006. – za Nabokova* (sl. 46.).



Sl. 44. *Pogodite tko je*, 1980.

¹⁹⁹ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 2.

²⁰⁰ Vladimir Gudac, *nav. dj.*, 1980., str. 2.

²⁰¹ Citirano prema: Markita Franulić, *nav. dj.*, 1989., str. 45.



Sl. 45. Iz foto-intervjua s Momom Kaporom, 1978.



Sl. 46. Đorđe Novković, 1980.

5.4. Ironija kao vizualno-stilska figura

Ironija je stilska figura misli kojom se, u specifičnoj igri upotrebe riječi (jezičnog ludizma) prikriva pravo ili uspostavlja suprotno doslovnom značenju izraza. Kao jezična figura, izuzev umjetničkog izraza, prisutna je i u svakodnevnom govoru gdje se koristi kako bi se suprotnim riječima izrazilo ono što se misli i time predstavlja specifičan oblik osobnog komentara. Osim u jeziku, ironija je prisutna i u fotografiji gdje se specifičnom kompozicijom kadra stvara višak značenja koji upućuje na „predznak ili naboj prema ironiji“.²⁰² Tu tendenciju uočava Davor Matičević u Vesovićem fotografijama te ju ističe kao oblik osobnog komentara prema fotografiranom motivu koji se u kontekstu Vesovićevog cjelokupnog fotografskog opusa javlja kao stalno prisutna vizualno-stilska figura.²⁰³

U fotografiji, navodi Biljana Scott, ironija kao vizualna figura može biti prisutna u dva oblika: upotrebom riječi (*billboarda*, natpisa i slično) ili isključivo vizualnim prikazom.²⁰⁴ Prikazivanju ironije ili bilo kakvog oblika osobnog komentara (sarkazma, humora, groteske) kao nužan preduvjet javlja se pozicija fotografa koji poznaje fotografiju kao diskurs kojim se može prenijeti ironija.

Ironija zasnovana na riječima (engl. *word-based visual irony*) u fotografiji se konstruira stvaranjem konflikta između dva suprotstavljena značenja prikazanih motiva u kadru.²⁰⁵ Takav oblik specifične kontradiktornosti Vesović je sažeo u jednom prikazu svakodnevnog života. Riječ je o fotografiji koja prikazuje dva pripadnika punk-kulture koji svojim specifičnim načinom odijevanja i poziranjem izražavaju specifičan stav prema zbilji. Vesović ih je fotografirao ispred potpisa Josipa Broza Tita (simbol ideološkog diskursa) i znaka *Coca-Cole* (simbol potrošačke kulture), dok je u odrazu izloga na kojem se nalaze ovi natpisi vidljiv odraz grada, ali i naznačena godina: 1982. Uz dokument vremena i prostora, fotografija prikazuje i Vesovićev ironijski komentar prema stvarnosti unutar koje i sam djeluje. S jedne je strane sistem koji kolektivnim parolama pokušava zadržati postojeći ustroj, a s druge postojanje supkulture koja upućuje na nedjelotvornost istog sistema te proklamira individualnost nasuprot kolektivnom ideološkom diskursu.

²⁰² Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

²⁰³ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

²⁰⁴ Biljana Scott, „Picturing irony: The subversive power of photography“, u: *Visual Communication*, br. 3., 2004., str. 32.

²⁰⁵ Biljana Scott, *nav. dj.*, 2004., str. 32.

Ironija zasnovana na riječima prisutna je i u kasnijim Vesovićevim fotografijama i ciklusima *Vođenje za 21. stoljeće* te *Socrealizam na Zrću*. Ciklus *Socrealizam na Zrću* sekvenca je fotografija u kojoj Vesović naboj prema ironiji stvara uz upotrebu jezičnih znakova (reklama) i korištenjem fotografsko-tehničkih sredstava. Vesović se u izradi navedenog ciklusa koristi kamerom tipa Robot, koja omogućuje specifičan *retro* efekt fotografija, kako bi zabilježio prizor iz svakodnevnog života koji ga podsjeća na prijašnja vremena – vrijeme socijalizma i ideju kolektivnog i masovnog ljetovanja, kojima se suprotstavljaju reklamni natpisi kao oblik potrošačkog načina ljetovanja dijametralno suprotnog socijalističkom.²⁰⁶

Vizualnu ironiju (engl. *wordless visual irony*) moguće je proizvesti u stvaranju diskrepancije između upotrebe (engl. *use*) i spominjanja (engl. *mention*) poze određene osobe.²⁰⁷ Govor ljudskog tijela iskren je stav samopercepcije koji istovremeno kroz postupak spominjanja fotograf može koristiti kako bi izrazio vlastiti o osobi koju fotografira. Ovaj princip čest je u Vesovićevom radu, posebno u portretima u kojima je poziranje učestala pojava²⁰⁸ i javlja se kao potreba *ja* koje predstavlja slika reproduciranjem formiranog stava o vlastitom subjektu. Vesovićeva tendencija je stvoriti sliku koja predstavlja *ja*, odnosno njegove fotografije prikazuju uvijek osobe specifične naravi ili fotografov u intepretaciju iste.²⁰⁹ Primjer je tomu sporna fotografija golmana Šarovića koji poziranjem iskazuje vlastiti stav o sebi. On je *Šminker* i sportaš kojeg krase atletske oblikovano tijelo. Vesović međutim ne stvara fotografiju koja će reproducirati njegovu vanjsku pojavnost, već stvara sliku koja predstavlja Šarovićevu *ja* kakvo se pojavljuje pred njegovom kamerom – golog golmana koji unatoč prisutnosti fotografa iskazuje ekshibicionističko ponašanje. Sličan postupak konstruiranja ironije Vesović koristi i u ciklusu *Streetlife* iz 2006. godine gdje jasno konfrontira dvije različite poze – „manekensku“ Philippea Lacoste i spontanu pozu radnika.²¹⁰

²⁰⁶ Željko Maricuš, *nav. dj.*, 2008., bez paginacije.

