Pregledni rad
UDK: 77.01:929Rihter G.

Lana ŠUSTER (Osijek)
Kineziološki fakultet Osijek
suslanater@gmail.com

INTERDISKURZIVNA KONSTRUKCIJA KULTURNOG PAMĆENJA U *ATLASU* GERHARDA RICHTERA – od anomičnog arhiva do meta-forme

Rad istražuje složene odnose između suvremene teorije diskurza, psihoanalitičke teorije sjećanja i vizualnih umjetnosti, s posebnim fokusom na ulogu fotografije u konstruiranju kulturnog pamćenja. Polazeći od teorijskih postavki interdiskurzivnosti (Anera Ryznar, Vladimir Biti), intertekstualnosti (Julia Kristeva, Roland Barthes) i citatnosti (Dubravka Oraić-Tolić), rad analizira monumentalni arhivski projekt *Atlas* njemačkog umjetnika Gerharda Richtera. Kroz komparativnu analizu, rad sučeljava Barthesovu fenomenologiju fotografije s Richterovom arhivskom praksom, koristeći koncepte „anomičnog arhiva" Benjamina Buchloha, „meta-arhiva" i „ekranskog sjećanja" Davida Batea te „arhitekture interijera" Cristine Deluchi. Rad pokazuje kako Richterov *Atlas* funkcionira kao interdiskurzivni prostor u kojem se privatno sjećanje i kolektivna povijest neprestano pregovaraju, dekonstruirajući mit o fotografiji kao objektivnom zrcalu stvarnosti i uspostavljajući ju kao aktivni mnemonički uređaj unutar traumatskog diskurza poslijeratne povijesti. Poseban naglasak stavljen je na prostornu dimenziju arhiva i njegovu sposobnost da kroz strukturu rešetke (grid) nivelira hijerarhije i preispituje ideološke narative.

Ključne riječi: *kulturna memorija, interdiskurzivnost, intertekstualnost, fotografija, Gerhard Richter, Atlas, anomični arhiv, prostornost*

1. UVOD: KRIZA PAMĆENJA I FOTOGRAFSKI DISKURZ

1.1. Fotografija kao mnemonička revolucija

Medij fotografije ostvaruje jedinstvenu sposobnost prenošenja različitih vrsta informacija, emocionalnih reakcija i društvenih vrijednosti, no njegova funkcija u suvremenoj kulturi nadilazi puko dokumentiranje stvarnosti. Od svog izuma sredinom 19. stoljeća, fotografija je, kako primjećuje povjesničar Jacques Le Goff, revolucionirala pamćenje: umnožila ga je, demokratizirala i dala mu preciznost i istinu kakva prije nije bila dostižna u vizualnom sjećanju (Le Goff, 1992). Fotografije nisu tek pasivni otisci prošlosti; one su prijenosnici ideologije, političkih poruka i ključni alati u stvaranju novih oblika umjetničkih i kulturnih praksi. U tom kontekstu, pojam interdiskurzivnosti omogućuje dublje razumijevanje načina na koji fotografija kombinira različite diskurse u jedinstveni značenjski kontekst, pružajući novu perspektivu prema društvenim i kulturnim fenomenima.

Koncept interdiskurzivnosti u mediju fotografije proizlazi iz šire teorije interdiskurzivnosti koja analizira međudjelovanje i utjecaj različitih diskursa – političkih, ideoloških, umjetničkih – u procesu stvaranja novih značenja. U mediju fotografije interdiskurzivnost omogućuje koheziju s drugim medijima te otvara nove mogućnosti za razumijevanje kulturne dinamike. Upravo se u tom procesu vizualne sinteze očituje mehanizam kojeg Vladimir Biti, tumačeći Althussera i Pêcheuxa, definira kao „tvorbu očevidnih istina“, truizama ili samorazumljivosti (Biti, 2000). Kada fotografija isprepliće estetske i ideološke elemente, ona ne prenosi samo informaciju, već aktivno formira „univerzalne značenjske matrice“ unutar kojih se diskurzne formacije preklapaju. Kroz taj postupak, fotografski medij manipulira percepcijom istine jer promatrača poziva da preuzme ulogu „univerzalnog subjekta“ – poziciju s koje se prikazani ideološki konstrukt ne čini kao jedna od mogućih interpretacija, već kao jedina logična i neupitna stvarnost. Takvo razumijevanje interdiskurzivnosti ključno je za analizu kulturnog pamćenja i teorije citatnosti kao važnih pojmova u teoriji kulture koji se bave načinom na koji se kulturne forme i ideje prenose, ali i nesvjesno usvajaju u društvu (Brkljačić i Prlenda, 2006). Kulturno pamćenje odnosi se na procese kroz koje se kolektivno pamćenje i kulturna baština prenose iz generacije u generaciju. To uključuje pohranjivanje i prenošenje informacija, običaja, ideja, vrijednosti i mitova koji su važni za društvo (Halbwachs, 1992).

1.2. Problem „istine“ društvenog sjećanja

Međutim, odnos fotografije i pamćenja nije jednoznačan, a entuzijazam oko fotografije kao savršenog čuvara prošlosti brzo je zamijenjen kritičkim skepticizmom. Siegfried Kracauer je još 1927. godine upozorio da poplava fotografija u ilustriranim časopisima ne služi kao pomoć pamćenju, već zapravo „briše brane sjećanja“ (Kracauer, 1998: 58). Prema Kracaueru, nikada prije neko razdoblje nije znalo tako malo o sebi, upravo zato što je bilo preplavljeno slikama koje su ga navodno dokumentirale.[1] U tom procesu akumulacije, svijet postaje „fotografabilna sadašnjost“, a povijesna dubina i sjećanje na smrt – koji su sastavni dio svake autentične mnemoničke slike – bivaju potisnuti površnom vječnošću snimke.

Slično tome, Michel Foucault u svom eseju o filmu i popularnom pamćenju tvrdi da su uspostavljeni brojni aparati (popularna književnost, školstvo, mediji) kako bi ometali tijek autentičnog popularnog pamćenja. Ljudima se ne pokazuje ono što su bili, već ono što se „moraju sjećati da su bili“ (Foucault, 1989: 91). U tom prostoru između nametnutog i autentičnog sjećanja, fotografija zauzima središnje mjesto kao instrument koji istovremeno čuva i iskrivljuje prošlost, funkcionirajući kao sredstvo „reprogramiranja“ kolektivne svijesti.[2] Fotografija, dakle, nije neutralan arhiv, već polje borbe u kojem se određuje što će biti sačuvano kao službena verzija povijesti, a što će biti osuđeno na zaborav.

Pierre Bourdieu (1965) dodatno razrađuje ovu problematiku u kontekstu privatnih arhiva, ističući da obiteljski album izražava „istinu društvenog sjećanja“, no ta je istina izrazito selektivna. Iz nje su sustavno isključene sve „partikularne avanture“ koje bi mogle narušiti koheziju grupe ili otkriti njezine unutarnje sukobe. Obiteljski album, dakle, funkcionira kao „najmanji zajednički nazivnik prošlosti“, pročišćen od trauma i tajni, čime postaje instrument

[1] Siegfried Kracauer u svom eseju „Fotografija“ (Die Photographie, 1927.) argumentira da povijesna memorija zadržava samo ono što je značenjski relevantno, dok fotografija bilježi neselektivo mnoštvo detalja („snježni nanos“ vizualnih informacija). Benjamin Buchloh ističe kako Kracauer vidi tu akumulaciju kao pokušaj protjerivanja sjećanja na smrt, gdje se svijet pretvara u vječnu sadašnjost lišenu povijesti (Buchloh, 1999: 117). David Bate dodatno pojašnjava da za Kracauera „poplava fotografija“ zapravo uništava potencijalnu svijest o ključnim crtama nekog razdoblja, umjesto da ih čuva (Bate, 2010: 250).

