

UNIVERZITET UMETNOSTI
U BEOGRADU

Fakultet primenjenih umetnosti
Doktorske umetničke studije
Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorska disertacija

Memento

Vizuelno preispitivanje prolaznosti života

Autor: Luka Klikovac 9 / 2013.
Mentor: Branimir Karanović, redovni profesor

Beograd, septembar, 2016.

Sadržaj

Rezime / I

Summary / II

1 Uvod / 1

1.1 Uvodna razmatranja / 1

1.2 Umetnička interesovanja i pristup / 3

2 Poetička i teoretska osnova rada / 5

2.1 Pojava fotografije i njen uticaj / 5

2.2 Fotografska tehnika i princip njenog funkcionisanja / 7

2.3 Fotografija u društvu spektakla / 8

Prezentacija vizuelnih medija u društvu spektakla / 9

Promene pri tranziciji iz analogne u digitalnu fotografiju / 11

Postprodukcija fotografije u službi spektakla / 13

2.4 Fotografija kao simulacija i simulakrum / 18

Fotografija i društvo / 20

Fotografska slika kao simulacija ili simulakrum / 22

Fotografska slika kao dokument / 26

Fotografija savremenog doba / 28

2.5 Fotografija u svetu virtuelne realnosti / 30

Od kamere opskure, preko ekranske slike do virtuelne realnosti / 30

Istorija virtuelne realnosti / 33

Fotografija kao virtuelna realnost / 37

Budućnost virtuelne realnosti / 43

2.6 Fotografija i istina / 45

To je bilo / to je bilo odglumljeno / 45

Stvarnost i autentičnost / 48
Uticaj pojave digitalne fotografije na percepciju stvarnosti / 53
Saznanje putem fotografske slike / 55
Fikcija i fantazija / 58
2.7 Prijem fotografske slike / 61
Fotograf, delo, posmatrač / 61
Studium punktum / 67
3 Opis projekta / 71
3.1 Polazna ideja rada / 71
3.2 Naziv rada / 74
3.3 Memento – prvi deo praktičnog rada / 75
3.4 Ogledalo – drugi deo praktičnog rada / 87
3.5 Prtljag – treći deo praktičnog rada / 98
4 Zaključak / 109
4.1 Zaključna razmatranja / 109
4.2 Doprinos umetničkog projekta / 110
5 Literatura / 111
6 Biografija autora / 114

Rezime

Doktorski umetnički projekat Memento je formiran u obliku trilogije koja se bavi utvrđivanjem pozicije fotografije u svim fazama njenog nastanka, od snimanja, preko postprodukcije do prijema, kao i bližim određivanjima njenih karakteristika i mogućnosti. Svaki deo trilogije usmeren je ka određenoj problematici koja je vezana za život. Prvi deo, pod nazivom Memento, bavi se pojmom prolaznosti, kao i ljudskom potrebom za večnom mladošću. U drugom delu, čiji je naziv Ogdalo, fokus je usmeren na ljudsku potrebu za samoprezentacijom koja, uslovljena standardima društva, često biva potpuno lažna. Treći deo, Prtljag, koji kombinuje fotografiju i rendgensku sliku, teži da preispita mogućnost fotografske slike da prikaže istinu, suprotstavljajući površinu fotografisane scene, u slučaju fotografije, u odnosu na unutrašnji, za fotografiju nevidljiv sadržaj u slučaju rendgenske slike.

Bitno je napomenuti da je polje fotografije izuzetno veliko i kompleksno i da bi bilo teško sve njegove aspekte obuhvatiti u jednom radu. Postoji veliki broj fotografskih disciplina, praksi i tehnika koje nije moguće obuhvatiti jednom teorijom. Ovaj rad teži da izdvoji osnovne odlike fotografije kao tehnike, ali pre svega kao medija, kao i da obradi teme koje su bitne za sagledavanje fotografskog medija i sve detalje vezane za tumačenje fotografije. Fokus rada je na utvrđivanju pozicije fotografije u društvu, njenom odnosu prema pojedincu i zajednici, od same pojave fotografije sredinom devetnaestog, do njene digitalizacije krajem dvadesetog veka, i njenog sve većeg i rasprostranjenijeg uticaja. Teorijski deo ovog rada se takođe bavi i pojmovima stvarnosti i fikcije u fotografiji, a veliki akcenat je stavljen i na međusobni odnos fotografa, dela i posmatrača.

Ključne reči: digitalno, fikcija, fotografija, kompozitna slika, panorama, percepcija, portret, postprodukcija, prolaznost, realnost, smrt, stvarnost, vreme, život.

Summary

The *Memento* doctoral art project is created in form of a trilogy dealing with determining a position of photography in all stages of its creation, from shooting, through post-production to reception, as well as with closer defining its possibilities and characteristics. Each part of the trilogy is directed towards a specific life-related issue. The first series, entitled *Memento*, deals with a concept of transience as well as with the human need for eternal youth. In the second series, named *Mirror*, the focus is oriented towards the human need for self-presentation which is, being conditioned by social norms and standards, often completely false. The third series, named *Baggage*, combining photography and radiography, tends to reconsider a capacity of photographic image to show the truth, confronting the surface of photographed scene, in the case of photography, with the inner content which is invisible to photography, in the case of a radiographic image.

It is important to note that the field of photography is extremely large and complex and it would be difficult to include all of its aspects in a single paper. There are many photographic disciplines, practices and techniques that cannot be covered by a single theory. This paper aims to determine the basic characteristics of photography as a technique, especially as a medium, as well as to examine the topics relevant for understanding the photographic medium and all details related to the interpretation of photography. The focus of this paper was to determine a position of photography in the society, its relationship with an individual and the community as a whole, from the emergence of photography in the mid-19th century to its digitalization in the late-20th century, and its increasing and wide-spread impact as well. The theoretical part of this paper also deals with the concepts of the reality and fiction in photography, with a strong emphasis on the relationship between a photographer, a work and an observer.

Key words: digital, fiction, photography, composite image, panorama, perception, portrait, post-production, transience, reality, death, actuality, time, life.

1 Uvod

1.1 Uvodna razmatranja

Doktorski umetnički projekat Memento, realizovan na doktorskim umetničkim studijama Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, inspirisan je problematičkom životu pojedinca u savremenom društvu.

S obzirom da je uloga fotografije u formiranju savremenog društva izuzetno velika, pored kritike putem fotografskih serija radova, bilo je neophodno razložiti sve teorijske aspekte vezane za fotografski medij. Moguće je uočiti iluziju rasta kulture fotografije prouzrokovanu razvojem društva uopšte, ali pre svega napretkom fotografske tehnike i komunikacionih sistema. Ipak, ako se detaljno preispitaju moderni trendovi i tokovi, dolazi se do zaključka da ne postoji istinska kultura fotografije. Naprotiv, postoji prezasićenje fotografskim materijalom prouzrokovano neverovatno velikim brojem fotografija, snimljenih i distribuiranih bez povoda, smisla ili bilo kakvog kriterijuma.

Ovu pojavu odlično opisuje Bodrijarova misao: "Nalazimo se u univerzumu u kome ima sve više informacija, a sve manje smisla."¹ Smisao se maskira insistiranjem na dopadljivim šablonima i kiču koji brzo dobijaju veliku pažnju čime prou-

¹ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi (1991), Novi Sad, str. 83.

zrokuju proizvodnju sve većeg broja ovakvih sadržaja. U kombinaciji sa društvom koje insistira na večnoj mladosti i hiperrealnoj samoprezentaciji, nastaju pojave izuzetno štetne za samo društvo, ali i za medij fotografije. Ove pojave ostavljaju mnogobrojne posledice od kojih su mnoge nevidljive ili teško uočljive.

Pomenuta problematika je preispitana kroz tri celine koje se bave fenomenima modernog društva. Svaka od tri fotografske serije precizno kritikuje izabrane pojave. Rad dejstvuje i ispoljava se kroz više aspekata. Sama tematika podstiče posmatrača na razmišljanje, dok pažljivo kreiranje likovnog izgleda fotografija dodatno doprinosi stvaranju snažnog utiska. Detaljno isplanirana prezentacija svake od tri serije radova smanjuje mogućnost pogrešnog tumačenja ili nerazumevanja, ali ostavlja i dovoljno prostora za slobodnu interpretaciju dela u određenim okvirima.

Potrebno je istaći da termini "fotografska slika", ali i "slika" uopšte, u ovom radu nemaju nužno veze sa slikarstvom i najčešćom konotacijom termina slika u vidu ulja na platnu, već se univerzalno odnose na bilo koji dvodimenzionalni vizuelni prikaz predstavljen u nekom vidu.²

² Problem nastaje zbog nepostojanja odgovarajućeg termina u srpskom jeziku. U engleskom jeziku, na primer, slika proizvedena slikarstvom ima termin painting. Termini koji označavaju univerzalni pojam slike glase image ili picture. Česta je rasprava oko pravilnog povezivanja termina i pojmova, pogotovo u svetu fotografije, pošto je termin slika izuzetno često korišćen. Frazu „slikaj me“ možemo čuti daleko češće nego frazu „fotografiši me“. Iako je u našem jeziku ovo predmet rasprave, u engleskom jeziku je potpuno legitimno izraziti se na oba načina „take a picture of me“ i „take a photo of me“. Problem nastaje upravo zato što u našem jeziku većina vezuje termin slika za slikarstvo i pre svega tehniku ulja na platnu, dok na primer u engleskom postoji zaseban termin za ovu kategoriju.

1.2 Umetnička interesovanja i pristup

*Fotograf nije lovac na slike, on je tragalac za negativima, homo faber. Fotografija se ne pronalazi, ona se pravi.*³

Rad na ovom projektu kombinuje kreativni, tehnički i teorijski pristup fotografiji. Istraživanja neophodna za razvoj ideje, kao i tehničke aspekte vezane za fotografisanje zamišljenih scena, sprovodim temeljno i precizno. Veliku pažnju posvećujem svim fazama stvaranja umetničkog dela, od pravljenja skica, priprema za snimanje, snimanja, postprodukcije i prezentacije radova. Insistiram na potpunoj kontroli svih mogućih aspekata prilikom kreiranja umetničkog dela. Težim ka postizanju tehničke perfekcije izražajnih sredstava radi što boljeg prikazivanja ideje i postizanja maksimalnog utiska kod posmatrača. Tehničku perfekciju u fotografiji težim da postignem izučavanjem svih njenih sfera, putem mnogobrojnih tekstova i primera, tuđih iskustava, ali pre svega izuzetno obimnim sopstvenim eksperimentisanjem. Ova perfekcija zahteva poznavanje mehanike fotoaparata, fotografskih parametara vezanih za snimanje, studijske rasvete i postprodukcije. Pored svih detalja vezanih za fotografiju bilo je neophodno da se upoznam i sa delatnostima vezanim za pravljenje rekvizita i scenografije.

Razlog za insistiranje na perfekciji mog rada leži u modernom popularnom pristupu fotografiji u kome, iako tehnika i kvalitet fotografske opreme a samim tim i snimaka, napreduje, sama sadržina fotografija biva zanemarena. Izuzetno veliki broj fotografija snima se bez ideje, zanemarivanjem bilo kakvih estetskih merila i kreativnih koncepata, praćenjem samo aktuelnih šablona.

³ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 72.

S druge strane, pojavljuje se određeni broj fotografija izuzetno promišljene i kreativne sadržine koje su tehnički lošeg kvaliteta, što posmatrača lišava potpunog utiska. Smatram da fotografija kao vizuelni medij, pored promišljene sadržine, mora da poseduje i određene tehničke odnosno estetske kvalitete, kako bi nastali spoj dao kvalitetne rezultate. Veliki akcenat stavljam i na konstantno traganje za novim tehnikama fotografisanja, osvetljenja, postprodukcije i prezentacije. Poznavanje teorije vezane za problematiku kojom se bavim smatram vrlo bitnim. Osim što mi služi kao inspiracija za početak rada na projektu, teoriju aktivno koristim i u toku samog rada, trudeći se da pojedine stavove i pitanja prikažem i preispitam u svom radu.

2 Poetička i teoretska osnova rada

2.1 Pojava fotografije i njen uticaj

Iako je fotografija nastala u prvoj polovini XIV veka, osnovni princip po kojem ona funkcioniše, kamera opskura, bio je poznat mnogo vekova ranije. Najraniji zapisi o prepoznavanju ovog fenomena potiču iz V veka pre nove ere, od kineskog filozofa Mo Cua, a nešto kasnije i od Aristotela, u IV veku pre nove ere. Do pojave fotografije, fenomenom kamere opskure bavili su se mnogi filozofi, naučnici, astronomi i umetnici. Detaljne nacрте i objašnjenja možemo pronaći u knjizi Kodeks atlantikus Leonarda da Vinčija ali i kod Johana Keplera, u njegovom delu Paralipomena iz 1604. Prema istraživanjima Dejvida Hoknija, napredak u realizmu u slikarstvu od perioda Renesanse jeste rezultat razvoja raznih optičkih instrumenata poput kamere opskure. Pun potencijal ove pojave naslutio se tek početkom XIV veka, kada nekoliko pronalazača pokušava da dobije rezultate korišćenjem foto osetljivih supstanci. Prvi od njih je Tomas Vedžvud, koji je uspeo da dobije sliku međutim ona je bila izuzetno kratkog veka. Najbitniji za pronalaženje fotografije i prvih konkretnih rezultata dobijanja fotografske slike pomoću foto osetljivih supstanci bili su Nisifor Nijeps, Luj Dager a ubrzo nakon njih i Foks Talbot.

U početku, za dobijanje fotografske slike bila je potrebna jako dugačka ekspozicija, kao kod prve zabeležene i sačuvane fotografije u istoriji – Pogled sa prozora, Nisifora Nijepesa za koju se smatra da je izlagana svetlu minimum 8 sati. Dagerovi

pokušaji nešto kasnije zahtevali su znatno manje vremena. Njegov snimak buleva-
ra sa prozora bio je izlagan svetlu svega desetak minuta. Međutim, problem ovih
postupaka pored izuzetno do umereno dugačke ekspozicije predstavljalo je i to što
ovako dobijenu sliku nije bilo moguće reprodukovati. Rezultati Niseforovog proce-
sa nazvanog heliografija, i Dagerovog procesa nazvanog dagerotipija predstavljali
su unikatne slike. Iako su ovi snimci, naročito Dagerovi, bili prilično bogati detalji-
ma i tonovima, njihov problem je bio i taj što je lako dolazilo do oštećenja ploče na
kojoj je slika, što je u kombinaciji sa nemogućnošću reprodukcije stvaralo još veći
problem. Prvu fotografiju sa fotografskog negativa napravio je Foks Talbot 1835.
godine. Njegov proces nazvan kalotipija zahtevao je otprilike podjednaku dužinu
ekspozicije kao i dagerotipija, ali je za razliku od nje bio proizveden na providnom
papirnom negativu koji je omogućavao pravljenje istovetnih kopija. Ovaj trenutak
u istoriji fotografije čini jednu od prekretnica i postavlja postulate procesa koji će
biti usavršavan i masovno korišćen sve do pojave digitalne fotografije. Vrlo brzo je
tehnika napredovala, fotografske kamere su postale manje i lakše, sočiva su postala
oštrija i omogućavala su prodor veće količine svetla. Fotografija je postala mno-
go dostupnija pojavom Kodakove boks kamere krajem XIX veka, a u XX veku je
standardizacija i globalno prihvatanje filma formata 35mm je poboljšalo kvalitet
i dodatno olakšalo bavljenje fotografijom. Još je početkom dvadesetog veka mate-
matičar Sidni Čapman primetio razliku u promeni prenošenja informacija: "Tokom
poslednjeg veka izuzetno su povećane količina i preciznost informacija na raspo-
laganju ljudima; štaviše, vreme koje bi prošlo između nekog događaja i saznanja o
tom događaju umnogome se smanjilo u odnosu na raniji period."⁴

Paralelno sa razvijanjem fotografske tehnike, razvijali su se i mehanizmi nje-
nog štampanja, umnožavanja, arhiviranja i distribuiranja. Fotografija u XX veku

⁴ Čapman, Sidni (Chapman, Sydney), *The Lancashire Cotton Industry*, Manchester University Series, 1904, navedeno kod: Brigs, Asa i Berk, Piter (Briggs, Asa and Burke Peter), društvena istorija medija, Clio, Beograd, 2006. str. 258.

postaje jedan od glavnih medija, zahvaljujući velikoj brzini izrade fotografija i mogućnosti njihovog slanja i objavljivanja širom sveta. Novinarstvo, uz tekst, koristi fotografiju zbog njene velike moći da privuče pažnju i ilustruje članke. Takođe, fotografija može biti prezentovana svuda i na bilo koji način: novine, magazini, flajeri, brošure, katalozi, knjige, plakati.

2.2 Fotografska tehnika i princip njenog funkcionisanja

U bukvalnom prevodu sa latinskog jezika camera obscura znači mračna soba. Ovaj izum se sastoji od mračne sobe ili kutije, na čijoj jednoj strani se nalazi otvor. Zahvaljujući osobini svetlosti da se pravolinijski prostire, scena koja se nalazi izvan mračne sobe, odnosno ispred otvora, projektovane se na unutrašnji zid naspram otvora. Dobijena projekcija spoljašnje scene biće okrenuta naopako, ali će boja i perspektiva biti realne. Veličina otvora direktno utiče na parametre dobijene slike – što je otvor manji projekcija je oštija, odnosno sadrži više detalja, ali je mračnija, dok sa većim otvorom projekcija gubi oštrinu i detalja, ali je svetlija. Dodavanjem odgovarajućeg sočiva na otvor, svetlost se fokusira u određenu tačku, čime se omogućava dobijanje detaljne slike bez gubitka osvetljenosti.

Svi konvencionalni fotografski aparati funkcionišu po principu kamere opskure (izuzetak čine neke eksperimentalne kamere koje se služe drugačijim sistemima za dobijanje fotografije, takođe, kompjuterski generisane fotografije koje su konstruisane direktno od podataka koji simuliraju izgled fotografije ne zahtevaju fenomen kamene opskure pri nastajanju). Fotografski aparat otvaranjem zavesice propušta svetlost kroz objektiv (ili otvor ako je u pitanju pin hol kamera) na fotoosetljivu površinu (film ili senzor). Osnovni parametri koji utiču na dobijene fotografije su isti za sve kamere; ekspozicija – vreme tokom kojeg se fotoosetljiva površina izlaže svetlu i blenda – otvor kroz koji svetlo prolazi do fotoosetljive povr-

šine. Osetljivost filma odnosno senzora je još jedan bitan parametar – u analognoj fotografiji film ima određenu osetljivost, dok je kod digitalnih kamera moguće menjati osetljivost senzora.

2.3 Fotografija u društvu spektakla

Tokom istorije, pojava novih tehnologija i njihova primena imala je veliki uticaj na umetnost i društvo. Posmatranjem razvoja kroz epohe možemo detaljno analizirati napredak i stepen razvitka društva i umetnosti. Neka otkrića su, pored velikog uticaja na umetnost, načinila još veći uticaj na društvo i dalji tok istorije. Pronalazak fotografije i filma u 19. veku drastično je promenio svet – pored preispitivanja vrednosti tadašnje vizuelne umetnosti, fotografija je velikom brzinom ušla u sve pore društva i postala nezamenjiva. Iako joj u početku nije bio dodeljen status umetnosti, posle izvesnog vremena došlo je do promene. Vremenom je od portreta i mrtve prirode, uz usavršavanje procesa snimanja, razvijanja i reprodukovanja fotografskog materijala, fotografija formirala nove discipline. Svoju poziciju je vrlo brzo utvrdila u svetu novinarstva, u medicini, nauci, kao i u reklamnoj industriji, čiji je razvoj umnogome pomogla. Reklamna industrija i potrošačko društvo sa druge strane imaju velike zasluge u razvijanju fotografije. Nakon Drugog svetskog rata razvoj medija i njihovo sve agresivnije širenje i delovanje promenilo je tadašnje poimanje sveta. Uz konstantno tehničko napredovanje i osmišljavanje novih metoda fotografisanja i upotrebe dobijenog materijala, fotografija današnjice obuhvata gotovo sve vidljive pojave i dešavanja i neizostavni je činilac društva. Više nego ikad, naši životi su zasićeni fotografijama – lična dokumenta svakog pojedinca obavezno sadrže fotografiju snimljenu prema određenim propisima; naši životi i uspomene se sve više baziraju na fotografisanim trenucima; fotografija čini najveći deo sadržaja koji se dele preko društvenih mreža poput facebook-a, instagram-a i

sličnih; okruženi smo reklamnim fotografijama raznih proizvoda i mode koje se nalaze u časopisima, na plakatima, bilbordima, videobimovima, kao i svim mogućim površinama koje su kompatibilne sa medijom fotografije. Knjige, časopisi i dnevne novine pune su raznih fotografija u zavisnosti od tematike kojom se bave – od snimaka podvodnog sveta, preko egzotičnih predela i životinja do pejzaža sa Marsa i Hablovih snimaka, milijardama kilometara udaljenih zvezda i galaksija. Suzan Sontag, dajući zanimljiv primer, odlično primećuje kako je pojava fotografije promenila društvo i veoma brzo postala njegov ključni, neodvojivi deo; “Ne fotografisati svoju decu, naročito kada su mala, znak je roditeljske ravnodušnosti, kao što odbiti slikanje za matursku fotografiju predstavlja gest mladalačke pobune.”⁵ Kritičar Daglas Krimp je povodom izložbe “Slike” (Pictures) održane u Umetničkom prostoru (Artists Space) u Njujorku 1977. godine izneo sledeće zapažanje: “Naše iskustvo preovladava na slikama, u novinama i časopisima, slikama s televizije i u bioskopu... Dok nam se nekad činilo da slike imaju funkciju u interpretaciji stvarnosti realnosti, sada nam se čini da su je uzurpirali.” Živimo u vremenu u kojem slike nekog događaja zamenjuju neposredno iskustvo.

Prezentacija vizuelnih medija u društvu spektakla

Razlika između fotografije i ostalih medija je u tome što je ona daleko fleksibilnija za prezentaciju. Klasični mediji, skulptura, slika i grafika zahtevaju galeriju ili muzej. Film zahteva bioskop ili televizor – problem kod filma je što pored ovih tehničko-prostornih zahteva ima još jedan – vreme. Iako ne možemo potpuno primeniti jednu Leonardovu misao koja se bavi razlikom slikarstva i muzike, moguće je zapaziti sličnosti i povući izvesne paralele i primeniti ih pri tumačenju razlike

⁵ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 17.

između fotografije i filma – Leonardo upoređuje slikarstvo i muziku sledećim rečima: “Ali slikarstvo nadmašuje muziku, i ono je iznad nje jer ne umire posle svog rađanja, kao što je to slučaj sa jednom muzikom... Muzika koja nestaje još dok se rađa manje je dostojna od slikarstva koje pomoću stakla postaje večito.”⁶ Kako je u društvu spektakla prilično nezahvalno govoriti o dostojanstvu poput onoga iz klasične umetnosti, iz ovog citata preuzećemo samo razmišljanje o vremenu. Moderno društvo i marketinške agencije su svesne ove razlike. Elektronski bilbordi (koji su u osnovi samo izuzetno veliki ekrani) i pored toga što imaju mogućnost prikazivanja pokretne slike, i dalje pretežno prikazuju statične slike. Video prikaz je sveden na kratke sekvence kada prilika to dozvoljava. Ove kratke, često nedorečene forme traju svega nekoliko sekundi – odnosno onoliko koliko bi se pažnja posmatrača zadržala da je u pitanju statična slika. Funkcija bilborda i jeste u tome da za izuzetno kratko vreme privuče pažnju i pruži određene informacije. Eventualna animacija može se koristiti samo kao dodatni efekat koji će svojom dinamikom skrenuti pažnju. Naravno, ovaj hendikep pokretne slike odnosno filma važi samo u slučaju bilborda ili nekog srodnog vida prezentacije. Kada film dobije sve uslove za svoje predstavljanje, njegova snaga u društvu spektakla postaje ogromna. Ovo možemo indirektno zaključiti iz jedne Duhamelove misli o filmu: “Ne mogu više misliti ono što hoću da mislim. Pokretne slike zauzele su mesto mojih misli.”⁷ Duhamel nije voleo film, ali društvo spektakla koristi upravo ovaj prekid, odnosno nepostojanje asocijativnog toka pojedinca i time nameće svoje ciljeve. Rolan Bart navodi sledeće: „Apsolutna subjektivnost postiže se samo u stanju tišine, u prizivanju tišine (zatvoriti oči znači pustiti sliku da govori u tišini). Fotografija me dira ako je izvučem iz njenog uobičajenog torokanja: „Tehnika“, „Vernost“, „Reportaža“, „Umetnost“, itd.: ništa ne reći, zatvoriti oči, pustiti da se detalj sam od sebe uzdigne do afektivne svesti.”⁸

⁶ Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1964, str. 20-22.

⁷ Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Artget foto, 2006, str. 120.

⁸ Bart, Rolan, *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 55.

Plasiranje fotografije je mnogo manje zahtevno od pomenutih medija. Ona može biti prezentovana svuda i na bilo koji način: novine, magazini, flajeri, brošure, katalozi, knjige, ili bilo gde na internetu, a pored ovih samo fotografiji svojstvenih prostora, ona se naravno može prezentovati i u galerijama ili muzejima. Može biti svih formata – od najsitnijih do ogromnih, izrađena na klasičan način, razvijanjem ili modernom digitalnom štampom. Može se naći i u elektronskom obliku (na internetu ili televiziji) kao i u formi instalacije ili projekcije u prostoru. Upravo je ova fleksibilnost fotografiji obezbedila dominantno mesto u svim sferama svakidašnjice.

Promene pri tranziciji iz analogne u digitalnu fotografiju

Dobijanje fotografske slike analognim, tradicionalnim putem, iako je vremenom usavršeno, i dalje predstavlja komplikovan proces sačinjen iz više koraka. Počinje eksponiranjem fotoosetljive emulzije (ploče ili filma) preko njenog razvijanja, do fiksiranja i sušenja, nakon čega je moguće sa tog materijala napraviti kopiju fotografije. Proces u laboratoriji prilikom uvećavanja fotografija uključuje slične korake. Ovaj metod zahteva dosta vremena kao i kontakt sa hemikalijama od kojih su neke štetne za kožu i respiratorne organe. Sve se odvija u potpunom mraku ili uz slabo crveno svetlo. Trajanje nekih koraka poput ispiranja filma ili fotografija iznosi oko sat vremena. Možemo zaključiti da je u pitanju prilično zahtevan tehnički proces za čije je uspešno sprovođenje potrebno iskustvo, znanje i koncentracija. Reklamni slogan firme Kodak za boks kameru iz 1888. godine je glasio: „Vi pritisnite dugme a mi ćemo učiniti sve ostalo!” Koliko god da su se zaposleni u firmi Kodak trudili da olakšaju fotografima, gotovo je nemoguće porediti kompleksnost procesa iz 1888. godine sa današnjom, modernom digitalnom tehnikom fotografisanja. Današnji fotograf, ili bilo koji pojedinac koji reši da snimi fotografiju uopšte

ne razmišlja o procesu nastanka fotografije. Čitav proces za koji su u analognoj fotografiji bili potrebni dani odvija se gotovo trenutno i fotografija se odmah pojavljuje na ekranu fotoaparata ili mobilnog telefona. Ovaj proces je u korenu ostao isti, svetlost prolazi kroz objektiv do fotoosetljivog materijala – u analognoj fotografiji je to film, u digitalnoj je digitalni senzor. Za razliku od analognog postupka koji zahteva razvijanje hemikalijama, digitalni senzor svakom pikselu dodeljuje određene numeričke vrednosti u zavisnosti od jačine svetlosti. Digitalna fotografija je skup elektronskih impulsa uskladištenih u memoriji. Uslovno rečeno, osnovni element analogne fotografije je zrno, dok je to na digitalnoj fotografiji piksel, u čijoj je osnovi binarni sistem, odnosno niz jedinica i nula.

Prednosti digitalne fotografije su mnogostruke – kvalitet fotografije je bolji, slika je preciznija i oštrija, rezultati snimanja su odmah dostupni a pojavom memorijskih kartica sve većih kapaciteta, broj snimaka postaje takoreći neograničen. Slobodno možemo reći da je digitalna fotografija besplatna. Ukoliko posedujemo digitalni fotoaparat ili bilo koji uređaj koji pravi digitalnu sliku, nemamo nikakvih troškova pri snimanju digitalnih fotografija. Cene memorije za skladištenje podataka su u odnosu na količinu prostora koju zauzima fotografija gotovo zanemarljive. Sve popularniji Kloud (Cloud) sistemi nude besplatno online skladištenje fotografija čime praktično anuliraju cenu fotografije. Sve navedene karakteristike omogućile su već zastupljenom mediju fotografije da pojavom digitalnih tehnologija i interneta postane jedan od najmasovnijih činilaca oblikovanja društva.