²⁰⁷ Biljana Scott, *nav. dj.*, 2004., str. 37.

²⁰⁸ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

²⁰⁹ Davor Matičević, *nav. dj.*, 1988., bez paginacije.

²¹⁰ Lovorka Magaš, *nav. dj.*, 2006., bez paginacije.

6. Fotografski događaj u Muzeju za umjetnost i obrt

Povodom europskog projekta *Noć muzeja 2005.* godine Vesović je u zagrebačkom Muzeju za umjetnosti i obrt izveo fotografski događaj u kojemu je posjetitelje fotografirao tijekom razgledavanja izložbi *Tapio Wirkkala – legendarni finski dizajner* i *Francuski kraljevski porculan Sévres / Iz fundusa Muzeja Marton* te stalnog postava muzeja. Posjetitelji nisu bili samo pasivni promatrači stvaralačkog i izlagačkog čina, već kao fotografirani objekti i tema izložbe aktivno uključeni u proces nastanka iste te ključni za materijaliziranje koncepta događaja. Vesović je aktivno uključenje publike postigao postavljanjem studijske rasvjete u prostor muzeja koji je na taj način preobrazio u fiktivni studio čime posjetitelji postaju svjesni činjenice da su fotografirani. U prostoru muzeja, istovremeno uz opremu potrebnu za fotografiranje, bio je postavljen i panel na kojemu su izložene fotografije. Vesović, unatoč institucionalnom okviru u kojemu je posjetiteljima nemoguće svjedočiti procesu nastanka djela te unutar kojeg izlaganje radova prije finalnog produkta vidljivog posjetiteljima (izložbe) prolazi kroz složen izložbeni sustav i kustoske koncepcije, izlaganjem je fotografija istovremeno zauzeo poziciju umjetnika i autora vlastite izložbe. Budući da je događaj bio vremenski ograničen na dva sata, Vesović posjetitelje fotografira polaroid fotoaparatom što mu omogućuje trenutni nastanak fotografija i izlaganje istih.

Vrijeme i prostor performansa istovjetni su vremenu i prostoru izložbi u Muzeju za umjetnost i obrt, no jasna prisutnost fotografa naglašena je postavljanjem studijske rasvjete, a odabir situacije koju će fotografirati i naposljetku selekcija fotografija koje će izložiti „stvaraju novu narativnu situaciju i sažimaju vrijeme stvarnog događaja“.²¹¹ Vesović na taj način svojim ponašanjem i fotografiranjem režira situaciju koja se događa u stvarnosti. Nizom navedenih postupaka izložene fotografije tih događaja poigravaju se njihovom međusobnom povezanošću i narušavaju vremensku logiku, a istovremeno ukazuju na tehnički i umjetnički pol fotografije. Tehnički pol fotografiji daje mogućnost egzaktnog reproduciranja zbilje, no umjetnički pol joj dalje obilježje njezinog autora: njegov odnos, stav te interpretaciju zbilje.

Ideju ujedinjenja umjetničke i *life*-fotografije Vesović je realizirao odabirom posjetitelja kao teme izložbe. Fotografije posjetitelja nekog događanja rijetka su tema izložbene fotografije jer pokazuju dokumentarni karakter i kao takve najčešće se objavljuju u medijima kako bi se izvijestilo o nekom događanju, konkretno o odvijanju manifestacije *Noć*

²¹¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005., str. 451.

muzeja u Muzeju za umjetnost i obrt. Fotografija, prema Rolandu Barthesu, ima noem „to je bilo“ te je svjedočenje da je ono što vidimo – referent, uistinu postojalo.²¹² U ovom slučaju Vesovićeve fotografije imaju dokumentarnu vrijednost koja se odnosi i na fotografski događaj jer su njegov finalni i jedini materijalizirani produkt koji bilježi posjetitelje za vrijeme drugog događanja koje mu čini prostorno-vremenski okvir. Time se noem „to je bilo“ pokazuje na dvije razine. U tom pogledu važno je uzeti u obzir karakteristiku koju Davor Matičević uočava već kod *Poletove* fotografije, a to je da fotografije izazvane *life*-situacije nose isključivo umjetničku istinitost.²¹³ U Vesovićevom fotografskom događaju dolazi do uslojavanja izazvane *life*-situacije. Za posjetitelje ona predstavlja posjet izložbi, događanju koje iziskuje određene i očekivane obrasce ponašanja ustanovljene u kulturi koji su dodatno potencirani svjesnošću posjetitelja da su fotografirani. Potonjim, Vesović također reinterpreтира poziciju fotoreportera koji se tijekom takvih društvenih događanja ponaša kao društveni voajer. Gisèle Freund u razvoju fotografske tehnike uviđa tendenciju njezina usavršavanja prema stvaranju pozicije fotoreportera kao nevidljivog promatrača.²¹⁴ Slično kao što je u novinskoj fotografiji Vesović naglašavao svoju poziciju čineći ju vidljivom korištenjem širokokutnog objektiva i fleša, ovdje njegovo prisustvo postaje jasno postavljanjem studijske rasvjete, ali i korištenjem polaroida kao fotoaparata koji je netipičan za fotoreportaže.

Vesović svojom intervencijom stvara sintezu svakodnevnog života i umjetnosti na razini ujedinjenja umjetničke i *life*-fotografije. Budući da intervenira u stvarni život, taj događaj postaje umjetničkim djelom u vidu nastalih i izloženih fotografija u kojima je jasno vidljiv autorski stav i njemu pripadajuća interpretacija stvarnosti. Izložene fotografije i stvarnost stoga se mogu kao i fabula i siže promatrati odvojeno, ali i uspoređivati. Tim postupkom Vesović pokazuje i svakodnevnost muzeja i umjetničkih institucija te intervenira i u svakodnevne postupke i ustaljenu muzejsku praksu izlaganja i gledanja djela. Ideja ujedinjenja umjetnosti i svakodnevnog života aspekt je koji prati Vesovićev rad od početka, stoga ovaj performans, u kontekstu njegovog opusa, valja promatrati kao svojevrsni eksperiment i istraživanje praksi koje doprinose toj sintezi.