[2] David Bate (2010) analizira Foucaultov koncept u kontekstu „protetike sjećanja“. Pozivajući se na Foucaultov intervju „Film i popularno pamćenje“ (Film and Popular Memory, 1974.), Bate naglašava da institucije (uključujući arhive i medije) djeluju kao ideološki aparati koji opstruiraju protok popularnog sjećanja. Fotografija u tom smislu postaje alat kojim se društvu nameće konstruirana prošlost, zamjenjujući stvarna iskustva onim sjećanjima koja su politički ili društveno poželjna (Bate, 2010: 250).

društvene integracije i potvrde grupnog jedinstva.[3] Upravo u tom procjepu između pročišćene „službene“ slike (bilo obiteljske ili državne) i potisnute traume, Gerhard Richter pronalazi prostor za svoju intervenciju. Njegov *Atlas* nastaje kao odgovor na specifičnu poslijeratnu „krizu pamćenja“ u Njemačkoj, gdje je banalnost fotografije korištena kao „psihički oklop“ protiv povijesne odgovornosti.[4] Richterov *Atlas* poslužit će stoga kao studija slučaja za analizu interdiskurzivnosti kao strategije otpora protiv takvih hegemoničnih oblika pamćenja, razotkrivajući mehanizme kojima fotografija istovremeno dokumentira i briše povijest.

2. TEORIJSKI OKVIR: OD TEKSTA DO DISKURZA

2.1. Interdiskurzivnost i identitetna navigacija

Kako bi se valjano analizirala uloga fotografije u kulturnom pamćenju, potrebno je posegnuti za teorijskim aparatom koji nadilazi tradicionalnu lingvističku stilistiku i ulazi u polje teorije diskurza. Anera Ryznar (2014) ističe nužnost preoblikovanja književne teorije u teoriju književnoga diskurza, pozivajući se na teze Marka Juvana. U tom novom okviru, stil se više ne promatra kao puki izbor autora iz jezičnog inventara (kao u „supermarketu jezika“), već kao „identitetna navigacija“. Prema Juvanu, stil je indeksni znak identiteta teksta koji upućuje na subjektovu istovjetnost, ali i na njegovu uključenost u druge diskurze (Juvan, 2011; Ryznar, 2014).[5] Ovo je ključno

[3] Pierre Bourdieu u studiji Un art moyen (1965) definira obiteljski album kao „spomenik prošlom jedinstvu“. Prema Bourdieuu, funkcija obiteljske fotografije nije umjetnička potraga za izgubljenim vremenom, već sociološki ritual potvrđivanja pripadnosti. Jacques Le Goff, komentirajući Bourdieua, primjećuje da je takav arhiv umirujući i „pristojan“ upravo zato što iz sebe isključuje sve što je individualno, tajnovito ili problematično, svodeći prošlost na niz konvencionalnih i ceremonijalnih trenutaka (Le Goff, 1992: 89; Bate, 2010: 247).

[4] Benjamin Buchloh (1999) tvrdi da Richterov *Atlas* proizlazi iz specifičnog povijesnog trenutka u kojem su se fotografska masovna kultura i poslijeratna njemačka represija povijesti (nacizma) spojile. Buchloh koristi termin „psihički oklop“ (psychic armor) ili anestezija kako bi opisao funkciju banalnih fotografija u tom razdoblju – one su služile kao štit protiv traumatičnog povijesnog uvida. Richterov Atlas preuzima tu banalnost, ali je kroz akumulaciju i jukstapoziciju pretvara u kritički alat koji razotkriva upravo tu nemogućnost autentičnog sjećanja (Buchloh, 1999: 141, 144).

[5] Anera Ryznar (2014) u svojoj raspravi o stilistici diskurza detaljno razrađuje koncept stila kao „identitetne navigacije“. Pozivajući se na Marka Juvana, ona ističe da stil nije samo estetski izbor, već ideološki indeks koji pozicionira tekst (u ovom slučaju fotografiju) unutar mreže postojećih društvenih diskursa. Interdiskurzivnost se, prema Ryznar, razlikuje od intertekstualnosti time što ne citira samo konkretne tekstove, već cijele diskurzne formacije, stvarajući polifoniju glasova i značenja (Ryznar, 2014: 63). Ovaj koncept je ključan za razumijevanje Richterovog Atlasa, koji ne citira samo pojedinačne

za razumijevanje fotografskog diskurza. Fotografija, poput književnog teksta, nikada nije nevina. Ona je uvijek premrežena diskursima moći, povijesti i ideologije. Interdiskurzivnost se, stoga, ne odnosi samo na stilsku figuru, već na „konfiguraciju diskurznih konvencija koje sudjeluju u proizvodnji teksta" (Fairclough, prema Ryznar, 2014). U fotografiji se to očituje kroz preuzimanje i rekontekstualizaciju vizualnih kodova – od reklama i novinskih isječaka do privatnih snimaka – čime slika postaje polje na kojem se sudaraju različite društvene sfere. Ryznar ističe da interdiskurzivnost u širem smislu predstavlja opće obilježje polja diskurza koje upućuje na njegovu pretopljenost i raznorječnost, dok u užem smislu označava postupak spajanja različitih diskurzivnih matrica. U Richterovom slučaju, kako ćemo vidjeti, interdiskurzivnost postaje „metajezična strategija" kojom se propituje opravdanost i utemeljenost vizualnih jezika.

2.2. Psihoanaliza pamćenja

David Bate (2010) uvodi psihoanalitičku dimenziju u razumijevanje fotografskog pamćenja, pozivajući se na Freudov tekst o „mističnoj pločici za pisanje" (Wunderblock). Freud razlikuje „prirodno pamćenje" (ljudsku sposobnost prisjećanja) i „umjetno pamćenje" (tehničke uređaje izumljene kao potporu). Svi pomoćni aparati koje su ljudi izumili, poput naočala, teleskopa ili fotoaparata, građeni su prema modelu samih osjetilnih organa (Freud, 1925, prema Bate, 2010: 244). U tom smislu, fotografija funkcionira kao „materijalizirani dio mnemoničkog aparata" koji nosimo sa sobom, svojevrsna „proteza iznutra" koja, kako upozorava Jacques Derrida u Arhivskoj groznici, mijenja samu strukturu psihičkog aparata jer arhiviranje nije pasivno pohranjivanje, već aktivno strukturiranje budućeg sjećanja (Derrida, 1996: 19; Bate, 2010: 248).

Međutim, novija psihoanalitička čitanja, poput onog Juliena Alliota (2025), upućuju na to da se Freudovo shvaćanje pamćenja ne zaustavlja na jednostavnoj pohrani, već podrazumijeva složen proces „stratifikacije" ili slojevitosti zapisa. Pozivajući se na Freudovo pismo Wilhelmu Fliessu iz 1896., Alliot ističe da pamćenje nije prisutno jednokratno, već se „polaže u različitim vrstama indikacija" i podliježe višestrukim „retranskripcijama" (Alliot, 2025).[6] U kontekstu Richterova *Atlasa*, ovo je ključno: fotografije nisu fiksni

fotografije, već cijele diskurze (npr. diskurz obiteljske fotografije, diskurz medijske reportaže, diskurz pornografije).