Jedna misao Žana Bodrijara iz teksta „Terminalni identitet” odlično objašnjava promenu koju su donele nove tehnologije: “Nekad smo živeli u imaginarnom svetu ogledala, raspolućenog bića i pozornice, u svetu drugosti i otuđenja. Danas živimo u imaginarnom svetu ekrana, interfejsa i reduplikacije. Sve naše mašine su ekrani. I mi smo postali ekrani, a ljudska interaktivnost postala je interaktivnost ekrana.” Zanimljivo je napomenuti pojavu lomografije (lomography), koja se prvi put poja-

vila 1992. godine. Lomografija predstavlja bunt zbog sve veće digitalizacije vizuelnih sadržaja devedesetih godina prošlog veka kao i prve dekade ovog. Usled sve boljih specifikacija i kvaliteta digitalne slike i tehničkog napredovanja fotografske opreme, ovaj pokret se vraća filmu i analognoj fotografiji, pa čak i insistira na nesavršenosti i greškama. On promoviše korišćenje starih, nekvalitetnih aparata i filmova kojima je istekao rok trajanja. Efekti koji se dobijaju lomografijom imaju razne oblike, poput neoštrine fotografije, poremećenih boja, kontrasta i tonova, raznih fleka ili parcijalno loše eksponiranih snimaka usled namernih ili nenamernih greški pri snimanju. Ovaj trend u fotografiji, iako slabo zastupljen, skrenuo je na sebe dosta pažnje. Potvrda za to je pojava internet servisa i aplikacije za mobilne telefone "Instagram", 2010. godine. Uvidevši ovaj pokret vraćanja starim tehnikama, kao i retro trendovima u modi i dizajnu, tvorci Instagrama primenili su ovo zapažanje na svoju aplikaciju. Korišćenjem ove aplikacije, fotografije snimljene mobilnim telefonom, izborom filtera podsećaju na "starinske" crno bele ili sepia fotografije, ili neke od retro stilova od pedesetih do osamdesetih godina prošlog veka. Ovaj kontraudarac digitalne tehnologije jasno nam pokazuje kako društvo spektakla teži svom održanju i napredovanju, ne birajući sredstva. Tri godine kasnije kompanija Fejsbuk (Facebook) je kupila Instagram za približno milijardu američkih dolara. Instagram aplikaciju na mesečnoj bazi koristi oko sto pedeset miliona korisnika a za jedan dan se postavi oko pedeset pet miliona fotografija.⁹

Postprodukcija fotografije u službi spektakla

„Literarno i umetničko nasleđe čovečanstva treba u celosti upotrebiti za ciljeve gerilske propagande... svaki element preuzet sa ma kog mesta može poslužiti za pravljenje novih kombinacija. Jasno je da se ne moramo ograničiti samo na korigovanje

⁹ Statistika preuzeta sa <http://instagram.com/press> preuzeta 3.4.2015.

nekih delova ili na priključivanje pojedinih odlomaka iz zastarelih delova u neko novo, već i da možemo menjati smisao tih odlomaka i izvesti nove diverzije nad onim što tikvani vole da nazivaju citatima”.¹⁰

Pogrešno je mišljenje da je analogna fotografija verna kopija stvarnosti a da digitalna fotografija „laže”, odnosno da nije verodostojna. Razlog za ovakvo mišljenje je činjenica da je postprodukcija digitalne fotografije daleko lakša i dostupnija nego što je to bio slučaj u analognoj fotografiji, ali „digitalni negativ” u svom izvornom obliku je po verodostojnosti isti kao tradicionalni negativ. Neke od ikona fotografije 20. veka koje su snimane na crno belom filmu, od trenutka snimanja do svog puta u muzeje i galerije su prošle upravo proces postprodukcije. Postprodukcija i intervencija na fotografiji određenim grafičkim postupcima ili spajanjem više fotografija u duhu navedenog Deborovog citata je razumljiva i opravdana kod nekih autora poput Bajera Herberta koji na svojim radovima *Metamorfoza* (*Metamorphosis*) i *Stanovnik usamljenog velikog grada* (*Lonesome Big City Dweller*) koristi kolaž i montažu kao osnovne likovne elemente, stvarajući potpuno nove, nadrealne fotografije služeći se delovima prethodno snimljenog ili posedovanog materijala. Problem nastaje u žanrovima fotografije čiji je smisao da budu verodostojna predstava stvarnosti, odnosno neizmenjene scene zabeležene fotografskom kamerom, poput fotožurnalizma. Fotografija Dorotee Lang iz 1936. godine pod nazivom *Migrant Mother*, dugo je važila kao primer potpuno spontane fotografije, bez režiranja i uticaja fotografa na scenu. Međutim posle izvesnog vremena, kada su se u javnosti pojavili ostali negativi sa snimanja, ispostavilo se da je pored određene doze režiranja, u montaži uklonjeno nekoliko elemenata fotografije. Iako su u ovom slučaju uklonjeni detalji bili nebitni, pitanje izmene reportažne fotografije nakon snimanja ostalo je poprište mnogih rasprava. Fotograf Narciso Contreras

¹⁰ Debor, Gi (Debord, Guy) i Volman, Gil, (Wolman, Gil) *Uputstvo za primenu diverzije*, Časopis Gradac, Čačak br. 164-165-166, Situacionistička internacionala, izbor tekstova, 2008, str. 57–62 (kao „Uputstvo za primenu sabotaze”).

(Narciso Contreras), jedan od dobitnika Pulicerove nagrade, otpušten je iz agencije Asošiejted Pres (Associated Press) nakon što je priznao da je manipulacijom u programu Fotošop (Photoshop) uklonio kameru svog kolege sa nagrađene fotografije.¹¹ Sve ekstremniji primeri reportažne fotografije, njeno aranžiranje i manipulacija upravo su proizvod potrebe ljudi da budu izloženi šokovima. Novine naravno insistiraju na dramatičnim fotografijama koje obezbeđuju prodaju. Senzacionalni prikazi ratova, protesta, nereda, ili prirodnih nepogoda zauzimaju naslovne strane i posvećeno im je najviše pažnje.

Postprodukcija fotografije u društvu spektakla ima veoma bitnu ulogu i može se osetiti u svim sekcijama fotografije. Naknadna manipulacija fotografske slike prisutna je dakle kao u pomenutim primerima u fotožurnalizmu, ali njeno delovanje u reklamnoj i modnoj industriji ima podjednako veliku ulogu. Reklamne fotografije proizvode prikazuju u najboljem svetlu. O proizvodu u društvu spektakla, Debor navodi sledeće: „Predmet koji je u spektaklu bio prestižan, postaje običan čim ga potrošač – a sa njim i svi ostali potrošači – donese kući. Uvek prekasno, on otkriva njegovu suštinsku bedu koja je posledica bede načina njegove proizvodnje.”¹² Svrha reklamne fotografije je da ubedi kupca da je baš taj proizvod neophodan i nezamenjiv. U zavisnosti od vrste proizvoda, pribegava se raznim metodama, od preteranog veličanja nekih osobina proizvoda do nerealnih montaža u određene scene, koristeći se razrađenim i izučanim pravilima i iskustvima marketinga. Korisćenje poznatih ljudi iz javnog života, glumaca, pevača ili sportista takođe igra bitnu ulogu. U tom slučaju poznato lice, koje ima izgrađenu karijeru i imidž, samo po sebi služi za reklamiranje proizvoda. Osećaj kulturne bliskosti sa poznatim ljudima omogućava mnogo brže sticanje poverenja. „Zaštitno lice” svakog proizvoda

¹¹ Informacija sa sajta <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2544662> preuzeta 11.2.2014

¹² Debor, Gi (Debord, Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 24.

izabrano je prema određenim kriterijumima u zavisnosti od prirode proizvoda. Čest je slučaj da poznata lica iz sveta manekenstva reklamiraju proizvode za negu lica i tela, sportisti reklamiraju proizvođače sportske opreme a glumci parfeme. Naravno nema striktnih pravila, ali svakako se pored uspešnosti u svojoj delatnosti ceni harizma, opšte obrazovanje, kao i neke druge bitne aktivnosti poput humanitarnog rada. Na ovaj način se sve osobine izabranog lica preslikavaju u reklamirani proizvod, čime on dobija novu dimenziju ljudskih, živih vrednosti. "Pod denotiranom porukom Bart podrazumeva doslovnu realnost koju fotografija prikazuje. U slučaju reklame za Omega satove, to bi bila slika Sindi Kraford, kako nosi sat. Druga, tj. konotirana poruka, kako Bart opisuje, služi se društvenim i kulturnim referencama. Konotirana poruka je indirektna. Ona je simbolična. To je poruka koja nosi neki kod – tj. u ovom slučaju, Sindi Kraford koja implicira trajnu lepotu i glamur."¹³

Značaj ljudskog lika na fotografiji koji Benjamin Valter odlično opisuje doduše u drugom kontekstu, možemo izuzetno lako prepoznati i u reklamnoj fotografiji; „I milje i predeo se raskrivaju samo onome ko, među fotografima ume da ih uhvati u njihovom bezimenom javljanju na ljudskom licu.“¹⁴ Slično ovome, proizvodi reklamirani putem fotografije moraju da korespondiraju i da stvore vezu sa licem koje ih reklamira.

Reklamne fotografije u spektaklu imaju bitnu ulogu, one nam nameću vrednosti, koncepte poput ljubavi, seksualnosti, sreće i uspeha. One nam prikazuju šta je normalno, ko smo, i čemu treba da težimo. Iako se u svetu vodi mnogo diskusija o korišćenju postprodukcije u reklamnoj fotografiji, ona i dalje opstaje, nekada na gotovo licemeran način. Područje koje trpi najviše postprodukcije je svakako modna fotografija, gde se stremi ka nedostižnim idealima. Okruženi smo fotografijama

¹³ Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 284.

¹⁴ Benjamin, Valter (Benjamin, Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2006 str. 23.

perfektnih tela, koje nas već u ranim fazama života navode da treba da utrošimo mnogo vremena, energije ali pre svega novca da postignemo taj izgled. Nemogućnost postizanja tog izgleda, vodi u nezadovoljstvo a neretko i u depresiju. Pošto je baziran na apsolutnoj perfekciji, ovaj cilj je nemoguće dostići. Na modnim fotografijama devojke su predstavljene bez ikakvih nepravilnosti, bora, pa čak i pora na koži. Estetika funkcioniše u službi tržišta kapitala. U reklamama gotovo nikada ne vidimo fotografiju žene koja prethodno nije bila podvrgnuta izmenama u nekom od programa za digitalnu obradu slike. Poznata manekenka Sindi Kraford (Cindy Crawford) jednom prilikom je izjavila „Volela bih da izgledam kao Sindi Kraford”, što predstavlja svojevrsno priznanje i prihvatanje nedostižnosti modernog ideala lepote. Postoje primeri kada poznate ličnosti insistiraju na vernim, neretuširanim fotografijama. Holivudska glumica Kejt Vinslet (Kate Winslet) je jednom prilikom izjavila da je njena fotografija sa naslovne strane britanskog časopisa GQ (februar 2003) obrađena protiv njene volje, a komentar koji je dala je glasio: „Ja ne izgledam tako, i ne želim da izgledam tako.” Broj ovakvih primera je ipak izuzetno mali u poređenju sa veličinom tržišta i ne utiče bitno na njegovo razvijanje. Zanimljiva intervencija umetnika Danijela Soaresa (Daniel Soares) nastoji da skrene pažnju ljudima na korišćenje fotošopa (Photoshop) u manipulaciji digitalne slike. On je na duhovit način, palete i alate iz digitalnog okruženja fotošopa odštampao u velikom formatu, a potom na gerilski način zalepio na nekoliko već postojećih modnih plakata i bilborda.

Retko kada su pioniri novih medija svesni njihovih dugoročnih uticaja. Fotografija je jedan od prvih medija koji je služio društvu spektakla, a sama pojava spektakla dosta je vezana za nastanak fotografije koja je počela da oblikuje svet na novi način. Termin mediji prvi put se pojavljuje dvadesetih godina prošlog veka, da bi se svega tridesetak godina kasnije već govorilo o revoluciji u komunikacijama. Upravo je ta revolucija bila zaslužna za pojavu i jačanje spektakularizacije društva.

Mediji su postali jaka sila u kontrolisanju sveta, bilo da se radilo o koncentrovanom ili difuznom spektaklu. Totalitarni režimi poput nacizma i staljinizma u kojima je bio zastupljen koncentrovani spektakl, moć medija su koristili krutim metodama cenzure i ograničavanja slobode, dok se zapadni blok koristio vidom difuznog spektakla koji je bio slika demokratskog društva. U difuznom spektaklu se, zapravo, pravo stanje i nesloboda prikrivaju pružanjem lažnih izbora. Fotografija se u ovom slučaju pokazala kao odlično sredstvo, međutim, isto tako se pokazala i kao odlično kontrasredstvo. U umetnosti dvadesetog i dvadeset prvog veka, fotografija se, bar kada je reč o horizontalnom delovanju umetnosti, ispostavila kao efektan medij. Pružila je mogućnost umetnicima da koriste jedan od glavnih alata spektakla upravo u borbi protiv njega. Jedini problem je što u današnjem vremenu „informatičkog haosa”, nijedna informacija ne opstaje dovoljno dugo. Pomoću medija se konstantno ubacuju nove poruke i sadržaji, a gubljenje i propadanje smisla odigrava se daleko brže od njegovog obnavljanja. Po Bodrijaru, informacija je prestala da informiše, i doveden je u pitanje značaj čitavog informatičkog univerzuma. Jedini način suprotstavljanja ovoj lavini, predstavljaju obrazovanje i svest pojedinca. Pored poznavanja informacionih komunikacionih tehnologija, potrebna je i sposobnost kritičkog procenjivanja i vrednovanja informacija.

2.4 Fotografija kao simulacija ili simulakrum

Vekovima su filozofi i umetnici postavljali pitanja stvarnog, istinitog, fiktivnog a u skorije vreme i virtuelnog. Pojmovi simulacije i simulakruma razvili su se kao rezultat bavljenja tim temama. Uslovno rečeno, preteču ideje simulakruma i simulacije možemo naći u Platonovoj alegoriji pećina. Platon u postavci ovog problema nestvarno naziva svetom senki.

A sada rekoh uporedi našu prirodu sa ovim stanjem . Zamisli da ljudi žive u nekoj podzemnoj pećini, i da se duž cele pećine provlači jedan širok otvor koji vodi gore, prema svetlosti. U toj pećini žive oni od detinjstva i imaju okove oko bedara i vratova tako da se ne mogu maci s mesta, a gledaju samo napred, jer zbog okova ne mogu okretati glave. Svetlost im, međutim, dolazi od vatre koja gori iznad njih i daleko iza njihovih leđa. Između vatre i okovanih vodi gore put, a pored njega zamisli da je podignut zid kao ograda kakvu podižu mađioničari da iznad nje pokazuju svoju veštinu.

Zamišljam reče on.

Zamisli uz to još da pored tog zida ljudi pronose razne sprave, i to kipove ljudi i drugih životinja od kamena i drveta, kao i sve moguće tvorevine ljudske umetnosti, ali tako da one iznad zida štrče, i da pri tom, kao što to obično biva, pojedini od njih u prolazu razgovaraju a drugi ni reči ne govore.

Tvoje je poređenje neobično reče on a neobični su i tvoji zatvorenici.

Slični su nama rekoh. Zar misliš da oni vide nešto drugo osim svojih senki i senki drugih ljudi, koje svetlost vatre baca na suprotan zid pećine? ¹⁵

Iako potiče iz petog veka pre nove ere, ideja prikazana u alegoriji o pećini ostala je podjednako moderna i danas, čemu doprinose mnoge analogije raznih savremenih filozofa. Tema se naravno uz napredovanje i promenu društva raširila i razgranala, ali je većito pitanje o stvarnom i nestvarnom ostalo najbitnije.

Nasuprot Platonovoj pećini, Bodrijar u svojoj knjizi Simulacija i simulakrum navodi primer jedne zaista otkrivene pećine: „Pećine i crteži u Laskou, zabranjene su za posetioce ali je izgrađena kopija 500 metara dalje.”¹⁶ Njihova kopija ih smešta u nešto vestačko. Težnja za prezervacijom istorije je bitna karakteristika društva.

¹⁵ Platon, *Država*, VII knjiga, Dereta, Beograd, 2013.

¹⁶ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, 1991, Novi Sad, str. 13.

Bodrijar dodaje: „Sva se naša linearna i akumulativna kultura ruši ako ne možemo da uskladištimo prošlost u punom svetlu dana.”¹⁷ Činjenica je da težnja društva za ovakvim vidom prezervacije, zapravo nesvesno vodi uništenju. Bodrijar analogno tome daje primer američkih vlasti koje se hvale kako su broj Indijanaca vratile na zatečeno stanje pa čak i premašile. Međutim, on primećuje da je ta superproizvodnja još jedan način njihovog uništenja, odnosno – „njihova demografska promocija predstavlja dakle samo korak više ka simboličkom istrebljenju.”¹⁸ Na ovom kao i mnogim drugim primerima vidimo koliko stvarnost i pokušaj njene simulacije mogu biti u raskoraku. Jedna Bodrijarova misao o filmu dodatno potvrđuje pomenute činjenice: „Film danas može da stavi sav svoj talenat, svu svoju tehniku u službu oživljavanja onog čijoj je likvidaciji sam doprineo. On ipak vaskrsava samo utvare i sam se u tome gubi.”¹⁹

Fotografija i društvo

*Ono što fotografija reprodukuje u beskraj, dogodilo se samo jednom: ona mehanički ponavlja nešto što se u stvarnosti nikad ne može ponoviti.*²⁰

Kada bismo uprostiti priču o fotografiji i fotografskoj slici kao simulaciji i simulakrumu, i posmatrali određene takoreći svakodnevnne fenomene, naišli bismo na izvesne potvrde o tome. Recimo, opšte je poznata želja ljudi da na fotografijama prikažu sebe u „najboljem svetlu“ isticanjem pozitivnih stvari koje se smatraju le-

¹⁷ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, 1991, Novi Sad, str. 13.

¹⁸ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, 1991, Novi Sad, str. 15.

¹⁹ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, 1991, Novi Sad, str. 49.

²⁰ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 12.

pim i sakrivanjem delova kojih se stidimo ili mislimo da ne podražavaju ono što se u trenutku smatra lepim. Suzan Sontag to primećuje na sledeći način: „Mnogi ljudi se uznemire kada treba da budu fotografisani: ne zato što se, kao primitivni ljudi, boje da će nad njima biti izvršeno nasilje, već zato što se boje da će ih kamera prikazati u nepovoljnom svetlu. Ljudi žele idealizovanu sliku: fotografiju sebe u najboljem izdanju.”²¹ U ovom trenutku čak i prostim razmišljanjem možemo primetiti da se fotografija uopšte, posmatra i shvata kao medij koji je zadužen da prenosi stvarnost, a opet, gotovo svaka osoba ima potrebu da neposredno pred fotografisanje, tu stvarnost koju treba predstaviti, promeni, odnosno ulepša. Možemo zaključiti da fotografija funkcioniše kao simulakrum čak i na ovom primeru izvedenom iz svakodnevnice. „Tako svugde živimo u svetu koji čudno liči na svoj original – stvari su u njemu zamenjene po sopstvenom scenariju. Ali to što ih zamenjuje ne znači, kao u tradiciji njihovu blisku smrt – one su već očišćene od svoje smrti, bolje nego za svog života, vedrije su, autentičnije, u svetlosti svog modela, kao lica doterana u pogrebnim preduzećima.”²² Bodrijar takođe uvodi pojam hiperrealnosti. Ovaj termin označava područje u kojem stvarno i nestvarno brišu međusobne granice. On dozvoljava mešanje stvarnosti, i virtuelne stvarnosti na primer.

Fotografije se danas koriste na razne načine, međutim, svako pojedino korišćenje fotografije sve više ima za cilj da simulira stvarnost. Nekada je dagerotipska ploča bila nazivana klišeom, a sada je savremena fotografija razvila sopstveni kliše – više ne materijalni kliše u vidu fizičkog nosioca medijuma, već kliše funkcionisanja fotografije kao medija i umnožavanja i distribuiranja fotografske slike. „... ali situacije u kojima većina ljudi koristi fotografije, njihova vrednost kao informacije

²¹ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 87.

²² Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, 1991, Novi Sad, str. 15.

istog je reda kao i fikcija.”²³ Dvostruka sposobnost kamera da objektivizuje i subjektivizuje stvarnost je odlično iskorišćena u modernom društvu, inače zasnovanom na slikama. Njemu je potrebno da pribavi ogromnu količinu informacija i zabave kako bi podstaklo potrošnju i anestetizovalo probleme i nepravde. Fotografija za mase predstavlja svet spektakla, ali sa druge strane ona za vladare predstavlja predmet nadziranja i kontrole. Do društvenih promena sada dolazi na drugom nivou, odnosno zamenjuje se promenom slika. Bezgranična proizvodnja slika i njihovo trošenje postaju sama sloboda. Ipak potrošački element fotografije postaje kulturno-rolski, a ne više ekonomski.

Fotografska slika kao simulacija ili simulakrum

*Čeznem da imam takav spomen od svakog bića na svetu koje mi je drago. Ono što je dragoceno u takvim slučajevima nije samo sličnost – već povezanost i osećaj bliskosti koji postoji u tome... činjenica da tamo zauvek leži prikovana sama senka te osobe! Mislim da je to pravo osvećenje portreta – i uopšte nije čudovišno ako kažem, mada moja braća tako žestoko ustaju protiv toga, da bih radije imala takav spomen na nekoga koga veoma volim, nego li najplemenitije umetničko delo koje je ikada stvoreno.*²⁴

Medij fotografije po prirodi svog funkcionisanja već u osnovi podražava simulaciju. Za razliku od likovnih umetnosti koje predstavljaju samo tumačenje, čak i kada se drže fotorealističnog pristupa, fotografija predstavlja registrovanje jednog znače-

²³ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 28.

²⁴ Elizabet Baret, pismo upućeno Meri Rasel Mitford (1843), navedeno kod: Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 169.

nja, odnosno refleksiju svetlosnih talasa fotografisanog predmeta – ovo predstavlja materijalni trag kakav nijedno slikarsko delo ne može da napravi. Slika nije supstancijalna kao sadržaj po kom je rađena, dok fotografija predstavlja neku vrstu produžetka tog sadržaja. Suzan Sontag navodi zanimljivu hipotezu:

Pretpostavimo alternativu da je Holbajn Mlađi živeo dovoljno dugo da naslika Šekspira, ili da je prototip kamere bio pronađen dovoljno rano da ga fotografiše – većina bardopoklonika bi izabrala fotografiju. To nije samo zato što bi ovo navodno pokazalo kako je Šekspir zaista izgledao, jer čak i kada bi hipotetična fotografija izbledela, kada bi postala jedva razaznatljiva, potamnela senka, verovatno bismo je i dalje pretpostavljali još jednom sjajnom Holbajnovom delu. Imati fotografiju Šekspira bilo bi otprilike kao imati klin sa Časnog krsta.²⁵

Rolan Bart objašnjava razliku referenta fotografije od referenata drugih sistema: „Morao sam najpre dobro da zamislim, pa onda, ako je moguće, dobro i kažem (makar to bilo nešto vrlo jednostavno) po čemu se referent Fotografije razlikuje od Referenta drugih sistema predstavljanja. „Fotografskim referentom“ ne nazivam onu potencijalno realnu stvar na koju upućuje jedna slika ili jedan znak, već onu nužno realnu stvar, koja je bila stavljena ispred objektiva i bez koje ne bi bilo fotografije. Slikar može da predstavi realnost koju nije video. Diskurs kombinuje znake koji svakako imaju referente, ali oni mogu biti, a najčešće i jesu, „hime-re“. Fotografija se razlikuje od tih načina podražavanja po tome što nikad ne mogu poreći da je njen objekt bio tu. To je dvostruko i istovremeno postavljanje: realnosti i prošlosti. I pošto to ograničenje postoji samo za Fotografiju, moramo ga smatrati, ako obavimo izvesnu redukciju, samom suštinom, noemom Fotografije. Ono što intencionalizujem u jednoj fotografiji (još ne govorimo o filmu), nije ni Umetnost ni

²⁵ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 146.

Komunikacija, već Referencija, koja je osnivački red Fotografije.”²⁶ Iz ovoga možemo da izvučemo razloge zašto je fotografija odgovarajući medij u svetu simulacije i simulakruma. Ona referiše na svoj sadržaj sa drugačijom, daleko „stvarnijom“ vezom nego što je to bio slučaj sa vizuelnim slikama pre njene pojave. Bodrijar čak navodi ubitačnu moć slike, nazivajući je ubicom stvarnog, odnosno ubicom svog modela. Jedna Bodrijarova zanimljiva analogija predstavlja pitanje simulirane pljačke, odnosno kako dokazati da je simulacija pljačke zaista simulacija, kada se ona ni po čemu ne razlikuje od stvarne pljačke. Daljom obradom teme doći ćemo do zaključka koji opravdava ovu tvrdnju. Bodrijar razlikuje tri vrste simulakruma:

- 1) Simulakrum prvog reda – znaci imitiraju realne objekte
- 2) Simulakrum drugog reda – znak referira na znak koji imitira realne objekte
- 3) Simulakrum treće vrste – ukida vezu između realnog i reprezentacije čime nastaje hiperrealno (stvara se simbol ili niz značenja koji referišu na nešto što zapravo ne postoji)

U današnjem svetu ćemo često čuti da se nešto odigralo kao na filmu. Ovaj iskaz ima za cilj da objasni koliko je „stvarno“ nešto bilo. Dakle ako se govori o nekom događaju poput nesreće, pucnjave ili velikog slavlja, pošto svi drugi opisi izledaju nedovoljni, stvarnost tog događaja ćemo povezati sa stvarnošću filma. Apsurdno objašnjenje kosi se sa logikom s obzirom da svi znamo koliko događaji u filmovima zapravo nisu stvarni. Radi se o doživljaju hiperrealnosti i njegove konverzije u svet stvarnog.

Kako za veliki deo onoga što postoji u svetu znamo isključivo preko fotografija, čest je slučaj da se razočaramo ili iznenadimo kada vidimo pravu stvar ili pro-

²⁶ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 73.

sto uopšte nemamo nikakvu reakciju. Fotografske slike imaju sklonost da nečemu neposredno doživljenom oduzmu osećanje prouzrokovano aurom predmeta, a sa druge strane nekada imaju tendenciju da probude osećanja koja se ne javljaju u stvarnom životu. Tako se često desi da nas neka fotografija uznemiri više nego kada taj sadržaj vidimo uživo.

Uloga fotografije nije samo reprodukovanje društva već i njegova reciklaža. U ovom ključnom postupku modernog društva, stvari i događaji dobijaju nova značenja i upotrebe u obliku fotografskih slika. Da bi se nešto napravilo zanimljivim, i da bi bio održan konstantan tok tog sadržaja potrebna je stalna prerada tvorevina. „Kada se događaj završi, slika će nastaviti da postoji pridajući događaju neku vrstu besmrtnosti i važnosti koju inače nikada ne bi imao.”²⁷ Istina, fotografija nekog događaja će nastaviti da postoji daleko nakon njegovog završetka ili zaborava. Međutim veza fotografije i stvarnog događaja više neće biti toliko striktna, odnosno biće podložna mnogim promenama.

*U fotografiji prisustvo stvari (u datom prošlom trenutku) nikada nije metaforičko; a kad je reč o živim bićima, njihov život nije metaforički, osim kada se fotografiše leš; pa čak ni tada: ako fotografija tada postane užasna, to je zato što ona svedoči o tome, ako mogu tako da kažem, da je leš živ kao leš – da je on živa slika jedne mrtve stvari.*²⁸

²⁷ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 28.

²⁸ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 75.

Fotografska slika kao dokument

*Falsifikovana slika (slika koja se lažno pripisuje nekom autoru) krivotvori istoriju umetnosti. Falsifikovana fotografija (fotografija koja je retuširana ili dorađivana, ili sa lažnom legendom) krivotvori stvarnost. ... Novost da kamera može da laže, učinila je fotografisanje mnogo privlačnijim.*²⁹

Od svog nastanka, fotografija je imala ulogu da „beleži stvarnost“. Međutim, pitanje je da li beleženje stvarnosti može da ne utiče na nju, odnosno da li zaista postoji samo puko i objektivno beleženje stvarnosti sa neutralne pozicije. Takođe je bitno utvrditi koliko neki dokument može da bude dosledan. Rolan Bart objašnjava osnovnu prirodu funkcionisanja fotografije kao medija na sledeći način: „Fotografija je ravnodušna prema svakom posredovanju: ona ne izmišlja, već samo potvrđuje autentičnost; smicalice kojima se ponekad (retko) služi nisu dokazi; naprotiv, to su podvale: fotografija zahteva veliki trud samo kad vara. Njeno proročanstvo obrnutog je smeru: kao Kasandra, ali očiju uprtih u prošlost, ona nikad ne laže – ili tačnije, može lagati o smislu stvari, pošto je po prirodi tendenciozna, ali nikad o njihovom postojanju.”³⁰ Vremenom je mehanizam medija i fotožurnalistike i novinarstva formirao svoje šablone funkcionisanja. Kontrola javnog mišljenja i uticanje na njene stavove postali su lakši ponavljanjem ovih pravila. „Takva je logika simulakruma, to više nije božanska predodređenost, nego procesija modela, ali ona je isto tako neumitna. Upravo zato, događaji više nemaju smisla, ne zato što su sami po sebi beznačajni, nego zato što im je prethodio model sa kojim njihovo odvijanje samo koincidira.”³¹ „Dok stvarni ljudi tamo napolju ubijaju sebe ili druge stvarne

²⁹ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 88.

³⁰ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 80.