²¹² Roland Barthes, *nav. dj.*, 2003., str. 102.

²¹³ Davor Matičević, „Milislav Mio Vesović/MO“, u: *Suvremena umjetnička praksa: ogledi 1971–1993.*, 2011., str. 300.

²¹⁴ Gisèle Freund, *Fotografija i društvo*, Zagreb: GZH, 1981., str. 35.

7. Umjesto zaključka

Izložbe *Gorgona über alles* održana u zagrebačkoj Galeriji Vladimir Bužančić 2010. godine te *Nije umjetnost ljubim ruke milostiva, umjetnost je gnusna* u riječkoj Galeriji Kortil 2013. godine mogu se promatrati kao manifest poetike Vesovićevog umjetničkog rada. Povodom pedesete obljetnice grupe Gorgona Vesović preuzima ulogu kustosa te odabire radove umjetnika svjetonazorski bliskih vlastitom shvaćanju odnosu umjetnosti i društvenih narativa. Riječka izložba utemeljena je na istom konceptu, no ovaj put Vesović vlastitim djelima, fotografijama, foto-kolažima i foto-objektima, briše granicu osobnog i kolektivnog, privatnog i javnog, visoke i popularne umjetnosti. Iako je u izložbi *Nije umjetnost ljubim ruke milostiva, umjetnost je gnusna* prisutan odnos kustos (Nataša Šegota Lah) – umjetnik (Vesović), izložena djela (osobito predmeti) čine postav osobnim koji se kao takav opire muzealizaciji.²¹⁵

Zagrebačka izložba problematizira odnos autonomije umjetnosti i umjetnosti u službi propagande. Izloženi radovi, počevši s gorgonašima, utjelovljuju odmak od politizacije umjetnosti, ali i odmak od eskapizma koju je umjetnost povijesno zahtijevala. Riječka izložba konceptualno se nastavlja na prethodnu, osobito *Kolažom* (2002.–2013.) koji se referira na Krležin *Predgovor podravske motivima* u smislu razgraničenja umjetničke i političke avangarde, odnosno pozicije umjetničke avangarde koja predstavlja osobni stav i viđenje svijeta naspram politički angažirane umjetnosti (sl.47.).²¹⁶ Izložbe su osim konceptom povezane i postupkom montaže kojime je formiran mega-kolaž izložbenog postava u čemu je na još jednoj razini ostvarena povezanost s poetikom avangarde.²¹⁷



Sl. 47. *Kolaž*, 2002.–2013.

²¹⁵ Nataša Šegota Lah, *Nije umjetnost ljubim ruke milostiva, umjetnost je gnusna*, katalog izložbe, Rijeka: Galerija Kortil, 2013., bez paginacije.

²¹⁶ Feđa Gavrilović, „Majstor aleatorike“, u: *Vijenac*, br. 504., 2013., str. 21.

²¹⁷ Feđa Gavrilović, *nav. dj.*, 2013., str. 21.

Riječka izložba, međutim, predstavlja radove koji pružaju mogućnost da Vesović ostvari osoban utisak u kolektivnom. Izloženi radovi (fotografije, filmovi, kolaži, predmeti) utjelovljuju umjetnikovu poetiku od kraja 1970-ih do danas u kojoj se pretapa dvojna uloga umjetnika: kao promatrač, koji se mora distancirati od svijeta kojeg voli kako bi prikazao kolektivnu sliku te kao sudionik tog svijeta koji bez obzira na objektivnost uvijek utiskuje osobno u kolektivno. Izložen kolaž na kojemu je postavljena popularna Severina predstavlja brisanje granice visoke i popularne umjetnosti, pretapanje ideala ljepote između osobnog i popularnog.²¹⁸ Umjetnost više nije mjesto transcendentnog i idealnog, nego prostor svakodnevnice koja ne poima ljepotu na dotadašnji način.²¹⁹ Pritom pokazuje da je svaki umjetnički čin i djelovanje funkcionira unutar kolektivnog, odnosno dominantnog sustava, a subverzija istog može se proizvesti tek prihvaćanjem njegovih postavki i utiskivanjem osobnog.

Ta je misao osobito naglašena u životnom događaju iz 2006. godine kada je Vesović optužen za pedofiliju zbog fotografija golog dječaka Aljoše Roksandića iz ciklusa *Za Rexa*. Spomenuto umjetničko djelo također pripada i funkcionira unutar dominantnih društvenih institucija s obzirom da umjetnik čak i nakon toliko godina snosi posljedice estetskog, a ne etičkog djelovanja. Nakon što je optužba odbačena, umjetnik je sudsko rješenje izložio kao umjetničko djelo. Osobno (umjetničko) postalo je kolektivno (etičko) i zatim činom izlaganja opet osobno (umjetničko).

Stoga, povezanost umjetnosti i života, kao temeljna postavka Vesovićeve poetike, ne predstavlja više velike narative i utopističke ideje umjetnosti u službi propagande, čak ni velike narative umjetničke avangarde utemeljene na ideji o autonomiji umjetnosti, već se dekonstruira na male narative, osobne utiske prožete kolektivnim.

²¹⁸ Feđa Gavrilović, *nav. dj.*, 2013., str. 21.

²¹⁹ Feđa Gavrilović, *nav. dj.*, 2013., str. 21.

8. Popis izložbi²²⁰

Samostalne izložbe:

1983.

- Zagreb, Prostor proširenih medija (PM), *Za Rexa*

1984.

- Zagreb, Prostor proširenih medija (PM), *Fotografija Milislava Vesovića/MO*

1985.

- Beograd, Srećna galerija, *Mio Vesović/MO – meko okidanje*
- Zagreb, Galerije grada Zagreba, Centar za fotografiju, film i televiziju, *Rosebud (pupoljak) Mio Vesović*
- Zagreb, Prostor proširenih medija, *Cvijeće zla*

1987.

- Zagreb, Kino-klub, Zagreb – Vrapče

1988.