[6] Julien Alliot (2025) detaljno analizira Freudovo Pismo 52 (upućeno Wilhelmu Fliessu 6. prosinca 1896.), u kojem Freud iznosi revolucionarnu tezu da se pamćenje sastoji od niza „retranskripcija". Freud razlikuje: 1) Wahrnehmungen (W) – neurone u kojima percepcija nastaje, ali ne ostavlja trag; 2) Wahrnehmungszeichen (Wz) – prvu registraciju percepcije, nesvjesnu i organiziranu prema asocijacijama simultanosti; 3) Unbewusstsein (Ub) – kon-

zapisi prošlosti, već materijalni tragovi koji se, poput Freudovih Wahrnehmungszeichen (znakova percepcije), neprestano premještaju iz jednog sustava u drugi – iz privatnog albuma u javni arhiv, iz novinskog isječka u umjetničku instalaciju. Richterov postupak arhiviranja time postaje ekvivalent psihičkog rada prerade (Durcharbeitung), gdje se sirovi vizualni podražaji naknadno upisuju u simbolički poredak.

Michel Thys (2025) dodatno usložnjava ovu vremensku dimenziju uvodeći koncept „posteriornosti" (posteriority). Nasuprot linearnom shvaćanju povijesti gdje prošlost uzrokuje sadašnjost („historicizacija"), Thys argumentira da u psihoanalitičkom procesu – a time i u umjetničkom radu s arhivom – „sadašnjost boji prošlost". Nova iskustva u sadašnjosti (Richterov čin odabira i jukstapozicije slika) retroaktivno pridaju značenje prošlim događajima koji u trenutku kada su se dogodili nisu bili u potpunosti integrirani ili simbolizirani.[7] Richterov *Atlas* stoga ne rekonstruira prošlost kakva je bila, već kroz koncept „naknadnosti" (Nachträglichkeit) proizvodi prošlost koja postaje vidljiva tek kroz prizmu sadašnje traume ili spoznaje. Fotografija u *Atlasu* prestaje biti dokument i postaje aktivni agens koji, kako navodi Thys, „pretvara povratak neprošlog u proizvodnju prošlosti" (Thys, 2025: 233).

Bate (2010) nadalje upozorava na paradoks inherentan ovom procesu: dok čuva prošlost, fotografija istovremeno omogućuje njezino zaboravljanje ili iskrivljavanje kroz mehanizam „ekranskog sjećanja" (screen memories).[8]

ceptualna sjećanja dostupna nesvjesnom; i 4) Vorbewusstsein (Vb) – predsvjesno, povezano s verbalnim predstavama. Richterov *Atlas* može se promatrati kao materijalizacija ovog modela, gdje se slike neprestano premještaju iz razine sirove percepcije (Wz) u razinu verbaliziranog i društvenog značenja (Vb), pri čemu sam proces montaže čini vidljivim te „šavove" između različitih razina registracije (Alliot, 2025; Freud, 1966).

[7] Michel Thys (2025) u svom pregledu psihoanalitičkih pristupa vremenu definira „poziciju posteriornosti" kao onu u kojoj „sadašnjost boji prošlost". Ovo se oslanja na Freudov koncept Nachträglichkeit (naknadno djelovanje), prema kojem traumatski događaj dobiva svoje traumatsko značenje tek naknadno, kroz drugo iskustvo koje ga reaktivira. U kontekstu *Atlasa*, to znači da slike iz nacističkih logora ili slike terorista RAF-a (koje Richter uključuje godinama nakon događaja) nisu puki dokumenti prošlosti, već „stvaraju prošlost" u sadašnjem trenutku gledanja, dajući joj značenje koje u trenutku nastanka možda nije bilo simbolizirano na isti način. Thys naglašava da u ovoj poziciji „prošlost više nije shvaćena kao već postojeći entitet koji se ponavlja (...) već postaje nešto što se stvara u seansi" – ili u ovom slučaju, u prostoru izložbe (Thys, 2025: 232–233).

[8] Freudov koncept Deckerinnerung (ekransko sjećanje) s fotografijom, tvrdeći da fotografija, baš kao i sjećanje iz djetinjstva, može funkcionirati kao „prazna ljuštura" (empty shell). Freud koristi analogiju s rakom samcem koji nastanjuje praznu školjku: banalna sjećanja (ili fotografije) opstaju jer služe kao spremnici za potisnute, afektivno snažne sadržaje. U Richterovom *Atlasu*, mnoštvo banalnih pejzaža i obiteljskih fotografija može se tumačiti kao golema mreža „ekranskih sjećanja" koja štite kolektivnu svijest od provale traumatskog realnog (npr. holokausta), koje se tek sporadično probija kroz pukotine arhiva (Bate, 2010: 253; Freud, 1960).

Freud definira ekranska sjećanja kao ona iz djetinjstva koja su sačuvala nešto ravnodušno i nevažno, dok su važni i afektivni dojmovi potisnuti. Fotografija često preuzima tu funkciju – ona postaje „prazna ljuštura" (empty shell) u koju se upisuju naknadna značenja, maskirajući potisnute traume (Bate, 2010: 253). Upravo ova dinamika između zabilježenog i potisnutog ključna je za razumijevanje Richterova Atlasa, koji obiluje naizgled banalnim slikama (obiteljski portreti, pejzaži) koje, prema Alliotovom tumačenju Lacana, funkcioniraju unutar „simboličkog poretka" koji subjektu nameće određena mjesta, ali ga istovremeno štiti od izravnog susreta sa „stvarnim" traume (Alliot, 2025). Richterove slike stoga nisu samo prozori u povijest, već vizualne prepreke koje istovremeno pokazuju i skrivaju, potvrđujući Freudovu tezu da „histerici pate od reminiscencija" – izravnih, neprerađenih sjećanja koja se moraju pretvoriti u narativ (ili u Richterovom slučaju, u arhivsku rešetku) kako bi postala podnošljiva.

2.3. Citatnost i intertekstualnost

U uskoj vezi s interdiskurzivnošću stoje pojmovi citatnosti i intertekstualnosti, koji čine temelj razumijevanja načina na koji se kulturni sadržaji prenose i reinterpretiraju. Pojam citatnosti, kako ga sustavno razrađuje teoretičarka Dubravka Oraić-Tolić u svojoj studiji *Teorija citatnosti* (1990), predstavlja „eksplicitnu intertekstualnost". Riječ „citat" izvedena je od pridjevske osnove i sufiksa -ost za tvorbu apstraktnih imenica, a nastala je iz potrebe da se izrazi svojstvo umjetničke strukture građene na načelu citiranja (Oraić-Tolić, 1990: 9). Dok je intertekstualnost, termin koji uvodi Julia Kristeva 1966. godine, širi pojam koji obilježava odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture, citatnost se odnosi na specifičnu, vidljivu i osviještenu vezu između tekstova.[9]

U kontekstu fotografije i vizualnih umjetnosti, citatnost se manifestira kroz vizualno „crtanje stvarnosti" koje postaje eksplicitno pamćenje kulture. Fotografija citira prošle trenutke, stilove i druge medije, čime se upisuje u širi tekst kulture. Oraić-Tolić (2019) u svojoj novijoj studiji Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi nudi preciznu tipologiju citatnosti koja je iznimno