³¹ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi (1991), Novi Sad, str. 56.

ljude, fotograf stoji iza svoje kamere, stvarajući sićušni element jednog drugog sveta: sveta slika, koji najavljuje da će nas sve nadživeti.”³²

Interesantno je pomenuti često spominjanu neutralnost fotografa odnosno u kontekstu najčešće – fotoreportera. Iako je zastupljeno mišljenje da fotograf odnosno snimatelj zaista ima status neutralnog posmatrača, ako malo dublje promislimo shvatićemo da je realnost drugačija. Samim fotografisanjem određene scene fotograf hrabri, odnosno podržava ono što se dešava. Makar to bila i groteskna scena koja se protivi njegovim moralnim i etičkim pogledima, fotograf je činom fotografisanja podržava. Ovo podržavanje može biti prećutno a ponekada i otvoreno. „Napraviti snimak znači biti zainteresovan da stvari budu onakve kakve jesu, da status quo ostane neizmenjen (barem onoliko koliko je potrebno da se napravi „dobra slika“), biti saučesnik bilo čega što neki sadržaj čini interesantnim, vrednim fotografisanja – uključujući kada je to u interesu, bol ili nesreću druge osobe.”³³ U društvu spektakla je, naravno, ovakav vid delovanja neophodan za njegovo funkcionisanje. On između ostalog i teži upravo što šokantnijim i grotesknijim scenama. Ovo šokiranje je obezbeđeno prikazivanjem nečeg novog, stoga se, nažalost, ulog stalno povećava upravo zbog množenja ili je možda ispravnije reći trošenja takvih slika. „Skršene nade. Provod mladih, kolonijalni ratovi i zimski sportovi, su svi nalik jedni drugima – izjednačeni pomoću kamere (Oglas iz sedamdesetih godina za Lajka foto opremu, opisan od strane Suzan Sontag)”³⁴. Fotografisanje je uspostavilo hroničan voajeristički odnos prema svetu koji izjednačava značenje svih događaja. Paralelno sa položajem fotografije u društvu spektakla neophodno je istaći i njenu prirodu kroz simulaciju i simulakrum. Možemo reći da fotografija upravo kao si-

³² Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 20.

³³ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 21.

³⁴ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 20.

mulakrum podržava i potpomaže društvo spektakla. „Industrijalizacija fotografske tehnologije samo je ostvarila obećanje koje je fotografija već na polazištu sadržavala: demokratizovati sva iskustva time što će se ona pretvoriti u slike.“³⁵

Bodrijar ovu temu dotiče kroz primer američkog tv eksperimenta tv istine. Jedna tipična američka porodica, izabrana upravo zbog svoje tipičnosti bila je prućena tv kamerama i ekipama. Nakon sedam meseci odnosno 300 sati snimanja, porodica se raspala. Postavlja se pitanje kako bi se stvari odvijale da televizijske ekipe nisu bile tamo, i da li saznanje da su svesno deo simulacije može da ne utiče na njihov život.³⁶

Fotografija savremenog doba

Gi Debor u svom delu *Uputstvo za primenu diverzije* spominje gerilski vid delovanja. Naime, kreiranje bilo kakvog potpuno novog i originalnog umetničkog dela za njega je nepotrebno pa čak i besmisleno. On smatra da iz baze postojećih umetničkih dela, odnosno arhive umetnosti treba izvlačiti dela, u celosti ili u vidu delova i daljom intervencijom i ukrštanjem stvarati nova dela. Za njega ova nova dela imaju potpuno novo značenje a koriste već postojeća dela i simbole. „...možemo menjati smisao tih odlomaka i izvesti nove diverzije...“³⁷ Fotografija danas prolazi kroz fazu sličnu onoj o kojoj je govorio Debor. U virtuelnim bankama slika možemo pronaći fotografiju bilo kog objekta u različitim situacijama, a njihovim kombinovanjem

³⁵ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 17.

³⁶ Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi (1991), Novi Sad, str. 31.

³⁷ Debor, Gi (Debord, Guy) i Volman, Gil, (Wolman, Gil) *Uputstvo za primenu diverzije*, Časopis Gradac, Čačak br. 164-165-166, Situacionistička internacionala, izbor tekstova, 2008, str. 57–62 (kao „Uputstvo za primenu sabotaze“).

možemo doći do potpuno novih fotografija. Napredak programa za fotomanipulaciju i trodimenzionalno modelovanje učinio je da gotovo samo uz pomoć računara i određene baze podataka u vidu osnovnih tekstura ili predložaka nekih isečaka željenih objekata, možemo napraviti potpuno nove i realistične scene. U analognoj fotografiji osnovna jedinica je bila zrno – dobijeno hemijskim postupkom u zavisnosti od propuštene količine svetla, na fotoosetljivom materijalu. U digitalnoj fotografiji koja danas preovladava, osnovna jedinica slike je piksel. Svaki piksel sastoji se iz vrednosti tri boje – crvene, zelene i plave. Tako možemo zaključiti da se cela fotografska slika zapravo sastoji iz digitalnih podataka o vrednosti svakog piksela – uostalom, kada bismo svaku digitalnu sliku razložili na najjednostavnije elemente, dobili bismo ogroman niz jedinica i nula. U novoj eri digitalnog doba, fotografija je naizgled doživela veliku promenu – do sada je fotografija morala biti materijalna kako bi bila saglediva u vidu izrađene fotografije ili nekog štampanog oblika, dok se danas velika većina snimljenih fotografija nalazi u virtuelnom prostoru, usklađena na hard disku. Pojavljivanje fotografije na ekranu odvija se povremeno, i na neodređen, nekada vrlo kratak vremenski period. Ova promena prezentacije fotografije u novim medijima nije ni malo oštetila njenu zastupljenost i korišćenje, naprotiv, ove činjenice digitalne tehnologije omogućile su joj da bude još više rabljena nego što je to bio slučaj ranije. Ovo odvajanje fotografije od materijalnog sveta u potpunosti odgovara tezi o simulaciji i simulakrumu, snimljena digitalna fotografija referiše na snimljeni sadržaj nefizičkim nizom jedinica i nula – time sve karakteristike stvarnosti prenosi i prevodi u virtuelni svet.

Nekada je slika optičkim putem izazivala promenu direktno na fotoosetljivom materijalu, proces prenošenja stvarnog uslovno rečeno bio je ipak jasniji i opipljiviji. Danas, nakon optičkih prelamanja slike, svetlost se pretvara u digitalni kod koji linearno nosi informacije fotografske slike. Iako njeno prisustvo nikada nije bilo manje opipljivo, takođe je sigurno da njena uloga nikada nije bila veća. Prema

mišljenju Bodrijara, umesto da proizvodi smisao, informacija se iscrpljuje u insceniranju smisla, i time guta svoje sopstvene sadržaje zajedno kao i komunikaciju i društvo.

2.5 Fotografija u svetu virtuelne realnosti

Za postojanje fotografskog medija zaslužan je fenomen kamere opskure, koji je poznat još od antičkog doba. Kamera opskura (mračna soba) projektuje sliku spoljnog prizora kroz otvor na jednom zidu (ili stranici kutije) koji se nalazi nasuprot otvoru. Slika je obrnuta, ali realna i izuzetno efektna. Pozicioniranjem sočiva u otvor dobija se još kvalitetnija, oštija slika. Ovaj fenomen se do pojave fotografije koristio kao pomagalo za crtanje i slikanje, a tek pronalaskom fotoosetljivih supstanci je postigao svoj maksimalni potencijal. Nakon Nijepsovih i Dagerovih eksperimenata u prvoj polovini 19. veka, medij fotografije je počeo da formira svoj oblik. Od nastanka pa do danas, on usavršava svoje tehničke karakteristike, pronalazi nove metode funkcionisanja i delovanja na društvo. Prve verzije fotografija nije bilo moguće reprodukovati u više primeraka (Nijepsova heliografija i Dagerova dagerotipija) ali se to promenilo dolaskom kalotipije i dodatno usavršilo pojavama mokrog kolodijuma i suvog želatinastog postupka. Vrlo brzo fotografija formira svoje postulate po kojima funkcioniše i danas.

Od kamere opskure preko ekranske slike do virtuelne stvarnosti

Kako je već pomenuto, medij fotografije se izražava slikama koje nastaju kao direktna refleksija stvarnosti, odnosno kao hemijska ili elektronska reakcija svetlosno osetljivog materijala u foto-aparatu. Upravo ova činjenica, navela je Rolana Barta

da iznese jednu zanimljivu rečenicu o fotografiji: „Šta god da prikazuje i na koji god način da to čini, fotografija je uvek nevidljiva: zapravo ne vidimo nju”³⁸. Medij fotografije je u svojoj osnovi do te mere prozračan da dok posmatramo fotografiju, zaboravljamo da posmatramo dvodimenzionalu sliku, već gotovo instinktivno „oživljavamo“ ljude, predmete i dešavanja sa slike – „Sama fotografija nije ništa živo (ne verujem u „žive“ fotografije), ali me ona oživljava: upravo to je avantura.”³⁹ Uopšte, u umetnosti se pojam slike često objašnjava kao prozor koji se otvara ka nekoj drugoj stvarnosti.

*Počnimo sa određenjem ekrana. Vizuelna kultura modernog doba, od slikarstva do filma, obeležena je začuđujućom pojavom – postojanjem drugog virtuelnog prostora, drugog trodimenzionalnog sveta zatvorenog okvirom i smeštenog unutar našeg normalnog prostora. Okvir razdvaja dva potpuno različita prostora, koji, ipak, na neki način koegzistiraju. To je ono što u najopštijem smislu određuje ekran ili kako bih ga ja nazvao, „klasičan ekran”.*⁴⁰

Lev Manovič ovim razmišljanjem potvrđuje i Albertijeva objašnjenja renesansnih slika ali i moderan kompjuterski displej. Zanimljivo je da su i proporcije ostale približno iste, pa su tako vrlo slične za tipičnu sliku petnaestog veka, fotografiju, bioskopsko platno, televizijski ekran i kompjuterski monitor. Veliku promenu donela je pojava ekrana koje Manovič definiše kao „dinamični ekran“. Ovaj tip ekrana doneo je mogućnost prikazivanja nestalne slike, odnosno slike koja ima mogućnost da se menja. Ovaj tip pokretne slike zastupljen je u mediju televizije, filma i videa za razliku od slikarstva, grafike ili fotografije koje funkcionišu kao „klasični ekran“.

³⁸ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 14.

³⁹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 24.

⁴⁰ Manovič, Lev (Manovich, Lev), *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015, str. 137.

Pojavom kompjuterskog ekrana stvorena je potpuno nova kategorija slika. On više ne pokazuje nužno statičnu ili pokretnu sliku već ima mogućnost da preko grafičkog interfejsa ponudi veliki broj sadržaja koji mogu simultano da se posmatraju. U ovom slučaju, posmatrač se više ne fokusira na jednu sliku ili na niz slika (film, video) već svojom interakcijom sa sistemom bira i kreira sadržaj slike. Sa pojavom virtuelne realnosti, ekran nestaje u potpunosti. Posmatrač više nije ograničen pravougaonom površinom koja kreira slike, već one ispunjavaju celo vizuelno polje posmatrača. Površina koja je predstavljala prozor u drugi svet sada je ustupila mesto novoj vrsti prikaza u kome je posmatrač situiran u potpunosti u okvirima tog prostora. Realni, fizički prostor i virtuelni, simulirani prostor gube svoje jasne granice. Razlike između klasičnog ekrana i dinamičkog ekrana možemo precizno uvideti iz misli Rolana Barta: „Da bi se jedna fotografija dobro videla, bolje je podići glavu ili zatvoriti oči. Pogled je preduslov slike. Apsolutna subjektivnost postiže se samo u stanju tišine, u prizivanju tišine (zatvoriti oči znači pustiti sliku da govori u tišini).“⁴¹ Ovaj citat predstavlja jedan od ključnih faktora koji jasno objašnjavaju funkcionisanje fotografije kao medija i njenu statičnu prirodu. Dinamički ekran, koji se najviše vezuje za film i video, iako naizgled ima veoma mnogo sličnosti sa fotografijom jer – „Filmska sekvenca, sačinjena od većeg broja nepokretnih slika, predstavlja zbir referenata i zbir vremena ekspozicije ovih individualnih slika.“⁴² – ima drastično drugačiju prirodu funkcionisanja: „Da li nešto dodajem filmskoj slici? Ne verujem; nemam vremena: pred bioskopskim platnom nisam slobodan da zatvorim oči; inače, kad bih ih ponovo otvorio, ne bih naišao na istu sliku; nateran sam na neprestanu proždrljivost; tu ima mnoštvo drugih osobina, ali nema duboke misaonosti.“⁴³

⁴¹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 53.

⁴² Manovič, Lev (Manovich, Lev), *Metamediji – izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001, str. 16.

⁴³ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 55.

Pojavom kompjuterskog ekrana, sredinom dvadesetog veka dolazi do mnogo kompleksnijeg razvoja interfejsa čovek - kompjuter. Zanimljivo je napomenuti da je za kreiranje kompjuterskog ekrana zaslužna vojska. Proći će dosta vremena pre nego što on postane poznat široj javnosti i pojavi na tržištu zabave i u komercijalnoj upotrebi. Između ostalog, dalji razvoj ovog sistema usmerio je veliki deo koncentracije na svet zabave. Situacija je bila slična i u sedamnaestom i osamnaestom veku kada su se pojavili automati. Te vrlo kompleksne i precizne mašine bile su korišćene mahom za zabavu. Kasnije su počele da dobijaju praktičnu funkciju u industrijskoj proizvodnji. Njihova namena nije više samo zabava, već na sebe preuzimaju delatnosti koje je do tada obavljao čovek. Za razliku od njega, mašine su sposobne da obave mnogo veći obim posla mnogo preciznije i za manje vremena. Sredinom šezdesetih godina dvadesetog veka počelo je razvijanje naizgled potpuno novog medija, nazvanog virtuelna realnost. Kako bismo razumeli ovu pojavu i njen razvoj, potrebno je da se podsetimo tendencija ka stvaranju sličnih rezultata kroz istoriju.

Istorija virtuelne realnosti

Izraz „virtuelna stvarnost“ je paradoks, protivrečnost, jer opisuje prostor mogućnosti ili nemogućnosti koji obrazuju prividna obraćanja čulima.⁴⁴

Iako pojam virtuelne realnosti vezujemo za događaje iz sredine šezdesetih godina dvadesetog veka i pojavu digitalnih tehnologija, njeni oblici su se pojavili mnogo ranije. Elementi podražavanja kao i opsene mogu se uočiti još u poznom dobu Rimske republike. Zbog prividnog širenja zidne površine izvan granica jedne ravni, prostorija izgleda veća, pogled posmatrača prodire u sliku i gubi se razlika između

⁴⁴ Grau, Oliver (Grau, Oliver), Virtuelna umetnost, Clio, Beograd, 2008, str. 26.

stvarnog prostora i prostora slike. Primer za ovo potiče oko 60. godine pre n. e. u vidu friza naslikanog u odajama jedne vile u Pompeji nazvane Vila misterija. Na njemu je naslikano 29 izuzetno realistično prikazanih likova. Friz obuhvata ugao od 360 stepeni i time potpuno obuhvata posmatračevo vidno polje. Još jedan izuzetan primer iz tog vremena predstavlja zidna kompozicija u Vili Livija iz 20. godine pre n. e. Ove slike veličine 12 × 6 metara takođe potpuno okružuju posmatrača. Na njima je realistično prikazan biljni i životinjski svet sa velikim brojem vrsta. Iako je ovaj svet prikazan verno, u prirodnoj veličini, on se u prirodi ne sreće u tom obliku. Ovaj izbor i spoj predstavlja ideal koji je bolji od prirode – što u mnogome podseća na termin hiper realnost koji će postati bitan u dvadesetom veku.

U zapadnom slikarstvu najraniji primer virtuelne realnosti predstavlja Odaja jelena u Papskoj palati u Avinjonu za koju se pretpostavlja da datira iz 1343. godine. Freske pokrivaju sva četiri zida prostorije oko osam kvadratnih metara i jasno upućuju na postojanje dubine i estetskog doživljaja panorame. „Slika je prozor koji se otvara prema nekoj drugoj stvarnosti. Postupak uranjanja dobio je veliki podstrek uz pomoć likovne tehnike perspektive: umetnici su bili kadri da ubedljivo prikažu mnogo toga što je ranije moglo samo da se nasluti.”⁴⁵ U 16. veku, prostori privida su bili izuzetno popularni. Delo Okulus Andrea Mantenja u Bračnoj sobi bilo je prvo delo koje je tavanicu koristilo kao prostor privida. Vrhunac je svakako brod Crkve sv. Ignacio u Rimu koji je izradio Andrea Poca. Zahvaljujući dobrom poznavanju nauke i perspektive, umetnik je koristeći se tehnikom iluzije vešto kombinovao stvarnu i naslikanu arhitekturu, tako da svod crkve i naslikano nebo čine jedan isti prostor. Poca se zalaže za pojam koji je nazvao „punto stabile“ – da bi se dobio utisak potpune opsene posmatrač scenu treba da posmatra sa tačno određenog mesta (velika razlika u odnosu na dalji razvoj virtuelne realnosti i umetnosti opsene).

⁴⁵ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 49.

Robert Barker je krajem osamnaestog veka patentirao postupak zahvaljujući kojem se panoramski izgled mogao naslikati na potpuno kružnom platnu u ispravnoj perspektivi. Primena ovog izuma, nešto kasnije je dobila naziv panorama. Kao i za mnoge druge inovativne tehnologije i postupke, veliko interesovanje za ovo pokazala je vojska. Oni su u panorami uvideli mogućnost za prikazivanje terena, razradu taktike, međutim ona nikada nije zaživela kao njen instrument. Ubrzo je, nakon javnog prikazivanja nekih panorama ona dostigla veliku popularnost i u jednom periodu predstavljala simbol ukusa društva spektakla. Panorame s kraja devetnaestog veka bile su prikazivane u rotundama koje su bile pravljene specijalno za ovu svrhu. Posetilac je dolazio na platformu sa koje je posmatrao panoramu. Konstrukcija je bila takva da ograničava pogled posetioca tako da on može videti samo panoramu, ali ne i gornju i donju ivicu slike. Mekano svetlo je dolazilo odozgo i stvaralo iluziju da je panorama ustvari izvor svetlosti (ovaj princip kasnije koriste televizija i film). Posmatraču koji je posmatra iz mraka time je bilo još teže da napravi razliku između oponašanja prirode i prave prirode. Panorama je u jednom trenutku prihvatila i pojam koji je bio korišćen još u renesansnim iluzionističkim prostorima – faux terrain. Posmatrač sa razdaljine od petnaest metara nije mogao da primeti konstrukciju koja je nosila ovaj dvodimenzionalni isečak postavljen neposredno ispred platna panorame. Ovako se dvodimenzionalna slika približila posmatraču jednom trodimenzionalnom zonom.

Početak devetnaestog veka, panorama je bila rezervisana za velike prostore i imućne porodice, međutim, kada se pojavio jeftin industrijski proizvod u vidu štampane panorame to se promenilo. „Tu se tradicija pejzažnih prostora privida završava brakom umetnosti i industrije koji sklapa panorama.”⁴⁶ Tapeti sa odlikama panorame se proizvode i danas. Panorama je bila sporan umetnički oblik od samog

⁴⁶ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 78.

početka. Glavni problem je bila izvanredna opsena i i privid koji je stvarala panorama. Ovo iluzionističko dejstvo je proslavilo panoramu ali je nekolicina ljudi ovu količinu privida smatrala opasnim.

*Ako želite da vidite pravu prirodu otrčite u panorame.*⁴⁷

Ova izjava sa početka devetnaestog veka nam pokazuje koliku je moć imala panorama a snagu potvrđuju i negativne kritike poput Eberhardove: „Sličnost kopije s pravom prirodom ne može biti veća. Ljuljam se između stvarnog i nestvarnog, između prirode i ne-prirode, između istine i privida. I misli i duh su u pokretu prisiljeni da se njišu sa jedne na drugu stranu, kao kada se krećeš ukrug ili se ljuljaš u čamcu. Samo tako mogu da opišem vrtoglavicu i mučninu koje snađu nepripremljenog posmatrača panorame. Kao da sam uhvaćen u mrežu suprotstavljenog sveta bez snova, ... čak ni poređenje s telima koja me okružuju ne može da me probudi iz ovog strašnog košmara koji sanjam protiv svoje volje.“⁴⁸ Aleksandar Humbolt je sa druge strane prilično pozitivno ocenio panorame, i izjavio da novi slikovni medijum od 360 stepeni, svojim ogromnim dimenzijama može da zameni putovanja kroz različite predele. U tom periodu je svakako bilo i mnogo smelijih izjava: „Ono što je koštalo sto pedeset funti godišnje pre pola veka, sada košta šiling i tri penija na sat. Iz starog računa treba izbaciti nebrojene patnje putovanja, drskost činovnika, razbojništvo krčmara i posete bandita do zuba naoružanih sabljama, kuburama i zaogrnutih plaštovima i lopovluk carinika, koji pljačkaju s pasošem u ruci, neopisive desagrements italijanske kuhinje, nepodnošljive tegobe koje zadaje otelotvorenje odvratnosti, italijanska postelja.“⁴⁹

⁴⁷ David, Žak Luj (David, Jacques, Louis), navedeno kod: Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 81.

⁴⁸ J. A. Eberhard, citat naveden kod: Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 82.

⁴⁹ Citat nepoznate osobe naveden kod: Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 90.

U međuvremenu se oblast fotografije i tehnologije naglo usavršavala. Prednost fotografije je bila ta što nije bilo potrebno poznavanje perspektive ili drugih pojava. Prve panorame koje su bila izrađene u tehnici dagerotipije pojavile su se već 1841. godine. Kako se fotografija dalje usavršavala, slikari su morali da prihvate vizuelne karakteristike novog medija što je isključilo bilo kakav lični umetnički izraz.

Fotografija kao virtuelna realnost

Slabljenjem popularnosti panorame krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka nije došlo do nestanka interesovanja za virtuelnu realnost. Naprotiv, virtuelna realnost je počela da ulazi u nove medije i da utiče na mnoge umetničke pravce. "Francuski institut je 1800. godine, u vezi sa svojim proučavanjem panorame, predložio da se napravi sprava manjih razmera koja bi mogla da proizvodi opsewnu sličnu panorami i da istovremeno isključi sve što iz okruženja može da odvрати pažnju gledaoca. Stereoskop je izumeo Čarls Vitston 1838, a usavršio ga je Dejvid Bruster 1843 godine. Aparat je zadovoljavao gore navedene zahteve. Koristeći našu fiziološku sposobnost dvogledne paralakse – sposobnost da opazimo dubinu, aparat pomoću dva sočiva, na istom međusobnom razmaku kao i dva čovečja oka, kombinuje dve slike snimljene s pozicija koje su neznatno udaljene jedna od druge. Stereoskopski efekat stvara se pomoću sistema ogledala i posmatraču stvara utisak prostora i dubine."⁵⁰

Stereoskop je već 1870. godine postao standardni deo inventara dobrostojeće kuće (Zanimljivo je da je ovaj sistem sočiva ostao isti i do savremene, digitalne

⁵⁰ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 141.

virtuelne realnosti. Danas aktuelni Okulus Rift o kojem će reći biti kasnije koristi potpuno istu konstrukciju stereoskopa, samo što umesto statične slike ispred svakog oka ima ekran – digitalna virtuelna realnost je kao najveću promenu unela dinamički ekran u konstrukciju stereoskopa).

Potreba da se bude deo slike, da se stvori snažno osećanje pripadanja slici opisuje termin „uranjanje”.

Uranjanje koje su osetili prvi posetioci bioskopa opisao je Zigfrid Zjelinski: „zamračena prostorija u kojoj su gledaoci, poput Platonovih ljudi iz pećine, zapravo zarobljeni između ekrana i projekcione sale, lancima vezani za svoja bioskopska sedišta, postavljeni između velikog pravougaonika, na kojem se pojavljuju kratkotrajni prividi kretanja, i sredstva koje proizvodi slike tame i svetla. Bioskop kao okruženje za uživanje u umetnosti, za uranjanje u doživljaje koji mogu da ostave posledice, za halucinacije, za nadražaj stvarnog doživljaja i, štaviše, prostor za prikazivanje filmova koji su smišljeni da budu suprotnost iskustvu onih koji plaćaju da uđu u tu mračnu utrobu u kojoj će biti ostavljeni na milost i nemilost igri svetlosti i zvuka.”⁵¹

Publika je bila potpuno nepripremljena za ovo iskustvo. Gledaocu je onemogućeno da napravi otklon u trenucima kada nije u mogućnosti da preradi prikazane slike. Danas je teško zamisliti jačinu tog iskustva. Ovaj mediji opsene je u to vreme bio mnogo veće iznenađenje nego što je to slučaj danas sa uvođenjem gledaoca (uslovno rečeno) u virtuelnu realnost. Razlog tome je činjenica da pronalazak filma predstavlja mnogo veću stepenicu nego recimo pojava kombinovanih prikaza raznih medija i njihovog daljeg eksperimentisanja. Kako primećuje Lev Manovič, danas se naglasak pomera ka pronalaženju novih vidova obrade medijskih zapisa

⁵¹ Grau, Oliver (Grau, Oliver), Virtuelna umetnost, Clio, Beograd, 2008, str. 155.

dobijenih od strane već postojećih medijskih mašina – „kultura više ne stremi stvaranju novog. Umesto toga dolazi do beskonačnog recikliranja i citiranja medijskih sadržaja iz prošlosti, umetničkih stilova i formi koji su postali novi internacionalni stil medijski zasićenog društva.”⁵²

Fotografija je upravo zbog ovih tendencija prošla kroz određene promene. Iako su u osnovi funkcionisanja iste, fotografija iz sredine devetnaestog veka i moderna, digitalna fotografija se u određenom trenutku razilaze. Ova potreba savremenih medija odnosno kako ih Manovič naziva Metamediji za „kolažiranje” isključivo postojećih formi, veoma mnogo je izražena i u fotografiji.

*Prag na kojem stojimo prema otvorenim, dvosmernim, razvojnim slikovnim prostorima najavljuje ne samo „kulturu trenutka“ nego i gubitak istorijskog položaja slike kao „svedoka“. Mnemotehnička funkcija nepromenljivog i utvrđenog umetničkog rada popušta pred proizvoljnom manipulacijom slike u kojoj nema ponavljanja, i konačno će postati žrtva sistemskih rešenja koja će, možda, trajati samo nekoliko godina. Slika je u opasnosti da postane prolazna pojava.*⁵³

Moderna fotografija sve više počinje da se tretira kao digitalna odnosno virtuelna slika. Mogućnosti postprodukcije već su prilično prihvaćene, s toga se sadržaj svake fotografije iznova i iznova preispituje a njegova istinitost je uvek pod znakom pitanja.

U poređenju s tradicionalnim slikama i njihovom utvrđenom materijalnošću, digitalne ili virtuelne slike su sasvim drugačije. Po mnogo čemu one više ne liče na ono što smo nekad zvali slikom; za razliku od fotografije, na primer, kompjuterska slika

⁵² Manovič, Lev (Manovich, Lev), *Metamediji – izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001, str. 77.

⁵³ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 258.

– implozija slike, stvarnog i zamišljenog – ne ukazuje ni na šta posebno. Čak i ako se, ponekad, oslanja na određenu izvornu sliku. Iz tog načela i procesa nastanka koji je gore opisan, može se zaključiti da kompjuterska slika predstavlja istinu isto koliko i bilo koje drugo umetničko delo, slika, mozaik ili bilo šta drugo.⁵⁴

Digitalna fotografija je potpuno nematerijalna, ona luta sajberprostornu u kodu koji sačinjavaju nizovi jedinica i nula koji kasnije na ekranskoj slici obrazuju piksele. Kvaliteti i postulati fotografije iz perioda njenog nastanka poljuljani su i percepcija je promenjena. Pojam originala je podjednako stran kompjuteru koliko i digitalnoj fotografiji. Digitalna slika a samim tim i fotografija nije više vezana za određeni medijum već ona može postojati u velikom broju formata i tipova – kako je slika zapravo sadržana u kodu, bilo koja platforma koja može da pročita i prikaže ovaj kod postaje medijum, odnosno prenosilac slike. „Kompjuter nudi umetniku mogućnosti kao što su ispravljanje grešaka, umnožavanje, proizvoljno kombinovanje i rekombinovanje, stalnu povratnu spregu, povratnost i vizuelno-višečulno oblikovanje efekata koji mogu da se izaberu iz ponuđene palete mogućnosti. Grafički programi zasnovani su na jednostavnom krajnje svedenom binarnom kodu: 1 i 0, ili tačno-pogrešno, ali je zato raznovrsnost oblika, reči, zvukova i kretnji, koje oni mogu da opišu, astronomskih razmera.”⁵⁵

U virtuelnoj stvarnosti medijum koji je najzastupljeniji u prenosu slike jeste takozvani MNG (monitor na glavi). Kao što je bilo pomenuto u istoriji virtuelne realnosti, ovaj koncept koji se bazira na sistemu dvogledne paralakse razvijen je sredinom devetnaestog veka (za prikazivanje statičnih slika u početku). Nakon pojave dinamičkog ekrana, došlo je do ideje za njegovim implementiranjem u MNG.

⁵⁴ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 253.

⁵⁵ Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008, str. 261.