- Zagreb, Galerije grada Zagreba, Centar za fotografiju, film i televiziju, *Vesović*

1991.

- Zagreb, Galerija PM, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

1992.

- Zagreb, Galerija Nova, *New York '91*

1993.

- Zagreb, Galerija Miroslav Kraljević, *Nebo nad Zagrebom*
- Zagreb, KIC, *Overflowers Mio Vesović/MO*

1999.

- Pag, festival Paško ljeto, crkva sv. Frane, *Svitlošnji put*
- Zagreb, Galerija gradska, *Svitlošnji put*

2003.

- Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, *Mio Vesović fotografije '76 – '03*
- Split, Galerija umjetnina, *Mio Vesović fotografije '76 – '03*

2004.

- Rijeka, Galerija ok mmc-a Palach

2005.

- Zagreb, Kula Lotrščak – Snapshot, *Stomorica*

²²⁰ Podaci o samostalnim i skupnim izložbama dostupni u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a nadopunjeni su naslovima izložbi, mjestom i vremenom održavanja. Dodane su i izložbe koje nisu navedene u kartonu umjetnika, već se spominju u katalozima izložaba, internetskim i periodičkim izvorima.

- Varaždin, Galerija Zlatni Ajngež, *Mio Vesović*
- 2006.**
- Zagreb, Galerija Meandar Media, *Streetlife*
 - Zagreb, „Fanatic“, *Mio Vesović*
- 2006/2007.**
- Samobor, Foto galerija Lang, *Mio Vesović: Mostovi okruga New York*
- 2007.**
- Zagreb, Galerija Canvas, *Mio Vesović*
 - Vinkovci, crkva sv. Ilije na Meraji, *Mio Vesović*
- 2008.**
- Zagreb, Studio Račić, *Socrealizam na Zrću*
 - Zagreb, Pod starim krovovima, *Mio Vesović*
- 2009.**
- Zagreb, Kula Lotrščak – Snapshot, *Vis 2006. – za Nabokova*
 - Zagreb, Atelje Žitnjak, *Socnadrealizam na Kozari Boku*
 - Varaždin, Gradski muzej Varaždin, *Mio Vesović*
 - Zagreb, Galerija Kranjčar, *Mio Vesović*
 - Zagreb, Galerija AŽ, *Mio Vesović – Lara Vujičić*
- 2009/2010.**
- Zagreb, Foto galerija KIC kluba, *Mio Vesović*
- 2010.**
- Osijek, Galerija Waldinger, *Novcento*
 - Zagreb, Galerija Vladimir Bužančić, *Gorgona-Vaništa-Über alles*
 - Zagreb, Galerija Nano, *Mio Vesović*
- 2011.**
- Koprivnica, Galerija S, *Zagreb, volim te*
- 2012.**
- Zagreb, Galerija CEKAO, *Mio Vesović - “Tito – Anđeo uništenja / Čas anatomije”*
 - Banja Luka, Narodna i univerzitetska galerija, *Iznad i ispod planine*
 - Križevci, 8. Culture Shock Festival, *Put u raj*
- 2013.**
- Zagreb, Galerija Greta, *Quo Vadis Hrvatsko proljeće 2013.*
 - Rijeka, Galerija Kortil, *Nije umjetnost ljubim ruke milostiva, umjetnost je gnjusna*
- 2014.**
- Karlovac, Galerija Zilik, *Mio Vesović „Istinakolaž“*
 - Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište, *Mio Vesović*
- 2015.**
- Osijek, Galerija Waldinger, *Portreti umjetnika*
 - Zagreb, Radnička Galerija, *Mio Vesović Rosebud II*

2016.

- Zagreb, Galerija Kaj, *Misterij fotografije*
- Dubrovnik, Atelier Pulitika, *Pogled iza*

Skupne izložbe:

1975.

- Zagreb, Muzej grada Zagreba, *Zagreb kamerom fotoamatera*

1976.

- Zagreb, Fotoklub Zagreb i Muzej grada Zagreb, *VII izložba fotografije*

1979.

- Zagreb, Studentski centar, *Poletova fotografija*
- Zagreb, CEFFT galerija grada Zagreba, *Nova fotografija 3*
- Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, *19. zagrebački salon*

1980.

- Beograd, SKC, *Izložba rock-fotografije*
- Beograd, Salon Muzeja suvremene umjetnosti, *Nova fotografija 3*
- Maribor, Razstavni salon Rotovž, *Nova fotografija 3*

1982.

- Zagreb, Umjetnički paviljon, *14. salon mladih*

1983.

- Zagreb, Umjetnički paviljon, *15. salon mladih*
- Zagreb, Umjetnički paviljon, *18. zagrebački salon*
- Zagreb, Tehnički muzej, *Izbor iz zbirke hrvatske amaterske fotografije*

1983/1984.

- Varaždin, Čakovec, Koprivnica, *3 situacije*

1985.

- Dusseldorf, Kunstmuseum, *Zeitgenossische Fotografie Ost- und Sudosteuropas*

1987.

- Ajdovščina, Pilonova Galerija, *5. Triennale jugoslavenske fotografije – profili*
- Ljubljana, Cankarjev dom, *5. triennale jugoslavenske fotografije*
- Zagreb, Moderna galerija, *18. salon mladih*

1988.

- Zagreb, Umjetnički paviljon, *20. salon mladih*
- Maribor, Umetnička galerija, *3. jugoslavenski triennale eko*
- Zagreb, GGZ, *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*

1989.