[9] Dubravka Oraić-Tolić (1990) definira citatnost kao „eksplicitnu intertekstualnost". Dok intertekstualnost (pojam Julije Kristeve) podrazumijeva opću, često anonimnu i nesvjesnu premreženost svakog teksta drugim tekstovima („mozaik citata"), citatnost podrazumijeva signaliziranu, autorski intencionalnu i prepoznatljivu prisutnost tuđeg teksta u vlastitom. U tom smislu, citat je „tekst u tekstu", a citatnost svojstvo strukture koja se gradi na takvom preuzimanju. Za Richtera je to ključno jer on svjesno preuzima (citira) banalne fotografije, ne skrivajući njihovo podrijetlo, već ga naglašavajući okvirom i postavom (Oraić-Tolić, 1990: 9–16).

primjenjiva na analizu Richterova *Atlasa*. Ona razlikuje dva osnovna tipa citatnosti s obzirom na funkciju: „ilustrativnu" i „iluminativnu" citatnost.[10] Ilustrativna citatnost služi potvrđivanju tradicije i kontinuiteta, dok iluminativna citatnost – karakteristična za avangardu i postmodernizam – kreativno preosmišljava, parodira ili dekonstruira citirani materijal. Richterov Atlas, koji jukstaponira banalne obiteljske fotografije s medijskim slikama nasilja, prelazi iz puke ilustracije u sferu iluminativne citatnosti, gdje citat postaje sredstvo kritičke refleksije o nemogućnosti linearnog povijesnog narativa.

Nadalje, Oraić-Tolić uvodi koncept „kategorijalnog citatnog trokuta" koji se sastoji od tri člana: vlastitoga teksta (teksta koji citira), tuđega teksta (citata) i referenta (izvantekstualne zbilje na koju se odnosi).[11] U Richterovom slučaju, ovaj trokut postaje složeniji. Njegova fotografija (vlastiti tekst) citira medijsku sliku ili amatersku snimku (tuđi tekst), ali referent (povijesna zbilja, npr. holokaust ili obiteljski život) postaje neuhvatljiv, „zamućen" samim postupkom citiranja. Time se potvrđuje Barthesova teza da sav obujam društvene dimenzije teksta nije pitanje podrijetla, već diseminacije (Barthes, 2003). Svaka fotografija u *Atlasu* je intertekst jer se u njoj nalaze elementi prijašnjih slika i okolišne kulture, no Richterova specifična upotreba citatnosti naglašava da citat nije samo posuđivanje, već aktivna transformacija značenja. Citatnost tako postaje, kako zaključuje Oraić-Tolić, „iluminativna" jer ne samo da čuva kulturu od zaborava, već je i kreativno osvaja, pokazujući da ni jedan tekst (ili slika) nije otok, već dio beskrajnog intertekstualnog i interdiskurzivnog dijaloga.

[10] U svojoj studiji iz 2019. godine, Oraić-Tolić razrađuje tipologiju citatnosti s obzirom na odnos prema tradiciji. „Ilustrativna citatnost" je konzervativna; ona poštuje autoritet citiranog teksta i služi očuvanju kulturnog kanona (npr. renesansa prema antici). Nasuprot tome, „iluminativna citatnost" je kreativna, subverzivna i često nihilistična prema tradiciji; ona citira da bi preispitala, parodirala ili dekonstruirala (npr. avangarda i postmodernizam). Richterov *Atlas* pripada iluminativnom tipu jer ne „štuje" citirane fotografije kao svetinje, već ih koristi kao građu za novu, kritičku konstrukciju pamćenja (Oraić-Tolić, 2019: 208–209).

[11] Oraić-Tolić (1990) modelira citatnost kroz trokut koji čine: 1. Vlastiti tekst (C – citatno polje), 2. Tuđi tekst (T – citat) i 3. Referent (R – zbilja). U klasičnoj komunikaciji pretpostavlja se da T vjerodostojno referira na R. Međutim, u modernoj i postmodernoj umjetnosti (pa tako i kod Richtera), taj odnos se destabilizira. Citat (fotografija u *Atlasu*) često gubi izravnu vezu s referentom (stvarnim događajem) i postaje autoreferencijalan znak ili „simulakrum", čime se naglašava da je naše znanje o prošlosti posredovano medijima, a ne izravno (Oraić-Tolić, 1990: 15).

3. RICHTEROV *ATLAS*: ANOMIČNI ARHIV I META-FORMA

3.1. Geneza i struktura *Atlasa*

Gerhard Richter, jedan od najznačajnijih suvremenih njemačkih umjetnika, započeo je svoj monumentalni projekt *Atlas* ranih 1960-ih godina. Nakon bijega iz Istočne u Zapadnu Njemačku 1961., Richter je počeo prikupljati fotografije, skice i isječke iz novina koji su mu služili kao predlošci za slike. Ono što je počelo kao „želja za stvaranjem reda" i „praćenjem stvari" jer „kutije pune fotografija i skica opterećuju" (Richter, prema Burnett, n. d.), preraslo je u enciklopedijski i djelomično taksonomski projekt koji danas broji više od 800 panela i tisuće fotografija.[12]

Atlas sadrži sve, od banalnih obiteljskih prizora i amaterskih snimaka ljetovanja, preko novinskih isječaka o ubojstvima i političkim događajima, do skica za slike i apstraktnih studija boja. Richter je te fragmente sustavno kolažirao na standardizirane listove kartona, stvarajući vizualnu rešetku (grid) koja je postala standardni format cijelog opusa. No, unatoč prividnom redu, *Atlas* je prožet napetošću. On je istovremeno linearan i cikličan, uređen i labirintski. David Burnett primjećuje da je *Atlas* „fuzija osobnog sjećanja i biografije", široka incidentalna povijest javnih događaja i specifičnih misli koja bi bila kaos da ne postoji stabilizirajuća konvencija rešetke (Burnett, n. d.).

3.2. Koncept „anomičnog arhiva"

Prema Buchlohu Richterov pristup arhiviranju odstupa od klasičnih muzeoloških praksi koje teže klasifikaciji i hijerarhiji. Benjamin Buchloh (1999) definira Richterov *Atlas* kao „anomični arhiv" (the anomic archive). Pojam anomije, preuzet iz sociologije, označava stanje bezakonja ili nedostatka normi. U kontekstu *Atlasa*, to znači da Richter odbija uspostaviti ideološki ili hijerarhijski poredak među slikama. U *Atlasu* se nalaze slike holokausta pored banalnih obiteljskih fotografija i pornografskih isječaka, idilični pejzaži pored fotografija terorista RAF-a (iz ciklusa Baader-Meinhof).[13] Buchloh tvr-

[12] David Burnett (n. d.) u svom eseju o Richterovom *Atlasu* naglašava psihološku motivaciju iza stvaranja arhiva. Richterova potreba za stvaranjem reda iz kaosa kutija punih fotografija nije samo estetska, već i egzistencijalna. Burnett ističe da *Atlas* funkcionira kao „fuzija osobnog sjećanja i biografije", ali i kao „široka incidentalna povijest javnih događaja". Grid ili rešetka koju Richter koristi služi kao stabilizirajuća konvencija koja sprječava da se ta masa slika pretvori u potpuni kaos, omogućujući istovremeno linearno i ciklično čitanje povijesti.