Prvi pokušaju su načinjeni sredinom šezdesetih. Upotreba ovih sistema najpre je mesto pronašla u raznim simulatorima u vojsci koja je i bila iza svih istraživanja na ovom polju. Prošlo je skoro pola veka pre nego sto je neki pristupačniji vid ove tehnologije bio proizveden (Firma Oculus Rift je najavila prvi komercijalni MNG set za virtuelnu realnost za kraj 2015. godine). Razlog je bila nedovoljno razvijena tehnologija displeja ali i kompjuterske podloge za ovaj medijum. MNG preuzima osnovnu jedinicu građe slike od svog prethodnika, elektronskog ekrana. Kao i kod svih modernih ekrana, milioni piksela su zasluženi za formiranje slike. Vernost prikaza virtuelne slike zavisi od stepena razvijenosti tehnologije. Kada veličina piksela i njihov broj u slici dostignu ekvivalent broja senzornih ćelija ljudskog oka, virtuelni vizuelni sadržaj biće podjednako uverljiv kao i realni.

Sav materijal predviđen za ovaj sistem je sniman specijalnim postupkom sa dve kamere koje su na međusobnoj razdaljini približno kao i ljudske oči. Tako se stvara prilično realna iluzija trodimenzionalnog prostora. Svakako je reč o iluziji, pošto trodimenzionalna slika postoji samo u memoriji i procesima računara, koji tu sliku prevodi u dvodimenzionalnu formu. Naše oči vide dve različite dvodimenzionalne slike koje spajanjem u mozgu poprimaju trodimenzionalni izgled – trodimenzionalna slika uopšte ne postoji u fizičkom svetu, ona se nalazi u memoriji računara i u mozgu.

Kada je u pitanju medij fotografije, on se virtuelnoj realnosti najviše približava fotografijama panorama koje obuhvataju vidokrug od 360 stepeni. Za ovu svrhu se koriste foto-aparati sa specijalnim sočivom koji mogu iz jednog snimka da snime ovaj raspon ali je mnogo češća situacija da se sa jedne tačke iz nekoliko snimaka pokrije ovaj vidokrug. Kada se fotografije obrade i spoje u celovitu kompoziciju, dobija se sfera koja je iznutra obložena fotografskim slikama. Ako se ove fotografije prikazuju na računarskom monitoru, stiće se utisak da je pogled korisnika fiksiran

a da se ova sfera okreće po zadatim komandama. Međutim, ukoliko se koristi MNG sistem, stvara se iluzija da se oko nas zaista nalazi prostor, a okretanje glave u realnom prostoru podražava i okretanje u virtuelnom prostoru. Ovakve fotografije su svoju popularnost najpre stekle raznim prikazima egzotičnih mesta, istorijskih lokacija i sličnog. Kako sam proces nije previše težak, veliki broj autora pravi svoje panorame i postavlja ih na internet, tako da postoji ogromna baza virtuelnih panorama sa lokacija širom sveta. Ideja o putovanju bez realne promene lokacije koja se javila još u doba velikih slikanih panorama iz devetnaestog veka sada je dobila drugu dimenziju. Uz pristup internetu i nekoliko klikova mišem moguće je virtuelno se pojaviti na takoreći bilo kojoj svetskoj lokaciji. Napredovanje tehnologije i proširivanje baze podataka učiniće ovaj proces još bržim, lakšim i uverljivijim. Fotografske panorame od 360 stepeni predstavljaju naslednika ogromnih slikanih panorama. Međutim, u savremenom dobu u kojem video preuzima primarnu funkciju, ovaj vid fotografije uglavnom ne predstavlja dovoljno atraktivan i dinamičan medij. Jedan citat Rolana Barta vezan za fotografiju uopšte dodatno razjašnjava ovaj problem: „Koliko god Fotografija bila „moderna“, koliko god učestvovala u našoj najživljoj svakodnevi, u njoj ipak postoji jedna zagonetna tačka neaktuelnosti, jedan čudan zastoj, sama suština zaustavljanja.”⁵⁶ Fotografija u virtuelnom svetu može imati svoje mesto u naučnom ili obrazovnom polju, ali kada se govori o zabavi, tu dominiraju drugi mediji, naročito interaktivni. Prosečan korisnik modernih medija, bilo elektronskih ili virtuelnih prosto nema vremena da „zatvori oči i pusti sliku da govori u tišini”, već je potrebna konstantna interaktivnost i protok materijala. Kod virtuelne realnosti je ovaj problem dodatno istaknut – ako uspemo da zavaramo čulo vida sa potpuno uverljivim virtuelnim prostorom, mozak ima potrebu da u ovaj prostor uvede pojam vremena (osim u slučajevima naučnog ili edukativnog korišćenja gde je ova statičnost poželjna).

⁵⁶ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 84.

Budućnost virtuelne realnosti

Promena korisničkog interfejsa je velika razlika koju virtuelna realnost donosi u odnosu na sve prethodne medije. Pojavom prvih računara, interfejs je bio komandnog tipa, što je podrazumevalo poznavanje programskog jezika i osnova funkcionisanja operativnog sistema. Napredovanjem informacionih tehnologija, računari su dobili grafički interfejs koji je u velikoj meri olakšao i ubrzao njihovo korišćenje. Virtuelna realnost ima tendenciju da interfejs učini što prirodnijim, ali time lišava korisnika bilo kakve veze sa konstrukcijom sistema. „Što „prirodniji“ interfejsi, tim je veća opasnost – ne samo da će veći deo „tehnološkog ledenog brega“ biti nedostupan korisniku koji toga nije svestan – nego će doći do prividnog nestanka granica prema prostoru podataka. Sve moćniji računari povećavaju sugestivnu sposobnost virtuelnosti, koja, naročito preko ideologije „prirodnog interfejsa“, polako pokazuje svoj ukupni psihološki manipulativni uticaj. U odnosu na iluzionizam virtuelne stvarnosti, koji je usmeren na sva čula koja primaju privid, ukidanje interfejsa postaje političko pitanje.“⁵⁷

*Zastupnici virtuelne stvarnosti koji su u više navrata ponovili svoju tvrdnju da uranjanje u virtuelnu stvarnost pojačava njihov odnos sa prirodom, možda će se upitati čemu toliki tehnološki trud samo da bismo se posle velikog obilaženja vratili na stvarno. Zar potraga za prirodom uz pomoć tehnoloških sredstava ne liči na obično zakrivljenje hiperbole koje se pretvara da je elipsa?*⁵⁸

Sličnu, pomalo paradoksalnu situaciju možemo da zapazimo u filmu Matriks. Ovaj film u kome je ljudska rasa potčinjena mašinama u distopijskoj budućnosti, bavi se

⁵⁷ Grau, Oliver (Grau, Oliver), Virtuelna umetnost, Clio, Beograd, 2008, str. 203.

⁵⁸ Grau, Oliver (Grau, Oliver), Virtuelna umetnost, Clio, Beograd, 2008, str.200.

upravo pitanjem virtuelne stvarnosti i simulacije. Međutim ljudi, koji vode rat protiv mašina i programa pod nazivom Matriks koji ih sve nesvesno drži u virtuelnoj realnosti, koriste se upravo oružjem protivnika. Kako su odbrambeni sistemi ljudi prilično kompleksni za upravljanje putem nekog drugog interfejsa, ljudi su napravili svoju mikro verziju Matriksa – ovo im omogućava gubitak interfejsa neophodnog u fizičkom svetu što komunikaciju čini daleko efikasnijom. Ovakve promene su očekivane u sistemu koji brzo napreduje, ali upravo u tome leži veliki problem virtuelnog sveta. Digitalni svet doživljamo kao nešto što ne može da bude oštećeno ili izgubljeno, međutim usled čestih promena i nadogradnji, stari sistemi i njihovi fajlovi često bivaju nedostupni usled nedostatka odgovarajuće platforme. Što se napredak bude brže odvijao, to će ovaj problem biti izraženiji. Virtuelna umetnost je samim tim osuđena da ostane zarobljena u starom sistemu a da se o njoj zna isključivo preko dokumenata iz drugih medija.

*Iako je teorijski moguće da se virtuelne slike i njihovi programi zauvek sačuvaju bez i najmanje vidljive promene, to praktično nije izvodljivo jer oni zavise od nosača informacija, koji se menjaju sve brže i brže. Zbog njihove posebnosti i tehničke složenosti treba dosta sredstava i energije da se umetnička dela prenesu u novi oblik memorisanja te stoga i ne slede razvoj tehnologije. Često se navodi primer Nase: više se ne mogu pročitati podaci koje je skupila misija na saturnu 1979. godine; sve trake i dalje postoje, ali ne postoji hardver koji bi ih pročitao. Promena medijuma i bacanje na đubre umetnosti koja je za njih proizvedena elementi su istog mehanizma koji je prouzrokovao propast evropskih panorama pre sto godina: operativni sistemi današnjice predstavljaju zaštitne rotunde prošlosti. Delima virtuelne umetnosti nastalim u proteklih deset godina preti opasnost da će biti izgubljena, jer uprkos ogromnom uspehu na izložbama...*⁵⁹

⁵⁹ Grau, Oliver (Grau, Oliver), Virtuelna umetnost, Clio, Beograd, 2008, str. 260.

2.6 Fotografija i istina

U prethodnim poglavljima su obrađene teme neophodne za razumevanje i shvatanje medija fotografije - njen nastanak, način funkcionisanja, razvoj i pozicija u društvu. Ipak, jedno od najbitnijih pitanja čija razmatranja su umnogome uticala na kreiranje i razvojni tok projekta Memento, neophodno je posebno pojasniti. Radi se o poziciji fotografije kao medija koji prenosi istinu odnosno reflektuje realnost, kao i o načinu funkcionisanja fotografije u okviru - fotograf, delo, posmatrač.

To je bilo / to je bilo odglumljeno

Od samog pronalaska fotografije bilo je jasno da se radi o mediju koji će u potpunosti promeniti svet. Do 19. veka nije postojala nijedna tehnika koja bi sa takvom brzinom, preciznošću i tačnošću predstavila neki vizuelni motiv iz prirode. Iako je princip kamere opskure i kamere lucide uveliko bio poznat i korišćen od strane umetnika, on je i dalje zahtevao veliku crtačku odnosno slikarsku veštinu kako bi sliku dobijenu ovim fenomenom fizike pretvorio u materijalnu sliku. Otkrića, pre svega na polju hemije, omogućila su fiksiranje slike postignute fenomenom kamere opskure i time iz korena promenila percepciju sveta.

Često se kaže da su slikari izumeli Fotografiju (tako što su joj preneli kadriranje, albertijevsu perspektivu i optiku mračne komore). Ja kažem: ne, izumeli su je hemičari, jer je noema „To je bilo“ postala moguća tek onog dana kada nam je jedan naučni događaj (otkriće da su halogenidi srebra osetljivi na svetlost) omogućio da uhvatimo i direktno odštampamo svetlosne zrake koje emituje raznovrsno osvetljen objekt. Fotografija je doslovno emanacija referenta. Od nekog stvarnog tela, koje je bilo tamo, krenula su zračenja i upravo su dotakla mene, koji sam ovde; nije mnogo

*važno trajanje prenosa; fotografija iščezlog bića, dotakla me je kao naknadni zraci jedne zvezde. Nekakva pupčana vrpca povezuje telo fotografisane stvari s mojim pogledom: svetlost, koliko god neopipljiva, ovde je telesna sredina, koža koju delim sa onim na fotografiji.*⁶⁰

Ubrzo je fotografija postala jedan od najzastupljenijih medija, ali je takođe i prvi medij okarakterisan kao prenosilac istine ili stvarnosti. Rolan Bart u Svetloj komori kao jednu od noema fotografije napominje sintagmu "to je bilo". Činjenica da se o ovoj noemi ne govori, ne znači da njeno značenje nije poznato već kako Bart navodi: "... noema „to je bilo“ nije potisnuta (nijedna noema to ne može biti), ali se doživljava ravnodušno, kao neka crta koja se podrazumeva."⁶¹ Noemom "to je bilo", Bart ne govori više o tačnosti koju fotografija pruža već o realnosti koju ona predstavlja. Fotografija nas opskrbljuje činjenicama koje su utvrđene bez metode. Ova realnost ipak može biti sagledana sa više tačaka posmatranja i ispitivana radi što bližeg i što preciznijeg određivanja pojma realnosti u fotografiji. Bitno je ustanoviti činjenicu da čak i ukoliko prihvatimo Bartovu tezu "to je bilo", moramo biti svesni da fotografija ne govori o postojanju ili nepostojanju njenog sadržaja, ona samo kaže da je taj sadržaj nekada postojao.

Sa druge strane, Fransoa Sulaž u svom delu Estetika fotografije opovrgava ovu noemu "to je bilo", i predlaže novu, "to je bilo odglumljeno" uz napomenu da se Bartovo učenje čini mitološkim. Ovaj iskaz objašnjava tvrdnjom da nikada ne možemo biti sigurni da ono što se desilo pred aparatom i fotografom zaista odigralo. Fotografija po njegovom mišljenju nije dokaz stvarnosti, i kako objašnjava, posmatrač biva izigran a njegov sloj nagonskog zavarana. Takođe on predočava da

⁶⁰ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 76.

⁶¹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 74.

je ova zabluda rezultat upravo tolike potrebe za dokazom realnosti, koji je pripisan fotografiji.

Kartje Breson, čuveni francuski fotograf dvadesetog veka, najpoznatiji po svojim dokumentarnim radovima, izjavio je: "Nikad ne režirati prizor, jer to onda više nije fotografija, već (fotografisano) pozorište: veštačko uređenje od kojeg najviše treba zazirati." Fotograf ne sme da se meša, mora biti nevidljiv, kao bestelsni anđeo, kao Dekartov geometar; „na njega treba da zaboravimo, kao i na aparat koji je uvek previše uočljiv“.⁶² Kako njegove radove velikim delom čine portreti, sa popriličnim brojem onih u kojima model gleda direktno u fotografa odnosno kameru, postavlja se pitanje šta sve pripada režiji. Neosporiva je promena u ponašanju svakog subjekta koji zna da je fotografisan: "A čim osetim da me neko gleda kroz objektiv, sve se menja: počinjem da „poziram“, trenutno stvorim sebi drugo telo, unapred se preobratim u sliku."⁶³ U svetu filma gledanje u kameru zabranjuje fikcija a u svetu fotografije, gledanje u kameru kod posmatrača razbija iluziju dokumentarnosti i realnosti. Teoretičarka umetnosti Rozalinda Kraus jasno zaključuje: "Samo prisustvo kamere menja situaciju, interveniše u odnosu na stvarnost. Ujedno, kamera preti da preuzme i zameni oko: upliće se između posmatrača i posmatranog i „oblikuje stvarnost prema svojim pravilima“.⁶⁴

„To je bilo odglumljeno“: svi budu obmanuti ili mogu biti obmanuti u fotografiji – i fotografisani, i fotograf i posmatrač fotografije. Posmatrač može poverovati da je fotografija dokaz stvarnosti, dok je ona samo pokazatelj mnoštva uticaja. Svaka nas

⁶² Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 38.

⁶³ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 17.

⁶⁴ Kraus, Rosalind (Krauss, Rosalind) *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1986, navedeno kod: Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 244.

*fotografija nužno dovodi u zabludu. To je bilo odglumljeno zato što se to dogodilo i zato što se događa negde drugde, a ne tamo gde mislimo. Kao u pozorištu, referent ni u fotografiji nije tamo gde mislimo, ni tamo gde smo, ni tamo gde verujemo. Možda je u fotografiji referent ona sama: u ostalom, to je jedini uslov da dosegne samostalnost.*⁶⁵

Ovaj skeptični pristup realnosti fotografije govori da je nemoguće znati da li je fotografisani prizor bio režiran ili ne, odnosno da li je model na fotografiji bio svestan da je fotografisan ili ne. Kada se jednom ustanovi mogućnost da je situacija mogla biti odglumljena, i da se ne može dokazati suprotno, fraza "to je bilo" gubi svoju uverljivost. Sulaž navodi: "Pred svakom fotografijom mi odsad moramo, u odnosu na pojedinačni život referenta, primenjivati metodičku i prekomernu sumnju, kao Dekart pošto je bio obmanut: fotografija uvek može biti žrtva zloduha, „nekakvog obmanjivača“.⁶⁶ Sulaž itiče i da je ljudima potrebno da veruju u privid i da je to razlog zašto žive u opseni odnosno prividu. "Ukratko, fotografija nas i dalje progoni svojim ključnim pitanjima: šta je objekt koji će se fotografisati? Šta je stvarnost? Kako se može stvoriti delo na osnovu ovakvog manjka očiglednih odgovora?"⁶⁷

Stvarnost i autentičnost

Pojam stvarnosti je vrlo čest u raspravama u fizici, filozofiji, teologiji itd. Svaka od pomenutih oblasti pokušava u svom okviru da objasni ovu pojavu. Ipak, konačna, apsolutna definicija izostaje i ova tema ostaje poprište otvorenih rasprava.

⁶⁵ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 67.

⁶⁶ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 67.

⁶⁷ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 72.

U svetu umetnosti pojam stvarnosti je nakon fotografije dobio potpuno nove definicije ali i nova pitanja. Pokrenuti su mnogi diskursi vezani za realnost, autentičnost, dokumentarnost, objektivnost i mnoge druge pojmove. Kao i u ostalim disciplinama, i u fotografiji postoji mnogo oprečnih mišljenja. U prethodnom poglavlju su razjašnjeni termini “to je bilo” i “to je bilo odglumljeno”. U sličnom duhu rasprava se nastavlja i na području definisanja termina stvarnosti.

Rolan Bart objašnjava da je fotografija ravnodušna prema svakom posredovanju. On navodi i da fotografija ne izmišlja već potvrđuje autentičnost. Ipak, prihvata činjenicu da fotografija može da vara (ali da se tim smicalicama retko služi) i da dok se učestvuje u tim podvalama zahteva mnogo veći trud. Bart dalje dolazi do zaključka da fotografija može lagati o smislu stvari, ali nikada o njihovom postojanju. Ova tvrdnja nam govori koliko je teško ustanoviti pojam stvarnosti u fotografiji. Postojanje stvari je dakle moguće daleko lagodnije prihvatiti kao stvarno od smisla tih stvari. Na teorijskom polju su prethodni iskazi održivi ali u mnogim slučajevima prakse ovakav pristup je neupotrebljiv ili zanemarljiv. Fotografija ipak služi kao izvestan dokaz, koji nam potvrđuje postojanje nečega u šta smo prethodno sumnjali ili čak nismo ni verovali da postoji.

Bart navodi jednu zanimljivu anegdotu iz svog života: “Dobio sam jednom od jednog fotografa svoju fotografiju, ali, uprkos svem trudu, nisam mogao da se setim gde je snimljena; zagledao sam kravatu i pulover ne bih li se prisetio u kojoj sam ih prilici nosio; uzalud. A ipak, pošto je to bila fotografija, nisam mogao poreći da sam bio tamo (iako nisam znao gde).”⁶⁸ Njegov komentar povodom ovog događaja nam na zanimljiv način pokazuje njegovo viđenje fotografije kao medija. Bart navodi sopstvenu promenu koju doživljava neposredno pre nego što će biti fotografisan, a

⁶⁸ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 80.

koju je moguće univerzalno primeniti: “Pred objektivom, ja sam istovremeno: onaj koji mislim da jesam, onaj koji bih voleo da drugi misle da jesam, onaj koji fotograf misli da jesam i onaj kojim se on služi da bi pokazao svoje umeće.”⁶⁹ Kada osoba zna da će biti fotografisana, ona želi sebe da predstavi na najbolji mogući način. Ovo aktivno podražavanje sebe stvara osećaj neautentičnosti a ponekada i lažnog predstavljanja.

Suzan Sontag kaže da u situacijama u kojima većina ljudi koristi fotografije, njihova informativna vrednost istog je reda kao i fikcija, a ovu tvrdnju objašnjava primerom: “Fotografija ljubavnika skrivena u novčaniku udate žene, poster-fotografija rok zvezde iznad kreveta adolescentna, bedž sa otisnutim likom političara na reveru glasača. Slike dece koje taksista drži na štitniku za sunce – sve takve upotrebe fotografija kao amajlija izražavaju osećanje koje je koliko sentimentalno, toliko i implicitno magično: one su pokušaji da se prizove jedna druga stvarnost ili da se položi pravo na nju.”⁷⁰

Problem spajanja pojma stvarnosti i fotografije leži i u razlici njegovog mehanizma funkcionisanja u odnosu na mehanizme naših čula kojim opažamo spoljašnji svet. Iako je na prvi pogled osnova funkcionisanja fotografske kamere vrlo slična funkcionisanju čula vida, postoje veoma bitne razlike. Čulo vida nema sposobnost da zaustavi određenu sliku, već je za njega karakterističan neprekidan protok informacija. Posmatrač ne percipira svet onako kako ga percipira fotoaparat, ali što je još važnije posmatrač ne gleda fotografiju onako kako gleda svet. Viđeni objekat na fotografiji nije isti kao objekat viđen u stvarnom svetu, veličine postaju relativne, odnos prema konkretnom i apstraktnom je promenjen dok vreme i

⁶⁹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 19.

⁷⁰ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 23.

kretanje prestaju da postoje. Odsustvo ostalih čula kojima se posmatrač služi takođe utiče na promenu celokupnog doživljaja. Fotografija nam ne pruža realnost nego nam omogućava da realnost sagledamo na drugi način. Možemo zaključiti da fotografija vidljivi deo sveta koji opažamo iseca na slike koje predstavljaju njegove vremenske i prostorne delove. Osim toga, razumevanje fotografija zahteva postojanje predstave o realizmu, tako da je realizam u fotografiji uvek uslovljen tom predstavom. Fransoa Sulaž navodi 7 tačaka koje objašnjavaju odnos fotografije prema stvarnosti:

- 1. Kao što je Kant dokazao, postoji najpre stvar po sebi, taj apsolut koji se ne može saznati ni upoznati.*
- 2. Po Kantu, čovek ne saznaje ono što pripada osnovnoj ravni (stvar po sebi, noumen i transcendentalni objekt); on se bavi samo fenomenima.*
 - 2. a) Fenomen je uvek jedan poseban fenomen za nekog pojedinca subjekta, dva subjekta ne saznaju na isti način isti fenomen. Zapravo jedan poseban fenomen samo je jedan od mogućih fenomena koji istovremeno zavise i od stvari po sebi i od nekog posebnog subjekta.*
- 3. Fotoaparat potencijalno hvata neki pojedini mogući fenomen, zavisan od nekog pojedinog aparata. Taj fenomen zavisi od ugla posmatranja koji aparat zauzima, to jest od njegovog položaja u prostoru i vremenu. On zavisi od rastojanja između fenomena koji će se fotografisati i foto-aparata, od kadriranja i od samog fotoaparata.*
- 4. Kada je napravljen neki negativ, to je samo jedan od mogućih negativa; jer, on zavisi od svojstava filma ili ploče, od vremena eksponiranja, od svega što je obeležilo čin fotografisanja. Prema tome, reč je o jednom posebnom negativu. Postupak koji uključuje negativ prilikom izrade fotografije nije nužan, ali pošto se najčešće primenjuje, moramo ga uvrstiti u našu analizu kao moguću etapu na putu od stvari po sebi do fotografije koju subjekt prima.*

5. Na osnovu tog negativa pravi se fotografija, opet samo jedna od mogućih realizacija među bezbroj fotografija koje se mogu izraditi od istog negativa.
6. Tu fotografiju – novu stvar po sebi – čovek prima fenomenološki. Ono što obično nazivamo „fotografijom“ samo je fenomen te nove stvari po sebi.
7. Ovaj fotografski fenomen imaće svoju recepciju kod nekog pojedinca subjekta. Taj će prijem biti različit kod primalaca zavisno od njihove prošlosti, kulture i, naročito, poznavanja ili nepoznavanja istorije umetničke fotografije; on će zavisiti i od njihovih ličnih zamisli, pa i estetskih stanovišta, kao i od materijalnih uslova recepcije; od veze (ili odsustva veze) s drugim fotografijama, slikama, tekstovima, itd., sa podlogom na kojoj fotografija stoji, okruženjem u kojem se prima, itd.⁷¹

Neosporna je činjenica da i ako prihvatimo nemogućnost fotografske slike da reprezentuje realno, njegovo prisustvo ipak možemo osetiti na fotografiji. Za ovo je zaslužan indeksički kvalitet fotografije koji funkcioniše čak i ako njen sadržaj ne možemo u potpunosti da razumemo.

Francuski pisac i ideolog realizma, Emil Zola je 1900. godine izjavio da ne možete tvrditi da ste nešto stvarno videli dok to niste fotografisali⁷². Ovaj iskaz nam pokazuje kako fotografija više nije u službi reprezentovanja stvarnosti, već stvarnost bez nje gotovo i da ne postoji. Fotografija postavlja nove norme realnosti.

Suzan Sontag se svojom tvrdnjom o modernom svetu nadovezuje na ovaj pristup: “U prošlosti, nezadovoljstvo stvarnošću izražavalo se kao čežnja za drugim svetom. U modernom društvu, nezadovoljstvo stvarnošću izražava se silovito i najčešće kroz čežnju da se reprodukuje ovaj svet ovde. Kao da samo posmatranjem

⁷¹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 86-87.

⁷² Njuhal, Boumont (Newhall, Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964, str. 94.

stvarnosti u obliku jednog predmeta – sređivanjem u vidu fotografije – ona postaje stvarno realna, to jest nadrealna.”⁷³

Uticaj pojave digitalne fotografije na percepciju stvarnosti

Razlike analogne i digitalne fotografije kao i njihov čitav tranzicioni put opisani su u prethodnim poglavljima. Veoma bitan uticaj digitalne fotografije potrebno je dodatno razmotriti upravo sa stanovišta stvarnosti. Bartova teza da se fotografija trudi samo u slučaju kad laže nije jak argument u digitalnoj fotografiji. Napredak tehnike je doprineo da manipulacija fotografije postane izuzetno laka, brza i pristupačna. Iako u samom mehanizmu nastanka nema velike razlike osim što je hemijski proces zadržavanja latentne slike na filmu zamenjen elektronskim procesom u digitalnom senzoru, suštinska promena je u postprodukciji digitalne fotografije. Ukoliko je digitalna fotografija prikazana u njenom sirovom, neprerađenom obliku, ona po autentičnosti nije manje vredna od analogne fotografije. “Da li su upotreba kompjutera i digitalizacija u procesu proizvodnje slike dovele doba („lažne“) nevinosti do kraja? Lažna nevinost pripadala je periodu od sto pedeset godina. U to doba su fotografije, nastale hemijskim putem, nudile slike, koje smo lagodno mogli da smatramo: uzročno proizvedenim verodostojnim izveštajima o stvarima u realnom svetu, i koje se pouzdano mogu razlikovati od tradicionalno pravljenih slika, koje su delovale kao zloglasno dvosmislene i neodređene ljudske konstrukcije. (Mitchell, 1992: 225).”⁷⁴ Mičel ovim iskazom insistira na razlici između slikarstva i fotografije, a zanemaruje razlike između analogne i digitalne fotografije.

⁷³ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 81.

⁷⁴ Mičel, Vilijam (Mitchell, William), *The reconfigured eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

Iako se termin "prava fotografija" danas u žargonu najčešće vezuje za analognu fotografiju, njena definicija označava fotografski proces koji ni na koji način nije bio podvrgnut nekom vidu manipulacije. "Termin „prava fotografija“ ukazuje na proces pravljenja fotografija, koji, u skladu sa svojim principima, isključuje svaku prepoznatljivu obmanu, konstrukciju ili manipulaciju."⁷⁵ Stav Leva Manoviča da digitalna tehnologija (Lev Manovič uvodi termin postfotografije koji označava doba digitalne fotografije) ne podriva "pravu" fotografiju iz prostog razloga što "normalna" fotografija nikada nije ni postojala.⁷⁶ Ovaj stav je upravo rezultat razmišljanja kojima smo se bavili u prethodnom poglavlju, da je fotografija kompleksan proces koji zahteva veliki stepen posredništva čime gubi moć apsolutne objektivnosti.

Semiotičke analize podrivaju status fotografije kao medija koji govori istinu, tako da digitalne slike i promena koju su donele zapravo imaju manje uticaja nego što se to misli. Gubitak sposobnosti govora istine je sadržan u aktu reprezentacije koji važi i za analognu i za digitalnu fotografiju. Tvrditi da je jedna od ove dve vrste slikanja istinitija od druge, predstavlja samo kulturno ubeđenje. Ukratko, „potpuno je irelevantno da li je slika dobijena mehaničkim ili digitalnim putem“⁷⁷

⁷⁵ Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 432.

⁷⁶ Manovič, Lev (Manovich, Lev), *The Paradoxes of Photography, Photography after Photography*, Germany, 1995.

⁷⁷ Kember, Sara (Kember, Sarah), *Virtual Anxiety: photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1998, str 11.