- Sjedinjene Američke Države, Cornell University, The John Hartell Gallery, *Contemporary jugoslav photography*

- Zagreb, Galerija PM, *1981. - 1989. PM*
 - Zagreb, Umjetnički paviljon, *24. zagrebački salon*
- 1991.**
- Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, *Umjetnik u pejzažu rata*
- 1992.**
- Zagreb, Galerija ULUPUH, *Danas, desetljeće naslovnice*
 - Beč, Izložba suvremene hrvatske umjetnosti, *Projektraum II*
 - Zagreb, Umjetnički paviljon, *27. zagrebački salon*
- 1993.**
- Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas*
- 1995.**
- Zagreb, Umjetnički paviljon, *Hrvatska fotografija '95*
- 1996.**
- Zagreb, Umjetnički paviljon, *Koncept*
- 1999.**
- Zagreb, Galerija Spot, *Glasnici novog doba*
 - Zagreb, Umjetnički paviljon, *Panorama*
- 2000.**
- Sarajevo, Collegium artisticum, *Ambijent 90*
 - Rijeka, Moderna galerija, *Ambijent 90*
 - Zagreb, Galerija Gradska, *Labud kao misao fin de siecle*
 - Zagreb, Melin, *Akt*
- 2001.**
- Zagreb, Galerija PM, HDLU, *PM 20*
- 2002.**
- Zagreb, Umjetnički paviljon, *37. zagrebački salon*
 - Amsterdam, *Međunarodni fotografski biennale*
- 2003.**
- Rijeka, Galerija Kortil, *Camp craft*
- 2004.**
- Zagreb, Galerija Badrov, *S okusom mora*
 - Zagreb, Galerija Badrov, *Aukcija umjetničkih fotografija*
 - Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, *Moj život je novi val*
 - Zagreb, Galerija Badrov, *Croartphoto*
- 2005.**
- Zagreb, Umjetnički paviljon, *Preko sedam mora i sedam gora...*
 - Zlarin, Punta Arta – muzej na otoku, *Na Zlarinu izložba fotografija*
 - Zagreb, Barićeva 9/2, *Izložba @home*

2005/2006.

- Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, *Skriveno blago*

2006.

- New York, Gallery MC, *Body. City. Within a Croatian Perspective*
- Zagreb, Galerija Cro Art Photo Club, *1. Izložba članova Cro Art Photo Cluba*
- Vukovar, dvorac Eltz, Galerija Oranžerija, *1. vukovarski salon*
- Kopački rit, *30. baranjska umjetnička kolonija*
- Bratislava, Galerija Michalsky dvor, *Akt u hrvatskoj fotografiji od 1895. do danas*

2007.

- Zagreb, Umjetnički paviljon, *Volimo li gledati druge ljude?*
- Zagreb, Muzej grada Zagreba, *115 godina Fotokluba Zagreb*
- Samobor, Galerija foto Lang, *Akt u hrvatskoj fotografiji od 1895. do danas*
- Dubrovnik, Etnografski muzej, *Priroda i društvo/Parallel Lines*
- Banja Luka, Muzej suvremene umjetnosti, *Akt u hrvatskoj fotografiji 1895. – 2006.*

2008.

- Zagreb, Galerija SC, *Genius loci*
- Zagreb, CroArtPhotoClub, *Izložba članova CroArtPhotoCluba*
- Zagreb, Kvaternikov trg, *Max Art Fest*

2009/2010.

- Beč, Museum Moderner Kunst, *Gender Check*

2010.

- Zagreb, Galerija Bačva, *Likovni umjetnici za Izabelu Šimunović*
- Zagreb, Dom HLU, Galerija Canvas, Galerija Lang, Galerija Marisall, Galerija S, Galerija Zona, *45. zagrebački salon – tržište*
- Zagreb, Galerija AŽ, *Gosti na Žitnjaku*
- Pula, Galerija Makina, *Tu smo 2*

2011.

- Zagreb, Galerija Marisall, *Otvoreno polje*

2012.

- Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, *T-HT nagrada @MSU.hr*
- Zagreb, Klub kina Grič, *WEBaART*
- Caen, Musee de Normandie, *Čarobno svjetlo*
- Zagreb, Galerija Vladimir Filakovac, *Izložba 'Autorskog studija'*

2013.

- Split, Galerija Fotokluba, *Tvoje tijelo moja kuća*
- Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, *Akvizicije MUO 2003.-2013.*
- Zagreb, HDLU – Galerija Prsten / PM / Bačva, *48. zagrebački salon – identitet*
- Zagreb, Radnička galerija, *Euros, jugoistočni vjetar*
- Zagreb, Dom HDLU, *Godišnja izložba članova HDLU-a*
- Sisak, Galerija Siscia obscura, *Tvoje tijelo moja kuća*

2014.

- Zagreb, KiC, *Zagreb Kafke i Wellesa*
- Zagreb, HDLU, *Godišnja izložba članova HDLU '14*
- Zagreb, Studio Josip Račić, *Riječi i slike*

- Zagreb, Tehnički muzej, *Jugoton – istočno od raja (1947. – 1991.)*
- Zagreb, Klovićevi dvori, *Tri naranče*

2015.

- Zagreb, Dom HDLU, *Osamdesete – slatka dekadencija postmoderne*
- Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, *Krivo srastanje*, izložba fotografija Ivana Posavca i Mije Vesovića
- Zagreb, Gliptoteka HAZU, *Retrospektiva Orsona Wellesa*

9. Literatura

Knjige:

1. (ur.) Battista Ilić, Aleksandar, Nenadić, Diana, *Tomislav Gotovac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Muzej suvremene umjetnosti, 2003.
2. Clark, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton: Princeton University Press, 1956.
3. Bailey, Adrian, Holloway, Adrian, *Sve o fotografiji u boji*, Zagreb: Izdavačko poduzeće „Mladost“, 1979.
4. Barthes, Roland, *Svijetla komora*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
5. Baudrillard, Jean, *Simulakrumi i simulacija*, Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, 2001.
6. Borzello, Frances, *The Naked Nude*, New York: Thames & Hudson Inc., 2012.
7. Elias, Norbert, *O procesu civilizacije: sociogenetska i psihogenetska istraživanja: 1–2*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 1996.
8. Fizi, Milan, *Fotografija*, Zagreb: GZH, 1977.
9. Freund, Gisèle, *Fotografija i društvo*, Zagreb: GZH, 1981.
10. Koščević, Želimir, *Fotografska slika: 160 godina fotografske umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 2000.
11. Koščević, Želimir, *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006.
12. Krušelj, Željko, *Igraonica za odrasle: Polet 1976.–1990.*, Rijeka: Adamić, Novi list, 2015.
13. Lotman, Juri, *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film, 1976.
14. Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.
15. Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, Beograd: SIC, 1982.
16. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.
17. Tanhofer, Nikola, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16, 1981.