[13] Benjamin Buchloh (1999) uvodi termin „anomični arhiv" kako bi opisao radikalnu novost Richterovog pristupa. Za razliku od Warburgova Mnemosyne *Atlasa*, koji je težio uspo-

di da Richter kroz formu „rešetke“ izjednačava privatno i javno, trivijalno i tragično, čime dekonstruira mit o linearnoj povijesti i odupire se ideološkoj dominaciji koja karakterizira klasične arhive. Ilustrativan primjer takvog postupka vidljiv je na ranim pločama *Atlasa*, gdje Richter unutar stroge forme rešetke kolažira banalne obiteljske prizore, stvarajući privid reda nad kaosom sjećanja (vidi Sliku 1).

Slika 1. Gerhard Richter, *Atlas* Sheet 2 (1962–1966). Primjer kolažiranja obiteljskih fotografija / Figure 1. Gerhard Richter, Atlas Sheet 2 (1962–1966). An example of collaging family photographs (Izvor/Source: QAGOMA)

Taj „avangardistički skepticizam“ prema fotografiji kao instrumentu istine (Buchloh, 1999) proizlazi iz specifičnog povijesnog trenutka poslijeratne Njemačke, obilježenog kolektivnom amnezijom i potiskivanjem nacističke prošlosti. Buchloh uspoređuje Richterov *Atlas* s Mnemosyne *Atlasom* Abyja Warburga iz 1920-ih. Dok je Warburg pokušavao rekonstruirati kontinuitet zapadne kulture i „patos formula“ od antike do renesanse, Richterov Atlas

stavljanju humanističkog kontinuiteta europske kulture kroz „patos formule“, Richterov *Atlas* svjedoči o diskontinuitetu i traumi. „Anomija“ ovdje označava nedostatak zakona ili reda; Richter odbija hijerarhizirati slike, postavljajući slike holokausta uz pornografiju ili obiteljske portrete. Time, prema Buchlohu, Richter dekonstruira ideološke narative koji pokušavaju nametnuti jedan „ispravan“ pogled na povijest, pokazujući umjesto toga banalnost zla i nemogućnost potpunog sjećanja (Buchloh, 1999: 118–124).

svjedoči o nemogućnosti takvog kontinuiteta nakon traume Drugog svjetskog rata. Richterov arhiv ne slavi sjećanje, već dokumentira njegov raspad i nemogućnost adekvatne reprezentacije povijesti. Fotografije u *Atlasu* često prikazuju ono što je Buchloh nazvao „povijesnom i ideološkom anomijom". Richter se ne bavi samo sadržajem slika, već i njihovom materijalnošću i statusom kao medijskih objekata. Uključivanjem izrezaka iz novina i časopisa, Richter uvodi diskurz masovne kulture u prostor umjetnosti, čime dodatno naglašava interdiskurzivnu prirodu svog projekta. On time pokazuje kako se kolektivno sjećanje formira (i deformira) kroz medijske slike, potvrđujući Kracauerovu tezu o fotografiji koja zamjenjuje stvarnost.

3.3. Trauma i zamućenje: slikarska intervencija

Odnos fotografije i slikarstva u Richterovom radu ključan je za razumijevanje njegove mnemoničke strategije. Charles Haxthausen (2002) analizira Richterove „foto-slike" (slike nastale prema fotografijama) i ističe tehniku „zamućivanja" (blur) kao središnji postupak. Zamućivanje, paradoksalno, čini sliku „fotografskijom" jer briše tragove kista i fakture, ali istovremeno briše i specifičnost motiva, pretvarajući sliku u opće mjesto sjećanja.

Haxthausen navodi primjer slika Eight Student Nurses (1966), temeljenih na fotografijama žrtava serijskog ubojice Richarda Specka. Richter koristi banalnost konvencionalnih fotografija tih žena kako bi, kroz zamućenje, postigao visok emocionalni naboj i čin žalovanja. Slično tome, u ciklusu 18. Oktober 1977 (1988), koji prikazuje smrt članova frakcije Crvene armije (RAF), Richter koristi „temu smrti" kako bi povijesne događaje izvukao iz specifičnosti političkog trenutka i premjestio ih u sferu transfiguracije i muzealizacije (Haxthausen, 2002).[14]

Zamućenje funkcionira kao vizualna metafora za nemogućnost potpunog sjećanja. Ono sugerira da fotografija, iako obećava vjernost i istinu, zapravo uvijek nudi samo fragmentiranu i neuhvatljivu verziju prošlosti. Richter ne koristi fotografiju da bi potvrdio povijesne narative, već da bi ukazao na rupe u sjećanju.

[14] Charles Haxthausen (2002) analizira Richterovu tehniku „zamućivanja" (blur) kao ključni element njegove intermedijalne strategije. Zamućivanje paradoksalno čini sliku „fotografskijom" jer briše tragove slikareva kista (fakturu), ali istovremeno briše i specifičnost samog motiva, pretvarajući sliku u opće mjesto sjećanja. Haxthausen posebno ističe ciklus 18. Oktober 1977 (o grupi Baader-Meinhof), gdje zamućenje služi kao sredstvo „transfiguracije i muzealizacije" terora, stvarajući distancu koja omogućuje žalovanje, ali sprječava fetišizaciju nasilja ili političku propagandu (Haxthausen, 2002: 384).

4. PROSTORNOST I REPREZENTACIJA: *ATLAS* KAO ARHITEKTONSKI INTERIJER

4.1. Arhitektura izlaganja i tjelesno iskustvo

Jedan od često zanemarenih aspekata *Atlasa* jest njegova prostorna dimenzija. Cristina Deluchi (2021) argumentira da *Atlas* ne treba promatrati samo kao dvodimenzionalni arhiv ili knjigu, već kao „arhitektonski interijer". Način na koji je *Atlas* izložen – kao paneli koji formiraju zidove, sobe i nizove prostora – konstruira specifičan prostor reprezentacije. Deluchi identificira nekoliko tipologija izlaganja *Atlasa* koje mijenjaju percepciju djela: „Zid" (The Wall), „Soba" (The Room) i „Niz soba" (Series of Rooms).[15]

Na izložbi u Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1993), *Atlas* je postavljen kao neprekinuta traka, nalik tapeti, eliminirajući hijerarhiju pojedinačnih slika i stvarajući panoramski efekt koji je poticao gledanje „u prolazu" (Deluchi, 2021). U Walker Art Centeru (1992), *Atlas* je formirao vlastitu sobu, stvarajući napetost između potpunog uranjanja i nemogućnosti sagledavanja cjeline. Gledatelj je bio okružen slikama, ali ih nije mogao sve vidjeti odjednom. Ova prostorna analiza potvrđuje da *Atlas* nije statičan objekt, već „događaj". Richterove fotografije stvaraju okruženje, „arhiteksturu" (kako to naziva Giuliana Bruno), koja gledatelja fizički uvlači u mrežu značenja. Posebnu ulogu u toj prostornoj organizaciji imaju serije pejzaža koje u muzejskom postavu često funkcioniraju kao fiktivni prozori u drugi prostor, dodatno naglašavajući arhitektonsku dimenziju arhiva (vidi Sliku 2).