Saznanje putem fotografske slike

„Kako ćeš razumeti svoju prošlost kad su fotografije sve što imaš?“⁷⁸

Ovo pitanje nije vezano samo za jedan konkretan slučaj, već može biti univerzalno primenjeno na celokupni medij fotografije. Nastajanje fotografije vezuje se za određeni trenutak u istoriji, međutim njihovo postojanje u materijalnom smislu nakon trenutka stvaranja ostaje nepromenjeno (pod uslovom da su adekvatno uskladištene). Fotografije predstavljaju dvodimenzionalni prikaz nekog objekta ili pojave koji više ne postoje, ili makar ne u tom obliku. Fransoa Sulaž objašnjava odnos fotografije sa fotografisanim objektom i vremenom fotografisanja terminima “gubitak” i “ostatak”. “Gubitak se odnosi na jedinstvene okolnosti čina fotografisanja, na trenutak okidanja, na objekt za fotografisanje i na širi, bespovratni proces dobijanja negativa: ukratko, gubitak je vreme koje je prošlo, i biće koje je prošlo. Ostatak je sačinjen od tih fotografija koje je moguće napraviti polazeći od negativa. Gubitak je neizlečiv, nepopravljiv: fotografija nam to dovikuje i pokazuje, ona nas prisiljava da to zamislimo. Taj gubitak nije apsolutan i silovit zato što su izgubljeno vreme, objekt ili biće ranije bili od velike vrednosti po sebi ili za nas, već zato što su to vreme, taj objekt ili to biće sada izgubljeni zauvek: činjenica da su izgubljeni čini da im vrednost najednom postaje apsolutna, i da taj apsolut odmah zarazno deluje na gubitak, na naš gubitak. Ostatak nikome ne može predstavljati čudesan lek za izgubljeno, osim onima kojima je potrebno da veruju u čuda; jer, kako nam ostatak može olakšati gubitak? Da li tako što omogućava da ga prežalimo? Ponekad, možda; u svakom slučaju, on je jedino što nam preostaje, ono s čim ćemo morati da se izborimo, da se izmučimo da izvojevamo pobeđu, ono pomoću čega će umetnik napraviti svoje delo: fotografija ili veština prilagođavanja ostataka... beskrajni gubici,

⁷⁸ Pitanje Ilana Ziva (Ziv, Ilan) koje je uputio svojim ćerkama u svom filmu *Tango robova* (*Tango of slaves*), Icarus films, 1994, o sećanjima na holokaust, navedeno kod: Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 198.

beskrajni ostaci...⁷⁹ Problem saznanja putem fotografske slike leži i u tome što se svaka fotografija može staviti u kontekst za koji nije pravljena, što onemogućava postojanje jedinstvenog suštinskog značenja u njima.

Fotografija predstavlja iskaz, tačnije nepotpun iskaz. Za razumevanje iskaza koji daje fotografija, potrebna su predznanja koja će uticati na tumačenje sadržaja, ali i poznavanje fotografije kao medija. Bergin spominje interesantan primer u kome nedostatak poznavanja fotografije kao medija stvara probleme pri razumevanju fotografije: "Razmotrimo na tren uspostavljanje jedne rudimentarne situacije diskursa koji obuhvata fotografije. Antropolog Melvil Herskovic pokazuje Bušmanki fotografiju njenog sina. Ona ne može da prepozna nikakvu sliku dok joj se ne ukaže na pojedinosti. Takva nesposobnost može izgledati kao logična posledica života u kulturi koja se ne bavi dvodimenzionalnim, analognim preslikavanjem trodimenzionalnog "realnog" prostora, u kulturi bez realističke prinude. Za tu ženu fotografija nije poruka sve dok je antropolog jezički ne odredi. Metajezički iskaz kao što je "Ovo je poruka" ili "Ovo predstavlja tvog sina", neophodan je da bi ona protumačila snimak."⁸⁰ U društvu koje je bazirano i utemeljeno na fotografijama možemo pronaći potpuno suprotan primer, naime problem nije "pročitati" fotografiju, problem je pronaći joj jedan jedinstven smisao. Zaključak je da je u celom procesu jedino bitno konzumirati fotografije, sve ostalo jeste naš subjektivni izbor. "Dok prelećemo pogledom preko stranica, višestruki identiteti se smenjuju pred našim očima. Udaljenost i dubina urušavaju se pred kompleksnom i izvanrednom površinom same slike. Šta bi moglo da nas odvraća od balsamiranja između ovih veličanstvenih identiteta? Ona: kako upravo ispija čaj na travnjaku seoskog imanja, obasjana zlatnim sunčevim zracima, „lepo odevena, lepo odgojena“, tog „beskonač-

⁷⁹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 118.

⁸⁰ Bergin, Viktor (Burgin, Victor), *Promišljanje fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2016, str. 90.

nog leta“. Čas kao lepotica južnih zemalja, mlada i sveža, dok možda negde krije svog tamnoputog ljubavnika. Čas kao obrazovana žena, na svojim proputovanjima po Evropi u potrazi za avanturama. On: od gospodina iz velikog grada, preko krepkog bicikliste. Do iluzija iz Havane. Sve ovo su mogući svetovi koje fotografija može da nam ponudi... naš jedini izbor je među ovim ponudama, jer mi nemamo drugog izbora osim da konzumiramo... tako bar glasi argument. “⁸¹

Iako je nemoguće utvrditi jedno jedinstveno značenje svake fotografije, njen sadržaj svakako postaje stvarniji onog trenutka kada vidimo fotografiju. “Možda imamo nesavladiv otpor prema verovanju u prošlost, u istoriju, osim kada nam je predstavljena u obliku mita. Pred Fotografijom taj otpor prvi put mora da ustukne: prošlost je sada jednako sigurna kao i sadašnjost; ono što vidimo na papiru jednako je sigurno kao ono što dodirujemo.”⁸²

Ipak, stečeno saznanje će u osnovi biti samo privid znanja, podjednako kao što je čin fotografisanja bio privid prisvajanja scene. Nasuprot ovoj činjenici, mnogi fotografi smatraju da njihovo delo može preneti neku vrstu čvrstog značenja, da može otkriti istinu. Fotografija je u trenutku nastajanja uvek predmet u nekom kontekstu ali upotrebu fotografije kasnije neizbežno prate konteksti u kojima su takve upotrebe oslabljene i u kojima postaju sve manje relevantne. U nekim slučajevima se prvobitne namere upotrebe fotografije menjaju ili čak potpuno istiskuju kako bi ista fotografija bila upotrebljena u druge svrhe.

⁸¹ Edwards, Stiv (Edwards, Steve), *The Snapshooters of History*, Ten/8, 1989, str 5, navedeno kod: Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 304.

⁸² Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 81.

Fikcija i fantazija

U prethodnim poglavljima je raspravljana pozicija fotografskog medija u odnosu na istinu, odnosno realnost. Kao što se može zaključiti, iako se u praksi fotografija predstavlja kao medij koji prenosi istinu, veoma je teško sa teorijske tačke gledišta doći do istog zaključka. Postizanje apsolutno objektivne fotografije je iz pomenute perspektive nemoguće. Čak i ako zanemarimo tezu da ukoliko samo postoji mogućnost da je fotografija režirana ili da je na bilo koji način uticano na njen nastanak, ipak moramo da prihvatimo svaku fotografiju sa dozom rezerve, jer postoji niz problema koji se postavljaju na putu ka utvrđivanju objektivnosti. Šarl Bodler je krajem devetnaestog veka izneo jednu, za današnje vreme diskutabilnu tvrdnju: „Ako joj se ikad dozvoli da posegne za sferom nedodirljivog i imaginarnog, ili bilo čim što ima vrednost isključivo zato što u njega čovek unosi nešto iz svoje duše, teško nama!“⁸³ On ne samo da je prihvatio verodostojnost fotografije, nego se i usprotivio bilo kakvom njenom zalaženju u druge sfere – za njega je fotografija predstavljala isključivo tehničko pomagalo. Bodler je apelovao na to da fotografiji ne sme da se dopusti bilo koja sfera imaginarnog ili fiktivnog. Kasnije se ispostavilo da je vrlo teško oduzeti fotografiji ove aspekte. Veliki problem za pojavu fikcije u fotografiji leži u vizuelnim medijima koji datiraju pre pojave fotografije. Fotografija je ponudila nešto što nijedan drugi medij nije bio kadar da uradi, a to je mogućnost da reprodukuje svarnost. Slikartsvo, ma koliko težilo tome, nije moglo postići taj cilj na pravi način. „Šta je dovelo do tog neprikosnovenog realizma? Dovala je potreba da se veruje u jednu čvrstu i zauvek nepromenljivu stvarnost; potreba da se veruje u realnost.“⁸⁴ I pored ove izražene potrebe, brzo je uočen potencijal fotografije u

⁸³ Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles), *The Salon of 1859*, ponovo štampano u P. E. Charvet (ed.), *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Harmondsworth: Penguin, 1992, str. 297.

⁸⁴ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 97.

drugim poljima poput irealizma, kao i odbacivanju puke reprodukcije što je otvorilo put ka kreaciji, odnosno od imitacije je promenjen smer ka fikciji. Fotograf je mogao da interveniše, da manipuliše mnogim aspektima fotografskog snimka. Pored pojave fikcije u fotografiji, upravo zbog tada utvrđene potrebe za predstavom realizma na fotografiji, moralo je doći i do promene u prijemu kod posmatrača. Pored procesa pri snimanju fotografije odnosno načina na koji se ona proizvodi, bilo je neophodno osmisliti način na koji će funkcionisati njen prijem. Veoma bitna razlika je u prijemu fotografije koja se posmatra kao realizam sa jedne strane i koja se posmatra kao fikcija sa druge strane. Kada fotografiju posmatra kao realizam, posmatrač u njoj traži stvarnost i biva gotovo ropski potčinjen traganju za smislom. Sa druge strane, kada je svestan da se na fotografiji koju gleda nalazi fikcija i ako prihvati činjenicu da se radi o režiranoj fotografiji, njegovo razmišljanje, uključivanje mašte i imaginarnog se ispoljava potpuno nesmetano. "Svest o fikciji ne škodi toj fikciji. Poput Brehta, Lalijski kao fotograf zahteva ujedno i fikciju, i svesno rastojanje u odnosu na nju: „Preko namerno pokazanih lažiranja, mi s punom svešću uranjamo u fikciju“. Da bi postojala fikcija, ne sme biti obmane: to je stav suprotan Bartovoj tezi, jedno anti- „to je bilo“. Posmatrač fikcije može reći: „Da, to je bilo odglumljeno, hajde da i mi sada glumimo.“⁸⁵

Režiranje u fotografiji se kako smo zaključili u prethodnim poglavljima ne odnosi samo na unapred režiranu scenu koja se fotografiše, već se odnosi i na jedan vid nesvesnog režiranja. "Najzad, svaku fotografiju pravi čovek nesvesno izložen snažnom uticaju nagona, želja i uzora koje hoće da oponaša ili izbegne. Svaki je fotograf dakle, hteo ili ne, reditelj i na trenutak sam Bog. Svaka fotografija je scensko upriličenje."⁸⁶ Ova Sulažova tvrdnja indirektno govori da je nemoguće

⁸⁵ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 104.

⁸⁶ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 67.

snimiti objektivnu fotografiju, bez subjektivnih uticaja fotografa. Ovaj vid uticanja na fotografsku sliku se čak i u dokumentarnoj fotografiji može tretirati kao kreativno oruđe ili lični pečat fotografa i svakako se mora razdvojiti od režiranja odnosno nameštanja scene. Upravo zbog prihvatanja fotografije kao medija koji prenosi realnost, ona biva osetljiva na bilo kakvo aranžiranje, ali onog trenutka kada prihvatamo fikciju u fotografiji, ne postoje više nikakva ograničenja u njenom kreiranju niti bilo kakav faktor koji njenu prirodu dovodi u pitanje. Neki fotografi ističu upravo mogućnost fotografije da predstavlja realnost na drugi način ili da je prosto menja kao jednu od njenih osnovnih i najprimamljivijih osobina: “Kad bi u fotografiji postojala mogućnost tačnog predstavljanja, ja se njom ne bih ni bavio.”⁸⁷ Ovakav stav je u direktnom sukobu sa osnovnom ulogom fotografije od trenutka njene pojave i uloge reprezentata realnog a fotografa kao pukog dokumentariste koji samo objektivno beleži stvarnost. Kroz istoriju je bilo mnogo suprotnih mišljenja fotografa i kritičara povodom pitanja realnosti, režije, aranžiranja i fikcije. Pit Tarner, jedan od pionira kolor fotografije je izjavio: „Stalno me iznenađuje kad vidim koliko mnogo fotografa odbija da menja stvarnost, kao da je to nekakvo zlo. Menjajte stvarnost! Ako tu stvarnost ne možete da nađete, izmislite je (Pit Tarner, Pete Turner).“⁸⁸ Fransoa Sulaž dalje zaključuje: “Fotografija mora biti ne samo režija i igra, već i izumevanje; po tome je fotograf stvaralac.”⁸⁹

Izuzetno važnu ulogu za ustanovljavanje aspekata fotografkse slike ima posmatrač, a Žan Klod Lemanji na jednom od svojih predavanja zaključuje: “Svaka se fotografija može posmatrati iz ugla dokumenta ili iz ugla umetnosti. Nije reč o dve

⁸⁷ Majar, Klod (Maillard, Claude), ...*Sur l'imphotographiable. Le deroulement*, u *Photocouleur critique, La Trempblade, Photolangages*, 1985, str. 14, navedeno kod: Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 57.

⁸⁸ Tarner, Pit (Turner, Pete), *Photo. Les grands photographs*, br. 7, Paris, 1983, str. 7, navedeno kod: Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 69.

⁸⁹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 69.

vrste fotografije. O tome odlučuje pogled onoga ko fotografiju posmatra.”⁹⁰ Ovo pitanje prijema i tumačenja fotografske slike je opširnije razmotreno u sledećem poglavlju.

2.7 Prijem fotografske slike

U poglavlju *Fotografija i istina* obrazložene su pozicije fotografije kao medija koji prenosi istinu. Nemogućnost utvrđivanja objektivne realnosti dovodi nas do interpretacije viđenog sadržaja. U ovom poglavlju je fokus na odnosu fotograf - delo - posmatrač sa idejom da se utvrdi uloga svakog od tri činioca bitnih za fotografski medij kao i da se razjasni njihova međusobna interakcija. Nakon toga biće reči o pojmovima koje navodi Bart, studium i punktum, koji se univerzalno mogu koristiti u tumačenju svake fotografije.

Fotograf - delo - posmatrač

*Uostalom, može li postojati čist prijem čiste fotografije? Zar primalac ne projektuje uvek reči na sliku? Univerzalnost i neposrednost fotografije su varke.*⁹¹

Ova tri pojma moguće je postaviti u trougao i svakom odnosu pripisati određenu interakciju. “Fotografiju kao da posebno odlikuju tri različite stvarnosti: uslovi koji

⁹⁰ Lemanji, Žan-Klod (Lemagny, Jean-Claude), *Enrichir, conserver, communiquer (Obogatiti, sačuvati, pokazati)*, predavanje održano na šestim fotosusretima u Bretanji, Lorijan, 15. nov. 1987, neobjavljeno, navedeno kod: Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 143.

⁹¹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 235.

omogućavaju nastanak fotografije; uslovi koji omogućavaju proizvodnju fotografije; uslovi koji omogućavaju prijem fotografije. Ipak, da li je to tako jednostavno?"⁹² Za stvaranje fotografskog dela, najbitniji je fotograf. On odlučuje o svim aspektima nastanka fotografske slike na koje može da utiče. Bilo da teži snimanju objektivne ili subjektivne fotografije, fotograf odabirom motiva i vremena fotografisanja teži da ispolji svoju zamisao, emociju ili stav preko svog snimka. Iako fotograf u trenutcima snimanja misli na sam fotografski snimak, krajnji cilj jeste prijem fotografije koji pripada posmatraču. „Ranije mi je aparat imao ulogu zamke za slike. Fotografije su mi bile [...] potpuno zatvorene, spremne za posmatranje, imale su početak i kraj. Sada su mi snimci otvoreni; nastojim da njima neko okruženje tek naznačim, umesto da ga podrobno opisujem. Fotografiju više ne namećem, nego je nagoveštavam i puštam ljude da deo puta pređu sa njom. Fotografska slika je rastavljena na delove; na posmatraču je da je sastavi.“ Doano, dakle, opisuje ovde prelaz od reproduktivne slikovitosti do stvaralačke uobrazilje."⁹³ Sa druge strane, posmatrač ne razmišlja nužno o fotografu, mada u nekim situacijama može doći do razmišljanja o fotografu, njegovom naporu i namerama, što se dešava uglavnom u profesionalnim krugovima. Ovaj osećaj je daleko drugačiji kada se posmatra slika rađena tehnikom ulja na platnu, skulptura ili delo proizvedeno nekom drugom tehnikom klasične umetnosti. Razlog za ovakvu promenu percepcije je sama priroda medija fotografije, koja iluziju stvarnosti predstavlja na toliko veran način da je fotografija kao objekat praktično nevidljiva; ona predstavlja prozor u neku drugu realnost. Prednost koje ovo nepoznavanje fotografa ili njegovog prethodnog rada može stvoriti ogleda se upravo u slobodi interpretacije umetničkog dela. "Umetničko delo ne upućuje odmah na nešto što ga je stvorilo. Kada nimalo ne poznajemo okolnosti koje su do njega dovele, kada ne znamo kako je izgledao stvaralački pro-

⁹² Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 111.

⁹³ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 183.

ces koji mu je prethodio, pa čak ni ime onoga ko ga je omogućio, baš tada je delo najbliže sebi.”⁹⁴

Velika razlika između fotografije i klasičnih umetničkih tehnika jeste i nepostojanje aure kod medija fotografije. Walter Benjamin je uveo ovaj pojam koji se vezuje za original umetničkog dela i predstavlja metafizičku vezu između posmatrača i autora posredstvom dela. Auru umetnik utiskuje u svoje delo pre svega ručnim radom sa materijalom. Kako Benjamin smatra, ovu auru je nemoguće reprodukovati.

Ako zanemarimo nepostojanje aure, tumačenje fotografije odvija se slično kao i tumačenje drugih vizuelnih dela klasične umetnosti, makar na nivou likovnosti. Ipak, upravo zbog njene osobine da “reprodukuje” stvarnost, tačnije da stvara iluziju reprodukcije trenutka stvarnosti, tok tumačenja fotografije se kreće u drugom smeru. “U toj sumornoj pustinji najednom mi stiže neka fotografija; ona me oživi, a oživim i ja nju. Tako bi, dakle, trebalo da nazovem privlačnost koja joj podaruje postojanje: oživljavanje. Sama fotografija nije ništa živo (ne verujem u „žive“ fotografije), ali me ona oživljava: upravo to je avantura.”⁹⁵ Fotografije koje ne prikrivaju da prikazuju režiranu stvarnost, bliže su delima klasične umetnosti po mehanizmu recepcije iz razloga što kao ni slike ili skulpture ne govore o istini iz pozicije dokumentarnosti.

Pročitajmo sada, imajući na umu fotografsko delo, početak knjige Vazduh i snovi koju je Bašlar napisao nemajući fotografiju ni na kraj pameti: „Uvek se tvrdi da je mašta sposobnost stvaranja slika“; realistička fotografija, fotografija-uspomena,

⁹⁴ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 181.

⁹⁵ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 24.

porodična fotografija, reportažna fotografija nastale su na osnovu takvog tvrđenja. „A mašta je, pre, sposobnost izopačavanja slika koje dobijamo opažanjem“: nije li to izvanredan opis fotografije i rada umetničkog fotografa? „Ona je, pre svega, sposobnost oslobađanja od prvobitnih slika, njihovo menjanje“: a to su, uopšteno gledano, postupci koje primenjuje svaki umetnički fotograf. „Ako nema promene u slikama, ako nema njihovog neočekivanog spoja, nema ni mašte, nema živopisnih slika i predstava. Ako prisutna slika ne podseti na neku apstraktnu, ako neka slučajna slika ne uzrokuje izobličenje čudnih i iskrivljenih slika, ako ne dovede do eksplozije slika, to znači da nema maštovitosti. Postoji samo opažanje, sećanje na opaženo, pamćenje poznatog, naviknutost na boje i oblike.“ Nije li cilj fotografskog dela upravo ta promena slika, to objedinjavanje onih koje smo po navici držali razdvojene, to odbijanje da im se da uloga vernog čuvara prošlosti. „Ključni pojam koji odgovara mašti nije slika, već imaginarno. Vrednost slike meri se po obimu njenog živopisnog i izmaštanog oreola. Zato su Bart i Ani Dipre bili tako opčinjeni fotografijama svojih roditelja – a ne zato što te fotografije reprodukuju prošlost. „Zahvaljujući svojoj sposobnosti izmišljanja, mašta je u suštini otvorena, sklona širenju. U čovekovom duševnom životu, ona je oličenje otvorenosti, pa i oličenje novog“; mi bismo dodali da je ona, takođe, iskustvo slobode stvaralaštva. Fotografsko delo oslobađa uobrazilju svoga primaoca.⁹⁶

Primanje i tumačenje dela se nikada ne odvijaju neposredno, već uvek posrednim putevima, čak i kada posmatrač nije svestan toga. Za svako umetničko delo postoji neograničen broj mogućih tumačenja a fotografija ne predstavlja izuzetak. Ona pruža posmatraču mogućnost da interpretira njen sadržaj na osnovu svog iskustva, znanja i mašte. Ovim fotografsko delo dobija bogatstvo sačinjeno od neograničenog broja značenja. „Neki fotografisani trenutak dobija smisao samo utoliko što onaj

⁹⁶ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 182.

ko posmatra može videti trajanje koje nadilazi taj trenutak. Kada kažemo da neka fotografija stvara smisao, mi joj pripisujemo i prošlost i budućnost.“ Zapravo, mi toj fotografiji pripisujemo smisao, ali nikada taj smisao nije dat jednom i zauvek; baš ta dijalektička igra između njenih različitih smislova izaziva naše oduševljenje i čini bogatstvo fotografije.”⁹⁷

Način na koji fotograf takođe utiče na posmatračevo tumačenje je davanje naziva fotografiji. Ovaj potez automatski kod posmatrača sugerise tumačenje fotografije, i sužava polje slobodne interpretacije koju bi posmatrač inače imao. “Naslovi, ili natpisi, u isto vreme fiksiraju značenje, ali i bivaju uključeni u igru mogućih značenja. Odbijanje da se da naslov, kao kada se navede Bez naslova, takođe nije neutralno. To implicira da fotografija treba da „govori za sebe“.⁹⁸ Važnost naslova fotografije uočio je i Pit Tarner (Turner, Pete): „Naslov snaži tumačenje smisla slike“.⁹⁹ Sam naslov sugerise posmatraču neke od aspekata snimka poput sadržaja, lokacije na kojoj je snimak napravljen kao i datuma fotografisanja. Posmatrač odlučuje da veruje u ove informacije po ličnom nahodjenju. Njegovo prethodno znanje i iskustvo vezano za sadržaj fotografije igra veliku ulogu u tom procesu. Vrsni istoričari na primer poznaju sve aspekte vezane za vojne uniforme ili tehniku, kao i doba u kojem su korišćene i lako mogu da otkriju ako naslov fotografije ne odgovara njenom sadržaju i pripisanom datumu bilo da se radi o slučajnoj grešci ili nameri, ali većina neupućenih ljudi će olako prihvatiti naslov zbog nepoznavanja materije.

Još dalje od samog naslova fotografije je otišao fotograf Dvejn Majkls (Michals, Duane) koji insistira na tome da dopiše određeni tekst pored fotografije.

⁹⁷ Berger, Džon (Berger, John), *Another way of telling*, Pantheon Books, 1982, str 89,

⁹⁸ Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 382.

⁹⁹ Tarner, Pit (Turner, Pete), *Photo, Les grands maitres de la photographie*, br. 7, Paris 1980, 7 navedeno kod: Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 265.

Njegov stav je da je fotografija nepotpuna i u nedostatku u odnosu na pisani tekst. „Ako vam pokažem fotografiju, to je dvodimenzionalno iskustvo; s tekстом ona već postaje nešto trodimenzionalno. Fotografija bi vam pokazala, naravno, kako je moj otac tačno izgledao, ali, ako tome dodam tekst, videće se kakvi su bili naši odnosi i šta sam o njemu mislio. Poređenja radi, čitati ljubavnu priču i zaljubiti se dva su različita iskustva. [...] Ako vam pokažem očevu fotografiju na kojoj sam napisao ono što o njemu mislim, to je već nešto sasvim drugo i čini se da hiljadu puta povećava vašu moć razumevanja mojih odnosa prema njemu. Po mom mišljenju, najvažnije stvari u životu su one koje se ne mogu videti. Fotografija vam pokazuje slike onoga što činjenički postoji, ali vam teško može prikazati nevidljivo.“ Kakvo je iznenađenje pročitati ovaj tekst, a znati da je Dvejn Majkls jedan od čuvenih fotografa današnjice! U njegovim rečima pronalazimo određen broj postavki koje smo ranije naznačili da ćemo preispitati, a to su: fotografiji bi bio cilj da liči na neku vizuelnu stvarnost; ona bi nam morala pružiti mogućnost da je razumemo; autorov primer zasniva se na porodičnoj fotografiji pomoću koje subjekt nastoji da sačuva sliku jednog roditelja; ono najvažnije u životu neuhvatljivo je fotografijom, ali bi se nevidljivo moglo rekonstruisati tekстом. Ovaj paradigmatični zapis objedinjuje sva gledišta koja ćemo proučiti, utoliko pre što se drugi fotografi od njih ograđuju ili im se otvoreno protive.¹⁰⁰

Ovaj stav moramo prihvatiti isključivo kao lični afinitet ovog autora. Bitno je razgraničiti da se radi o dva različita medija i da je svaki u svom okviru bitan i koristan i bilo kakva rasprava o superiornosti jednog medija u odnosu na drugi je nepotrebna. „Ponovićemo da umetničko delo nije nešto što je prodato, niti je na prodaju po načelu „ključ u ruke“. Fotografija ostaje zapitana nad samom sobom, nad stvarnošću i nad nama samima. Napredak u fotografiji ostvaruje se samo kroz

¹⁰⁰ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 236.

traganje, i zahvaljujući njemu. Ali će nam transcendentalni objekt ostati nedostupan. Zadovoljimo se, dakle, fotografskim objektom. I nemojmo izrabljivati fotografski proizvod, nego se posvetimo istraživanju fotografskog dela.”¹⁰¹

Studium punktum

Rolan Bart uvodi dva termina prilikom tumačenja fotografske slike. Naziva ih studium, i punktum. Studium predstavlja doslovno čitanje fotografije, odnosno opažanje njenih kulturnih, lingvističkih i političkih interpretacija, dok punktum predstavlja mogućnost fotografije da “rani”, odnosno napravi direktan emotivni kontakt sa posmatračem. “Drugi element će poništiti studium (ili ga razbiti na delove). Taj element neću ja tražiti (kao što sam svojom suverenom svešću istraživao polje studiuma); on sam poleće sa scene kao strela i ubada me. Na latinskom postoji jedna reč koja označava tu ranu, taj ubod, beleg napravljen šiljatim predmetom: ta reč mi odgovara utoliko više što ona upućuje i na ideju punktuacije i što su fotografije o kojima govorim zapravo punktualne, ponekad čak išarane tim osetljivim tačkama; te oznake, te rane – upravo to su tačke. Drugi element koji dolazi da poremeti studium, nazvaću, dakle, punctum; jer punctum je takođe: ubod, rupica, mrljica, mali rez – ali i bacanje kocke. Punctum jedne fotografije je neka slučajnost na njoj koja me ubode (ali me i rani, potrese).”¹⁰² Prilikom posmatranja fotografije posmatrač unosi studium u svaku fotografiju, on je analizira sa različitih gledišta, posmatra njenu sadržinu, uočava objekte koje fotografija sadrži, definiše njihove međusobne veze i odnose i nakon te analize formira utisak. Ukoliko fotografija ne poseduje punktum, posmatrač će na osnovu studiuma prema tim fotografijama imati samo

¹⁰¹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 95.

¹⁰² Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 30

interesovanje, odnosno takve fotografije mogu samo da mu se svide ili ne. Bart ovaj odnos poredi sa neodređenim, površnim interesovanjem koje se može osetiti i za ljude, prizore, odeću ili knjige koje se smatraju “dobrim”. Punktum sa druge strane ostvaruje daleko snažniji utisak. On se “urezuje” u posmatrača u daleko intimnijem postupku. Ne treba pogrešiti i reći da je studium objektivno isti za sve posmatrače a da je punktum zaseban za svakoga. Studium zahteva poznavanje određenog stepena kulture, odnosno zahteva razumevanje sadržaja slike, poznavanje njenih znakova i simbola. Punktum ima nešto drugačiji mehanizam delovanja: “Poslednja stvar o punctumu: bio zaokružen ili ne, on je dodatak – ono što ja dodajem fotografiji, a što je ipak već u njoj.”¹⁰³

Punktum postoji u fotografiji, ali da bi došlo do okidanja njegovog mehanizma funkcionisanja, posmatrač ipak mora da poseduje bazu koja će moći da podstakne ovaj mehanizam. Sam Bart u jednom trenutku opisuje fotografiju svoje majke u zimskoj bašti, i nakon prilično emotivnog teksta upravo objašnjava punktum, međutim na kraju priče o fotografiji dodaje: “...ali za vas u njoj nema rane...”¹⁰⁴ Ovo nam govori da ni punktum kao ni studium nisu univerzalni, odnosno da predstavljaju subjektivne kategorije svakog posmatrača. Prva, odnosno punktum, vezana, za racionalno prepoznavanje sadržaja fotografije, dok je druga, punktum, bliža afektivnom nagonu, odnosno emociji. Ne treba pomešati punktum sa šokom – fotografija može i bez punktuma da izazove šok. Ono što punktum izaziva jeste nemir, odnosno neravnoteža. Fotografije koje šokiraju bez postojanja punktuma traju kratko, posmatrač ih pogleda ali ih ne pamti, trenutni efekat izaziva reakciju ali na njima ne postoji dvojstvo ili ometanje “ravnoteže” posmatrača.

¹⁰³ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 55.

¹⁰⁴ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 71.