Poglavlja u knjizi:

1. Anđelković, Vladimir, „Jugoslavenske potkulture u sedamdesetim“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, (ur. Milena Petrović i Velimir Čurgus Kazimir), Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 117–125.
2. Benjamin, Walter, „Umjetničko djelo u doba tehničke produkcije“, u: Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 125–151.
3. Denegri, Ješa, „Susan Sontag i fotografija“, u: Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982., str. 5–15.
4. Kljakić, Ljubomir, „Strip ili o nečemu čega nema“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, (ur. Milena Petrović i Velimir Čurgus Kazimir), Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 83–89.
5. Košćević, Želimir, „Novi kvadrat“, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* (sv. 2 Novi–Ž), (gl.ur. Žarko Domljan), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1996., str. 4.
6. Kremer, Dragan, „To nije poezija, a ovo je uvod“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SRFJ*, (ur. Milena Petrović i Velimir Čurgus Kazimir), Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 7–11.
7. Goldstein, Ivo, „Doba krize“, u: Goldstein, Ivo, *Hrvatska 1918–2008.*, Zagreb: Europapress holding, Novi Liber, 2008., str. 595–632.
8. Janjatović, Petar, „Poklič sa zidova“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SRFJ*, (ur. Milena Petrović i Velimir Čurgus Kazimir), Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 27–31.
9. Timotijević, Slavko, „Novotalasna fotografija u rock-ključu“, u: *Drugom stranom: almanah novog talasa SFRJ*, (ur. Milena Petrović i Velimir Čurgus Kazimir), Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1983., str. 53–63.
10. Matičević, Davor, „Milislav Mio Vesović/MO“, u: *Suvremena umjetnička praksa: ogledi 1971–1993.*, (ur. Marija Gattin, Radmila Iva Janković) Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, Hrvatska sekcija AICA, 2011., str. 299–304.

Katalozi izložbi:

1. Čekić, Jovan, „Telo u umetnosti“, u: *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*, (ur. Davor Matičević), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1988., bez paginacije.
2. Franceschi, Branko, *Ambijent 90*, Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević KUD INA, Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 2000.
3. Glavan, Darko, *Metoda odlučujuće poze*, Varaždin: Zlatni Ajngel d.o.o., 2005.
4. Gudac, Vladimir, „Hladna izražajnost Poletove fotografije“, u: *Nova fotografija 3*, (ur. Dimitrije Bašičević), Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, Beograd: Salon Muzeja suvremene umjetnosti, Maribor: Razstavni salon Rotovž, 1980., bez paginacije.
5. Koljanin, Ana-Marija, *Baranjska umjetnička kolonija*, (ur. Zoran Pavelić), Općina Draž, 2006.
6. Kostelnik, Branko, Vukić, Feđa, „Uvod: osamdesete i duh vremena“, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, (ur. Branko Kostelnik, Feđa Vukić), Zagreb: HDLU, DIPK, 2015., str. 7–13.
7. Kršić, Dejan, „Kaži gdje su nestali“, u: *Krivo srastanje*, (ur. Leila Topić), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 11–20.
8. Magaš, Lovorka, *Streetlife*, Zagreb: Galerija Meandar Media, 2006.
9. Marciuš, Željko, *Mio Vesović / MO. Socrealizam na Zrcu*, Zagreb: Moderna Galerija, Studio Josip Račić, 2008.
10. Matičević, Davor *Posavec*, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1985.
11. Matičević, Davor, *Rosebud (pupoljak) Mio Vesović*, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba 1985.
12. Matičević, Davor, *Vesović*, Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1988.
13. Matičević, Davor, „Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje“, u: *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*, (ur. Davor Matičević), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1988a., bez paginacije.
14. Matičević, Davor, „Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas“, u: *Hrvatska fotografija od tisućudevetstopedesete do danas* (ur. Marija Gattin, Davor Matičević, Tihomir Milovac), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1993., str. 9–18.
15. Mehulić, Leila, „Ime ruže“, u: *Mio Vesović Rosebud II*, Zagreb: Radnička galerija Zagreb, 2015., str. 5–27.

16. Pavičić, Jurica, „Abortirana dekada“, u: *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, (ur. Branko Kostelnik, Feđa Vukić), Zagreb: HDLU, DIPK, 2015., str. 209–227.
17. Pejić, Bojana, „Negotiating Private Spaces“, u: *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, (ur. Bojana Pejić), Beč: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009., str. 143–230.
18. Šegota Lah, Nataša, *Nije umjetnost ljudim ruke milostiva, umjetnost je gnusna*, Rijeka: Galerija Kortil, 2013.
19. Timotijević, Slavko, *katalog izložbe Fedora Vučemilovića*, Beograd: Srećna galerija, 1984.
20. Topić, Leila, „Krivo srastanje“, u: *Krivo srastanje*, (ur. Leila Topić), Zagreb Muzej suvremene umjetnosti, 2015., str. 4–6.
21. Viculin, Marina, *Posavec 71–02*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2002.
22. Viculin, Marina, *Vesović 76–03.*, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2003.
23. (ur.) Viculin, Marina, Kuduz, Igor, *Volimo li gledati druge ljude?*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.
24. Viculin, Marina, „Vis 2006. – za Nabokova“, u: *Mio Vesović / MO. Novecento*, (ur. Marina Viculin), Osijek: Gradske galerije Osijek, Galerija Waldinger, 2010., bez paginacije

Članci:

1. ***, „Desetorica s akademije za kazalište i televiziju“ u: *Spot*, br. 8., 1976., str. 7–19.
2. Cvetković, Dragan, „Snimanje sa televizijskog ekrana“, u: *Foto-kino revija*, br. 7–8., 1984., str. 32.
3. Franulić, Markita, „Ja sam svjetlopis, ljudopis, vremepis“, u: *Studentski list*, br. 971., 1988., str. 34.
4. Franulić, Markita, „Poletova fotografija – deset godina kasnije“, u: *Život umjetnosti*, br. 45–46., 1989., str. 41–53.
5. Gavrilović, Feđa, „Majstor aleatorike“, u: *Vijenac*, br. 504., 2013., str. 21.
6. Gudac, Vladimir, „Nova novinska fotografija“, u: *Pitanja*, br. 10/12., 1980., str. 6–12.
7. Hlevnjak, Branka, „Sve njihove izdaje“, u: *Foto-kino revija*, br. 7–8., 1984., str. 18.
8. Hustis, Harriet, „Time Will Tell: (Re)reading the Seductive Simulacra of Nabokov's *Lolita*“, u: *Studies in American Fiction*, br. 1., 2007., str. 89–111.