[15] Cristina Deluchi (2021) donosi novu perspektivu promatrajući *Atlas* ne samo kao zbirku slika, već kao „arhitektonski interijer". Analizirajući različite postave izložbi (npr. u MAM Paris ili Walker Art Centeru), Deluchi pokazuje kako *Atlas* svojim volumenom i rasporedom stvara zidove, sobe i prolaze. To nije pasivno gledanje slika, već fizičko kretanje kroz prostor memorije. *Atlas* postaje „događaj" ili „arhitekstura" (pojam Giuliane Bruno) koja gledatelja okružuje i dezorijentira, prisiljavajući ga da se kreće između detalja (pojedinačne fotografije) i cjeline (rešetke), nikada ne dopuštajući potpunu kontrolu nad viđenim (Deluchi, 2021: 216).

Slika 2. Gerhard Richter, *Atlas* Sheet 4 (1962–1966). Serija pejzaža koja u postavu funkcionira kao „prozor" u drugi prostor / Figure 2. Gerhard Richter, Atlas Sheet 4 (1962–1966). A series of landscapes acting as a „window" into another space in the exhibition setup (Izvor/Source: QAGOMA)

Bijeli zidovi muzeja postaju sastavni dio djela, oblikujući materijalne i nematerijalne veze između subjekta i prostora. Povezujući Buchlohovu ideju anomičnog arhiva s Deluchinom analizom prostora, možemo zaključiti da Richterov *Atlas* funkcionira kao prostorna intervencija koja destabilizira gledatelja. Nemogućnost da se *Atlas* sagleda u cjelini (zbog njegova golemog opsega i rasporeda) zrcali nemogućnost potpunog obuhvaćanja povijesti. Gledatelj se kreće između detalja (pojedinačne fotografije) i cjeline (rešetke), nikada ne dosežući točku sinteze.

To potvrđuje tezu Davida Batea da fotografija nije pogled na povijest, već „mnemonički uređaj" na kojem se povijesna reprezentacija može konstruirati (Bate, 2010). Richterov *Atlas* je meta-arhiv jer ima moć upijanja drugih vizualnih uređaja (novinskih fotografija, reklama, amaterskih snimaka) i njihove rekontekstualizacije unutar novog, umjetnički stvorenog prostora.

5. SINTEZA: META-ARHIV I IDENTITETNA NAVIGACIJA

5.1. Fotografija između privatnog i javnog

Richterov *Atlas* briše granice između privatnog i javnog sjećanja. Uključivanjem fotografija svoje kćeri Betty ili supruge Sabine pored slika koncentracijskih logora, Richter sugerira da se osobni identitet ne može odvojiti od kolektivne traume. Bate (2010) ističe da obiteljski albumi obično isključuju „partikularne avanture" u korist „najmanjeg zajedničkog nazivnika prošlosti". Richter čini suprotno: on u „obiteljski album" *Atlasa* unosi upravo ono što se obično potiskuje – nasilje, smrt i banalnost zla.

Interdiskurzivnost se ovdje očituje kao sudar diskursa intimnosti i diskursa povijesti. Fotografija preuzima ulogu „identitetne navigacije" (Juvan), gdje subjekt (Richter, ali i promatrač) mora pronaći svoju poziciju unutar preklapajućih narativa. Stil *Atlasa* – njegova prividna objektivnost i repetitivnost – postaje indeks ideologije koja odbija patetiku, ali inzistira na pamćenju. Richterova praksa potvrđuje tezu Jacquesa Derride iz djela *Arhivska groznica* da arhiviranje nije pitanje prošlosti, već pitanje budućnosti i odgovora na nju (Derrida i Prenowitz, 1995). Slijedom provedene analize, odnose između teorijskih postavki interdiskurzivnosti i Richterove umjetničke prakse moguće je sistematizirati u tablici koja potvrđuje tezu o *Atlasu* kao aktivnom konstruktu kulturnog pamćenja (vidi Tablicu 1).

Teorijski koncept	Definicija i funkcija (izvori)	Realizacija u *Atlasu* Gerarda Richtera
Interdiskurzivnost	Povezivanje različitih diskurznih tipova (političkih, privatnih, medijskih) u novi kontekst; tvorba „očevidnih istina" i identitetna navigacija (Biti, Ryznar)	Sudar diskursa: Jukstapozicija banalnih obiteljskih fotografija (privatni diskurs) s novinskim isječcima holokausta ili terorizma RAF-a (javni/politički diskurs) unutar iste „rešetke"

Intertekstualnost / citatnost	Tekst/slika kao mreža citata; preuzimanje elemenata kulture. Razlika između „ilustrativnog“ (čuvanje tradicije) i „iluminativnog“ (kreativno preosmišljavanje) citiranja (Oraić-Tolić, Kristeva)	Vizualni citat: *Atlas* kao „meta-arhiv“ koji citira postojeće medijske slike (reklame, pornografiju, pejzaže). Richter prelazi u sferu „iluminativne citatnosti“ jer ne ilustrira povijest, već dekonstruira način na koji je ona medijski posredovana
Arhiv i anomija	Klasični arhiv teži redu i hijerarhiji. „Anomični arhiv“ označava gubitak normi i odbijanje ideološkog poretka (Buchloh, Derrida)	Struktura rešetke (Grid): Niveliranje hijerarhije – slike žrtava i slike pejzaža imaju jednak tretman. Otpor linearnoj povijesti i ideološkoj dominaciji kroz formu koja naglašava diskontinuitet i traumu
Kulturno pamćenje i ekransko sjećanje	Fotografija kao „proteza“ sjećanja koja može potisnuti stvarnu traumu („ekransko sjećanje“). Pamćenje kao rekonstrukcija prošlosti iz sadašnjosti (Freud, Bate, Halbwachs)	Zamućenje (Blur) i Banalnost: Korištenje banalnih motiva kao „praznih ljuštura“ koje skrivaju traumu (ekransko sjećanje). Tehnika zamućenja briše specifičnost i pretvara sliku u opće mjesto sjećanja, istovremeno ukazujući na nemogućnost potpunog sjećanja
Prostornost	Arhiv kao „arhitektonski interijer“ ili „arhitekstura“; prostor reprezentacije koji oblikuje tjelesno iskustvo promatrača (Deluchi, Bruno)	*Atlas* kao događaj: Izlaganje panela kao zidova, soba ili nizova koji fizički okružuju promatrača, onemogućujući pasivno gledanje i prisiljavajući na kretanje kroz „arhitekturu memorije“

Tablica 1. Sinteza teorijskih koncepata i njihova realizacija u Richterovom *Atlasu* / Table 1. Synthesis of theoretical concepts and their realization in Richter's Atlas

5.2. Ekransko sjećanje i banalnost

Vraćajući se psihoanalitičkom diskurzu koji je ključan za razumijevanje odnosa fotografije i traume, nužno je uvesti koncept „ekranskog sjećanja" (screen memory ili Deckerinnerung) kako ga u kontekstu fotografske teorije tumači David Bate. Pozivajući se na Freuda, Bate objašnjava da sjećanja iz djetinjstva često čuvaju ono što je ravnodušno i nevažno kako bi potisnula ono što je afektivno snažno i traumatično. U tom procesu, banalna slika preuzima funkciju „prazne ljušture" (empty shell) – ona postaje mjesto pohrane koje na površini nudi umirujući, običan prizor, dok u svojoj dubini skriva potisnuti, uznemirujući sadržaj (Bate, 2010).[16]