Činjenica da fotografski medij još od svog nastanka ima nametnutu funkciju da predstavlja i prenosi stvarnost odnosno realnost, svakoj fotografiji pripisuje potencijalni punktum. Bart pravi razliku između realnog i živog u fotografskom mediju: “potvrđujući da je objekt bio realan, fotografija izokola stvara verovanje da je on živ, zahvaljujući obmani koja nas navodi da Realnosti pripišemo višu, na neki način neprolaznu vrednost; ali ona pomera to realno u prošlost („to je bilo“) i time nam sugerše da je ono već mrtvo.”¹⁰⁵ Tako mnoge fotografije mogu izazvati jaku emociju samo na osnovu činjenice da prikazuju realnost, ali realnost iz doba dok je bila “živa” – sama vremenska distanca u ovom slučaju predstavlja punktum. Bart daje zanimljiv primer iz života, kojim objašnjava razliku fotografije i filma, odnosno melanholiju koju izaziva fotografija poredi sa melanholijom koju oseća gledajući preminulog glumca, a ne njegovu ulogu: „ovo je bilo“ glumca nije isto što i „ovo je bilo“ uloge – ne mogu da gledam ili ponovo da gledam glumce za koje znam da su mrtvi a da me ne obuzme izvesna melanholija (ništa slično nikada nisam osetio pred slikarskim platnom): melanholija same Fotografije.”¹⁰⁶

Analizom fotografije iz 1865. godine Bart na fantastičan način opisuje punktum koji se ispoljava kroz paradoks prolaska vremena u mediju fotografije: “Godine 1865. mladi Luis Pejn pokušao je da ubije američkog državnog sekretara V. H. Stjuarda. Aleksander Gardner ga je snimio u njegovoj ćeliji, gde je čekao izvršenje smrtne kazne. Fotografija je lepa, lep je i mladić; to je studium, ali punctum je nešto drugo: on će uskoro umreti. Istovremeno čitam: to će biti i to je bilo; sa užasom posmatram jedan futur pređašnji čiji je ulog smrt. Dajući mu apsolutnu prošlost poze (aorist), fotografija mi govori o smrti u futuru. Upravo otkriće te jednačine jeste ono što me ubada. Pred fotografijom svoje majke kao devojčice kažem sebi: ona će

¹⁰⁵ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 75.

¹⁰⁶ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 75.

umreti – uzdrhtim kao Vinikotov psihotičar u iščekivanju katastrofe koja se već dogodila. Bilo da je njen subjekt mrtav ili nije, svaka fotografija je takva katastrofa.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 87.

3 Opis Projekta

3.1 Polazna ideja rada

Ideja za seriju fotografija Memento nastala je upravo promišljanjem pozicije fotografije u savremenom društvu i njenom uticaju. Kao što je zaključeno u prethodnim poglavljima, fotografija je umnogome doprinela promeni životnog tempa, svesti, samosvesti, percepcije vremena i prostora. Jedna od najizraženijih posledica jeste potreba čoveka da ostane zauvek mlad. Ova potreba dovela je do velikih promena u načinu življenja. Pored ovih promena, mnogo veći uticaj se oseća u potrebi za konstantnim dokazivanjem te mladosti i lepote pre svega putem društvenih mreža. Korišćenje medija fotografije da bi se postigli pomenuti ciljevi jeste ironično, odnosno kako Suzan Sontag objašnjava: “Ovo je trenutak nostalgичnog vremena, a fotografije aktivno promovišu nostalgiju. Fotografija je elegična umetnost, umetnost sumraka. Većina fotografisanih stvari, samo zato što je fotografisana, biva doirnuta patosom. Ružan ili groteskan sadržaj može da bude dirljiv zato što mu je pažnjom fotografa dato dostojanstvo. Lep sadržaj može postati predmet žala zato što je ostario ili propao ili što više ne postoji. Sve fotografije su memento mori (podsećanje na smrt). Snimiti fotografiju znači učestvovati u smrtnosti, povredljivosti, promenljivosti neke druge osobe (ili stvari). Upravo isecanjem ovoga trenutka i njegovim zamrzavanjem sve fotografije svedoče o neumoljivom topljenju vremena.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str.23.

Korisnici društvenih mreža imaju mogućnost da stvore svoj alter ego koji može da predstavlja drastično različitu osobu i život od realnosti. Fotografija ima izuzetno veliku moć u ovom slučaju, pre svega zbog munjevitih brzina delovanja i izuzetno velike moći ubeđivanja. Problematika ovih pitanja je obuhvaćena u prethodnim poglavljima i kao što je pomenuto, postoji mnogo prostora za promatranje fotografije, prihvatanje njene dokumentarnosti i autentičnosti ili sa druge strane prihvatanje njene fikcije i fantazije.

Medij fotografije u ovim okvirima iako vrlo zaslužan za ovakav razvoj situacije ima i veliki potencijal da skrene pažnju na ove fenomene i uputi kritike.

U osnovi – ili u krajnjoj liniji: da bi se jedna fotografija dobro videla, bolje je podići glavu ili zatvoriti oči. „Pogled je preduslov slike“, rekao je Januš Kafki. A Kafka se osmehnuo i odgovorio: „Fotografišemo stvari da bismo ih prognali iz duha.“¹⁰⁹ Osnovna ideja projekta je preispitivanje načina na koji se posmatra sadržaj fotografije ali i fotografije kao medija uopšte. Promena percepcije vremena i prolaznosti kao i slike o sebi svakog pojedinca takođe su bitna tema rada. Činjenica da nekadašnje „slike sveta“ prerastaju u „svet slika“ koji svoje virtuelno postojanje duguje upravo popularnosti fotografije učinile su da u modernom svetu postaje bitnije živeti u tom svetu fotografija nego u realnom svetu. „Tako će neki moći, zahvaljujući fotoaparatu, da žive odloženo: drugim rečima, praviće fotografije voljenih osoba i predela kako bi kasnije mogli (makar i nekoliko sekundi kasnije) reći sebi i drugima da su ih proživeli; oni više ne žive radi života u sadašnjosti, već radi onoga što su proživeli u prošlosti.“¹¹⁰ Ovim život gubi svoj dotadašnji vremenski tok i sve više liči na princip funkcionisanja fotografske kamere – život i življenje postaju kratki trenuci ovekovečeni ekspozicijom fotoaparata.

¹⁰⁹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 53.

¹¹⁰ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 16.

Bitna karakteristika svake od tri serije fotografije je mogućnost posmatrača da interpretira radove na sopstven način. Svaki pojedinac u zavisnosti od sopstvenog stanja, shvatanja, stavova, ili pak zrelosti može drugačije protumačiti delo, naravno uz određena ograničenja. Ova univerzalnost se postiže pažljivim planiranjem serija, njihovog međusobnog odnosa kao i modularnim konceptima prezentacije radova. U svakoj seriji ostavlja se nedorečen prostor koji služi posmatraču da u njemu stvori sopstveno mišljenje. "Poslušajmo sada kako Les Levin tumači fotografsko delo: „Mora postojati logička praznina da bi onaj ko gleda delo mogao u njega ugraditi vlastitu logiku i da bi se delo zaista ostvarilo kroz pogled osobe koja ga vidi. Tako ono postaje neposredna projekcija svesti gledaoca, njegove logike, njegovog morala i ukusa. Delo bi moralo, kao dejstvom fidbeka, upućivati na onaj prototip koji gledalac nosi u sebi."¹¹¹ Fotografije ovih serija, iako će zauvek ostati nepromenjene, imaju za cilj da u posmatraču stvore pojavu novih slika, odnosno da oslobode uobrazilju primaoca menjanjem opaženih slika unutar njega. Ova praznina u posmatraču uvek ostavlja dozu nedorečenog, mističnog koje uvek ostaje nedostižno – "Ono što mogu da imenujem ne može me zaista ubosti. Nemogućnost imenovanja je pouzdan simptom uznemirenosti."¹¹² Vrednost ovih radova ne leži samo u njihovom vizuelnom direktnom izrazu već u mogućnosti da podstaknu na razmišljanje i pokretanje imaginacije. Sulaž citira Delezovu rečenicu koja na slikovit način govori o ovoj potencijalnoj karakteristici slike: "Delez piše: „Kod slike nije važna njena siromašna sadržina, već luda zarobljena energija spremna da prasne."¹¹³ Rolan Bart takođe govori o ovoj potencijalnoj osobini fotografije: "Fotografija je subverzivna ne kada zastrašuje, skandalizuje ili čak žigoše, već kada razmišlja."¹¹⁴

¹¹¹ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 181.

¹¹² Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 53.

¹¹³ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 146.

¹¹⁴ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 40.

3.2 Naziv rada

Naziv serije fotografija ili bilo kog drugog umetničkog projekta može biti značajan činilac ukupnog utiska, čija namena nije samo da imenuje već i da doprinese razumevanju projekta, da usmeri i ubrza njegovo kretanja do posmatrača.

Naziv ove fotografske trilogije glasi Memento. On je preuzet iz dela latinske izreke Memento mori (seti se smrti). Cilj ove izreke je da opomene ljude da su smrtna bića i da je vreme za život ograničeno. Filozofska razmatranja o ovom pitanju života i prolaznosti možemo naći u delima klasične filozofije poput Platovog Fedona, ali ovu izreku ipak najčešće nalazimo u srednjevekovnim hrišćanskim radovima. Pored pojavljivanja u srednjevekovnim i viktorskim hrišćanskim radovima, vrlo slične konstrukcije vezane za smrt i prolaznost možemo naći i u drugim kulturama i religijama poput islama i budizma. Kontinuirano pojavljivanje ove teme pokazuje nam da je priča o prolaznosti života bila veoma često zastupljena tokom istorije.

Rad koristi samo deo izreke, odnosno samo prvu reč memento, koja u prevodu glasi seti se. Razlog za ovakav izbor naziva je mnogo univerzalnija mogućnost shvatanja cele fotografske serije, čija ideja nije jednaka originalnoj izreci koja na pomalo zastrašujući način od čoveka gotovo da zahteva strahopoštovanje prema smrti. U latinskom je postojao još jedan oblik izreke koji glasi Memento vivere (seti se života). Iako tumačenje izreke Memento mori takođe ima za cilj da podseća na život njena konotacija kroz istoriju ipak je mnogo više vezivana za podsećanje na suzdržavanje u "ovozemaljskom" životu od grehova i raskalašnog života, zarad zagrobnog života. Kako rad nema ovakve tendencije, naziv Memento samo delimično asocira na celu izreku i time ne insinuiira posmatraču pomenute ideje što omogućava neposrednije tumačenje uz veću slobodu.

3.3 Memento – prvi deo praktičnog rada

Prva celina ima isti naziv kao i trilogija – Memento, i predstavlja osnovu rada, iako nije nužno posmatrati ove tri serije fotografija linearno, u određenom smeru.

Ova serija fotografija nastala je kao direktna reakcija aktuelnih tokova modernog društva i životnog stila. Sve veća upotreba fotografije i novih trendova drastično menja čovekovu sliku o sebi i pre svega percepciju vremena i prolaznosti. Tokom života stvara se osećaj da postoje prekretnice - detinjstvo, mladost, srednje doba, starost kao i utisak da su svi ovi periodi jasno razgraničeni. Prisutno je i mišljenje da je moguće osetiti promene, poput opipljivog trenutka odrastanja koji znači da je život počeo. Ovaj trenutak naravno nikada ne dođe pošto je život već počeo, nesvesno.

Veliki deo života ljudi iščekuju neki trenutak. Svi imaju snove i maštaju o nečemu. Na pitanje zašto ne preduzmu nešto povodom toga, navode najčešće dva razloga – novac i vreme. Zanimljivo je što većina ljudi ipak može svesno da ustanovi da se njihova finansijska situacija neće mnogo promeniti i ubrzo se dolazi do zaključka da je vreme pravi razlog. Kao posledica ovakvog razmišljanja nastaje pojava u kojoj ljudi svoje ideje, planove i ciljeve odlažu na određeno ili neodređeno vreme, sa mišlju da će nekada u budućnosti imati više vremena. Radi se o mehanizmu odbrane koji ublažava nezadovoljstvo prouzrokovano neispunjenim željama. Iluzija da će doći pravi trenutak u kojem će se sve ispuniti može da traje tokom celog života, čak i do duboke starosti. Očekivani višak vremena se uglavnom nikada ne pojavi u zamišljenom obliku. Svaki izgovor postaje propušteni trenutak.

Vreme nasuprot zastupljenom osećaju da ga razumemo predstavlja apstraktan pojam. Uvođenje mernih jedinica doprinosi lakšem organizovanju, te su tako

uvedene sekunde, minuti, sati, dani, godine, vekovi itd. Ove vremenske jedinice moguće je uočiti percepiranjem sveta oko sebe. One nam zaista daju utisak da vreme teče. Sa druge strane, subjektivnim posmatranjem sopstvenog života stiže se osećaj da vreme stoji. Proces starenja se odvija toliko sporo da je nemoguće osetiti vreme kao nešto što ima tok i što utiče svakog trenutka. Promene su toliko male, da je nemoguće percepirati da se život pomera. Svakim trenutkom se polako bližimo kraju života. Fransoa Sulaž citira Paskala: „Mi gotovo i ne mislimo na sadašnjost, a ako o njoj i mislimo, to je samo zato da bi u njoj našli uputsvo kako da raspolažemo budućnošću. Sadašnjost nam nikada nije svrha. [...] Jedino je budućnost naš cilj. Na taj način mi nikad ne živimo, nego se nadamo da ćemo živeti”.¹¹⁵ Modernom čoveku je pojam smrti strašan. Društvo forsira pozitivno razmišljanje koje smrt dovodi u vezu sa depresivnim i morbidnim. Ideal je da čovek ostane zauvek mlad. Ovakvo razmišljanje u direktnom je sukobu sa prirodnim ciklusom života i smrti. Iako se čini da treba da nas zaštiti od smrti i okrene ka životu ovaj fenomen zapravo stvara neprijatan prostor između života i smrti ispunjen strahom koji proizvodi kontraefekat.

Problem društva koje sve više insistira na brzini življenja, lepoti kao i večnoj mladosti, mladim ljudima ne ostavlja prostor da sa distance sagledaju pojmove poput života, vremena i prolaznosti i time izgrade kritički stav. Prihvataju se opšti stavovi društva i kreće se utabanim stazama. “Fotografisati prve dane jednog bića i iznova gledati te snimke, ima svoj simetrični odraz u fotografisanju poslednjih dana i posmatranju fotografskih tragova. Čak i više od toga: smrt ništa ne menja jer menja sve – mrtvo telo ni po čemu nije uporedivo sa živim. Zauzvrat, život sve menja i u svakom trenutku možemo videti tu promenu, ako uporedimo sadašnje telo sa prošlim; počinjemo da starimo već od samog trenutka rođenja, i to je tok koji nas

¹¹⁵ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 17.

približava smrti. Eto tela i njegove muke. Fotografije prvih dana života fotografski su najpotresnije i najsnažnije, jer pokazuju da je heraklitovski problem u samom središtu i fotografije i čovekovog postojanja: vreme koje prolazi, menja i razara. Svi smo mi imali telo novorođenčeta, i nikad ga više nećemo imati: eto muke. Muke s fotografom, muke s objektom-problemom za fotografisanje.”¹¹⁶ Do sličnih zaključaka dolazi i Liz Vels: “Fotografija prikazuje živa bića kao nepokretna, zamrznuta: fotografisana osoba će jednog dana umreti, ali ostaje sačuvana na fotografiji, dok je fotografisano mrtvo telo „strašno“ zato što postaje „besmrtno“ na isti način.”¹¹⁷ Rad Memento skreće pažnju upravo mladim ljudima koji su najviše pogođeni ovim problemom. U izradi projekta učestvovalo je 100 mladih osoba starosti od 18 do 30 godina. Ovim kvantitetom se pokazuje kako ne postoje izuzeci i kako je ovaj problem, baš kao i prolaznost vremena, isti za sve.

Zašto si budna ovako kasno?

Brojim zvezde.

Da li zaista znaš njihova imena?

Da, znam.

Koliko si ih izbrojala?

Stotinu.

Ali ima ih više od stotinu.

Znam.

Zašto si stala?

*Stotinu je dovoljno. Kada izbrojiš jednu stotinu, sve sledeće su iste.*¹¹⁸

¹¹⁶ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 49.

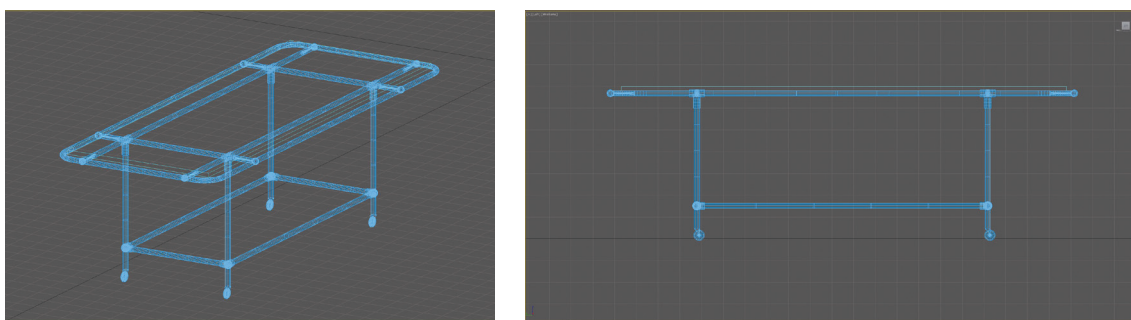
¹¹⁷ Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006, str. 254.

¹¹⁸ Grinvej, Piter (Greenaway, Peter), *Davljenje brojevima (Drowning by Numbers)*, 1988, Dijalog iz uvodne scene.

Rad na ovoj seriji fotografija kao i na sledeće dve može se svrstati u tri faze – predprodukcija, snimanje i postprodukcija.

Predprodukcija

Nakon razrađenih skica planova vezanih za snimanje i finalni izgled serije, predprodukcija uključuje i sve logističke operacije vezane za obezbeđivanje fotografskog studija, pribavljanja materijala potrebnih za pravljenje rekvizita, komunikaciju sa modelima i organizovanje snimanja. Pored navedenog, ovu fazu odlikuje i više probnih snimanja kako bi bio postignut željeni vizuelni rezultat sa odgovarajućom atmosferom i dizajnom svetla. Za izradu projekta je pre svega bilo potrebno napraviti repliku obdukcijskog stola. Ideja nije bila da se zaista napravi verna i funkcionalna kopija, već da njegova pojava vizuelno imitira pravi sto ali i da dodatnim elementima doprinosi estetici dobijene fotografije. Obdukcijski sto predstavlja moj sopstveni dizajn a većinu delova sam ručno napravio i sastavio. Prvobitno sam kreirao trodimenzionalni model u programu 3d Max kako bih imao približan utisak izgleda finalnog stola.



Slika 1. 3d model obdukcijskog stola napravljen u programu 3d Max

Ideja je bila da sto sadrži neke osobine obdukcijskog stola, ali da dodatnim elementima (koji u praksi ne bi bili funkcionalni) poput hromiranih šipki koje

okružuju radnu površinu na vizuelnom planu dodatno kreiraju atmosferu i da ostave željeni utisak hladnoće i sterilnosti. S obzirom da je ugao snimanja iz ptičje perspektive od samog nastanka ideje bio poznat ovaj detalj hromiranih šipki je bio jedini mogući način vizuelne intervencije na stolu koji doprinosi sveukupnom izgledu. Radna površina stola napravljena je od ploča ručno brušenog aluminijuma radi postizanja neutralnog izgleda metala bez jakih refleksa.



Slika 2. Izgled replike obdukcijskog stola i studijske postavke scene

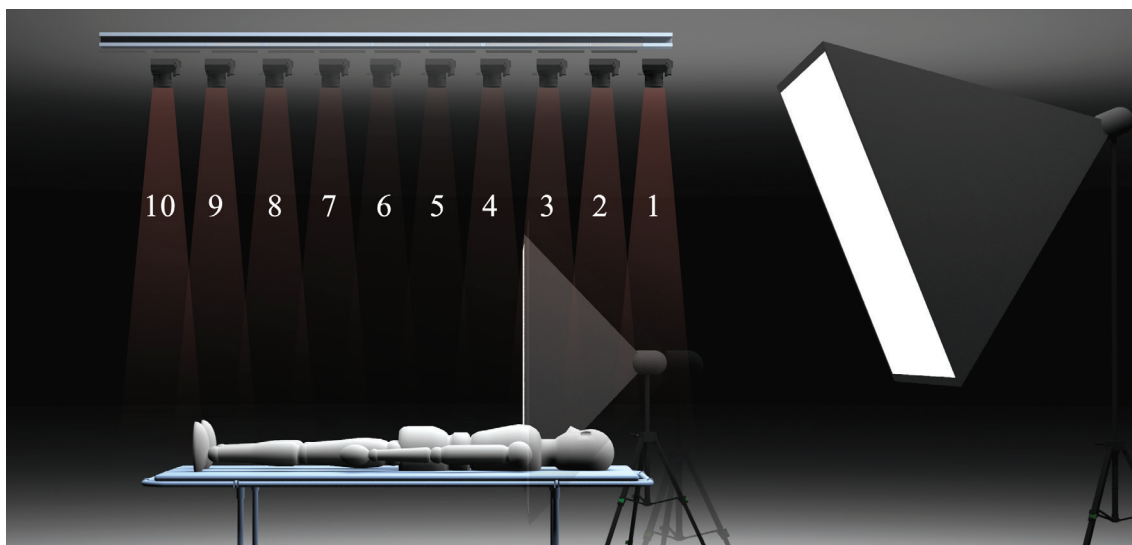
Nakon sklapanja stola u studiju i velikog broja isprobanih varijanti osvetljenja, došao sam do finalne pozicije obdukcijskog stola i studijskih svetala. Kako bi se postigla atmosfera sterilnog svetla koje najpre asocira na monotone prostorije bolnica ili mrtvačnica, korišćeni su soft boksovi velikih dimenzija. Ovi svetlosni modifikatori omogućili su ravnomerno prostiranje mekog svetla na čitavoj zoni snimanja.

Snimanje

Drugu fazu čine sve delatnosti u fotografskom studiju. Ona obuhvata specifično snimanje svakog od stotinu modela. Ideja je zahtevala da finalne fotografije imaju sterilan i monoton izgled u prvom delu serije koja se prezentuje kao portret, a potom da cela figura na obdukcijском stolu bude prezentovana u monumentalnom izdanju u prirodnoj veličini u drugom delu serije. Radi dobijanja fotografija sa odlikama monumentalnosti, bilo je potrebno pozabaviti se problemom perspektive kao i samom dimenzijom fotografije, s obzirom da planirana dimenzija prezentacije podrazumeva štampanje u dimenzijama 2,35 metara po visini i 1 metar po širini za svakog modela.

U cilju rešavanja ova dva problema, bilo je potrebno osmisliti i napraviti netipičan sistem za fotografisanje koji funkcioniše slično skeneru. Ovaj sistem koji koristi plafonsku noseću šinu za rasvetu sa modifikovanim nosačem za kameru omogućio je dobijanje fotografije sa prividno neutralisanom perspektivom (po vertikalnoj osi snimanja), odnosno sa izgledom snimaka ortogonalne projekcije. Taj rezultat je postignut zahvaljujući promenljivoj poziciji aparata na nosećoj šini, što je omogućilo dobijanje fotografija koje su snimljene na preciznim razmacima. Nakon testova u probnom delu snimanja utvrdio sam da je najpraktičnije svaku figuru snimiti iz 10 fotografija. Razlike između fotografije dobijene ovim sistemom i klasične fotografije snimljene sa fiksne pozicije se najviše ogledaju upravo u problemu perspektive i fizičkim dimenzijama slike (perspektivu je tehnički moguće rešiti korišćenjem objektiva od bar 200 milimetara žižne daljine u ovom konkretnom slučaju, ali to prouzrokuje povećavanje distance između kamere i modela na približno 15 metara, što bi zbog prirode fotografisanja ležeće figure zahtevalo da plafon studija bude visok 15 metara, u suprotnom, ukoliko bi bilo potrebno fotografisati celu figuru sa visine od oko 3 metra, bilo bi neophodno koristiti širokougaoni objektiv

žižne daljine od oko 24 milimetra što bi prouzrokovalo veoma izraženu distorziju fotografije. Fotografisanje čak i u okolnostima u kojima je pozicija kamere udaljena 15 metara od modela samo bi donekle rešilo problem perspektive ali bi fotografija zbog proporcija mogla biti odštampana u dimenzijama ne većim od 70 santimetara po visini i 30 po širini što nije dovoljno kvalitetno za planirani vid prezentacije).



Slika 3. Ilustracija tehnike snimanja sa promenljivom pozicijom fotoaparata

Nakon nameštanja modela i scene, fotografisanje svake osobe trajalo je nekoliko minuta. U ovom periodu je bilo od velike važnosti da model bude u apsolutnom mirovanju koliko god je to moguće, u suprotnom, došlo bi do problema prilikom spajanja fotografija u fazi postprodukcije i do primetnih grešaka.

Sam čin snimanja obavljen je tako što je kamera na modifikovanoj nosećoj šini za rasvetu bila pomerana linearno po vertikalnoj osi fotografije, snimajući po jednu fotografiju na precizno određenim razmacima, osim u predelu portreta gde je bilo načinjeno nekoliko fotografija zbog postizanja idealne pozicije modela koji treba da gleda pravo u kameru kako bi se na finalnoj fotografiji stvorio vizuelni kontakt sa posmatračem. "Eh, da postoji bar jedan pogled, pogled jednog subjekta;

kad bi mi bar neko s fotografije uputio pogled! Jer fotografija ima tu moć – koju sve više gubi pošto se frontalna poza uglavnom smatra arhaičnom – da me gleda pravo u oči (eto, uostalom, još jedne razlike: u filmu me niko nikad ne gleda, to zabranjuje Fikcija)".¹¹⁹

Ovakav princip fotografisanja kako je već pomenuto ima sličnost sa principom rada skenera. Takođe, geografsko mapiranje terena fotografijama dobijenim iz aviona i satelita sastavlja se u vrlo sličnom procesu koji se naziva ortografska panorama. Na ovako dobijenim fotografijama nije moguće utvrditi tačnu poziciju kamere na osnovu posmatranja fotografije, odnosno, stiče se utisak da je kamera bila postavljena tačno iznad svakog pojedinačnog dela snimljene scene.

Na snimanju je korišćena pozadina plave boje kako bi u fazi postprodukcije bilo lakše i brže napraviti selekcije i umontirati željeni ambijent. Ovaj ambijent je zahtevao veliku preciznost izrade zbog modularnosti fotografske serije i mogućnosti da se prezentuje na više načina, tako da nije bilo moguće izvesti sve pojedinosti na snimanju, nego su prepuštene postprodukciji.

Postprodukcija

Poslednju fazu rada na ovoj seriji fotografija činila je postprodukcija, odnosno kompjuterska obrada snimljenog materijala. Deset snimaka delova cele figure spojene su kako bi činile jednu fotografiju. Iako u programu Photoshop u kojem su fotografije obrađivane postoji modul koji prepoznaje i spaja fotografije, ovaj automatski proces često nije uspeo da pruži odgovarajuće rezultate. Nasuprot ovom

¹¹⁹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 100.

metodu, ručno spajanje fotografija, iako neuporedivo sporije, pokazalo se kao poprilično preciznije rešenje. Spajanje je urađeno ručnim pomeranjem svake fotografije i njenim pažljivim parcijalnim maskiranjem kako ne bi bilo vidljivih prelaza između spojeva. Kako bi se izbegla pojava distorzija i time postigao željeni efekat monumentalne fotografije bez izražene perspektive, korišćen je samo središnji deo fotografije po vertikalnoj osi. Ovo je rezultiralo velikim preklopom dve susedne fotografije što je dodatno olakšalo spajanje i učinilo ga potpuno neprimetnim. Nakon spajanja u jednu fotografiju, izabran je odgovarajući portret osobe, tako da lice bude što simetričnije postavljeno, sa pogledom koji gleda "kroz" kameru. Ovo je na finalnoj kompoziciji ostavilo utisak hladnog i bezličnog pogleda koji ostvaruje snažan kontakt sa posmatračem.



Slika 4. Deo interfejsa programa Fotošop sa prikazom broja slojeva, ilustracija pojedinačnih fotografija i izgled konačnog rezultata

Dobijena figura nakon ovih intervencija je i dalje bila pozicionirana na plavu pozadinu i bilo je neophodno daljom postprodukcijom montirati željenu pozadinu. Ideja je bila da neutralna pozadina omogući da se ostatak fotografije istakne u prvi plan. Ovo je omogućila posebno napravljena neupadljiva siva pozadina sačinjena od pločica. Pored cilja da doprinese određenoj atmosferi cele fotografske serije, ova pozadina ima i bitan zadatak da učini mogućim modularno spajanje fotografija, koje zahvaljujući tome imaju mnogo više mogućnosti u prezentaciji rada. Ovim je fotografska serija obogaćena velikim potencijalom različitih postavki i koncepcija prezentacije u skladu sa osnovnom idejom projekta.

Svaka od pojedinačnih fotografija sadrži 12 miliona piksela, a finalna kompozicija nakon spajanja sadrži oko 50 miliona piksela. Ovo je omogućilo dobijanje fajla dimenzija dovoljnih da se odštampaju u željenoj veličini (2,35m × 1m) u rezoluciji od 150 tačaka po inču.