9. Karanović, Branimir, „Kreativna fotografija u Jugoslaviji“, u: *Foto-kino revija*, br. 1., 1983, str. 6–8.
10. Kuljiš, Denis, „Fotografija četvrte generacije“, u: *Vjesnik*, 30.1.1983., str. 8.
11. Kusik, Vladimir, „Mio Vesović, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, ožujak/travanj 1993.“, u: *Kontura*, br. 16., 1993., str. 51.
12. Kusik, Vladimir, „Ivan Faktor, Mio Vesović, Galerija SKUC, lipanj 1993.“, u: *Kontura*, br. 19., 1993., str. 78.
13. Maković, Zvonko, „U ime ruže“, u: *Život umjetnosti*, br. 45–46., 1989., str. 54–55.
14. Maković, Zvonko, „Detalji u ulozi priče“, u: *Vjesnik*, 31.12. 1993., 1. i 2.1. 1994., str. 7.
15. Prica, Ines, „Novi val kao anticipacija krize“, u: *Etnološka tribina*, br. 13., 1990., str. 23–31.
16. Scott, Biljana, „Picturing irony: The subversive power of photography“, u: *Visual Communication*, br. 3., 2004., str. 32–59.
17. Šaponja, Milanka, „Od ilustratora do izveštavača (Novinska fotografija u Jugoslaviji danas)“, u: *Foto-kino revija*, br. 2., 1982., str. 6–7.
18. Šigir, Mirjana, „Okviri darovitosti“, u: *Vjesnik*, 28.2. 1988., str. 8.
19. Švec Španjol, Sonja, „Zavodljivi prikazi ljeta“, u: *Vijenac*, br. 505–507., 2013., str. 36–37.
20. Viculin, Marina, „Tko sam ja koji gledam? Fotografija devedesetih u hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti*, br. 90., 2002a., str. 22–35.

Internetski izvori:

1. Glavan, Darko, *Mostovi okruga New York*, dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=12509> (pristupljeno: 17. ožujka 2016.)
2. Grakalić, Marijan, *Vesović uber Alles – Gorgona uber Alles*, dostupno: <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2010/04/11/vesovic-uber-alles-uz-izlozbu-gorgona-uber-alles-u-galeriji-vladimir-buzancic/> (pristupljeno 27. kolovoza 2016.)
3. Grakalić, Marijan, *Intervju: Beskompromisno okidanje – Mio Vesović*, dostupno: <http://mojzagreb.info/zagreb/hrvatska/intervju-beskompromisno-okidanje-mio-vesovic/filename.htm> (pristupljeno 20. ožujka 2016.)

4. P., I., *Socnadrealizam na Kozari Boku – izložba fotografija*, dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=28922> (pristupljeno 8. srpnja 2016.)
5. *Zagrebački likovni umjetnici – Mio Vesović*, dostupno: <https://likumzg.wordpress.com/mio-vesovic/> (pristupljeno 27. kolovoza 2016.)

Diplomski radovi:

1. Franulić, Markita, *Poletova fotografija 1978 – 1981.*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti, 1995.
2. Kuić, Zrinka, *Poletova fotografija*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti, 2005.

Filmovi:

1. *Plastični Isus*, r. Lazar Stojanović, 1971.
2. *Zanimanje: reporter (The Passenger, Professione: reporter)*, r. Michelangelo Antonioni, 1975.
3. *Uljezi (The Others)*, r. Alejandro Amenábar, 2001.

10. Popis slikovnog materijala

- Sl. 1. Ljubljanska banka, 1976. u: *Spot*, br. 8., 1976., str. 17.
- Sl. 2. Ivan Matija, 1978. u: *Polet*, br. 54., 1978., str. 13.
- Sl. 3. Bijelić na svojoj izložbi u GSU na Katarininom trgu, Zagreb, 1984. u: *Polet*, br. 267., 1984., str. 6–7.
- Sl. 4. Davor Matičević i Boris Bućan na Venecijanskom biennalu 8. 6. 1984. u: *Polet*, br. 277., 1984., str. 12–13.
- Sl. 5. Damir Jurčić, 1980. u: *Polet*, br. 125., 1980., str. 22.
- Sl. 6. Dražen Marović, 1980. u: *Polet*, br. 120., 1980., str. 20.
- Sl. 7. Krsto Papić, 1987. u: *Polet*, br. 366., 1987., str. 8.
- Sl. 8. Mustafa Nadarević, 1987. u: *Polet*, br. 376., 1987., str. 25.
- Sl. 9. Goran Trbuljak, 1980. u: *Studentski list*, br. 763., 1980., str. 8.
- Sl. 10. Goran Trbuljak, 1981. u: *Studentski list*, br. 791., 1981., str. 4.
- Sl. 11. Mirko Ilić, 1979. u: *Polet*, br. 105., 1979., str. 21.
- Sl. 12. Branimir Johnny Štulić, 1982. u: *Studentski list*, br. 799., 1982., str. 3.
- Sl. 13. Branimir Johnny Štulić (*Filigranski pločnici*), 1982. u: *Polet*, br. 188., 1982., naslovna stranica, dupli format.
- Sl. 14. Branimir Johnny Štulić (*Filigranski pločnici*), 1982. dostupno: <https://likumzg.wordpress.com/mio-vesovic/> (pristupljeno: 27. kolovoza 2016.)
- Sl. 15. Joža Vlahović, 1979. u: *Polet*, br. 94., 1979., str. 9.
- Sl. 16. Antun Augustinčić, 1979. u: *Polet*, br. 101/102., 1979., str. 7.
- Sl. 17. Radnici u Gredelju, 1979. u: *Polet*, br. 91., 1979., str. 8.
- Sl. 18. Iz fotoreportaže o životu u getu, 1979. u: *Polet*, br. 110., 1979., str. 3.
- Sl. 19. Vrapče, 1982. u: *Studentski list*, br. 812., 1982., str. 12–13.
- Sl. 20. Punkeri, 1982. u: *Studentski list*, br. 804., 1982., naslovna stranica.
- Sl. 21. Punkeri, 1982. u: *Krivo srastanje*, katalog izložbe (ur. Leila Topić), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015., bez paginacije.
- Sl. 22. Kadar iz filma „Prolaz za bogove“, 2006. u: *Baranjska umjetnička kolonija*, (ur. Zoran Pavelić), Općina Draž, 2006., str. 21.
- Sl. 23. Golman Šarović, 1980. u: *Hrvatska fotografija od tisućudevetstopenesete do danas*, katalog izložbe (ur. Marija Gattin, Davor Matičević, Tihomir Milovac), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1993., str. 149. (Fotografija je izvorno objavljena u *Poletu* broj 127. 1980. godine)