Primijenimo li Bateovu tezu na Richterov *Atlas*, postaje jasno da tisuće „banalnih" fotografija – amaterski snimci ljetovanja, nasmijana lica, turistički pejzaži i reklame – ne služe samo kao dokumentacija svakodnevice, već funkcioniraju kao kolektivna ekranska sjećanja. Ona djeluju kao vizualni štit ili „psihički oklop", kako to naziva Benjamin Buchloh, kojim se poslijeratno njemačko društvo branilo od povijesnog uvida u zločine nacizma (Buchloh, 1999). Richterova opsesivna akumulacija ovih slika u prvim panelima *Atlasa* simulira taj proces kolektivne represije: gomilanje vizualnog šuma kako bi se utišala povijesna tišina. Za razliku od Warburgova Mnemosyne *Atlasa*, koji je tražio kontinuitet u „formulama patosa" (Pathosformeln) zapadne civilizacije, Richterov *Atlas* kroz banalnost svjedoči o diskontinuitetu i nemogućnosti adekvatne reakcije na povijest.[17]

Bate naglašava da fotografija, kao „umjetna memorija" i proteza, ima

[16] David Bate (2010) u svojoj analizi fotografije kao mnemoničkog uređaja koristi Freudov koncept Deckerinnerung (ekransko sjećanje) kako bi objasnio paradoksalnu prirodu fotografskih arhiva. Bate ističe da fotografija, baš kao i sjećanje iz djetinjstva, može funkcionirati kao „prazna ljuštura" (empty shell) – termin koji Freud koristi za bajke koje postaju omiljene jer skrivaju dublje značenje. U tom smislu, fotografija ne čuva prošlost kakva je bila, već nudi zamjensku sliku koja omogućuje zaboravljanje traumatičnog događaja premještanjem fokusa na sporedni, banalni detalj (Bate, 2010: 252–253).

[17] Benjamin Buchloh (1999) tvrdi da Richterova upotreba banalnih motiva (poput reklama, obiteljskih snimaka i turističkih pejzaža) u ranim dijelovima *Atlasa* nije samo estetski odgovor na Pop Art, već manifestacija specifičnog zapadnonjemačkog poslijeratnog stanja. Buchloh to naziva „kolektivnim nedostatkom afekta" i „psihičkim oklopom" (psychic armor) ili anestezijom. Banalnost svakodnevice i potrošačke kulture u *Atlasu* služi kao zaštitni mehanizam kojim se blokira povijesno sjećanje na katastrofu Drugog svjetskog rata i holokausta, stvarajući privid normalnosti kroz akumulaciju „nevinih" slika (Buchloh, 1999: 141).

paradoksalan učinak: ona čuva prošlost, ali istovremeno omogućuje njezino zaboravljanje kroz proces zamjene stvarnog iskustva fiksiranom slikom (Bate, 2010). U *Atlasu*, ta se zamjena manifestira kroz jukstapoziciju privatnog i javnog, čime Richter polemizira s konceptom „obiteljskog albuma" kako ga definira Pierre Bourdieu. Dok Bourdieu tvrdi da obiteljski album služi uspostavi „istine društvenog sjećanja" isključivanjem sukoba i tajni kako bi se stvorila kohezivna povijest grupe, Richter čini suprotno. Postavljanjem slike svoje kćeri Betty ili supruge Sabine pored isječaka iz novina o terorizmu ili pornografije, on ne stvara intimni album koji umiruje, već pokazuje kako se osobni identitet konstruira na krhkoj granici između onoga što se želi pamtiti i onoga što se mora zaboraviti. Nadalje, Richterova upotreba banalnih medijskih slika razlikuje se od strategija američkog pop-arta, posebice Andyja Warhola, s kojim ga se često uspoređuje. Dok Warhol slike poznatih osoba (poput Jackie Kennedy) pretvara u ikone potrošačkog društva fetišizirajući njihovu površinu, Richter ih podvrgava postupku zamućenja (blur) i de-ikonizacije. Charles Haxthausen u svojoj analizi ističe kako Richter, preuzimajući fotografiju Jackie Kennedy u žalovanju, ne stvara pop-ikonu, već generičku figuru „Žene s kišobranom", brišući specifičnost medijskog spektakla kako bi dosegnuo univerzalniji osjećaj tuge i „transfiguracije". U tom smislu, Richterova banalnost nije afirmacija potrošačke kulture, već melankolični odgovor na nju.

Snaga Richterova *Atlasa* leži u trenutku kada on taj „ekran" banalnosti namjerno probija, uključivanjem slika iz koncentracijskih logora (Paneli 17 i 18) unutar nepreglednog niza svakodnevnih prizora, Richter razara zaštitnu funkciju ekranskog sjećanja. Banalno i monstruozno postaju vizualno izjednačeni unutar rešetke (grid), čime se gledatelja prisiljava na konfrontaciju s činjenicom da su ta dva svijeta postojala simultano.[18] Time *Atlas* prestaje biti pasivna zbirka i postaje, kako sugerira Bateova interpretacija fotografskih arhiva, aktivni prostor u kojem se normativna sjećanja neprestano dekonstruiraju. Fotografija ovdje nije prozor u prošlost, već mjesto gdje se trauma maskira u banalnost, a *Atlas* je alat kojim se ta maska skida.

[18] Cristina Deluchi (2021) povlači paralelu između Richterova *Atlasa* i Malrauxova koncepta „imaginarnog muzeja" (Musée Imaginaire). Malraux je tvrdio da fotografska reprodukcija omogućuje stvaranje muzeja bez zidova, gdje se umjetnička djela izmještaju iz originalnog konteksta. Richterov *Atlas* funkcionira slično, kao autonomni sustav reprezentacije koji dematerijalizira svoje objekte i pretvara ih u elemente jedinstvene prostorne instalacije, čime redefinira tradicionalne moduse sakupljanja i izlaganja (Deluchi, 2021: 221).

6. ZAKLJUČAK

Analiza odnosa interdiskurzivnosti, intertekstualnosti i citatnosti u fotografiji, provedena kroz prizmu monumentalnog dijela *Atlas* Gerharda Richtera, otkriva ključnu distinkciju u razumijevanju vizualne kulture i njezine uloge u formiranju kulturnog pamćenja. Komparativnim pristupom, u kojem su sučeljeni teorijski okviri Rolanda Barthesa i umjetnička praksa Gerharda Richtera, rad je pokazao kako fotografija nikada nije izolirani dokument, već složeni mnemonički uređaj uronjen u mrežu društvenih diskursa.

Roland Barthes i Gerhard Richter dvojica su autora koji su se bavili pitanjima diskurzivnosti slike, no s različitih polazišta. Za Barthesa, fotografija je inherentno interdiskurzivna jer se sastoji od slojeva povijesti, kulturnih normi i društvenih konvencija koje promatrač detektira kao studium ili ga pogađaju kao punctum. Kako je vidljivo u njegovim analizama (primjerice u Svijetloj komori), fotografija uvijek nosi teret referenta, no njezino značenje ovisi o diskurzivnom sloju u koji je uronjena. Nasuprot tome, Richterov *Atlas* pokazuje da interdiskurzivnost nije nužno samo inherentno svojstvo medija, već se ona mora umjetnički stvoriti aktivnom intervencijom, montažom i arhiviranjem. Richter ne prihvaća fotografiju kao gotovu činjenicu; on stvara nove značenjske kontekste jukstapozicijom privatnog i javnog, banalnog i traumatičnog. Kroz koncept „anomičnog arhiva" Benjamina Buchloha, rad je dokazao da Richterova upotreba forme rešetke (grid) služi niveliranju hijerarhije. Postavljanjem obiteljskih fotografija uz bok slikama holokausta i medijskim isječcima, Richter dekonstruira mit o linearnoj povijesti. Time *Atlas* postaje „meta-arhiv" koji, prema Davidu Bateu, apsorbira sve druge oblike pamćenja i pretvara ih u jedinstvenu vizualnu „tvornicu informacija". U tom procesu, fotografija se potvrđuje kao „meta-forma" sposobna za beskonačnu rekontekstualizaciju.