Radovi fotografske serije Memento



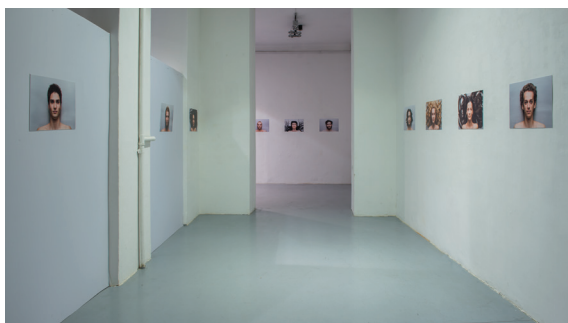
Slika 5. Prikaz prvog segmenta rada, odnosno portreta, a potom i drugog segmenta, odnosno celih figura



Slika 6. Prikaz oba segmenta rada svih fotografisanih osoba

Prezentacija rada

Izložba Memento bila je održana u galeriji U10 u ulici Kosovke devojke 3, od 12 do 27. septembra 2014. godine. Prostor galerije je, uz određene modifikacije, ispunjavao sve zahtevane uslove za prezentaciju projekta. Pre same postavke, digitalna



Slika 7. Izložbena postavka serije Memento

trodimenzionalna skica je pomogla da se stekne utisak postavke i da se prostor iskoristi na najbolji mogući način. Ubacivanjem nekoliko pregradnih zidova prostor je podeljen na dve celine. U prvom delu su bili postavljeni portreti, odnosno prva celina serije, koja je dalje vodila ka drugoj celini, odnosno panoramskim kompozicijama sastavljenim od celih figura spojenih u jedan niz, kao i jedna kompozicija u kojoj je sadržano svih 100 figura projekta. Pored odštampanih radova u prirodnoj veličini, na jednom zidu je bila projektovana video prezentacija svih 100 figura koje su se kretale u nizu, takođe u prirodnoj veličini. Ovakva postavka uspevala je da proizvede željeni efekat šoka u drugoj celini, nakon mirnog samoprepoznavanja i identifikacije kod prvog dela celine. U drugoj celini bio je postavljen i obdukcijski sto koji je bio korišćen na snimanju, kao dodatni, snažni element sa ulogom spajanja virtuelnog sveta fotografija sa stvarnim svetom.

3.4 Ogledalo – drugi deo praktičnog rada

Ogledalo predstavlja nastavak serije Memento. Pored toga što čini dalju razradu ideje, ova grupa radova kao svoj osnovni deo sadrži 10 radova prethodne serije. Sam naziv, Ogledalo, asocira na postojanje dve slike, jedne realne i druge reflektovane. Realnu sliku predstavlja deset fotografija serije memento dok ogledalsku, reflektovanu sliku predstavlja deset novih radova. Ovakva slika u seriji Ogledalo ne predstavlja doslovni fenomen ogledalske refleksije već koristi ovaj termin da predstavi fiktivni svet odnosno unutrašnju refleksiju svakog pojedinca.

Suzan Sontag opisuje ulogu fotografije u modernom društvu, odnosno opisuje estetski potrošački stav ljudi koji je prouzrokovan zavisnošću od slika: "Potreba za stvarnošću koja će biti potvrđena fotografijama, i za doživljajem koji će njima biti pojačan, predstavlja estetski potrošački stav koji je sada već svima prešao u naviku. Industrijska društva pretvaraju svoje građane u zavisnike od slika. To je najneodoljiviji oblik mentalnog zagađivanja. Reske čežnje za lepotom, za okončanjem prodiranja ispod površine, za iskupljenjem i slavljenjem tela sveta – svi ti elementi erotskog osećanja potvrđuju se u zadovoljstvu s kojim primamo fotografije. Izražavaju se i druga, manje oslobađajuća osećanja. Ne bi bilo pogrešno govoriti o ljudima koji osećaju prinudu da fotografišu: da sam doživljaj preokrenu u način gledanja. U konačnom svođenju, imati doživljaj, poistovećuje se s pravljenjem fotografije o tom doživljaju a učestvovanje u javnom događaju sve više se izjednačava s njegovim posmatranjem u fotografisanom obliku. Najlogičniji esteta devetnaestog veka, Mallarme, rekao je da sve na svetu postoji zato da bi završilo u knjizi. Danas sve postoji zato da bi završilo na fotografiji."¹²⁰

¹²⁰ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograd, 2009, str. 30.

Svaka osoba ima izgrađenu percepciju o sebi i ova projektovana slika za razliku od realne, formirana je pod uticajem želja, fantazija i težnji. Ovu sliku odlikuje nerealna predstava koja je proizvod imitiranja ideala nametnutih od strane društva. Osoba na sebe projektuje osobine koje želi, ali koje ne poseduje. To menjanje identiteta i lažna, iskrivljena samoprezentacija postala je deo svakodnevnice i gotovo da se podrazumeva. Zahvaljujući novim tehnologijama, kamerama u telefonima, ali i velikom broju društvenih mreža i njihovom velikom korišćenju u svakodnevnom životu, ova lažna predstava nikada nije bila jednostavnija i lakša. "To su dva puta fotografije. Na meni je da izaberem: da njen spektakl podredim civilizovanom kodu savršenih iluzija ili da se u njoj suočim sa buđenjem nedokučive stvarnosti."¹²¹ Fotografija uopšte ima veliki uticaj na život i percepciju postojanja, Fransoa Sulaž primećuje ovaj uticaj: "To je ta neobična uloga polaroida koji ne samo da izgleda kao svedok našeg postojanja nego, prvenstveno, kao dokaz da smo živeli – čime naša obična, bezlična svakodnevnicica prerasta u život dostojan življenja; tako ova vrsta fotografije daje vrednost bezvrednom, daje smisao apsurdnom, iz prostog razloga što taj život postaje predmet objektivne predstave. Na toj posmatračkoj ulozi počiva vrhunski fotografski cogito: fotografisan sam, dakle postojim."¹²²

Serijska Ogdledalo fokusirana je na neostvarene želje, fantazije i nametnute ideale, odnosno na sva stremljenja koja su deo života, a postaju potpuno nebitna nakon njega. Smrt kao ni kod serije Memento nema negativnu i morbidnu konotaciju. Ovaj trenutak se uzima kao predstava čovekovih poslednjih i najiskrenijih želja i stremljenja, ali koji je takođe utkan u samu prirodu fotografije: "S Fotografijom ulazimo u banalnu Smrt. Jednog dana, posle nekog predavanja, neko mi je s prezirom rekao: "Vi banalno govorite o smrti." – Kao da užas Smrti nije upravo njena

¹²¹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 107.

¹²² Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 16.

banalnost! Užas je upravo to: nema šta da se kaže o smrti osobe koju najviše volim, o njenoj fotografiji koju posmatram a nikad ne uspevam da je probudim, da je preobrazim. Jedina „misao“ koju mogu imati jeste to da je na kraju te prve smrti upisana moja smrt: između te dve smrti nema ničeg osim čekanja; nemam nikakvo sredstvo osim te ironije: govora o „nema šta da se kaže“¹²³. Suzan Sontag u ovom duhu kaže da je svaka fotografija memento mori. Sulažovo poređenje života i fotografije dodatno će objasniti zašto je baš fotografija zanimljiva kao medij u ovoj temi: “Jedino poređenje koje bismo možda mogli napraviti bilo bi s našim životom: ono što je prošlo ima svojstvo bespovratnosti, kao što nadolazeće ima bezbroj otvorenih mogućnosti. Da li je zbog te srodnosti sa životom fotografija tako bogata? Delimično, možda. Ali će se naša budućnost završiti, dok se rad na negativu može uvek nastaviti i posle naše smrti: u tome je ključna razlika.”¹²⁴ Ova činjenica predstavlja okosnicu prihvatanja fotografije od strane modernog društva. Fotografija pruža mogućnost da željenu sliku o sebi zamrznemo zauvek, i da time sačuvamo sve istaknute osobine od prolaska vremena.

Iako na prvi pogled ovo deluje kao bezazlen koncept, on krije mnogo strašnije suštinu a to je pretnja da subjekt sebe počne da doživljava isključivo kao sliku. “Fotografija je više od iskustva tragičnog: ona je tragično iskustvo bespovratno prošlog. Ta bespovratnost može imati dramatične posledice: fotografisani subjekt izlaže se opasnosti da bude bespovratno preobražen u sliku, u predmet, u stvar – bilo domaćom, porodičnom fotografijom, bilo estetski uobličenim fotografskim delom.”¹²⁵ Pored navedenog, iako koncept fotografske tehnike i fotografije uopšte, deluje kao vrlo jasan i razumljiv proces, on krije mnogo delikatnih tema. Fotogra-

¹²³ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 85.

¹²⁴ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 128.

¹²⁵ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 130.

fisanje radi prezervacije iako usmereno na čuvanje, u svojoj biti je više okrenuto zaboravu. "Postoji nekakva neodređena veza između prošlosti i sadašnjosti: neka sveprisutna melanholiya nije nestala ali je ovde ledena, udaljena. Kao da nismo ušli u srž fotografskog: sadašnjost je deo prošlosti, prisutnost se pokazuje odsutnom; vreme je izgubljeno, zbog blizine smrti, vreba zaborav. Kao što je Bart dobro kazao, fotografija je umetnost kojom se pobeđuje zaborav, ali ujedno, i put kojim zaborav dolazi. Zaborav je uvek na nešto usmeren: uvek je zaborav nečega."¹²⁶

Kao i kod serije radova Memento, nastanak ovog dela projekta možemo podeliti u tri faze – predprodukcija, snimanje i postprodukcija.

Predprodukcija

Tok ovih faza sličan je do određene mere sa prethodnim delom. U fazi predprodukcije najpre je bilo potrebno odrediti deset osoba iz serije Memento koje će biti i u seriji Ogledalo. Ovaj izbor je napravljen tako da modeli budu vizuelno raznovrsni i da njihove pojave omoguće pravilno predstavljanje teme rada. Ovo je bila jedna od bitnijih faza rada, pošto je svaka osoba na aktivan ili pasivan način doprinela formiranju ideje. "Ne sme se više skrivati kako izgleda rođenje fotografije. Za Patoa, fotografija više ne sme biti cilj po sebi: prednost dobija sam proces rada na njenom nastanku. Više nije najvažnije praviti fotografije ljudi, nego s njima zajedno raditi na fotografiji. Fotografija postaje, bezmalo, povod za građenje nekog zajedništva s ljudima; u svakom slučaju, bez tog zajedništva, ona je bezvredna i estetski i egzistencijalno. „Radim fotografije da bih živeo, da bih preispitivao sebe, da bih govo-

¹²⁶ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 177.

rio.¹²⁷ Komunikacija sa modelima je bila izuzetno važna, u nekim slučajevima su modeli svesno ili nesvesno imali uticaj na konačni izgled fotografije. Ova komunikacija nije bila usmeravana u cilju traženja određenog odgovora, već se mnogo više fokusirala na preispitivanje i postavljanje pitanja. "Napisao je [Pato]: „Nije stvar u pravljenju zbirke lepih slika. [...] Fotografija nas obavezuje da sebi postavimo pitanja o našem životu. [...] Ona je preispitivanje.“ Pato priznaje da se promenio: „Fotografija je moj način preispitivanja, a ne opštenja sa drugima, kao što je ranije bila, i kao što sam donedavno govorio. Ponizno postavljanje pitanja bolje odgovara onome što želim da izrazim.”¹²⁸ Pomenute delatnosti su doprinele jednoj od najbitnijih odlika ove fotografske serije, a to je mogućnost subjektivnog doživljaja i interpretacije kod svakog posmatrača.

Izabrano je pet muških i pet ženskih osoba. Potom je bilo potrebno osmisliti izgled cele serije. Bilo je neophodno da fotografije budu kompatibilne sa fotografijama iz Mementa. Pored idejne povezanosti u celinu, vizuelni izgled serije morao je biti odgovarajući. Sledeću fazu obeležilo je planiranje izgleda svakog od pojedinačnih modela, što je uključivalo šminku, garderobu i scenografiju, odnosno izgled kovčega. Cilj je bio da se postigne potpuna suprotnost seriji memento u kojoj su svi akteri identično tretirani i predstavljaju monotonu celinu u skladu sa idejom projekta da su određeni procesi isti za sve. Ogledalo sa druge strane predstavlja upravo lične karakteristike tipične samo za određenu osobu. Ove karakteristike koje otkrivaju želje, aspiracije i stremljenja obiluju raznovrsnošću i pokazuju za razliku od serije Memento, da osim pomenutih zajedničkih životnih procesa, istih za sve, postoje, i igraju veliku ulogu i drugi procesi koji su u manjoj ili većoj meri različiti i karakteristični za svakoga ponaosob.

¹²⁷ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 157.

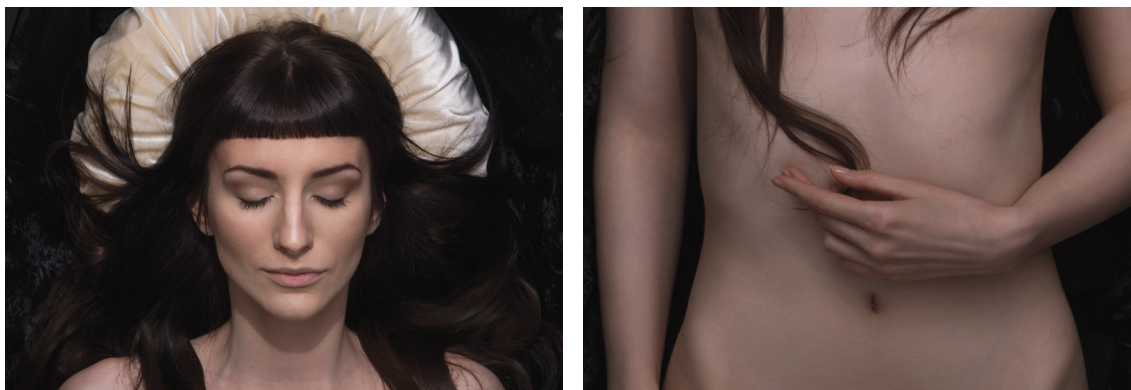
¹²⁸ Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 158.

Zadržan je princip snimanja, sa promenljivom pozicijom aparata. Kao i kod snimanja Mementa, klizeća šina sa modifikovanim nosačem za kameru poslužila je kao nosač aparata. Ono što je različito u odnosu na prvu seriju je pozicija studijske rasvete. Fotografije su morale imati mogućnost panoramskog spajanja kompozicije tako da bude zadržan smer kretanja svetla, odnosno svetlost je dolazila sa gornje strane kadra. Promenjeni su svetlosni modifikatori kako bi svetlost bila nosilac drugačije atmosfere. Svetlo više nije monotono i difuzno na celoj površini kadra. Korišćen je veliki softboks koji je postavljen tako da se svetlo odbija o plafon i time da ambijentalno svetlo na dužini cele figure. Pored ovog svetla korišćeni su i modi-



Slika 8. Ilustracija scene i postavke studijskih svetla tok snimanja serije Ogledalo

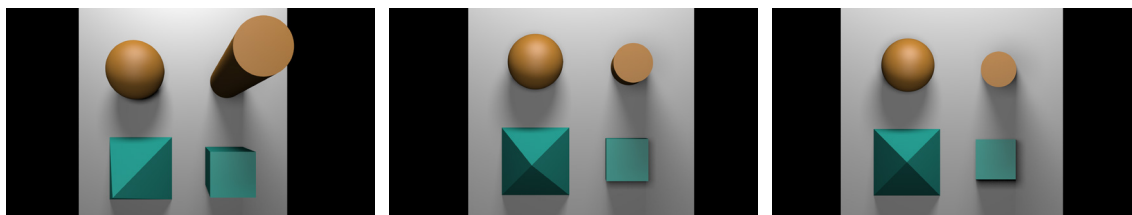
fikatori koji daju spot svetlo, ili modifikator sa klapnama koji usmerava oštro svetlo. Cilj je bio da se kod portreta postigne nešto oštrije svetlo koje bi pažnju posmatrača prevashodno usmerilo ka ovom delu fotografije. Ovakva svetlosna postavka takođe naglašava razlike između modela i time dodatno doprinosi ideji fotografske serije bazirane na individualnosti.



Slika 9. Prikaz efekta spot svetla na portretu fotografisanog modela i difuznog ambijentalnog svetla na ostatku kompozicije

Snimanje

Iako je u fazi snimanja bio korišćen takoreći isti princip iz prethodnog dela, zbog prirode scenografije i zakona optike moralo je doći do nekih promena. Ovo se najviše ogledalo u količini fotografija koje su snimane pri svakom prolazu kamere na nosećoj šini. U Mementu je bilo dovoljno snimiti deset fotografija, dok je u seriji Ogledalo bilo potrebno napraviti dvadeset fotografija. Razlog za ovo povećanje broja snimaka je problem perspektive koji je postao značajno izraženiji zbog izraženije trodimenzionalnosti scenografije (o ovome će biti više reči u sekciji postprodukcija). Nakon istraživanja objektivu drugih žižnih daljina, zadržan je i objektiv žižne daljine od 85 milimetara, koji nije potpuno eliminisao perspektivu nego je doveo na nivo koji dozvoljava osećaj trodimenzionalnosti scene i predmeta.

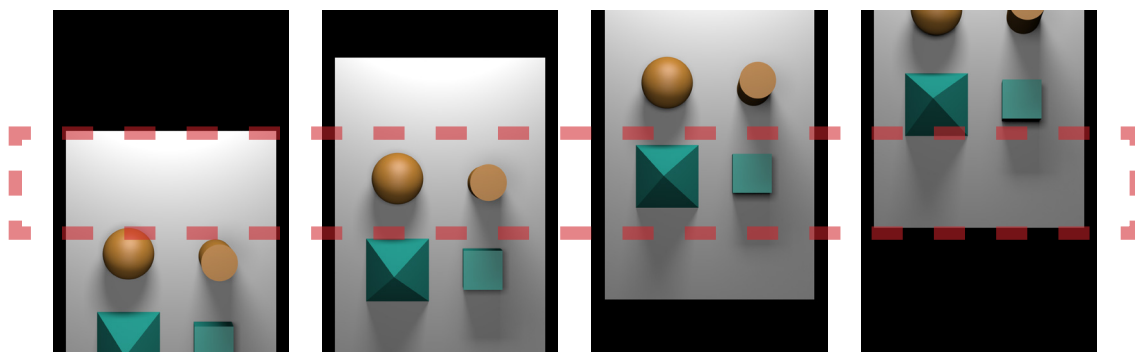


Slika 10. Ilustracija distorzije objektivu od 15 milimetara, 85 milimetara i zamišljenog objektivu beskonačne žižne daljine

Za svako od 10 fotografisanja bio je napravljen autentičan sanduk, korišćenjem različitih materijala i predmeta. Pošto je za pripremanje scenografije bilo potrebno dosta vremena, nije bilo moguće snimiti više od jedne osobe dnevno. Prilikom svakog snimanja serije Ogledalo napravljeno je nekoliko varijanti poze i detalja na scenografiji kako bi nakon završetka snimanja prilikom postprodukcije postojao veći izbor mogućnosti.

Postprodukcija

Svaka pojedinačna fotografija sa noseće šine tokom snimanja serije Mirror je imala 36 megapiksela dok je kompozitna slika nastala spajanjem ortografske panorame imala približno 150 miliona piksela. Ovo povećanje u količini informacija u odnosu na Memento postignuto je korišćenjem drugog aparata sa kvalitetnijim senzorom. Razlog većeg broja snimljenih fotografija za svaku od osoba u odnosu na seriju Memento leži u problemu perspektive. Ovaj problem, pomenut u prethodnom poglavlju a objašnjen u opisu serije Memento, u seriji Ogledalo je zbog prirode scenografije bio izraženiji. Veća trodimenzionalnost kovčega i drugih rekvizita u odnosu na ravnu površinu obdukcijskog stola Memento uslovlila je veću perspektivnu distorziju. Ova distorzija je najprimetnija u uglovima kadra. Radi izbegavanja pojavljivanja



Slika 11. Simulacija promene prezentacije objekta u različitim delovima kadra, sa prikazom centralnog dela koji je bio korišćen u fazi postprodukcije

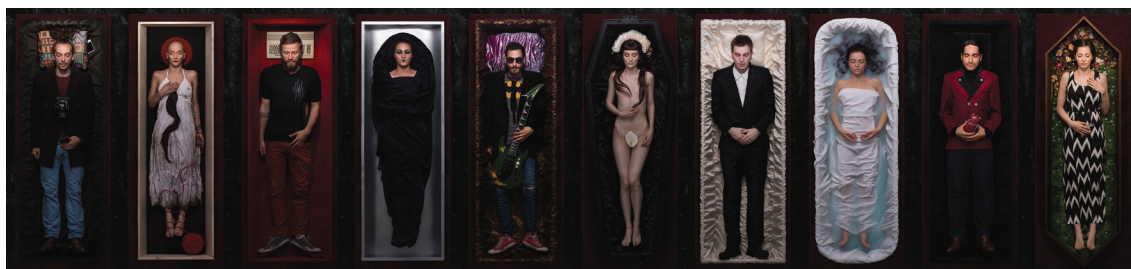
distorzije korišćen je mnogo uži centralni pojas svake snimljene fotografije. Tako je spoj od dvadeset fotografija dao daleko bolje rezultate u kojima distorzija nije primetna. Ovaj pristup je povećao vreme potrebno za postprodukciju i kompleksnost svakog spajanja fotografija ali je za uzvrat omogućio dobijanje slike na kojoj ne postoji perspektiva iz jedne tačke.

Pored fotografija svake osobe u kovčegu, bilo je potrebno napraviti i pijedestal na kome će sve stajati, kao i adekvatnu pozadinu koja će kao i u Mementu, omogućiti postizanje adekvatne atmosfere ali i stvaranje besprekorne kompozicije bez uočljivih spojeva. Pijedestal je napravljen od bordo plišanog materijala dok je pozadina sačinjena od više fotografija tamno zelenog mermera. Ovi elementi spojeni su u jedinstvenu celinu koja čak i uklapanjem fotografija više osoba pruža izgled celovite kompozitne slike.



Slika 12. Ilustracija različitih segmenata kompozitne slike iz svih faza postprodukcije, i sklopljena, finalna fotografija

Radovi fotografske serije Ogledalo



Slika 13. Kompozitni friz nastao spajanjem svih fotografisanih osoba iz serije radova Ogledalo u jedinstvenu celinu



Slika 14. Prikaz dve izdvojene figure iz serije radova Ogledalo

Prezentacija rada

Izložba Ogdalo bila je održana u galeriji Artget Kulturnog centra Beograda u ulici Kneza Mihaila 6/1, od 4. do 27. juna 2015. godine. Za postavku je iskorišćena samo glavna prostorija galerije. Na jednom od zidova koji posmatrač prvo vide bilo je postavljeno deset radova serije Memento, tačnije izabranih deset figura u punoj veličini koje su spojene u jednu kompozitnu celinu. Na naspramnom zidu postavljeno je deset figura nove serije radova, postavljenih na isti način. Ove dve celine postavljene su tako da svaka od deset osoba na fotografiji bude postavljena preko puta fotografije iz prethodne serije, čime se stvara utisak ogledalske slike. Ulaskom u galeriju u vidokrug posmatrača prvo ulaze radovi iz prethodne serije, a nakon toga i radovi iz nove serije. Doživljaj ove izložbe, uostalom kao i prethodne izložbe Memento, najsnažniji je ukoliko se posmatrač nalazi sam u galeriji. Tako se stvara mnogo jača i intimnija veza sa projektom i mnogo dublje promišljanje predstavljene tematike. "Uostalom, fotografije se, ako izuzmemo neprijatni obred tokom nekih dosadnih večeri, gledaju u samoći. Teško podnosim privatnu projekciju nekog filma (nema dovoljno publike, nema dovoljno anonimnosti), ali imam potrebu da budem nasamo s fotografijama koje gledam."¹²⁹



Slika 15. Izložbena postavka serije Ogdalo

¹²⁹ Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011, str. 89.

3.5 Prtljag – treći deo praktičnog rada

Serijska fotografija *Prtljag* nastala je nakon serija *Memento* i *Ogledalo*. U tumačenju ovih fotografskih serija ova hronologija nije nužna. Svaka grupa radova pored toga što funkcioniše kao deo trilogije takođe funkcioniše i kao samostalna celina. Ipak kompletni utisak je moguće steći tek nakon uvida u sva tri dela. *Prtljag* se sastoji iz dve grupe radova. Prva grupa predstavlja seriju režiranih fotografskih scena, dok drugu grupu čine rendgenski snimci. Pored izgradnje narativa, ova kombinacija fotografskih i rendgenskih snimaka ima dodatnu ulogu učvršćivanja pozicije fotografije kao medija. Fotografski medij funkcioniše tako što svetlost reflektovanu od objekta fenomenom kamere opskure uspeva da sačuva zahvaljujući foto osetljivoj površini. Ovakav medij nam pruža uvid u površinu stvari. "Svaka fotografija ima višestruka značenja; zbilja, videti nešto u obliku fotografije znači susresti se s potencijalnim predmetom fascinacije. Krajnja mudrost fotografske slike je da kaže: „Eto vam površina. Sada pomislite – ili radije stvorite osećaj, intuiciju – o tome šta je iza nje, kakva mora da je stvarnost ako to tako izgleda.“ Fotografije koje po sebi ne mogu ništa da objasne, neumorno pozivaju na dedukciju, spekulaciju i fantazije."¹³⁰ Rendgenska slika sa druge strane funkcioniše po drugačijem principu. Rendgenski aparat u svom sastavu ima izvor zračenja i senzorsku zonu koja registruje količinu propuštenog zračenja. U zavisnosti od prirode materijala, njegove strukture i debljine, količina zračenja koju uređaj registruje biće veća ili manja. Na ovaj način, slika dobijena rendgenskim uređajem ne pokazuje površinu stvari već upravo suprotno, njihovu unutrašnju sadržinu. Ovo ne znači da je rendgenska slika kao medij u nekoj univerzalnoj prednosti u odnosu na fotografiju (osim u nekim područjima poput nauke, medicine i bezbednosti) niti da taj sadržaj unutrašnjosti nekog tela ili objekta dobijen rendgenskim aparatom predstavlja njegovu suštinu.

¹³⁰ Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 29.

Ovakva slika samo predstavlja materijalnu sadržinu poput tehničkog crteža ili plana nekog objekta, ali izdvojena za sebe, lišena je mnogih aspekata koje nam pruža fotografska slika. Operater (ne u Bartovom smislu, već doslovno osoba koja kontrolira i tumači slike i informacije dobijene rendgenskim uređajem) posmatrajući sliku na osnovu boje, osvetljenosti i oblika utvrđuje o kakvom predmetu se radi. Doktor u sličnoj proceduri takođe dolazi do određenih zdravstvenih uvida do kojih inače ne bi mogao da dopre. Zahvaljujući karakteristikama rendgenskog sistema snimanja, njegova kombinacija sa fotografijom pruža uvid u polje koje fotografija ne može da prikaže. U seriji Prtljag ovaj odnos služi da nakon posmatranja prve grupe radova, odnosno režiranih scena, pruži dodatni, neočekivani materijal. Sadržaj kofera ili torbi koji nije moguće videti na fotografijama, potpuno je jasan na rendgenskim snimcima. Posmatrajući fotografiju, potencijalni sadržaj kofera predstavlja misteriju, koja aktivira posmatračevu maštu, koja dopisuje razne mogućnosti posmatranoj fotografiji. Prikaz konkretnog sadržaja kofera na rendgenskoj slici sužava polje posmatračevih maštanja i projektovanja namećući jedinstvenu sliku koja gradi predodređeni scenario. U ovakvoj postavci rendgenska slika služi kao deskriptivna dopuna koja je osmišljena pre početka snimanja cele serije, čime je omogućena jasna komunikacija između dve celine. Iako uzima fotografiji deo nedorečenog, u ovom slučaju rendgenska slika na isplaniran način obogaćuje koncept dvojako, kao netipičan narativni smer u vidu objašnjavanja nevidljivog, i kao pokazatelj problematike prirode slike fotografskog medija.

Edvard Veston, jedan od američkih najpoznatijih fotografa dvadesetog veka izjavio je: "... u okviru granica svog medija, bez pribegavanja ma kom sredstvu kontrole koje nije ni fotografsko (tj optičke ili hemijske prirode), fotograf može napustiti doslovno beleženje u meri koja mu odgovara." ¹³¹

¹³¹ Veston, Edvard (Weston, Edward), *Seeing Photographically*, Encyclopedia of Photography, 1964, str. 18.

Naziv serije radova Prtljag ne sugerira doslovno na fizički teret koji svaki pojedinac nosi, već ima preneseno značenje. U ovakvoj postavci ovaj teret kroz metafore zapravo prikazuje psihološke, emotivne ili finansijske probleme sa kojima se svaki pojedinac sreće u toku života. Razlike u ambijentu, odeći, i sadržaju torbi prikazuju različite životne puteve i probleme koje ti putevi donose svakoj od deset fotografisanih osoba.

Snimanje fotografske serije Prtljag podeljeno je u dve grupe. Prvu grupu čine režirane scene u eksterijerima ili enterijerima u kojima učestvuju osobe iz serija Memento odnosno Ogledalo, a drugu grupu snimanja čine sadržaji kofera i torbi koji se nalaze na prethodno snimljenim scenama.

Rad na režiranim scenama je, slično kao i kod prethodnih delova trilogije, zahtevao tri faze - predprodukciju, snimanje i postprodukciju.