- Sl. 24. Fotodokumentacija umjetničke akcije Tomislava Gotovca, 1981. u: *Studentski list*, br. 793., 1981., str. 15.
- Sl. 25. Iz ciklusa *Za Rexa*, 1983. u: *Neki primjeri akta kao teme u hrvatskoj umjetnosti od Bukovca do Gotovca i dalje*, katalog izložbe (ur. Davor Matičević), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1988., bez paginacije.
- Sl. 26. *Rosebud*, 1985. u: *Rosebud (pupoljak) Mio Vesović*, katalog izložbe (ur. Davor Matičević), Zagreb: CEFFT Galerija grada Zagreba, 1985., bez paginacije.
- Sl. 27. Tomislav Gotovac u filmu *Plastični Isus*, 1971. u: *Plastični Isus*, r. Lazar Stojanović, 1971., 6'42".
- Sl. 28. Iz ciklusa *Rosebud II*, 2009. u: *Mio Vesović Rosebud II*, katalog izložbe (ur. Leila Mehulić), Zagreb: Radnička galerija Zagreb, 2015., str. 24–27.
- Sl. 29. Fotoreportaža o index-karavani prijateljstva, 1977. u: *Studentski list*, br. 23/24., str. 16.
- Sl. 30. Fotoreportaža s otoka Ugljana, 1979. u: *Polet*, br. 93., 1979., str. 5–6.
- Sl. 31. Iz ciklusa *Nebo nad Zagrebom*, 1991. u: *Ambijent 90*, katalog izložbe (ur. Branko Franceschi), Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević KUD INA, Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 2000., str. 16.
- Sl. 32. Iz ciklusa *Svitlošnji put*, 1999. u: *Ambijent 90*, katalog izložbe (ur. Branko Franceschi), Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević KUD INA, Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 2000., str. 16.
- Sl. 33. Iz ciklusa *New York '91.*, 1991. u: Marina Viculin, „Tko sam ja koji gledam? Fotografija devedesetih u hrvatskoj“ u: *Život umjetnosti*, br. 90, 2002., str. 22.
- Sl. 34. Iz ciklusa *Stomorica*, 2004. u: *Stomorica*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005., bez paginacije.
- Sl. 35. Iz ciklusa *Mostovi okruga New York*, 2006. u: Darko Glavan, *Mio Vesović: Mostovi okruga New York*, 2006., dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=12509> (pristupljeno: 8. srpnja 2016.)
- Sl. 36. Iz ciklusa *Vođenje za 21. stoljeće*, 2004. u: *Volimo li gledati druge ljude?*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin, Igor Kuduz), Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007., str. 89–94.
- Sl. 37. *Streetlife* (detalj), 2006. u: Lovorka Magaš, *Streetlife*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Meandar Media, 2006., bez paginacije.
- Sl. 38. Iz ciklusa *Socrealizam na Zrću*, 2008. u: Sonja Švec Španjol, „Zavodljivi prikazi ljeta“, u: *Vijenac*, br. 505–507., 2013., str. 36.

- Sl. 39. Iz ciklusa *Vis 2006. – za Nabokova*, 2006. u: *Mio Vesović / MO. Novecento*, katalog izložbe (ur. Marina Viculin), Osijek: Gradske galerije Osijek, Galerija Waldinger, 2010., bez paginacije.
- Sl. 40. Iz ciklusa *Socnadrealizam na Kozari boku*, 2009. u: I.P., *Socnadrealizam na Kozari Boku – izložba fotografija*, dostupno: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=28922> (pristupljeno 8. srpnja 2016.)
- Sl. 41. Milan Bekić, 1982. u: *Studentski list*, br. 797., 1982., str. 5.
- Sl. 42. Vatroslav Mimica, 1982. u: *Studentski list*, br. 797., 1982., str. 27.
- Sl. 43. Serija fotografija iz foto-intervjua s Momom Kaporom, 1978. u: *Polet*, br. 73., 1978., str. 13.
- Sl. 44. *Pogodite tko je*, 1980. u: *Polet*, br. 121., 1980., str. 14.
- Sl. 45. Iz foto-intervjua s Momom Kaporom, 1978. u: *Polet*, br. 73., 1978., str. 14.
- Sl. 46. Đorđe Novković, 1980. u: *Polet*, br. 122., 1980., str. 19.
- Sl. 47. *Kolaž*, 2000.–2013. u: *Nije umjetnost ljubim ruke milostiva, umjetnost je gnusna*, katalog izložbe (ur. Nataša Šegota Lah), Rijeka: Galerija Kortil, 2013., bez paginacije.