Psihoanalitička dimenzija rada, oslonjena na Freudove koncepte i njihova suvremena čitanja (Bate, Thys, Alliot), rasvijetlila je paradoksalnu prirodu fotografije kao „ekranskog sjećanja". Richterova akumulacija banalnih motiva (pejzaža, ljetovanja) funkcionira kao kolektivni „psihički oklop" ili štit koji je poslijeratno njemačko društvo koristilo za obranu od traumatičnog uvida u vlastitu povijest. Međutim, probijanjem tog ekrana slikama užasa, Richterov *Atlas* prestaje biti mjesto zaborava i postaje prostor konfrontacije. U skladu s konceptom „posteriornosti", *Atlas* ne čuva prošlost kakva je bila, već je aktivno proizvodi u sadašnjosti, pokazujući da je kulturno pamćenje uvijek proces rekonstrukcije („naknadnosti"), a ne puke restitucije. Naposljetku, primjena teorije citatnosti Dubravke Oraić-Tolić pozicionira Richtera u sferu „iluminativne citatnosti". On ne citira stvarnost kako bi potvrdio tradiciju,

već kako bi je kritički preispitao. Njegova fotografija jest citat, interdiskurz i intertekst koji nadilazi dokumentarnost. Kroz prostornu organizaciju arhiva kao „arhitektonskog interijera", Richter pretvara pasivno promatranje u fizičko kretanje kroz memoriju. Zaključno, fotografija u Richterovom *Atlasu* bespogovorno stvara kulturno pamćenje jer povezuje sadašnjost, prošlost i budućnost, dok autor kroz nju provodi „identitetnu navigaciju" (Ryznar), citirajući sebe unutar vremena jedne kulture i potvrđujući da slika nije samo odraz svijeta, već aktivni sudionik u njegovom diskurzivnom oblikovanju.

LITERATURA

- Alliot, J. (2025). „The psychoanalytical investigation of memory: a subversion of subjectivity". Lexis, [Online], Words about #1. Dostupno na: http://journals.openedition.org/lexis/9546 [Pristupljeno: 1. 2. 2026].
- Barthes, R. (2003). *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Bate, D. (2010). „The Memory of Photography". *Photographies*, 3(2), str. 243–257. DOI: 10.1080/17540763.2010.499609.
- Biti, V. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brkljačić, M. i Prlenda, S. (ur.) (2006). *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Buchloh, B. H. D. (1999). „Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive". October, 88, str. 117–145.
- Burnett, D. (n. d.). „The order of memory: Gerhard Richter's Atlas". QAGOMA Stories. Dostupno na: https://blog.qagoma.qld.au/the-order-of-mempory-gerhard-richters-atlas/ [Pristupljeno: 29. 3. 2020].
- Deluchi, C. (2021). „As an interior: reimagining Gerhard Richter's Atlas". idea journal, 18(01), str. 205–222. DOI: 10.37113/ij.v18i01.443.
- Derrida, J. i Prenowitz, E. (1995). „Archive Fever: A Freudian Impression". Diacritics, 25(2), str. 9–63.
- Foucault, M. (1989). „Film and Popular Memory". U: Foucault Live. New York: Semiotext(e).
- Freud, S. (1896). „Letter 52". U: Strachey, J. et al. (prev.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, vol. 1 (1966). London: Hogarth Press, str. 233–239.
- Freud, S. (1899). „Screen Memories". U: Strachey, J. et al. (prev.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, vol. 3 (1962). London: Hogarth Press, str. 303–322.

– Freud, S. (1901). The Psychopathology of Everyday Life. U: Strachey, J. et al. (prev.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, vol. 6 (1960). London: Hogarth Press.
– Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press.
– Haxthausen, C. W. (1996). „Gerhard Richter. New York". The Burlington Magazine, 138(114), str. 56–57.
– Haxthausen, C. W. (2002). „Gerhard Richter. New York and Chicago". The Burlington Magazine, 144(1191), str. 384–385.
– Juvan, M. (2011). Nauka o književnosti u rekonstrukciji. Beograd: Službeni glasnik.
– Kracauer, S. (1998). „Photography". U: Levin, T. Y. (ur.), The Mass Ornament: Weimer Essays. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, str. 47–64.
– Kronologija izložbe Atlas. (n. d.). Dostupno na: https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/atlas-17677?&p=1&sp=32&tab=exhibitions-tabs [Pristupljeno: 29. 3. 2020].
– Le Goff, J. (1992). *History and Memory*. Oxford: Columbia University Press.
– Oraić-Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
– Oraić-Tolić, D. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
– Ravlić, S. (ur.) (2020). „Retorika". *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
– Ryznar, A. (2014). „Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnoga diskurza". Umjetnost riječi, 57(1), str. 55–74.
– Smith, D. L. (2000). „The Mirror Image of the Present: Freud's Theory of Retrogressive Screen Memories". Psychoanalytische Perspectieven, br. 39, str. 7–29.
– Thys, M. (2025). „Between Past and Present: on the Psychoanalytic Preoccupation with Memories and Life History". *The Psychoanalytic Quarterly*, 94(2), str. 217–243. DOI: 10.1080/00332828.2025.2475760.
– Vansina, J. (1985). *The Oral Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.

Lana ŠUSTER

INTERDISCURSIVITY AND INTERTEXTUALITY THROUGH PHOTOGRAPHIC CULTURAL MEMORY: THE CASE OF GERHARD RICHTER'S *ATLAS*

Abstract This paper explores the complex relationships between contemporary discourse theory, psychoanalytic memory theory, and visual arts, focusing specifically on the role of photography in constructing cultural memory. Based on the theoretical premises of interdiscursivity (Anera Ryznar, Vladimir Biti), intertextuality (Julia Kristeva, Roland Barthes), and quotability (Dubravka Oraić-Tolić), the paper analyzes the monumental archival project *Atlas* by German artist Gerhard Richter. Through comparative analysis, the paper juxtaposes Barthes' phenomenology of photography with Richter's archival practice, employing Benjamin Buchloh's concept of the „anomic archive", David Bate's notions of the „meta-archive" and „screen memory", and Cristina Deluchi's analysis of „interior architecture". The paper demonstrates how Richter's *Atlas* functions as an interdiscursive space where private memory and collective history are constantly negotiated, deconstructing the myth of photography as an objective mirror of reality and establishing it as an active mnemonic device within the traumatic discourse of post-war history. Special emphasis is placed on the spatial dimension of the archive and its ability to level hierarchies and question ideological narratives through the structure of the grid.

Keywords: *cultural memory, interdiscursivity, intertextuality, photography, Gerhard Richter, Atlas, anomic archive, spatiality, screen memory*