Predprodukcija

Faza predprodukcije uključivala je osmišljavanje tematike svakog snimka, pribavljanje scenografskih rekvizita i kostima, kao i pronalaženje adekvatne lokacije. Bilo je neophodno pronaći lokacije na kojima je moguće proizvesti željenu atmosferu. Faktori koji su uticali na biranje lokacije jesu njene vizuelne karakteristike, scenografija, pozicija u odnosu na zalazak sunca, korespondencija sa modelom i kostimografijom, doprinos postizanja atmosfere, postojanje većeg broja potencijalno iskoristivih planova. Ideja nije bila pronaći izuzetno dopadljive i bogate lokacije koje su same po sebi fotogenične, niti je cilj bio postizanje perfektnih snimaka pejzaža. Tražene lokacije su morale da podrže atmosferu anksioznosti uz ostavljanje dovoljne količine prostora za modela koji ipak predstavlja najbitniju tačku svake fotografije. Tako su se u radu našle lokacije koje van ovog specifičnog momenta snimanja nakon zalaska sunca i bez daljeg rada i intervencija na osvetljavanju izgle-

daju daleko drugačije od finalnog snimka i ne sadrže željenu atmosferu. Nakon svih pripremnih radnji vezanih za snimanje bilo je moguće započeti sledeću fazu, odnosno snimanje.



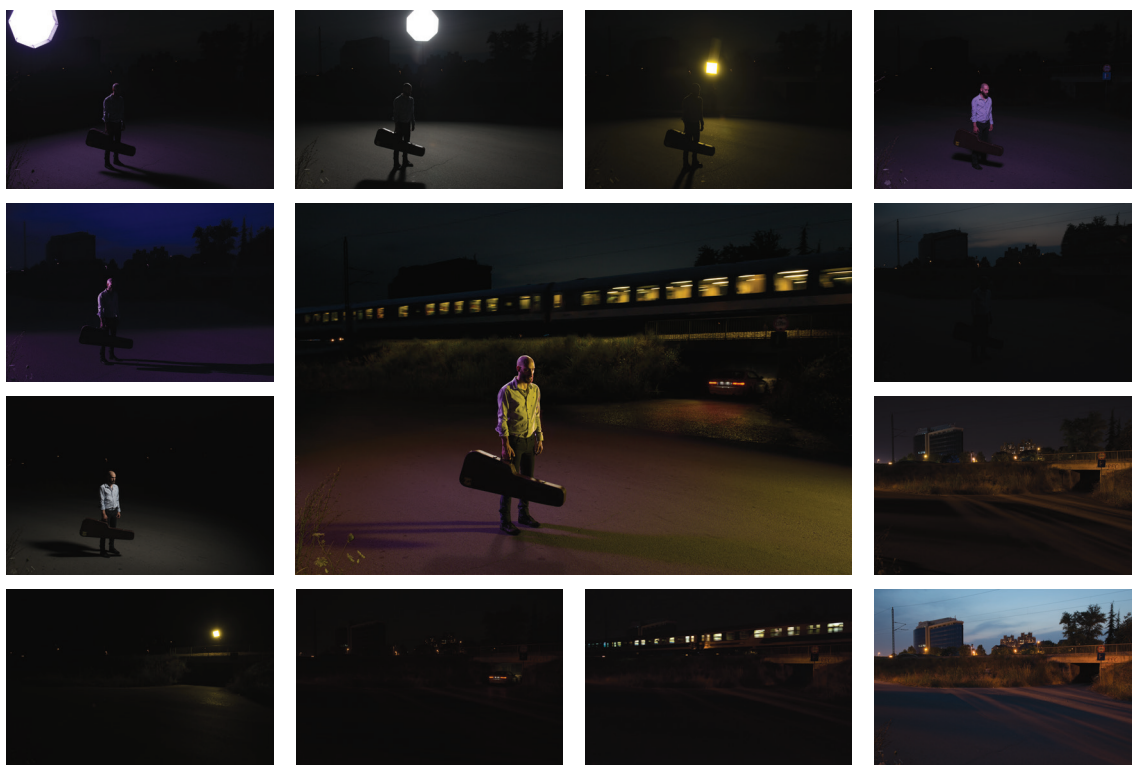
Slika 16. Fotografije nekih od lokacija na kojima su izvedena snimanja

Snimanje

Sve fotografije su snimane neposredno nakon zalaska sunca, kada deo neba koje je i dalje obasjano suncem daje plavičasti ton i time specifičnu atmosferu svakom snimku. Ovaj termin je u kinematografiji i fotografiji poznat kao “blue hour” upravo zbog plavičastog tona neba i traje oko 30 minuta nakon čega nebo gubi pomenu ti ton. Snimanje odmah nakon zalaska sunca daje svetlo plavi ton posle čega nebo postepeno postaje sve tamnije dok ubrzo potpuno ne potamni i ne izgubi plavičasti ton. Pored same prezentacije neba na fotografiji ovo specifično vreme fotografisanja je veoma bitno i za ostatak snimka. Ukoliko bi se fotografisanje obavilo u toku noći, nepostojanje bilo kakvog ambijentalnog svetla bi dovelo do pojave izuzetno jakih kontrasta a informacije u tamnim segmentima slike bi potpuno nestale, što bi postizanje zamišljene atmosfere učinilo nemogućim. Pored lokacije, scenografije, kostima i izraza modela, jedan od glavnih nosilaca atmosfere predstavlja svetlo.

Isključivo ambijentalno svetlo iako u pomenutom periodu snimanja daje interesantnu atmosferu, nije u potpunosti odgovaralo priželjkivanom rezultatu. Ideja je bila da se postigne nerealna atmosfera ali ne do mere neprepoznatljivosti, već u jedva primetnom obliku hiperrealnosti. To znači da nisu korišćeni agresivni efekti koji trenutno odvajaju sliku od realnog sveta već suptilne svetlosne intervencije koje samo pojačavaju i naglašavaju određene segmente.

Radi postizanja ovog efekta i kontrolisanja u fazi postprodukcije u toku svakog snimanja je napravljeno između 100 i 200 fotografija. U zavisnosti od kompleksnosti scene nakon snimanja je izabrano oko 50 fotografija koje će biti spojene u kompozitnu sliku.



Slika 17. Deo različito osvetljenih fotografija koje su korišćenje u kreiranju finalne kompozitne slike koja je prikazana u sredini

Ovde se ne radi o panoramskoj kompozitnoj slici kao što je to bio slučaju u Mementu i Ogledalu, već o slici koja se sastoji od velikog broja preklopljenih slo-

jeva na kojima su objekti i scena različito osvetljeni. Korišćena je mobilna rasveta modifikovana tako da podržava korišćenje studijskih svetlosnih modifikatora. Radi dobijanja svetlosti raznovrsnih karakteristika, korišćeni su različiti modifikatori poput velikog oktagonalnog softboksa prečnika 140 centimetara, do manjih softboksova kvadratnog i pravougaonog oblika dimenzija 60×60 centimetara i 120×40 centimetara. Ovi modifikatori su pružili mekanu difuznu svetlost čija je pojava zanimljiva pre svega zbog činjenice da se ovakvi izvori svetlosti retko nalaze u prirodi, a još ređe u vidu veštačke ulične rasvete. Pored njih korišćen je i nešto manji softboks dimenzija 40×40 centimetara kao i blic bez modifikatora. U ovakvoj konfiguraciji rasvete i modifikatora dobijeno svetlo je bilo daleko oštrije sa izraženim oštrim senkama kao i jakim svetlosnim akcentima pre svega na modelu, ali i nekim predmetima. Kako bi svaki bitan deo scene bio adekvatno osvetljen, nakon svakog snimka rasvetno telo je bilo pomerano i usmeravano ka objektu koji je bilo potrebno osvetliti. Na većini fotografija snimljenih na ovaj način se u fazi rada vide i svetlosno telo i modifikatori, ali se u fazi postprodukcije uklanjaju. Radi dobijanja kvalitetnih rezultata ovakvim sistemom snimanja bilo je neophodno fiksirati aparat na stativ kako ne bi došlo do pomeranja koje bi preklapanje učinilo težim. Model je takođe morao da miruje tokom fotografisanja iz istog razloga pošto bi svako veće pomeranje preklap učinilo nemogućim. Svaki od modela je morao da miruje između 15 minuta i pola sata u zavisnosti od vremena potrebnog da se pokriju sve pozicije za osvetljavanje

Postprodukcija

Pažljivim maskiranjem i isecanjem određenih zona i korišćenjem različitih opcija za preklapanje slojeva u programu Fotošop postiže se besprekorna kompozitna slika. U toku rada fajl u Fotošopu u određenom trenutku sadrži preko 50 slojeva a

njegova veličina iznosi preko 4 gigabajta. Ovakav vid postprodukcije pored složenih procedura i znatnih veličina fajlova iziskuje i izuzetno mnogo vremena.

Prednost ovakvog sistema rada je što transparentnost svake fotografija koja se koristi u toku sastavljanja finalne slike može biti dozirana a svaka fotografija zapravo predstavlja scenu osvetljenu svetlom sa jedne pozicije. Tako je u svakom trenutku moguće pojačati ili smanjiti jačinu izabranog svetla. Rezultat ovakvih radnji su fotografije koje na prvi pogled izgledaju realno, odnosno ne ostavljaju utisak pravog obima snimanja i postprodukcije, ali dubljom analizom se dolazi do shvatanja da se radi o vrlo zahtevnim procesima vizuelne obrade fotografije. Izgled podseća na filmske scene upravo zbog veštačke rasvete. Jedina razlika između filmske scene i ovakvih fotografskih postavki jeste u vrsti svetla. Snimanje video zapisa zahteva konstantnu rasvetu, dok je u fotografiji moguće koristiti i blic rasvetu. U slučaju videa bilo kakav kompoziting različito osvetljenih sekvenci bi bio nepraktičan usled složenosti procesa, koji je u fotografiji jednostavniji. Ova izuzetno komplikovana i osetljiva tehnika daje vrlo netipične fotografske rezultate koji se upravo zbog složenosti procesa retko viđaju.

Snimanje rendgenskim uređajem

Snimanje druge grupe radova odnosno rendgenskih snimaka kofera takođe možemo podeliti u tri faze: priprema odnosno pribavljanje materijala, snimanje i postprodukcija.

Zbog prirode rendgenskog snimanja i slabe dostupnosti ovakvih uređaja bilo je potrebno napraviti probno snimanje kako bi se stečeno iskustvo u sledećem snimanju iskoristilo radi postizanja što boljih rezultata. Probno snimanje je rađeno na

slabijem i starijem uređaju Smits Hajman (Smiths Heimann) 5030. Njegove mogućnosti su nešto slabije u odnosu na kasnije korišćeni model, ali i pored toga su dobijeni rendgenski snimci bili dovoljno visokog kvaliteta kako bi se stekle osnovne predstave o sistemu rendgenskih uređaja i principa snimanja. Kako je već objašnjeno, rendgenska slika se dobija tako što senzori uređaja registruju propušteno rendgensko zračenje, a slika na ekranu se formira na osnovu razlike u efektivnom atomskom broju, gustine i debljine skeniranih materijala. Pored ove razlike u odnosu na fotografiju, rendgenski senzor u ovakvim uređajima ne zahvata samo jednu ravan kao film odnosno senzor fotoaparata, već ima oblik latiničnog velikog slova I. Ovakva konstrukcija daje perspektivnu distorziju u nekim delovima snimka u zavisnosti od veličine i pozicije skeniranog objekta.



Slika 18. Rendgenski snimci dobijeni korišćenjem slabijeg uređaja Smits Hajman 5030 (levo) i naprednijeg uređaja Smits Hajman 6040 (desno)

Finalno snimanje sadržaja kofera obavljeno je na uređaju Smits Hajman (Smiths Heimann) 6040 novije generacije. Pripremljenih deset kofera odnosno torbi, bilo je skenirano iz nekoliko uglova. Iako na ovom uređaju postoji opcija direktnog prebacivanja digitalne skenirane slike na memoriju, korišćeni su fotografski snimci reprodukovane ekranske slike. Razlog za ovo opredeljenje je obrada rendgenske slike koju aparat pruža. Ova obrada moguća je samo u prikazu skeniranog sadržaja na ekranu, dok fajl koji se snima na memoriju sadrži samo osnovnu verziju slike.

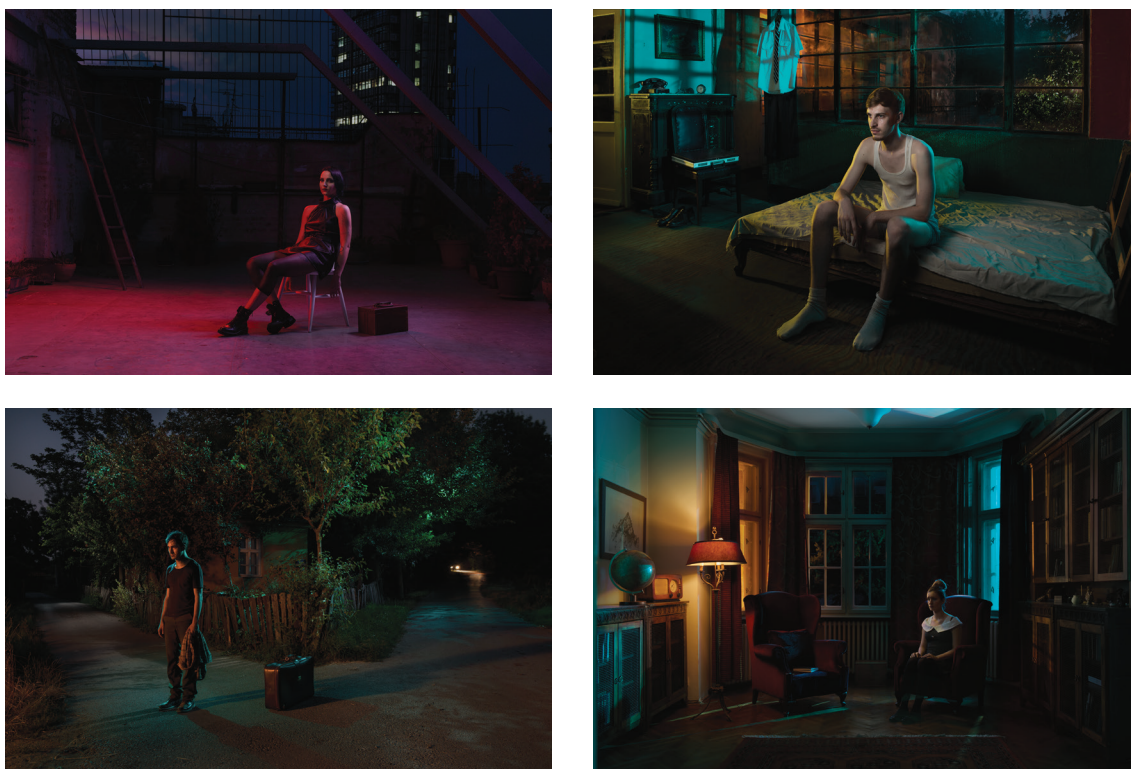
Zbog raznolikosti sadržaja kofera, odnosno razlika u materijalima, bilo je potrebno koristiti neke modifikacije slike kako bi se sadržaj što bolje istakao. Uređaj može prikazati negativ sliku, sliku sa istaknutim detaljima, kao i varijabilne nivoe osvetljenosti slike. Rezolucija rendgenskih slika koju uređaj pravi takođe nije velika, tako da se fotografisanjem ekrana ne gubi gotovo ništa od informacija. Svaka od ovih varijanti bila je fotografisana na ekranu kako bi kasnije bilo moguće kombinacijom ovih slika dobiti željeni rezultat. Kako sam vid planirane prezentacije dobijenih rendgenskih snimaka imitira ekransku sliku, fotografisanje monitora doprinosi autentičnom izgledu.



Slika 19. Neke od mogućnosti obrade rendgenske slike u samom uređaju

Smits Hajman 6040

Radovi fotografske serije Prtljag

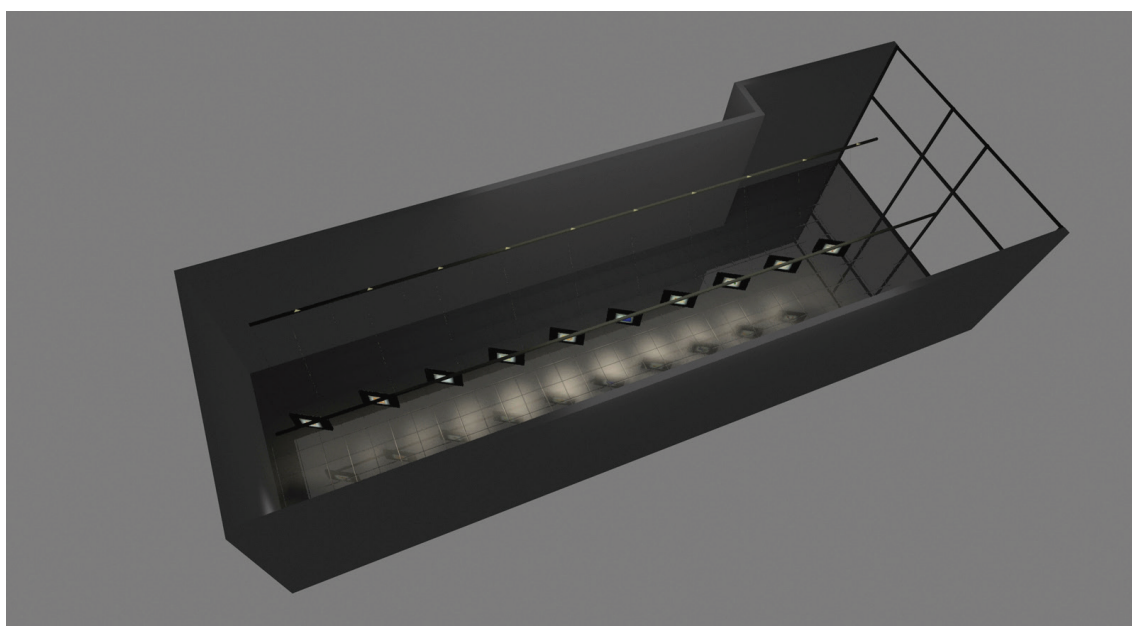
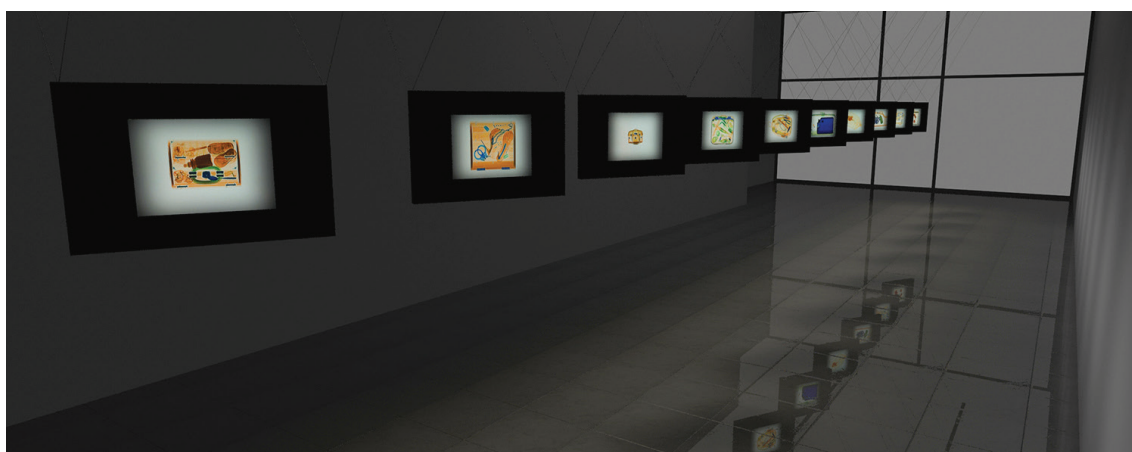


Slika 20. Četiri od deset kompozitnih fotografija koje čine prvu grupu serije Prtljag



Slika 21. Četiri od deset rendgenskih snimaka koji čine drugu grupu serije Prtljag

Prezentacija radova



Slika 22. Virtuelna skica predviđene postavke fotografske serije Prtljag

4 Zaključak

4.1 Zaključna razmatranja

Fotografski medij ima veoma važnu ulogu u oblikovanju sveta. Od nastanka, sredinom devetnaestog veka, pa do danas, fotografija je prešla put u kojem je doživela mnoge promene, ali je u osnovi ostala ista. U dvadesetom veku je postala nezaobilazni deo svakodnevnice, a takođe je postala i priznata grana umetnosti koja se ravnopravno sa ostalim umetnostima može naći u muzejima i galerijama. Ipak, upravo zbog velikog broja fotografskih sekcija i kategorija, uvek treba biti obazriv u pokušajima univerzalnog predstavljanja i uopštavanja definicije fotografskog medija. Problemi kontekstualizacije fotografske slike, subjektivnog tumačenja posmatrača i težine ili čak nemogućnosti utvrđivanja istine, stavljaju fotografiju u poziciju u kojoj su njene karakteristike uvek relativne i podložne promeni.

Utvrđivanjem i prihvatanjem pojma fikcije u fotografiji, ona dobija slobodu u vidu beskonačnog broja mogućih tumačenja fotografske slike ili grupe radova, iako time anulira reputaciju "beleženja istine" koju ima od samog nastanka. Ova sloboda ne utiče samo na posmatrača fotografije, već i na njegovog autora. Fotograf u procesu kreiranja scene, neopterećen pritiskom da njegov rad mora striktno prikazivati istinu, ima mnogo više prostora u osmišljavanju svog rada, planiranju njegove postavke i promišljanju mogućih utisaka koje će delo izazvati kod posmatrača.

4.2 Doprinos umetničkog projekta

Ovaj umetnički projekat je posvećen razvijanju svesti i percepcije kod posmatrača. Pažnja je usmerena i ka menjanju dogmatskih i stereotipnih pogleda na život i vreme. Posmatrači nakon stečenih iskustava dobijaju nova polazišta u razmišljanjima i bivaju izmešteni iz svojih rutinskih životnih tokova. Svaki od delova rada deluje u različitim sferama i time precizno utiče na posmatrača. Pored idejnog i teorijskog obrađivanja uvek aktuelnih tema, poput prolaznosti vremena i percepcije, ovaj rad sadrži delikatan i komplikovan sistem fotografskog snimanja, sačinjen od kombinacije mehanike i napredne postprodukcije. Ovaj sistem čini kvalitetnu bazu za dalja istraživanja u tehničkoj sferi fotografije i panoramske slike korišćenjem metode bliske ortografskoj projekciji.

Pored ovog sistema, rad takođe prikazuje i princip snimanja kompozitne fotografije aparatom fiksiranim na jednu vizurnu tačku. Ovakav sistem fotografisanja pruža neograničeni broj kreativnih mogućnosti prilikom kreiranja fotografije. Navedeni sistem snimanja rezultira mogućnošću selektivnog tretiranja pojedinih delova fotografije čime ističe u prvi plan svojstvo nezavršivosti fotografije čineći je time umetnošću otvorenih mogućnosti. "Na osnovu negativa kao matrice, fotograf pravi snimak koji je uvek samo jedna od mogućnosti. Prema tome, on se može poigravati tim mogućnostima, koje uvek nadilaze postojeće; stalno je privučen nečim drugim, a ne onim već napravljenim fotografijama; tačnije, te postojeće fotografije ukazuju na one buduće, čime podstiču fotografa da ih dalje izrađuje."¹³²

¹³² Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 123.

5 Literatura

Bart, Rolan (Barthes, Roland), *Svetla komora*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2011.

Benjamin, Valter (Benjamin, Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2006.

Berger, Džon (Berger, John), *Another way of telling*, Pantheon Books, 1982.

Bergin, Viktor (Burgin, Victor), *Promišljanje fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2016.

Bodler, Šarl (Baudelaire, Charles), *The Salon of 1859*“, ponovo štampano u P. E. Charvet (ed.), *Baudelaire, Selected Writings on Art and Artists*, Harmondsworth: Penguin, 1992.

Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean) *Simulakrumi i Simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Brigs, Asa i Berk, Piter (Briggs, Asa and Burke Peter), društvena istorija medija, Clio, Beograd, 2006.

Čapman, Sidni (Chapman, Sydney), *The Lancashire Cotton Industry*, Manchester University Series, 1904.

Debor, Gi (Debord, Guy), *Društvo spektakla*, Anarhija/blok 45, Beograd, 2004.

Edwards, Stiv (Edwards, Steve), *The Snapshooters of History*, Ten/8, 1989.

Grau, Oliver (Grau, Oliver), *Virtuelna umetnost*, Clio, Beograd, 2008.

Kember, Sara (Kember, Sarah), *Virtual Anxiety: photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

Kraus, Rosalind (Krauss, Rosalind) *The originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1986.

Lemanji, Žan-Klod (Lemagny, Jean-Claude), *Enrichir, conserver, communiquer (Obogatiti, sačuvati, pokazati)*, predavanje održano na šestim fotosusretima u Bretanji, Lorijan, 15. nov. 1987, navedeno kod: Sulaž, Fransoa, (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008.

Leonardo da Vinči, *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1964.

Majar, Klod (Maillard, Claude), ...*Sur l'imphotographiable. Le deroulement*, u *Photocouleur critique, La Trepplade, Photolangages*, 1985.

Manovič, Lev (Manovich, Lev), *Jezik novih medija*, Clio, Beograd, 2015.

Manovič, Lev (Manovich, Lev), *Metamediji – izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001.

Mičel, Vilijam (Mitchell, William), *The reconfigured eye: Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

Njuhal, Boumont (Newhall, Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.

Platon, Država, *VII knjiga*, Dereta, Beograd, 2013.

Sulaž, Fransoa (Soulages, François), *Estetika Fotografije*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2008.

Sontag, Suzan (Sontag, Susan), *O fotografiji*, Artget, Kulturni centar Beograda, 2009.

Turner, Pit (Turner, Pete), *Photo, Les grands maitres de la photographie*, br. 7, Paris 1980.

Turner, Pit (Turner, Pete), *Photo. Les grands photographes*, br. 7, Paris, 1983.

Vels, Liz (Wells, Liz), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006.

Veston, Edvard (Weston, Edward), *Seeing Photographically*, Encyclopedia of Photography, 1964.

Izložbeni katalozi

Manovič, Lev (Manovich, Lev), *The Paradoxes of Photography, Photography after Photography*, Germany, 1995.

Časopisi

Debor, Gi (Debord, Guy) i **Volman, Gil** (Wolman, Gil) *Uputstvo za primenu diverzije*, Časopis Gradac, Čačak br. 164-165-166, Situacionistička internacionala, izbor tekstova, 2008.

Filmovi

Grinvej, Piter (Greenaway, Peter), *Davljenje brojevima (Drowning by Numbers)*, 1988.

Ziv, Ilan (Ziv, Ilan), *Tango robova (Tango of slaves)*, Icarus films, 1994.

Internet stranice

<http://instagram.com/press>

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2544662>

6 Biografija autora

Rođen je 1988. godine u Beogradu. Diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, smer primenjena grafika, modul fotografija 2012. godine, u klasi profesora Branimira Karanovića. Učestvovao je na velikom broju radionica i škola fotografije u organizaciji Univerziteta umetnosti u Beogradu. Izlagao je svoje radove na sedam samostalnih izložbi: *Strain*, Galerija Ilija Šobajić, Centar za kulturu, Nikšić, 2016, *Ogledalo*, Galerija ARTGET, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2015. *Memento*, Umetnički prostor U10, Beograd, 2014, *Synthesis*, Narodni muzej Crne Gore, Atelje Dado, 2014, *Fotografije*, Galerija Tribine mladih – Kulturni centar Novog Sada, 2012, *AlterActio*, Galerija Atrijum – Biblioteka grada Beograda, Beograd, 2012, *Demersal*, Srećna Galerija SKC, Beograd, 2012, kao i na velikom broju kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu, a mnogi radovi su bili objavljivani u mesečnim i dnevnim novinama i inostranim časopisima o fotografiji. Dobitnik je prve nagrade konkursa *Young Creative Chevrolet 2010*. godine na nacionalnom nivou. Najviše se bavi eksperimentalnom fotografijom i istraživanjima u tehničkom i kreativnom polju fotografije ali podjednaku pažnju posvećuje i studijskoj fotografiji. Često se služi apstraktnim formama u svojim radovima ali nekada i vrlo striktnim, preciznim kompozicijama za konceptualne serije fotografija. Od 2015. godine je član Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije. Trenutno pohađa završnu godinu doktorskih studija na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, smer primenjena umetnost i dizajn. Od 2012. do 2014. godine je bio angažovan na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu kao honorarni saradnik na modulu fotografija, a od 2014. godine predaje predmete Fotografija i Razvoj fotografskog medija na Fakultetu umetnosti Univerziteta u Kosovskoj Mitrovici.

Izjava o autorstvu

Potpisani-a **Luka Klikovac**

Broj indeksa: **9 / 2013**

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom:

Memento

Vizuelno preispitivanje prolaznosti života

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora: **Luka Klikovac**

Broj indeksa: **9 / 2013**

Doktorski studijski program: **Primenjene umetnosti i dizajn**

Naslov doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta:

Memento

Vizuelno preispitivanje prolaznosti života

Mentor: **Branimir Karanović**, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisani (ime i prezime autora) **Luka Klikovac**

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

Memento

Vizuelno preispitivanje prolaznosti života

koja / i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predao / la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda