

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

TEMA:

**PEJZAŽI MODIFIKOVANOG SVETA.
TRANSDISCIPLINARNI PRISTUP FOTOGRAFIJI I
PEJZAŽU U UMETNOSTI POSLE 2000. GODINE**

Mentor

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

Kandidatkinja

mr Jelena Matić, 21/4302

2023.

Komisija za odbranu doktorske disertacije:

1. dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, mentor
2. dr Maja Stanković, redovna profesorka, dekan Fakulteta za medije i komunikacije
3. dr Nikola Dedić, vanredni profesor – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu

Datum odbrane

Sadržaj

Apstrakt – 5

Uvod – 7

1. Pejzaž / Prostor – 11

1.1. Teze Vilijama Mičela o pejzažu i fotografija – 12

1.2. Pejzaž kao prostor i tekst – 15

2. Pejzaž i fotografija modernizma. Od mapiranja do oneobičavanja – 18

2.1. Fotografija kao sredstvo prisvajanja i menjanja pejzaža – 18

2.2. Pejzaž Naturalizma i Piktorijalizma – 26

2.3. Čista ili prava fotografija i teorija modernizma Klementa Grinberga – 29

2.4. Tri izložbe pejzažne fotografije – 38

3. Fotografija i pejzaž strukturalizma i poststrukturalizma – 43

3.1. Od fotografije kao znaka do fotografije kao teksta – 43

3.1.1. Fotografija kao znakovna struktura – 45

3.1.2. Fotografski tekst: Teorija fotografije Viktora Burgina – 48

3.2. Percepcija fotografije i pejzaža u konceptualnoj umetničkoj praksi – 52

3.2.1. Definicije konceptualne umetnosti – 52

3.2.2. Fotografija kao dokument – 56

3.2.3. Fotografija kao istraživanje – 60

3.2.4. Fotografija i pejzaž u praksi hodanja kao umetnosti – 66

3.3. Izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža* – 68

3.4. Simulakrumi i aproprijacije pejzaža – 73

3.4.1. Pejzaž u radovima poststrukturalističkog postmodernizma medijskog karaktera –76

4. Posle fotografije u vreme tehno slika – 83

4.1. Banke slika i izložba *Porodica čoveka* – 87

4.2. Teorije digitalne fotografije – 90

4.3. Fotografija i pejzaž u umetnosti na prelazu veka – 95

4.3.1. Digitalni i režirani pejzaži – 95

4.3.2. Pejzaži kulture – 101

4.3.3. Pejzaž kao reinterpretacija istorije kolonijalizma – 105

5. Primeri tretmana pejzaža u fotografiji i umetničkoj praksi u Srbiji 1970–2022 – 109

5.1. Fotografija i pejzaž u *novoj umetničkoj praksi* – 110

5.1.1. *Nova umetnička praksa* i umetnička fotografija – 112

5.1.2. Priroda i grad: Mirko Radojičić i Balint Sombati – 117

5.2. Pejzaž kao redimejd i uzorak: Branimir Karanović i Milan Aleksić – 124

5.3. Oko izložbe Posledice. *Menjanje kulturnog pejzaža* – 132

5.3.1. Pejzaž u seriji fotografija Goranke Matić *Tiho teče Sutjeska* – 132

5.3.2. Dokumentarni pristup u fotografiji Nenada Maleševića i Mitra Simikića – 135

5.3.3. O izložbi *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža* i drugim dešavanjima – 141

5.4. Druga priroda Andree Palašti ili pejzaž kao mesto zločina – 150

5.5. Treći pejzaž i grad kao prostor sećanja – 155

5.5.1. Pejzaž u praksi umetničke grupe diSTRUKTURA – 155

5.5.2. Savamala i projekat Julie Gaisbaher *Jednog dana ću ti faliti* - 163

5.5.3. Grad između privatnog i javnog u radovima Nine Todorović – 167

5.6. Pejzaž kao arhiv i arhiv kao umetnička praksa: turistička fotografija i topografija grada – 174

5.6.1. *U potrazi za pejzažima* Vesna Pavlović – 177

5.6.2. Putnički vodiči i izveštaji Gorana Micevskog – 180

5.6.3. Mesta bez identiteta i topografija Beograda: Mihailo Vasiljević, Ivan Arsenijević i Ivan Petrović – 184

5.7. Elegantni i izbrisani pejzaži – 190

5.7.1. Pejzaž na fotografijama Sonje Žugić i Željka Mandića – 190

5.7.2. Stereofotografije i anaglifi Đorđa Odanovića – 194

5.7.3. Modifikovana kamera i izbrisani prostor Luke Klikovca – 197

Rezime/Zaključak – 200

Bibliografija i Vebografija – 213

Biografija – 229

APSTRAKT

Doktorska disertacija *Pejzaži modificovanog sveta. Transdisciplinarni pristup fotografiji i pejzažu u umetnosti posle 2000. godine*, analizira fotografiju i pejzaž kroz teorijske i umetničke prakse 20. i 21. veka. Glavna hipoteza disertacije polazi od toga da fotografija ima najviše sličnosti sa pejzažem. Oboje su podložni različitim transformacijama i modifikacijama. Pored uvoda i rezimea disertacija se sastoji od pet glavnih poglavlja. U prvom poglavlju postavljeni su temelji istraživanja kroz nekoliko hipoteza Vilijama Mičela o pejzažu koje su dovedene u vezu sa fotografijom. U okviru drugog poglavlja razmatran je odnos fotografije i pejzaža u modernizmu kroz određena istorijska, društvena i kulturna dešavanja, teoriju i fotografsku praksu. U fokusu trećeg poglavlja su teorije fotografije strukturalizma i poststrukturalizma kao i primeri tretmana fotografije i pejzaža u radovima umetnika konceptualne umetnosti i postmodernizma. Teorija i umetnička praksa u vreme digitalne fotografije su razmotreni u četvrtom poglavlju. Naspram prethodnih u kojima su analizirani primeri internacionale fotografske i umetničke scene, peto ujedno i poslednje poglavlje posvećeno je dešavanjima i primerima percepcije fotografije i pejzaža na nacionalnoj umetničkoj sceni od sedamdesetih godina 20. veka i pojave *nove umetničke prakse* do radova najnovije umetničke produkcije.

Ključne reči: fotografija; pejzaž; prostor; transformacija; strukturalizam; poststrukturalizam; modernizam; postmodernizam; digitalna fotografija i umetnička praksa.

ABSTRACT

The doctoral dissertation *Landscapes of a Modified World. A Transdisciplinary Approach to Photography and Landscape in Art After 2000*, analyses photography and landscape through the theoretical and artistic practices of the 20th and 21st centuries. The main hypothesis is that photography has the most similarities to the landscape. Both are subjects of various transformations and modifications. Besides the introduction and summary, the dissertation comprises five main chapters. In the first chapter, the foundations of the research were laid through several hypotheses of William Mitchell about the landscape, which were brought into relation to photography. The second chapter researches the relationship between photography and landscape in modernism through certain historical, social and cultural events, theory and photographic practice. The focus of the third chapter is on the photography theories of structuralism and poststructuralism, as well as examples of the treatment of photography and landscape in the works of conceptual art and postmodernism. Theory and art practice in the time of digital photography are considered in the fourth chapter. In contrast to the previous ones, which analyzed examples of the international photography and art scene, the fifth, and the last chapter is dedicated to events and examples of the perception of photography and landscape on the national art scene from the seventies of the 20th century and the emergence of a *new art practice* to the works of the latest artistic production.

Keywords: photography; landscape; space; transformation; structuralism; poststructuralism, modernism; postmodernism and digital photography.

UVOD

Kroz pet poglavlja doktorska disertacija pod nazivom „Pejzaži modificovanog sveta. Transdisciplinarni pristup fotografiji i pejzažu u umetnosti posle 2000. godine“ teorijsko i analitički razmatra odnos fotografije i pejzaža u umetnosti i umetničkoj praksi. U vreme nastanka, za fotografiju se verovalo da je mimezis prirode i tehnološki proizvod. Zbog toga se i koristila za ilustraciju putopisnih knjiga ili upoznavanje zapadnjačke kulture sa udaljenim zemljama i kontinentima i pretežno sa njihovim tadašnjim kolonijama. Pejzaž se isto tako isključivo smatrao žanrom. U modernizmu shvatanje fotografskog medija je počivalo na estetici, naraciji, realizmu i utopističkom verovanju „Svet je lep“, koji je ujedno i naziv serije radova teške industrije i formi iz prirode Alberta Renger-Pača (Albert Renger-Patzsch). Priroda je lepa isto koliko arhitektura teške industrije i obrnuto. Sa pojavom konceptualne umetnosti, postmodernizma, strukturalizma, poststrukturalizma, a zatim i digitalne fotografije, menjaju se pojam i percepcija ovog medija i umetnosti, pa samim time i samog pejzaža. Strukturalističke i poststrukturalističke teorije fotografije dovele su do toga da se o fotografskom mediju pre svega ne može razmišljati kao o autonomnom, potpuno nezavisnom od drugih oblika vizuelnog ili pisanog izražavanja. Fotografija se tumači kao otvoreni prostor ili tekst koji stalno proizvodi i transformiše svoje značenje u kontaktu sa posmatračem, drugim umetničkim delima ili prostorima, kao i sa kulturom, društvom i samim posmatračem. Kao što se fotografija ne može posmatrati isključivo kao slika prirode ili autonomni medij, tako se više i o pejzažu ne može razmišljati kao o žanru ili kao predstavi prirode i grada. On takođe može da se posmatra kao tekst čija se sadržina i značenje menjaju, ali i kao simulakrum i mnogo toga još.

S tim u vezi glavna transdisciplinarna hipoteza disertacije polazi od toga da je od svih subjekata ili objekata koji se nalaze na njoj fotografija najviše ima sličnosti ili dodirnih tačaka sa pejzažom u stvarnom svetu i s pejzažom u umetnosti. Od početka tehničko-tehnološkog razvoja i

fotografija i pejzaž podložni su različitim transformacijama i modifikacijama, naročito danas kada živimo u svetu digitalne kulture i neke druge, virtuelne stvarnosti.

Pored glavne, disertaciju čine još dve hipoteze:

- Pejzažna fotografija nije samo označitelj već i sredstvo kontrole i stvaranja novih društvenih i kulturnih promena.
- Kada je umetnost u pitanju, fotografija pejzaža je sredstvo ispitivanja i kritike društva, kulture, same prirode fotografskog medija i pejzaža

Disertacija je zasnovana na nekoliko različitih stavova i teorija fotografije Klementa Grinberga (Clement Greenberg), Valtera Benjamina (Walter Benjamin), Susan Sontag (Susan Sontag), Rolana Barta (Roland Barthes), Viktora Burgina (Victor Burgin), Vilema Flusera (Vilém Flusser), Freda Ričina (Fred Richin), Leva Manoviča (Lev Manovich) i drugih autora. U slučaju pejzaža, disertacija polazi i oslanja se na nekoliko teza Viliijama Dž. T. Mičela o pejzažu koje je izneo u eseju *Carski pejzaž (Imperial Landscape)*, a koje će biti analizirane u prvom delu zajedno sa razmatranjima o predelu i prostoru Džona Bergera (John Berger) i Edvarda V. Sodže (Edward W. Soja). Za fotografiju i umetnost, kao i umetničke prakse, polazna tačka i uvod u analizu jeste odnos pejzaža i fotografije u 19. veku. Razvoj fotografije i njen odnos sa pejzažem posmatram i analiziram dalje kroz različite pristupe i neke od radova vodećih fotografa i umetnika modernizma, konceptualne i postkonceptualne umetnosti 20. veka, pa sve do radova i umetničke prakse u vremenu digitalne fotografije. U poslednjem petom poglavlju disertacije akcenat je na praksama umetnika u Srbiji među kojima su: Mirko Radojičić, Balint Sombati (Bálint Szombathy), umetnička grupa diSTRUKTURA (Milica Milićević i Milan Bosnić), Nina Todorović, Nenad Malešević, Đorđe Odanović, Branimir Karanović, Luka Klikovac, Sonja Žugić, Andrea Palašti. Ivan Arsenijević, Vesna Pavlović, Mihailo Vasiljević i drugi. Pored navedenog, u disertaciji takođe razmatram određene internacionalne i nacionalne izložbe i dešavanja koja su napravila iskorak u percepciji fotografije, a i pejzaža. Među primerima koje sam izdvojila nalazi se i izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža (New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape)*, dok u sam u slučaju nacionalne scene i prostora nekadašnje Jugoslavije kao

primer uzela izložbe *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost i Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*.

U istraživanjima i pisanju disertacije primenila sam sledeću metodologiju:

- analizu teorija vizuelnih umetnosti i teorije fotografije za postavljanje teme disertacije,
- analizu, poređenje i raspravu koncepta pejzaža u različitim vizuelnim umetnostima,
- mapiranje, analizu i indeksaciju rasprava o savremenoj fotografiji i umetničkoj praksi u Srbiji,
- selekciju primera na osnovu postavljenih naučnih hipoteza,
- analizu i redefinisane koncepta fotografskog žanra,
- opis, analizu i interpretaciju izabranih primera,
- teorijsko argumentovanje uslova i načina na koje su odabrana fotografsko-umetnička dela, promenila odnos pejzaž, fotografija, umetnost i društvo
- analizu i interpretativnu primenu izabrane literature,
- izvođenje teorijskih zaključaka o statusu savremene pejzažne fotografije i umetničke prakse.

Fotografija je jedan od najzastupljenijih medija, ne samo u širem smislu odnosno u kontekstu društva, već i u užem gde spada umetnost. Zbog svoje veoma specifične prirode ona zahteva da bude analizirana sa više različitih stanovišta. Isti je slučaj i sa pejzažom. I jedno i drugo baš zbog toga što su sastavni deo naše svakidašnjice mogu potpunije i bolje da daju uvid u njeno društvo, kulturu i umetnost.

S tim u vezi, disertacija iznosi poglede, propozicije i stavove koji se mogu smatrati novim:

- Sažimanje i razmatranje više različitih teorija, rasprava i stavova o fotografiji i pejzažu autora iz domena lingvistike, filozofije, umetnosti i tehnologije.

- Polazeći od više teorija i razmatranja, u fokusu disertacije je i analiza različitih postupaka, pristupa i tumačenja odnosa fotografija i pejzaž u umetničkoj praksi.
- Sagledavanje značaja i uloge fotografije u vreme digitalne tehnologije u umetničkoj praksi posle 2000. godine.

Insistiranjem na širokom korpusu teorijskih i praktičnih pristupa, njihovoj analizi i ukazivanju na neka nova značenja fotografije i pejzaža, cilj mi je da disertacijom pružim drugačiji pogled na fotografiju i pejzaž, kako u kontekstu umetnosti, tako i izvan nje.

1. Pejzaž / Prostor

U literaturi vezanoj za fotografiju ili istoriju i teoriju umetnosti ne retko se ističe da je pejzaž prisutan u umetnosti vekovima, ali da je sve do 17. veka bio isključivo neka vrsta scenografije ili kulise. Tu funkciju je imao kod renesansnih portreta bogatih i uglednih ličnosti, i predstavljao je sliku njihovih poseda ili imanja. Mnogo više je prisutan kod starozavetnih i novozavetnih, alegorijskih i mitoloških priča i scena. I u jednom i u drugom slučaju pejzaž je bio prostor radnje a ne radnja sama po sebi, ili je bio deo jedne celine, a ne celina. Sa holandskim slikarstvom 17. veka pejzaž je postao žanr za sebe, a dominantno mesto u likovnim umetnostima uspostavio je u 18. i 19. veku. U vreme kada je pejzaž iz različitih razloga počeo da dominira slikarstvom, pre svega u Engleskoj, Francuskoj, ali i Italiji i Nemačkoj, pojavila se fotografija. Bilo da je u pitanju slikarstvo ili fotografija, Liz Vels (Liz Wells) pejzaž posmatra kao društveni i kulturni proizvod: „Pojedini pejzaži nam govore nešto o kulturnoj istoriji i stavovima. Pejzaž je rezultat ljudske intervencije da oblikuje ili transformiše prirodne pojave, čiji smo mi istovremeno deo. Osnovna praktična definicija pejzaža bi stoga bila vidici koji obuhvataju i prirodu i promene od strane ljudi koje su uticale na prirodni svet.“¹ Ako ne najvećim, onda dobrim delom on to čini kroz fotografiju, jer ona takođe menja svet. Ona ne menja samo svet već može da menja ili da utiče na našu percepciju tog sveta. Fotografija je takođe i rezultat ljudske intervencije odnosno otkrića. I kao što se pejzaž smatrao kulisom ili podžanrom, tako se i fotografija dugo vremena smatrala tehničko-tehnološkim proizvodom, mašinom ili alatom, a ne umetnošću.

¹ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – NewYork: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 1-2.

1.1. Teze Vilijama Mičela o pejzažu i fotografija

Na početku eseja *Carski pejzaž* Vilijam Mičel je izneo devet teza o pejzažu među kojima su: „1. Pejzaž nije žanr nego medijum. 2. Pejzaž je sredstvo razmene između čoveka i prirodnog, sebe i drugoga... 4. Pejzaž je scena prirode određena kulturom. On je istovremeno označitelj i označeno, okvir i njegov sadržaj, stvarni prostor i simulakrum, paket i roba unutar njega... 6. Pejzaž je pretežno istorijska formacija povezana sa evropskim imperijalizmom....“² Iako Mičel svoje teze mahom bazira na slikarstvu 19. veka na Novom Zelandu i na fotografiji Žan Mora (Jean Mohr) sa prikazom predela u Izraelu s kraja sedamdesetih godina 20. veka³, mislim da se one mogu primeniti u razmatranjima fotografije i pejzaža. Ono što je bitno jeste da je Vilijam Mičel napravio iskorak ili pomak od percepcije pejzaža ne samo kao žanra ili kao prirodnog i urbanog prostora, mesta kulturnih i društvenih promena, već kao prakse, mesta fantazije i pre svega pojedinačnog ili kolektivnog identiteta. „Pejzaž u Izraelu kao i na Novom Zelandu bitan je u nacionalnom imaginarijumu, deo svakidašnjeg života koji javno utiskuje i kolektivne fantazije na mesta i scene... Pastoralna izražava nostalgiju za *sobom* koja je sada kolonijalizovana od *drugog*...“⁴ Pojam *drugo* uglavnom se povezuje sa suprotnošću. Uglavnom se, što će u nastavku disertacije biti spomenuto, koristi u teoriji psihoanalize i feminizma. U jednom delu knjige Liz Vels *Fotografija: Kritički uvod*, Derik Prajs (Derrick Price) ga pominje kod fotografije u doba kolonijalizma i načina prikazivanja različitih naroda od strane pripadnika kolonijalnih sila.⁵

² W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 5.

³ Videti: Ibid., 28-29.

⁴ Ibid., 27-28.

⁵ Videti: Derik Prajs, „Posmatrači i posmatrani: Fotografija oko nas“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 111-117.

Naziv eseja Vilijama Mičela u originalu glasi *Imperial Landscape*. Može da se prevede kao *Carski pejzaž*, ali i kao *Imperijalistički pejzaž* ili *Pejzaž imperijalizma*. U jednom njegovom delu Mičel smatra da je pejzaž zauzeo dominantnu poziciju u zapadnjačkom slikarstvu u vreme kada su carski pejzaži u Kini počeli da nestaju. „Dve činjenice o kineskom pejzažu: svoj zamah je imao na vrhu kineske carske moći i opada u 18. veku, kada Kina sama po sebi postaje objekat fascinacije i apropijacije u trenutku kada je Engleska počela da doživljava sebe kao imperijalnu moć.“⁶ Drugim rečima, u vreme kada pejzaž uspostavlja neku dominaciju u umetnosti, u političkom, ekonomskom, ali i kulturološkom smislu, evropski imperijalizam uspostavlja dominaciju nad zemljama na istoku.

Ako je pejzaž, kako je Mičel izneo, sredstvo posredovanja između sveta i čoveka, odnosno prirode i čoveka, ako je u vezi sa imperijalizmom Zapadne Evrope, kao i simulakrum i sve ostalo navedeno, ono što je veza, tj. zajedničko svim ovim tezama o pejzažu jeste fotografija. U svojoj knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) poziva se na Ernesta Mandela (Ernest Mandel) koji je izneo tezu o tri etape ili „tri temeljna momenta“ u razvoju čovečanstva: tržišni, zatim monopolski odnosno imperijalistički kapitalizam i kasni (postindustrijski) kapitalizam kojeg je Džejmson nazvao i multinacionalnim kapitalizmom.⁷ Ove tri Mandelove podele Džejmson je doveo u vezu sa realizmom, modernizmom i postmodernizmom u umetnosti i kulturi.⁸ Fotografija je takođe jedan od rezultata industrijskog napretka Zapada. Nastala je u Francuskoj u vreme kada je, kao i Engleska, širila i potvrđivala ekonomsku i političku moć nad osvojenim teritorijama udaljenih zemalja. Pored ovog, fotografija dolazi u vreme osvajanja i istraživanja određenih, tada još uvek nepoznatih predela, kao što je zapadna Amerika. Istorija fotografije je zapadnjačka, i to ne samo zbog toga što je potekla iz Francuske i odatle krenula da se širi Zapadnom Evropom i Severnom Amerikom, već i zbog činjenice da se većina do sada napisanih istorija fotografije fokusira isključivo na pomenute delove

⁶ Ibid., 9.

⁷ Tržišni kapitalizam počinje 1848. godine i odlikuje se mašinskom proizvodnjom parnih motora. Monopolni ili imperijalistički kapitalizam započinje proizvodnjom električnih motora i motora sa unutrašnjim sagorevanjem, dok je za kasni kapitalizam karakteristična mašinska proizvodnja elektronskih i nuklearnih uređaja od četrdesetih godina XX veka. Videti: Fredrik Džejmson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fredrik-d_ejmson-postmodernizam-ili-kulturna-logika-kasnog-kapitalizma.pdf (Preuzela 12. 09. 2022).

⁸ Videti: Ibid.

kontinenta. Izuzetak je par njih u kojima se nalaze kraći osvrti na razvoj ovog medija u nekim od zemalja u drugim delovima sveta. Primera radi, istoriju fotografije u Kini, Indiji, Indokini ili Africi prvih sto i više godina stvarala je belačka kolonijalna kultura. Jedan od dokaza jeste prisustvo fotografa iz zapadne Evrope i otvaranje prvih ateljea u pomenutim zemljama i kontinentima.⁹ Pejzaž, kako je Mičel izneo, nikada nije deklarirao svoju vezu sa imperijalizmom „i to se može razumeti, po mom mišljenju, kao podlo oružje imperijalizma, odnosno imperijalističkog dizajna, prouzrokovanog imperijalizmom“.¹⁰ Međutim, ako njegova razmatranja posmatram u kontekstu fotografskog medija, onda je i fotografija, kao i pejzaž, medijum ili sredstvo. Prva knjiga o fotografiji i ilustrovana fotografijama jeste *Olovka prirode* (The Pencil of the Nature, 1844–1846), škotskog naučnika i fotografa Viliijama Henrija Foksa Talbota (William Henry Fox Talbot). Ova knjiga je objavljena kako bi autor predstavio svoje otkriće – talbotipiju¹¹. Deo fotografija koje se nalaze u njoj jesu pejzaži. U početku je camera obscura Talbotu i služila kao pomoćno sredstvo za crtanje, kako bi što bolje ili vernije prikazao predele. Naziv knjige je, naravno, odabran s ciljem da se ukaže na moć ovog medija u gotovo savršeno preciznom beleženju sveta, ali i da prirodu takvu kakva jeste može da učini još lepšom za posmatranje i uživanje. Ni fotografija, ili drugim rečima „olovka prirode“, nije jasno deklarirala svoju vezu sa imperijalizmom ili kolonijalizmom. Kao i pejzaž, i ona se može posmatrati, ako ne i smatrati oružjem imperijalizma, kolonijalizma i kapitalizma.

⁹ Primera radi, u Hong Kongu prvi fotografski atelje otvorio je Milton Miler (Milton Miller) iz Kalifornije. Videti: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, (New York – London: Abbeville Press Publishers, 2007), 73.

¹⁰ W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 10.

¹¹ Kalotipija ili talbotipija je otkrivena 1841. godine i prvi je fotografski proces koji je koristio negativ i pozitiv, pa samim time i prva fotografska tehnika koja je dozvoljavala umnožavanje fotografije. Videti: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, (New York – London: Abbeville Press Publishers, 2007), 24-31.

1.2. Pejzaž kao prostor i tekst

Pejzaž je predeo ili prostor, a prostor je sam po sebi polisemična reč. Može da se odnosi na mesto, grad, prirodu, arhitekturu, privatno, javno, sećanje, pisanje, lutalaštvo, putovanje, prošlost i sadašnjost. Jedno takvo viđenje je ponudio Džon Berger. Pejzaž ili predeo za njega predstavlja i bukvalno i simbolički – lutalaštvo. Prvo se odnosi na putovanja na kojima je bio, mesta i ljude sa kojima se susretao, priče koje je slušao ili razmenjivao, šetnje po planinama i gradovima. Drugo se odnosi na sam način njegovog pisanja o različitim oblastima u domenu umetnosti i teorije.¹² Ipak, kada konkretno pravi osvrt na predeo ili pejzaž kao takav, za Džona Bergera on je metod i praksa. Kao primer naveo je topografske karte koje su pomagale istraživačima novih teritorija.¹³ Prirodu samu po sebi Berger ne doživljava kao mesto slobode ili sentimentalnosti kakvu zamišljamo, već pre kao mesto energije i borbe.¹⁴ Donekle slično misli i Mišel Fukou (Michel Foucault) – da je današnji prostor sa svim malim ili velikim stvarima koje ga čine u stvari zatvor koji je „sada veliki kao planeta, a njegove zone variraju i mogu biti radno mesto, izbeglički kamp, tržni centar, periferija, geto, poslovni blok, favela, predgrađe.“¹⁵

Ukoliko uzmem da su bilo prirodni bilo urbani pejzaži ili predeli, kao i imperijalizam, kolonijalizam ili kapitalizam prostori kao takvi, oni su istovremeno prostori moći i ideologije u onom smislu kako ih Mišel Fuko posmatra ili definiše. S tim u vezi, prostor nije model zatvora ili panoptikon. Nije projekat Džeremija Bentama (Jeremy Bentham), odnosno zgrada okruglog oblika s ćelijama i kulom za čuvare u sredini, gde oni uvek mogu da vide zatvorenike, ali ne i oni njih, a opet da budu svesni da ih neko konstantno nadgleda. Panoptikon je neretko, kako je i Fuko sam

¹² Videti: John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, (London – New York: Verso, 2016).

¹³ Videti: Ibid. 115-116.

¹⁴ Videti: Ibid.

¹⁵ Ibid., 155.

izneo, „uziman kao utopija o savršenom zatvoru“.¹⁶ U društvu kapitalizma panoptikon nije nešto toliko bukvalno, a ni na prvi pogled toliko vidljivo. Zbog toga i nismo toliko svesni njegove moći. On je danas ono što je Džon Berger naveo: grad, neko manje mesto, običan ili nacionalni park ili možda planina. Svi oni prostori koji su obezbeđeni skrivenim kamerama za nadzor i praćenje bilo populacije životinja, krivolova, ponašanja turista ili jednostavno nas samih i još mnogo toga što čini naš svet. A sve to ne personifikuje ništa drugo nego vlast i moć. Stoga je tvrdnja Džona Bergera, ali pre svega Mišela Fukoa, da je naša epoha u stvari „epoha prostora“¹⁷ opravdana.

Moć i kapital, ideologija i politika učestvuju u oblikovanju pejzaža i po Edvardu Sodži. Ipak on smatra da „kapital nikada sam ne oblikuje geografiju pejzaža i svakako nije jedini autor i autoritet.“¹⁸ Prostor se stalno menja. Isto tako on se i proizvodi i to paralelno sa menjanjem društva. „Stoga se proizvodnja prostora u sklopu stvaranja istorije može opisati i kao medijum i kao ishod, pretpostavka i ovaploćenje društvenog delovanja i društvenih odnosa, društva samog.“¹⁹ Kao što je Fredrik Džejmson razmatranje razvoja kapitalizma Ernesta Mandela doveo u vezu sa realizmom, modernizmom i postmodernizmom, Edvard Sodža je, koji se i poziva na pomenute autore, izdvojio nekoliko perioda restrukturiranja i modernizacije prostora.²⁰

Ono što je bitno jeste da je Sodža napravio pomak od prostora ili pejzaža kao mesta ka poststrukturalističkoj postmodernoj teoriji o pejzažu kao tekstu, kao što je Viktor Burgin, napravio zaokret u percepciji fotografije kao teksta. Za poststrukturalističku teoriju intertekstualnosti tekst, predmet ili stvar, deo sveta, kao znak ili značenje nije nešto što je fiksno i određeno već fluidno i promenljivo. Za analizu Sodža je uzeo Los Anđeles i iščitavao ga kao što poststrukturalista čita

¹⁶ Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, (Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997), 199.

¹⁷ Mišel Fuko, *1926–1984–2004 Hrestomatija*, (Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005), 29.

¹⁸ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013), 213.

¹⁹ Ibid. 172.

²⁰ Videti: Prvi period strukturisanja prostora Sodža vezuje za sredinu 19. veka koji je po njemu bio klasična era kompetitivnog industrijskog kapitalizma u kojem su istoričnost i prostornost bili u približnoj ravnoteži. Druga etapa nastupa poslednjih decenija 19. veka kada dolazi do narastajućeg istoricizma i potiskivanja prostora u kritičkoj socijalnoj misli. Ona se poklapa sa drugom modernizacijom kapitalizma i početkom doba imperija i korporativnog monopolizma. Era fordizma i postfordizma i birokratskog upravljanja državom koja se poklopila sa Ruskom revolucijom do pred kraj sedme decenije 20. veka i četvrti period modernizacije vreme postmodernizma. Na sadašnji period Sodža gleda kao na period restrukturisanja modernosti. Videti: Ibid., 10-12.

tekst, rasklapanjem i ponovnim sklapanjem. S tim u vezi po njemu: „pejzaž poseduje tekstualnost koju tek počinjemo da razumevamo, jer smo tek nedavno postali sposobni da ga vidimo u celini i da ga 'čitamo' u pogledu njegovih širih kretanja i upisanih događaja i značenja.“²¹ Svako vreme je imalo svoje shvatanje pejzaža i prostornosti. Upravo zbog toga „ona nikada nije iskonski data, ili zauvek fiksirana“.²²

Pejzaž je samo još jedna u nizu pojava, stvari, odnosno svega onoga što čini naš svet, a prisvojenih od strane ideologije koju Viktor Burgin tumači kao „složen skup iskaza o prirodnom i društvenom svetu koji bi u datom društvu bio opšte prihvaćen kao opis stvarne, zapravo nužne prirode sveta i njegovih događaja.“²³ U osnovi njegovog razmatranja ideologije nalaze se teze Luja Altisera (Louis Althusser): „1) ideologija je imaginaran odnos između individua i njihovih realnih egzistencijalnih uslova; 2) ideologija ima materijalnu egzistenciju odnosno „ideje“ ili „reprezentacije“ koje čine ideologiju i nemaju idealnu ili duhovnu već materijalnu egzistenciju; 3) ideologija interpelira individue u subjekte odnosno ne postoji ideologija osim one prihvaćene od strane subjekta i stvorene za subjekat.“²⁴ Zbog toga, Burgin smatra da nam je pejzaž „lep“ ili „živopisan“ i mnogo toga još, jer je pod okriljem ideologije.²⁵ A ono što bismo mi trebali da, kao posmatrači bilo pejzaža, fotografije ili u ovom slučaju pejzažne fotografije, uradimo jeste „da se oslobodimo iluzija o neutralnosti predmeta koji se nalazi pred kamerom.“²⁶ Drugim rečima, slike nekog predela, grada ili osobe ne mogu se isključivo tretirati kao takve, odnosno kao puke slike, jer sve proizvodi značenje. „Objekti prezentovani ispred foto-aparata su *već u upotrebi* u produkciji značenja, fotografija nema izbora nego da operiše iznad tih značenja.“²⁷

²¹ Ibid., 211.

²² Ibid., 166.

²³ Victor Burgin, „Photographic Practice and Art Theory“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 46-47.

²⁴ Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell, 2002), 955-956.

²⁵ Videti: Victor Burgin, „Photographic Practice and Art Theory“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 47.

²⁶ Videti: Ibid.

²⁷ Videti: Ibid.

2. Pejzaž i fotografija modernizma. Od mapiranja do oneobičavanja

2.1. Fotografija kao sredstvo prisvajanja i menjanja pejzaža

Da bismo shvatili odnos fotografskog medija i pejzaža u kontekstu kulturnih i društvenih promena, pre svega industrijalizacije i onoga što je prethodilo današnjem vremenu, moramo da se vratimo u vreme nastanka fotografije i na dešavanja pre i posle prve Velike svetske izložbe (Great World Exhibition) održane u Londonu 1951. godine. Na gorepomenutu tezu Vilijama Mičela da je pejzaž sredstvo posredovanja između prirode i čoveka može da se nadoveže zapažanje Vilema Flusera o slikama: „Slike su posredovanja između sveta i čoveka.“²⁸ Kada je u pitanju fotografija prvo posredovanje između sveta i čoveka došlo je sa dioramom čiji je tvorac bio Luj-Žak-Mande Dager (Louis-Jacques-Mandé Daguerre) ujedno i izumitelj dagerotipije, prve komercijalne fotografske tehnike. Diorama je bila poput bioskopa, neka vrsta vizuelnog spektakla za široku publiku. Činile su je velike uljane slike na platnu sa prikazima pejzaža, gradova, gotičkih katedrala. Slike su bile osvetljene i kružno su se smenjivale pred publikom.²⁹ Jedna od Dagerovih najranijih dagerotipija je *Pogled na Bulevar du Tomple (Boulevard du Temple, 1838–1839)*, snimljena u Parizu. Prva slika koja se smatra fotografijom je heliografija³⁰ Nisefora Nijepsa (Nicéphore

²⁸ Vilem, Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005), 10.

²⁹ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 16.

³⁰ Heliografija (crtanje suncem) ili heliografski proces je najstarija fotografska tehnika čiji je pronalazač bio Nisefor Nijeps, koji je koristio fini judejski bitumen rastvoren u lavandinom ulju i tim rastvorom je premazivao staklenu ili metalnu ploču i eksponirao je u kameri obscuri). Videti: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (New

Niépce) *Pogled s prozora u Le Grasu (La cour du domaine du Gras, 1826)*. Pariz se takođe nalazi na prvom panoramskom snimku nekog grada, koji je uradio fotograf Fridrih fon Martens (Fridrich von Martens). Fotograf Gaspar-Feliks Turnašon Nadar (Gaspard-Félix Tournachon Nadar) je krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prvi fotografisao ovaj grad iz balona. Heliografija Nisefora Nijepsa jedva da je vidljiva i na putu je potpunog iščezavanja. Prikazuje krovove i neki udaljeni predeo koji danas verovatno više i ne postoji u gradiću na jugu Francuske. Nasuprot njoj, na Dagerovoj dagerotipiji je urbani pejzaž, sa kućama i gotovo pustim bulevarom. Scena praznine se objašnjava činjenicom da su zbog, još uvek nedovoljno razvijene tehnike i tehnologije, ekspozicije bile isuviše duge. Zbog toga je fotografija mogla da prikazuje samo statične, a ne i objekte u pokretu. To je takođe razlog zašto veoma prometna ulica u centru grada na Dagerovoj fotografiji deluje pusto – prisutna je samo jedna osoba koja je u trenutku snimanja stajala mirno jer je čistila cipele kod uličnog čistača cipela.³¹ U razmatranju samog čina gledanja, Viktor Burgin je kao primer naveo Nijepsovu heliografiju kako bi opisao kako tačka gledanja i okvir ili ram utiču na našu percepciju fotografisanog prizora. Camera obscura, preteča foto-aparata, bazirala se na principu centralne perspektive koja je pružala posmatraču pravougaonu sliku sa jedinstvenom tačkom gledišta. Pomoću tačke gledišta, kao i rama, fotografija uvodi posmatrača u snimljeni prizor, fokusirajući njegov pogled na prikazani objekat.³² „Struktura predstavljanja – tačka gledanja i okvir“ tesno je povezana sa reprodukcijom ideologije (*idejnog okvira naših gledišta*).³³ Ovo ograničava pogled posmatrača usredsređujući ga na to šta i kako je prikazano, ali ne i na ono što se sve nalazi iza snimljenog prizora. Posmatranje bilo samog pejzaža, bilo fotografije pejzaža ili kroz objektiv foto-aparata jeste na neki način vežba kontrole.³⁴

York – London, Abbeville Press Publishers, 2007), 194-195, i u Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije* (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 14-16.

³¹ Videti: Ibid.

³² Videti: Victor, Burgin, „Looking at Photographs“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 146-147.

³³ Ibid., 146.

³⁴ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris & Co, 2011), 5.

S druge strane, po Žanu Bodrijaru „ako nešto hoće da postane slika to nije da bi trajalo, već da bi mnogo efektnije nestalo.“³⁵ U slučaju Pariza sa Dagerovih ili Fon Martensovih fotografija, nekoliko godina nakon njihovog nastanka, arhitekta Napoleona III, Baron Osman, (Baron Haussmann) započeo je transformaciju Pariza u moderan grad. To je pre svega podrazumevalo skoro potpuno menjanje ili modifikovanje urbanog pejzaža (rušenje starih kvartova i kuća zarad širenja ulica i izgradnje bulevara, kao i novih i većih arhitektonski zdanja od gvožđa i betona). „Urbanizam, *gradsko planiranje*, jeste metod kojim kapitalizam preuzima kontrolu nad celim prirodnim i ljudskim okruženjem. Sledeći logiku potpune dominacije, kapitalizam može, a sada i mora, da ceo prostor prekroji u svoj vlastiti dekor.“³⁶ Ovde je u stvari i započelo ne samo moderno menjanje, transformacija u ovom slučaju urbanog pejzaža ili prostora, već i upravljanje pogledom, kontrola, moć i dominacija koja će se kasnije razviti u postkapitalističkom, postindustrijskom društvu.

Izvan ovih primera, i nakon što je fotografija 1839. godine predstavljena široj javnosti, prvi fotografi krenuli su da snimaju predele i arhitekturu udaljenih zemalja. Najpre su fotografisali Italiju, Grčku, Jerusalim i Egipat – zemlje i gradove koji su bili sastavni deo Velike ture (Grand Tour), putovanja namenjenog isključivo pripadnicima aristokratije i visoke klase. Misiju su proširili na Bliski i Daleki istok. Pariski proizvođač sočiva Noel Lerebur (Noël Lerebour) objavio je njihove dagerotipije između 1840. i 1844. godine, kao seriju veoma primamljivog imena *Izleti dagerotipista* (Excursions daguerriennes).³⁷ Još veće interesovanje izazvala je knjiga fotografa i pisca Maksima du Kampa (Maxime du Camp) pod nazivom *Egipat, Nubia, Sirija: Pejzaži i spomenici* (*Égypte, Nubie, Syrie: Paysages et Monuments, 1849–50*) sa fotografijama pejzaža, piramida i drugih istorijskih spomenika i arheoloških nalazišta.³⁸ Rane pejzažne fotografije Bliskog i Dalekog istoka veoma su statične, neretko vizuelno privlačne slike koje nude egzotične predele, arhitekturu i istorijska mesta. Kao takve predstavljaju svojevrsne kulise moći. Paralelno s njima fotografija je podjednako beležila ljude, narode, ali i razrušene hramove i konflikte između

³⁵ Jean Baudrillard, „For Illusion is not the Opposite of Reality“, u David Company (ed.). *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 234.

³⁶ Guy Debord, *Društvo spektakla*, (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003), 43.

³⁷ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 21-22

³⁸ Videti: Ibid., 21-22.

kolonijalističkih sila i stanovništva. Trebalo bi da napomenem da je ona tih prvih decenija postojanja bila isključivo predmet, ali i instrument pripadnika imućnog staleža, koji su odlazili na putovanja rutom Velike ture i uglavnom posedovali plantaže i imanja u zemljama koje su bile kolonije. Neki su bili i visoko pozicionirana vojna lica iz aristokratskih porodica koja su službovala u npr. Indiji, i neretko i sami fotografisali tamošnje pejzaže. Zbog toga su im od pejzaža, kao mesta odmora i razonode, podjednako bile važne i fotografije pejzaža na kojima su njihove kolonije. Fotografija im je davala vizuelnu i materijalnu potvrdu moći. Čak i ljudima koji nisu bili na tim putovanjima ili nisu bili zemljoposednici, ona nije bila samo čin upoznavanja sa lepotama određenog mesta već i čin prisvajanja ili posedovanja. „Fotografisati znači prisvojiti neku stvar. To znači postaviti sebe u određeni odnos prema svetu koji stvara osećaj saznanja – i stoga osećaj moći.“³⁹

Istovremeno, većina tih prvih fotografa takođe su bili pripadnici iste grupacije to jest aristokratije. Zbog toga su, kako je Džozef Snajder (Joel Snyder) i izneo, bili „odlično upoznati sa načinima prikazivanja pejzaža u umetnosti (odrasli su u takvom pejzažu), prvi koji su pisali o fotografiji su takođe pripadali istoj klasi i odrastali su u sličnim okruženjima.“⁴⁰ Dobar primer je engleski fotograf Rodžer Fenton (Roger Fenton) koji je fotografisao pretežno Englesku, Rusiju i Krimski rat. Njegovi pejzaži Engleske sa prikazima gotičkih ruševina, polja i proplanka nude konstrukt „uređene Engleske – ekskluzivne i vezane mitologijom, a ne društvenom stvarnošću sa kojom se susrela...“⁴¹. Ovo zapažanje može da se odnosi na veliku većinu pejzažnih fotografija drugih fotografa iz ovog vremena, uključujući i pejzaže Indije ili Kine. Stvarnost koju je konkretno Rodžer Fenton zataškao na svojim fotografijama Engleske jeste industrijalizacija, zagađenje i siromaštvo. U fotografijama Krimskog rata primenio je isti princip. Fotografisao ga je po nalogu Vlade, kako bi se sakrila istina o ratu, to jest o stradalima, i donekle smirila javnost. Na većini tih snimaka dominira veoma uređeni, gotovo pastoralni, pejzaž sa vojnom bazom, šatorima, kao i vojnicima koji su došli na vojnu vežbu ili izlet, a ne na bojno polje. S druge strane, francuski

³⁹ Susan Sontag, *O fotografiji*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 14.

⁴⁰ Joel Snyder, „Territorial Photography“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 180.

⁴¹ Graham Clarke, *The Photograph*, (London – New York: Oxford University Press, 1997), 57.

fotograf Gistav Le Gre (Gustave Le Gray) je konstrukt dramatičnih, mitskih, i uzvišenih morskih pejzaža sa oblacima, suncem ili mesečinom stvarao bukvalno tehnikom foto-montaže.⁴²

Pomenuta svetska izložba u Londonu ujedno je bila i prva koja je najavila novo industrijsko doba kroz mnoge pronalaskе koji su prikazani na njoj. U domenu arhitekture i inženjeringa to je učinila kroz glavni eksponat, Kristalnu palatu, izgrađenu od tada revolucionarnih materijala – gvožđa, čelika i stakla, koji su izmenili arhitekturu, ali pre svega prirodni i urbani prostor. Kristalna palata nije bila samo eksponat već i mesto za izlaganje umetnosti i pronalazaka među kojima je bila i fotografija. Iako su unutar ovog zdanja bile izložene fotografije kao i foto-oprema, fotografija je bila predstavljena isključivo kao industrijski proizvod, a ne umetnost. Izložba pada u vreme kada se u upotrebu uvode nove fotografske tehnike, među kojima su albumen print ili albuminski papir⁴³ i mokri kolodijum,⁴⁴ što je usavršilo tehniku snimanja, izgled fotografije i dosta skratilo dužinu ekspozicije. U ovom periodu fotografija počinje da „širi krug robne privrede time što je u neograničenoj količini na tržište iznela figure, predele i događaje koji do tada nisu uopšte ili su samo kao slika nalazili primenu među potrošačima.“⁴⁵ Putovanja i različite ekspedicije poput Heliografske misije (Mission Héliographiques)⁴⁶ koju je organizovao Napoleon III 1851. godine, postaju intenzivnija i duža. Ipak, za publiku ranog modernizma ni fotografije same po sebi nisu bile dovoljne. Bilo je potrebno još nešto. Magija modernosti u kojoj je fotografija glavna na neki način potvrđena je na izložbi u Londonu, gde su pored nje bili prikazani i stereo-fotografija i

⁴² Za jednu fotografiju Gistav Le Gre je koristio dva staklena negativa, jedan s prikazom neba i drugi s morem i obalom, koje je naknadno spajao. Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 22.

⁴³ Albuminski papir je papir premazan belancetom i obrađen srebro-nitratom. Otkrio ga je Luj Dezire Blankar-Evrar (Louis Désiré Blanquart-Evrard). Videti: Quentin Bajac, *The Invention of Photography: The First Fifty Years*, (London: Thames & Hudson, 2001), 150 i u, Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 22.

⁴⁴ Mokri kolodijumski postupak je otkrio Frederik Skot Arčer (Frederick Scott Archer), koji je koristio staklene ploče premazane mešavinom kalijum-jodida i kolodijuma. Ova tehnika je još više skratila vreme ekspozicije na sekunde, a ne minute, kao u slučaju starijih fotografskih tehnika. Videti: Ibid.

⁴⁵ Valter Benjamin, „Dager ili panorame“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007), 75.

⁴⁶ Heliografsku misiju su pored Napoleona III oformili Odbor za istorijske spomenike i francuska administracija, kako bi se sačuvali spomenici kulture. U misiji je učestvovalo više fotografa, a rezultat ovog poduhvata su fotografije mostova, zamkova, tvrđava, crkava iz svih delova Francuske. Videti: Quentin Bajac, *The Invention of Photography: The First Fifty Years*, (London: Thames & Hudson, 2001), 89 i u, Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 23-24.

stereoskop koji su se tada pojavili, i mogu se smatrati pretečama virtuelne realnosti i naočara za njeno posmatranje. Stereo-fotografiju čine dve neznatno različite fotografije, snimane istovremeno uz pomoć specijalnog foto-aparata sa dva objektiva čiji je razmak jednak razmaku čovekovih očiju.⁴⁷ Fotografije nisu mogle da se gledaju, odnosno bez stereoskopa nisu stvarale utisak trodimenzionalnosti.⁴⁸ Diorama „uključuje celokupno okruženje.“⁴⁹ Ona je pre svega bila javno mesto. U ovom slučaju situacija je dosta drugačija. Ne samo da su ljudi plaćali da u privatnosti svoga doma gledaju fotografije, već da se gotovo u potpunosti izoluju od sveta koji ih okružuje i budu još upečatljivije preneti u neki evropski predeo ili daleke egzotične zemlje i kolonije. Na godišnjem nivou stereoskopske firme prodavale su na desetine hiljada stereo-fotografija i prateće opreme. „Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, te slike postaju stvarna bića koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje.“⁵⁰

Kao primer razvijenog grada današnjice sa svim strukturama, Edvard Sodža je, kao što sam već navela u prvom delu disertacije, uzeo Los Anđeles: „Ono što se na toj sceni vidi je nova geografija modernizacije, novi postfordistički urbani pejzaž ispunjen sistemima proizvodnje, potrošnje eksploatacije, specijalizacije i društvene kontrole fleksibilnijom od onih koji su do sada obeležavali istorijsku geografiju kapitalizma.“⁵¹ Do sredine 19. veka Los Anđeles je bio meksički grad koji je pripojen Sjedinjenim Američkim Državama, dok je dobar deo zapadne Amerike još uvek bio neistražen, divlji i nenastanjen. Fotografisanje i menjanje pejzaža u Americi bilo je donekle slično kao i u Evropi, odnosno u službi Vlade, nauke, politike i ekonomije, s tom razlikom što je fokus bio na širenju zemlje ka zapadnom delu. To je podrazumevalo topografsko, to jest tačno i precizno beleženje predela. Sprovedeno je u naučne svrhe i konzervacije prirode, ali i zarad eksploatacije zemljišta izgradnjom železničkih pruga, puteva, širenja ili nicanja novih gradova i kopanja rude. Fotografi poput Timoti O’Salivena (Timothy O’Sullivan) ili Viliijama Henrija Džeksona (William Henry Jackson) bili su angažovani od strane Vlade da budu deo naučnih

⁴⁷ Videti: Ibid., 43-45.

⁴⁸ Videti: Ibid.

⁴⁹ Don Slater, „Photography and Modern Vision: The Spectacle of Natural Magic“, u Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, (London – New York: Routledge, 2003), 235.

⁵⁰ Guy Debord, *Društvo spektakla*, (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003), 6.

⁵¹ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013), 287.

istraživačkih ekspedicija. Po nalogu Vlade, Timoti O'Saliven fotografisao je predele Nevade, Jute, Arizone, kanjona De Čeli u Novom Meksiku. Možda najviše od snimaka drugih fotografa, njegove fotografije predstavljaju studije ili naučne dokaze o izgledu, osobinama i strukturi mesta. Vilijam Henri Džekson je prvi fotograf koji je snimao fotografije šuma, gejjzira i okoline Jeloustona, nakon čega je ovo područje ubrzo proglašeno nacionalnim parkom.

Drugi fotografi, poput Edvarda Majbridža (Eadweard Muybridge) i još više Karltona Votkinsa (Carleton Watkins) koji je fotografisao Josemitski park, bili su angažovani od strane ne samo Vlade već i bogatih industrijalaca. Bili su deo grupe fotografa zaduženih za vizuelno menjanje i preoblikovanje zemlje, odnosno beleženja pejzaža koje je trebalo promeniti izgradnjom. Po Džoelu Snajderu, Karlton Votkins jeste na neki način bio neko ko je vizuelnim jezikom propagirao industrijski i železnički napredak.⁵² Načinom snimanja (jedan od primera je snimanje refleksija planina i okolnog predela u jezeru) i idealizacijom odnosno harmonizacijom prirode, on je divlji pejzaž učinio pitomim i lepim, pa samim time i veoma pogodnim za posedovanje zemlje za život i nastanjivanje. Obale Pacifika u jednoj drugoj seriji njegovih fotografija „nisu samo mesta koja su vredna da se posete, već su i mesta vredna za život.“⁵³ Čak i kada je fotografisao već izmenjeni pejzaž kao u slučaju fotografija predela iz Oregona sa već izgrađenom železničkom prugom, Votkins je prodavao očekivanja budućih putnika, ali i industrijalaca.

Kapitalizam je vrlo dobro znao šta radi. Podelio je zemlju i takođe je podelio i fotografe. Pejzaž je tako podeljen na deo koji će biti zaštićen, odnosno konzerviran i neoskrvnavljen industrijom. Kao takav i u vreme kada je turizam, zahvaljujući transkontinentalnoj železnici, polako krenuo da se razvija i u Americi, privući će turiste, pripadnike imućnog staleža i željne netaknute prirode i na taj način dovesti nov kapital. U drugi deo će ugraditi tehnologiju i industriju u pejzaž⁵⁴, odnosno maksimalno ga transformisati rudnicima zlata i ostalih ruda, železničkim prugama, fabrikama i gradovima i takođe dobiti nove izvore kapitala. Ono što nam fotografije pomenutih fotografa ne pokazuju jesu indijanski narodi i njihova prisilna teritorijalna izmeštanja.

⁵² Videti: Joel Snyder, „Territorial Photography“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 188-189.

⁵³ Ibid., 185.

⁵⁴ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris & Co, 2011), 68.

Prikazuju samo tragove u vidu crteža, napuštenih lokaliteta njihovih života, nasleđa, prošlosti i istorije.

Seriya fotografija Josemitskog parka Edvarda Majbridža iz druge polovine šeste decenije 19. veka objavljena je i u jednom listu pod nazivom „Josemiti: njegova čuda i lepote“ (Yosemite: its Wonders and its Beauties). Tekst je najavljiavao prodaju njegovih fotografija, ali ujedno i prodaju parka potencijalnim posetiteljima, odnosno turistima.⁵⁵ Pejzaž se u slučaju američkih, ali i evropskih fotografa već na samom početku takođe ispostavio onako kako je Vilijam Mičel i naveo u jednoj od svojih teza, kao paket i roba i kao scena prirode određena kulturom.

⁵⁵ Videti: Robert Haas, *Muybridge Man in Motion*, (Berkeley: University of California Press, 1976), 19.

2.2. Pejzaž Naturalizma i Piktorijalizma

Pejzaž u slikarstvu 19. veka je, između ostalog, označavao beg čoveka u prirodu. U fotografiji su to bili piktorijalizam i naturalizam. U Engleskoj i Francuskoj, ali i Nemačkoj i još nekim delovima Zapadne Evrope, oba pravca javljaju se u vreme kada se industrijalizacija sve više širila i zauzimala prevlast nad prirodom, dok je istovremeno menjala i urbane prostore. U kontekstu istorije fotografije, i jedan i drugi pravac vezuju se za početak razvoja i ekspanzije umetničke fotografije, odnosno za vreme kada su se fotografi, u nameri da fotografija bude tretirana ne kao mehaničko sredstvo za beleženje prirode – već kao umetnost, okrenuli podražavanju tada aktuelnih umetničkih pravaca. Kod naturalizma je to bila Barbizonska škola, a kod piktorijalizma impresionizam. Pripadnici naturalizma, Piter Henri Emerson (Peter Henry Emerson), Džordž Dejvison (George Davison) i drugi, stavili su akcenat na traganje, istraživanje i prikazivanje lepote motiva i prizora koji se nalaze u prirodi, naročito u selima i ruralnim predelima Engleske, koje industrija još nije promenila ili bar ne toliko vidljivo. Nasuprot naturalizmu, piktorijalizam je duže trajao i bio karakterističan ne samo za Englesku, Francusku, Nemačku, već i Italiju, Ameriku i još neke zemlje. Uvođenje fotografije u svet umetnosti piktorijalizam je shvatio isuviše bukvalno. Fotografi Rober Demaši (Robert Demachy), Konstan Pijo (Constant Puyo) i Alfred Maskel (Alfred Maskell) modifikovali su fotografiju, a ujedno i sam pejzaž. Fotografiju su pretvorili u sliku, grafiku, akvarel, crtež ugljem, a pejzaž u slikani prizor. Likovnu iluziju postizali su papirima različitih tekstura na kojima su štampali fotografije.⁵⁶ Pre svega sa novim fotografskim tehnikama (gumitipija, fotogravura, platinotipija, brom-uljani postupak)⁵⁷ koje su se pojavile poslednjih

⁵⁶ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 60.

⁵⁷ Videti: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, (New York – London: Abbeville Press Publishers, 2007), 298, i u Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 60.

decenija 19. veka i početkom 20. veka i koje su dozvoljavale ručne intervencije na fotografiji uz pomoć četkica ili olovaka, vodenih boja.⁵⁸

Ovo su opšte karakteristike umetničke fotografije, tačnije, onako kako se ona tretira u umetnosti ili istoriji fotografskog medija. Međutim, ovo može da se na kratko sagleda i malo izvan ovih poznatih i prihvatljivih definicija umetničke fotografije. Prema Liz Vels, „Piktorijalizam je ignorisao dejstvo industrije na vizuelno okruženje...“⁵⁹ Bez obzira na cilj koji su fotografi naturalizma, a pre svega piktorijalizma imali, činjenica da je da pokret umetničke fotografije, kao što je pomenuto, nastao u vreme industrijske transformacije pejzaža koja je započeta par decenija ranije. Naturalizam je pokušao da prikaže čist, prirodni pejzaž sa dozom nostalgije i melanholije, piktorijalizam isto to, samo uz pomoć intervencija na fotografskim slikama koje nisu korišćene samo da bi se imitirao impresionizam, već da bi se postigla nostalgija i harmonizacija. Samim tim, možda i od strane fotografa, nesvesno se prikrija ili likovno kamuflirala tehnološka transformacija ili modernizacija prirode.

Piktorijalizam je svoj pun zamah, ujedno i kraj, doživeo ne u Evropi već njujorškom „Foto-secesijom“ (Photo-Secession) i u godinama nakon održavanja Velike svetske izložbe u Čikagu 1893. godine ili „Svetske kolumbovske izložbe“ (World columbian exhibition) posvećene proslavi obeležavanja 400. godina od otkrića Amerike. Ako je Kristalna palata bila glavno obeležje Viktorijanske epohe, začetka industrijalizacije i modernog shvatanja arhitekture i urbanog prostora, na izložbi u Čikagu je to bio „Idealni grad“. U širem smislu „Idealni grad“ znači uređeno društvo. „Beli grad“ (White City) izgrađen u Čikagu, trebalo je da predstavlja budućnost „Novog sveta“. Simulacija čistog grada sa neoklasičnom arhitekturom, prostranim ulicama i šetalištima, osvetljenog noću tada novim pronalaskom – uličnom električnom rasvetom, bila je ništa drugo do utopistička vizija modernizma o progresu. U stvari, bila je samo primer Potemkinovog sela kapitalizma i najava dešavanja i promena u urbanizmu i pejzažu u drugoj polovini 20. i 21. veka. Takođe simulacija belog grada je simbolično (naziv grada) i doslovno prikazala rasizam i da novi progresivni svet pripada isključivo beloj populaciji. Pripadnici afro-američke kulture su gotovo u

⁵⁸ Videti: Ibid.

⁵⁹ Liz Vels, „Na belim zidovima i izvan njih: Fotografija kao umetnost“, u Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 400.

potpunosti bili isključeni iz učešća na izložbi, niti im je bilo dozvoljeno da se prijave.⁶⁰ Ono što takođe mora da se napomene, da su organizatori izložbe, kao i vladajući sistem, strogo kontrolisali ko i kako fotografiše „Idealni grad“, kao i šta se objavljuje.⁶¹

Sa svim gore pomenutim, za razliku od evropskih, američki fotografi i pripadnici „Foto-secesije“ Alfred Stiglic (Alfred Stieglitz), Edvard Stejhen (Edward Steichen) i Alvin Langdon Kobern (Alvin Langdon Coburn) fotografisali prirodni, ali mnogo više gradski pejzaž. Drugim rečima, širenje i modernizaciju Njujorka, koji je svojom rasvetom i modernističkom arhitekturom, odnosno neboderima, predstavljao taj „Idealni grad“. Najdosledniji u tome je možda bio Alfred Stiglic sa fotografijama Njujorka u različito doba dana i godišnjih doba, snimljenih sa ulica i sa krovova, uključujući svaku novu zgradu, neboder koji je izgrađen ili se gradi, kao i kontraste između starog i novog Njujorka. Pri tome je akcenat stavljaao na „...prirodne elemente unutar slike: drveće, sneg i nebo.“⁶² Njujork na Stiglicovim fotografijama je neretko bez ljudi, jer njega oni ne interesuju toliko, bar ne u slučaju ovih radova. On je u ovom gradu tragao ka nekoj vrsti mira i spokoja kao što su drugi fotografi tragali za tim u prirodi. Jedan od mogućih problema jeste što su se iza tih kulisa mirnog, a naprednog i estetski privlačnog grada nalazile i veoma velike klasne i isto tako rasne razlike. Baš kao što je to pokazala i Velika svetska izložba u Čikagu.

⁶⁰ Videti: Hélène Valance, *Dark City, White City: Chicago's World Columbian Exposition, 1893*, na <https://journals.openedition.org/caliban/1726> (Pristupila 10. 09. 2022).

⁶¹ Videti: Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (London: Laurence Hill Publishing, 2002), 88.

⁶² Graham Clarke, *The Photograph*, (London – NewYork: Oxford University Press, 1997), 79.

2.3. Čista ili prava fotografija i teorija modernizma Klementa Grinberga

„U saradnji s umetničkom kritičarkom Elizabet Mekozland (Elizabeth McCausland), fotografkinja Berenis Abot (Berenice Abbott) 1939. godine je objavila knjigu sa preko devedeset fotografija realizovanih u periodu od 1932. do 1939. godine pod nazivom *Menjanje Njujorka* (Changing New York).“⁶³ Ovaj ciklus fotografija i publikacija smatra se jednim od najvećih, kada je o Njujorku iz ovog perioda reč, i deo je „Državnog umetničkog projekta“ (Federal Art Project – FAP) i „Uprave za javne radove“ (Work Progress Administration – WPA). Kao inspiracija Abotovoj su poslužile fotografije starog Pariza Ežena Atžea (Eugene Atget) kojeg je otkrila tokom boravka u Parizu i kojeg je ubrzo zatim i promovisala. To je se najviše uočava kod njenih fotografija izloga mesara, pekara ili berbernica.⁶⁴ Međutim, kod fotografija trgova, nebodera i arhitekture, mostova, metro stanica ili ulica, Abot je odbacila Atžeovu statičnost zarad različitih uglova snimanja, oštine, dinamičnosti svetlosti, senki, linija i kontrasta betona, stakla, čelika.⁶⁵ Grad je kod njenih fotografija takođe sniman u različito doba dana, sa ulica ili sa reke, kao i sa vrhova nebodera.

Ovo nisu jedine razlike između Atžeovog pristupa fotografskom mediju i nekom mestu, u njegovom slučaju Parizu, i pristupa Berenis Abot. Uglavnom lišene čovekovog prisustva, Atžeove fotografije trgova, parkova, ulica, izloga, enterijera i kvartova karakteriše specifična, gotovo nadrealna atmosfera. Po Valteru Benjaminu „Fotografski snimci kod Atžea pretvaraju se u dokazni materijal u istorijskom procesu. To sazdaje njihovo skrovito političko značenje. Oni već iziskuju recepciju u određenom smislu. Oni uznemiravaju posmatrača; on oseća: za njima mora tragati

⁶³ Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 97.

⁶⁴ Videti: Ibid., i Jelena Matić, *Dokumentarna fotografija između dva svetska rata*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2021/03/22/dokumentarna-fotografija-između-dva-svetska-rata/> (Pristupila 10.09.2022.)

⁶⁵ Videti: Ibid.

određenim putem...“⁶⁶ Atže je grad doživljavao i gledao kao muzej.⁶⁷ Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) smatra da su njegove fotografije topografije jer ih je pravio i kao takve kategorizovao i podelio na različite skupine.⁶⁸ Većinu fotografija Atže je radio za Nacionalnu biblioteku Francuske (Bibliothèque nationale de France) u Parizu i u zavisnosti šta prikazuju podelio ih je na više grupa. Ono što je bitno jeste da je Atže želeo da spreči, makar vizuelno nestanak mesta. Nasuprot njemu, Berenis Abot vidi Njujork kao utopijski megalopolis. „Ona ne čuva toliko uspomenu na prošlost koliko jednostavno dokumentuje deset godina hroničnog samouništanja, kao kvaliteta američkog iskustva, u kojem se čak i bliska prošlost stalno troši, briše, ruši, izbacuje, zamenjuje novim.“⁶⁹ Drugim rečima, Berenis Abot na neki način glorifikuje nestanak progresom i dinamičnim gotovo teatralnim prikazima urbanog pejzaža. Zbog toga njene fotografije prikazuju kulise društva spektakla iza kojeg se krije kriza i siromaštvo izazvano pre svega Velikom depresijom. Za njene fotografije kao i za Atžeove, Sajmon Votni (Simon Watney) je upotrebio izraz *oneobičavanje* koji opisuje pristup u fotografisanju pomoću kojeg se stvari iz svakidašnjice transformišu u čudne i nadrealne.⁷⁰ Za razliku od Atžeovih fotografija Pariza, Njujork je na svim fotografijama Berenis Abot „*oneobičen* tako što je potpuno estetizovan“.⁷¹ Mnogo više nego Stiglicov, Njujork Berenis Abot se uklapa u modernističku utopijsku predstavu „Idealnog grada“.

Velika ekonomska kriza ili Velika depresija počela je u oktobru 1929. godine slomom berze i padom akcija što je rezultiralo inflacijom, slomom privrede, nezaposlenošću i siromaštvom koje je pogodilo celu Ameriku. Godinu dana nakon zvaničnog okončanja krize 1935. godine osnovana je organizacija pod nazivom „Uprava za zaštitu farmi“ (Farm Security Administration – FSA) u okviru administracije predsednika Teodora Ruzvelta (Theodore Roosevelt) čiji je glavni cilj bio da se poboljšaju privredni uslovi i da se, između ostalog zabeleži život farmera nakon krize. Jedan

⁶⁶ Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni Centar Beograda, 2006), 109.

⁶⁷ Graham Clarke, *The Photograph*, (London – New York: Oxford University Press, 1997), 90.

⁶⁸ Rosalind Krauss, „Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View“, u *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, (New York: College Art Association, winter 1982), 317.

⁶⁹ Susan Sontag, *O fotografiji*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 71.

⁷⁰ Videti: Simon Watney, „Making Strange: The Shattered Mirror“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 170-173.

⁷¹ Ibid., 171.

ogranak agencije činili su i fotografi.⁷² Sličan cilj su imale gore pomenute organizacije sa kojima je saradivala Berenis Abot, s razlikom što je njihov fokus bio na razvoju grada tokom i posle Velike depresije. Neki pandan, ali ne u bukvalnom smislu, njenim urbanim pejzažima mogu da budu pejzažne fotografije Doroteje Lang (Dorothea Lange) koja je snimala napuštene farme i polja, a mnogo više Vokera Evansa (Walker Evans) koji je kao i Doroteja Lang radio za „Upravu za zaštitu farmi“. Iako je posledice Velike depresije Evans prikazao kroz pojedinačne i grupne portrete farmera i njihovih porodica, dobar deo njegovih fotografija čine pejzaži suvih polja i drveća, zapuštenih, gotovo apokaliptičnih predela sa njivama, gradićima, ostacima farmi, crkvama, grobljima. Na fotografijama nema ljudi, baš kao i kod pojedinih fotografija Berenis Abot, što se takođe pripisuje uticaju fotografija Ežena Atžea koje je Evans imao prilike da vidi. Voker Evans koristi prazninu kako bi simbolično prikazao ekonomsku nestabilnost i siromaštvo zemlje. Istorikarka fotografije Meri Vorner Merien (Mary Warner Marien) ih naziva pejzažima tranzicije.⁷³ Kao što Atžeove fotografije deluju poput mesta zločina, jer mesto zločina kako je Benjamin tvrdio, uvek je pusto mesto, tako i Evansove fotografije više deluju kao mesta na kojima će se nešto odigrati.

Fotografije Berenis Abot i Vokera Evansa su odlični primeri fotografije modernizma koje je zastupao kritičar Klement Grinberg (Clement Greenberg). Njegove glavne karakteristike Grinberg je objasnio u jednom od svojih najvažnijih eseja „Modernističko slikarstvo“ (Modernist painting): „Suština modernizma po mom mišljenju, u tome je da se on koristi specifičnim metodama jedne discipline da bi kritikovao tu istu disciplinu, ali ne u cilju subverzije, nego da bi se što čvršće utemeljila u domenu sopstvene kompetencije“. ⁷⁴ Kada je u pitanju slikarstvo, ovaj stav dovodi do toga da Grinberg odbacuje tematiku i pristup karakterističan za „stare majstore“, insistirajući isključivo na čisto likovnim elementima (boja, plošnost slike, optički elementi) i klasičnom

⁷² U okviru „Uprave za zaštitu farmi“ oformljena je fotografska sekcija pod sociologom Rojem Strajkerom koji je okupio tim fotografa među kojima su, pored Vokera Evansa, bili i Doroteja Lang (Dorothea Lange), Gordon Parks (Gordon Parks), Artur Rotštajn (Arthur Rothstein) i drugi. Glavni cilj je bio da se vizuelno dokumentuje oporavak i napredak zemlje nakon Velike depresije. Međutim, fotografije su prikazivale potpuno drugačije slike: napuštene farme, gradiće, porodice farmera u potrazi za poslom. Videti: Ian Jeffrey, „The Way Life Goes : Suffering and Hopes“, u Michel Frizot (ed), *A New History of Photography*, (Köln: Könemann, 1998), 514- 527 i u Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda), 93-95.

⁷³ Videti: Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (London: Laurence Hill Publishing, 2002), 282.

⁷⁴ Clement Greenberg, „Modernist Painting“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell, 2002), 774.

formatu slike (pravougaonik ili kvadrat), dok u fotografiji insistira na fotografskim elementima. Po Grinbergu moderno slikarstvo je moralo da se odrekne pejzaža i mrtve prirode i da postane apstraktno.⁷⁵ U slučaju fotografije njegovo razmišljanje je potpuno drugačije. Za Grinberga umetnost u fotografiji je „doslovna umetnost više nego bilo šta drugo, njeni trijumfi i spomenici su istorijski, anegdotski, repertoarski, opservacijski...Fotografija mora da saopšti priču ukoliko želi da funkcioniše kao umetnost.“⁷⁶ On je ovo razmimoilaženje u stavovima pokušao između ostalog da objasni navodeći istorijske i društvene okolnosti, starost, ali i mimetičku prirodu samog fotografskog medija.⁷⁷ Ono što je takođe bitno samim okretanjem apstrakciji u slikarstvu, Grinberg je izopštio klasične teme. Sa fotografijom to već kod njega nije bio slučaj. On je dozvolio pejzažu da bude na fotografiji kao i bilo kom drugom klasičnom motivu, ali samo ukoliko je estetizovan. Sve ostalo što je izlazilo iz ovog kruga shvatanja fotografije je odbačeno.

S tim u vezi, da bi se uopšte smatrala umetnošću, bilo koja fotografija morala je da bude na prvom mestu objektivna i originalna. Ovome treba dodati kvalitetnu tehničku produkciju, odnosno sklad kompozicije, tonaliteta i odnosa svetlosti i senke, te podjednako kvalitetnu postprodukciju i prezentaciju, da bude vrhunski štampana, odnosno da bude *fine art print* ili fini umetnički otisak. U praksi ovo se vezuje za jednu od glavnih struja u fotografiji modernizma, a to je *čista* ili *prava fotografija* (straight photography) kojoj su pripadali i Voker Evans kao i Berenis Abot, a koja u nekom užem smislu, kako joj u ostalom i samo ime govori, označava čistu ili neposrednu dokumentarnost. Odnosno, po definiciji Lasla-Moholi Nađa (László Moholy-Nagy): „U fotografskoj kameri imamo najpouzdaniju pomoć za početak objektivne vizije. Svako će biti u mogućnosti da uvidi da se ono što je optički istinito može objasniti njemu svojstvenim terminima, i da je ono objektivno, pre nego što bude mogao da formira bilo kakvu subjektivnu poziciju.“⁷⁸

⁷⁵ Videti: Clement Greenberg, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 222.

⁷⁶ Clement Greenberg, „Four Photographers“, *New York Review of Books*, 23 January, 1964, cit. u Liz Vels (ur.), *Fotografija*, (Beograd: Clio, 2007), 357.

⁷⁷ Clement Greenberg, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 222-223.

⁷⁸ László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, (London: Lund Humphries, 1969), 28., na https://monoskop.org/images/c/cb/Moholy-Nagy_Laszlo_Painting_Photography_Film.pdf (Preuzela 12.07.2022).

Ipak Berenis Abot, kao ni Voker Evans, nisu bili začetnici *čiste fotografije* već Pol Strand (Paul Strand) i Čarls Šeler (Charles Seeler). Kada je u pitanju tema ove doktorske disertacije dobar primer je njihov film *Manhata* (Manhatta, 1921), sastavljen iz više desetina fotografija nebodera, dimnjaka, ulica, brodova i svega onoga što čini moderan grad, odnosno pejzaž modernog grada. Karakteristike većine sekvenci, odnosno fotografija iz filma, jesu oštrina, različiti uglovi snimanja, akcentovanje formi, senki, dinamika i ritam, a u većini slučajeva i gotovo savršena kompozicija. Strand je sve to primenio i kasnije kod svojih fotografija predela Meksika, Amerike i Kanade.

U širem smislu, pored Stranda, Šelera i Abot, pod terminom *čista fotografija* moguće je uvrstiti više-manje bliske tendencije, pojave, grupe i autore ne samo američkog, već i evropskog modernizma. U slučaju fotografije i pejzaža, izdvojila bih tri fotografa – Edvarda Vestona (Edward Weston), Ansela Adamsa (Ansel Adams) i nemačkog fotografa i pripadnika „Nove objektivnosti“ (Neu Sachlichkeit) u fotografiji Alberta Renger-Pača. Oni su takođe, ako ne i više od Stranda i Šelera, istaknuti primeri modernizma kojeg je zastupao Klement Grinberg. Delovanje Edvarda Vestona i Ansela Adamsa se vezuje za zapadni deo Amerike, formalizam u fotografiji i grupu „f/64“⁷⁹. Kod svojih radova kao što je fotografija fabrike čelika *Armko* (Armco Steelworks, 1922), ciklusa pejzaža Novog Meksika, pustinje *Dine-Okean* (Dines-Oceano, 1936), puteva, mlinova i fabrika, do fotografija za jedno od izdanja knjige poezije Volta Vitmena (Walt Whitman) *Vlati trave* (Leaves of Grass), Edvard Veston je insistirao na maksimalno tehničko-tehnološkom savršenstvu i lepoj slici postignutoj skladnom kompozicijom, isticanjem forme, teksture, oblika, odnosa svetlih i tamnih površina. Finalno savršenstvo dobija štampanjem, odnosno izradom pozitiva. Slične industrijske motive i predele je fotografisala i Imodžen Kaningam (Imogen Cunningham) koja je takođe pripadala kalifornijskom modernizmu ili formalizmu. Ansel Adams je tematski bio raznovrstan kao i Veston, ali mnogo više posvećen pejzažnoj fotografiji. Tačnije, ovaj vid fotografije je upravo ono po čemu je Adams ostao upamćen. Kod Edvarda Vestona sve je na pravom mestu, ništa ne štrči i to je još više prisutno kod Adamsa, koji je fotografisao veće i kompleksnije predele poput nacionalnih parkova. Na fotografijama planina, stena i vijugavih reka,

⁷⁹ Grupa „f/64“ osnovana je 1932. godine. Pored Edvarda Vestona, Ansela Adamsa i Imodžen Kaningam, članovi grupe bili su Vilard Van Dajk (Willard Van Dyke), Džon Pol Edvard (John Paul Edwards) i drugi autori koji su na fotografiju gledali kao na specifičnu vrstu medija sa sopstvenim optičkim, hemijskim i estetskim osobinama. Naziv „f/64“ odnosi se na najmanji otvor blende, kojim se postiže maksimalna dubinska oštrina fotografije. Videti: Mary Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, (London: Laurence King Publishing, 2002), 485 – 486. i u Michel Frizot (ed), *A New History of Photography*, (Köln: Könemann, 1998), 272 – 280.

nebo i šuma se neretko prepliću sa vremenskim prilikama i godišnjim dobima. Prikazani su praktično bez ikakve naznake o prisustvu čoveka. Priroda je nenastanjiva i gorostasna, a u stvarnosti je, samim time što je izolovana i pretvorena u nacionalni park, na neki način ukroćena. Njegove slike podležu utopijskim vizijama prirode kao Edena.⁸⁰ Drugim rečima, slično Berenis Abot, Adamsovi pejzaži su idealne slike o idealnoj zemlji. S druge strane, Albert Renger-Pač je u Nemačkoj fotografisao menjanje pejzaža sa industrijskim razvojem, puteve, fabrike, industrijske proizvode. Naziv njegove knjige i serije fotografija „Svet je lep“ upućuje na to da i jedno i drugo, odnosno veštački i prirodni svet (fabrike i motivi iz prirode), imaju dosta sličnosti u oblicima i formama, da mogu da stvore simbiozu i neki drugi svet.

Pojedini teoretičari i istoričari medija smatraju da je *čista fotografija* bila jedan od dva odgovora na ustaljena akademska shvatanja 19. veka, po kojima fotografija kao što je u ovom radu već pomenuto, nije bila umetnost već samo pomoćno sredstvo. Drugi odgovor je došao na drugačiji način kroz podražavanje slikarstva, odnosno u vidu piktorijalizma.⁸¹ Ona nije bila ni samo odgovor na shvatanja i stavove 19. veka, a nije bila ni samo odgovor na piktorijalizam. Bila je očekivana pojava nastala usled tehničko-tehnološkog razvoja i pojavi novih modela fotoaparata i opreme, poput 35 mm fotoaparata „Lajke“ (Leica), „Ermanoksa“ (Ermanox) i „Kontaksa“ (Contax), magnezijumske-fleš rasvete i drugih proizvoda, praćenih novim pogledom i pristupom u tretmanu fotografskog medija.⁸²

S druge strane, *čista fotografija* nastaje u vreme koje je Edvard Sodža nazvao „era fordizma i postfordizma“. „Termin *postfordizam* je provizorno izabran da okarakteriše tranziciju sa režima akumulacije i načina regulacije, koji su se konsolidovali posle Velike depresije oko velikih, vertikalno integrisanih industrijskih proizvodnih sistema, masovnog konzumerizma i široke suburbanizacije...“⁸³ Jedan od najpoznatijih fotografskih radova Čarlsa Šelera je triptih velikih dimenzija pod nazivom *Industrija* (Industry, 1927-1930) koji prikazuje monumentalne eksterijere

⁸⁰ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris & Co, 2011), 140.

⁸¹ Videti: Derik Prajs i Liz Vels, „Razmišljanja o fotografiji: Debate nekad i sad“, u Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 20.

⁸² Videti. Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 83.

⁸³ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013), 84.

i enterijere Fordove fabrike motora. Poput *Ganskog oltara* (Ghent Altarpiece, 1432) koji sa leve i desne strane prikazuje Adama i Evu, Šelerov triptih u prvom delu na samom dnu prikazuje čoveka (radnika) za gigantskim strojem i samo potvrđuje veru koju je modernizam imao u mašine. Kao i fotografija brane u Montani, Margaret Berk-Vajt (Margaret Bourke-White) objavljene na naslovnoj strani prvog broja časopisa *Life* 1936. godine.

Ono što je bitno da se istakne, jeste da se paralelno sa pojavom *čiste fotografije* otvorio i Muzej moderne umetnosti u Njujorku (Museum of Modern Art – MoMA), dok je u okvirima evropske umetnosti delovala avangarda. Javljaју se eksperimenti sa foto-montažama, produženim ekspozicijama, preklapanjima negativa, zatim fotogrami, solarizacije i ostale tada atipične fotografske tehnike praktikovane u okviru futurizma, dade, nadrealizma, Bauhauasa i konstruktivizma. One nisu odgovarale shvatanju fotografije Klementa Grinberga, jer su se bazirale na destrukciji fotografske slike ili mimetičke predstave. Za Grinberga avangarda je bila identična kiču. Razlika između ova dva pojma jeste da „avangarda imitira proces stvaranja i funkcionisanja umetnosti, a kič njene efekte.“⁸⁴

Stavu Klementa Grinberga suprotstavio se Valter Benjamin koji smatra da se u krilatici „Svet je lep“ zapravo prerađava stav izvesnog fotografisanja koje je kadro da u vasionu umontira ma koju konzervu, ali nije kadro da uhvati ljudske odnose u koje ona prodire, i to ga najavljuje, sa svim njegovim najhimeričnijim temama, više kao preteču sopstvene podmitljivosti nego kao saznanje. Ali, pošto je istinsko lice ovog fotografskog stvaralaštva reklama ili asocijacija, njegov pravi rival je raskrivanje ili konstrukcija. Situacija se, kaže Breht, „komplikuje time što neka jednostavna *reprodukcija realnosti* manje nego ikad nešto kazuje o realnosti“.⁸⁵

Takođe, fotograf i pripadnik nadrealizma Žak-Andre Bofar (Jacques-André Boiffard) je uradio fotografije Pariza koje u praktičnom smislu na neki način osporavaju pomenuti stav Klementa Grinberga. Naime, njegove fotografije Pariza noću su objavljene u knjizi Nađa (Nadja) nadrealističkog pisca Andre Bretona (André Breton). Ono što je u kontekstu urbanog pejzaža modernizma bitnije, da za razliku od Berenis Abot ili bilo kog drugog fotografa modernizma koji

⁸⁴ Videti: Clement Grinberg, „Avant-Garde and Kitsch“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford/Blackwell, 2002), 546.

⁸⁵ Valter Benjamin, „Mala istorija fotografije“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006), 27.

je radio bilo prirodne ili urbane pejzaže, Bofarovi radovi baš kao i u slučaju Ežena Atžea, jesu *oneobičeni*, ali ne zato što su estetizovani, već zato što „sugerišu jezivo prisustvo napuštenog sveta.“⁸⁶ Tridesetih godina fotograf Brasai (Brassaï) je takođe uradio noćne snimke Pariza, katedrale Notr Dam, fabrika, mostova, spomenika, ulica, bez ljudi, s magličastom atmosferom i dominantnim tamnim koloritom. Fotografije poseduju elemente nadrealnog i bizarnog, odnosno karakteristike koje su stavovima i fotografiji modernizma Klementa Grinberga nepoznate ili neprihvatljive, jer pejzaž „Idealnog grada“, kao ni pejzaž „Idealne prirode“, ne sme da bude bizaran, a ni lep u svojoj bizarnosti, već lep isključivo u svojoj spektakularnosti.

Kada sam već spomenula Muzej moderne umetnosti, on se otvorio u godini kada je i počela Velika ekonomska kriza, a sa formiranjem konkretno fotografske kolekcije pristupilo se svega godinu dana nakon otvaranja. Prve dve fotografske izložbe u ovoj instituciji održane su 1933. i 1936. godine – *Voker Evans: Fotografije kuća 19. veka* (*Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses*) i *Edvard Stejehen: Delfiniums* (*Edvard Steichen: Delphiniums*). Ozbiljnije promene, kada je fotografija u pitanju, nastupile su 1935. godine kada na mesto direktora biblioteke muzeja dolazi istoričar umetnosti Bomont Njuhol (Beaumont Newhall). U martu 1937. godine Njuhol je kustosirao izložbu *Fotografija 1839 – 1937* (*Photography 1839 – 1937*). Posle Drugog svetskog rata objavljuje prvu istoriju fotografije, ne samo u Americi već i uopšte. Dobar deo fotografija zastupljen u knjizi je iz muzejske kolekcije. Ono što se primećuje je gotovo potpuni izostanak pejzažne fotografije. Pod ovim mislim pre svega na pejzažnu fotografiju u Americi i radove pomenutih topografa. Primera radi, fotografije Timoti O'Salivena su zastupljene u knjizi, ali samo one iz Američkog građanskog rata, jer je on takođe bio jedan od vodećih ratnih fotografa 19. veka. Do pejzažnih fotografija Timotija O'Salivena, Bomont Njuhol došao je preko Ansel Adamsa koji je posedovao njegov album sa ovim fotografijama i dao ih je Njuholu i Muzeju moderne umetnosti. Sve do tada ovaj deo O'Salivenovog rada je bio skoro potpuno nepoznat svetu umetnosti. Baš kao što su i fotografije Ežena Atžea bile nepoznanica dok ih nije otkrila Berenis Abot. Ukratko, pejzažne fotografije, konkretno Timoti O'Salivena, nisu nikada pravljene sa umetničkim predispozicijama. U okviru muzejske prakse njima je dodeljen status umetničkog dela ili umetničke fotografije. Po Rosalind Kraus „matirane, uramljene, označene, ove slike su ušle u prostor istorijske rekonstrukcije kroz muzej; izolovani na zidu izložbe, ovi objekti se sada mogu

⁸⁶ Pierre Taminiaux, *The Paradox of Photography*, (Amsterdam – NewYork: Faux Titre, 2009).

čitati u skladu sa izvesnom logikom, koja insistira na njihovom reprezentativnom karakteru unutar diskurzivnog prostora umetnosti u pokušaju da im se da legitimnost.“⁸⁷

⁸⁷ Rosalind Krauss, „Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View“, u *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, (New York: College Art Association, winter 1982), 313.

2. 4. Tri izložbe pejzažne fotografije

U Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1963. godine bila je otvorena izložba *Fotograf i američki pejzaž* (The Photographer and the American Landscape), kustosa i direktora odeljenja za fotografiju Džona Šarkovskog (John Szarkowski). Prikazano je skoro dvesta fotografija devetnaestorice fotografa: od prvih topografa koji su fotografisali zapadni deo Amerike, uključujući i Timotija O'Salivena, preko Alfreda Stiglica i piktorialista, do pripadnika formalizma. U tekstu kataloga Šarkovski je, između ostalog, istakao da su svi fotografi „pomogli da se sloj po sloj odlepi suvi omotač uobičajenog viđenja, i predstavili nova otkrića u vezi sa strukturom, lepotom i značenjem našeg staništa“.⁸⁸ Na neki način, ovom izložbom Šarkovski je samo potvrdio stav Klementa Grinberga prema fotografiji, ujedno i praksu Muzeja moderne umetnosti. Dokaz je usredsređenost na formalne i tehničke aspekte fotografskog medija i korišćenje deskriptivnog, umesto analitičkog stila pisanja o fotografiji. Evidentan je izostanak fotografkinja kao što su Doroteja Lang, Margaret Berk-Vajt i Imodžen Kaningam koje su radile i pejzažnu fotografiju. Međutim, njihovi radovi nisu uključeni u izložbu. Prostor muzeja, prostori fotografije i umetnosti, kao i prostor prirode, odnosno pejzaža, bio je prostor *drugog*, odnosno umetnika, a ne umetnica. Godinu dana kasnije Džon Šarkovski je kustosirao izložbu *Oko fotografa* (The Photographer's Eye). I tu je akcenat takođe stavio na formalna i tehnička svojstva fotografskog medija. U tekstu kataloga je izneo pet pravila koja bi trebalo da poseduje dobra fotografija: 1) zasnovanost na činjenicama; 2) detalji; 3) kadriranje; 4) vreme ili trajanje ekspozicije i 5) tačka posmatranja.⁸⁹ Po njima je i grupisao ili podelio radove na izložbi. Takođe, jedan od njegovih zaključaka glasi: „Ove slike su sasvim sigurno fotografije. Vizija koju one dele

⁸⁸ John, Szarkowski, *The Photographer and The American Landscape*, na https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3193/releases/MOMA_1963_0105_100.pdf (Preuzela 17. 09. 2022).

⁸⁹ Videti: John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, na <https://creative.colorado.edu/~keho2869/image/readings/photographers-eye.pdf> (Preuzela 8. 09. 2022).

ne pripada ni jednoj školi ili teoriji estetike, već samoj fotografiji⁹⁰, nije ništa drugo do modernistički pogled na fotografiju kao autonomni medij. Razlaz koji Šarkovski ima u svojoj ranoj fazi delovanja sa stavom Klementa Grinberga jeste da on ne smatra da fotografija može i mora da saopšti priču da bi funkcionisala kao umetnost.

Kritiku ovakvog shvatanja fotografskog medija osamdesetih godina 20. veka, između ostalih, dali su Douglas Krimp (Douglas Crimp) i Alen Sekula (Allan Sekula). Kod Krimpa, kritika nije bila upućena samo praksi Muzeja savremene umetnosti, već i Javnoj biblioteci u Njujorku (The New York Public Library) koju je doveo u vezu sa citiranim zapažanjem Džona Šarkovskog. Sedamdesetih godina, kada fotografija već uveliko zauzima značajnu poziciju unutar umetničke prakse, obe institucije su posvećivale pažnju isključivo umetničkoj fotografiji. Takođe, sve fotografije u njihovim arhivima su organizovane tako što su svedene pod istu kategoriju – umetnička fotografija. Dobar primer su već pomenute fotografije Timotija O'Salivena. Mnoge druge fotografije iz kolekcija, a koje su nekada bile grupisane kao etnološke, ratne ili arhitektonske, tom prilikom su klasifikovane i izdvojene. Izolovana prema Krimpu „fotografija neće biti primarno korisna u okviru drugih diskurzivnih praksi; ona više neće služiti kao informacija, dokumentacija, svedočanstvo, ilustracija, reportaža; nekada višestruko polje fotografije, od sada će biti redukovano na jednu, sveobuhvatnu estetiku.“⁹¹

Razmatrajući značenje i značaj arhiva kao institucija, umetnik i teoretičar Alan Sekula je kao jednu od njihovih glavnih karakteristika izneo: „Arhivi su po svom karakteru kontradiktorni. U okviru njihovih granica značenje je oslobođeno od upotrebe, i na opštijem nivou preovlađuje empirijski model istine. Slike su atomizirane, izolovane na jedan način, a homogenizovane na drugi... Ukratko, fotografski arhivi svojom strukturom poseduju skrivenu vezu između znanja i moći...“⁹² U jednom drugom tekstu Alan Sekula smatra da je zatvaranje fotografije unutar muzejskog prostora i na način na koji je ovde pomenut, sprovedeno tako da bi se fotografiji dodelio

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Douglas Crimp, „The Museum's Old, The Library's New Subject“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 215.

⁹² Allan Sekula, „Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 217.

status umetnosti. „Podvučena je jasna granica između fotografije i njenog društvenog karaktera. Drugim rečima, bolesti i mane fotografije su bolesti i mane esteticizma.“⁹³

Izložba *Zemlja* (The Land), prikazana u Muzeju Viktorije i Alberta (Victoria & Albert Museum) 1976. godine, napravila je manji pomak u prezentaciji i percepciji pejzažne fotografije, ali je u suštini uglavnom ostala u granicama modernističkih shvatanja. Kustos je bio fotograf Bil Brant (Bill Brandt) koji je radio pejzažnu fotografiju pod blagim uticajem nadrealizma, naročito Man Reja (Man Ray), i uz izrazito jake kontraste svetlih i tamnih površina. Neretko kroz fotografije staništa rudara i radničke klase, Brant zemlju prikazuje prenaseljenu rudnicima i teškom industrijom. Na izložbi je predstavio oko dvesta fotografija koje su delo gotovo pedeset fotografa. Ipak, izložba po Liz Wells ne zalazi iza granice modernizma. Ona takođe smatra da je Brant donekle ponovio izložbu Džona Šarkovskog, jer se fokusirao na iste autore čiji su radovi i bili u sklopu izložbe *Fotograf i američki pejzaž*.⁹⁴ Druga činjenica je da je u selekciju uključio jako mali broj fotografkinja. Svega tri među kojima je bila i britanska fotografkinja Fej Godvin (Fay Godwin)⁹⁵ koja je možda i najviše fotografisala britanske predele i obalska područja nakon Drugog svetskog rata. Iako je kroz fotografije sela, obale, pašnjaka, šuma, staza i brda prikazala blage ostatke ljudskih intervencija i promena na zemlji tokom istorije (ostaci kamenih kuća, rimski zid, znakovi na putevima ili plažama), njene crno-bele fotografije ne zalaze više od tradicije romantičnog i lirskog prikazivanja predela. Izložba *Zemlja* pridržavala se modernističkog koncepta čak i u prezentaciji. Akcenat nije toliko stavljen na temu zemlje i zemljišta, koliko na prezentaciju same fotografije, dok je pejzaž bio samo jedna od mogućih tema kojima fotografija raspolaže i, samim tim, zanemarila je mnoge druge činioce koji su učestvovali u menjanju pejzaža. Blagi pomak je napravljen u uključivanju evropskih fotografa, kao što su neki pripadnici neorealizma u fotografiji, među kojima je Mario Đakomeli (Mario Giacomelli), vodeći fotograf lajf fotografije Anri Kartje-Breson (Henri Cartier-Bresson) i nekolicina japanskih autora.

⁹³ Allan Sekula, „On the Invention of Photographic Meaning“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 102.

⁹⁴ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – NewYork: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 166-167.

⁹⁵ Ibid.

Sedamnaest godina nakon izložbe *Fotograf i američki pejzaž*, 1981. godine u istom prostoru Džon Šarkovski je organizovao još jednu izložbu pejzažne fotografije skoro pa identičnog naziva kao i prethodna *Američki pejzaži: Fotografije iz kolekcije Muzeja moderne umetnosti (American Landscapes: Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art)*. S jedne strane, Šarkovski ponavlja prvu izložbu prikazivanjem istih fotografa kao i davanjem primarnog značaja njihovom radu, odnosno topografijama, piktorijalizmu i formalizmu, ne samo kroz zastupljenost njihovih radova na izložbi, već i u tekstu kataloga. S druge strane, iako ne u toj meri u kojoj je trebalo, Šarkovski je na izložbi prikazao radove novih dokumentarista Li Fridlendera (Lee Friedlander), Roberta Adamsa (Robert Adams), Frenka Golkea (Frank Gohlke). Na početku teksta kataloga konstatovao je da su se shvatanje i percepcija pejzaža promenili: „Pejzaž se pokazao veoma prilagodljivim i prihvatio je s milošću široka značenja, uključujući ona za koja bismo mogli da alternativno koristimo reči kultura, pregled, geografija ili perspektiva“.⁹⁶

Pomenuti autori bili su neki od vodećih fotografa subjektivno dokumentarne fotografije i stvarali su pod velikim uticajem Roberta Frenka (Robert Frank), a pojedini od njih i pod uticajem konceptualne umetnosti. Fotografije Roberta Frenka iz njegovog ciklusa i knjige *Amerikanci (The Americans, 1958)* između ostalog karakteriše zrnasta struktura, neoštrina, iskrivljenja, naknadna isecanja, što se u potpunosti kosilo sa tadašnjim shvatanjima fotografije. Takođe je bitno i šta je Frenk fotografisao, a to su parovi, prodavnice, bioskopi na otvorenom, parade, proslave, groblja, restorane brze hrane, ulice, kuće, i pre svega klasne i rasne razlike koje je modernizam uglavnom izbegavao.⁹⁷ Radove Li Fridlendera je Šarkovski prikazao na jednoj od značajnijih izložbi druge polovine 20. veka *Novi dokumenti (New Documents)* u Muzeju moderne umetnosti 1967. godine. Pored njegovih, prikazani su i radovi Gerija Vinogrenda (Garry Winogrand) i Dajen Arbus (Diane Arbus), fotografa koji su tematikom i načinom rada takođe raskinuli sa modernističkom vizijom fotografije i fotografa. Tokom svog proputovanja Amerikom, Fridlander je fotografisao predele, odnosno sve ono što je ne izlazeći iz kola video na putu. Na ovaj način je prvo razbio definiciju fotografa, naročito pejzažnog fotografa, kao osobe koja mora da pešači ili da se odveze do mesta

⁹⁶ John Szarkowski, *American Landscapes: Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art*, (New York: The Museum of Modern Art, 1981), 5.

⁹⁷ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 116-118 i u Jelena Matić, *Porodica čoveka i Amerikanci*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2022/02/07/porodica-coveka-i-amerikanci/> (Pristupila 10. 02. 2023).

koje bi trebalo da fotografiše. Drugi pomak koji je Fridlander napravio od modernističkog ka subjektivnom pristupu jeste u načinu snimanja. Na većini njegovih fotografija predela, ulica, raskrsnica, znakova, restorana i reklama vidi se šoferšajbna i retrovizori njegovog automobila, kao i njegov lik u odrazu retrovizora.

3. Fotografija i pejzaž strukturalizma i poststrukturalizma

3.1. Od fotografije kao znaka do fotografije kao teksta

Razmatranja fotografije Valtera Benjamina, kako u *Umetničkom delu u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti*, tako i u *Maloj istoriji fotografije*, na neki način predstavljaju osnovu teorijske i umetničke prakse poslednjih decenija 20. veka. Zaključci kao što su: „Sutrašnji analfabeta neće biti onaj koji ne poznaje slova, mogli bismo reći, nego onaj koji ne poznaje fotografiju“⁹⁸ koji je parafraziran od Lasla Moholi-Nađa, i „Priroda koja se obraća foto-aparatu drugačija je od one koja se obraća oku; drugačija je najpre po tome što se na mestu prostora prožetog čovekovom svešću javlja nesvesno prožet prostor“⁹⁹, pokazali su se kao tačni – pre svega, zauzimanjem i učvršćivanjem vodeće pozicije fotografskog medija u okvirima masmedijske komunikacije, a zatim i u teoriji i umetničkim praksama poslednjih decenija 20. veka. U zbirci eseja *O fotografiji* Susan Sontag je začela neke diskusije o fotografskom mediju koje teoriju modernizma nisu zanimale. U okviru različitih razmatranja koje je iznela o fotografiji, posebno se izdvaja ono o promenljivosti značenja fotografije koje zavisi od mesta na kojem se ona nalazi. Bilo koja fotografija će prema njoj izgledati drugačije „u kontaktnoj kopiji, u galeriji, političkoj demonstraciji, policijskoj kartoteci, fotografskom časopisu, informativnom časopisu, knjizi, na zidu dnevne sobe; svaka od ovih situacija sugerise drugačiju upotrebu fotografije, ali nijedna ne

⁹⁸ Valter Benjamin, „Mala istorija fotografije“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006), 28.

⁹⁹ Ibid., 16.

može da zajemči njihovo značenje“.¹⁰⁰ Samo u ovom kratkom delu Susan Sontag je donekle i opisala strukturalističke i poststrukturalističke teorije, kao i fotografiju u konceptualnoj i postmodernoj umetnosti.

¹⁰⁰ Susan Sontag, *O fotografiji*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 91.

3.1.1. Fotografija kao znakovna struktura

Glavni predmet semiologije za Rolana Barta predstavlja „svaki sistem znakova nezavisno od njegove supstance i njegovih granica, slike, gestovi, melodični zvuci, predmeti kao i kompleksi ovih supstanci koje nalazimo u obredima i u pravilima vladanja ili prikazivanja, čine ako ne jezike onda bar sisteme značenja“.¹⁰¹ Kao primer, Bart je, između ostalog, naveo Kvadrat Pita Mondrijana (Piet Mondrian), da bi pokazao da je jedan od glavnih zadataka semiologa da rasklapanjem i ponovnim sklapanjem bilo kog objekta pokuša da prodre u njegovu srž i smislenost: „Deo nije sam po sebi smislen, ali on je takav da najmanja promena njegovog oblika dovodi do menjanja celine.“¹⁰² S druge strane, Umberto Eko je semiologiju definisao kao „opštu teoriju istraživanja komunikacionih fenomena koji se posmatraju kao obrada poruka na osnovu kodova“¹⁰³. U fotografiji Eko je uvideo jedan od najrazvijenijih i isto tako najzastupljenijih sistema prožetog različitim tipovima kodova. Svi oni više ili manje upravljaju kako našim viđenjem, tako i shvatanjem medija. Prema njemu, mogu se izdvojiti i klasifikovati deset tipova ili vrsta kodova: kodovi opažanja, kodovi prepoznavanja, kodovi transmisije, tonalni kodovi, slikovni kodovi, ikonografski kodovi, kodovi ukusa, retorički kodovi i osećajnosti, stilski kao i kodovi nesvesnog.¹⁰⁴

Između Umberta Eka i Rolana Barta postoji razlika u pristupu semiologiji. Umberto Eko se uglavnom fokusirao na identifikaciju i kratko opisivanje svakog koda. U svojoj interpretaciji fotografskog medija Rolan Bart je prvo krenuo od samog značenja reči *slika* (image — imitirati) i zapitao se: „Može li analoški prikaz (*kopija*) proizvesti prave znakovne sisteme, a ne samo

¹⁰¹ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, (Beograd: Nolit, 1971), 184.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Umberto Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, (Beograd: Nolit, 1973), 410.

¹⁰⁴ Videti: Umberto Eco, „Critique of the Image“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 35-38.

nepovezane skupine simbola? Je li moguće zamisliti analoški, a ne digitalni kod?“ Ono što je daleko važnije jeste da je on izneo stav da je fotografija poruka bez koda jer poseduje moć da prenese doslovnu poruku.¹⁰⁵ Za razliku od crteža ili klasične slike koji nastaju rukom i određeni su stilom, fotografiji tu osobinu obezbeđuje njeno tehnološko poreklo ili foto-aparat. Do ovog zaključka Bart je došao kroz analizu konkretnog primera, klasične reklamne fotografije za testeninu. Na njoj je izdvojio tri osnovne poruke: 1) jezičku poruku – koja se veoma lako i vidi i tumači, jer nam za nju ne treba ništa drugo do poznavanje određenog pisma i govora. Takođe, nju ne mora nužno da ima svaka reklama. Ako je ima, onda ona nije ništa drugo do propratno, ujedno i pomoćno sredstvo u službi utvrđivanja i prenosa značenja slike; 2) ikoničku, prikazivačku, kodiranu ili doslovnu i denotativnu poruku; 3) ikoničku, prikazivačku, nekodiranu poruku nasuprot kodiranoj, koja je inače njena podloga, nedoslovna, konotativna i ljudski ili kulturološki kodirana. To je ono što omogućava da se u jednoj slici pronađe više značenja.¹⁰⁶

Kasnija ili pozna interpretacija fotografskog medija Rolana Barta obeležena je njegovim izlaskom iz pozicije strukturaliste ili semiotičara i zauzimanja subjektivnog stava. Rezultat ovog čina jeste da fotografija ne podleže procesu dekodiranja, već iskustvu gledanja. To je takođe rezultiralo ne samo tvrdnjom da fotografija nije ono što se vidi, već i napuštanjem prvobitnog zaključka o njoj kao poruci bez koda. „Pitati se da li je fotografija analoška ili je kodirana, nije dobar pravac za analizu. Važno je to da fotografija poseduje dokaznu snagu, a da dokaznost fotografije upućuje ne na predmet, nego na vreme.“¹⁰⁷ Na neki način, njegovo poslednje delo *Svetla komora* može se posmatrati kao nedovršeni projekat i kao takav predstavlja najavu poststrukturalističke teorije fotografije. U prilog ovome ide pre svega njegova analiza gledanja koja je stavila akcenat na posmatrača i na gledanje. Ono što nije uradila, nije ispitala različite faktore koji utiču na sam proces gledanja. Zatim i finalni zaključak o fotografiji kao realnom i iluzionističkom mediju, koje je Viktor Burgin nastavio da razrađuje teorijski i praktično. Fokusanjem na *spectatora*, to jest gledaoca ili posmatrača fotografije, Rolan Bart je uočio i selektovao dve stvari. Prvo, *studijum* ili način na koji nas interesuju neke fotografije, a zatim

¹⁰⁵ Videti: Rolan Bart, „Retorika slike“, u N. Mišćević i M. Potrč (ur.), *Plastički znak – Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, (Rijeka: IC, 1981), 75.

¹⁰⁶ Videti: Ibid., 71.

¹⁰⁷ Rolan Bart, *Svetla komora*, (Beograd: Rad, 2004), 86.

punctum, mesto na fotografiji koje privlači naš pogled i po kojem određenu fotografiju izdvajamo od drugih identičnog tipa.¹⁰⁸ Drugim rečima, postojanje *punctuma* ne pokazuje i ne dokazuje ništa drugo do činjenicu da je pogled svakog od nas koji posmatramo fotografiju različit.

¹⁰⁸ Ibid.

3.1.2. Fotografski tekst – teorija fotografije Viktora Burgina

Poststrukturalistička teorija je otišla dalje. Nju nije zanimao samo znak, već ponajpre šta se nalazi iza njega i samog njegovog značenja. Zbog toga strukturalističku teoriju možemo posmatrati kao fiksnu ili kako ju je Viktor Burgin nazvao – *anatomsku nauku*, jer nije mogla da nam nešto više kaže o konstantnom menjanju mesta značenja.¹⁰⁹ Poststrukturalistička je, s druge strane, poprilično fluidna. Ona se ne zadržava samo na ideji indentifikacije, rasklapanja i ponovnog sklapanja znaka. Zanima je promenljivost, cirkulisanje i funkcionisanje jezika, teksta, slike, subjekta, bilo kog znaka i značenja s drugim znacima ili sistemima značenja u različitim kulturnim, umetničkim ili društvenim situacijama i procesima. Drugim rečima, poststrukturalistička teorija odbija da prihvati da je „svaki sistem autonoman, sa pravilima i operacijama koje počinju i završavaju se unutar granica tog sistema“¹¹⁰. Bilo da je u pitanju umetničko, književno ili filozofsko u poststrukturalističkoj teoriji, delo predstavlja tekst, ali ne kao objekat, već pre kao prostor koji neprekidno cirkuliše sa drugim tekstovima. Sam pojam intertekstualnosti Rolan Bart je objasnio na sledeći način: „Intertekstualnost koja je karakteristična za svaki tekst, sama po sebi bivajući tekst drugog teksta, ne sme se mešati sa drugim izvorima teksta; tražiti izvor teksta, uticaj na delo, znači pasti pod uticaj filijacije, citata koji su u procesu stvaranja teksta anonimni i čije se poreklo ne može naći, a ipak su već pročitani; oni su citati bez postavljenih navodnika.“¹¹¹

Polazeći upravo od ovih bitnih načela, Viktor Burgin je napravio značajan iskorak tako što je uveo pojam *fotografski tekst*. „Čak i kroz fotografiju na kojoj ili oko koje ništa ne piše, prolazi

¹⁰⁹ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (New Jersey: Humanites Press International, 1987), 73.

¹¹⁰ H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 40.

¹¹¹ Roland Barthes, „From Work to Text“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, (Oxford: Blacwell, 2002), 967-968.

jezik kada je posmatrač *čita* (na primer, slika čiji je osnovni ton taman nosi svu težinu značenja koja su u društvenoj upotrebi data tamnom; zato će mnoga tumačenja biti jezička...).¹¹² Uvođenje ovog pojma ne označava i ne znači ništa drugo do činjenicu da se o fotografiji pre svega više ne može razmišljati kao o autonomnom mediju koji je potpuno nezavisan od drugih oblika vizuelnog ili pisanog izražavanja. Fotografiju više ne možemo da procenjujemo i razmatramo samo na osnovu estetsko-tehničkih kvaliteta i talenta umetnika, jer on više nije taj koji proizvodi konačna značenja. Ako je za modernizam bilo karakteristično tretiranje fotografije kao mimetičke predstave, u poststrukturalizmu ona to nije. Fotografija se tumači kao potpuno otvoreni prostor koji produkuje i transformiše svoje značenje u kontaktu sa posmatračem i drugim diskursima kao što su umetnička dela, institucije umetnosti (muzeji, galerije) ili svet umetnosti, urbanih ili prirodnih prostora.

Sledeći korak koji je Viktor Burgin napravio u redefinisaju fotografiskog medija ogledao se u korekciji Bartove *Svetle komore*. Polazeći od njegovog zaključka da je fotografija poruka bez koda, Burgin naglašava da u realnosti ne postoji paradoks osim u načinu na koji je stvarnost opisana, odnosno, „paradoks je čisto lingvistički entitet“.¹¹³ Jedini paradoks koji možemo pronaći kod Bartove kasnije interpretacije fotografije predstavlja savez dva kontradiktorna diskursa, kao što su semiotika i fenomenologija.¹¹⁴ Međutim, pored ovog, Burgin je kao primarni nedostatak razmatranja Rolana Barta izdvojio činjenicu da se ne bavi toliko fenomenom i procesima koji upravljaju našim viđenjem i posmatranjem fotografije, koliko pre imaginacijom. Ni u jednom od svojih pomenutih tekstova Bart nije uključio teoriju psihoanalize Žaka Lakana (Jacques Lacan) ni Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), a bez nje, prema Burginu, nismo u mogućnosti da razmotrimo želje i fantazije koje utiču na to šta i kako gledamo.¹¹⁵ U *Tri eseja o seksualnosti* Frojd objašnjava da u jednoj osobi ne postoji čista muškost ili ženskost: „Nasuprot tome svaki pojedinac pokazuje mešavinu karakternih osobina koje pripadaju i njegovom i suprotnom polu; kombinacijom

¹¹² Victor Burgin, „Looking at Photographs“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 144.

¹¹³ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (New Jersey: Humanite Press International, 1987), 77.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

aktivnosti i pasivnosti on pokazuje odgovaraju li te osobine njegovim biološkim osobinama“.¹¹⁶ Polazeći od Frojdovih razmatranja, Lakan je za mesto formiranja subjekta uzeo jezik. „Subjekt se konstituiše kao proizvod lanca označavanja i kao mesto lanca označavanja, to jest, jezika koji određuje pojavu jezika kao *drugo*. Polje *drugog* je polje u kojem se stvara značenje. Značenje je moguće samo kada se subjekt, koji je konstituisan unutar označavajućeg lanca, situira u polje *drugog* kao polno određeni subjekt.“¹¹⁷ Ulasku subjekta u jezik prethodi faza ogledala, odnosno detetovo prepoznavanje sopstvenog lika u ogledalu.¹¹⁸ Delovanje i efekat jezika kojim nastaje smisao i značenje, Lakan je označio kao *simboličko* u čijoj se prevlasti nalazi *realno* koje nije u vezi sa svakidašnjom realnošću koju vidimo, te *imaginarno* koje predstavlja slikovne predstave. Viktor Burgin koristi ovu Lakanovu podelu, a *imaginarno* u njegovom slučaju označava fantaziju, jer fotografije upravo utiču na njeno formiranje.¹¹⁹

Pojam *fotografski tekst* i sve do sada navedeno promenio je odnos prema umetnosti i umetničkom delu, ali i prema mnogim drugim stvarima. Poststrukturalistička teorija je dovela do preispitivanja ne samo pisanog ili vizuelnog dela, ili nekog predmeta i pojave, već u slučaju umetnosti i književnosti uloge i svrhe samog autora. Ovo preispitivanje autora, koji se smatrao originalnim tvorcem, započeo je Mišel Fuko – „navikli smo da mislimo da je autor toliko različit od drugih ljudi“¹²⁰. Njegova, ali i Bartova interpretacija autora, ne samo da su pokazale da pisac ili umetnik ne prethodi svom radu već i da njegovo postojanje predstavlja neku vrstu barijere koja

¹¹⁶ Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), *The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud*, uredio i preveo James Strachey (London: The Hogart Press, 1962), vol 7, 220. cit u: Kate Linker, „Prikazivanje spolnosti“, u Ljiljana Kolečnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti*, (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999), 118.

¹¹⁷ Parvin Adams, „Reprezentacija i seksualnost“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002), 244.

¹¹⁸ Za Frojda i Lakana faza ogledala predstavlja jednu od najvažnijih faza u razvoju čoveka, jer upravo u njoj dolazi do detetovog prepoznavanja sopstvenog lika u ogledalu. Međutim, pošto je dete isuviše malo i njegove motorne sposobnosti nisu toliko razvijene, dolazi do toga da je dete fascinirano likom u ogledalu zamišljajući da je taj lik daleko idealniji od njegovog doživljaja sebe. Drugim rečima, ogledalnu sliku dete doživljava kao sopstvenu sliku, što Lakan smatra pogrešnim prepoznavanjem koje dovodi do stvaranja idealnog ega ili *idealnog ja*, to jest subjektiviteta. Videti: Jaques Lacan, „The Mirror – Phase as Formative of the I“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blacwell, 2002), 620-624.

¹¹⁹ Videti: Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (New York: Humanites Press International, 1987), 82.

¹²⁰ Michel Foucault, „What Is an Author?“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Antology of Changing Ideas*, (Oxford: Blacwell, 2002), 952.

fiksira značenje, ne dozvoljavajući tekstu ili npr. fotografiji da slobodno cirkuliše sa ostalim tekstovima. U Fukoovoj eksplikaciji autor je neodređeni izvor označiteljskih praksi koje ispunjavaju delo, te kao takav ne prethodi delu, on je samo posrednik.¹²¹ U društvu koje se konstantno menja, po Fukou pitanje kao što je „Ko zaista govori?“ biće zamenjeno, između ostalog, pitanjem „Ima li veze ko govori?“.¹²² Ovim pitanjem, ujedno i zaključkom, Mišel Fuko nam je ponudio mogućnost izbora između prihvatanja i neprihvatanja postojanja autora. Kod Rolana Barta ta mogućnost uopšte ne postoji. On nas je praktično doveo pred svršen čin, jer je Fukoovo „Ima li veze ko govori?“ preveo u pitanje „Ko govori?“¹²³. On takođe posmatra autora kao jednog od proizvoda civilizacije koji predstavlja centralnu figuru bilo kog dela, ali isto tako sam autor ne predstavlja ništa drugo do „primer pisanja, kao što *ja* nije ništa drugo do primer govora *ja*“.¹²⁴ Problem klasične kritike ogleda se u činjenici da nikada nije obratila pažnju na jednog drugog aktera, odnosno čitaoca, a upravo on predstavlja mesto gde se sva značenja teksta smeštaju. Čitalac je tabula rasa, jer za razliku od autora nema ni istoriju ni biografiju.¹²⁵

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.,953.

¹²³ Videti: Roland Barthes, „The Death of the Author“, u <https://writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf> (Preuzela 19. 08. 2022.).

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

3.2. Percepcija fotografije i pejzaža u konceptualnoj umetničkoj praksi

3.2.1. Definicije konceptualne umetnosti

Bilo u društvenom ili umetničkom pogledu, Toni Godfri (Tony Godfrey) konceptualnu umetnost posmatra kao simptom i dijagnozu.¹²⁶ Simptom, jer njena pojava pada u vreme demonstracija 1968. godine, rata u Vijetnamu, feminističkog i ekoloških pokreta, kao i mnogih drugih društvenih i političkih dešavanja, a dijagnozu jer je:

- smenila umetnika kao originalnog stvaraoca, posmatračem ili čitaocem dela,
- uvela različite umetničke i neumetničke teorije, stavove i poglede na umetnost,
- uvela performans, akcije i intervencije, odnosno umetnost ponašanja i intervencija umetnika u kojoj su vangalerijski i vanmuzejski prostori (priroda i grad) imali veoma važnu ulogu,
- uvela tehnološke medije, odnosno fotografiju, film i video kao sastavni deo umetničke prakse.

Jednu od najpotpunijih definicija konceptualne umetnosti, ne samo u teorijskom već i u praktičnom smislu, dao je Džozef Košut (Joseph Kosuth). Teorijski u eseju pod nazivom *Umetnost*

¹²⁶ Tony Godfrey, *Conceptual Art: Art and Ideas*, (London – New York: Phaidon Press, 2004), 187.

posle filozofije (Art after Philosophy), a praktično u svom radu *Jedna i tri stolice* (One and Three Chairs, 1965). Kako bi definisao konceptualnu umetnost, Košut je pošao od teorije Klementa Grinberga koja, kao što se na primeru fotografije moglo videti, definiše umetničko delo isključivo na osnovu njegovih vizuelnih karakteristika. Ovom stavu on je, s jedne strane, suprotstavio redimejd postavke Marsela Dišana (Marcel Duchamp), a sa druge, filozofiju jezika Ludviga Vitgenštajna (Ludvig Wittgenstein). Za Dišana svaki predmet ili stvar može postati i postaje umetničko delo, i to ne zbog majstorstva izrade niti zbog vizuelne dopadljivosti, već samo na osnovu izbora koji je načinio umetnik. Ispitivanje njegovog koncepta redimejda nije samo razvijano u okvirima konceptualne umetnosti, već i u dadi, nadrealizmu, hepeningu, fluksusu ili pop artu. „Nisu u pitanju jednostavni slučajevi reinterpretacije stilske saglasnosti i produkovanja uvek novih primeraka redimejda, već pokušaji da se iz Dišanove prakse konceptualizuju postupci i smisaoni okviri koji transformišu ontološke i semiotičke aspekte *sveta umetnosti*“.¹²⁷ Dadaistički, a kasnije i nadrealistički umetnik Man Rej u kratkom vremenskom periodu uradio je nekoliko fotografija, između ostalih i radove pod nazivom *Žena* (La Femme, 1920) i *Osoba* (Person, 1920), koje ne predstavljaju ništa drugo do mikser za jaja (*Žena*) i vadičep (*Osoba*), baš kao što ni Dišanova *Fontana* (Fountain, 1917), ili *U slučaju slomljene ruke* (In Advance of the Broken Arm, 1915) nisu ništa drugo do pisoar i lopata za sneg, s tom razlikom što je kod Man Reja redimejd (mikser) prezentovan putem fotografije dokumentarnog karaktera označen kao žena.

Ono što Košutovo shvatanje redimejda čini drugačijim, jeste što je pored konkretnog predmeta, za redimejd uzeo i ideje koje ne pripadaju svetu umetnosti, tekstove i jezičke definicije ili formulacije, kao u radu *Jedna i tri stolice*. Iako često navođen kao primer, u umetničkom pogledu ovaj rad je samo deo njegovog koncepta ili serije sličnih radova. Identičnu strategiju ili postupak primenio je i u radovima *Jedna i tri cipele* (One and Three Shoes, 1965), *Jedan i tri kaputa* (One and Three Coats, 1963), *Jedan i tri rama* (One and Three Frames, 1965) i drugim u kojima je uključio potpuno obične predmete iz svakidašnjice, tekst i fotografiju. Umetničko delo Džozef Košut posmatra kao vrstu „*propozicije* predstavljene unutar konteksta umetnosti kao komentar na umetnost; možemo da odemo i dalje i analiziramo vrste ovih *propozicija*; umetnički radovi su analitičke propozicije; umetničko delo je tautologija tako što predstavlja nameru umetnika, tačnije, on govori da to naročito umetničko delo jeste umetnost, što znači *definicija*

¹²⁷ Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, (Novi Sad: Četvrti talas, 1995), 225.

umetnosti“.¹²⁸ Konceptualna umetnost predstavlja „istraživanje umjetnika koji shvaćaju da se smisao umjetničkog djelovanja ne svodi samo na stvaranje umjetničkih djela nego ga treba proširiti na istraživanje funkcija, značenja i načina upotrebe propozicija umjetnosti i propozicija kulture.“¹²⁹ Rad *Jedna i tri stolice*, kao i drugi pomenuti radovi ovog tipa, u potpunosti korespondira sa njegovom teorijom i stavom – od fotografije koja prikazuje stolicu, preko samog predmeta do jezičkog izraza ili rečenične definicije pojma stolica.

Kao poststrukturalista, za razliku od Košuta, Viktor Burgin je konceptualnu umetnost definisao kao semio ili znakovnu umetnost, odnosno umetnost analize ne lingvističkih već semiotičkih transformacija značenja i predstava u umetnosti, kulturi i društvu.¹³⁰ „Umetnička praksa se više nije mogla definisati kao zanatska delatnost, proces izrade lepih predmeta u datom mediju. Na nju se pre moglo gledati kao skup operacija izvedenih u *polju* označavalačkih praksi, možda usmerenih na medij, ali sigurno ne njime ograničenih.“¹³¹ Drugim rečima, ako strukturalističke teorije tretiraju fotografiju kao znakovnu strukturu, te kao takve predstavljaju prelaz sa modernističke, formalističke na postmodernističku, poststrukturalističku teoriju, konceptualna umetnost je teorijsko-analitička, ujedno semiotička, te kao takva označava kraj modernizma, ali u isto vreme i uvod u postmodernizam.

Koliko je Džozef Košut dao najpotpuniju definiciju konceptualne umetnosti, toliko je Sol Le Witt (Sol Le Witt) dao možda najjednostavniju. Kao najvažniji element svakog umjetničkog dela on je uzeo samu ideju ili koncept. „Služeći se jezikom konceptualne umetnosti, umetnik najpre utvrđuje projekte i donosi odluke, dok samo izvođenje postaje mehanički posao. Ideja je postala sprava koja proizvodi umetnost.“¹³² Konceptualna umetnost je „stvorena je da bi angažovala um posmatrača, a ne njegovo oko ili emocije.“¹³³ Umetnički radovi se više ne mogu realizovati samo

¹²⁸ Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell, 2002), 856 – 857.

¹²⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 311.

¹³⁰ Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, (Novi Sad: Četvrti talas, 1995), 276.

¹³¹ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (New Jersey: Humanites Press International, 1987), 39.

¹³² Sol Le Witt, „Paragraphs on Conceptual Art“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell, 2002), 846.

¹³³ Ibid. 849.

kao estetski privlačna, već teorijska analitička dela. Nijedan od njih ne stavlja posmatrača u poziciju pasivnog gledaoca i uživaoca, već aktivnog čitača i tumača dela, a upravo taj odnos posmatrač – delo, jedna je od glavnih karakteristika umetničke prakse poslednjih decenija 20. veka.

Uvođenjem teorije i menjanjem stava prema umetnosti i svetu, konceptualna umetnost je uvela i fotografiju, film i video, odnosno medije tehničkog porekla u polje umetničke prakse. Međutim, to niti pokazuje niti je nužno značilo potpuni raskid sa slikarstvom ili drugim klasičnim medijima. Nijedna od ovih definicija ne pokazuje totalni raskid sa tradicionalnim oblicima umetničkog izražavanja, preciznije ne zalaže se za odbacivanje slikarstva, skulpture, grafike. Zalaže se za rušenje granica umetnosti, koje će da bude za stalno, a ne privremeno, da umetnost ne bude više vekovima ograničena na par medija, jer sredstvo umetničkog izražavanja može da bude i da znači dosta toga iz sveta koji nas okružuje. „Konceptualna umetnost nije imala nameru da, kako se to uglavnom pogrešno shvatalo, *napusti* umetnost (ona nikada nije bila *antiumetnost* – prazni avangardistički gest), već pre da *otvori* institucije i njihove prakse, da otvori vrata i prozore muzeja ka spoljašnjem svetu.“¹³⁴

¹³⁴ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (New Jersey: Humanites Press International, 1987), 39.

3.2.2. Fotografija kao dokument

Kada su u pitanju mediji tehničkog porekla, to jest fotografija, njen tretman u okviru konceptualne umetnosti Dejvid Kampani okarakterisao je kao radikalno novu, ujedno i ne baš tako novu pojavu.¹³⁵ Međuratna avangarda bila je prva koja je fotografiju uvela u umetničku praksu. Osim toga, ono što bi trebalo da se ima u vidu jeste da su radovi protagonista avangarde nastajali u dosta drugačijoj istorijskoj, kulturnoj i umetničkoj klimi od one koja je vladala nakon Drugog svetskog rata, pogotovo krajem šezdesetih godina 20. veka. U ciriškoj dadi, fotogrami, preklapanje negativa, foto-kolaži primenjivani su kao destrukcije klasičnih shvatanja fotografije, to jest fotografske mimetičke predstave. Još jedan od primera jeste upotreba tehnike foto-kolaža i montaže, na primer kod Džona Hartfilda (John Heartfield), člana berlinske dade u cilju borbe protiv rata, korupcije u društvu, laži, a pre svega nacizma i Hitlera. Ono što je takođe bitno da se napomene jeste da umetnost stare avangarde nisu činili samo slikarstvo i fotografija – u zavisnosti od pokreta (futurizam, bauhaus, dada, nadrealizam, konstruktivizam), već su činili i grafički dizajn, film, muzika, arhitektura, dizajn nameštaja i dizajn knjiga, književnost i poezija. „Izlazeći svojevoljno izvan uske estetske sfere umjetnosti i uplićući se u svakidašnji društveni život, pokreti povijesnih avangardi neizbježno stupaju u izravne ili neizravne odnose s konkretnim snagama realpolitike, trpeći udarce ali i bivajući prisvojenim, što u oba slučaja pridonosi slabljenju, a onda i definitivnom kraju prvotnog avangardnog zanosa.“¹³⁶ Karakteristike stare avangarde po Miško Šuvakoviću su „inovacijski i predvodnički zamah kojim se probijaju i otkrivaju novi svjetovi umjetnosti i kulture, na kojima će se temeljiti nastupajuća građansko-kapitalistička moderna kultura i umjetnost.“¹³⁷ Kao takva, međuratna ili stara avangarda nije uspela mnogo da promeni

¹³⁵ Videti: David Company (ed.), *Art and Photography*, (London: Phaidon Press, 2005), 17.

¹³⁶ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“ u Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton), 20.

¹³⁷ Videti: Miško Šuvaković, „Suvremena umjetnost i teorija“, u *Ibid.*, 29.

tadašnja shvatanja umetničkih institucija o fotografiji. Samim time nije doprinela njenoj asimilaciji i ravnopravnom tretmanu sa ostalim vidovima umetničkog izražavanja, kako u umetničkoj praksi tako i u institucijama umetnosti. Ovo je jedan od razloga zašto od početka četrdesetih godina 20. veka nema ni kontinuiteta u tretmanu fotografije u okvirima umetnosti. Bez obzira na njen utopijski karakter, međuratna avangarda ostavila je značajnog uticaja u daljem razvoju umetnosti 20. veka. Dva od tih uticaja odnose se na uvođenje koncepta redimejda Marsela Dišana i medija tehničko-tehnološkog porekla (fotografija, foto-montaža, film kod futurista, konstruktivista, dadaista, nadrealista)¹³⁸.

Tokom druge polovine 20. veka na tretman fotografije u okvirima umetnosti nailazimo u hiperrealizmu i pre svega pop-artu. Prvi pravac, po Halu Fosteru, istraživao je „neke od fotografskih mogućnosti (kao što je iluzionizam) u interesu slikarstva, a odbacuje druge kao što je mogućnost reprodukcija)...“¹³⁹. Nasuprot umetnicima hiperrealizma, za umetnike pop-arta, kako je Marta Rosler (Martha Rosler) zapazila, fotografija je bila „forma citata iz masovne kulture“¹⁴⁰. Praksa pop-arta, odnosno umetnika kao što je Endi Vorhol (Andy Warhol), bazirala se na korišćenju sirovog materijala, odnosno preuzimanju već postojećih fotografija (novine, časopisi) ikona popularne muzike, filma, politike ili crne hronike. Preuzete slike Vorhol je tehnikom sito štampe prenosio na slikarsko platno i serijski umnožavao. Pop-art jeste fotografiju uveo u umetničku praksu, ali sam način na koji je to uradio pre je karakterističan za postmodernu umetnost (korišćenje ili preuzimanje sirovog materijala – fotografija mas-medijskog karaktera) nego za konceptualnu umetnost. Istovremeno, on se nije odrekao tehnike sito štampe, a isto kao i hiperrealizam – ni slikarskog platna.

Konceptualna umetnost uvela je jezik i teoriju u polje umetničkih praksi, ujedno i medije tehničko-tehnološkog porekla, intenzivnije i na jednom mnogo širem i kompleksnijem nivou nego što je bio slučaj sa avangardom. Ukoliko uzmemo definiciju Sol Le Vita da su ideja ili koncept najvažniji elementi nekog umetničkog rada, jedan od zaključaka do kojih dolazimo jeste da ne

¹³⁸ Ješa Denegri, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u *Ibid.*, 21.

¹³⁹ Videti: Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, (Cambridge MA – London: The MIT Press, 1996), 145.

¹⁴⁰ Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*, (London: An October Book, The MIT Press, 2004), 33.

samo kojim će se sredstvima, već i na koji način, umetnik koristiti u procesu realizacije istog tog dela više nije od primarnog značaja. Kada je fotografija u pitanju, Toni Godfri je izneo sledeće zapažanje: „Ako konceptualna umetnost u lingvističkom smislu istražuje kako razmišljamo i pokreće druge na razmišljanje, onda bi konceptualna umetnost fotografije trebalo da govori o tome kako su fotografije iskorišćene da stvore značenje.“¹⁴¹ Konceptualna umetnost je bila istraživanje. Kao što je bio slučaj sa protagonistima avangardnih pokreta između dva svetska rata (dadaizma, futurizma ili nadrealizma, konceptualiste i druge pokrete), fotografija nije podrazumevala savršeno delo, bilo u estetskom ili tehničkom pogledu. Zbog toga se i njen finalni izgled nije bazirao na poznavanju fokusa, ekspozicije, odnosa svetlosti i senke već potpuno suprotno. Za konceptualnu umetnost fotografija je bila samo jedan od medija istraživanja jezika značenja i prirode umetnosti i sveta same fotografije. Ideja kao glavna okosnica nekog rada, pa i fotografije, takođe je povlačila za sobom i da je potpuno nevažno kako će fotografija biti realizovana sve dok odražava ili podržava istu. Ideja je izbacila fotografiju iz rama ili okvira, tačnije oslobodila ju je ograničenja koje je joj je nametnuto od strane rama, ali i kao u slučaju ostalih umetničkih dela realizovanih u drugim medijima i od zidova i prostora galerije ili muzeja. Fotografija, kao što će kasnije umetničke prakse i pokazati, može biti prezentovana svuda i na bilo koji način u formi postera i plakata, knjige kao umetničkog objekta, brošure, časopisa, slajd-projeksije.

Kao što sam na početku ovog dela napisala, umetnost performansa, akcija i različitih intervencija, kao mesto realizacije, prostore galerija i muzeja zamenila je uglavnom urbanim i prirodnim okruženjima. Predeo se tako ispostavlja kao mesto radnje, ali i mesto razmene između čoveka i prirode. Ta razmena nije izrabljivačka, već istraživačka, u službi stvaranja nekih drugih formi u prirodi na primer i neretko od materijala koji se mogu pronaći u njoj. Sa druge strane, priroda performansa i akcija je počivala na prolaznosti, a fotografija je tu prolaznost trebalo na neki način da spreči. Drugim rečima, u ovakvim slučajevima fotografija za konceptualne umetnike nije bila ništa drugo do neka vrsta posrednika između umetnika, rada, mesta i posmatrača, odnosno dokument koji je njihovim prolaznim radovima trebalo da posluži kao dokaz, ali pre svega da im obezbedi trajnost i postojanost. U tom kontekstu se i posmatraju fotografije i dokumentarni filmovi land art intervencija Roberta Smitsona (Robert Smitson) *Spirala Džeti* (Spiral Jetty, 1970) i *Polomljeni krug / Spiralno brdo* (Broken Circle / Spiral Hill) Nensi Holt (Nancy Holt), *Sunčevi*

¹⁴¹ Tony Godfrey, *Conceptual Art: Art and Ideas*, (London – New York: Phaidon Press, 2004), 301.

tuneli (Sun Tunnels, 1973–76), Denisa Openhajma (Dennis Oppenheim) *Godišnji prstenovi* (Annual Rings, 1968) ili performans *Kita Arnata* (Keith Arnatt), *Samo-sahranjivanje* (Self-burial, 1969) i Ane Mendieta (Ana Mendieta), *Serijska Silueta* (Silueta Series 1973–78).

3.2.3. Fotografija kao istraživanje

U potpuno drugačijem kontekstu od dokumentarnog beleženja performansa i akcija nastali su radovi Jana Dibeca (Jan Dibbets), Džona Baldesarija (John Baldessari) i Viktora Burgina. Njihova praksa okrenuta je analizi jezika, teksta, značenja i samom fotografskom mediju kroz prikazivanje određenih prirodnih ili urbanih prostora ili njihovih fragmenata. Rad *Korigovana perspektiva (Perspective Correction, 1969)* Jana Dibeca prikazuje običan travnjak u Vankuveru. Na neki način Dibec manipuliše percepcijom posmatrača i njegovom verom u fotografski realizam rušenjem osnovnih pravila i načela dobre fotografije. Ono što nam se čini kao dve fotografije, odnosno isečena fotografija travnjaka u obliku kvadrata, koja je potom zalepljena na drugu, identičnu fotografiju, ispostavlja se kao ništa drugo do iluzionistička varka. „Bez stvarnog razbijanja naših iluzija, umetnik je prekinuo realnost ili je intervenisao do te mere da je skoro stvorio novu realnost, onu koja je duboko u našoj podsvesti, onu koja nas primorava da prihvatimo obe realnosti.“¹⁴² Ono što jeste prikazano, to je rupa na travnatom terenu u obliku kvadrata snimljena iz određenog ugla, odnosno iskrivljenjem foto-aparata. Iluzija je dodatno pojačana lingvističkim potezom, dodavanjem reči *korekcija* u sam naziv rada. Lomljenjem jedinstvene tačke gledišta, Dibec ne dovodi samo u pitanje prirodu fotografije, već i samu prezentaciju pejzaža u fotografiji.

Istu ideju i skoro sličnu strategiju Dibec je koristio u svojim kasnijim radovima kao što su serije sa klasičnim pejzažima *Panorame* (Panoramas) i *Horizonti* (Horizons). Kompleksniji od prethodnog rada, ovde je kroz kompozitne fotografije *Panorama holandske planine 12x15° More II A* (Panorama Dutch Mountain 12x15° Sea II A, 1971) dovedeno u pitanje panoramsko predstavljanje zemlje i pejzaža, ali i horizonta kao ravne linije koja precizno deli kopno od vode, vodu od neba ili nebo od kopna. I u jednoj i u drugoj seriji umetnik nas na neki način vraća istoriji

¹⁴² Donald Goddard, *Jan Dibbets: Early Works*, Art Review – New York Art World, na <https://www.newyorkartworld.com/reviews/dibbets.html> (pristupila 7. 09. 2022).

fotografije. On ne koristi samo iskrivljena foto-aparata u *Panoramama*, već fotografiše prizor kadar po kadar koje naknadno montira u jednu celinu, dok u minimalističkoj seriji *Horizonti* dovodi u vezu dve fotografije neba i zemlje ili neba i mora kod kojih linija horizonta ide dijagonalno, a ne horizontalno. Jednostavna, a opet kompleksna igra reči u nazivima radova, dodatno doprinosi razbijanju naučenih stvari o prikazanom motivu, fotografiji i percepciji.

Fotografija u umetničkoj praksi Džona Baldesarija prisutna je u njegovim konceptualnim radovima. Ali kada je u pitanju pejzaž u fotografiji, on je daleko više zastupljen u njegovoj poznoj ujedno i poslednjoj fazi rada, tačnije u delima nastalim od kraja osamdesetih godina 20. veka pa sve do njegove smrti 2019. godine. Ipak, i u tim njegovim ranim radovima kao što je serija *Pogrešno* (*Wrong*, 1967), uočavaju se neke naznake onoga što je razvio u kasnijem radu u koji spadaju foto-montaže i foto-kolaži kao što je *Dupli pejzaž* (*Double Landscape*, 1988) gde je spojio crno-bele fotografije planina sa naknadno kolorisanim fotografijama vode. U ranim radovima urbani pejzaž sa tipično kalifornijskim motivima, nekako se ispostavlja više kao kulisa ili mesto radnje. Serija *Pogrešno* balansira između pop-arta i konceptualne prakse. Pod ovim mislim da su svi radovi nastali, to jest štampani na platnu. S druge strane, po mom mišljenju, Baldesari se na jedan direktniji način od Dibeca bavi percepcijom fotografije. Objasnjavajući razloge svog udaljavanja od slikarstva i okretanja fotografskom mediju, Džon Baldesari je jednostavno izjavio: „Želeo sam da budem manje vešt nego Roušenberg ili Vorhol: ovo je fotografija, ovde je tekst.“¹⁴³ Jedan od radova iz serije koji nosi naziv kao i sama serija *Pogrešno*, direktno dovodi u pitanje modernističko shvatanje fotografije kao pravilno komponovane i lepe slike koja visi na zidu. Crno-bela fotografija odštampana na platnu lošeg je kvaliteta, čime se razbija tradicija finog fotografskog otiska. Osim ovoga, na prvi pogled u radu nema ničega neobičnog. Međutim, ukoliko ovu sliku posmatramo oslanjajući se na Grinbergov formalizam, dolazimo do zaključka da je nepravilno komponovana (palmino drvo se nalazi iza čoveka), te kao takva odudara od ustaljenih normi i pravila koje su modernistička teorija i praksa nametnule fotografiji. Suočavanjem ovakve slike i reči, Baldesari daje ironični komentar na račun Grinbergove teorije umetnosti i fotografije.

¹⁴³ Coosje van Bruggen, „John Baldessari“ (New York: Rizzoli, 1990), p. 29. cit. u Lucy Soutter, *The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography*, na http://www.lucysoutter.com/writings_text/photographic_idea.pdf (pristupila 13. 10. 2022).

U drugom radu je prikazan čovek na ulici, u nekom predgrađu, okrenut leđima posmatraču, koji gleda u pravcu ulice i grada u poslednjem planu slike. Ispod fotografije je tekst:

Posmatrač je primoran da gleda direktno niz ulicu i u sredinu slike.

Kao i kod prvog rada, ovde Baldesari krši pravila dobre umetničke fotografije smeštajući čoveka praktično na sredinu snimljenog prizora. Slična strategija je primenjena i u radu *Umetnik nije samo ropski najavljiivač (An Artist is Not Merely the Slavish Announcer)*, koja opet kroz loše odštampanu i komponovanu fotografiju, prikazuje deo predgrađa, ulicu sa parkingom i automobilima, ispod koje se nalazi poruka ironične sadržine:

Umetnik nije samo ropski najavljiivač niza činjenica, što je u ovom slučaju kamera morala da prihvati i mehanički snimi.

Jedna od karakteristika Baldesarijeve prakse jeste sakupljanje fotografija i njihova selekcija po abecedi. Najpoznatiji njegov rad nastao na ovaj način je *Proklete alegorije: Bojene rečenice (Blasted Algories: Colourful Sentence, 1978)*. Ovu praksu je primenio i u drugoj starijoj seriji radova sa pejzažnim kolor fotografijama *Projekat mape Kalifornije (California Map Project, 1969)*, gde dovodi u vezu reči i fotografije pustinje, puteva, staza i stena sa geografskom kartom ili mapom Kalifornije. „Ideja je bila da se pejzaž vidi kao mapa... Bio je to pokušaj da se stvarni svet uskladi sa mapom kako bi se jezik nametnuo prirodi i obrnuto.“¹⁴⁴

Slikom predgrađa hladnoratovske i pozno-kapitalističke epohe bavio se i Viktor Burgin. Neki od njegovih radova, koji konkretno imaju veze sa temom ove disertacije, nalaze se u sklopu njegovog većeg projekta pod nazivom *UK76 (UK76, 1976)*, u kojem je crno-bele fotografije spojio sa tekstovima najrazličitije sadržine preuzetih uglavnom iz novina i reklama. U intervjuu sa

¹⁴⁴ John Baldessari, *Works 1966–1981*, (Eindhoven – Essen: Municipal Van Abbemuseum - Museum Folkwang, 1981), 12.

Rozetom Bruks (Rosetta Brooks), Burgin je rekao: „Možete razmišljati o mediju u čisto tehnološkim terminima: ...plan fokusa, brzina okidača, otvor, kadar, ugao... To je stav koji direktno dolazi od Grinberijanskog modernizma. Ili možete da krenete od činjenice da je fotografija izmišljena kako bi pružila iluzionističke predstave nekih aspekata sveta ispred kamere.“¹⁴⁵ Za njega, „jezik je artefakt među drugim artefaktima, jedno oruđe među drugim oruđima kojima čovek uređuje svoju okolinu.“¹⁴⁶ Jezička poruka ili tekst u radu *Danas je sutra. Obećano vam je juče.* (Today Is the Tomorrow. You Were Promised Yesterday.) obavlja istu funkciju kao i u slučaju bilo koje reklamne slike sa tom vrstom poruke, prenosi i učvršćuje značenje slike. Fotografija prikazuje uličnu scenu nekog engleskog predgrađa na kojoj se nalazi tekst preuzet iz klasične turističke brošure koja poziva na letovanje i putovanje:

„Ranojutarnja magla se rastvara. I sunce obasjava Pacifik... Pelikani se lenjo brčkaju na talasima... Okean kristalno čist....“

Ironija je postignuta na pogled jednostavnim povezivanjem egzotičnog i obećavajućeg teksta sa depresivnim, stereotipnim i učmalim izgledom predgrađa. Na drugoj fotografiji *To je prirodno (It's Only Natural)* obrnuta je situacija. Prikazan je tipičan pastoralni seoski pejzaž Engleske sa rekomb, proplancima, kućama u daljini i finom izmaglicom. Prve asocijacije su naturalizam ili umetnička fotografija, povratak prirodi, reklama za seoski turizam. Kao i kod prethodnog rada, poduža tekstualna poruka ili citat o radnicima iz knjige *Sveta porodica (Die heilige Familie, 1844)* Karla Marksa (Karl Marx) i Fridriha Engelsa (Friedrich Engels), daleko je od onoga što fotografija prikazuje. Mislim da ovi Burginovi radovi mogu da se čitaju i kao njegov prelaz iz konceptualne u postmodernizam medijskog karaktera. Ovaj prelaz markiran je pre svega upotrebom pisanih (tekstovi) i vizuelnih materijala (fotografija) preuzetih iz novina, časopisa, reklama, književnosti, umetnosti i kolažno-montažne tehnike. Drugim rečima, za razliku od prethodnih čisto

¹⁴⁵ Rosetta Brooks, „Interview with Victor Burgin“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 275.

¹⁴⁶Victor Burgin, „Photographic Practice and Art Theory“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education, 1987), 45.

konceptualnih radova, kao što je na primer *Foto-staza (Photo-path, 1969)*¹⁴⁷, kod ovih radova Burgin se okrenuo reinterpretaciji „fenomenologije svakidašnjice“¹⁴⁸. U toj i takvoj svakidašnjici pejzaž sigurno zauzima važno mesto bilo da je reč o tradiciji, sadašnjici ili sutrašnjici. Kada je u pitanju montaža u slučaju Burgina, a i kod ostalih umetnika postmodernizma, ova tehnika se ispostavlja kao „semiotički postupak postignuća značenja nove celine nastale povezivanjem raznorodnih i fragmentarnih značenjskih produkata kulture; reč, rečenica, deo slike ili slika, dobija smisao u novom tekstu ili slici time što se odnosi (suprotstavlja, usaglašava) sa drugim elementima unesenim na identičan način.“¹⁴⁹ Intertekstualnost je Burginu obezbedila da analizira prikazivačku moć, kako reklamnih, tako i drugih slika umetnosti i kulture. Prvi rad prikazuje predgrađe, shvatanje urbanog života, kontrole i grupisanja ljudi na jednom određenom području, koje je nastalo menjanjem prirodnog pejzaža. Na drugom radu je prirodni pejzaž koji, koliko deluje zaštićeno od svakog vida promene, toliko se ispostavlja i kao prostor kamuflaže različitih društvenih i ekonomskih situacija i stanja.

U pojedinim radovima Viktora Burgina grad ili neki njegov deo može da bude i mesto radnje ili analize moći, pogleda, percepcije žene u kulturi i društvu. Radnja rada *Zoo-Berlin (Zoo-Berlin, 1978)*, smeštena je kao što sam naziv upućuje u Berlinu, u kojem se nedaleko od Brandenburške kapije i zoološkog vrta nalaze bordeli. Rad se sastoji od osam foto-diptiha, a najpoznatiji od njih prikazuje fotografiju Brandenburške kapije na zidu sobe i nugu ženu koja u jednoj od prostorija bordela, na rotirajućoj bini, izvodi tačku za klijentelu smeštenu u kabinama sa prozorima. Pored izlaganja voajerističkom i sadističkom pogledu klijenata, žena je ovde izložena voajerizmu fotografa, a posredstvom njega, fotografije i posmatrača. Tekst ispisan na fotografiji odlično se uklapa u prikaz scene. Reč je o Fukoovom opisu panoptičkog zatvora. S obzirom na naziv rada, žena se takođe ovde može tumačiti kao zver u kavezu koja je kao glavna atrakcija zoološkog vrta konstanto izložena pogledima posetilaca. Po Kejt Linker (Kate Linker), Brandenburška kapija u

¹⁴⁷ Rad je prikazan na izložbi „Kad su stavovi postali forma“ („When Attitudes Become Form“) 1969. godine u Londonu. Sastoji se iz 21 fotografije jednog dela poda galerije, koje su zatim postavljene u vidu staze na isti deo poda koji je fotografisan. Videti: Roelof Louw, Victor Burgin: Language and Perception, Artforum, Vol. 12, No.6, 1974. na <https://www.artforum.com/print/197402/victor-burgin-language-and-perception-37382> (Pristupila, 2. 09. 2022).

¹⁴⁸ Norman Bryson, „Victor Burgin y el inconsciente optico“, u P. Wollen, N. Bryson, V. Burgin, F. Pacteau, *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, (Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2001), 45.

¹⁴⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 385.

ovom kontekstu ne predstavlja simbol slobodnog, jedinstvenog i nepodeljenog Berlina već fetiša.¹⁵⁰ Odnosno, prema Toniju Godfriju „kapija je bila simbol ponovnog ujedinjenja Nemačke koje je tada (u vreme nastanka rada) izgledalo veoma daleko – kao žena, bila je objekat želje.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Kate Linker, „Prikazivanje spolnosti“, u Ljiljana Kolečnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999), 132.

¹⁵¹ Tony Godfrey, *Conceptual Art: Art & Ideas*, (London – New York: Phaidon Press, 2004), 329.

3.2.4. Fotografija i pejzaž u praksi hodanja kao umetnosti

Između čisto dokumentarnog i analitičkog pristupa, u okviru konceptualne prakse, razvio se još jedan tip upotrebe fotografije koji se kreće istovremeno između dva pomenuta, ali i izvan njih. Nalazimo ga u praksi hodanja ili šetnje kao umetnosti i umetnika Hejmiša Fultona (Hamish Fulton) i Ričarda Longa (Richard Long). Ovaj vid konceptualno-umetničke prakse podjednako se vezuje za performans, ambijentalnu umetnost, umetničke akcije i land art intervencije. Različiti prostori prirode i grada i u slučaju pomenutih umetnika, ispostavljaju se kao mesta umetničkog rada i procesa. Praksa je, kao i kod land art intervencija i pojedinih performansa umetnika, takođe usko povezana sa određenim društvenim i kulturnim promenama, uključujući jačanje svesti o životnoj sredini, zagađenju i ekologiji, odnosno očuvanju prirode, nastanku i širenju različitih ekoloških pokreta. Ideologija i opšti ciljevi zelenih su se zasnivali na „zaštiti prirodne sredine, obuzdavanju tehnološke ekspanzije, postizanju sklada između kulture i prirode. Nastaju kao protestne grupe, političke stranke, lokalne i vjerske komune, a obilježavaju ih ljevičarske ideje o kritici kapitalizma i potrošačkog društva, ali i desničarske ideje povratka prirodi, religijskom i mitskom skladu prirode i čovjeka.“¹⁵² U ovom poslednjem kontekstu i nastaju radovi Ričarda Longa, a pre svega Hejmiša Fultona.

Kod oba umetnika, fotografije i beleške čine glavni deo rada. Po Liz Vels, „za šetača fotografije i dnevnicu deluju kao pomoćnici u pamćenju i pomažu da se sačuva preciznost pojedinih trenutaka za kasnije razmatranje, šetnja je činjenica, plan ostvaren kroz vreme od početne tačke do ishoda; za razliku od topografskih, takve slike se ne odnose na mesto samo po sebi, koliko na doživljaj mesta.“¹⁵³ Pristup pre svega samom hodanju, a zatim vizuelnom i tekstualnom materijalu

¹⁵² Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton), 2005, 158.

¹⁵³ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London/New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 288.

koji uključuju u rad, kod ovih umetnika je različit. Ričard Long bira mesto. U najranijim radovima nastalima u Engleskoj, Irskoj, Nemačkoj i Peruu, *Linija stvorena šetnjom* (Line Made by Walking, 1967), *Kružna teritorija* (Turf Circle, 1969), *Krug u Andima* (A Circle in the Ands, 1972) on ima tačnu putanju koja neretko nije duga i koju prelazi više puta sve dok se ne vidi jasan trag utabane travnate, zemljane ili neke druge površine koju naknadno i dodatno obeleži kamenjem ili nekim drugim materijalom i fotografije. Čitav koncept je sprovodio ne samo na navedenim mestima, već i u Sahari, Boliviji, Nepal. I svaki put pejzaž je drugačiji, površine po kojima hoda, takođe i intervencije koje vrši.

Praksa Fultona je po svemu drugačija i više nomadska. On takođe pešači u različitim delovima sveta (Amerika, Indija, Kanada, Meksiko, Francuska, Italija), njegove staze se mere kilometrima i njegova umetnost se može okarakterisati i kao povratak čoveka prirodi, povezivanje sa njom i uspostavljanje dijaloga. Fulton takođe u potpunosti menja koncept pejzažne fotografije prvih fotografa 19. veka, koji su išli da prirodu istraže i osvoje. Njegove fotografije su klasično pejzažne i crno-bele sa zalascima i izlascima sunca, mesecom i planinama, poljima, atmosferskim prilikama i neretko sa minimalnim pojavama ili umetnikovim intervencijama u vidu naslaganog kamenja. Na pojedinim fotografijama su ispisane reči, komentari u vezi sa iskustvom ili nekim događajem koji se odigrao u vreme šetnje. Fotografije se ovde ispostavljaju kao umetnost, odnosno sastavni deo većeg i šireg umetničkog projekta. Mogu se tumačiti kao vizuelne beleške ili dnevnici, ali u širem smislu mislim da se praksa Hejmiša Fultona donekle može uporediti sa načinom pisanja Džona Bergera i njegovom percepcijom prostora i lutalaštva, jer se pejzaž u Fultonovom slučaju takođe ispostavlja kao metod i kao praksa. Suprotno ovim radovima su kolaži velikih dimenzija, sastavljeni od fotografija, snimaka predela iz vazduha i tekstova Denisa Openhajma koji se bave prostorom i vremenom, nevidljivim granicama razdvajanja i putanjama.

3.3. Izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*

U širem društvenom kontekstu, izložba Džona Šarkovskog *Fotograf i američki pejzaž* spada u period koji je u zapadnim zemljama, naročito Americi i Engleskoj, obeležen ne samo industrijalizacijom, već i širenjem gradova i rastom novih tipova predgrađa koja su mahom pripadnicima srednje klase nametala identičnu arhitekturu i novi tip društvenog života. U teorijskom smislu sliku toga su ponudili Gi Debor (Guy Debord) i Edvard Sodža. „Unutar istog procesa, delimično obnovljeno urbano tkivo ubrzano se kristališe oko „pogona za distribuciju“ – divovskih prodajnih centara, izgrađenih u sred nedođije i okruženih hektarima parkinga. Međutim, ti hramovi grozničave potrošnje izloženi su istoj neodoljivoj centrifugalnoj sili koja ih odbacuje čim oko sebe razviju dovoljno urbanih elemenata da bi bili zamenjeni novim prodajnim centrima. Međutim, tehnička organizacija potrošnje je samo najvidljiviji aspekt opšteg rastakanja, koje je grad dovelo do tačke u kojoj počinje da troši samog sebe.“¹⁵⁴ Nasuprot Gi Deborovom opisu, Sodža je ovo stanje stavio pod izraz *širenje granice travnjaka* sa nizovima potpuno istih kuća, što je po njemu „intenziviralo rezidencijalnu segregaciju, društvenu fragmentaciju i strukturalnu segmentaciju radničke klase.“¹⁵⁵ Kada je fotografija u pitanju, to o čemu pišu i Sodža i Debor, prikazala je izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža* (New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape), koja je napravila značajan iskorak u percepciji pejzažne fotografije i industrijskog društva, shvatanju prostora kao i fotografskog medija. Održana je u Muzeju fotografije (George Eastman House Museum of Photography) u Ročesteru 1975. godine. Kustos Vilijam Dženkins (William Jenkins) je predstavio radove desetoro fotografa, među kojima su bili Frenk Golke i Robert Adams, čije je radove uključio i u izložbu *Američki pejzaži: Fotografije iz kolekcije Muzeja moderne umetnosti*. Pored njih izlagali su Bern i Hila Beher (Bernd

¹⁵⁴ Guy Debord, *Društvo spektakla*, (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003), 44.

¹⁵⁵ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013), 138.

and Hilla Becher), koji su bili jedini fotografi iz Evrope, zatim Stiven Šor (Stephen Shore), Nikolas Nikson (Nicholas Nixon), Luis Baltc (Lewis Baltz) i drugi. U vreme masovne proizvodnje i potrošnje, razvoja i širenja gradova, masovnih medija, povezivanja zemlje sa sve gušćom mrežom autoputeva i železničkih pruga, kao i razvoja avio-saobraćaja, naziv izložbe upućuje na ponovno istraživanje i preispitivanje pejzaža, a donekle i prakse pejzažnih fotografa 19. veka. Ovo je jedan od prvih pokušaja da se ukaže na menjanje savremenog društva, kao i suočavanje sa nuspojavama, problemima i posledicama koje promene donose.

Drugim rečima, fotografije prikazuju transformaciju prirode i pejzaža kao mesta društveno-političkih promena, u kojima od modernističkog oneobičavanja i spektakularnosti praktično nije ostalo ništa. Sve radove obeležava subjektivni i istovremeno analitičko-dokumentarni pristup. Fotografi su uveli obične, svakidašnje scene i motive i potpuno odbacili karakteristike i koncept formalističko-modernističke fotografske slike. Na fotografijama Luisa Baltca prikazani su gigantski parkinzi puni automobila, tržni centri i njihove fasade, putevi i kuće. Nikolas Nikson je fotografisao nebudere i gradske centre, Robert Adams kućice u nizu, odnosno rađanje novog američkog urbanog pejzaža, izolovanog, otuđenog i okruženog prirodom koja još uvek nije naseljena, a Frank Golke ogromne silose za žito, fabrike i odvodne kanale. Izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža* prikazala je ne samo menjanje prirode od strane čoveka i novo iščitavanje pejzaža, već i otuđenje – i to otuđenje ne samo čoveka od prirode, već čoveka od drugih i samog sebe. Jedan od simbola toga jesu upravo montažne kuće i monotona naselja koja su samo simulirala sklad, red i društvenu uređenost.

Kada sam pomenula promene koje je ova izložba donela, mislim da se one takođe najbolje mogu videti kroz radove Stivena Šora i Berna i Hile Beher. Stiven Šor je jedini koji je na ovoj izložbi izlagao kolor fotografije sa prikazima gradova, praznih ulica, benzinskih pumpi, puteva, parkinga, polunapuštenih urbanih predela koji deluju kao da su zaboravljeni od svih. Nisu samo gradovi i putevi mesta u kojima Šor demistifikuje modernističku težnju za lepim i idealnim, već i nacionalni parkovi. Za razliku od njegovih prethodnika, uključujući i prvu generaciju topografa, kao i Ansel Adamsa, on ne prikazuje veličanstvenu ili divlju prirodu, već komercijalizovanu i osvojenju od strane turista. Uvođenje kolor fotografije u praksu takođe je označilo odbacivanje

starih shvatanja. U modernizmu kolor fotografija nije smatrana umetnošću.¹⁵⁶ Njen definitivni ulazak u muzejske institucije i svet umetnosti označice ne toliko ova izložba, koliko samostalna izložba Vilijama Egglestona (William Eggleston) u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1976. godine.¹⁵⁷ Godinu dana kasnije i na istom mestu bila je prikazana izložba kolor fotografija Stivena Šora.

S druge strane, Radovi Berna i Hile Beher pripadaju fotografskom projektu objedinjenom pod imenom *Anonimne skulpture* (Anonyme Skulpturen) na kojem su radili praktično do kraja svog umetničkog delovanja. Njihova praksa je pre svega uključivala sistematsko i tipografsko dokumentovanje fabrika, benzinskih pumpi, drvenih kuća, dalekovoda, vodo-tornjeva i silosa, jednom rečju industrijskih objekata i postrojenja širom Amerike i zapadne Evrope. Prednost su dali njihovoj veličini, funkciji, obliku, ali i različitim materijalima od kojih su izgrađeni. Zbog toga su fotografije podelili u nekoliko portfolija: „strukture sa istom funkcijom (svi vodotornjevi); strukture sa istom funkcijom, ali različitim oblikom (sferični ili cilindrični); strukture sa istom funkcijom i oblikom, ali izgrađene od različitog materijala (cement, čelik, drvo, cigla)...“¹⁵⁸ Kako zbog tematike, tako i crno-bele tehnike i dokumentarnog pristupa, njihovi radovi se nadovezuju na tradiciju „Nove objektivnosti“ i fotografije Alberta Renger-Pača. To im je možda i jedina dodirna tačka, jer su Renger-Pačove fotografije nastale, kao što je pomenuto, u vreme kada se verovalo da je svet sa industrijskim i tehnološkim razvojem lep i napredan. Nasuprot njegovim, fotografije Berna i Hile Beher, prema Dejvidu Kampaniju, „egzistiraju u neutopističkoj eri“¹⁵⁹, bez vere u humanizam i bilo kakav vid progresu. One takođe mogu da se posmatraju kroz konceptualnu reinterpretaciju koncepta redimejda Marsela Dišana. „Njihove fotografije su drugostupanjski vizualni metajezici fotografije o industrijskoj arheologiji i arhitekturi, koja se odlukom umjetnika označava kao umjetničko kiparsko delo.“¹⁶⁰ Ove *skulpture* uvek su snimane sa gotovo identične

¹⁵⁶ Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 116-118, i u Jelena Matić *Novi dokumenti i Nove topografije*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2022/05/06/novi-dokumenti-i-nova-topografija/> (pristupila 10. 2. 2023).

¹⁵⁷ Eggleston je na izložbi predstavio sedamdeset pet fotografija iz ciklusa pod nazivom *Memfis* (Memphis). Videti: David Company, (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 80.

¹⁵⁸ Videti: Carl Andre, „A Note of Bernhard and Hilla Becher“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 227.

¹⁵⁹ David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 24.

¹⁶⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 53.

pozicije. Vezane su za vazduh, vodu i zemlju ili prirodne elemente koje su nekada eksploatisale, a danas su napuštene u nekom pejzažu. Na pojedinim fotografijama i serijama on jedva da je i primetan. I industrijski objekti i pejzaž su znaci i tekstovi. Kao takav ciklus, *Anonimne skulpture* ima dodirnih tačaka ne samo sa shvatanjem fotografije u okviru konceptualne umetnosti, već i sa strukturalističkom i poststrukturalističkom teorijom fotografije i percepcijom i analizom sveta koji nas okružuje, kao i umetnosti uopšte. Kao što je Vilijam Mičel i izneo u jednoj od već pomenutih teza da je pejzaž je scena određena kulturom.

Analizirajući izložbu *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža* kroz pojavu novih tendencija u fotografiji, ali i konceptualne umetnosti i tretmana fotografije unutar iste, Britt Salvesen (Britt Salvesen) smatra da izložba može da se posmatra kao most između umetničke fotografije, konceptualne umetnosti i Diseldorfske škole ili akademije kojoj su pripadali Bern i Hila Beher.¹⁶¹ U nastavku ona je uporedo razmatrala radove nekoliko konceptualnih umetnika koji su se manje ili više bavili ovom temom, među kojima su Ed Ruša i Den Grejem (Dan Graham).¹⁶² Od 1963. do 1971. godine Ed Ruša je uradio serije foto-knjiga ili knjiga umetnika¹⁶³ poput *Dvadeset šest benzinskih pumpi* (Twenty-six Gasoline Stations, 1963), *Svaka zgrada na Sunset bulevaru* (Every Building on the Sunset Strip, 1966) i *Nekoliko palmi* (Few Palm Trees, 1971). U pitanju su crno-beli snimci kalifornijskih motiva urbanog pejzaža koji su printovani u nizu, poput filmskih kadrova. „Nije da sam sad zainteresovan za knjigu samu po sebi, već više za neobične vrste publikacija. Prva knjiga je nastala kao igra rečima, naziv je došao i pre nego što sam uopšte pomislio na sliku. Fotografije koje koristim nisu umetničke ni u jednom smislu te reči. Mislim da je fotografija kao primenjena umetnost mrtva. Ovo nije knjiga o umetničkoj fotografiji – one su tehnički dokumenti, kao industrijske fotografije. Za mene nisu ništa više do snimaka.“¹⁶⁴

¹⁶¹ Videti: Britt Salvesen, *New Topographics*, (Göttingen: Steidl, 2009), 12.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Umetnička knjiga, knjiga umetnika ili knjiga kao umetnost javlja se u avangardi između dva svetska rata. Tokom druge polovine 20. veka sve više postaje popularni vid umetničkog izražavanja u neoavangardi, konceptualnoj, postkonceptualnoj umetnosti, postmodernizmu. Predstavlja samo jedno u nizu umetničkih izražavanja onih umetnika koji stvaraju u različitim medijima ili umetnika koji su napustili modernistički koncept umetnosti (slikarstvo, skulptura, grafika). S tim u vezi, knjiga umetnika može da sadrži tekstove, crteže, fotografije, dijagrame i ne mora da bude nužno vezana za tradicionalni izgled knjige, već može biti realizovana na različite načine. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb - Ghent: Horetzky - Vlees & Beton, 2005), 300.

¹⁶⁴ John Coplans, „Interview with Edward Ruscha“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 223.

Realizovani u formi foto-knjige malih dimenzija i ograničene serije, ovim radovima Ruša je doveo u pitanje modernističku prezentaciju i produkciju fotografskog medija. Realizacija rada u formi knjige nije novina, prisutna je od stare avangarde. U slučaju konceptualne umetnosti knjiga predstavlja teorijski objekat koji „oblikom i funkcijama, vizuelnim i tekstualnim sadržajem, teorijski problematizuje prirodu, jezik i mentalno predočavanje u umetnosti.“¹⁶⁵ Hal Foster i drugi autori njegove foto-knjige su uglavnom povezivali sa filmovima Endija Vorhola (Andy Warhol). Reč je o repeticiji, odnosno snimanju gotovo identičnih scena i objekata tipičnog američkog pejzaža i banalnih situacija bez ikakve konkretne radnje kao i u slučaju Vorholovih filmova.¹⁶⁶ Motive i scene koje vidimo na njegovim fotografijama pronalazimo i u radovima fotografa sa izložbe *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*.

Na prvi pogled, rad Dena Grejema *Domovi za Ameriku (Homes for America, 1966–67)*, kojeg je navela Brit Salvesen, nema preveliku vezu sa temom ove disertacije i fotografijom u konceptualnoj praksi, jer se bavi arhitekturom. Ali, isto tako *Domovi za Ameriku* bave se upravo jednim od znakova kapitalističkog društva koji je vezan za prirodni i urbani prostor i koji je samo prikazan na drugačiji način na izložbi *Nove topografije*. Fotograf Robert Adams je fotografijama u jednom širem kontekstu prikazao urbano planiranje i menjanje pejzaža kroz širenje periferije i arhitekturu montažnih kuća. Den Grejem je uzeo samo jedan deo montažne kuće i ironično analizirao američko posleratno društvo kroz arhitekturu, ali i politiku stanovanja i koncepta savremenog života. Umetnik Džef Vol (Jeff Wall) ovaj rad je posmatrao kroz pop-art, a ne samo konceptualnu umetnosti: „Domovi su zaista neka forma pop-arta, u tom smislu što su mimike nekog članka u magazinu, na način na koji Lihtenštajn kopira stripove.“¹⁶⁷ Koristeći formu žurnalizma, Grejam je analizirao razvoj grada i plasiranja istovetnih kuća, a rad je realizovan kao istraživački tekst arhitektonskog časopisa poput *Arhitektura i dizajn (Architecture and Design)*. Prate ga crteži osnova kuća, tekst i fotografije eksterijera, enterijera i određenih detalja.

¹⁶⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb - Ghent: Horetzky - Vlees & Beton, 2005), 300.

¹⁶⁶ Videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 507.

¹⁶⁷ Jeff Wall, „Dan Graham’s Kammerspiel“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London: Phaidon Press, 2005), 229.

3.4. Simulakrumi i aproprijacije pejzaža

Ako se tržišni kapitalizam povezuje sa mašinskom proizvodnjom parnih motora, a monopolni kapitalizam sa proizvodnjom električnih motora, onda su u postmodernizmu ili kasnom kapitalizmu to kompjuter ili televizor.¹⁶⁸ Međutim, za razliku od otkrića iz prethodna dva kapitalizma, prema Fredriku Džejmsonu ove tehnološke tvorevine nisu u službi produkcije, već isključivo reprodukcije.¹⁶⁹ Dolazak postmodernizma on takođe povezuje sa smenom apstraktnog ekspresionizma u slikarstvu, egzistencijalizma u filozofiji ili konačnih formi predstavljanja u romanu, empirijskim, haotičnim i heterogenim fotografskim realizmom, novim ekspresionizmom, sintezom klasičnih i „popularnih“ stilova u muzici, pankom, novotalasnim rokom, postgodarovskom i eksperimentalnom kinematografijom.¹⁷⁰

Potpuno drugačiji prikaz, ali i definiciju vremena na izmaku 20. veka daje Žan Bodrijar koji smatra da se nalazimo u vremenu simulacija koje započinju uništavanjem ili „likvidacijom svih referencijala ili što je još gore, „njihovim veštačkim vaskrsavanjima u sistemima znakova...“¹⁷¹ Poput Džejmsona i Bodrijar u elektronskim masovnim medijima vidi sredstva koja su u potpunosti promenila, kako svaki segment stvarnosti, tako i naš odnos prema njoj, jer nisu nastala u cilju produkcije i bilo koja informacija, tekst, predstava ili slika, lišeni su svog originalnog porekla, te kao takvi ne predstavljaju ništa drugo do veštačku tvorevinu. Kao neminovna posledica upravo ovakve beskrajne reprodukcije nastaje potpuni i nepovratni gubitak svakog smisla i pravog značenja. Drugim rečima, ako je do sada jedna od prihvatljivijih definicija stvarnosti bila „ono za

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Videti: Fredrik Džejmson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fredrik-d_ejmson-postmodernizam-ili-kulturna-logika-kasnog-kapitalizma.pdf (Preuzela 12.09.2022).

¹⁷⁰ Videti: Ibid.

¹⁷¹ Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991), 6.

šta je moguće obezbediti ekvivalentnu reprezentaciju“ ili ono što može da se reprodukuje, sada stvarno ne predstavlja ništa drugo do nešto što je već reprodukovano – hiperrealno, odnosno ono što je realnije od same realnosti.¹⁷²

I s tim u vezi, poststrukturalizam na neki način predstavlja osnovu simulacionizma, neokonceptualizma, feminističke¹⁷³, odnosno postfeminističke umetnosti¹⁷⁴, a koje se označavaju sintagmom „poststrukturalistički postmodernizam medijskog karaktera“. ¹⁷⁵ Jednu od interpretacija ovog vida postmodernizma dao je Hal Foster analizirajući američku umetnost osamdesetih godina 20. veka. On počiva na kritici predstave: „On postavlja pitanje o istinitosti sadržaja vizuelne predstave, bilo da je ona realistična, simbolička ili apstraktna, te istražuje režime značenja i poretka koje ti različiti kodovi podržavaju.“¹⁷⁶ Umetnički radovi poststrukturalističkog postmodernizma nisu imitacije, već simulacije i aproprijacije. Za Žil Deleza (Gilles Deleuze) postoje dva načina razdvajanja simulakruma od kopije, odnosno imitacije: „kopija se *odlikuje sličnošću*, simulakrum ne; kopija produkuje model kao original, dok simulakrum dovodi u pitanje samu ideju kopije i modela“. ¹⁷⁷ Žan Bodrijar je otišao dalje i izdvojio tri vrste simulakruma: „prirodni, naturalistički, zasnovan na slici, imitaciji, falsifikatu, harmonični, optimistički, sa težinom za obnavljanjem ili zasnivanjem jedne prirode po božijem uzoru; produktivni, produktivistički simulakrumi,

¹⁷² Videti: Jean Baudrillard, „The Hiper-Realism of Simulation“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Blackwell: Oxford, 2002), 1019.

¹⁷³ Feministička umetnost označava rad žena umetnica koje zastupaju ideje i stavove feminističkih pokreta. Kao takva feministička umetnička dela, između ostalog, bave se i statusom i položajem žene u umetnosti, kulturi i društvu, njenom seksualnošću ili psihologijom. Videti: Miško Šuvaković, Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb - Ghent: Horetzky - Vlees & Beton, 2005), 200.

¹⁷⁴ Postfeministička umetnost se vezuje za rad umetnica koje na različite načine pa i strategijama simulacije i aproprijacije razmatraju različite načine prikazivanja žene u filmu, fotografiji, umetnosti i postpotrošačkom društvu. Videti: Ibid., 472.

¹⁷⁵ Poststrukturalistički postmodernizam medijskog karaktera nastao je interslikovnim suočavanjem pop-arta i konceptualne umetnosti. Karakterističan je za '80. i '90. godine 20. veka, a pored simulacionizma, postfeminizma i neokonceptualizma, obuhvata postpop-art i neekspresionizam. Pored njega, s tipološkog stanovišta izdvajaju se: 1) postistorijski postmodernizam prelaza '70. u '80.; 2) postmoderna skulptura čija su ishodišta u britanskoj novoj skulpturi '80. godina; 3) modernizam posle postmodernizma koji označava tendenciju kasnih '80. i ranih '90. godina koja predstavlja kritiku narativnosti, eklektičnosti, fikcionalnosti. Videti: Ibid., 258.

¹⁷⁶ Hal Foster, „(Post)moderna polemika“, u *Marksizam u svetu*, br. 4-5, (Beograd: Niro „Komunist“, 1986), 397.

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, „Plato and Simulacrum“, u *October 27*, 1983, cit. u Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, (Cambridge MA – London: The MIT Press, 1996), 104.

zasnovani na energiji, na snazi, njenoj materijalizaciji celog proizvodnog sistema; simulakrumi simulacije, zasnovani na kibernetičkoj manipulaciji, modelu, igri.“¹⁷⁸

U umetnosti simulacije i aproprijacije primarnu ulogu imaju sirovi ili postojeći materijali iz domena umetničke, masmedijske fotografije (reklame, časopisi, novine, film, televizija) ili istorije umetnosti (umetnički stilovi, pravci, teme), koji refotografisanjem, kopiranjem, tehnikom montaže, isecanja, uvećavanja, ili rasporedom figura i kompozicijom, pa čak i scenografijom, problematizuju od pitanja realnosti, preko originalnosti do sistema reprezentacije u fotografiji i masovnim medijima ili istoriji umetnosti. Radovi umetnosti aproprijacije pozivaju posmatrača da istraži sliku. Ma koliko na izgled neka predstava deluje poznato i banalno, a samim time i odgonetanje njenog značenja lako, ona ne nudi tom istom posmatraču neko konačno i fiksno rešenje. S tim u vezi, ma koliko neki pejzaž deluje već viđeno, ma koliko deluje kao pastorala ili reklama, umetnička ili dokumentarna fotografija nekog poznatog fotografa, topografija ili nešto drugo, on to, iz navedenih razloga, nije. Takođe, po klasičnim definicijama fotografski medij, upravo zbog svog tehnološkog porekla ne predstavlja ništa drugo do odraz ili mimezis stvarnosti, u postmodernizmu stvarnost se krije, „ne u kopiranju stvarnog, već u kopiranju (predstavljene) kopije... Kroz drugi mimezis (realizam) kopira se ono što je već kopija.“¹⁷⁹ U postmodernističkoj, poststrukturalističkoj, kako teoriji, tako i praksi, fotografija sa mimezisa prelazi u mimezis mimezisa, jer ne predstavlja stvarnost, već odraz drugih umetničkih dela ili modela prikazivanja.

¹⁷⁸ Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991), 122.

¹⁷⁹ Roland Barthes, „S/Z“, trans. Richard Ritter, New York, 1974, 55. cit. u Rosalind Krauss, „The Originality of the Avantgarde“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, (Oxford: Blackwell, 2002), 1037.

3.4.1. Pejzaž u radovima poststrukturalističkog postmodernizma medijskog karaktera

Zaključak Daglasa Krimpa da se „ispod površine slike nalazi druga slika“¹⁸⁰ može se posmatrati kroz pomenuto zapažanje Valtera Benjamina. To znači da je fotografija modernizma, iza koje se krila reklama ili asocijacija, ustupila mesto svom rivalu – raskrinkavanju i dekonstrukciji, odnosno postmodernizmu. S druge strane, njegov zaključak ukazuje i na poststrukturalističku zamisao intertekstualnosti, odnosno slike kao konstantno promenjivog znakovnog i značenjskog sistema. U seriji fotografija *Kauboji* (Cowboys, 1981-2001), Ričard Princ je refotografisao reklamne slike iz novina ili časopisa. Ove fotografije skoro da poseduju sve karakteristike fotografija postpotrošačkog društva ili po rečima samog umetnika: „Volim da mislim da pravim fotografije koje izgledaju normalno. Slike *Kauboji* meni izgledaju kao normalne fotografije. One su uramljene kao standardne fotografije i prezentovane na način na koji je svaka fotografija prezentovana. U galeriji. Na zidu. Ispod svetla...“.¹⁸¹ Odabir određenih fotografija iz časopisa i njihovo refotografisanje samo je početak njegovog rada. On takođe koristi isecanja i uvećanja, jer kada uvećamo bilo koju analognu fotografiju, vidimo njenu zrnastu strukturu, njeno nesavršenstvo. I zbog toga je Ričard Princ uvećava kako bi reklamnu fotografiju prikazao više kao zrnastu strukturu, za koju je Hal Foster upotrebio izraz „tačka ključanja“.¹⁸² Analizirajući razliku u tretmanu fotografskog medija u okviru umetnosti superrealizma ili hiperrealizma i aproprijacije, Foster je napomenuo: „Hiperrealizam istražuje neke od fotografskih mogućnosti (kao što je iluzionizam) u interesu slikarstva, a odbacuje druge (kao što je mogućnost reprodukcije)... Umetnost aproprijacije, s druge strane, koristi fotografsku mogućnost reprodukcije kako bi

¹⁸⁰ Videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 580.

¹⁸¹ Peter Halley, „Interview with Richard Princ“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press), 2005, 265.

¹⁸² Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, (Cambridge, MA – London: The MIT Press, 1996), 145.

istražila unikatnost slike dok istovremeno dovodi fotografski iluzionizam do tačke ključanja...“.¹⁸³ U pitanju su reklamne kolor fotografije „Marlboro“ cigareta koje predstavljaju jedan od najjačih američkih i svetskih brendova. Njihov zaštitni znak jesu kaubojski koji su prikazani uglavnom kako jašu u divljem planinskom pejzažu uz zalazak sunca. Kolor fotografija u reklami uglavnom se povezuje sa nečim primitivnim, misterioznim ili romantičnim.¹⁸⁴ Kod ovih radova, navodna realnost je u stvari ništa više do jedan od mitova o Divljem zapadu u kojem predeli zauzimaju glavno mesto i koji zahvaljujući moćima medija opstaje u društvu. Dok se idila ovakvog načina života i sloboda junaka sa originalnih fotografija transformiše u ironiju i parodiju. Ova serija se ne može isključivo posmatrati kao simulacija, dekonstrukcija ili aproprijacija reklame za cigarete ili holivudskih filmova, od kojih je ovaj tip reklamne slike i preuzeo jezik i ikonografiju. U kontekstu pejzažne fotografije ovde je dovedena u pitanje estetika lepe slike i nevinost pogleda, nenaseljene divljine, pejzaža kao proizvoda ili konstrukta isključivo prirode, jer je ona već odavno nastanjena, a u nekim delovima i prenaseljena. Ovde može da se dovede u vezu i pitanje istorije samog medija, prvih fotografa topografija, kao i pripadnika američkog formalizma.

U kontekst pejzaža kao prirodnog i urbanog prostora može da se smesti i rad Barbare Kruger (Barbara Kruger) *Nećemo izigravati prirodu vašoj kulturi* (We Won't Play Nature to Your Culture, 1983), kao i rad Dena Grejama *Domovi za Ameriku*, ali iz potpuno drugačijih razloga. Foto-kolaž pripada povećoj seriji ranih radova Barbare Kruger nastalim tokom osamdesetih godina 20. veka kada je ona počela da koristi fotografije preuzete iz časopisa, novina i drugih publikacija iz četrdesetih i pedesetih godina. Slike sa prikazima žena uglavnom u kliširanim pozama Barbara Kruger je spojila sa odgovarajućom tipografijom simulirajući izgled tipičnih reklamnih slika vremena u kojem nastaju. Pomenuti rad kao i ostali iz serije sadrži sve poruke reklamne slike o kojima piše Rolan Bart. Razlika između Bartove reklamne fotografije i njenog rada se, kao i kod rada *Zoo-Berlin* Viktora Burgina, nalazi u sadržaju jezičke poruke. A taj sadržaj je prema Džilijan Rouz daleko od utešnog jezika reklame¹⁸⁵. Fotografija je snimljena u krupnom kadru i prikazuje glavu žene s lišćem preko očiju. Kao i ostali njeni radovi iz ovog perioda i ova foto-montaža je

¹⁸³ Videti: Ibid.

¹⁸⁴ Videti: Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*, (Cambridge, MA – London: The MIT Press, 2004), 249.

¹⁸⁵ Džilijan Rouz, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002), 277.

bila prezentovana kao billboard, reklamni poster i postavljena na ulicama, u podzemnim železnicama, na autobusima ili štampana na majicama, torbama i drugim mestima u okviru javnog prostora pogodnim za reklamiranje. Lične zamenice u sloganu ovog rada, kao i na svim njenim drugim radovima takođe, ukazuju na razliku između maskulinističkog i feminističkog pogleda, odnosno na ženu kao objekat posmatranja i nosioca pogleda i muškarca kao subjekta koji posmatra. Prema Rouzovoj, Krugerova insistira na tome da muško ima moć da gleda i ženi kao nosiocu tog pogleda¹⁸⁶. Problem koji se javlja u ovim radovima je u direktnoj vezi s pozicijom subjekta. Pitanje koje su postavili teoretičari i kritičari jeste: kome se oni u stvari obraćaju, ženskim ili muškim subjektima? Naime, javni prostor koji je nekada bio namenjen isključivo muškarcima, danas je prostor i žena, prema tome zamenica „ti“ danas može da se odnosi i na ženski i na muški subjekat. Upravo zbog toga, po Gregu Ovensu (Craig Owens), ne možemo sa sigurnošću da kažemo ni ko nam se obraća, a još manje kome se obraća.¹⁸⁷ Moć fotografije i prakse Barbare Kruger, Vilijam Mičel vidi u jednoj vrsti „treperenja naizmeničnih čitanja, onoga koji ostavlja posmatrača u nekoj vrsti paralize. Suočen sa objektom/indiferentnom slikom Krugrove, posmatrač je istovremeno „uhvaćen u gledanju kao neki razotkriveni voajer i pozdravljen kao Meduza ubilačkih očiju.“¹⁸⁸ U vreme prvih fotografija pejzaža, priroda i grad, pa i sama fotografija, kao što je istaknuto u drugom poglavlju disertacije, bili su prostori muškaraca, a ne žena, fotografa, a ne fotografkinja. Odlasci u prirodu, bilo da slikaju ili fotografišu, bili su namenjeni uglavnom muškarcima. Prostori galerije i muzeja takođe, a dobar primer je već navedena izložba pejzažne fotografije Džona Šarkovskog *Fotograf i američki pejzaž* na kojoj su bili isključivo prikazani radovi fotografa. Zbog toga i mislim da se ovaj rad može posmatrati u okviru pejzaža i jednog od mogućih shvatanja prostora i kulture.

S druge strane, simulacija i apropijacija pejzaža kao i same fotografije čini glavnu okosnicu rada Džejsma Velinga (James Welling) čiji je umetnički rad možda i najdirektnije usmeren ka dekonstrukciji stavova Klementa Grinberga i fotografske prakse modernizma. U radu *Dnevnik / Pejzaž ili Dnevnik Elizabete i Džejsma Diksona (1840–41) / Pejzaži Konektikata* (Diary of Elizabeth and James Dixon (1840–41) / Connecticut Landscapes), Veling je refotografisao pejzaže

¹⁸⁶ Ibid., 278.

¹⁸⁷ Ibid., 281.

¹⁸⁸ V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016), 68.

i stranice dnevnika koje se mogu identifikovati i povezati na osnovu stila pisanja i datuma, ali je kontekst nečitak. Isto kao što se fotografije predela Konektikata, iako loše vidljive, po motivu mogu povezati sa pejzažnom fotografijom. U pojedinim tekstovima Veling se opisuje kao „postmoderni-modernista“¹⁸⁹. Dekonstruciju on ne sprovodi isključivo ne oštrim fotografijama, već i kroz simulaciju ili apropijaciju formalizma ili čiste fotografije i nekih primera iz istorije fotografije uopšte. Konkretno, u fotografiji *Avgust 16 a* (August 16 a, 1980), a naročito u fotografiji *Vodopad* (The Waterfall, 1981) primenio je oštar fokus i fotografisao tešku somotsku draperiju koja izgledom simulira pejzaž „poigravajući se sa zavodljivošću snimljenog prizora naspram njegovog višestrukog značenja.“¹⁹⁰ Ne samo da radi po svim pravilima dobre umetničke fotografije, odnosno po merilima Klementa Grinberga, već i koristi istu tehniku štampanja, odnosno razvijanja fotografija ili pozitiva kako bi utisak ili simulacija finog fotografskog otiska bila potpuna. Ono što je takođe bitno, jeste da Veling demistifikuje i dekonstruiše radove pre svega Edvarda Vestona ili čak Majnora Vajta (Minor White) koji je, zajedno sa Harijem Kalahanom (Harry Callahan), posle Drugog svetskog rata uveo apstrakciju i minimalizam u prostor fotografije, kao i radove drugih fotografa modernizma i umetničke fotografije. Kao i sa većinom fotografija, tako i sa ovom, može da se ode dalje u tumačenju i podvlačenju nekih paralela. S tim u vezi, a makar i zbog samog naziva Velingova fotografija *Vodopad* može da se dovede u vezu sa jednom od najstarijih pejzažnih fotografija u Americi, a to je fotografija *Nijagarini vodopadi* (Niagara Falls, 1845) koju su snimili Albert Sautvort (Albert Sauthworth) i Džošua Hos (Josiah Hawes)¹⁹¹.

Ukoliko bi se uporedile neke od fotografija Edvarda Vestona, na primer *Dine-Okean* i Velingov *Vodopad*, na prvi pogled stekao bi se utisak da oba rada spadaju u domen umetničke fotografije. Razlika između fotografija Džejsma Velinga i Edvarda Vestona jeste u tome što njegov rad deluje na principu okidača ili mamca i klopke u cilju demistifikacije i rušenja ustaljene pozicije i percepcije posmatrača. Fotografije Džejsma Velinga pokazuju da sve ono što mislimo da znamo o fotografiji, njenoj prirodi, realizmu, prizoru koji gledamo ili svetlu, nije potpuno niti je fiksno. Pejzaž i fotografija su i ovde ništa drugo do iluzionističke apstraktne varke ili alegorije kao što su

¹⁸⁹ Videti: Matthew Biro, *James Welling*, u <https://www.artforum.com/print/reviews/201306/james-welling-41294> - (Pristupila 10. 07. 2022).

¹⁹⁰ David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 156.

¹⁹¹ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 24.

i *Kauboji* Ričarda Princa. Alegorijske slike Greg Owens (Craig Owens) definisao je kao „prisvojene slike, alegorist ne izmišlja slike već koristi postojeće; on polaže pravo na kulturno značenje i postavlja se kao njegov tumač; tako u njegovim rukama slika postaje nešto drugo; prisvojena slika može biti filmski kadar, fotografija, crtež, često je i sama već reprodukcija; međutim, obrada kojoj ovi umetnici podvrgavaju ovakve slike usmerena je na brisanje njihovih odjeka, njihovog značenja, njihovog merodavnog prava na smisao.“¹⁹²

U domen alegorijskih slika spadaju i radovi Džefa Vola (Jeff Wall). Fotografija za njega ne predstavlja „statičnu sliku“ već „zaustavljenu sliku“ ili „uhvaćenu sliku“¹⁹³. Za razliku od Princa ili Velinga, Vol se postavlja više kao režiser. Iako deluje spontano, radnja njegovih fotografija u kojima učestvuju i ljudi unapred je isplanirana. Sve te, samo naizgled spontane sekvence i situacije, koje deluju kao da su snimljene „u deliću sekunde“¹⁹⁴, nastale su kao rezultat njegovog veoma pažljivog planiranja. U ranim radovima kao što su *Mimika* (*Mimic*, 1982), *Mleko* (*Milk*, 1984) i *Gitarista* (*Guitarist*, 1986), Džef Vol je prikazao različite situacije ili alegorije modernog grada, paralelno analizirajući piktorijalne i iluzionističke efekte i značenja fotografskog medija, načine prezentacije u istoriji umetnosti i zapadnjačkom slikarstvu, samoj fotografiji, odnose između privatnog i javnog, fantaziju, moć, međuljudske odnose. Svi njegovi radovi, uključujući i one koji su nastali u poslednjih nekoliko godina, prezentovani su u prosvetljenim kutijama. Paralelno sa analizom urbanog okruženja, Vol se bavi i pejzažima. Neki od njegovih radova gde se to odmah vidi jesu *Stivova farma*, *Stivenston* (*Steve's farm*, *Stevenston*, 1980), *Jevrejsko groblje* (*Jewish Cemetery*, 1985), *Kriva staza* (*Crooked Path*, 1991) i *Iznenadni nalet vetra* (*Posle Hokusaja*) (*A Sudden Gust of Wind* (*After Hokusai*), 1993) u kojem je, za razliku od drugih, radnja složenija i dinamičnija. Kod njega je, u prvom, haotičnom planu gde se odigrava glavna radnja sa statistima, Džef Vol suprotstavio miran, na prvi pogled pastoralan pejzaž u pozadini. „Vetar animira Volovu sliku na nivou više konceptualnom nego stvarnom. Hvata ideju, a ne iznenadni nalet vetra. Štaviše,

¹⁹² Greg Owens, „Alegorijski impuls: prema teoriji postmodernizma“, u *Postmoderna aura I–V*, (Beograd: Delo, 1989 – 1991), 553.

¹⁹³ Jef Wall, „My Photographic Production“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 249.

¹⁹⁴ Anri Kartje-Breson (Henry Cartier-Bresson) jedan od vodećih fotografa lajf fotografije i osnivač svetske agencije „Magnum“. U svojoj prvoj knjizi *Odlučujući trenutak* (*Images et la sauvette*) objavljenoj 1952. Godine „odlučujući trenutak“ definiše kao delić sekunde u kome se sve složilo, odnosno sposobnost da se u jednom kadru uhvati suština nekog prizora. Videti: Mary Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, (London: Laurence King Publishing, 2003), 262.

na Volovoj slici postoji neverovatno savršenstvo.¹⁹⁵ Savršenstvo savremenog postindustrijskog društva u kojem tipičan pejzaž više deluje slika nekog od velikih majstora holandskog slikarstva. Razlika je u tome što se ovde, u poslednjem planu slike, vide delovi savremenog grada, dok vidno zagađena gradska reka ili kanalizacija simulira neku reku ili potok i vrlo je čest detalj u pastoralnim prikazima pejzaža u slikarstvu. Pejzaž je deo inscenirane predstave gotovo na identičan način kao što je bio pre više od veka na fotografijama Henri Piča Robinsona (Henry Peach Robinson) inspirisanim arturijanskim legendama, Starim i Novim zavetom.

Prirodni i urbani pejzaži postali su dominantniji u njegovim kasnijim radovima nastalim u ovom veku. U njima Vol dovodi u pitanje načine prezentacije pejzaža u fotografiji, istovremeno moć i kontrolu koju čovek ima nad njim. „Pravim pejzaže ili gradske pejzaže, u zavisnosti od slučaja, da bih utvrdio kakva je to slika koju nazivamo pejzažom. Ovo mi takođe omogućava da prepoznam druge vrste slika sa kojima ima veze ili druge žanrove koje bi pejzaž mogao da sakrije u sebi.“¹⁹⁶ Fotografija *Linija vlasništva (Property Line, 2015)* vraća se prvim topografijama američkih fotografa, ali i prvim fotografijama pejzaža uopšte, merenjima, ispitivanjima terena, kao i radovima Vokera Evansa i drugih fotografa modernizma. Načinom prezentacije u prosvetljenim kutijama, Vol nas takođe vraća u istoriju fotografije 19. veka i Dagerovu dioramu, prve panoramske fotografije i generalno prve fotografije grada i prirode. Sve je kod njegovih radova osmišljeno tako da uvuče i upravlja pogledom posmatrača.

Na principu rada–okidača donekle funkcionišu i fotografije Ričarda Mizraha (Richard Misrach), koji je od 1979. godine do kraja devedesetih dobar deo svoga rada posvetio projektu *Pustinjski kantoni (Desert Cantons)*. Ceo ciklus, u zavisnosti šta prikazuje, podeljen je na nekoliko delova: tereni, nebeska tela, poplave, požari i dr. Fotografija iz ove serije pod nazivom *Tačka bojnog polja #14 (Battleground Point #14, 1999)* predstavlja jedan od omiljenih motiva fotografa Edvarda Vestona – dine. Razmatrajući tendencije u savremenoj umetnosti i fotografiji pejzaža poslednjih decenija 20. i početka 21. veka, Dejvid Kampani upotrebio je izraz *elegantni pejzaž*,¹⁹⁷ kako bi okarakterisao jednu grupu autora pejzažne fotografije. Među njima se, pored Mizraha,

¹⁹⁵ David Company, *Photography and Cinema*, (London: Reaktion Book, 2008), 50-51.

¹⁹⁶ *Photography is still just evolving*, u <https://www.itsnicethat.com/features/jeff-wall-in-conversation-photography-270819>, pristupila (12. 10. 2022).

¹⁹⁷ Videti: David Company (ed.), *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 39-40.

nalazi i pomenuti Stiven Šor. Kolor fotografije Ričarda Mizraha, konkretno pustinje, na prvi pogled imaju neku gotovo duhovnu smirenost, harmoniju i pre svega estetiku lepe slike. Ako izuzmem činjenicu da su u pitanju kolor fotografije, estetika Mizrahovih fotografija donekle je bliska Vestonovim fotografijama. Poštuju pravila dobre kompozicije i sve je na pravom mestu. Kao što sam već napisala, Džejms Veling koristi jezik fotografskog modernizma ili kalifornijskog formalizma da bi dekonstruisao sistem prezentacije. Kod Mizraha, kao i kod Velinga, lepo funkcioniše na principu mamca i klopke. Razlika je u tome što Mizrah apsolutno ništa ne simulira, ne dekonstruiše, već nam prikazuje posledice klimatskih i ekoloških promena. Izmeštanje iz stabilne pozicije posmatrača nastaje kada shvatimo ne samo šta zapravo gledamo, već koliko smo naučeni i naviknuti da slici verujemo, da banalizujemo prikaz pejzaža tako što ga svodimo isključivo na scenu prirode u kojoj nema mesta za ružno ili nekonvencionalno. Na fotografijama Edvarda Vestona pustinja je lišena čoveka i njegovog uticaja, dok ovde postaje polje poplava, raketnih i vojnih testiranja, izlivanja hemijskih otrova i drugih različitih vrsta zagađenja i uništavanja od strane čoveka. Prema Lis Vels u fotografijama Ričarda Mizraha vlada napetost između piktorijalnosti i sadržaja.¹⁹⁸ Na drugim fotografijama kao što su *Kupači, Piramidalno jezero Rezervat Indiana, Nevada (Swimmers, Pyramid Lake Indiana Reservation, Nevada, 1987)* i *Beli čovek razmišlja o piramidama (White Man Contemplating Pyramids, 1989)* takođe na neki način uvodi citat i dekonstrukciju – u prvom slučaju fotografije ili topografije Timoti O'Salivena, a u drugom putopisnih fotografija iz 19. veka Maksima Du Kampa. Na njima su motivi koji su snimljeni sa približno istih tački gledišta koju su imali i pomenuti fotografi. Razlika je u tome što je na prvoj prikazana priroda uzurpirana od strane čoveka, a na drugoj istorijska ali i turistička lokacija u fazi propadanja i takođe prisvojena od strane čoveka.

¹⁹⁸ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011)

4. POSLE FOTOGRAFIJE U VREME TEHNO-SLIKA

Prilikom predstavljanja dagerotipije francuskom parlamentu 1839. godine, naučnik Fransoa Arago (Francois Arago) između ostalog je izjavio: „Dagerov postupak je nova umetnost koja niče u središtu jedne stare civilizacije, umetnost koja pripada novom dobu; dagerotipiju odlikuje matematička tačnost; ona pripada svetu savršenstva“.¹⁹⁹ Gotovo vek i po kasnije povodom izložbe *Slike* (Pictures) održane u Njujorku 1977. godine na kojoj je prvi put u sferi umetnosti predstavljen postmodernizam, Daglas Krimp je u tekstu o izložbi poslednje decenije 20. veka opisao kroz prisustvo ne samo fotografije, već svih tipova tehničko-tehnoloških slika u gotovo svim sferama društva i kulture: „Naše iskustvo prevladava na slikama, slikama u novinama i časopisima, sa televizije i u bioskopu.... Dok nam se nekad činilo da slike imaju funkciju u interpretaciji realnosti, sada nam se čini da su je uzurpirali.“²⁰⁰ Pre Leva Manoviča, doba digitalne slike najavio je, između ostalih, i Žan Bodrijar, a pre svega Vilem Fluser kroz gotovo proročku raspravu o tehnoslikama i njihovom univerzumu. Postmodernizam je sklonio autora sa scene. „U univerzumu tehničkih, telematskih slika, nema mesta za autore ili autoritete... U ovom univezumu slike će upravljati iskustvom, ponašanjem, željama i percepcijom pojedinca i društva...“²⁰¹ Slike koje su nas uzurpirale uvele su nas u novu etapu historije, zavisnosti i nezamislive proizvodnje i potrošnje istih. „Ono što celokupno jedno društvo nastoji neprekidno da proizvede i da reprodukuje jeste vaskrsavanje stvarnog koje mu izmiče.“²⁰² Feliks Gatari smatra da u vremenu robotičkih i informatičkih revolucija, globalizacije, klimatskih i ekoloških promena, genetskog inženjeringa

¹⁹⁹ Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, (New York – London: Abbeville Press Publishers, 2007), 13.

²⁰⁰ Douglas Crimp, „Pictures“, u *October*, vol. 8, 1978, 55 – 58, cit. u Mari Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, (London: Laurence King Publishing, 2002), 424.

²⁰¹ Vilem Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2011), 123.

²⁰² Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991), 26-27.

„nikada ljudski rad niti prirodno stanište neće ponovo postati ono što su bili pre samo nekoliko decenija.“²⁰³ Stvar je u tome što je sve počelo da se menja samim pronalaskom fotografije i industrijske revolucije. Dvadeset godina nakon njenog otkrića svet već nije bio isti.

Smena analogne u digitalnu fotografiju povlačila je dosta toga sa sobom. Isto kao što je i nastanak fotografije pre skoro dva veka donosio dosta toga sa sobom. Paralelno sa razvojem digitalne fotografije pojavili su se novi tipovi kompjutera, običnih i 3D skenera i štampača koji sa konstantnim usavršavanjem postaju sve kvalitetniji, brži i bolji, ali i tanji i lakši. Sa rol-filma odavno smo prešli na memorijske kartice kod kojih veličina memorije konstantno raste. Kao i USB flash memorija koja je vrlo brzo smenila najpre kutije za čuvanje rol-filmova, još brže diskete i CD-ROM i na kojima praktično mogu da stanu sve fotografije koje je neko i njegova porodica pravila decenijama ili tokom celog života. Razvijanje fotografija u mračnoj komori, retuširanje, naknadna isecanja i još mnogo toga smenjeno je programom Fotošop. „Tokom godina manipulisanje slikama postalo je tako uobičajena praksa da je uvelo novi glagol u kolokvijalnu upotrebu – „fotošopirati“ – za sve češću kreativnu upotrebu slika i fotografija. Kulturološki gledano, proces digitalizacije slike deo je duže priče ukorenjene u evoluciji društvene percepcije fotografije.“²⁰⁴

Daglas Krimp je takođe tvrdio da se ispod svake slike krije druga slika, a da bismo to spoznali, odnosno da bismo pronašli neku drugu sliku ili slike, odnosno značenja koja se nalaze ispod površine, moramo da dozvolimo pogledu da „luta po površini“.²⁰⁵ Vilem Fluser je to lutanje jednostavno nazvao skeniranje²⁰⁶ – još jedna imenica koja je ušla u široku upotrebu sa pojavom digitalne fotografije, a koja je sa sobom takođe povlačila i brže, lakše, beskonačno umnožavanje slika. Sama reč *uzurpacija* koju je upotrebio Daglas Krimp kao da sve manje i manje odgovara vremenu u kojem živimo. Mi smo se predali slikama. Uzurpaciju je tako smenila skoro potpuna asimilacija. Slike su se generisale sa nama, i mi sa njima. Gledamo uz pomoć njih, učimo,

²⁰³ Feliks Gatari, *Tri ekologije*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2021), 20.

²⁰⁴ Gabriele Balbi, Paolo Magaudda, *A History of Digital Media: An Intermedia and Global Perspective*, (New York – London: Routledge, 2018), 186.

²⁰⁵ Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005), 9.

²⁰⁶ Ibid.

komuniciramo, putujemo zahvaljujući njima, praktično živimo sa njima i kroz njih i stvaramo još lažnije mikro svetove od ovoga u kojem već živimo.

Naziv ovog dela disertacije nastao je kao kombinacija ili spajanje naslova knjige Freda Ričina *Posle fotografije* i naziva koje je Vilem Fluser u vreme pisanja i predavanja dodelio novom tipu slike kojima je najavio današnje vreme. No pre nego što krenem na njihova razmatranja, ovde bi kao dodatak uvodu napravila osvrt na dva ciklusa fotografija Martina Para (Martin Parr) nastalih od druge polovine osamdesetih godina prošlog veka zaključno sa prvom decenijom ovog veka. Neke od njih je objedinio u knjizi *Mali svet: Globalni fotografski projekat 1987–1995* (Small World: A Global Photographic Project 1987–1995). U pitanju su fotografije nastale tokom njegovih uglavnom turističkih putovanja širom sveta. Ono što Parove fotografije razlikuje od miliona drugih ovog tipa jeste da na njima piramide u Egiptu, krivi toranj u Pizi, Maču Pikču i mnoge druge poznate turističke lokacije nisu glavni nosioci radnje, već velike grupe turista snimljenih dok razgledaju, kupuju suvenire, odmaraju se na plaži, a pre svega kako fotografišu i kako se fotografišu. Jedan deo Parovih fotografija snimljen je u ogromnim vodenim parkovima sa veštačkim peščanim plažama, suncem, nebom i talasima. One mogu da se čitaju i percipiraju na nekoliko načina, i to ne samo u kontekstu turizma. Podjednako, ako ne i mnogo više, fotografije Martina Para govore o proizvodnji, potrošnji i konzumaciji slika, digitalnoj fotografiji, savremenom shvatanju i percepciji pejzaža kao potrošne robe, mesta sada već globalnog turizma, pretrpanog turistima, ujedno i mesta simulacije i simulakruma prirode, divljeg, dalekog i egzotičnog.

Beležeći ironične, paradoksalne situacije, pojave, kao i pripadnike zapadnog društva i kulture, Martin Par nam prikazuje gotovo ritualne činove savremenog odmora, turizma, digitalnog sveta. S druge strane, suočava nas i sa kulminacijom dva veoma bitna činioca modernosti, turizma i fotografije, i to one fotografije koja potpada pod kategoriju privatne, lične fotografije. U društvu mreže i savremenih tehnologija upravo takve fotografije gde primarno mesto zauzimaju snimci nastali tokom odmora, kao što tvrdi Patriša Holand, „mogu da se organizuju i rasporede na bezbroj razigranih načina, pomoću jednostavnih kompjuterskih programa i mogu se gotovo trenutno slati elektronskom poštom, preko interneta ili mobilnim telefonom. Malo koja lična fotografija se danas

smatra dragocnim, neponovljivim snimkom.“²⁰⁷ Ne samo lične fotografije, već malo koja fotografija uopšte može danas da se smatra neponovljivim snimkom. Savremena tehnologija i razvoj interneta doneli su sa sobom ne samo digitalne foto-aparate ili Fotošop, društvene mreže, već i banke slika, ali i pametne telefone koji su u potpunosti zamenili praktično sve, a pre svega foto-aparate. Pojava ovih telefona je skoro pa svakog pretvorila u fotografa. Svim korisnicima je omogućeno da fotografišu i uz pomoć različitih dostupnih filtera i alata od kojih su neki dostupni i u Fotošopu, menjaju njihov izgled, a zatim i da ih čuvaju ili direktno šalju mejlom, preko poruka ili postavljaju na društvene mreže ili berze fotografija. Kao dobar primer Gabrijela Balbi i Paolo Magauda naveli su Instagram zbog kvadratnog oblika koje fotografije imaju na ovoj aplikaciji, što je ništa drugo do simulacija instant fotografije ili polaroida²⁰⁸ kao i dostupnost velikog broja filtera koji takođe simuliraju fotografske tehnike 19. i 20. veka.²⁰⁹

²⁰⁷ Patriša Holand „Slatko je posmatrati: Lične fotografije i popularna fotografija“, u Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 154-155.

²⁰⁸ Polaroid ili instant fotografija javlja se nakon Drugog svetskog rata sa pojavom prvog modela polaroid foto-aparata. Instant fotografija je označila novu eru u fotografiji, jer foto-aparati nisu imali klasičan rol-film, slika kvadratnog oblika je izlazila iz foto-aparata nekoliko sekundi nakon snimanja. Najpopularniji model polaroid kamere SX-70 pravio je fotografije, sa današnje tačke gledišta, specifičnog nostalgичnog kolorita i taj filter je preuzeo Instagram kao i pojedini pametni telefoni. Videti: Barbara Hitchcock, *The Polaroid Book*, (Köln: Taschen, 2008).

²⁰⁹ Gabriele Balbi, Paolo Magauda, *A History of Digital Media: An Intermedia and Global Perspective*, (New York – London: Routledge, 2018), 186.

4.1. Banke slika i izložba *Porodica čoveka*

Kao što sam u drugom poglavlju rada pomenula, francuski fotograf Gistav Le Gre pravio je fotografije morskih pejzaža pomoću dva različita staklena negativa. Danas, pejzažna fotografija kao i bilo koja druga fotografija, ne mora da bude snimljena. Može i da se napravi pomoću Fotošopa. Jednostavnim preuzimanjem više motiva sa drugih fotografija možemo da kreiramo prirodni i urbani prostor, kao i utisak da smo zaista prisutni u njemu. Takođe, svaka fotografija može da se kupi ili da se preuzme besplatno. Neka od glavnih mesta za kupovinu ili preuzimanje fotografija jesu internet berze ili banke slika među kojima su dve najveće ujedno i vodeće Getty Images (Corbis) i Stocksy. Odlaskom na njihove početne strane i ukucavanjem u pretraživaču reči pejzaž ili urbani pejzaž izaći će vam nekoliko miliona slika i većina njih ima svoju cenu i vodeni žig. Dalje pretraživanje možete da sprovedete uz pomoć filtera i da dodajete sa ili bez ljudi, planinski pejzaž, morski, zimski, pustinjnski i tako unedogled, crno-beli ili kolor, snimljen digitalnim foto-aparatima, pametnim telefonima ili dronom. U zavisnosti od politike foto-berze možete da vidite ko stoji iza tih fotografija, to jest ime autora. Fotografije vam se takođe nude u različitoj jačini rezolucije i sve to takođe ima svoju cenu. Pre samo deset, petnaest godina, broj fotografija koje su berze posedovale bio je nekoliko stotina hiljada ili miliona, a sada ta cifra premašuje milijardu. I broj foto-berzi ili banaka se takođe znatno uvećao. Ovo je samo mali uvid ili prikaz njihovu u ponudu i različite mogućnosti, jer njihove mogućnosti baš kao i broj fotografija koje distribuiraju praktično nemaju granice.

U tekstu *Između mreže i dubokog plavog mora (Between the Net and the Deep Blue Sea)* Alan Sekula poredi Bila Gejtsa (Bill Gates), osnivača i vlasnika Majkrosofta (Microsoft), sa fotografom Edvardom Stajhenom i prvim direktorom fotografskog odeljenja Muzeja moderne umetnosti i njegovom izložbom *Porodica čoveka (The Family of Man)*. „U stvari, on dozvoljava svojim klijentima da u privatnosti svojih domova igraju ulogu Stajhena, pregledajući ogromne količine

slika iz celog sveta skupljajući ih besplatno ili ne.²¹⁰ Da bismo shvatili ili približno imali neku sliku zbog čega je Sekula napravio ovu paralelu sa izložbom Edvarda Stajhena, ovde ću napraviti kraći osvrt na događaj. Izložba Edvarda Stajhena je prikazana u Muzeju moderne umetnosti 1955. godine. Bilo je predstavljeno preko petsto fotografija poznatih i anonimnih fotografa. Ovaj odabir Stajhen je napravio pregledavši oko dva miliona fotografija iz celog sveta. Sve fotografije su bile istrgnute iz svog prvobitnog konteksta, bile su podeljene u nekoliko grupa (rođenje, smrt, porodica) i prezentovane bez ramova u različitim formatima: fotografije od svega nekoliko centimetara do fotografija gigantskih razmera koje su se prostirale preko celih zidova muzeja. Pored zidova, fotografije su bile i na panelima, stubovima, dok je određeni broj bio na žicama koje su se spuštale sa tavanica. Na ovaj način Stajhen je među prvima razbio klasičnu koncepciju izložbene postavke koja je podrazumevala prezentaciju fotografija isključivo uramljenih na zidovima, omogućivši tako posmatračima da se kreću kroz njih i sagledaju ih na drugi način. I pored svega navedenog, primarni cilj izložbe nije bio da pokaže fotografe, fotografije, različite pristupe i stilove, već ideju o jedinstvu i jednakosti ljudi širom sveta. Drugim rečima, izložba je bila posvećena čoveku bez obzira na njegovu, rasnu, versku ili nacionalnu pripadnost, i životu od rođenja do smrti.²¹¹

Nakon Njujorka izložba je u nekoliko verzija gostovala u različitim muzejskim i galerijskim institucijama. Krajnje utopističku zamisao Edvarda Stajhena, Rolan Bart je okarakterisao kao potpuno promašenu stvar: „Poraz fotografije je ovde očigledan, jer stalno ponavljanje smrti ili rođenja ne donosi, doslovno, ama ništa u sazajnom pogledu.“²¹² Za razliku od Barta, Sekula je ovu izložbu nazvao u duhu današnjeg vremena „putujući muzejski blokbuster“²¹³, aludirajući na holivudske filmove A produkcije, pravljenje za zabavu i višemilionsku zaradu. Donekle Sekulina paralela između Stajhenove izložbe i banke slika ima logike. Banke slika, kao što sam i napisala, poseduju milijarde slika, ne samo pejzaža ili hrane već i automobila, domaćih životinja, uličnih scena, Božića i ostalih praznika, grupe ljudi kao i porodica svih rasa ili rodne pripadnosti i u

²¹⁰ Allan Sekula, „Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)“, *October*, Vol. 102 (Cambridge MA: The MIT Press, 2002), 4.

²¹¹ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 115., i na Jelena Matić, *Porodica čoveka i Amerikanci*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2022/02/07/porodica-coveka-i-amerikanci/> (Pristupila 10. 02. 2023).

²¹² Roland Barthes, *Mythologies*, (New York: The Noonday Press, 1991), 101.

²¹³ Videti: Allan Sekula, „Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)“, *October*, Vol. 102 (Cambridge MA: The MIT Press, 2002), 4.

različitim situacijama. Drugim rečima, svi mi smo sada u mogućnosti da pravimo neku svoju viziju utopije, idealnog života i lažne samoprezentacije, odabirom fotografija koje nam banke nude. Takođe, većina autora fotografija je nepoznata, nama se one ne isporučuju uvek sa njihovim potpisima, baš kao i na pomenutoj izložbi. Banke uglavnom ne trguju slikama sa prikazima koje ne želimo da vidimo, poput različitih posledica klimatskih promena, globalizacije, izrabljivanja radnika ili industrijalizacije, ratova i migracija, klasnih razlika, kao što ni Stajhenova izložba pravljena u vreme Hladnog rata i rasizma nije prikazivala ništa u vezi npr. sa segregacijom i diskriminacijom. Na prvi pogled, ni fotografije preuzete na ovaj način, baš kao ni izložba, ne govore nam ništa u saznavnom pogledu, osim možda da živimo u nekoj paralelnoj realnosti. S druge strane, one govore o današnjem društvu, percepciji fotografije i više nego što mislimo.

Banke slika samo su jedan segment koji potvrđuje neke od stavova Leva Manoviča po pitanju digitalnih medija. Po Manoviču „logika novih medija odgovara postindustrijskoj logici *proizvodnje po narudžbini* i logici isporuke *tačno na vreme*, koje su postale moguće zahvaljujući korišćenju računara i računarskih mreža u svim fazama proizvodnje i distribucije.“²¹⁴ One nam isporučuju i slike i svet na kuću preko imejla, uz minimalan trud koji mi kao naručioci, korisnici i konzumenti tih istih slika pravimo da bismo ih dobili. „Pošto je najpre bio mobilan, a zatim i motorizovan, čovek će tako postati motilan, svesno ograničavajući pokrete onih predela svoga tela koji vrše uticaje na spoljašnju sredinu, na svega nekoliko sitnih pokreta, nekoliko impulsa, kakve zahteva, recimo, menjanje kanala.“²¹⁵ Činjenica je da su slike, dobijene ovim putem, veće rezolucije i ona se konstantno povećava sa napretkom tehnologije, takođe one poseduju gotovo nadrealno veliki broj detalja i boja, čak i mnogo više nego što u stvarnom svetu postoji. S tim u vezi, Lev Manovič, baš zbog tog konstantnog razvoja i usavršavanja tehnologije smatra da „digitalna slika može lako da sadrži mnogo više informacija nego što bi to iko stvarno želeo.“²¹⁶

²¹⁴ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, (Beograd: Clio, 2015), 78.

²¹⁵ Pol Virilio, „Treći interval“, u Jovan Čekić, Jelisaveta Blagojević (pr.), *Moć / Mediji / &*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2012), 319.

²¹⁶ Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, u http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf (Preuzela 2. 09. 2022).

4.2. Teorije digitalne fotografije

U jednoj od svojih ranijih rasprava o digitalnoj fotografiji, Vilijam Mičel je zastupao tezu o kraju kartezijanskog sna, jer su se pojavom digitalne tehnologije i slike dramatično izmenila pravila igre.²¹⁷ Kao jedan od glavnih razloga naveo je da slike preuzete iz različitih izvora novom tehnologijom pomoću kompjutera i Fotošopa mogu da se lakše, brže i jednostavnije montiraju, prezentuju, a takve manipulacije teško se mogu otkriti: „Razlike između uzročnih procesa kamere i namernih procesa umetnika ne mogu se više smatrati tako poverljivim i kategoričkim.“²¹⁸ Za razliku od klasične ili analogne, digitalna fotografija je daleko komplikovanija, jer ne postoji jedinstveni negativ. Bezgranični broj displejeva i printova može se stvoriti iz samo jedne kopije, pri tom originalni fajl može za veoma kratko vreme biti uništen, a mnogi njegovi naslednici nastavljaju da žive. Konačno, sa digitalnom tehnologijom napušteno je „zlatno pravilo: slike se ne mogu više uzimati kao garancije vizuelne istine – niti kao označitelj sa stabilnim značenjem i vrednošću...“²¹⁹ Mičel je ovde otišao još dalje parafrazirajući izjavu francuskog slikara 19. veka Pola Delaroša (Paul Delaroche), koji je izjavio da pronalazak fotografije ne znači ništa drugo do smrt slikarstva. Za Mičela je to isto učinila digitalna fotografija analognoj: „Od ovoga trenutka fotografija je mrtva – ili preciznije, radikalno i trajno je redefinisana kao što je to bilo slikarstvo pre sto pedeset godina.“²²⁰ Fotografija nikada nije bila slika sa stabilnim značenjem, bilo da je urađena sa ili bez nekih dodatnih intervencija. Kada je u pitanju manipulacija slikom, ona ne samo da je postojala još u fotografiji 19. veka već se konstantno razvijala, naročito u prvoj polovini 20. veka. Neke od najosnovnijih tehnika u Fotošopu poput foto-montaže, foto-kolaža, solarizacije,

²¹⁷ William J. Mitchell, „Intention and Artifice“, iz *Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post – Photography Era*, u: www.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellIntention (pristupila 10. 10. 2022).

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

preklapanja negativa, razvijane su i podignute na neki novi nivo još u periodu između dva rata, pojavom avangarde, kao i u filmu Dzige Vertova (Dziga Vertov) *Čovek sa filmskom kamerom* (Человек с киноаппаратом, 1929), a isto tako sa razvojem i širenjem žurnalizma, modne i reklamne fotografije. Dobar primer je američki časopis *Life*, još bolji francuski *Vu* koji je praktično bio ispunjen uglavnom foto-montažama i foto-kolažima. Zbog toga su novi mediji za Leva Manoviča ništa drugo do analogni mediji koji su konvertovani u digitalne. „Za razliku od novih medija koji su kontinualni, mediji u digitalnom obliku su diskretni.“²²¹ Na pojavu medija digitalnog porekla Manovič gleda kao na još jednu od revolucija u razvoju čovečanstva, kao što je to bilo otkriće fotografije ili štamparske prese.²²²

Kasnije je Vilijam Mičel revidirao svoja shvatanja i donekle promenio stav. Iznosi deset teza o medijima od kojih bi ovde izdvojila: „1. Mediji su moderno otkriće koje postoji od samog početka. 2. Šok novih medija je star koliko i svet. 3. Jedan medij je i sistem i okruženje... 5. Svi mediji su kombinovani u miksed mediji... 7. Predstave su osnovno sredstvo kojim se služe mediji. 8. Predstave obitavaju u medijima na način na koji organizmi obitavaju u nekom staništu....“²²³ Neke od ovih teza praktično odgovaraju gledištima i Leva Manoviča. Moderni, tradicionalni, ali i primitivni (totemizam) mediji su za Mičela povezani kako dijalektički tako i istorijski. „Stari i drevni mediji poput slikarstva, skulpture i arhitekture daju jedan okvir za razumevanje televizije, filma i interneta u isto vreme kada naš odnos prema ovim ranim medijima (čak i naše moderno razumevanje njih kao *medija* na prvom mestu) zavisi od otkrića novih načina komunikacije, simulacije i reprezentacije.“²²⁴ U istoriji medija svaki novootkriveni medij, uključujući i štamparsku presu ili fotografiju, izazivao je negodovanje, sumnjičavost ili predostrožnost. Upravo je takav slučaj bio sa fotografijom. „Pojam *novi mediji* (internet, kompjuter, video, virtuelna stvarnost) stoga se mora smekšati priznanjem da su mediji uvek novi i da su oduvek prostor tehničke inovacije i tehnofobije.“²²⁵

²²¹ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, (Beograd: Clio, 2015), 90.

²²² Videti: Ibid.

²²³ V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016), 271.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Ibid., 272.

S druge strane, Fred Ričin se kreće između starijih i novijih shvatanja Vilijama Mičela. Primera radi, Ričin ukazuje da digitalna tehnologija gotovo u potpunosti isključuje fotografa, kao i subjekt, jer su zamenjivi.²²⁶ Digitalna fotografija jeste oslobođena velikog broja ograničenja i teškoća sa kojima su se suočavali analogna fotografija i fotografi, pa ipak to ne znači da fotograf i foto-aparat moraju nužno da budu zamenjivi. On razmatranje digitalne fotografije bazira na analizi foto-žurnalizma i politike časopisa u kojima su urednici koristili prednosti digitalne tehnologije da bi menjali izgled fotografija. U jednom delu svoje knjige Ričin pravi osvrt na još jednu izložbu Džona Šarkovskog održanu u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku *Ogledala i prozori (Mirrors and Windows, 1978)*, u tom smislu da smatra da današnje fotografije nisu ni prozori ni ogledala već zbog prisustva piksela – mozaici.²²⁷ „Svaka slika, bilo iz digitalnog foto-aparata ili skenirana, ne samo da može da bude rekonfigurisana na različite načine kao što se menjaju vrednosti svakog piksela, već svaki od tih piksela se može konfigurisati da služi kao *vrata percepcije* koja vode do novih avenija istraživanja.“²²⁸

Njemu se na neki način suprotstavljaju teze Vilema Flusera koji je mnogo pre nego što je Ričin objavio knjigu *Posle fotografije* smatrao da „tehničke slike nisu ogledala već projektori.“²²⁹ „One prave planove na obmanjućim površinama, a ovi planovi bi trebali da postanu životni planovi za njihove primaocce. Ljudi bi trebalo da uredе svoje živote u skladu sa svojim projektorima.“²³⁰ Banke slika i društvene mreže i aplikacije poput Instagrama i Fejsbuka, kao i različiti sajtovi i portali, upravo to i potvrđuju. Mi živimo u veoma naprednom društvu koje se rapidno menja, usavršava i obeleženo je neprekidnom potrošnjom slika. A takvo društvo je, kako je i Rolan Bart takođe tvrdio, manje „autentično“, odnosno „lažnije“.²³¹ U digitalnoj kameri Fred Ričin takođe vidi neku vrstu panoptikona²³² koji nema nikakav upozoravajući oblik, iz veoma jednostavnog i veoma očiglednog razloga, jer sa svakim novim modelom digitalni foto-aparati biće sve manji i

²²⁶ Videti: Fred Ritchin, *After Photography*, (W.W. Northon & Company Inc, New York, 2009), 27.

²²⁷ Videti: Ibid, 70.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Vilem Fluser, *Into the Universe of Technical Images*, (London – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 51.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Rolan Bart, *Svetla komora*, (Beograd: Rad, 2004), 114.

²³² O tumačenju panoptikona Mišela Fukoa pogledati deo disertacije 1.2. Pejzaž kao prostor i tekst.

lakši. „I digitalna kamera će biti dalje apsorbovana u druge uređaje, u telefone, frižidere, zidove, stolove, nakit i naposletku u našu kožu, dozvoljavajući neprekidno beleženje...“²³³ Ako se nadovežem ili krenem dalje da malo razrađujem Ričinov zaključak, onda nam u budućnosti za fotografisanje više neće biti potrebni ni memorijska kartica, foto-aparat, okidač i pritiskanje, već samo treptaj oka. Zbog čipa unetog u naše telo moći ćemo praktično stalno da snimamo, svaki dan i tokom cele godine. Možda ćemo samo nekim pokretom tela, na primer, odvojiti neku scenu i sačuvati je, možda će umesto nas to da uradi taj mali tehnološki proizvod.

Ovde već citirana rečenica Valtera Benjamina „*Sutrašnji analfabeta neće biti onaj koji ne poznaje slova, mogli bismo reći da će to biti onaj koji ne poznaje fotografiju*“, koliko deluje proročki toliko se i nije u potpunosti ostvarila ukoliko uporedim sa percepcijom savremene tehnologije i fotografije Vilema Flusera. Tekstovi i knjige Valtera Benjamina nastali su u periodu između dva svetska rata, u vreme kada je fotografija potvrđivala svoju moć kroz sve veću prisutnost u gotovo svim oblastima kulture i društva. Od ove njegove izjave prošao je skoro vek. Ono na šta je on želeo da ukaže jeste da živimo i tek ćemo živeti ne u vremenu reči i tekstova, već u vremenu slika ili fotografije. A da bismo mogli da funkcionišemo u takvom vremenu, moramo da naučimo da čitamo takve slike. Stvar je u tome što to nismo u potpunosti ili gotovo uopšte savladali, a došla je digitalna fotografija. Vilem Fluser poredi naš svet sa srednjim vekom, jer su u to vreme slike bile te koje su dominirale kao freske, kao iluminacije, a ne slova i reči. „U isto vreme kada je svet tekstova počeo da postaje fantastičan, i stoga da gubi značenje, pronađene su (naravno, ne slučajno) slike koje omogućuju da se tekstovi učine predstavljivim: fotografije i filmovi, preteče tehno-slika koje nas danas sve više programiraju.“²³⁴ Problem je u tome što nas tehno-slike, fasciniraju svojim izgledom, bojama, načinom kako dolaze i dopiru do nas. I s obzirom na to da već skoro dva veka živimo sa fotografijom, mi smo naučeni, mada Fluser koristi reč *programirani*, da slici verujemo. Zbog toga on misli da moramo da naučimo da čitamo te slike, da razumemo njihove kodove i značenja, jer tehno-slike nisu isto što i fotografija. „Zato su oni izuzetno opasni: oni nas programiraju, a niko još uvek nije zavirio u njihovu suštinu; oni prete da postanu neprozirni zidovi, umesto da nas kao vidljivi mostovi povezuju sa stvarnošću.“²³⁵

²³³ Fred Ritchin, *After Photography*, (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 143.

²³⁴ Vilem Fluser, *Komunikologija*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2015), 92.

²³⁵ Ibid. 95.

Analfabeta Valtera Benjamina je kod Vilema Flusera smenjen tehno-imaginacijom koju on definiše kao „sposobnost da se od pojmova prave slike i da se onda takve slike dešifruju kao simboli pojmova.“²³⁶ A da bismo mogli to da radimo, najpre treba da nastanak fotografije uporedimo sa nastankom pisma, a ne sa nastankom štamparske prese,²³⁷ kao što je npr. to učinio Lev Manovič. Jer kada su pisci shvatili da slovima mogu da manipulišu, a ne samo da opisuju ili komentarišu scene, dobili su mnogo više. Onaj ko uspe da manipuliše novim kodovima tehno-slika moći će ne samo da ih gleda i čita na drugi način, već i tumači. U protivnom, situacija u kojoj se nalazi naše društvo sa pojavom tehno-slika vodi ka totalitarizmu, što je za Flusera ravno paklu jer komunikacija vodi u besmisao i potpuno otuđenje.²³⁸

U jednom delu svoje analize Fluser se bavi razmatranjem odnosa između fotografa i fotoaparata, i slobodom fotografa u odlučivanju šta i kako želi nešto da snimi. „Ukoliko želimo da sposobnost za odlučivanje nazovemo *sloboda*, onda treba reći da fotograf nije slobodan ni zahvaljujući, ni uprkos aparatu, ni sa aparatom niti nasuprot njemu, već da sloboda za fotografa znači odlučivati u funkciji aparata.“²³⁹

²³⁶ Ibid. 191.

²³⁷ Videti: Ibid. 92-93.

²³⁸ Videti: Ibid.

²³⁹ Ibid., 169-170.

4.3. Fotografija i pejzaž u umetnosti na prelazu veka

4.3.1. Digitalni i režirani pejzaži

Slika velikih dimenzija Džona Konstabla (John Constable) *Haj Vejn* (Hay Wain, 1821) nastala je 1821. godine i prikazuje krajnje pastoralni pejzaž engleskog sela sa rekom, zaprežnim kolima, drvećem, poljima i dramatičnim oblacima. Na foto-montaži *Haj Vejn sa krstarećim projektilima* (Hay Wain with Cruise Missiles, 1980) Pitera Kenarda (Peter Kennard) ova slika je transformisana u polje testiranja savremenog oružja. Poznat po svojim izrazito političkim montažama usmerenim prema raketnim ili bilo kakvim vidovima testiranja i uništavanja zemlje, Kenard pastoralnom pejzažu dodaje fotografiju bojnih aviona kao odgovor na odluku tadašnje britanske vlade da jedno selo u Engleskoj postane poligon testiranja ovakvog oružja od strane američke vojske. Ovaj, kao i drugi radovi Pitera Kenarda, za podlogu ima dadaističke foto-montaže Džona Hartfilda (John Heartfield), a kroz spajanje različitih i na prvi pogled nespojivih fotografija, reči i slika ironično je kritikovao Hitlera i nacizam. Druga fotografija *Rajna II* (Rein II, 1999) nemačkog fotografa Andreasa Gurskog (Andreas Gursky) jeste apstraktna fotografija velikih dimenzija. Pravolinijski put, obala, reka, nebo nisu samo prirodni fenomeni već i intervencija umetnika u kompjuteru.

Fotografija Andreasa Gurskog, kao foto-montaža Pitera Kenarda i serije fotografija Martina Para sa turistima i plažama govore mnogo o digitalnoj fotografiji i tehnologiji u kontekstu izvan svakodnevnog upotrebe digitalnih tehnologija. Većina umetnika na prelazu veka više je okrenuta svakidašnjim situacijama i stanjima poput života manjinskih zajednica ili ljudi na margini, individua u svetu klasnih, rodnih, etničkih i kulturoloških razlika, identitetu, digitalnoj fotografiji

i tehnologiji, klimatskim promenama i ekologiji, pejzažima i gradovima u vremenu globalizacije i umrežavanja kao mestima moći. U ovim poslednjim stavkama nastaju radovi Andreasa Gurskog (Andreas Gursky), Gregorija Krudsona (Gregory Crewdson), Mariko Mori (Mariko Mori) i Tomasa Struta (Tomas Struth).

Praksa nekadašnjih studenata Diseldorfske akademije, fotografa Andreasa Gurskog i Tomasa Struta neretko se dovodi u vezu sa radom njihovih profesora Berna i Hile Beher. Isto tako se njihov pristup jedno vreme i tumačio između dokumentarnog i digitalnog. Napravi li se paralela između Beherovih i radova njih dvojice, naročito Andreasa Gurskog, moguće je uvideti da postoje mnogo veće razlike nego što se naizgled čini. Prvo, njihova praksa je simulacija dokumentarnog, a njihove fotografije su simulakrumi urbanog i prirodnog pejzaža. Ukoliko se analiziraju tehnički kvaliteti radova, Gurski preferira kolor fotografiju i bio je jedan od prvih umetnika sa Diseldorfske akademije koji ju je od samog početka intenzivno koristio.²⁴⁰ Takođe, zahvaljujući digitalnoj tehnologiji, dimenzije njegovih fotografija od devedesetih postaju sve veće, zatim panoramske i reprezentativnije, dok u koloritu intenzivnije. Digitalna manipulacija ne samo da mu je obezbedila jak kolorit, već i mogućnost da snimljeni objekat učini spektakularnijim i privlačnijim. Njegov svet, za razliku od Beherovih, nije svet napuštenih objekata već svet moći, svetskih banki i korporacija, savremene arhitekture, fabrika i masovne proizvodnje. On je „veliki, ubrzan, haj-teh, skup, globalan“²⁴¹, sa kamerom gotovo uvek postavljenom u poziciju ne toliko za čistu dokumentaciju koliko za nadziranje ili špijunažu, kako samog prostora, tako i ljudi koji su u njemu.²⁴² Zbog njihovih praktično gigantskih dimenzija fotografije su namenjene velikim galerijama, muzejima ili vilama i kancelarijama neke korporacije. Prema Borisu Grojsu (Boris Groys) ovakva fotografija, bilo na zidovima privatnog ili javnog prostora „...sve češće zamenjuje tradicionalnu sliku; u javnosti, njoj već odavno nedostaje, pre svega, onaj revolucionarni i avangardni patos, još uvek karakterističan za napade fotografa šezdesetih i sedamdesetih godina

²⁴⁰ Videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 663.

²⁴¹ Andreas Gursky, *MoMA Exhibition*, na https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387045.pdf?_ga=2.253178572.415658776.1670471115-1377983090.1669130478 (Preuzela 12. 07. 2022).

²⁴² videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004, 663.

na tradicionalnu privilegovanost slikarstva.²⁴³ Paralelno sa ovim fotografijama Andreas Gurski je uradio isto tako velike i digitalne pejzaže planina, reka, polja lala u Holandiji, puteva u pustinji, koji se kreću od naizgled dokumentarnih do čisto apstraktnih i minimalističkih u kojima su ravne linije i kolorit sve. To se najviše uočava ne samo kod fotografije *Rajna II*, već i kod fotografija *Bahrein* (Bahrain II, 2007) i *Dubai svet* (Dubai World, 2007), na kojima su pomoću Fotošopa i ostalih alata u kompjuteru obrisani ljudi, kuće i drugi motivi, čineći svet praznim mestom u kojem priroda dobija primat. U drugim fotografijama uzastopnom repeticijom određenih motiva, poput đubreta na deponiji ili solarnih panela na zelenim brdima u jednom delu Francuske, Gurski ukazuje na probleme današnjice i nestanak našeg okruženja. I pored njegovog cilja, i ove fotografije su vizuelni gigantski spektakli i simulakrumi, koje govore o svetu samo kroz njegovu sposobnost da konstruiše pejzaž, o svetu kome priroda nije potrebna, jer ima veštačke plaže, mora i isto tako veštačke talase i ostrva koja će se prodavati i već se prodaju kao ekskluzivne destinacije. Vilem Fluser je pisao da smo svi mi praktično zatvorenici tehno-slika. Da živimo u svetu koji nema smisla i koji ne gradi veze između ljudi već nas udaljava jedne od drugih, čineći da nemamo nikakvu svest o prolaznosti i smrti. Stoga fotografije Andreasa Gurskog govore više o nama i sposobnosti da se nama manipuliše kroz sliku nego o stvarnim problemima prirodnog i urbanog staništa.

Razlika u praksi Andreasa Gurskog i Tomasa Struta uočava se već u ranim Strutovim fotografijama nastalim krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina 20. veka. Za razliku od Gurskog koji je od početka bio naklonjen kolor fotografiji velikih dimenzija, Strut je radio u domenu klasične crno-bele fotografije. U njegovoj prvoj seriji ovakvih fotografija sa urbanim pejzažima Napulja, Diseldorfa, Njujorka, snimanim bez prisustva ljudi, uočava se uticaj Berna i Hile Beher, ne samo zbog tehnike već i zbog snimanja uvek sa iste tačke gledišta. Zbog prisustva melanholije i napuštenosti, u pojedinim tekstovima ove fotografije dovode se u vezu sa slikama Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico)²⁴⁴. Grad u našem iskustvu gledanja po Viktoru Burginu je prisutan „kao psihičko okruženje i kao grad u priči, filmu, u stripu, na mapi, itd.“²⁴⁵ Praznina i

²⁴³ Boris Grojs, *Zavet fotografije*, na <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/7.compressed.pdf> (Preuzela 2. 05. 2022).

²⁴⁴ Videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (London: Thames & Hudson, 2004), 525.

²⁴⁵ Victor Burgin, „Some Cities“, cit. u David Company, *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon, 2005), 30.

odsustvo ljudi ove radove isto tako mogu da dovedu u vezu i sa fotografijama Pariza Ežena Atžea, ali za razliku od njegovih, Strutove su lišene bilo kakvih emocija, one su hladne i distancirane od pogleda. Urbane površine kod njih se iščitavaju kao dokument o društvu na prelazu veka i ništa više od toga. Italijanski fotograf Gabriele Baziliko (Gabriele Basilico) takođe je fotografisao Napulj kao i Tomas Strut, ali i ostale italijanske gradove poput Milana i Rima, kao i Bejrut, San Francisko i Moskvu. Takođe, radi u klasičnom idiomu u crno-belom fotografiji uz poštovanje perspektive, ali isto tako, neretko je svoje radove objavljivao u formi foto-knjige. Njega su prvenstveno zanimali koliko arhitektura, toliko i struktura grada. Drugim rečima, sama srž mesta – kako se grad postindustrijskog društva razvija, kako nova arhitektonska zdanja korespondiraju sa starim, ali i sa ostalim elementima i strukturama poput ulica, nadvožnjaka, petlji ili industrijskih delova grada.

Sušta suprotnost ranoj seriji gradova Tomasa Struta jeste njegova serija kolor fotografija *Raj* (Paradise). Kolorit ne samo da je prisutan, već se može reći da je i prenaplašen uz pomoć digitalne tehnologije, kao i mnoštvo detalja. Ovde je urbani prostor zamenjen, koliko prirodnim toliko i digitalno izmanipulisanim pejzažima džungli i šuma koje je Strut fotografisao u Kini, Centralnoj Americi, Australiji, Nemačkoj, Japanu. Njegove džungle i šume svojim jakim bojama i detaljima žele da na drugačiji način skrenu pažnju na seču i uništavanje prirode, međutim, pejzaži raja u društvu kakvo je ovo danas nisu ništa drugo do simulakrumi nečega što polako nestaje. Praktično identična situacija je i sa fotografijama pejzaža planina, šuma i glečera još jednog pripadnika Diseldorfske akademije, Aksela Hutea (Axel Hütte).

Nevezano za njegove fizičke i geografske atribute, za Džona Bergera život nekog sela je „zbir društvenih i ličnih odnosa koji postoje u njemu, plus društvenih i ekonomskih – obično opresivnih – koji povezuju selo sa ostatkom sveta; ali nešto slično bi se moglo reći o životu nekog velikog grada, čak i nekih gradova.“²⁴⁶ Možda i predgrađa. Mali gradovi kao i predgrađa na nekoj nepoznatoj lokaciji u Americi, šume i predeli bez neke karakteristične prepoznatljivosti na izrežiranim i filmskim fotografijama Gregorija Krudsona prevode mitove, skrivene priče i strahove, melanholiju, učmalost postindustrijskog društva na vizuelni jezik savremene fotografije. Fotografije su narativne, ali ne u nekom bukvalnom smislu i ne u smislu modernizma i Klementa

²⁴⁶ John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, (London – New York: Verso, 2016), 44.

Grinberga, već više na nivou percepcije Dejvida Kampanija. „Slika bi mogla jednostavno da bude narativna, bez pripadnosti narativu.“²⁴⁷ Kao i Džef Vol, Krudson režira sliku uz pomoć glumaca i statista. Njegova fotografska produkcija znatno je veća i samim time zahteva mnogo veću ekipu ljudi od one koja je uključena u rad Džefa Vola. Doslovno Krudsonova praksa koja uključuje serije *Sumrak* (Twilight 1998–2002), *Ispod ruža* (Beneath the Roses, 2003–2008), *Katedrala borova* (Cathedral of the Pines, 2013–2014) je poput stvaranja velikog filma, pa je i ekipa angažovana na njegovim projektima brojnija i gotovo identična filmskoj. Uticaji, ali i citati koji su manje ili više prisutni u njegovim ciklusima fotografija, dosta se razlikuju od Volovih. U domenu sedme umetnosti to su filmovi *Plavi somot* (Blue Velvet, 1986) Dejvida Linča (David Lynch), *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958) Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock), *Bliski susreti treće vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) Stivena Spilberga (Steven Spielberg), dok je u domenu slikarstva Edvard Hoper (Edward Hopper). Nekada kao kulisa ili dekor, ali i neretko kao glavni nosilac slike, urbani ili prirodni pejzaž u njegovim fotografijama je legenda, mit i stvarnost. Njegova predgrađa sa ulicama i raskršćima, barovima, restoranima brze hrane, kao i pejzaži šuma ili livada, odbačena su i zaboravljena mesta. Iako imaju obeležja civilizacije, istovremeno deluju kao da nemaju baš nikakvog kontakta sa njom, dok ljudske figure prikazane uvek u stojećem ili sedećem položaju deluju omamljeno ili hipnotisano. Sve ono što je spomenuo Berger u citatu ovde ne postoji. Lagodan život američke srednje klase ovde postaje njihov košmar. Kolorit fotografija nije samo u službi nekog vizuelnog spektakla za posmatrača, a mislim da je sličan slučaj i sa dimenzijama fotografija. Kolorit je isto nadrealan, jeziv i melanholičan koliko i prikazana mesta, dok su velike dimenzije njegovih radova tu da nas uvuku i učine delom tih zabačenih antiutopijskih mesta. U filmu Kar-Vai Vonga (Kar-Wai Wonga) *U tonu ljubavi* (In the Mood of Love, 2000) „vreme se beskrajno razvija kao oblik beskonačnog trajanja ili sveprisutnog ambijenta.“²⁴⁸ Prema Đulijani Bruno (Giuliana Bruno), tkanine odela, moda i boja, u Vongovom filmu su dominantne i grade naraciju sa ostalim njegovim segmentima. U fotografijama Gregorija Krudsona, snimljenim u različitim vremenskim prilikama i dobima dana, osvetljenje je filmsko. Ali isto tako može da se, kod nekih fotografija, dovede u vezu sa svetlom koje nam dolazi iz naših kompjutera, mobilnih telefona i tableta kada ih gledamo tokom noći ili u zamračenom prostoru i koji u današnjem svetu

²⁴⁷ David Campany, *Photography and Cinema*, (London: Reaktion Book, 2008), 143.

²⁴⁸ Giuliana Bruno, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, (Chicago – London: University of Chicago Press, 2014), 41.

jesu neki od simbola otuđenosti. Nazive Krudsonovih fotografija, odnosno ciklusa, moguće je povezati i sa slikarstvom 19. veka, pre svega sa kompozitnim alegorijskim fotografijama Henri Piča Robinsona iz istog perioda kao što su *San* (Sleep, 1867), *Nikada nije rekla svojoj ljubavi* (She Never Told her Love, 1857), *Svitanje i zalazak* (Dawn and Sunset, 1885), *Kada se radni dan završi* (When the Day's Work Done, 1877–1881). I Henry Pič Robinson takođe je koristio statiste i aranžirao scenografiju, s tom razlikom što je kompozicije fotografisao u nekoliko delova ili segmenata da bi ih naknadnim povezivanjem spojio u jednu celinu.

Digitalna tehnologija, i to ne samo kroz fotografiju već i kroz instalacije i 3D foto i crtane animacije u kombinaciji sa naučnom fantastikom, manga stripovima, reklamom, istočnjačkom religijom i filozofijom, najpotpunije dolazi do izražaja u ranoj praksi japanske umetnice Mariko Mori. U radovima kao što su *Ogledalo vode* (Mirror of Water, 1998), *Ljubavna entropija* (*Entropy of Love*, 1996), *Čista zemlja* (Pure Land, 1998) umetnica je obučena u polu-tradicionalne polu-futurističke kostime i smeštena u izmišljenim, nadrealnim prostorima pustinje ili neke planete. Pejzaž je ovde novo mesto, novi život i svet veštački stvoren fotografijom i tehnologijom. Njen rad ne predstavlja ironični komentar na sadašnjost ili budućnost, naprotiv, njene vizije po Ute Grosenik čine „sutrašnju mogućnost današnjom realnošću“.²⁴⁹ Drugim rečima, Mariko Mori ne gradi vizije spektakla postkapitalističkog društva, već virtuelne unutrašnje svetove u kojima je slika podjednako bitna koliko i zvuk, pesma, glas, pokret ili neki specijalni efekat. Fotografija *Čista zemlja* može da se gleda zasebno, mada je umetnica neretko predstavlja u sklopu prostorne 3D animacije *Nirvana* koja se gleda uz pomoć 3D naočara. U videu Mariko Mori peva, priča i prati je muzika, kao i mirisi koji ispunjavaju prostoriju u toku gledanja rada. Fotografija je ovde samo zamrznuti segment jednog veoma kompleksnog čulnog i vizuelnog, ali pre svega veoma intimnog iskustva i priče koje umetnica deli sa publikom.

²⁴⁹ Uta Grossenick (ed.), *Women Artist in the 20st and 21st Century*, (Köln: Taschen, 2007), 371.

4.3.2. Pejzaži kulture

Za razliku od fotografija pripadnika Diseldorfske akademije, u domen angažovanih pejzaža, ekološke umetnosti i pokreta spada nekoliko fotografskih projekata Đine Glover (Gina Glover) i Olafura Elijansona (Olafur Eliasson). Oboje kroz svoje nekada i višegodišnje projekte saraduju sa različitim organizacijama za očuvanje životne sredine i praćenje klimatskih promena. U serijama fotografija među kojima su *Otopljeni svet* (Melted World, 2013), *Otrovana voda teče duboko* (Poisoned Water Runs Deep, 2017), *Metabolični pejzaži* (Metabolic Landscapes), Đina Glover prati uništavanje zemlje od strane klimatskih promena kao u slučaju serije *Otopljeni svet* gde je iz vazduha fotografisala ledene površine oko Grenlanda. Sve fotografije su sa GPS referencama, kružnog oblika i urađene gotovo u maniru ekspedicionih i ranih naučnih fotografija snimljenih iz vazduha. U drugoj seriji prikazuje uništavanje i trovanje zemljišta u Americi hidrauličnim rudarenjima kroz prikaze pustih predela sa okolnim farmama na kojima su tragovi opreme za rudarenje. Zemlja je pretvorena u neživi ili poluživi organizam koji ne može da se obnovi.

U medicini metabolički poremećaji obično se vezuju za pojavu hemijskih reakcija u metabolizmu čoveka koje ometaju njegovo normalno funkcionisanje i proizvodnju sopstvene energije. *Metabolički pejzaži* Đine Glover u stvari su dve serije fotografija snimljenih na Islandu i prikazuju metabolizam prirode, odnosno ledenih bregova i metabolizam veštačkog, industrijskog sveta elektrana koji je stvorio čovek. U prikazima ledenih bregova Gloverova izbegava dokumentarni pristup i oštrinu. Svaki breg je snimila zasebno kao u portretnoj fotografiji, skrećući pažnju na to da svaki od njih ima neki svoj identitet i obeležje originalnih prirodnih formacija koje će se tokom godina i otopljanja promeniti ili potpuno nestati. Gloverova ovde pravi i neku vrstu arhive o prirodi koja nestaje u pokušaju da makar malo doprinese njenoj regeneraciji.

To na neki način čini i danski umetnik Olafur Elijanson kroz svoje prostorne instalacije i svetlosne skulpture poput *Žute magle* (Yellow Fog, 1998), *Projekta Vreme* (Weather Project, 2011)

ili *Ledenog sata* (Ice Watch, 2014), ali i u samom fotografskom mediju. Između rada na instalacijama i tokom 2009. i 2019. godine, Elijanson je radio serije fotografija o topljenju glečera na Islandu, kao i serije o vulkanima (The Volcano series, 2012), globalnom zagrevanju *Vruće proleće* (The Hot Spring series, 2012) i druge koje su u tesnoj vezi sa posledicama klimatskih promena. Zbog repetitive snimljenih objekata, kao i dokumentarnog pristupa Liz Vels, njegov pristup fotografiji uporedila je sa praksom Berna i Hile Beher.²⁵⁰ Takođe je moguće da se, zbog repetitive i praćenja stanja promena, konkretno u slučaju rada o glečerima, napravi i paralela sa radovima Jana Dibeca *Najkraći dan u Van Abemuzeju* (The Shortest Day at the Van Abbemuseum, 1970) i *Najkraći dan u mojoj kući u Amsterdamu* (The Shortest Day at My House in Amsterdam, 1970) koji se sastoje iz serije od osamdeset kolor fotografija prezentovanih u deset nizova. Na fotografijama su prikazani različiti vremenski intervali, svetlosne transformacije na prozorskom staklu enterijera umetnikove kuće i muzeja tokom najkraćeg dana u godini. Kod Elijansona su takođe prikazani ti vremenski intervali kako bi se ispratili promene u prirodi.

U teoriji kroz fotografije okeana preuzetih iz banke fotografija Getty Images Alan Sekula je istraživao trgovinu fotografijom, kapitalizam i globalizaciju. U praksi okean je središte njegovih serija analitičkih radova usmerenih takođe prema kapitalizmu i globalizaciji a kroz beleženje prekookeanskog transporta i kompleksnih odnosa između svetske ekonomije i trgovine. Projekat se sastoji od sto pedeset fotografija podeljenih u sedam ciklusa, od kojih su možda najpoznatiji *Riblja priča* (Fish Story) i *Poruka u boci* (Message in the Bottle) kao i dve slajd-projeksije praćene tekstualnim panelima. U pitanju je pristup karakterističan za pripadnike takozvanog *novog socijalnog dokumentarizma*²⁵¹. Kod Alana Sekule on se manifestuje u beleženju najvećih luka zapadnog (Njujork, San Dijego, Los Anđeles, Barselona, London, Roterdam) i istočnog sveta (Seul, Hong Kong) i prekookeanskog transporta od početka do kraja – od tovarjenja ogromnih kontejnera na brod preko putovanja do odredišta. Pristup jeste dokumentaran, ali isto tako i filmski

²⁵⁰ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 279.

²⁵¹ Po Meri Verner Merien, *novi socijalni dokumentarizam* razvio se u Americi sedamdesetih godina usled specifičnih političkih i društvenih okolnosti, te kao takav predstavlja kombinaciju antivijetnamskog aktivizma i konceptualnih ideja. Tokom sedamdesetih u Kaliforniji je oformljena grupa, kojoj je pored Marte Rosler (Martha Rossler) i Alana Sekule pripadao i Fred Lonidier (Fred Lonidier). Videti: Mary Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, (London: Laurence King Publishing, 2003), 416.

– ne samo zbog načina snimanja (od krajnje mirnih kadrova sa prikazima luka do napetih na samom okeanu), već i zbog organizacije fotografija u prostoru.

Koliko za Alana Sekulu okean predstavlja politički i ekonomski prostor u društvu poznog kapitalizma i globalizma, toliko je za japanskog fotografa Hirošija Sugimota (Hiroshi Sugimoto) mesto istorije, identiteta i duhovnosti. Kroz javni i pre svega prirodni prostor Sugimoto učitava privatno. Njegova serija *Morski pejzaži* (Seascapes) je minimalistička i rađena je nekoliko decenija, klasičnom crno-belom tehnikom uz naglašenu estetiku. Snimao je okeane i mora širom sveta u različito doba dana i vremenskih prilika, vodeći računa da linija horizonta bude ravna i da ravnomerno deli dva elementa – nebo i vodu. Na njegovim fotografijama nema ničeg što ukazuje na bilo kakve druge prilike ili promene, kao što je to slučaj kod Alana Sekule. Kao da pripadaju davnoj istoriji zemlje, ali i fotografije, a ne današnjici. Pandan ovoj seriji na neki način jesu kolor fotografije kineskog fotografa Bo Muna (Boo Moon), nastale na Kineskom moru. I on beleži horizonte neba i vode, doduše ne sa tolikom matematičkom tačnošću kao Hiroši Sugimoto. Njega takođe interesuje svetlost, bilo kao zrak sunca koji se promalja iza oblaka i baca refleksije na površinu vode ili nešto drugo. I Sugimotova i Bo Munova serija fotografija se u stvari bavi nekim nevidljivim silama prirode, koja je, za njih i bez obzira na današnje društvo, nepobediva i ima svoja pravila, zakone i neku duhovnost. „Takve slike su izvan vremena, ne oslanjajući se na vizuelne znake savremene ekonomije, industrije, administracije ili čak prošlosti, već na znake koji nas dovode u kontakt sa dubokim i destabilizujućim konceptima o našoj percepciji sveta.“²⁵²

Pejzaž u seriji dokumentarnih fotografija Antonija Ernandeza (Antony Hernandez) nije mesto moći, turistička atrakcija ili mesto uživanja u pogledu. On je mikroformacija i kao takva praktično nevidljiva. Ne samo zato što su u pitanju zelene površine grada poput parkova ili ulica i nadvožnjaka, već zato što je u njima upisan život osoba sa margine. Delovi javnog prostora postali su privremeno ili stalno privatni prostori, odsustvo je postalo prisustvo, a nevidljivo je postalo vidljivo. Nastala u rasponu od dve godine, Ernandezova serija *Pejzaži za bekućnike* (Landscapes for the Homeless, 1989–1991) ukazuje na skrivena mesta u Los Anđelesu, uglavnom po parkovima ili parcelama, ali i ulicama sa tragovima ljudskog postojanja poput improvizovanog kreveta u vidu kartona, okačenih stvari na drvetu i kesa. *Pejzaži za beskućnike* jesu slike urbanog pejzaža koje su

²⁵² Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, (London – New York: Thames & Hudson, 2009), 103.

izbegle klasično prikazivanje ovakvog prostora, a ujedno i portreti bez portetisanih. Donekle sličan postupak Entoni Hernandez je ponovio u ciklusu fotografija *Odbačeno* (Discarded 2012–2015) nastalim u južnim delovima Kalifornije. Fotografije prikazuju napuštene i polunapuštene pejzaže, farme i kuće, enterijere i eksterijere, puteve, sa tragovima ljudskog prisustva, ali i odsustva. Utopijsko verovanje u napredak ovde je smenjeno antiutopijom. Od velikih stereotipnih predgrađa iz pedesetih i šezdesetih godina 20. veka nije ostalo ništa, kao ni od ideje o skladnom životu. Predeo nekada uništen urbanizacijom postao je i svedok smrti iste, ali i svoje odbačenosti i zaborava. Ove fotografije donekle se mogu percipirati kroz praksu Vokera Evansa, ali pre svega, Stivena Šora ili Berna i Hile Beher. One takođe mogu da se posmatraju kao neki od mnogih umetničkih i potencijalnih potvrda stavova i razmatranja Dejvida Harvija (David Harvey) o kapitalističkom razvoju: „Kapitalistički razvoj mora da se kreće ivicom noža između očuvanja vrednosti starih obaveza stvorenih na specifičnom mestu i u specifičnom vremenu, ili njihovog devalviranja da bi otvorio nov prostor za akumulaciju... Unutrašnje protivrečnosti kapitalizma izražavaju se kroz neumorno formiranje i reformiranje geografskih pejzaža.“²⁵³

U domenu socijalno angažovanih i analitičkih pejzaža, to jest fotografija mogu se posmatrati i radovi Gerharda Stromberga (Gerhard Stromberg) koji fotografiše pejzaž i stanovanje severoistočne Engleske, kako bi istražio kompleksne odnose između pejzaža, ljudskih faktora i sećanja. Irski umetnik Vili Doerti (Willie Doerthy) fotografisao je napuštene fabrike *Fabrika III* (*Factory III*, 1994) ispitujući političku situaciju u Irskoj. Identičnom problematikom bavio se i Pol Grejem (Paul Graham) u seriji *Problematična zemlja* (*Troubled Land*, 1984–1986) kroz prezentaciju pejzaža kao mesta istorijskih i političkih sukoba i previranja.

²⁵³ David Harvey, „The Urbanization of Capital“, (Baltimore – Oxford: John Hopkins University Press – Basil Blackwell, 1985), cit. u Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013), 211.

4.3.3. Pejzaž kao reinterpretacija istorije kolonijalizma

Interpretacijom prošlosti, pejzaža kao mesta sećanja i načina viđenja istorije ili kolonizacije od strane *drugog* bavile su se umetnice Karen Knor (Caren Knorr) i Sali Man (Sally Mann). Praksa Karen Knor usmerena je ka citatima i istraživanju kulturne i političke prošlosti Velike Britanije, prezentaciji muškarca i žene, bogatih zemljoposjednika 19. veka ili visoke srednje klase u vreme hladnoratovske politike i vladavine Margaret Tačer (Margaret Thatcher). Njena serija od četrnaest crno-belih fotografija rađenih jednom od fotografskih tehnika 19. veka snimljena je u Londonu, Škotskoj i Oksfordširu u enterijerima i vrtovima sa veštačkim jezerima, potkresanim drvećem i klasičnim skulpturama, kuća i vila iz 18. i 19. veka. Njen pristup se oslanja na praksu ne samo pejzažnog slikarstva toga vremena, već i fotografije, naročito pejzažne fotografije Rodžera Fentona iz Engleske. Na pojedinim fotografijama stiče se utisak da ih je fotografisala i na istim mestima i sa iste tačke gledišta kao i on. Odabir stare fotografske tehnike takođe nije slučajan. Bašte britanskih zemljoposjednika praćene su fotografijama i enterijera u koje je Karen Knor smestila statiste da rekonstruišu bezbrižni život privilegovanih, okruženih bibliotekama, umetničkim delima, kaminima i klasičnim nameštajem. Međutim, jedna od stvari koja razbija iluziju posmatrača jesu kratke tekstualne poruke koje Knorova smešta ispod svake fotografije.

Posao domaćice na selu

Istraživanja o navikama i manirima u divljini

Karen Knor prikazuje pejzaž kao prostor muškarca, rodnih ali i klasnih podela, kao mesto prikrivanja industrijske revolucije baš kao što je to manje ili više činila pejzažna fotografija 19. veka. Takođe, potvrđuju u ovoj disertaciji nekoliko puta pomenutu i veoma važnu činjenicu, a to

je prostor same fotografije kojom su se u vremenu o kojem je reč uglavnom bavili muškarci. Rad prvih fotografkinja u Velikoj Britaniji poput Džulije Margaret Kameron (Julia Margaret Cameron) ili Lejdi Klementine Havarden (Lady Clementine Hawarden) bio je isključivo vezan za prostor doma i eventualno bašte.

Kako je Vilijam Mičel napisao, „pejzaž je pretežno istorijska formacija povezana sa evropskim imperijalizmom“. Vreme koje Karen Knor rekonstruiše kroz pejzaž ili enterijere vila ujedno je i vreme kada je Engleska bila vodeća sila kolonijalizma. Reinterpretacija istorije i prošlosti ili identiteta u okviru pejzaža nije ista kod Karen Knor i Ingrid Polard (Ingrid Pollard). Prostor koji reinterpretira Knorova bio je prostor bele populacije. U različitim serijama fotografija nastalim tokom osamdesetih i devedesetih godina, među kojima su *Obala engleskog pejzaža* (The Coast of the English Landscape, 1989), *Wordsfordovo nasleđe* (Wordsworth's Heritage, 1992) ili *Pastoralni interludij* (Pastoral Interlude, 1988), Ingrid Polard je analizirala pejzaže kao mesta koja su za afro-populaciju Veli bila zabranjena, naročito prostor nacionalnog parka Lake District koji je simbol engleske aristokratije i uopšte engleskog pejzaža. U seriji od nekoliko naknadno kolorisanih fotografija *Pastoralni interludij* Polardova je prikazala crnce u predelima koji provode vreme isto kao i belaćko stanovništvo i u pozama karakterističnim za prikaze imućnih izletnika. Ispod svake fotografije je tekst koji je uznemirujući i koji ukazuje na rasne podele, robovlasničku i kolonijalnu istoriju ove zemlje.

Mnogo toga što je ENGLESKU UČINILO VELIKOM zasniva se na krvi ropstva, znoju radnih ljudi. Industrijska REVOLUCIJA bez Atlanskog trougla.

„Prateći tragove koje ove slike kao da sugerišu, otkriva se kako su istorija i geografija isprepletene. Ulazak u pejzaž znači uranjanje u mrežu *sinhronijskih* i *dijahronijskih* referenci, savremenog kretanja između prostora i vremena.“²⁵⁴ S druge strane, upisivanjem sopstvenog identiteta i nasleđa u mesto u koje su vekovima upisivani identiteti samo jedne kulture i društva, Igrid Polard je srušila i demistifikovala predstave o mestu. Interludij znači prekid. Ona u ovim i sličnim radovima

²⁵⁴ Francesco Cattani, *Swamping the Country. Ingrid Pollard's Cartography of Englishness*, na http://www.ingridpollard.com/uploads/1/6/0/9/16099028/pollard_paper_-_pdf (pristupila 4. 11. 2022).

označava prekid sa nametnutom istorijom i tradicijom i upisivanje novog identiteta u prostor pejzaža.

Nasuprot Karen Knorr, pejzaž Seli Man po Liz Vels je „strašan u svojoj lepoti, u svojoj ravnodušnosti“.²⁵⁵ Fotografski rad Seli Man okrenut je američkom jugu, tačnije Virđžiniji gde se rodila i u kojoj i danas živi, starim fotografskim tehnikama (u njenom slučaju to je mokri kolodijum), istoriji i prošlosti. Pejzaž čini osnovu njenih portreta porodice i dece, ali i zasebnih ciklusa poput rada *Duboki Jug* (Deep South). Za nju Jug je mesto smrti, mesto stradanja bilo kroz Američki građanski rat ili rasizam. U oba slučaja pejzaži su bili svedoci – pejzaži drveća, šuma, reka, i bez obzira na tehniku mokrog kolodijuma, nisu ni piktorijalni ni romantični. Oni su puni ožiljaka i tragova stradanja robova. Nadrealno u fotografiji se, kako je tvrdila Susan Sontag, postiže kroz čisto dokumentarno beleženje vremena, prostora, događaja i ljudi, koji sada više ne postoje i pripadaju prošlosti. Njene fotografije su mračne i više nadrealne, nisu savršene, donekle zahvaljujući samoj tehnici, pune su tragova, ogrebotina i fleka, baš kao i pejzaži. Ona ne citira američke fotografe niti joj je cilj da na bilo koji način interpretira njihov rad. Tehnika mokrog kolodijuma njoj služi da bi se približila političkoj i kulturnoj istoriji mesta. Tokom 19. veka u vreme robovlasništva, fotografija se i koristila za portretisanje robova, njihovih porodica kao i onih koji su oslobođeni. Neke od dagerotipija ili drugih fotografija rađenih u drugim tehnikama naručivali su i sami robovlasnici, ali i eugeničari²⁵⁶.

Dolazak digitalne tehnologije svakako je promenio našu kulturu i društvo, možda mnogo više nego što smo mogli da pretpostavimo. Na nekom globalnom nivou i u svakidašnjoj upotrebi digitalne, sintetičke ili tehno-slike koji god naziv da odaberemo, manje ili više trguju i vladaju nama, no umetnost koliko pripada svakidašnjici, toliko deluje i izvan nje. Digitalna tehnologija nije uništila analognu fotografiju niti fotografiju generalno, ona je potpuno legitiman deo razvoja medija i čak šta više sa njenim dolaskom i tokom vremena pojačalo se interesovanje prema klasičnim fotografskim tehnikama poput mokrog kolodijuma.

²⁵⁵ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 79.

²⁵⁶ Videti: Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (London: Laurence Hill Publishing, 2002).

5. Primeri tretmana pejzaža u fotografiji i umetničkoj praksi u Srbiji 1970–2022

U ovom, poslednjem delu disertacije, kroz sedam potpoglavlja razmatram pejzaž i fotografiju u okviru nacionalne umetničke scene. Počev od pojave *nove umetničke prakse* i izložbi *Nove fotografije* svako potpoglavlje posvećeno je pojedinim umetnicima različitih generacija i njihovim radovima. Podjednako i društvenim, kulturnim i umetničkim pojavama i dešavanjima koja su manje ili više uticala na status i načine posmatranja pre svega fotografije, društva, a i samog pejzaža.

Umetnost s kraja šezdesetih i s početka sedamdesetih godina 20. veka ili *novu umetničku praksu* sam uzela kao polazište iz nekoliko razloga. Izuzev pojave avangarde i nadrealizma na i delovanja Vana Bora, Marka Ristića ili Nikole Vuča istorija fotografije u Srbiji tokom 20. veka je obeležena radom amatera i umetničkih fotografa i korišćenjem fotografije uglavnom u dokumentarne i naučne svrhe gde je pejzaž bio dominantan. I u jednom kratkom vremenskom periodu tokom tridesetih godina 20. veka, u krugovima amatera u Vojvodini koji su praktikovali umetničku fotografiju ili piktorializam uglavnom se insistiralo na prikazivanju prirode.²⁵⁷ Ozbiljniji ujedno i najintezivniji period delovanja umetničkih fotografa nastupio je nakon Drugog svetskog rata. Zbog toga, a kao i na internacionalnoj sceni, fotografija je sve do sedme decenije uglavnom bila procenjivana na osnovu njenih tehničkih kvaliteta ili umeća samog fotografa. Sa društvenim i političkim promenama koje su se odigrale i u ovoj sredini poput demonstracija 1968. godine i dolaskom *nove umetničke prakse*, umetnici, a polako i generacija fotografa koja se pojavila tokom ili nakon ovih promena su počeli da potenciraju na nekim drugim mogućnostima i načinima posmatranja fotografskog medija. Uticaj *nove umetničke prakse*, izložbe *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*, ali i drugih dešavanja je možda najprisutniji u radovima

²⁵⁷ Videti: Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017), 178-190.

umetnika danas. Umetnička i fotografska scena s početka ovog veka s jedne strane obeležena je dešavanjima devedesetih godina 20. veka, zatim i ulaskom u dugogodišnji i još uvek aktuelni period tranzicije, globalizma, postkapitalizma, potpune transformacije urbanih i prirodnih prostora. S druge strane i pojavom digitalnih medija koji su doveli do preispitivanja načina na koji posmatramo svet pa i samu fotografiju.

S tim u vezi, neki od umetnika, fotografa, radova i pristupa koje sam razmatrala u ovom delu su: pejzaži tranzicije kroz reinterpretacije Dišanovog koncepta redimejda i prakse Berna i Hile Beher, Branimira Karanovića i Milana Aleksića; *Tiho teče Sutjeska* Goranke Matić; dokumentarni pristup i menjanje kulturnog pejzaža u radovima Nenada Maleševića, Mitra Simikića i kroz izložbu *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*; pejzaž kao mesto zločina u projektu Andree Palašti *Druga priroda* koji sam analizirala s radovima Sandre Vitaljić i Ori Geršta; postmodernističke strategije dekonstrukcije i arhivska praksa Vesne Pavlović i Gorana Micevskog; teorija trećeg pejzaža, odnos prirode i čoveka danas i psihogeografija u praksi umetničke grupe diSTRUKTURA; grad kao prostor privatnog i kolektivnog sećanja kroz radove o transformacijama Beograda i sećanja Nine Todorović i austrijske umetnice Julie Gaisbaher o menjanju Savamale i izgradnji kompleksa „Beograd na vodi“; prikazivanje urbanih i prirodnih prostora kao mesta bez identiteta kod Mihaila Vasiljevića i Ivana Arsenijevića; klimatske i ekološke promene u serijama „elegantnih pejzaža“ Sonje Žugić i eksperimentisanje sa modifikovanom kamerom i urbanim prostorom u radovima Luke Klikovca.

5.1. Fotografija i pejzaž u *novoj umetničkoj praksi*

Tokom sedme i osme decenije 20. veka u Mariboboru, Beogradu, Zagrebu i u nekim drugim gradovima nekadašnje Jugoslavije bile su održane četiri izložbe fotografije pod nazivom *Nova fotografija*. U tekstu *Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije* istoričar umetnosti Ješa Denegri osvrnuo se na prve dve izložbe *Nova fotografija* i dešavanja na umetničkoj i fotografskoj sceni s kraja šeste i početkom sedme decenije 20. veka. Prvu izložbu organizovao je Salon Rotovž iz Maribora 1973. godine²⁵⁸. Među učesnicima u njenoj organizaciji bili su Salon Muzeja savremene umetnosti iz Beograda i Galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba. Cilj izložbe bio je da prikaže tada nove tendencije u fotografiji.²⁵⁹ Atribut *nova*, međutim prema Ješi Denegriju, više pristaje drugoj izložbi *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost* koja je bila otvorena tri godine kasnije i u okviru koje je prikazano 103 rada 76 umetnika, ne samo nacionalne već i internacionalne scene²⁶⁰. Organizatori iz Slovenije i Srbije ostali su isti, a u Hrvatskoj je, umesto Galerije suvremene umjetnosti, organizator bio Centar za fotografiju, film i televiziju iz Zagreba.²⁶¹ Dok su na prethodnoj izlagali uglavnom autori koji su sebe smatrali fotografima, na drugoj to su bili umetnici među kojima je Mirko Radojičić, kao i Raša Todosijević, Balint Sombati

²⁵⁸ U nekoliko izvora stoje različite godine održavanja prve izložbe *Nove fotografije*. Negde se navodi 1973, dok na drugim mestima 1974. godina. Izložba je otvorena u novembru 1973. u Salonu Rotovž u Ljubljani. Naredne godine bila je prikazana u Zagrebu, Beogradu, Kopru, Ljubljani i Splitu. Videti: *Mirko Lovrić: Retrospektivna izložba*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1998), 112.

²⁵⁹ Među fotografima čiji su se radovi našli u selekciji bili su: Mirko Lovrić i Tomislav Peternek (Beograd); Petar Dabac, Željko Jerman, Enes Midžić (Zagreb); Ivan Dvoršak, Stane Jagodić i Zmago Jeraj (Maribor/Ljubljana) i Ahmet Imamović (Sarajevo). Osim Željka Jermana, svi navedeni autori pripadali su umetničkoj fotografiji. Videti: Jerko Denegri, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije“, u *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 96.

²⁶⁰ Od pripadnika internacionalne scene čiji su radovi prikazani na izložbi *Nova fotografija* izdvajaju se: Bern i Hila Beher, Kristijan Boltanski (Christian Boltanski), Jochen Gerc (Jochen Gerz), Džon Hilijard (John Hilliard), Ulrike Rozenbah (Ulrike Rosenbach), Džon Baldesari, Robert Kumings (Robert Cummings), Rodžer Velč (Roger Welch), Fabio Mauri (Fabio Mauri), Ulay (Ulay), Karel Miler (Karel Miler) i drugi. Videti: *Ibid.*, 98.

²⁶¹ *Ibid.*, 96.

(Bálint Szombathy), Željko Jerman, Marina Abramović, Zoran Popović, Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Neša Paripović, Slavko Matković, Goran Trbuljak, Fedor Vučemilović i drugi.²⁶² Od fotografa su učestvovali jedino Zmag Jeraj i Petar Dabac koji su ujedno bili i učesnici prve izložbe.²⁶³

Dodatak ili atribut *nova* u nazivu izložbe odnosi se na različite kulturne i umetničke promene i dešavanja koja su se odigrala u umetnosti tadašnje Jugoslavije, a koje su označene terminom *nova umetnička praksa*. Za umetnika Balinta Sombatija, jednog od osnivača subotičke grupe Bosch+Bosch, „atribut *nova*, naravno, ne označava toliko samostalnu, individualnu inovativnost pojedinih ostvarenja, koliko jedan opšti preokret, svesno odstupanje od uobičajenog, od tradicionalnog, od stereotipija date sredine; nezadovoljstvo i pobunu protiv već postojećeg.“²⁶⁴ Umetnost je, kako je Raša Todosijević napisao, „morala da ima osobeni kontekst, koji joj osigurava prepoznatljivost, ulogu, a time i vrednost; krava, reka ili njiva mogu biti vrednosti po sebi i za sebe, te njima nije potreban osobeni kontekst da bi se prepoznala njihova vrednost ili kvalitet.“²⁶⁵ Slične stavove kao Balint Sombati i Raša Todosijević manje ili više imali su i navedeni učesnici izložbe *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost* i mnogi drugi pripadnici generacije umetnika koje su se pojavile neposredno pre i posle 1968. godine. Internacionalni karakter izložbe doprineo je da se na jednom mestu sagledaju tada aktuelne tendencije i odnos umetnika ali i fotografa prema fotografskom mediju. Kao takva, *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*, markirala je novu etapu u umetnosti na ovom području u kojoj su mediji tehničko-tehnološkog porekla, kao što je fotografija, a zatim i film i video, postali važan deo umetničke produkcije na načine koji su potpuno odudarali od tadašnjih shvatanja u ovoj sredini.

²⁶² Videti: Ibid., 98.

²⁶³ Videti: Ibid.

²⁶⁴ Bálint Szombathy, „Značajni momenti u radu grupe *Bosch+Bosch*, u Marijan Susovski (ur.), u *Nova umjetnička praksa 1966–78*, (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 48.

²⁶⁵ D. R. Todosijević, „Savremena umetnička praksa a b v g d a b c d e“, u *Student*, (Beograd, 1976), cit. u Milanka Todić, *Fotografija i slika*, (Beograd: Cicero, 2002), 97.

5.1.1. Nova umetnička praksa i umetnička fotografija

Pojava *nove umetničke prakse* pada u vreme veoma intenzivnog delovanja umetničkih fotografa i amatera kroz foto-klupsku praksu i tadašnji Foto-savez Jugoslavije, kao i republičke i pokrajinske foto-saveze²⁶⁶. Osim što su organizovali izložbe, foto-klubovi u Srbiji i bivšoj Jugoslaviji su, po Goranu Maliću, bili mesta gde su sticana prva znanja o fotografiji, pre svega o tehnici i estetici.²⁶⁷ Do formiranja fotografske scene je došlo nakon Drugog svetskog rata. Sa pojavom socijalističkog realizma javila se potreba da se fotografiji kao vodećem mediju masovnih komunikacija dodeli važna uloga u kreiranju slike novog posleratnog društva.²⁶⁸ Ozbiljniji razvoj i jačanje foto-klupske scene je usledio nakon rezolucije Informbiroa 1948. godine i tokom pete decenije 20. veka, kada su počeli da se uspostavljaju kontakti sa internacionalnom fotografskom scenom. U narednim godinama oni su postali intenzivniji, što je dovelo do učešća domaćih fotografa na izložbama van zemlje i gostovanje internacionalnih izložbi u Srbiji.²⁶⁹ Jedna od najpoznatijih izložbi internacionalnog karaktera koja je bila predstavljena u Srbiji je *Porodica čoveka* Edvarda Stajhena u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ 1957. godine. Pored ovog, objavljeno je nekoliko knjiga o tehnici fotografije, čiji su autori Vidoje Mojsilović, Živojin Jeremić i Mirko S. Begović. Istovremeno, počela su da izlaze dva fotografska časopisa – *Beogradski*

²⁶⁶ Posle Drugog svetskog rata pri komisiji „Tehnika i sport“ koja je 1948. godine promenila ime u „Narodna tehnika“ formiran je Savezni odbor za foto-amaterstvo, osnovani su Foto-savez Jugoslavije, republički i pokrajinski foto-savezi kao što je Foto-savez Srbije, Foto i Foto-kino i video savez Vojvodine. Sve ove događaje pratilo je otvaranje foto-klubova u: Beogradu, Novom Sadu, Kragujevcu, Aranđelovcu, Subotici i drugim gradovima. Videti: Goran Malić, „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 115–118.

²⁶⁷ Videti: Ibid., 115.

²⁶⁸ Videti Jelena Matić, *Kratka istorija fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda), i u Jelena Matić, „Fotografija socijalističkog realizma“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 2012, 265-276.

²⁶⁹ Videti: Goran Malić, „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 115–118.

objektiv 1956. godine (u izdanju Foto-kluba „Beograd“) koji je bio kratkotrajan i *Foto-kino revija*.²⁷⁰ Tokom prve polovine šeste decenije u Beogradu je otvorena prva fotografska galerija „Salon fotografije“ u čijem su programu uglavnom bile izložbe umetničke fotografije.²⁷¹ Galerija je takođe i objavljivala knjige o majstorima fotografije. Ovim dešavanjima se priključilo sve veće prisustvo fotografije u štampi, dnevnim listovima i nedeljnim publikacijama.

Dva termina o kojima je Ješa Denegri u različitim tekstovima pisao – „fotografija umetnika“ i „umetnička fotografija“,²⁷² uvedena su i na internacionalnoj i na domaćoj sceni isključivo kako bi se ukazalo na razlike u tretmanu fotografije koje su tada bile više nego očigledne. S tim u vezi, umetnička fotografija je, kao i na internacionalnoj sceni, uvek bila određena vizuelno privlačnim izgledom fotografije, odnosno umećem fotografa u postizanju skladne kompozicije, odnosa svetlosti i senke, i drugih tehničkih i estetskih vrednosti o kojima je pisano u drugom poglavlju disertacije. Fotografija je takođe uglavnom bila žanrovski i stilski ograničena (portret, pejzaž, akt, apstrakcija ili lajf) i tada se uglavnom odnosila na crno-belu fotografiju. „Cinephoto“ je 1963. godine u Beogradu otvorio laboratoriju za kolor fotografiju i dijapozitive²⁷³, a kolor fotografije su objavljivane na stranicama pojedinih izdanja, kao što je časopis *Jugoslavija*. I pored toga, ovaj tip fotografije se i u okvirima umetničke fotografije u Srbiji uglavnom nije smatrao umetnošću, bar ne u onoj meri kao crno-bela. Fotografi su radili i kolor fotografiju, ali je njihov broj mali spram onih koji su praktikovali klasičnu crno-belu tehniku. Jedan od tih izuzetaka bio je Sekula Medenica koji je paralelno radio u domenu crno-bele i kolor fotografije.²⁷⁴ Osim toga, njegov rad nije izlazio iz polja eksperimenta, likovnosti, apstrakcije, uticaja enformela, optičke umetnosti, nove objektivnosti i žanrova kao što su portret i akt. Primer su fotografije *Metropola*, *Industrija* i *Stvaranje sveta* (1956).

²⁷⁰ Videti: Ibid.

²⁷¹ Videti: Ibid.

²⁷² Videti: Ješa Denegri, „Orijentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“ u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 107-108 i u Jerko Denegri, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije“, u *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 96.

²⁷³ Videti: Stevan Ristić, „Značajni datumi iz istorije fotografije kod Srba“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 190.

²⁷⁴ Videti: Goran Malić, „Sekula Medenica: Život u boji“, Časopis za kulturu fotografije *Refoto*, br. 58, (Beograd, 2009), 43.

Pomak ka drugačijem pristupu fotografiji napravili su fotografi Mirko Lovrić i Miodrag Đorđević. Njihov iskorak se ogledao u revitalizaciji tehnika prisutnih u avangardnim pokretima između dva svetska rata, kao što su foto-montaža, foto-kolaž, preklapanje negativa i fotogrami. To su tehnike koje je teorija modernizma Klementa Grinberga odbacila i koje se više vezuju za „fotografiju umetnika“, nego za „umetničku fotografiju“. Ciklus Miodraga Đorđevića *Luminokineti* obuhvata radove različitog formata koji su realizovani delovanjem ili pomeranjem snopa svetlosti baterijske lampe na fotografski papir. Kao rezultat toga nastali su fotogrami sa jakim kontrastima crnih i belih površina, na kojima nema predmeta ni njihovih obrisa. Ovim radovima je prethodilo nekoliko njegovih eksperimenata, među kojima su *Apstraktno je konkretno* (1963) i *Somatske metafore* (1966), kao i mnogi drugi poput gužvanja negativa i pozitiva ili crtanja na pozitivu. Prelaz iz ove faze na rad na seriji *Luminokineti* označili su radovi sa otiscima tela na površinu pozitiva. Prikazani na njegovoj samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1978. godine *Luminokineti* predstavljaju pomak ne samo zbog tehnike fotograma, već i načina na koji ju je Miodrag Đorđević koristio. Ako fotogram nastaje stavljanjem različitih predmeta na fotografski papir koji se izlažu dejstvu svetlosti, a zatim se papir razvija kao i svaki pozitiv, kod njegovih svetlosnih eksperimenata predmeti izostaju. Svetlost, pokret i apstrakcija su jedini elementi koji čine rad.

U radovima *Negativ + Pozitiv*, prikazanim na samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti 1979. godine, Mirko Lovrić je koristio osnovne žanrove fotografije i umetnosti kao što su portret i pejzaž i tehnike sendvič-montaže²⁷⁵ i kolaža. Ovim postupcima Lovrić se uključio u „šire tokove i kontekste analitičkog mentaliteta karakterističnog za gotovo sve umetničke discipline (slikarstvo, crtež, film i video) sredinom i u drugoj polovini sedamdesetih godina.“²⁷⁶ S druge strane, Mirko Lovrić je, kao i Miodrag Đorđević, neke od svojih radova velikih dimenzija štampao i na platnu²⁷⁷ Ovim postupkom Mirko Lovrića je donekle potvrdio svoj ostanak u domenu likovnog. I tokom poslednje faze života i rada od 2000. do 2013. godine Lovrić je radio eksperimente sa avangardnim tehnikama, najviše fotogramima. Uglavnom je koristio organske

²⁷⁵ Ješa Denegri, „Negativ + Pozitiv“, u *Mirko Lovrić: Retrospektivna izložba*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1998), 29.

²⁷⁶ Ibid., 32.

²⁷⁷ Ibid.

motive (lišće, cvetovi, semenke, trava) i istraživao svetlost, formu i likovnost. Tokom rada na ovim fotogramima, realizovao je i seriju fotografija (distorzija) sa prikazima Novog Beograda, gde je koristio objektiv veoma širokog ugla poznatiji pod nazivom *riblje oko*. Ova tehnika nije nepoznata, kako je naveo Goran Malić, ali je Lovrić ovde, po njegovom mišljenju „koristi u duhu postmodernizma, kao citat iz istorije avangardne umetnosti.“²⁷⁸ Citat ne označava ništa drugo do doslovni navod ili kopiju. Postmodernizam ga koristi kao sredstvo dekonstrukcije različitih vidova prikazivanja u umetnosti (likovne umetnosti, film, fotografija i dr.). U slučaju fotografije on to čini dovođenjem u vezu fotografije sa različitim tekstovima i rečenicama, pa i sloganima preuzetim iz filmova, popularne kulture, književnosti, teorije jezika, umetnosti ili kopiranjem, podražavanjem određenih stilova, tehnika, načina prikazivanja u istoriji fotografije.²⁷⁹ Kod Mirka Lovrića je drugačije, jer se i ovi radovi mogu pre posmatrati kao sastavni deo njegovog eksperimentisanja sa formom i oblicima, pre nego kao postmoderni citat.

Konceptualna fotografija po Maji Stanković predstavlja „otklon od umetničke, dokumentarne, tzv. prave fotografije, ali je istovremeno i najradikalniji otklon od manipulativne prirode fotografije; destabilizovanje manipulativnosti kao jedno od ključnih obeležja fotografije postiže se uvođenjem različitih strategija koje se na subverzivan način odnose prema konvencionalnom načinu funkcionisanja fotografije, baziranu na dokumentarnosti, objektivnosti ili svođenju na umetnički predmet.“²⁸⁰ Upotrebu tehničkih slika, među kojima je na prvom mestu fotografija u konceptualnoj umetnosti i *novoj umetničkoj praksi*, Ješa Denegri ne smatra nekom novinom i isključivo obeležjem sedme decenije: „Ali to je neosporno decenija u čijoj se umetničkoj produkciji takve slike, kao možda nikada do tad, u praksama savremenih umetnika tako intenzivno koriste“²⁸¹. Ovo zapažanje je veoma blisko stavu Dejvida Kampanija i drugih istoričara i teoretičara umetnosti na internacionalnoj sceni. Drugim rečima, kao što je ovde

²⁷⁸ Goran Malić, *Nove slike Beograda 2000–2010*, (Beograd: Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 2010), 5.

²⁷⁹ Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb - Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 124.

²⁸⁰ Maja Stanković, „Od konceptualne do digitalne fotografije“, (Beograd, Studije savremenosti, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, 2019), 29-31. i na <https://www.studijesavremenosti.org/2021/03/07/od-konceptualne-do-digitalne-fotografije/> (Pristupila 20. 12. 2022).

²⁸¹ Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, (Novi Sad: Svetovi, 1995), 165.

pomenuto, fotografija je prisutna u avangardnim pokretima međuratnog perioda²⁸². Kao i na internacionalnoj sceni kod većine umetnika i umetničkih grupa *nove umetničke prakse* fotografija je najpre imala ulogu najrelevantnijeg sredstva u beleženju njihovih performansa, akcija, intervencija u zatvorenim i otvorenim prostorima. Ona je tu bila istovremeno i dokaz i dokument o radovima odnosno prolaznoj umetnosti. Pored ovog, Ješa Denegri je ukazao na još jednu bitnu karakteristiku „fotografije umetnika“ ili nove fotografije koja je odvaja od „umetničke fotografije“ koja je postojala i na našoj sceni. Ona se sastoji u „postupku snimanja prizora koji na prvi pogled i po vanjskim osobinama podsjeća na realan, ali zapravo je fiktivan i fikcionalan: posrijedi je, dakle, fotografski prizor kao novonastala *fingirana realnost*; dok, naime, fotograf skoro po pravilu bira i snima u svojoj okolini zatečeno i u njoj otkriva nešto obično ili neobično, trivijalno ili iznimno, pridajući auru *sretnoga trenutka*, dotle umjetnik koji se služi fotografijom prizor pomno rekreira, kako bi time vodio raspravu o tome što fotografija umjetnika kao jezik i kao medij jest ili pak što može biti.“²⁸³

Izvan uloge svedoka ili dokumenta, različite strategije koje je uvela konceptualna umetnost odnosno *nova umetnička praksa*, odnose se na povezivanje fotografije sa tekstom, crtežom i drugim medijima, umetničkim i neumetničkim teorijama, analitičkom pristupu i, kao što je ovde već pomenuto, u cilju istraživanja ne samo njene prirode već mnogih drugih stvari iz sveta, umetnosti i jezika.

²⁸² Videti: Delove disertacije 3.2.2. Fotografija kao dokument i 3.2.3. Fotografija kao istraživanje.

²⁸³ Jerko Denegri, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije“, u *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 99.

5.1.2. Priroda i grad: Mirko Radojičić i Balint Sombati

Raskid sa tradicijom, težnja za „autonomijom umetnosti u odnosu na ideologiju, njeno približavanje životu, težnja da se umetnost demokratizuje i deinstitucionalizuje“²⁸⁴ i na nacionalnoj umetničkoj sceni doneo je ne samo novo shvatanje medija već i prostora, prirode i grada. Članovi subotičke grupe Bosch+Bosch²⁸⁵ su prema rečima Balinta Sombatija već početkom sedamdesetih tradicionalne medije smenili fotografijom, filmom i dijapozitivom, kako bi se „skoro na jedan dokumentaran način prihvatili kondenzovanja vremena, to jest sažimanja, kako je primetio jedan kritičar; u početku su aktivnost uglavnom određivale intervencije u prostoru, da bi na red došlo i procenjivanje spontano nastalih tragova, otisaka, znakovnih pojava u čovekovo životnoj sredini.“²⁸⁶ Među najznačajnije land art intervencije i akcije na otvorenom prostoru koje su članovi grupe izveli spadaju intervencije Slavka Matkovića na jezeru Ludaš *Fuzija vodene mase Ludaškog jezera sa ½ litre jogurta*, (1971) i *Intervencija u slobodnom prostoru na jezeru Ludaš* (1971), kao i *Intervencija u slobodnom prostoru* (1972), zatim akcije Lasla Salme *Dada* (1972) i Atila Černika *Pejzaž* (1976). Izvođenje bilo grupnih ili pojedinačnih intervencija ili akcija sa transformacijom prirodnog prostora je takođe bilo prisutno i kod pripadnika novosadske grupe KÔD²⁸⁷. Jednu od njih *Apoteoza Džeksonu Poloku* (1970) izveli su Slavko Bogdanović i Mirko

²⁸⁴ Mirko Radojičić, „Aktivnosti grupe KOD“, u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 36.

²⁸⁵ Grupa Bosch+Bosch je osnovana u Subotici 1969 godine. Osim Balinta Sombatija i Slavka Matkovića među glavnim članovima grupe bili su: Laslo Salma (László Szalma), Laslo Kerekeš (László Kerekes), Atila Černik (Attila Csernik), Katalin Ladik. Videti: Videti Nebojša Milenković, „Umetnost kao istraživanje umetnosti“, u Dragomir Ugren, *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. granični fenomeni, fenomeni granica*, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti), 90.

²⁸⁶ Szombathy, Bálint, „Značajni momenti u radu grupe Bosch+Bosch“, u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966–78*, (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 48.

²⁸⁷ Grupa KÔD je osnovana u Novom Sadu 1970. godine. Pored Slavka Bogdanovića i Mirka Radojičića u sastavu grupe bili su Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančič, priključio im se i Peđa Vranešević. Pored nje u Novom Sadu su takođe delovale grupe (E i (E – KÔD. Prva je nastala nakon raspada grupe KÔD i činili su je Vladimir Kopicl, Čeda Drča, Ana Raković i Miša Živanović tadašnji studenti književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom

Radojičić na Tjentištu kada su u maniru Džeksona Poloka oslikali kamen i napravili njegov otisak na platnu.²⁸⁸ Miroslav Mandić je takođe uradio nekoliko land art intervencija markiranja i transformacije prostora. U land art intervenciji pod nazivom *Dunav* (1970) Mandić je na površini vode postavio velika slova sa imenom reke. Identičnu strategiju sproveo je i u radu *Trava* iz iste godine. Ovim primerima treba dodati i performanse Božidara Mandića jednog od članova grupe (Э – KÔD i njegove i danas aktivne komune Porodice bistrih potoka. Među njima je i rad *Planeta u opasnosti* (1976). Kao i svi performansi Božidara Mandića i Porodice bistrih potoka i ovaj rad je nastao u skladu sa stavom i načinom života koji oni zastupaju prema ekologiji, očuvanju životne sredine, kao i odnosu čoveka i prirode.²⁸⁹

Tokom sedamdesetih godina Balint Sombati je uradio više radova koji su objedinjeni pod nazivom foto-performans²⁹⁰ Jedan od njih je i *Lenjin u Budimpešti* (1972). Fotografije prikazuju umetnika dok šeta ili pozira na ulicama mađarske metropole sa štapom na koji je okačen poster sa likom vođe Oktobarske revolucije – Lenjina. U radu *Posedovanje* (*Possession*, 1976) Viktor Burgin je analizirao moć, kontrolu i odnos muškarca i žene potrošačkog društva. Urađen u formi reklamnog postera prikazuje fotografiju muškarca i žene ispod koje ide anketno pitanje *Šta posedovanje znači tebi?* i statistika *7% naše populacije poseduje 84% našeg bogatstva*. Rad je lepljen na ulicama, banderama i svim drugim dostupnim mestima u Njukastlu u Engleskoj. Bilbordi Barbare Kruger takođe su se osamdesetih godina i u javnom prostoru obraćali ljudima potrošačkog, pozno kapitalističkog društva. Kao i kod Viktora Burgina, u fokusu Sombatijevog rada je istraživanje znaka i njegovog značenja u određenim situacijama, okolnostima i mestima.

Sadu. Grupa (Э – KÔD čije se osnivanje vezuje za Parisko bijenale 1971. godine se sastojala od nekadašnjih članova KÔD-a (Mirko Radojičić, Slobodan Tišma, Vladimir Kopicl, Čeda Drča i Ana Raković Videti Nebojša Milenković, „Umetnost kao istraživanje umetnosti“, u Dragomir Ugren, *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920-2000. granični fenomeni, fenomeni granica*, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti), 90-95.

²⁸⁸ Videti: Ibid., 94.

²⁸⁹ Komuna Porodica bistrih potoka svoj rad je usmerila ka razvijanju ekologije, humanizma i kulture. „Civilizacijski besmisao i krizu ideja, koji dramatično obeležavaju vreme u kom živimo, članovi Porodice (ali i njihovi brojni prijatelji i gosti) nastoje da prevladaju svakodnevnim, iskustvenim traganjem za nečim što je idejni vođa komune, Božidar Mandić opisao kao traganje za Dobom 5E. Jednostavnije, reč je o pokušaju da se život mikro-zajednice zasnuje na principima proizilazećim iz poštovanja prema: Ekologiji, Etici, Estetici, Erotici i Emociji“ Videti: Ibid.

²⁹⁰ Foto-performans obuhvata anonimne, privatne ili javne akcije umetnika, koje nisu predviđene za publiku, sem slučajne publike, ali su predviđene za fotografsko dokumentovanje izvođenja događaja. Među značajnim foto-performansima koje izveo Balint Sombati nalaze se: *Bauhaus* (1972), *Vaskrsnuće* (1973), *Sa Idom Biard u Novom Sadu – Sa Balintom Sombatijem u Parizu* (1975), *Signalizacija tela* (1973), *Srp i čekić* (1973, Firenca) i drugi. Videti: Miško Šuvaković, *Instinktivne teorije*, (Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016), 145.

Razlika je u smeru u kojem se odvijaju njihova semiotičko-umetnička istraživanja. Kod Burgina to je psihoanaliza i „pitanje necelosti potrošačkog subjekta, a Sombatijeva semiološka umetnost se razvija u smeru studija ideologije i pitanju fragmentiranosti i postsocijalističkog individualnog i kolektivnog subjektiviteta u prostorima entropijskih pražnjenja Istočne Evrope, posebno u kriznim prostorima sloma druge Jugoslavije.“²⁹¹ Drugim rečima, Burgin je koristio reklamni poster koji je postavio na određenim mestima po gradu, Sombati nosi poster Lenjina kao parolu kroz grad na način na koji se nose parole, a i na način na koji se nekada nosila i sama slika Lenjina na skupovima i mitinzima. Prostor u kojem je prezentovan rad Viktora Burgina je, kao i kod radova Barbare Kruger, određen kapitalizmom i postpotrošačkim društvom. Kod Balinta Sombatija to je prostor poznog socijalizma i njegove ideologije. Zbog toga njegova namera nije bila da fotografijom čisto dokumentuje svoje akcije u privatnom ili urbanom ambijentu, već „da putem uključivanja i povezivanja raznih znakovnih elemenata unutar polja snimljenog prizora izazove raspravu o tome da li postoji i kako može da funkcioniše lingvistička osnova ovog medija“.²⁹² Identičnu strategiju Sombati je sproveo u još nekim radovima među kojima je i *Bauhaus* iz iste godine. Razlika je u tome što je umesto grada odabrao enterijer svog polu zapuštenog tavanskog stana u kojem je na zidove od opeke, gredu, vrata ili iza kutija i praznih flaša smestio transparent sa odštampanim imenom Vajmarske škole Bauhaus čiji su neki od osnovnih principa u grafičkom dizajnu i umetnosti uopšte bili sklad i funkcionalnost. Ideja modernizma ovde je suočena sa anti utopijskom svakidašnjicom poznog socijalizma. U *Semiologiji urbane sredine* i radu *Tarcsrendet! / Drži red! / Halte Ordng !* Sombati je fotografisao na prvi pogled neprimetne predmete i situacije na ulicama grada (električni kablovi), ili zida sa tragom kalkana srušene kuće na kojem natpis *Drži red!* „Vizuelni znakovi svakodnevnice su predloženi kao objekti koji fotografskom indeksacijom treba da se pokažu kao specifični „poetički potencijali“ ljudskog života. To je postdištanovski zahvat prisvajanja običnog, trivijalnog ili svakodnevnog posredstvom fotografske reproduktivnosti.“²⁹³ Umesto da fotografiše grad ili određene njegove delove, Sombati

²⁹¹ Ibid., 138.

²⁹² Ješa Denegri, *Fragmenti (šezdesete–devedesete) umetnici iz Vojvodine*, (Novi Sad: Prometej, 1994), 63.

²⁹³ Miško Šuvaković, „Fotoindeksi. Foto radovi Balinta Sombatija u sedamdesetim godinama“ u *SOMBATHY BALINT Aktivizmi: Foto-radovi 1971-1981*, u (Budapest: Vintage Galerija, 2010), 5.

fotografijom selektuje njegove znakove koji zajedno ili pojedinačno prikazuju društvenu svakidašnjicu.

Umetnici Laslo Salma kao i Atila Černik su za razliku od Balinta Sombatija svoje akcije i intervencije izvodili u prirodnim okruženjima. U svom najpoznatijem radu ili akciji *Dada* (1972) Laslo Salma je crno platno sa velikim belim natpisom imena avangardnog umetničkog pokreta DADA smeštao u različite uglavnom prirodne ambijente (oko drveta, ispred starog vagona). Ovom minimalističkom intervencijom Salma nije menjao samo značenje Dade već i samog prostora. Fotografija Atila Černika naslovljena jednostavno *Pejzaž* (1978) prikazuje jezero sa gradom u zadnjem planu, dok se u prvom planu na obali nalazi natpis njegovog prezimena „Černik“. Atila Černik je radio uglavnom sa slovima i sopstvenim telom.²⁹⁴ Ovaj kao i radovi sa postavljanjem slova na kući deo su njegovih intervencija u otvorenim prostorima prirode i grada. Pejzaž Černik ne samo da je markirao već ga je i samim tim činom ili natpisom svog prezimena i uveo u polje umetnosti.²⁹⁵ Kao i radovi Lasla Salme, ili *Apoteoza Džeksonu Poloku* Mirka Radojičića i Slavka Bogdanovića, intervencija na isušenom tlu Paličkog jezera Lasla Kerekeša, Černikov rad *Pejzaž* pokazuje i odnos koji su umetnici sedamdesetih imali prema umetnosti, odnosno njeno približavanje životu i života umetnosti. Land art intervencije vojvođanskih umetnika se razlikuju od land arta koji su izvodili Robert Smitson ili Nensi Holt. Najpre po tome što nisu bile velike, a zatim i po tome što uopšte nisu planirane da budu trajne. Pejzaž vraća svoj prvobitni izgled onog trenutka kada se intervencija završi (Salma i Černik) ili kada intervencija kao što je Kerekešovo ispisivanje znakova na isušenom tlu Paličkog jezera, vremenom nestane.

Nasuprot Balintu Sombatiju, a i mnogo više od Atila Černika okrenut prirodi, biljkama i cvetovima njihovim različitim oblicima, tipologijama ali i samom pejzažu bio je Mirko Radojičić, član grupe KÔD. Takođe za razliku od Sombatija, on je svoje ideje i zamisli realizovao u tri medija: pisanom (tekst), likovnom (crtež) i tehničkom (fotografija). Prema njegovim rečima, između grupa *Bosch+Bosch* i KÔD su generalno postojale razlike: „Dok je *Bosch+Bosch* svoj rad započeo u slikarstvu (na prvoj njihovoj izložbi u Novom Sadu krajem 1970. godine nastupili su sa radovima koji su imali karakteristike slikarstva), dotle je KÔD krenuo iz i od jezika i njegove problematike,

²⁹⁴ Miško Šuvaković, *Atila Černik*, (Novi Sad – Beograd: Muzej savremene umetnosti Vojvodine – Vujučić kolekcija, 2009),

²⁹⁵ Videti: Ibid., 87.

pa je na sličan način pristupio svim medijima u kojima je radio – kao jeziku.²⁹⁶ Početkom sedme decenije 20. veka uradio seriju crteža *Struktura rasta*, u kojima je prikazao transformaciju različitih geometrijskih oblika u strukturu cveta. Ovi crteži su bili uvod ili nagoveštaj njegovih radova u fotografskom mediju među kojima su *Struktura rasta kruga I-X* (1975) i *Struktura rasta kruga* (1975). Prvi se sastoji od deset fotografija različitih vrsta biljaka (maslačak, bela rada, čičak i druge) čiji cvetovi imaju oblik kruga. Drugi rad, kroz četiri fotografije, prati faze u rastu i razvoju čička od pupoljka do finalnog stadijuma – formiranja cveta u gotovo savršeni oblik kruga. Istraživanje geometrijske forme u prirodi putem fotografije i crteža, naročito kruga Radojičić je objasnio polazeći od njegovih različitih značenja:

„Krug je osnovni geometrijski oblik, ali pripada duhovnom, nematerijalnom, iracionalnom; označava celinu, nebo, biće, sintetički duh, apstraktno. Uloga kruga u likovnom jeste da simbolima (i arhetipovima) unosi duhovno. Moj rad se sastoji od toga da izdvojim nekoliko slučajeva gde krug ima različite funkcije, ali uvek znači otvorenost i punoću bića, koja se manifestuje uvek na drugi način, ali je uvek predstavljena čistim krugom.“²⁹⁷

Umetnost Mirka Radojičića sa formama prirode i pejzažem je veoma lična i počiva na njegovim jakim vezama sa prirodom Hercegovine odakle je poreklom i kojoj se vraća i kroz ove radove. Takođe njegov rad ima i dosta dodirnih tačaka sa ekološkom umetnošću, povratku čoveka prirodi, njegovom odnosu prema njoj prisutnim i u radu komune Obitelj u Šempasu, Hejmiša Fultona i Ričarda Longa.²⁹⁸ U okviru izložbe *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966–1985*, održane u Salonu fotografije 1985. godine, bila je prikazana jedna od verzija njegovog rada *Ambivalentna linija* (1982)²⁹⁹. Rad je zastupljen i u katalogu izložbe. Sastoji se iz dve table. Na jednoj je crtež krivudave linija koja prati konture

²⁹⁶ Mirko Radojičić, „Aktivnosti grupe KOD“, u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, (Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978), 36.

²⁹⁷ Katalog izložbe „Naš zajednički rad“, (Beograd – Zagreb: Galerija SKC - Studio Galerije suvremene umjetnosti), 1979, cit. u Miško Šuvaković, *Instiktivne teorije*, (Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016), 59.

²⁹⁸ Videti: Miško Šuvaković, *Instiktivne teorije*, (Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016), 58.

²⁹⁹ Rad je urađen u nekoliko verzija u koje spadaju skice iz sedamdesetih godina, kao i radovi različitog formata iz osamdesetih i devedesetih godina 20. veka. Ibid.

planinskog predela koji se nalazi na fotografiji na drugoj tabli.³⁰⁰ U drugoj malo drugačijoj verziji ovog rada Mirko Radojičić je isti crtež na tabli doveo u vezu sa tablom na kojoj su dve fotografije hercegovačkog pejzaža koje je imenovao *Dve jasne fotografije*. Dva medija prezentovana jedan do drugog dve fotografije snimane u različito doba dana i crtež krivudave linije. Linija ili crtež je neodređena jer nam ne prikazuje planinski lanac već samo njegove konture. Značenje fotografije s druge strane nikada nije fiksno ono se uvek menja i izmiče. „U pitanju je nekoherentan rad čija nekoherentnost pokazuje kako kultura prekriva ono, tj. mesto simbolnim i kako se u različitosti medija (crtež, fotografija) materija mesta opire simbolnom“.³⁰¹

Hercegovački pejzaž se takođe nalazi u njegovom radu *Mesec* (1983), kojim je nastavio istraživanje značenja fotografije i pejzaža. Istovremeno, u ovom radu se vratio osnovnim geometrijskim formama kao što su krug (mesec) i kvadrat (oblik fotografije i iskucanog teksta) prisutnim kod njegovih starijih radova u crtežu i fotografiji. Fotografija prikazuje opet klasičan pejzaž samo snimljen noću sa planinom, rekom i sjajnim punim mesecom. Do nje, a na drugoj tabli, nalazi se tekst japanskog zen učitelja Dogena, iskucan pisaćom mašinom i istog oblika i dimenzija kao i fotografija.

To da se mesec, i meseci, ostvaruju u krug, nije pitanje računa, ni manje ni više. Da se krug ostvaruje u mesec, i mesece, isto je tako. Zbog toga, po rečima Bude, „dogadajno telo je baš kao prazan-vazduh: njegov oblik se pojavljuje u saglasnosti sa stvari, poput meseca u vodi.“

S jedne strane Radojičić je ovde doveo u vezu istoriju predstavljanja pejzaža u fotografiji u zapadnoj kulturi i istoriju zena. Bez teksta fotografija bi bila prikaz klasičnog pejzaža, kao i u *Ambivalentnoj liniji* bez crteža. Tekst je ovde redimejd, jer ga je umetnik odabrao i doveo u vezu sa snimljenom fotografijom, kao takav on određuje smisao fotografije odnosno prikazanog

³⁰⁰ Videti: Zoran Belić, Dragan Pešić, Miško Šuvaković, *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985*, u Stevan Ristić (ur.), „Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985“, (Beograd: Salon fotografije, januar 1985), 20.

³⁰¹ Ibid.

prizora.³⁰² Kao rad Balinta Sobotija *Lenjin u Budimpešti* i ovaj rad Mirka Radojičića bih iz nekoliko razloga uporedila sa fotografijom pitoresknog engleskog pejzaža Viktora Burgina iz njegovog projekta *UK76*. Ovu fotografiju Burgin je doveo u vezu sa tekstom preuzetim i knjige Marksa i Engelsa. Ali ovaj kao i rad *Šta posedovanje znači tebi?* je nastao u okvirima zapadne kulture i društva poznog kapitalizma. Obojica umetnika su tretirala tekst kroz Dišanov koncept redimejda, odnosno kao nešto što je samim činom odabira postalo deo njegovog rada, ali ga uvode na različite načine u fotografiju. Mirko Radojičić je tekst stavio pored fotografije koja je istog oblika i dimenzija kao i ona. Viktor Burgin ga štampao na samoj fotografiji, na način kako se dizajniraju reklame i poster. Ova dva rada pokazuju kako se značenje i pejzaža i same fotografije istog menja u različitim kulturama i društvima. Isto tako kako se način čitanja ili tumačenja dela menja. Kao prethodni i ovaj Burginov rad je usmeren ka potrošačkoj kulturi poznog kapitalizma odnosu prema zemlji, radnicima i načinom prikazivanja pejzaža u istoriji fotografije. Rad Mirka Radojičića je, s druge strane intiman, usko povezan sa njegovim izučavanjem istočnjačke filozofije i budizma. „Dogenov tekst određuje smisaoni okvir fotografije noćnog pejzaža sa mesecom – „slučajni” snimak prekriva označenima (radom kulture), pomera naš pogled ka umu od slike meseca do budističkog koncepta meseca, a može biti i središte kontemplativnog usredsređenja, kao i zagonetke koju treba rešiti.“³⁰³

³⁰² Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, (Novi Sad: Prometej, 1996), 105.

³⁰³ Videti: Ibid.

5. 2. Pejzaž kao redimejd i uzorak: Branimir Karanović i Milan Aleksić

Iako je i danas prisutna tendencija da se fotografija procenjuje i valorizuje uglavnom kroz njene estetske kvalitete³⁰⁴, ukidanje termina „umetnička fotografija“ i „fotografija umetnika“ Ješa Denegri vezuje za drugu polovinu sedamdesetih i osamdesete godine 20. veka³⁰⁵, kada se odigralo još nekoliko bitnih dešavanja praćenih stupanjem mlađe generacije fotografa na scenu. Među njima se izdvajaju izložbe: *Stara srpska fotografija* u Muzeju primenjene umetnosti (1977), *Anastas Jovanović, prvi srpski fotograf Galerija SANU* (1977), *Savremena američka fotografija – Objekt, Iluzija, Realnost i Teme i funkcije fotografije* u Muzeju savremene umetnosti, *Izložba polaroida jugoslovenskih autora* (1980), *Izložba rok fotografije* (1982) u Srećnoj galeriji Studentskog kulturnog centra, kao i *Instant umetnost, polaroid, kseroks i video* (1983) u galeriji Kulturnog centra Beograda. Kod umetničke fotografije došlo je do slabljenja privilegija „majstora fotografije kada je u pitanju vrednovanje fotografskih rezultata“³⁰⁶, dok je fotografija kao predmet krajem sedamdesetih uvedena na Fakultetu primenjene umetnosti u Beogradu, a zatim i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Za razliku od prethodnih decenija kada su se objavljivale knjige isključivo vezane za tehniku fotografije o osnovnim pravilima snimanja i izradi slika u mračnoj komori, početkom osme decenije situacija se menja. Polako počinju da se objavljuju tekstovi i izdanja koja se tiču i teorije fotografije. Jedna od prvih značajnih knjiga ovog tipa je *Eseji o fotografiji* Susan Sontag, koju je preveo i izdao Studentski izdavački centar 1982. godine.

³⁰⁴ Kao neke od razloga Maja Stanković je navela pojavu mobilnih telefona sa kamerom, koji su omogućili skoro pa svakom da bude fotograf, što je dovelo do toga da umetnički ili profesionalni fotografi nastave sa insistiranjem na likovnim i tehničkim kvalitetima fotografije i stavom da je jedino umetnička fotografija prava fotografija. Videti: Maja Stanković, „Od konceptualne do digitalne fotografije“, u *Studije savremenosti*, (Beograd: Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, 2019), 29-31 na <https://www.studijesavremenosti.org/2021/03/07/od-konceptualne-do-digitalne-fotografije/> (pristupila 20. 12. 2022).

³⁰⁵ Videti: Ješa Denegri, „Orijentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 107-108.

³⁰⁶ Ibid., 107.

Istovremeno, časopis *Delo* je tokom 1981. i 1982. godine u tri nastavka objavljivao *Svetlu komoru* Rolana Barta.

Navedenim događajima koji su obeležili pretposlednju deceniju 20. veka na nacionalnoj sceni priključuje se još nekoliko. Tokom prve polovine osamdesetih Galerija „Salon fotografije“ je napravila pomak u izlagačkoj koncepciji priređivanjem nekoliko izložbi, među kojima su *Fotografija kao medij* krajem 1981. godine i *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966–1985* (1985). Realizovana u saradnji sa Britanskim savezom za kulturu, izložba *Fotografija kao medij* predstavila je radove dvanaestoro vodećih britanskih umetničkih fotografa i pripadnika konceptualne umetnosti među kojima su bili Fej Godvin, Tim Hed (Tim Head), Pol Hil (Paul Hill), Džon Hilijard (John Hilliard), Hejmiš Fulton i Kit Arnat (Keith Arnatt). U tekstu kataloga Dimitrije Bašičević Mangelos naveo je da u Engleskoj i dalje postoji veliki jaz između umetničkih fotografa i umetnika koji koriste fotografiju i da je cilj izložbe da podstakne razmišljanje o oba pristupa fotografiji – umetničkom i čisto fotografskom. „U nekim se slučajevima nadamo da ćemo pridonijeti objašnjavanju tih vidova, uporedo prikazujući radove na prvi pogled i sličnog sadržaja.“³⁰⁷ Kao dobar primer ovog poređenja izdvajaju se Fej Godvin, koja je radila umetničku pejzažnu fotografiju i Hejmiš Fulton u čijim radovima pejzaž postaje mesto radnje, unutrašnjeg iskustva, odnosno prakse hodanja kao umetnosti. Na drugoj izložbi bili su prikazani radovi umetnika i umetničkih grupa bivše Jugoslavije i uglavnom učesnika izložbe *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*. Jedini fotograf čiji je rad uvršten u izložbu bio je Dragan Pešić. Koncept se ogledao u prikazivanju sedam vidova tretmana fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti (Analiza/kritika medija, Dematerijalizacija umetničkog objekta, Performans, Tekstualni i teorijski radovi, Analitički radovi, Arhetipski radovi i dr).³⁰⁸

Pomenuta dešavanja se poklapaju sa dolaskom mlađe generacije fotografa među kojima su Goranka Matić, Milan Aleksić, Dragan Papić, Ljubomir Šimunić, Dragan Pešić, Srđan Vejvoda, Branimir Karanović, Brana Tomić, Zorica Bajin Đukanović i drugi. Neki od njih poput Goranke

³⁰⁷ Dimitrije Bašičević Mangelos, *Fotografija kao medij*, u Stevan Ristić (ur.), „Fotografija kao medij“, (Beograd: Salon fotografije, 1981), 3.

³⁰⁸ Videti: Zoran Belić, Dragan Pešić, Miško Šuvaković, *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985*, u Stevan Ristić (ur.), „Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985“, (Beograd: Salon fotografije, januar 1985), 4-5.

Matić, Ljubomira Šimunića ili Srđana Vejvode nalaze se među fotografima čiji su radovi bili prikazani na četvrtoj izložbi *Nove fotografije* sa podnaslovom *Fotografija osamdesetih*³⁰⁹. Osim njihovih, na izložbi su bili predstavljeni i radovi fotografa Tibora Varge-Somodića (Tibor Varga-Somogy), Geze Lenerta (Géza Lennert), Josipa Klarice, Lasla Kerekesa (László Kerekes), Sanje Bahrach, Ivana Goisnikera i drugih.³¹⁰ Kao i prva, ova izložba je organizovana sa namerom da se sagledaju aktuelne prakse u jugoslovenskoj fotografiji, između ostalog i kroz tada veoma popularnu polaroid tehniku. Šest godina kasnije došlo je do raspada SFRJ, samim tim u umetnosti uopšte došlo je i do raspada *jugoslovenskog umetničkog prostora*, „organizma vrlo složenog, prirodno decentralizovanog, a ipak unutar svojih segmenata tesno povezanog brojnim manifestacijama, radnim i ljudskim vezama, zajedničkim težnjama za uključenjem u još šire (evropske, svetske) umetničke tokove.“³¹¹ Stvarni, istovremeno i simbolički oproštaj od ovog prostora, kako je istakao Ješa Denegri, odigrao se na drugim sarajevskim *Dokumentima* 1989. godine.³¹²

Manifestacija *Nova fotografija* je od početka planirana da bude bijenalnog karaktera³¹³. Taj plan nije nikada uspeo da se realizuje. Treća i četvrta izložba su bile održane u razmaku od četiri godine. Četvrta je ujedno bila i poslednja. Kraj osme i početak devete decenije 20. veka je zaokružilo nekoliko izložbi priređenih povodom obeležavanja 150 godina nastanka fotografije. Dve najvažnije među njima su izložba istoričarke umetnosti i fotografije Milanke Todić *Fotografije u Srbiji u XIX veku* u Muzeju primenjene umetnosti i *Fotografija kod Srba 1389–1989* koja je održana u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti, više kao istorijski pregled na različita dešavanja, pojave, pokrete, pravce i autore.

³⁰⁹ Pored starih organizatora prethodnih izložbi *Nove fotografije*, kao što su Razstavni Salon Rotovž iz Maribora i Salon muzeja savremene umetnosti, u organizaciji ove izložbe NF4 učestvovali su Galerija Koprivnica, Foto galerija Foto kino kluba „Branko Bajić“ iz Novog Sada i CEFFT Galerije Grada Zagreba. Videti: Nikola Stojanović ur. *NF4: Fotografija osamdesetih*, (Novi Sad: Foto kino klub „Branko Bajić“, 1984).

³¹⁰ Videti: Ibid.

³¹¹ Ješa Denegri, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“, Irina Subotić, *Umetnost na kraju veka (I)*, (Beograd: Clio, 1998), na https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html (pristupila 15.01.2022).

³¹² Videti: Ibid.

³¹³ Jerko Denegri, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije“, u *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 96.

Neki od pripadnika generacije fotografa koja se pojavila na sceni tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, poput Goranke Matić, Dragana Papića ili Ljubomira Šimunića, bili su vezani za „Srećnu galeriju“ Studentskog kulturnog centra i formirani na uzorima pop i rok kulture. Drugi su bili fokusirani na određene aspekte svakodnevnice i usmereni na analitičke i mentalne pristupe medija³¹⁴. Među njima su Branimir Karanović i Milan Aleksić, kod kojih urbani i prirodni prostori u relaciji sa umetničkim i društvenim promenama čine glavnu okosnicu rada.

Rane crno-bele fotografije Branimira Karanovića iz vremena delovanja *nove umetničke prakse* prikazuju obične predmete iz gradskog ili prirodnog okruženja poput polomljenog koša, stoga sena ili zapuštenog i demoliranog saobraćajnog znaka pored puta. Fotografsku praksu Branimir Karanović je počeo na studijama grafike i fotografije na Fakultetu primenjenih umetnosti i na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu. Neretko se iznosi da je spoj grafike i fotografije jedna od glavnih karakteristika njegovog rada³¹⁵. Neke fotografije su mu poslužile kao predlošci za grafike. Sa druge strane, određene elemente i rešenja karakteristične za grafiku unosio je u fotografiju. Pojednim ciklusima i izložbama kao što je *Grafika i/ili fotografija* (2015) i sam umetnik je potvrdio vezu ove dve umetnosti u njegovoj praksi. Međutim, ono što je na njima najviše prisutno, jeste uticaj konceptualne umetnosti koji se ogleda u njegovoj reinterpretaciji Dišanovog koncepta redimejda, zatim pristupa svojstvenog Bernu i Hili Beher, kao i fotografije pre svega kao sredstva istraživanja i analize. Slično silosima ili vodo-tornjevima na fotografijama Beherovih, objekti Karanovićevih fotografija su prepušteni propadanju u društvu koje polako ulazi u vreme krize, totalnog gubitka vere u progres, ali i neke osnovne brige o sebi i sopstvenom okruženju.

Tokom devedesetih godina 20. veka raspad Jugoslavije, ratovi, inflacija, siromaštvo, sankcije i mediji, promenili su ljude, njihove navike, mišljenja i sistem funkcionisanja, a samim tim i izgled prirodnog i urbanog pejzaža. U takvoj situaciji Branimir Karanović je fotografisao deponije, buvljake i njihove predmete, zastave, polomljene ili improvizovane koševe, znake, zakrpljene cirade na kolima, ograde napravljene od drveta i različitog plastičnog materijala, ruševine, stogove

³¹⁴ Videti: Ješa Denegri, „Orijentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“ u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 107-108.

³¹⁵ Ljiljana Činkul, *Branimir Karanović Grafika i/ili fotografija*, na http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=3108&Itemid=231 (Pristupila 8. 02. 2023).

sena, političke plakate. Na izložbama ih je prezentovao kao multiplikacije ili slagalice sa više identičnih motiva u nekoliko nizova. U narednim ciklusima, ovi i mnogi drugi predmeti su sve više dobijali na značaju, a u cilju prikazivanja paradoksalnih i ironičnih scena, situacija i stanja savremenog društva.

Dolazak 21. veka najavio je ulazak u dugi period tranzicije u kojem su neke stvari sporo napredovale, a druge još više nazadovale. U radu *Dobro došao, dragi prijatelju* Branimir Karanović je slagalice i multiplikacije smenio klasičnim crno-belim fotografijama prirodnog i mnogo više urbanog pejzaža. Serija je dobila naziv po paroli na francuskom jeziku „*Bienvenue cher ami*“ koja se nalazi na jednoj od fotografija. Vesela i optimistična poruka ispisana velikim, belim slovima na tamnoj pozadini, prostire se duž zapuštenog i depresivnog predela snimljenog negde pored reke. U njegovom prvom planu nalazi se zarđali kontejner za skladištenje hemijskog otpada i polurazrušeni splav. Pomenuti rad Viktora Burgina *UK* je nastao montažom ili spajanjem teksta turističke reklame sa fotografijom engleskog predgrađa. Na fotografiji Branimira Karanovića je zatečeno stanje koje se nastavlja dalje kroz prikaze deponije u Vinči, razrušenih objekata u gradovima po Srbiji, izlomljenih znakova i bilborda na putevima, nadvožnjaka prepunog smeća ili zapuštenog pejzaža nekog novobeogradskog bloka. Svi oni prikazuju novu etapu krize i procesa tranzicije u kojoj se „u svakom trenutku lome koplja oko toga koliko će ovo društvo divergirati u odnosu na „normalno“ društvo i ona društva kod kojih se proces tranzicije i prvobitne akumulacije kapitala odigrao na vreme.“³¹⁶

Pejzažima reciklaže i otpada početkom 21. veka pridružio se još jedan vid veoma privlačnog zagađenja, koji potvrđuje teorije Žana Bodrijara i Gi Debora o društvu u kojem vlada histerija proizvodnje i reprodukcije stvarnog³¹⁷ i koje se preobražava ni u šta drugo do u puke slike³¹⁸. Razvojem i ekspanzijom digitalne tehnologije, vizuelno privlačno zagađenje je fotografija koja je postala brzo i jeftino, pa samim time i pristupačno sredstvo za reklamiranje i ukrašavanje svega i svačega. Kao jedan od ishoda toga, javljaju se konflikti slika kako međusobno tako i sa svetom. Oni su po Mišku Šuvakoviću „neizbežni sa svim konsekvencama prema životu i konsekvencama

³¹⁶ Slavko Timotijević, *Kako su pejzaži društva postali pejzaži umetnosti*, (Beograd: Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 2007), 3.

³¹⁷ Videti: Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991), 26.

³¹⁸ Videti: Guy Debord, *Društvo spektakla*, (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003)

života prema fotografskim slikama“.³¹⁹ Ciklus fotografija *Too Much Photography* sam po sebi implicira nekoliko značenja. U prevodu na srpski jezik znači *Previše fotografije*. Neretko, umetnik ovaj naziv transkribuje u *Tumač fotografije*, odnosno onako kako zvuči kada se izgovori na engleskom jeziku. Ovim potezom izmešta sebe iz pozicije fotografa. On više nije samo neko ko snima fotografiju ili *Operator*³²⁰, ali nije ni samo posmatrač, već je i čitač koji pokušava da odgonetne ovaj medij, njegovu masovnu proizvodnju, delovanje i društvo u kojem ono vlada. Da li je reč samo o još jednom fenomenu koji će biti kratkotrajan ili evoluirati u nešto drugo? S tim u vezi Branimir Karanović je fotografisao različite vidove upotrebe ili zloupotrebe fotografskog medija, poput vage za merenje sa fotografijom filmske ikone Merlin Monro ili delfina, mušema i gumениh čizama sa slikom poljskog cveća, kombije privatnih firmi prekrivene fotografijama mesnih preradevina i mnogih drugih proizvoda. Jedna od karakteristika fotografije postindustrijskog društva, kako je Vilem Fluser istakao, da nije vredna stvar nego informacija koju nam fotografija daje.³²¹ „Slike ne pokazuju stvari već pokazuju šta je važno.“³²² Kako se kretalo osvajanje urbanog i prirodnog prostora od strane fotografije, kako se menjala kultura i dolazili novi proizvodi i idoli masovne proizvodnje i potrošnje, tako su se na radovima Branimira Karanovića pojavljivali i novi redimejdi. Neki su bili u vidu tramvaja sa fotografijom nekog poznatog sportiste, drugi u vidu tržnog centra upakovanog u fotografiju gigantskih dimenzija sa prikazom šume i egzotičnog pejzaža. Pojedine fotografije ne predstavljaju samo fotografisani predmet, već predmet kojeg je on izdvojio iz prvobitnog okruženja i smestio u predeo koji je sličan fotografiji predela koja je na njemu. Na ovaj način, mušemu sa fotografijom poljskog cveća ili gumene čizme istog dizajna, doveo je u vezu sa identičnim motivima koje je pronašao u prirodi, a zatim fotografisao. To je dvostruki režim „dokumentovanja i kulturalne apropijacije“³²³ koji u ovim radova pokazuje ne samo da je razlika između stvarnog i fotografisanog objekta sve manja, već i da su pejzaž, priroda i sve što nas okružuje veoma lako zamenjivi. Takođe, pokazuje da

³¹⁹ Miško Šuvaković, *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2020), 375.

³²⁰ Videti: Rolan Bart, *Svetla komora*, (Beograd: Rad, 2004), 15.

³²¹ Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda), 47.

³²² Vilem Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, (Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 2011), 11.

³²³ Miško Šuvaković, *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2020), 375.

živimo u svetu apsolutne dominacije vizuelnih informacija. Neretko je Branimir Karanović na izložbama *Too Much Photography* izlagao sa radovima iz starijih serija, pejzažima deponija i otpada. Na ovaj način je suprotstavio dve vrste otpada ili dve stvarnosti. Ono što se nalazi na nekoj reklamnoj fotografiji često završava kao otpad, kao i mušema sa fotografijom livadskog cveća.

Početak osme decenije 20. veka, u radovima *Erozija, Kulise (Drvo), Bioskop, P*, Milan Aleksić je zabeležio određene, na prvi pogled banalne urbane motive koji ukazuju na društvo koje polako ali sigurno gubi svoj put i propada, a koje će biti najočiglednije u serijama fotografija *Mrtva priroda* i *Loše održavanje*, nastalim poslednjih decenija 20. veka u Americi i Srbiji. Fotografije nakrivljenog dimnjaka sa olujnim nebom i popodnevnim suncem, zapuštenih eksterijera ili enterijera sa dotrajanim veštačkim cvećem u prvom i pitoresknom fotografijom planine u drugom planu, prikazuju društvo letargije potpuno nezainteresovano ili nemoćno da se izbori sa vremenom u kojem se našlo. Pejzaž i sve ostalo su postali gotovo groteskni prizori koje je Aleksić samim načinom snimanja prikazao kao lepe ili estetizovane³²⁴.

U seriji *Uzorci*, Milan Aleksić nije napustio svakidašnjicu savremenog društva, već ju je prikazao na drugačiji način. Razlika između ove i prethodnih serija jeste u izostanku estetizacije destrukcije društva, još suženijem izboru motiva i tipografskom pristupu. Rad je podeljen na nekoliko celina ili arhivskih fajlova: Kuće, Mašine, Stoka, Crkve, Drveće. Svaki sadrži nekoliko fotografija na kojima su glavni motivi usamljene seoske kuće i crkve, ogoljena drveća u zimskom pejzažu, seoske životinje. Svi su prikazani onakvim kakvi jesu. „Na površini fotografisani objekti deluju mirno i harmonično, ali upravo tu nastaje nemir i efekat/osećaj da „nešto nije u redu“, iako ne možemo tačno da kažemo šta je u pitanju.“³²⁵ Da li je to sam izgled kuće ili crkve? Da li je to praznina koja se može dovesti u vezu sa izumiranjem sela, zagađenjem i eksploatacijom prirode? Fotografije se mogu tumačiti i kao prikazi ostataka prošlosti koji su jednostavno prepušteni tranziciji. Kao takve, umetnik ih, kao što je i u nazivu rada nagovestio, fotografiše, sakuplja i na kraju arhivira. Poput Augusta Zandera (August Sander) koji je uradio foto-dokumentaciju o Nemcima različite životne dobi, staleža i profesije i stavio u portfolio *Ljudi 20. veka* (Menschen

³²⁴ Videti: Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost“ u Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989-2001*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005), 42-43.

³²⁵ Ivan Manojlović, *Uzorci*, Galerija Artget Kulturni centar Beograda, <https://www.kcb.org.rs/2018/12/uzorci-fotografije-milan-aleksic/> (Pristupila 5. 02. 2023).

des 20. Jahrhunderts) ili Berna i Hile Beher, koji su objekte prošlosti tretirali kao redimejde. Ovde je selektovao određene životinjske vrste, tipove kuća ili drveća i formirao arhive uzoraka za buduće generacije. Ljudi na njegovim fotografijama nisu prisutni, ali i pored toga rad bi mogao da se tumači kao dokaz o životu ljudi jednog vremena i njihovom okruženju.

Potpuno drugačiji pristupi u prikazivanju urbanog pejzaža i stanja društva se nalaze u radovima Branislava Tomića i Ere Milivojevića, koji su nastali tokom druge polovine devedesetih godina, kada i neke od serija Milana Aleksića i Branimira Karanovića. Neposredno pre i nakon NATO bombardovanja Branislav Tomić je uradio seriju crno-belih fotografija *Urbs ex machina* (1999). Na njima ima nekih urbanih motiva koji su tipični za fotografije Branimira Karanovića, ali je pristup sasvim drugačiji. Prizori ispražnjenih ulica, parkova, klackalica, kioska ili skulptura socijalističkog realizma, na njegovim fotografijama nisu tretirani kao redimejdi, već kao gotovo nadrealni prikazi melanholije i praznine društva koje je došlo do samog kraja. U foto-instalaciji Ere Milivojevića *Crno i belo oko* (1995), Beograd je predstavljen kao kompleksna semiotička struktura podložna različitim narativima. Rad se sastoji od 400 fotografija urađenih u maniru snapshot-snimka (snapshot), odnosno brzog snimka koji nastaje praktično u hodu i bez ikakvih estetskih pretenzija. Sve fotografije su dimenzija koje odgovaraju formatu razglednice i sa prikazima ulica, spomenika, parkova, drveća i drugih zelenih površina, ljudi, neba, skulptura, arhitekture i mnogih drugih fragmenata grada. Način prezentacije fotografija kao da pokazuje umetnikovu potrebu za konstantnim lutalaštvom, istraživanjem i beleženjem društvene stvarnosti devedesetih godina u kojoj živi i stvara, i „koja se, s obzirom na format razglednice, nameće i kao individualizirani i deklarizirani *Pozdrav iz Beograda*.“³²⁶

³²⁶ Dejan Sretenović, „Putovanje po slikama i fantazmima devedesetih“, u Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005), 166.

5. 3. Oko izložbe *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*

5.3.1. Pejzaž u seriji fotografija Goranke Matić *Tiho teče Sutjeska*

Povodom obeležavanja trideset godina od jedne od najvećih bitaka koje su se vodile u Drugom svetskom ratu, bitke na Sutjesci ili Pete neprijateljske ofanzive, tokom prve polovine sedamdesetih godina izgrađen je Memorijalni kompleks „Tjentište“. Centralno mesto u njemu zauzima spomenik vajara Miodraga Živkovića i spomen-dom arhitekte Ranka Radovića. Unutar doma nalazi se trinaest zidnih slika koje je uradio slikar Krsto Hegedušić u periodu od 1971. do 1974. godine. Spomenik je svečano otkriven 1971. godine prolaskom Josipa Broza Tita „kroz „raspolovljene stene“, rekreirajući svoju ratnu ulogu stratega bitke koji je proveo vojsku kroz kanjon.“³²⁷ U vreme šezdesetogodišnjice bitke na Sutjesci, 2003. godine i u potpuno drugačijoj društvenoj i kulturnoj situaciji i atmosferi, Goranka Matić je boravila u Nacionalnom parku „Sutjeska“ i Memorijalnom kompleksu „Tjentište“ gde je uradila dve serije kolor fotografija velikog formata. Za razliku fotografija koncerata, protagonista Novog talasa i umetničke scene, ovaj rad spada u poseban deo njenog opusa kojeg čine umetnički projekti. Krajem iste godine, predstavljen je na njenoj samostalnoj izložbi *Tiho teče Sutjeska* u Salonu muzeja savremene umetnosti. Rekonstrukcija izložbe prikazana je mnogo godina kasnije u okviru retrospektivne izložbe Goranke Matić *Iskustvo u gužvi* (2021) u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu.

³²⁷ Jelena Vesić, „Povodom 60-godišnjice bitke na Sutjesci“ u *Goranka Matić, Tiho teče Sutjeska*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003), 22.

Na prvoj grupi fotografija su fragmenti gotovo potpuno oštećenih slika Krste Hegedušića sa prikazima pejzaža, borbe i stradanja partizana. Rupe od metaka i urezana imena onih koji su navraćali u napušteni kompleks su nastali tokom rata u Bosni i Hercegovini, kao i u godinama nakon njegovog završetka. Sudeći po datumu pored njega, jedan od potpisa na slici je nastao svega godinu dana pre dolaska Goranke Matić na Tjentište. U drugoj grupi su fotografije stvarnog predela, šuma, brda, rastinja i reke, koji okružuju kompleks i u kojima se bitka na Sutjesci odigrala. Jedna od fotografija, gotovo simbolično prikazuje noćno nebo sa mesecom. Tehnikom montaže, Goranka Matić ju je dovela u vezu sa fotografijom Hegedušićeve slike sa decom i psima. Istu strategiju je primenila i kod ostalih fotografija. Činom spajanja ili smeštanja fotografija jedne do druge, Goranka Matić je ukazala na odnos prirode i kulture, stvarnog i umetničkog, ideologije nekad i sad. Oštećene slike Krste Hegedušića su jasno vidljivi dokaz političkih i kulturnih promena poslednje decenije 20. veka. Spram njih je gotovo netaknuti pejzaž koji, iako to nije vidljivo, nosi tragove dva rata. „Zabeleženi pejzaž ne bi mogao da bude mnogo drugačiji od pejzaža u kojem je istorijski bila smeštena bitka iz 1943, ali taj isti pejzaž donosi druge konotativne poruke, jer iz današnje perspektive predstavlja i „setting“ gde se odigrao još jedan rat (onaj iz devedesetih), gde se i dan danas sukob u većoj ili manjoj meri nastavlja.“³²⁸ U istom pejzažu je fotograf i filmski reditelj Žorž Skrigin takođe snimao fotografije ranjenika tokom borbe na Sutjesci. Iznad samog Tjentišta nastala je njegova fotografija *Odmor u šumi Milinklade* (1943) sa prikazom iscrpljenih partizana. Fotografija je objavljivana bezbroj puta, a nekada i pod imenima *Borci Druge divizije* ili *Tifusari*³²⁹ kako se zove jedna od fresaka Krste Hegedušića. U kontekstu dešavanja tokom devedesetih godina ovaj pejzaž takođe može da se posmatra kroz još jedno od mogućih tumačenja koje je izneo Vilijam Mičel, a to je da pejzaž predstavlja i sredstvo pomoću kojeg se prikriva i naturalizuje zlo.³³⁰ On nije naveo samo imperijalizam kao zlo, već i nacionalizam.

Foto-instalacija *Tiho teče Sutjeska* se nalazila u poslednjem delu postavke izložbe *Iskustvo u gužvi* i na neki način je zaokružuje. Među radovima koji su bili na samom početku i u vezi sa ranim godinama fotografskog delovanja Goranke Matić je i serija *Dani bola i ponosa* (1980). Snimljene

³²⁸ Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, „Između *ovde* i *nekad*: Sutjeska Goranke Matić“, u *Ibid.*, 4.

³²⁹ Videti: Salih Zvizdić, *Bitka na Sutjesci, Milinklade: Kako je nastala jedna od naših najpoznatijih ratnih fotografija*, na <http://www.yugopapir.com/2017/11/bitka-na-sutjesci-milinklade-kako-je.html> (Pristupila 19. 02. 2023).

³³⁰ Videti: W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 30.

u vreme smrti Josipa Broza Tita i dana žalosti, fotografije prikazuju izloge različitih beogradskih radnji sa njegovom slikom sa crnim florom, smeštenom između različitih artikala. Ideologija komunizma, reprezentovana kroz oficijelni fotografski portret predsednika, gotovo paradoksalno se smenjuje masovnim konzumerizmom i kapitalizmom u vidu tašni, donjeg veša, mesa i mesnih prerađevina, fudbalskih dresova, lopti ili slatkiša kojima je slika predsednika okružena. Dokumentarnog karaktera *Dani bola i ponosa* kroz semiotiku post-potrošačkog društva ne prikazuju ništa drugo do početak kraja jednog vremena koje se i definitivno završilo početkom devedesetih godina sa ratovima i raspadom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije.

U političkom i društvenom pogledu ovo vreme je na internacionalnoj sceni obeleženo završetkom Hladnog rata, raspadom jednog mnogo većeg prostora – Sovjetskog Saveza i padom Berlinskog zida. Unutar ovih dešavanja u okvirima umetnosti i kulture došlo je do intenzivnijeg uključivanja umetnika iz zemalja koje su nastale raspadom Sovjetskog Saveza i drugih iz Srednje i Istočne Evrope. Njima su se priključili umetnici iz Azije koji su zajedno sa kolegama iz Zapadne Evrope i Amerike počeli da kreiraju novu globalnu umetničku scenu.³³¹ „Sve to svjetsku umjetničku scenu čini potpuno i definitivno pluralističkom, podjednako otvorenom za sve tradicije i sve aktualne izričaje, što problematiku suvremene umjetnosti uklapa u tekuće trendove zagovaranja multikulturalizma i kulturne globalizacije.“³³²

³³¹ Videti: Ješa Denegri, *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*, u Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 25.

³³² Ibid.

5.3.2. Dokumentarni pristup u fotografiji Nenada Maleševića i Mitra Simikića

Kada je u pitanju Jugoslavija, sva pomenuta dešavanja koja su se odigrala nameću još jednu od tvrdnji Vilijama Mičela, da imperija nekako uvek nađe način da dođe do kraja. Ono što ostavlja za sobom su njeni pejzaži „kao relikvije i ruševine“.³³³ Jedna od tih ruševina, ali i relikvija, jeste Tjentište. Neke druge ruševine su se našle u fotografijama zapuštenih pejzaža Branimira Karanovića i Milana Aleksića, ali i u radovima generacija umetnika koji su stasavali u vreme kada je došlo do formiranja zasebnih država, ratova, kulturne, ekonomske i društvene krize, kao i onih koji su se pojavili početkom novog veka i u proteklih nekoliko godina. Među primerima koje ću u nastavku disertacije analizirati, jedan od prvih koji se izdvaja je ciklus fotografija Nenada Maleševića *Doba obnove* (2004-2014). Njegov veoma optimističan naziv može da se uporedi sa *Dobrodošao dragi prijatelju* Branimira Karanovića. Odnosi se na vreme komunizma, izgradnje i obnove zemlje koja je usledila odmah nakon Drugog svetskog rata, a koja je zabeležena na velikom broju fotografija. O sposobnosti fotografije da se reprodukuje, pisao je Valter Benjamin kao o nečemu što joj je omogućilo da bude dostupna što većem broju primalaca ili masama.³³⁴ Komunistička Partija Jugoslavije je ovo iskoristila i učinila je dostupnom svima. Prvo, kroz obuku velikog broja ljudi fotografskom tehnikom, u cilju brže i veće proizvodnje fotografija koje su se sadržajem uklapale u koncept vladajuće ideologije. Drugo, kroz što veću prisutnost ovog medija u dnevnim listovima, nedeljnicima ili periodičnim časopisima i publikacijama, među kojima je bio i časopis *Jugoslavija*. Pokrenut od strane Ota Bihalji Merina u njemu su sve do izlaska poslednjeg broja 1958. godine, pored tekstova objavljujane fotografije koje su prezentovale rad, izgradnju, industriju, putovanja, istorijske spomenike, portrete graditelja, radnika i seljaka novog

³³³ Videti: W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 19.

³³⁴ Videti: Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007), 101-104.

utopističkog društva. U broju iz 1954. godine na stranicama namenjenim za reklamni sadržaj, uglavnom proizvoda industrijskog porekla, objavljena je fotografija Branibora Debeljkovića *Visoka peć*, nastala par godina ranije. Pored toga što je posvećena industriji, jednom od najvažnijih segmenata naprednog društva i istovremeno modernog urbanog pejzaža, fotografija po svim tehničkim karakteristikama, u koje spadaju oštrina i kompozicija, pokazuje uticaj modernizma, čiste ili prave fotografije. Takođe, pored tehničkih ima nekih sličnosti i sa jednim delom fototriptiha Čarlsa Šelera *Industrija*. Na prvoj fotografiji ovog triptiha, kao što sam već napisala, je mašinski stroj gigantskih dimenzija naspram sićušne i jedva uočljive figure čoveka koja se nalazi na dnu stroja. Fotografija *Visoka peć* prikazuje približno sličnu scenu, radnika, ispred velike i sjajne konstrukcije peći. Navedene karakteristike Debeljkovićeve fotografije poseduju i neke druge, među kojima je fotografija Mladena Grčevića *Trepča rudnik olova i cinka*, objavljena u tom časopisu 1957. godine.³³⁵ Osim industrije i ostalih scena, u časopisu *Jugoslavija* su objavljivane i fotografije pejzaža. Kao i sve ostale, imale su određenu funkciju koja se ogledala u tome da se na najbolji način prikažu kulturna dobra, priroda, kao i grad koji se gradi i širi u duhu socijalističke ideologije. S tim u vezi, časopis je organizovao razna sistematska snimanja prirodnih lepota i istorijskih znamenitosti. Jedno od takvih bilo je upriličeno početkom pedesetih godina sa namerom da se fotografišu istorijski spomenici i pejzaži Srbije.³³⁶ Fotograf Miodrag Đorđević je takođe za potrebe ovog lista uradio fotografije određenih delova Srbije i objavio ih uz tekst *Nepoznata Srbija*.³³⁷

Nastale mnogo decenija kasnije, dokumentarne fotografije Nenada Maleševića iz serije *Doba obnove* prikazuju potpuno drugačije stanje stvari. Rad se nalazi u sklopu trilogije koju pored njega čine i ciklusi *Mesto tranzicije* i *Ljudi obnove* u kojima je Nenad Malešević dokumentovao različite društvene situacije u Bosni i Hercegovini i Republici Srpskoj u vremenu tranzicije. U *Dobu obnove*, utopija modernizma ili socijalističkog realizma je smenjena anti-utopijom današnjice i prizorima u kojima je Nenad Malešević akcenat stavio na zapuštenu ili nedovršenu privatnu i javnu

³³⁵ Videti: Oto Bihalji Merin (ur.), *Jugoslavija ilustrovani časopis*, sveska 13, (Beograd: Publicističko izdavački zavod „Jugoslavija“, 1957).

³³⁶ Među fotografima koji su učestvovali u fotografisanju bili su Dušan Stanimirović, Tošo Dabac, Mladen Grčević, Hristifor Nastasić. Videti: Stevan Ristić, „Značajni datumi iz istorije fotografije kod Srba“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, (Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991), 189.

³³⁷ Videti: Ibid., 146.

arhitekturu. Ovde nema ni traga od prirodnih lepota, istorijskih spomenika ili izgradnje i obnove zemlje. Fotografije su snimljene bez prisustva čoveka, u pustom i gotovo depresivnom pejzažu, zamrznutom u vremenu i bez ikakvih naznaka da će se to stanje ili situacija promeniti.

U toku rada na ovoj seriji, a i posle nje, Nenad Malešević je realizovao nekoliko drugih (*Stvar/Das Ding*, *Stvar II/Das Ding II*, *Stvar III/Das Ding III*, *Za Geteov pogled/For Goethe's Eye*) na kojima se uočavaju blage promene u tretmanu prizora koji fotografise. Dokaz je i velika serija *Donau* ili *Dunav*, koju je podelio u nekoliko manjih celina – *Dunav I* (2009–2012), *Dunav II* (2016), *Dunav III* (2019–2020) i *Dunav IV* (2020). Ovom serijalu odgovara i njegov najnoviji rad – *Rio Grande* (2020–2022). U prvoj seriji *Dunav* Malešević je skoro četiri godine sa prozora zgrade fotografisao dimnjak i postrojenje gradske toplane negde u Beogradu. Snimljene scene uključuju naselje i reku, koji se nalaze u zadnjem planu, ulicu koja prolazi pored toplane i prugu. Visinom i izgledom, kao i pozicijom koja je tačno na sredini prizora, dimnjak deli svaku fotografiju na deo sa rekom i industrijskom arhitekturom i drugi sa prugom i ostalim objektima. Svaka scena je veoma statična i na prvi pogled kao da nema ničeg specifičnog i ništa se ne dešava. Ipak, prvo što se uočava je smena godišnjih doba i vremenskih prilika. Na nekim fotografijama, po prisustvu ili izostanku dima iz dimnjaka, može se videti da li toplana radi ili ne. Nekada se dimnjak veoma jasno vidi kao i sve što ga okružuje, uključujući i zadnji plan fotografije. Na drugim fotografijama dimnjak je u tami, prekriven olujnim oblacima ili maglom, i osim beline i par motiva u prvom planu ne vidi se gotovo ništa. Scene u okruženju se takođe smenjuju od fotografije do fotografije (od prazne pruge do voza koji prolazi, od prisustva automobila na parkingu ili ulici do potpune praznine).

Film Endija Vorhola *Empajer* (*Empier*, 1965), koji traje malo više od osam sati, prikazuje isti prizor Empire State Building-a snimljen takođe sa prozora zgrade. Na prvi pogled statični prizor, tokom trajanja filma veoma polako počinje da se menja, od nejasnog do jasnog. U sekvencama tokom dana se vide gotovo svi detalji arhitekture. Tokom noći neboder je osvetljen svetlom koje dopire sa njenih prozora, fasade i obližnjih zgrada. U određenim delovima filma neka svetla na prozorima su upaljena, dok su u drugim ugašena. Američki konceptualni umetnik Daglas Hubler (Douglas Huebler) je tokom šezdesetih godina 20. veka takođe uradio veliki broj serija koje je numerisao i grupisao u jednu kategoriju ili fajl i jednostavno ih nazvao *Trajanje* (*Duration*). Na jednoj, koju je označio brojem 11, Hubler je dvanaest puta u razmaku od petnaestak minuta

fotografisao običan žbun prekriven snegom. Posle svake fotografije izgled žbuna se menjao. Belina snega je počela postepeno da se smenjuje sa tamnim površinama, dok na kraju, odnosno na poslednjoj fotografiji, nisu postale dominantne. U drugom radu iz ovog fajla koji je nazvao *Trajanje #2*, fotografisao je običan put ponovo dvanaest puta. Vremenski interval nastanka svake fotografije je dosta skratio, na svega dva minuta. Statičnost i celokupni izgled prizora se menjao svaki put kada je umetniku pošlo za rukom da uhvati automobil u pokretu. *Dunav* Nenada Maleševića, kao i film Endija Vorhola ili *Trajanje* Daglase Hublera, govore o prolaznosti vremena, promenama i tome šta promene na opažajnom i značenjskom nivou donose. Ovako mogu da se posmatraju i neka druga dela kao što je *Najkraći dan u Van Abemuzeju* Jana Dibeca ili *Struktura rasta kruga* Mirka Radojičića. Istovremeno, ono što ovde nikako ne može da se zaobiđe, jeste svest ovih autora o foto-aparatu ili filmskoj kameri u Vorholovom slučaju, kao mehaničkoj napravi sa velikim brojem mogućnosti i kategorija. „Birajući svoje kategorije, fotograf može misliti da u igru unosi sopstvene, estetske, sazajno teorijske ili političke kriterijume. Može da zamišlja kako pravi umetničke, naučne ili političke slike, pri čemu mu je aparat samo sredstvo, ali, njegovi, prividno van aparatski kriterijumi ostaju ipak podređeni programu fotoaparata.“³³⁸ Kao i navedeni umetnici, Nenad Malešević ne zamišlja da pravi umetničke fotografije pridržavajući se estetskih kriterijuma. Njemu je foto-aparat alat da fotografiše vreme, ali i da ispod običnog pronade ono što je neobično. Zbog toga se isto tako ne može izbeći konstatacija da svaka od fotografija iz serije *Dunav* nalikuje filmskim kadrovima u kojima preovlađuje napeta i gotovo nadrealna atmosfera. Kustoskinja njegove samostalne izložbe *DOKUMENTI: Uvod u studiju prestajanja*, Lana Pilipović, uporedila je radove iz ovog serijala sa Antonionijevim filmovima, jer „govore o vremenu, prolaznosti, trajanju i čekanju, pri čemu sve može biti jednako trivijalno i važno.“³³⁹ Njegovi filmovi su razvili „estetiku usporenog otuđenja.“³⁴⁰ Ovakav vid otuđenja je naglašeniji u *Dunavu* II, III, IV i *Rio Grande*, na kojima iz gradskog okruženja pogled posmatrača usmerava ka nečemu što se u prvoj seriji nalazi tek u zadnjem planu. To je sama reka i njena obala sa raznim dotrajalim, odbačenim, raspadnutim neorganskim i organskim formama, kao mrtvim prirodama savremenog doba. Iako nam izgleda da smo ovakve scene videli mnogo puta, način na koji nam ih on predočava čini da

³³⁸ Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005), 33.

³³⁹ Lana Pilipović, „Uvod u uvod“, u Sarita Vujković (ur.), *Nenad Malešević, DOKUMENTI: Uvod u studiju prestajanja*, (Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2014), 9.

³⁴⁰ David Company, *Photography and Cinema*, (London: Thames & Hudson,), 22.

nam deluju kao da ih vidimo prvi put i kao da ne pripadaju svetu u kojem živimo i u kojem reka više nije simbol života i nastajanja – već nestajanja. Njegove fotografije su heterogene, a to znači da mogu da se gledaju odvojeno ili kao deo ciklusa, ali isto tako i kao deo drugih njegovih radova sa kojima ih i sam Malešević neretko dovodi u vezu.

Ako *Doba obnove* Nenada Maleševića prikazuje posledice devedesetih i današnjeg vremena kroz slike napuštenih objekata, radovi Mitra Simikića to čine na primeru rudarskog naselja Ugljevik. U pitanju je autor prisutan na umetničkoj sceni tokom poslednjih nekoliko godina, a bavi se istraživanjem prošlosti Bosne i Hercegovine i posledica koje je ostavila na prirodu i život ljudi, uključujući i članove njegove porodice. Na fotografijama posvećenim Dunavu, Nenad Malešević je potencirao na filmskoj strukturi. Nešto slično se uočava i kod Mitra Simikića. S druge strane, Malešević u nekim svojim radovima ne insistira toliko na identitetu mesta koje prikazuje. Drugim rečima, većina njegovih pejzaža je neutralna. On nam nigde ne daje precizne informacije gde su tačno snimljene u Bosni i Hercegovini, Republici Srpskoj ili Srbiji, jer su mogle da nastanu bilo gde u bivšoj Jugoslaviji, dok kod Mitra Simikića, ne samo u radovima *Ugljevik već* i *Janja*, to nije slučaj. Za njega je identitet mesta veoma bitan i ličan. U vreme Jugoslavije, Ugljevik je bio jedno od glavnih središta za proizvodnju rude, dok je elektrana istoimenog naziva izgrađena sredinom osamdesetih godina 20. veka, bila takođe jedna od najvećih na području Bosne i Hercegovine. Bez obzira na značaj koji je imala za tadašnju ekonomiju, zbog njene izgradnje je iseljen veliki broj ljudi jer se ugalj vadi na površinskom kopu.³⁴¹ Mesto koje je nekada bilo simbol prosperiteta i boljeg života mnogim ljudima koji su u njemu živeli i radili, postalo je mesto koje u bukvalnom smislu nestaje i iz kojeg ljudi odlaze. U samom središtu foto-eseja Mitra Simikića nalazi se rudarski kop, okolna priroda i delovi preostalog naselja, jer se baš na njemu sudaraju posledice industrije i priroda, prošlost u nestajanju i sadašnjost koja je briše. Umetnik je fotografisao preostale prazne kuće, njihove eksterijere i enterijere sa malim porodičnim delovima istorije, poput različitih predmeta koje je tamo zatekao. Na njih je nadovezao fotografije koje prikazuju izgled pejzaža i samog kopa koji polako guta drveće, preostale kuće i delove naselja. Koliko dokumentaran i analitički, *Ugljevik* je istovremeno i Simikićev veoma intimni vizuelni dnevnik ili unutrašnji pejzaž o mestu odakle su neki članovi njegove porodice i koji su, zbog nastale situacije morali da ga napuste. On takođe može da se posmatra ne samo kroz tvrdnju Vilijama Mičela o

³⁴¹ Mitar Simikić, *Ugljevik*, na <https://mitarsimikic.com/projects/ugljevnik> (Pristupila 5. 03. 2023).

imperijama i ruševinama, već i kroz zapažanje Džona Bergera da se pejzaž nekog sela ili manjeg mesta sastoji od priča i predanja.³⁴²

Logičan nastavak njegovog dokumentovanja prošlosti, sadašnjosti i transformacije pejzaža kao posledice antiutopijskog vremena, rad *Ugljevik* polako dobija u novom fotografskom projektu pod nazivom *Janja* koji je još uvek u procesu nastajanja. Posvećen je levoj pritoci reke Drine, njenom značaju za život lokalnog stanovništva i uticajima koje su na nju izvršile ekološke i ekonomske promene. Prateći tok reke, Mitar Simikić gotovo na identičan način kao i u *Ugljeviku* gradi priču o njoj. Ovde, kao i Nenad Malešević, beleži fotografiju po fotografiju, određene znakove zagađenja i zapuštenosti, vodostaj, tragove biljnog sveta kao specifičnih odlika reke koji polako nestaju, ali i pejzaža neposrednog okruženja sa šumama, poljima i mestima. Ovim slikama priključuje i portrete ljudi koji tu žive i čiji su životi sastavni deo njenog identiteta, a i reka njihovog. Kao i sve ostalo na njegovim radovima i vremenske prilike, kako u *Ugljeviku*, tako i u ovom radu, igraju podjednako važnu ulogu. One akcentuju atmosferu napuštenosti, probleme industrije, zagađenja i nestajanja, ali i konstantne borbe za opstanak. Elektranu „Ugljevik“, Mitar Simikić uvodi više kao sporedni, ali ne i manje bitan detalj. Ona se pojavljuje na svega par fotografija. Na jednoj je s prepoznatljivom arhitekturom kule ili tornja za hlađenje koja se uzdiže nad praznim i tuobnim pejzažom njive.

³⁴² John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, (London – New York: Verso, 2016)

5.3.3. O izložbi *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža* i drugim dešavanjima

U vreme kada nastaju neki od radova Nenada Maleševića, u Kulturnom centru Beograda je 2007. godine bila prikazana izložba *Beograd, pogledima desetorice fotografa*, koja je rezultirala i knjigom istoimenog naziva. Kustos, ujedno i autor teksta je bio Goran Malić. Među fotografijama koje je odabrao za izložbu bile su one čiji su autori Miloš Pavlović, Branibor Debeljković, Tomislav Peternek, Ivo Eterović i drugi najznačajniji fotografi koji su obeležili umetničku fotografiju i istoriju fotografije u Srbiji i nekadašnjoj Jugoslaviji. Povod da se napravi ovakva izložba bilo je obeležavanje pedesetogodišnjice postojanja Kulturnog centra Beograda. Fotografije uglavnom prikazuju trgove, parkove, reke, izgradnju Beogradskog sajma i Novog Beograda, ulice, obične ljude, svakidašnje situacije, ali i ceo grad. Većina je rađena u maniru lajf fotografije, novog humanizma i neorealizma. U tekstu knjige Goran Malić se osvrnuo na Beograd kao večnu inspiraciju fotografa, ali pre svega na njihov način rada: „Beograd kao tema fotografa podsticajno je delovao na mnoge stvaraoce da stalno beleže život i razvoj našeg grada, pa one njegove skrivene, jedva primetne damare.“³⁴³ Kod svakog od ovih fotografa je „bio primaran stvaralački duh, ispoljen pre svega u očevidnoj težnji da se fotografije *snimaju, prave i posmatraju* kao umetnička dela. Otud se na mnogim delima mogu uočiti zahvati autora koji napuštaju polje čiste objektivnosti s namerom da dobiju slikovni proizvod koji će imati nesumljive odlike stvaralačkog čina.“³⁴⁴

Beograd na fotografijama Mirjane Bobe Stojadinović i Gorana Micevskog izgleda kao drugo, prazno mesto. I gotovo da nema veze sa gradom od pre trideset ili četrdeset godina ili sa onim mestom koji je na fotografijama sa pomenute izložbe. Kod Gorana Micevskog većina scena je potpuno ambivalentna, dok kod Mirjane Bobe Stojadinović, u radu *Novi prolaz* (2009–2011), kao i kod Nenada Maleševića, nadrealne i napete atmosfere deluju poput filmskih kadrova. Fotografije

³⁴³ Goran Malić, *Beograd, pogledima desetorice fotografa*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007), 7.

³⁴⁴ Ibid., 9.

Dan nakon Madoninog koncerta na Ušću, demontaža bine i sedišta, Iza Muzeja savremene umetnosti, otvaranje izložbe i Renovirana zgrada Centralnog komiteta Komunističke partije kao Tržni centar Ušće na večernjem nebu, umetnica je snimala na Novom Beogradu i u krugu od svega stotinak metara. Kroz obične scene sve fotografije sažimaju prošlost i sadašnjost, jedan deo gradskog prostora kao mesta prelaza iz starog u novo društvo, tranzicije i poznog kapitalizma. Primer toga je zgrada CK koja je nakon bombardovanja 1999. godine postala poslovni centar. U neposrednoj blizini nalazi se Park prijateljstva, gde je održan Madonin koncert, a u kojem je pred kraj vladavine Slobodan Milošević otkrio spomenik Večna vatra, posvećen žrtvama NATO bombardovanja. Prolaz, ali i tenziju između prošlosti i sadašnjosti, Mirjana Boba Stojadinović dodatno je naglasila dobom dana. Iako u nazivu fotografije na kojoj je zgrada CK stoji da je večer, dok se na drugima vide poslednji tragovi sunca, ne može se sa sigurnošću reći da li je početak ili kraj dana.³⁴⁵

Objedinjene pod imenom *Belgrade(r)* (2007–2012), koje istovremeno označava ime grada i njegovog stanovnika, fotografije Gorana Micevskog prikazuju različite scene i situacije prenaseljenog grada koji se konstantno širi. Izuzev Vojnomedicinske akademije na Banjici, dela Julinog brda i Bežanijske kose, na fotografijama uglavnom nema poznatih građevina, trgova, kvartova ili popularnih mesta. Umesto njih, Goran Micevski se opredelio za prikaze ogoljenog drveta na pustoj zelenoj površini, peščanog nasipa ili nedovršene kuće bez krova groteskne arhitekture u nekom pejzažu, novobeogradskog bloka i ulice u užem centru grada. Kako bi akcentovao ironiju svakidašnjice, na nekim fotografijama intervenisao je uvođenjem u prizor određenih motiva ili jednog i više aktera.

Sličan dokumentarni pristup, prisustvo ambivalentnih ili napuštenih pejzaža kao u *Doba obnove* Nenada Maleševića ili *Belgrade(r)* Gorana Micevskog, vidljivi su i u praksama fotografa iz Slovenije, Crne Gore, Hrvatske i drugih zemalja koje su činile nekadašnju Jugoslaviju. Neki od primera jesu fotografije Bojana Mrđenovića *Budućnost* (2008–2012) i Jasenka Rasola *Zimske bašte* (2006). Obojica autora se bave beleženjem ostataka prošlosti i određenih, gotovo paradoksalnih, motiva ili situacija u urbanim pejzažima. U maniru Berna i Hile Beher, Bojan Mrđenović je u različitim gradovima fotografisao prazne i potpuno ruinirane zgrade koje su

³⁴⁵ Videti: Saša Janjić, „Contemporary Photography in Serbia“, u Miha Colner (ed.) *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, (Pordenone: Comune di Pordenone, 2012), 106.

pripadale jednom od vodećih trgovinskih preduzeća – „Budućnost“, koje je u vreme Jugoslavije zapošljavalo hiljade ljudi. Danas je nestalo, što se jasno vidi po njegovom zaštitnom znaku na vrhu zgrada (ime „Budućnost“ ispisano karakterističnim slovima), a koje je, kao i same zgrade potpuno oštećeno. Kod pojedinih fotografija ove arhitektonske tvorevine modernizma su prikazane na raskrscima i ulicama. Deluju poput spomenika prošlosti i potpuno nepoznatoj ili neizvesnoj budućnosti. Kao i Nenad Malešević sa *Dobom obnove*, ironiju savremenog društva i prošlosti, Mrđenović je naglasio i samim nazivom rada. Praznina i odsustvo čoveka, prisutni su i u fotografijama Jasenka Rasola koje prikazuju improvizovane bašte napravljene od različitih materijala, na parcelama koje nestaju između stambenih blokova ili će uskoro nestati sa širenjem grada. S druge strane, slovenački umetnik Jaka Babnik je u radu *Jebodrom* (2012–2014) iskoristio žargonski izraz koji se može čuti u svim delovima Jugoslavije i u topografskom maniru fotografisao napuštene ili zabačene delove grada, livade, šume, morske obale, nadvožnjake, parkinge, koji neretko služe za seksualne aktivnosti na otvorenom. „Prazni prostori aludiraju na preljubu, rekreativni avanturistički seks ili jednostavno ukazuju na nedostatak privatnog prostora... Umesto da ih učini zlokobnim, umetnik brojne lokacije zabeležene u Sloveniji i drugim zemljama bivše Jugoslavije prikazuje kao tiha i mirna, a o njihovoj pravoj funkciji svedoče samo urbane legende i jedva vidljivi ostaci aktivnosti.“³⁴⁶ Pejzaži buvljaka i divljih deponija u prirodnim ili urbanim sredinama, koji se nalaze na fotografijama Branimira Karanovića, takođe se mogu videti i na fotografijama Lazara Pejovića i Voje Radonića. U saradnji sa Igorom Rakičevićem, Lazar Pejović je uradio projekat *Bez naziva* (2002), sa fotografijama deponija prezentovanim na bilbordima u različitim, mahom prometnim delovima gradova u Crnoj Gori.

Izuzev *Ugljevika* Mitra Simikića, svi pomenuti ciklusi, kao i *Doba obnove* Nenada Maleševića, *Belgrade(r)* Gorana Micevskog i *Novi prolaz* Mirjane Bobe Stojadinović, nalazili su se u sklopu izložbe *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*. Izložba je bila regionalnog karaktera, prikazana u Beogradu 2013. Godine u galerijama „Remont“ i „Podroom“ Kulturnog centra Beograda. Pokrenuta na inicijativu galerije „Photon“ iz Ljubljane 2012. godine i predstavljala je neki vid istraživačkog poduhvata, koji je okupio veliki broj umetnika i kustosa iz svih država bivše Jugoslavije.³⁴⁷ Većina selektovanih radova su delovi obimnijih ciklusa nastalih kao rezultat

³⁴⁶ Miha Colner, *Jaka Babnik – Jebodrom*, <http://jakababnik.com/personal-work/> (Pristupila 10. 02. 2023).

³⁴⁷ Izložba je realizovana u saradnji sa partnerskim organizacijama iz regije: Remont – nezavisna umetnička asocijacija (Beograd), Collegium Artisticum (Sarajevo), Narodni muzej Crne Gore (Cetinje), Stacion – Centar za savremenu

višegodišnjih istraživanja ekonomskih, kulturnih, društvenih i političkih promena i stanja u kojem se društvo nalazilo od početka devedesetih godina 20. veka, kada je krenuo raspad Jugoslavije, pa do kraja prve decenije 21. veka. Bilo pojedinačne ili kolektivne, privatne ili javne, promene koje su umetnici zabeležili uticale su na gotovo sve sfere života, uključujući i odnos prema prirodnim i urbanim pejzažima, novom i starom, prošlosti, konzumerizmu post-potrošačkog društva, medijima ili traumama koje su određeni događaji iz savremene istorije ostavili.

Promene u percepciji i tretmanu fotografskog medija, kao i pejzaža, jedan od kustosa izložbe Miha Colner doveo je u vezu sa dešavanjima na internacionalnoj sceni tokom šezdesetih godina 20. veka. Te promene rezultirale su novim fotografijama pejzaža u radovima Berna i Hile Beher i Stivena Šora³⁴⁸, kao i drugih fotografa sa izložbe *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*. One se takođe mogu dovesti u vezu sa fotografijama Roberta Frenka, u tom smislu što je on među prvima od dokumentarnih fotografa krenuo da fotografiju tretira na drugačiji način, izvan svih pravila i zakona modernizma. I ono što je možda najvažnije, prikazivao je scene i situacije koje su tadašnje američko društvo i kultura ignorisali. Još jedna paralela je novi dokumentarni pristup, karakterističan za fotografe Li Fridlandera, Gerija Vinogrenda i Dajen Arbus. Prethodne generacije dokumentarnih fotografa na internacionalnoj sceni, među kojima su osnivači fotografske agencije „Magnum“ Robert Kapa (Robert Capa), Anri Kartje-Breson, Dejvid Čim Sejmur (David Chim Seymour) i Džordž Rodžer (Georg Rodger), smatraju se pretečama modernih angažovanih fotografa. Radili su fotografije koje su objavljivane u dnevnim i nedeljnim listovima i njihovim naslovnim stranicama, ali su istovremeno morale da poseduju vrednosti umetničke fotografije kako bi mogle da se izlažu na izložbama. Bitna odlika prakse ovih fotografa je upotreba 35 mm foto-aparata malog formata, koji su im omogućavali da se brže kreću i da budu sastavni deo akcije ili neke situacije. Poslednje decenije 20. i početkom 21. veka počela je da se izdvaja jedna grupa autora sa internacionalne scene, koja je sve više počela da koristi srednji ili velikoformatni tip foto-aparata. Njih ne zanima da budu u nekoj akciji ili da ovekoveče *odlučujući*

umetnost (Priština), Savremena Hrvatska fotografija (Zagreb) i Film & Film (Pula). Prošireni kustoski i istraživački tim projekta činili su: Miha Colner, Mirjana Dabović, Albert Heta, Saša Janjić, Ana Opalić, Vala Osmani, Zoran Petrovski, Dejan Sluga, Sandra Vitajić i Branka Vujanović. Pored navedenih fotografa, među učesnicima izložbe bili su: Sandra Vitaljić, Ivan Petrović, Amer Kapetanović, Robert Jankuloski, Majlinda Hoxha, Vigan Nimani, Ivan Zupanc, Paula Muhr, Duško Miljanić, Viktor Šekularac, Tomaž Gregorič, Silvester Kolbas, Darija Petković, Andrej Đerković, Tarik Samarah, Viktor Šekularc, Bojan Salaj i drugi. Videti: Miha Colner (ed), *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, (Pordenone: Comune di Pordenone, 2012)

³⁴⁸ Videti: Miha Colner, „Photography as Testimony of Place and Time“ u *Ibid.*, 9.

trenutak, već samo ono što dolazi posle – kada nema ljudi, neke radnje, kada se sve smiri i ostane samo prostor sa jedva ili potpuno vidljivim tragovima dešavanja. Neki od fotografa poput Vili Doertia i Pola Grejema su spomenuti u četvrtom delu disertacije³⁴⁹. Među autorima koje je Šarlot Koton navela nalaze se i Sofi Risterluber (Sophie Ristelhueber)³⁵⁰, Sajmon Norflok (Simon Norfolk), Pol Sivrajt (Paul Seawright), Ori Geršt (Ori Gersht) i drugi.³⁵¹ Smenu 35 mm fotoaparata sa onima srednjeg ili velikog formata, Kotonova je uporedila sa istorijom fotografije 19. veka i praksom fotografa koji su tada snimali pejzaž.³⁵² Kao odličan dokaz navela je fotografiju *Dolina senke smrti* (Valley of the Shadow of Death, 1955) Rodžera Fentona iz Krimskog rata, koju je uporedila sa fotografijom Pola Sivrajta *Dolina* (Valley). Obe fotografije prikazuju ratno polje nakon bitke. Na Fentonovoj fotografiji je to prazna dolina sa topovskom đuladi, dok je na Sivrajtovoj veoma sličan predeo sa ostacima granata, snimljen negde u Avganistanu.³⁵³ Razlika je u tome što je Fentonova *Dolina senke smrti*, ako ne jedina, onda možda jedna od retkih fotografija na kojima je zabeležio ratno stanje. Sve ostale njegove fotografije snimljene su u cilju zataškavanja ili ublažavanja realnosti. Fotografija Pola Sivrajta prikazuje jedan fragment zemlje, potpuno izmenjene i uništene granatiranjem.

Praksa ovih fotografa usmerena je ka pejzažu kao mestu ratišta i mnogih drugih različitih političkih previranja u Irskoj, Avganistanu, Ugandi, Jerusalimu ili Palestini, ali i ka mestima koja su pretrpela promene usled ekoloških ili klimatskih promena i obeležila društvo novog milenijuma. Takođe se ne odnosi samo na prikaz predela koji su bili mesta različitih sukoba, već i na predele koji su stecišta socijalnih i kulturnih razlika, ekonomije i politike poznog kapitalizma, kao što je rad *Riblja priča* Alana Sekule. U ovaj vid dokumentarne fotografije spadaju i one sa portretima

³⁴⁹ Videti: 4.4.2. Pejzaži kulture.

³⁵⁰ U saradnji sa Edicijom Jugoslavija i Francuskim institutom u Beogradu 24. 10. 2022. godine u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu priređen je razgovor sa Sofi Risteluber o njenoj fotografsko-umetničkoj praksi i percepciji pejzaža kao nosioca ožiljaka i tragova nastalih uglavnom nakon ratnih sukoba. Svoje radove ne izlaže isključivo kao fotografije već i kao instalacije i video. U razgovoru su učestvovala i Una Popović, kustoskinja Zbirke fotografije, filma, videa i digitalnih medija Muzeja savremene umetnosti i dramaturškinja Ivana Momčilović (Edicija Jugoslavija). Videti: Una Popović, Ivana Momčilović, *Razgovor sa Sofi Risteluber Silent Landscapes / Jedan žanr ratne fotografije (1982–)*, na <https://msub.org.rs/talk-program/razgovor-sa-sofi-ristelubersilent-landscapes-nemi-pejzaži-jedan-zanr-ratne-fotografije-1982/> (Pristupila 11. 05. 2023).

³⁵¹ Videti: Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, (London: Thames and Hudson, 2008), 167-170.

³⁵² Videti: Ibid.

³⁵³ Videti: Ibid.

ljudi koji su prošli kroz neke traume ili žive u određenim marginalizovanim zajednicama i okruženjima. Bez obzira da li nastaju nakon sukoba ili na nekim drugim mestima, pejzaži 21. veka, koji se označavaju terminom *kulturni pejzaži*, podeljeni su između onih koji su potpuno neutralni i ambivalentni i onih koji poseduju određenu dozu napetosti veoma blisku Atžeovim fotografijama Pariza. U tekstu kataloga izložbe *Novi dokumenti*, Džon Šarkovski je istakao da cilj fotografa Dajen Arbus, Li Fridlandera i Gerija Vinogrenda „nije bio da reformišu život, već da ga upoznaju.“³⁵⁴ Svet ne može više da se posmatra samo kao izvor nečeg lepog i čudnovatog, već i kao izvor nečeg iracionalnog i običnog³⁵⁵. Upravo to i čine fotografi ne samo internacionalne scene, već i sa ovih prostora. Izložba *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža* reflektovala je stanje postindustrijskog potrošačkog društva, društvene i političke prilike Amerike i Zapadne Evrope, transformaciju pejzaža stereotipnim predgrađima, gigantskim tržnim centrima, auto-putevima i parkinzima. Izložba *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža* je takođe pokazala političke, kulturne i ekonomske promene na primeru ex-jugoslovenskog tranzicionog društva. Umetnici koji deluju od devedesetih i tokom prve decenije 21. veka su prema Mihi Colneru „pažljivi spoljni posmatrači i komentatori sveta koji se nezadrživo menja, a u svoj rad unose izraz ambivalentnosti i skepticizma prema opšteprihvaćenim diskursima.“³⁵⁶

Posle socijalističkog realizma, novog humanizma, lajf fotografije i sa dolaskom konceptualne umetnosti ili *nove umetničke prakse*, promenio se pogled na fotografiju i na ono šta ona može da bude. Izložba *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža* predstavlja samo jedan od mogućih prikaza i tumačenja fotografije, ali i pejzaža. U vreme kada je bila predstavljena u Beogradu, prošle su skoro četiri decenije od održavanja izložbe *Nove fotografije*. Na prvoj izložbi učestvovali su uglavnom fotografi, a na drugoj umetnici internacionalne i nacionalne scene, odnosno konceptualne umetnosti i *nove umetničke prakse*. Poslednja decenija prošlog i početak ovog veka, kada je većina umetnika završavala studije ili započinjala rad u Srbiji, obeležena je različitim dešavanjima i pojavama novih umetničkih prostora. Kraj osme i početak devete decenije, s jedne

³⁵⁴ John Szarkowsky, *New Documents*, MoMA press realease, na https://www.moma.org/documents/moma_pressrelease_391564.pdf?_ga=2.151427135.701693690.1682695869-1305437821.1682695869 (Pristupila 18. 03. 2023).

³⁵⁵ Videti: Ibid.

³⁵⁶ Miha Colner, „Photography as Testimony of Place and Time“ u Miha Colner (ed), *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, (Pordenone: Comune di Pordenone, 2012), 9

strane protekao je u zatvaranju „Salona fotografije“, tada jedine fotografske galerije u Beogradu. S druge strane, fotograf Stanislav Šarp (Đorđe Milekić) osnovao je fotografsku grupu FIA (FotograFIA), koja je dve godine kasnije u nekadašnjoj galeriji „Sebastian“³⁵⁷ u Beogradu organizovala izložbu *Fobjekti* sa fotografijama na različitim objektima napravljenim od pronađenog ili recikliranog materijala. Iste godine Šarp je pokrenuo časopis L'Impossible koji je izlazio do 1995. godine kao i Publikum kalendar nove umetnosti na kojem su od 1993. do 2008. godine učestvovali razni umetnici.³⁵⁸ Pre dve godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu održana je retrospektivna izložba Goranke Matić. Ovo je druga izložba nekog fotografa priređena u ovoj instituciji. Prvi koji je izlagao u Muzeju savremene umetnosti bio je Mirko Lovrić 1998. godine. Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu je u poslednje tri decenije priredio više samostalnih izložbi internacionalnih i nacionalnih fotografa, a Studentski kulturni centar je nastavio da kroz svoje galerijske prostore promoviše savremenu umetnost i fotografiju kroz izložbe autora različitih generacija. Tokom prve decenije 21. veka galerija „Cirkus“ SKC, pod tadašnjom urednicom i fotografkinjom Paulom Muhr (Miklošević), bila je jedno od stecišta za prezentaciju izložbi uglavnom studenata fotografije, mladih i neafirmisanih fotografa. Sredinom 1999. godine osnovana je Nezavisna umetničaka asocijacija – Remont, a već naredne godine otvorena je i galerija istoimenog naziva koja takođe aktivno učestvuje u promociji umetnika nacionalne, ali i regionalne scene. Posle više od decenije nepostojanja nijedne fotografske galerije u Beogradu i Srbiji, a u cilju afirmacije svega vezanog za ovaj medij otvorena je galerija Artget. Tokom godina „organizovan je veliki broj programa koji afirmišu i „promišljaju“ različite aspekte fotografije, od vođenja kroz izložbe i razgovore sa umetnicima, istoričarima i teoretičarima umetnosti/fotografije, do posebno koncipiranih predavanja i radionica za različite ciljne

³⁵⁷ Na mestu galerije u Knez Mihailovoj ulici danas se nalazi zgrada Progres.

³⁵⁸ Pored Stanislava Šarpa i Nade Ray (Nada Rajičić), koji su bili glavni pokretači u delovanju grupe, učestvovali su istoričarka fotografije Milanka Todić, fotograf Aleksandar Kujučev, Milanka Todić, Robert Julher, Vladimir Milojević Vlatron, Milan i Uroš Tepavac, Isak Aslani, Goran Basarić i drugi. Videti: Darka Radosavljević-Vasiljević, „Skice za beogradsku likovnu scenu devedesetih“, u Irina Subotić (ur.), *Umetnost na kraju veka*, (Beograd: Clio, 1998), na https://www.rastko.rs/likovne/xx vek/darka_radosavljevic.html, i na Stanislav Sharp, *Slekcija projekata*, <https://stanislav-sharp.serbiareloaded.com/projekti/> (Pristupila 23. 02. 2023).

grupe...³⁵⁹ Koncept galerije jeste da se na svakih godinu dana bira umetnički direktor³⁶⁰ koji u saradnji sa timom pravi program izlagačke sezone, predstavljajući samostalne i grupne izložbe internacionalnih i nacionalnih fotografa i umetnika, fotografskih grupa ili izložbe vezane za umetničku fotografiju, istoriju fotografije i foto-arhive. Pored izložbenih i edukativnih aktivnosti, galerija je od 2005. godine pokrenula i izdavačku delatnost usmerenu na dve grupe izdanja, iz oblasti teorije fotografije i monografije fotografa. Druge umetničke institucije u Beogradu, Novom Sadu, Subotici, Kragujevcu, Nišu, takođe u svojim programima obuhvataju grupne ili pojedinačne izložbe fotografije ili različitih medija. Podršku ka daljoj afirmaciji fotografije u Srbiji, ali i na prostorima bivše Jugoslavije, dala je Inicijativa „Fotodokumenti“, koju su 2010. godine pokrenuli istoričari umetnosti i kustosi Slađana Petrović-Varagić i Miroslav Karić, u cilju analiziranja fotografije kao društvenog fenomena i medija umetničkog izražavanja kroz različite pristupe i prakse. Inicijativa je organizovala tri izložbe u Beogradu i Požegi (*Fotodokumenti 2010*, *Fotodokumenti 02 2012* i *Kolektivne prakse i fotografija u regionu 2017*) i stručni skup *Fotodokumenti 2011*, koji je održan u Požegi.³⁶¹ Od 2019. godine pokrenuli su i video serijal „Fotodokumenti – portfolio“. Do sada je snimljeno jedanaest portfolija, svaki posvećen određenom autoru i autorki različitih generacija, koji kroz intervju i prikaze svojih fotografija govore o svom radu, viđenju fotografije, produkciji, fotografiji kao arhivu, teoriji i drugim aktuelnim stvarima.³⁶² Takođe, kada je u pitanju fotografska edukacija, važno je napomenuti da više nije ograničena na dve obrazovne institucije – Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu i Akademiju umetnosti u Novom Sadu. Fotografija se takođe studira u okviru Fakulteta dramskih umetnosti, Fakulteta

³⁵⁹ Videti: Vesna Danilović, „Fotografska galerija Artget Kulturnog Centra Beograda–11 godina“, u Slađana Petrović-Varagić, Miroslav Karić (ur.), *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti Požega*, (Požega: Nezavisni filmski centar „Filmart“, 2012), 43.

³⁶⁰ Neki od dosadašnjih umetničkih direktora galerije „Artget“ bili su Jovan Čekić, Milanka Todić, Milan Aleksić, Branimir Karanović, Goran Malić, Goranka Matić, Đorđe Odanović i drugi. Videti: Ibid.

³⁶¹ Prva izložba „Fotodokumenti“ prikazana je u Gradskoj galeriji Kulturnog centra Požega i obuhvatala je radove Mihaila Vasiljevića, Dušice Dražić, Goran Micevski, Ivan Petrović, Katarina Radović. Druga je održana u Salonu Muzeja savremene umetnosti, Uličnoj galeriji i Galeriji Remont. Izložba Kolektivne prakse i fotografija u regionu je razmatrala ulogu i fenomen kolektivizma, odnosno fotografskih grupa i inicijativa u fotografiji. Među učesnicima bili su: Rostfrei Publishing, Fotosfera, Davor Konjikušić, Ured za fotografiju (UzF), Organ Vida, CHKRAP!, Kamerades, Belgrade Raw, Iza ekrana, Ni Foto, Centar za fotografiju (CEF), Dislokacije. Videti: <https://www.film-art.org/fotodokumenti/izlozbe.html> (pristupila 13. 03. 2023).

³⁶² Pored Slađane Petrović-Varagić i Miroslava Karića, urednica serijala je i Milica Lapčević. Neki od autora i autorki koji su učestvovali u serijalu su: Aleksandar Kelić, Mihailo Vasiljević, Katarina Radović, Branimir Karanović, Luka Klikovac, Goranka Matić, Stefana Savić, Aleksandrija Ajduković i drugi. Videti: <https://www.film-art.org/fotodokumenti/video.html> (pristupila 13. 03. 2023).

likovnih umetnosti, Fakulteta za medije i komunikacije, a izvesno vreme i na tadašnjoj Akademiji umetnosti BK, što je takođe dosta uticalo na pojavu raznovrsnosti i kompleksnosti u načinima kako se ovaj medij tretira u umetnosti.

5.4. Druga priroda Andree Palašti ili pejzaž kao mesto zločina

Na tezu Vilijama Mičela o pejzažu kao sredstvu za naturalizaciju zla, može da se nadoveže mišljenje Džona Bergera da se o svakom okruženju, bez obzira da li je to grad ili priroda, mora razmišljati kao o nečemu što je podjednako podložno kako dobrom tako i zlom.³⁶³ Termin *zlo* može da se odnosi na izumiranje prirodnog sveta, uništavanje prirode, industrijalizaciju i mnogo toga još. U ovom poglavlju fokus je na onim pejzažima koji su u vezi sa njegovim najstrašnijim oblikom povezanim sa smrću. Neki od njih su obeleženi spomenicima kao vizuelnim podsetnicima istorije i stradanja. Međutim, da li je to dovoljno da se shvati prošlost?

Ovim kompleksnim odnosom prirode, istorije, sećanja i zla bavila se Andrea Palašti. Nju ne zanima priroda kakva nam se prikazuje, već šta se krije iza, na prvi pogled, sasvim običnog brda ili šume. U *Albanija, nova ljubav Mediterana* Andrea Palašti je za analizu uzela deo prošlosti i istorije Albanije, kao zemlje istočne Evrope koja je sa prelaskom iz komunizma u novo doba prošla kroz manje ili više slične promene kao i neke zemlje na Balkanu. Naziv rada umetnica je preuzela od promotivnih turističkih spotova, koji je već godinama unazad reklamiraju pod parolom „Albania New Mediterian Love“. Praćeni odgovarajućom muzikom, poput mnogih drugih spotova rađenih u svrhu privlačenja turista, oni prikazuju reke, more, plaže, primorske gradove, sela, brda, hranu i ljubazne domaćine. Ono što se na njima skoro pa uopšte ne vidi, jeste na stotine hiljada malih bunkera koji se nalaze po celoj zemlji. Njihova brojka, kao i materijali od kojih su izgrađeni, pa i raznolikost arhitekture je i više nego dovoljna da se u potpunosti izmeni izgled pejzaža. Većina bunkera je izgrađena tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka u vreme komunističke vladavine Envera Hodže (Enver Hodya). Iako nikada nisu bili korišćeni, nakon

³⁶³ Videti: Videti: John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, (London – New York: Verso, 2016), 115-116.

izgradnje svaki od njih je prolazio kroz test izdržljivosti koji se sprovodio na psima.³⁶⁴ Decenijama nakon pada njegove vladavine, Andrea Palašti je fotografisala neke od njih, koji su u međuvremenu potpuno promenili namenu i postali mesta ljubavnih sastanaka, što i odgovora nazivu rada, ali paradoksalno i reklame. Drugi su se vremenom, zbog urušavanja, korova i biljaka koji su ih prekrili, gotovo potpuno stopili sa pejzažem.

Posle ovog, Andrea Palašti uradila je više radova od kojih se izdvaja *Druga priroda* (2012), realizovan u sklopu jednog šireg projekta i izložbe pod nazivom *Kultura sećanja: Sadašnjost prošlosti*³⁶⁵. Kao osnovno polazište poslužio joj je tekst Teodora Adorna (Theodor Adorno) u kojem je izneto mišljenje da je priroda sama po sebi prolazna, a to automatski znači da je uključen element istorije.³⁶⁶ „Najdublja tačka u kojoj konvergiraju povest i priroda upravo je onaj moment prolaznosti.“³⁶⁷ U prethodnom radu Andrea Palašti je koristila slogan turističke reklame, dok ceo rad čini nekoliko dokumentarnih fotografija. Ovde je fotografisala pejzaže Zasavice I i Zasavice II, okolinu sela Jabuke, Stari mlin kod Šapca i memorijalne spomenike u Kladovu i Jabuci. Između sela Zasavice I i Zasavice II nalazi se deo koji se zbog izgleda prirode i životinjskog sveta danas smatra jednim od najvažnijih specijalnih rezervata prirode u Vojvodini i Srbiji. To je priroda koju većina posetilaca vidi i zna. Nedaleko od nje, kod pomenutih mesta se krije još jedna lokacija koja se vezuje za Drugi svetski rat, kada je na tom mestu i ostalim koje je fotografisala Andrea Palašti, ubijeno više hiljada ljudi, mahom Jevrejske nacionalnosti. Šume, livade, putevi, njiva Lazara Ljubičića³⁶⁸, koji su zabeleženi na potpuno neutralnim fotografijama Andreje Palašti, u stvari su tačna mesta na kojima su vršena masovna pogubljenja. Njima je priključila tekstove i druge

³⁶⁴ Videti: Andrea Palašti, *Albania, a new Mediterranean love*, na <https://andreapalasti.com/Albania-a-new-Mediterranean-love> (Pristupila 20. 02. 2023).

³⁶⁵ Projekat je realizovan kroz saradnju sa nezavisnom grupom kustosa Kultura sećanja i Udruženja Svetlost u Šapcu, uz podršku kulturnih i prosvetnih institucija. Pored umetnica Andree Palašti, Milice Tomić i Vahide Ramujkić, među učesnicima bili su predavači, profesorka i učenice Šabačke gimnazije, predstavnice navedenih udruženja i institucija grada Šapca i drugi. Videti: Marija Ratković, Dejan Vasić (ur.), *Kultura sećanja: Sadašnjost prošlosti*, (Šabac: Udruženje Svetlost, 2013–2014), 3.

³⁶⁶ Videti: Teodor. V. Adorno, *Ideja prirodne povesti*, na <https://doi.org/10.19090/arhe.2010.14.%p116>. (Preuzela 22. 02. 2023).

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Njiva Lazara Ljubičića se nalazi kod sela Zasavica II. Tokom 1941. godine tu je pogubljeno preko hiljadu Jevreja. Nakon ovog događaja Lazar Ljubičić je prestao da obrađuje njivu, kao i njegovi naslednici. Videti: D. Dragičević, „Zahvalnost iz Izraela Lazaru Ljubičiću“, na <https://www.politika.rs/sr/clanak/29848/Zahvalnost-iz-Izraela-Lazaru-Ljubivicu> (Pristupila 21. 03. 2023).

fotografije s prikazima različitih predmeta koje je pronašla na tim mestima ili do kojih je došla (čaura od metaka, kukuruz sa njive Lazara Ljubičića, ostatke glinenih golubova u blizini sela Jabuka, damsku torbicu s početka četrdesetih godina u vlasništvu jevrejske porodice Mojse i druge). Povezujući ih sa fotografijama prirode, Andrea Palašti je stvorila kompleksan rad koji „funkcioniše kao tekstualno-vizuelna dekonstrukcija dominantnih narativa prošlosti, ali i sadašnjosti i na taj način čini vidljivim politike procesa formiranja kulturalnog sećanja na stradanja u toku Drugog svetskog rata.“³⁶⁹ „Spomenici tvrde da imaju značaj određenih likova ili priča, što često doprinosi izostajanju složenosti. Ratni spomenici su posebno izuzetni: oni slave ono što je zapravo užasno i kanonizuju smrt pojedinaca bez podsećanja na posledice takvih gubitaka na zajednicu i porodicu.“³⁷⁰ Istorija, rat i sećanje ne mogu više da se posmatraju samo kroz spomenike, memorijalne parkove ili zapise i svedočenja učesnika borbe. Uvodeći fotografije na pogled običnih predmeta, Andrea Palašti je dekonstruisala predstavljanje prošlosti i pejzaža kao isključivo lepog ili potpuno neutralnog prizora.

Tematski bliski *Drugoj prirodi* izdvajaju se dva rada umetnika sa područja bivše Jugoslavije i internacionalne scene. Prvi je *Neplodna tla* (2009–2012) hrvatske fotografkinje Sandre Vitaljić, koji se bavi pejzažom kao mestom stradanja, sećanjem, istorijom, ali i mitologijom i njenom zloupotrebom u svrhu politike. Deo fotografija se nalazio u sklopu izložbe *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*, a pre tri godine prikazan je na njenoj samostalnoj izložbi u galeriji „Artget“. Sastoji se od više kolor fotografija prelepih šuma, reka, jezera, ribnjaka, njiva i staza snimljenih u Hrvatskoj. Prikazani su u izmaglici, pod suncem i u različitim godišnjim dobima. Na nekima se u daljini primećuju tragovi ljudskog prisustva. Mesta koje je Sandra Vitaljić fotografisala nisu samo sastavni deo narodnih mitova ili politike i ideologije tokom devedesetih godina 20. veka već su i mesta stradanja, smrti i mučenja. To su logori, masovne grobnice ili mesta na kojima su ljudi streljani. Osim Jasenovca i nekoliko lokacija poput Medačkog džepa, uvale Slana na ostrvu Pag, Sljemen-Adolfovac, Bučja ili Ključa Brdovečkog, u istoriji 20. i 21. veka kao mesta stradanja gotovo su potpuno zaboravljena. Kod većine nema ni jednog natpisa ili spomen-ploče o zločinima koji su se tu desili, ne samo tokom rata devedesetih već i tokom Drugog svetskog rata. Koliko su

³⁶⁹Andrea Palašti, „Druga priroda 2012. / Second Nature“, *AM Journal of Art and Media Studies*, No. 3, June 2013 na <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/41/414> (Pristupila 22. 02. 2023)

³⁷⁰Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 73.

Neretva, Kozara, Sutjeska ili Šumarice i mnoga druga slična mesta na području bivše Jugoslavije postala sastavni deo kolektivnog sećanja, toliko većina ovih mesta pripada samo sećanjima određenih pojedinaca. Kako je rekla Sandra Vitaljić, „serijom fotografija *Neplodna tla* nastojim kreirati mjesto sećanja unutar prostora fotografije, alternativni memento kojeg ne kreira ideologija, već potreba da se otvori prostor i za žrtve koje nikada neće dobiti svoje mjesto u oficijelnoj kulturi pamćenja.“³⁷¹ Umetnica je fotografisala prirodu takvu kakva jeste, u njenoj lepoti koja joj je i obezbedila mesto unutar narodnih priča i mitova, a zatim je počela da se zloupotrebljava u savremenoj politici i mitologiji. Za razliku od Andree Palašti, ona nije uvela druge narative u rad. Jedino što se nalazi pored svake fotografije jeste kraći informativni tekst sa istorijskim faktima šta i kada se odigralo na mestu koje prikazuje. U jednom delu svoje doktorske disertacije *Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i postjugoslovenske umetnosti*, Andrea Palašti posebno se osvrnula na ovaj rad. Ukazala je da činom Sandre Vitaljić koji se ogleda upravo u imenovanju mesta i uvođenju teksta o njemu, pejzaž postaje „svojevrsni Bartovski *punctum*, koji se ogleda u saznanju prikrivenog značenja.“³⁷² Fotografišući prirodu takvu kakva jeste, Sandra Vitaljić je na neki način raskrinkava kao mesto čija lepota i mitologija prikrivaju zlo i traume. Pored ovog, kao što sam već pomenula, jedna od karakteristika tretmana pejzaža u praksama umetnika na prelazu veka je da se zbog svoje praznine i veoma specifične, gotovo napete atmosfere, mogu okarakterisati kao mesta zločina, iako većina njih to realno nije. Na fotografijama Sandre Vitaljić nema potrebe za tim, jer pejzaž je upravo to – mesto zločina.³⁷³

Drugi primer u kojem se pejzaž između ostalog tretira kao mesto zločina jesu neke od fotografija izraelskog fotografa Oria Geršta. Tokom putovanja po Judejskoj pustinji Geršt je uradio više fotografija, među kojima se izdvaja *Mesto bez naziva 3* (Untitled Space 3, 2001), koja prikazuje prazan put sa jedva vidljivim tragovima guma automobila. Kroz istoriju i u Starom zavetu, pustinja Judeje je bila mesto sukoba i egzodusa. Ovo obeležje njene prošlosti nastavlja da

³⁷¹ Sandra Vitaljić, *Neplodna tla*, na <https://www.kcb.org.rs/2020/08/sandra-vitaljic-neplodna-tla/> (pristupila 5. 02. 2023).

³⁷² Videti: Andrea Palašti, *Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i postjugoslovenske umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2015), 183. na https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/69/Andrea%20Palasti_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Pristupila 15. 02. 2023).

³⁷³ Videti: Aleksandar Kostić, *Sandra Vitaljić – Neplodna tla*, na <https://www.kcb.org.rs/2020/08/sandra-vitaljic-neplodna-tla/> (Pristupila 5. 02. 2023).

traje i danas. Deo puta na Gerštovoj fotografiji nalazi se na mestu koje je utočište izbeglicama i mnogim drugim politički nepodobnim ljudima, u vreme ustanaka Palestinaca protiv Izraela.³⁷⁴ Sledeći njegov rad *U liniji* (*In the Line*) realizovan je kao video-slajd projekcija. Nastao je u Evropi i pripada projektu *Likvidacija* (*Liquidation*, 2005). Fotografijama dominira minimalistički i gotovo pitoreskni pejzaž, snimljen zimi, pod snegom i sivim nebom. Linija neba i zemlje je dodatno naglašena redom ogoljenog drveća koje, praćeno odgovarajućim zvukom, polako pada. Na ovaj način Ori Geršt je suprotstavio dve istorije, ali i dva potpuno različita pogleda na prirodu. Prva se vezuje za romantizam u Nemačkoj koji je imao veoma specifičan odnos prema prirodi i njenoj lepoti, a o kojem će biti nešto više reči u narednom poglavlju disertacije. Druga istorija pripada vremenu nacističke Nemačke i holokausta, kada priroda nije bila ništa drugo do veliko gubilište.³⁷⁵ Ogoljeno drveće u padu ne personifikuje ništa drugo do žrtve pogroma, a i sam rad nastao je na stvarnim mestima holokausta i stradanja. Kao i Sandra Vitaljić, Ori Geršt ukazuje da lepota pejzaža može da bude veoma varljiva, ali i da je priroda krhka i kao takva lako može da se uništi, baš kao i životi. S druge strane, u ovom radu javlja se još jedan bitan element po kojem se on razlikuje ne samo od Sandre Vitaljić, već i od Andree Palašti. U svojim teorijama fotografije, Susan Sontag i Vilem Fluser uporedili su foto-aparat sa puškom ili pištoljem, a fotografa sa lovcem koji vreba lovinu. „Kao što je kamera sublimacija pištolja, tako fotografisati nekoga predstavlja sublimirano ubistvo...“³⁷⁶ Za razliku od Sontagove koja nije otišla dalje od ove konstatacije³⁷⁷, Vilem Fluser je razradio tezu kroz već pomenuti program foto-aparata, odnos fotografa i aparata, kao i sam čin fotografisanja ili fotogest.³⁷⁸ Ovo se po njima uglavnom odnosi na fotografe ulične fotografije i foto-žurnalizma, ali može da se dovede u vezu i sa radom drugih autora. Primer toga je rad *Likvidacija*, u kojem je Ori Geršt sebe stavio u funkciju onoga koji vreba kamerom, ali ne kao lovca već kao krvnika ili egzekutora. Foto-aparat je tako ovde simbolično postao ništa drugo do sredstvo egzekucije.

³⁷⁴ Videti: Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, (London: Thames and Hudson, 2008), 70-71.

³⁷⁵ Videti: Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, (London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 298-299.

³⁷⁶ Susan Sontag, *O fotografiji*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 22-23.

³⁷⁷ Videti: Ibid.

³⁷⁸ Videti: Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda), 2005, 31-36.

5. 5. Treći pejzaž i grad kao prostor sećanja

5.5.1. Pejzaž u praksi umetničke grupe diSTRUKTURA

U knjizi *Tri ekologije* Feliks Gatari (Félix Guattari) smatra da nije dovoljno samo da se okrenemo spasavanju i zaštiti prirode, već i društva, kulture, individualnih i kolektivnih načina života. Ekologiju ne vezuje samo za okruženje, već i za naučni i tehnološki razvoj koji su potpuno promenili sistem života, funkcionisanja i razmišljanja ljudi. Jedini način da se izvučemo iz krize u koju smo zapali, Gatari vidi u artikulaciji „subjektivnosti koja se upravo rađa, sociusa koji se upravo menja, prirodnog okruženja koje prolazi kroz proces stvaranja iznova.“³⁷⁹ Svi oni su lančano povezani i podjednako važni. U protivnom, jedan od scenarija koji je sve bliži realizaciji mogao bi da bude sličan tvrdnji Pola Virilia da „neće ostati mnogo prostora na ovoj planeti, koja ne samo što je zagađena, već je svedena na ništicu od strane tele-tehnologija sveopšte aktivnosti.“³⁸⁰

Teze koje je izneo Feliks Gatari, vraćaju nas pomalo u vreme kada je čovek bio okrenut prirodi, kada je pejzaž postao dominantan žanr u umetnosti, ujedno u vreme neposredno pre nastanka fotografije. Umetnik 19. veka je, kako je Džon Berger istakao, iskusio prirodu i po tome se dosta razlikuje od umetnika renesanse i manirizma. Dok se prvi trudio da imitira prirodu, drugi

³⁷⁹ Feliks Gatari, *Tri ekologije*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2021), 50.

³⁸⁰ Pol Virilio, „Treći interval“, u Jovan Čekić i Jelisaveta Blagojević, *Moć/Mediji/&*, (Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2012), 324.

je pokušao da je prevaziđe.³⁸¹ Na slikama jednog od vodećih slikara romantizma, nemačkog umetnika Gaspara Fridriha Davida (Caspar David Friedrich), prikazana su brda, planine, glečeri, šume sa sakralnim gotičkim ruševinama, mora i jezera u svojoj punoj snazi, lepoti i veličini. Obavezni dodatak slikama je usamljena ljudska figura, nekada u prvom, a nekada u zadnjem planu, kako gleda sa tačke sa koje se priroda i krajolik najbolje vide. Gotovo uvek, figura je okrenuta ka predelu i leđima ka posmatraču. Između figure i pejzaža uglavnom ne postoji ništa što bi moglo da remeti njihov odnos.

Umetnička grupa diSTRUKTURA, čiji su članovi Milica Milićević i Milan Bosnić, vraća se takvom načinu gledanja prirode, poput monaha ili putnika bez nekog određenog cilja koji gledaju more sa Gaspar Fridrih Davidovih slika – *Monah pored mora* (Monk by the Sea, 1810) i *Lutalica iznad mora* (Wanderer above the Sea, 1910). U radovima *Licem u Lice* (Face to Face, 2005–2008) i *Ne tako daleko* (Not so Far Away, 2007–2008), a zatim i u *Pejzažu napravljenom od strane čoveka* (In Man Made Landscape, 2008), umetnici obilaze velike evropske i svetske gradove, ostatke starih civilizacija (Kairo, Grac, Beč, Ženeva, Napulj, Matera, Sparta), ali i Novi Beograd. U potrazi za savršenim pejzažom odlaze u kopove rudnika, šume, polja i pustinje. Stoje na ivicama okna, brda ili nekog drugog vidikovca. Njihovo lutalaštvo se završava fotografijom mesta i njih koji ga posmatraju sa tačke gledišta koja obuhvata gotovo ceo prostor. Neretko su prikazani u daljini, kao dve minijature figure i gotovo uvek okrenuti leđima foto-aparatu pa samim tim i posmatračima, kao i akteri sa slika Gaspara Fridriha Davida. Fotografije su gotovo savršeno jasne, intenzivnog kolorita i odštampane u velikom formatu, simulirajući dimenzije slika monumentalnog slikarstva. Ono što je drugačije od slika je sam izgled predela. Pejzaž koji umetnici posmatraju i pejzaž od pre dvesta i više godina nisu isti. Izmenjen je delovanjem čoveka, industrijskim razvojem, tehnologijom i masovnim turizmom. Sfumato iznad blokova Novog Beograda nije ništa drugo do smog, kao posledica zagađenja. Kairo sa zgusnutim kućama izgleda kao prenaseljeni grad. U poljima u zadnjem planu se nalazi postrojenje nuklearne elektrane, a na mestu na kojem je sada ogroman rudarski kop u Majdanpeku, nekada davno je bilo brdo. Na jednom od pejzaža su prikazani staza i redovi posečenih stabala obližnje šume. Neki drugi pejzaži uključuju i grupu ljudi i dece koji u identičnim pozama i stavovima posmatraju predeo.

³⁸¹ Videti: John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, (London – New York: Verso, 2016), 77.

Pomenute slike Gaspara Fridriha Davida nastale su skoro tri decenije pre nego što je fotografija bila predstavljena javnosti. Njegove kasnije slike nastale su svega par godina pre zvaničnog otkrića ovog medija. Prve fotografije su vlade zemalja ili izdavači slali na neke od lokacija na kojima su nastale i fotografije diSTRUKTURE. Oni nisu fotografisali sebe u tim pejzažima, već su fotografisali pejzaže. Kao što je u prvom delu disertacije izneto, time su definitivno označili pejzaž kao mesto koje može da se preoblikuje ili modifikuje, što je potpuno suprotno od onoga što je uradila diSTRUKTURA. Pored toga, u okviru istorije fotografije u Srbiji izdvaja se primer percepcije pejzaža koji je drugačiji i samo donekle blizak pogledu na prirodu koju imaju Milica Milićević i Milan Bosnić. Taj pristup nalazi se u fotografijama slikarke Nadežde Petrović koje su nastale tokom Balkanskih ratova. Fotografija *Pejzaž* (1913) snimana je sa uzdignute tačke gledišta i prikazuje nebo, krivudavu reku i okolna brda. „Priroda je za Nadeždu Petrović, duboka lična religija u kojoj umetnik pronalazi obrazac stvaralaštva.“³⁸² Način snimanja, kako je Milanka Todić istakla, pokazuje želju umetnice „da se uhvati možda čak dokumentuje njena lična impresija prostranstvom prostora.“³⁸³

Analizirajući Fridrih Davidovu sliku *Monah pored mora*, Vilijam Mičel se fokusirao na veličinu i odnos monaha naspram prirode kojom je okružen. „Sićušna figura monaha u odnosu na prostranstvo plaže, mora i neba, u prvi mah može izgledati kao iskaz o nevažnosti figure. Ali jedan treptaj oka (ili neka trenutna misao) menja ovaj utisak, pretvarajući pejzaž u ono što je Gaston Bašlar nazvao „intimna neizvesnost“. Pejzaž postaje unutrašnji pejzaž, koji utoliko više evocira svoju prazninu.“³⁸⁴ Slične slike prirode, ali i odnos između čoveka i prirode, kao na slikama Gaspara Fridriha Davida, mogu se naći u još jednom delu koje je nastalo nekoliko godina posle slike *Monah pored mora*. U pitanju je roman engleske književnice Meri Šeli (Mary Shelley) *Frankenštajn ili moderni Prometej* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*), o naučniku Viktoru Frankenštajnu koji je stvorio i oživeo stvorenje od različitih delova tela drugih ljudi. Želja da se stvori savršeno biće se već na samom početku ruši, jer čovek kojeg je stvorio Frankeštajn nije ni nalik onome što je trebalo da bude. Veći deo romana odigrava se u Švajcarskoj i Evropi, po

³⁸² Milanka Todić, *Fotografija i slika*, (Beograd: Cicero, 2001), 45.

³⁸³ Ibid: 47.

³⁸⁴ V. J. T. Mičel, *Šta slike žele?: Život i ljubavi slika*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016), 324 – 325.

šumama, veličanstvenim planinama, ali i glečerima i pustim prostranstvima Arktičkog okeana i Severnog pola. Pejzaže Švajcarske Viktor Frankenštajn posmatra, šeta po njima i divi im se skoro na identičan način na koji to čine i junaci Davidovih slika. Za veštački stvoreno biće nalik čoveku, ovi pejzaži su mesta za beg i skrivanje od ljudi i njegovog tvorca koji ga juri. Mit o netaknutoj prirodi kao slobodi i još uvek koliko-toliko neiskvarenom i čistom odnosu između prirode i čoveka, ovde kao da počinje da se ruši. Kroz odnos i borbu između Viktora Frankenštajna i njegove hibridne tvorevine, roman je na neki način najavio sve ono što će uslediti – industrijska revolucija, razvoj nauke, pojava veštačke inteligencije, genetski inženjering, kloniranje i mnoge druge stvari.

Fotografije diSTRUKTURE prikazuju pejzaž kao sredstvo razmene između prirode i čoveka, pre svega kroz čovekovu eksploataciju koja je dovela do veoma vidljivih i na prvi pogled nevidljivih promena, a zatim i kao sredstvo razmene između umetnika Milice Milićević i Milana Bosnića i prirode koju gledaju. „Ono što na fotografijama nije vidljivo ali je očigledno jeste upravo pogled prisutnog na pejzaž. Pogled ovom prilikom postaje granica između prirodnog – realnog i imaginarnog – doživljenog.“³⁸⁵ Kroz citate iz istorije umetnosti i pejzažnog slikarstva, umetnici su doveli u pitanje granice između privatnog i javnog, ekologiju, zagađenje, urbanizaciju, i na kraju usamljenog i otuđenog čoveka postindustrijskog i tehnološkog društva. U njihovom radu takođe se provlači pitanje da li u takvom društvu kakvo je ovo danas ima mesta za netaknuti pejzaž ili prirodu koja može da opstane i razvije se paralelno sa ovom koja je uništena.

Po rečima Milice Milićević i Milana Bosnića, „teme kojima se bavimo pripadaju procesu detaljnog otkrivanja perceptivnih premisa koje pripadaju dvema nepreglednim osnovama postojanja.“ Prva je prisustvo postojanih zakona prirode, kao što su prikazani u spoljašnjem okruženju, vegetativnih i optičkih prikaza. Očigledno je priznavanje druge teme postojanja, koja pripada prikazu ljudskih i društvenih arhitektonskih promena, predstavljenih ovde digitalnom sintaksom. Ono što ova vrsta radova sugerise jeste kolektivna estetika i antropološka studija kontradiktornosti između prostora – onih transformisanih od strane čoveka, kao i metafizičke prirode koji kreiraju novi *treći pejzaž*.“³⁸⁶

³⁸⁵ Una Popović, „Odnos prema javnom prostoru i prirodi mesta u radovima diSTRUKTURE“, u diSTRUKTURA (ur), *diSTRUKTURA/Joint Venture, 2005–2015*, (Beograd: ProArtOrg, 2016), 130.

³⁸⁶ Treći pejzaž diSTRUKTURA, na <https://distruktura.com/projects/third-landscape-paintings/> (Pristupila 2. 03. 2023).

Teoriju *trećeg pejzaža* razvio je pejzažni arhitekta Žil Klement (Gilles Clément). Polazeći od onih pejzaža na koje smo navikli, kao što su planine, jezera, mora ili šume, Klement smatra da ne bi trebalo više da to budu mesta na kojima se pronalazi priroda, pogotovo ne u nekom netaknutom ili izvornom obliku. Umesto toga, predlaže da prirodu tražimo na običnim mestima za koja nikada ne bismo mogli da pretpostavimo da imaju bilo kakvog potencijala. Ona se nalaze u manjim i većim gradovima, predgrađima, selima i drugim lokacijama. Obično su to delovi zemljišta između zgrada, napuštene fabrike, dvorišta, ivice puteva i auto-puteva, to jest svi napušteni ili na pogled nevidljivi prostori čine *treći pejzaž*.³⁸⁷ Sve ono što društvo smatra potpuno bespotrebnim ili neupotrebljivim jeste *treći pejzaž*. Takvi prostori nisu veliki ni prelepi, ali baš kao takvi kriju novu prirodu i potencijal za život starog i novog biljnog sveta.

Ovu temu u vreme ekonomskih, političkih i kulturnih promena, kao i uticaje digitalne slike, Milica Milićević i Milan Bosnić razmatrali su kroz crteže, akvarele i slike. Među njima su *Finsko ostrvo* (Finnish Island, 2013), *Zapadnoevropski pejzaž* (West European Landscape 2006–2007), *Andaluzija* (Andalusia, 2010), *Alhambra* (Alhambra, 2010), *Brisel* (Brisel, 2012), *Drugi Beograd 2* (Another Belgrade 2, 2010) i mnoge druge. U pitanju su uljane slike na platnu velikih dimenzija sa prikazima različitih urbanih i prirodnih pejzaža kao što su novobeogradski blokovi, šume, svetske metropole, livade i morski horizonti. Svi su snimljeni foto-aparatom i naslikani na platnu, slično hiperrealizmu. Ovaj čin umetnika nekako nas opet vraća na vreme nastanka fotografije i veoma zategnutog odnosa između slikarstva i fotografije koji je tada postojao. Jedno od vodećih mišljenja u umetničkim krugovima toga vremena jeste da fotografija nije umetnost i da fotograf ne treba da vodi računa o umetnosti, jer ne stvara rukom, unutrašnjim bićem i duhom, već mu u tome pomaže foto-aparat. Primer takvog stava je slikar Pol Delaroš (Paul Delaroche), koji je u početku u fotografiji video smrt za slikarstvo. Za Šarla Bodlera (Charles Baudelaire) fotografija je bila sluškinja slikarstvu, „potrebno je, dakle, da se ona vrati svojoj pravoj dužnosti koja je u tome da bude sluškinja naukama i umetnosti, ali veoma ponizna sluškinja, kao što su štamparstvo i stenografija, koje nisu stvorile ni nadopunile književnost.“³⁸⁸ Da bi postala umetnost ili prihvaćena kao umetnost, na šta je već u disertaciji ukazano, fotografija je počela da podražava slikarske

³⁸⁷ Videti: Gilles Clément, *Manifesto of the Third Landscape*, na <https://teh.net/wp-content/uploads/2022/08/TEH-Publication-Manifesto-of-Third-Landscape-145x225mm-2022-WEB-Spreads.pdf> (pristupila 25. 3. 2023).

³⁸⁸ Šarl Bodler, „Moderna publika i fotografija [Iz Salona 1859]“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006), 172.

pravce. Slični stavovi, kao što je takođe već pomenuto, javili su se kada je na mesto analogne došla digitalna fotografija.

Kako je izneo Boris Grojs (Boris Groys), „slika ukoliko se predstavi kao fotografska, može sebi mnogo toga da dozvoli; na najbolji način to potvrđuju mnoge slike Gerharda Rihtera; još ako bi fotorealizam šezdesetih godina bio shvaćen kao strategija muzejskog oplemenjivanja fotografskog izgleda, slikarstvo bi danas preživelo samo ukoliko bi se vrstom mimikrije predstavilo kao fotografija.“³⁸⁹ Iako to na prvi pogled tako deluje, slike diSTRUKTURE ne predstavljaju samo fotografije prenesene na platno. Između samog čina fotografisanja i njihovog konačnog izgleda postoji još jedan stadijum, koji se sastoji od digitalne obrade fotografija u Fotošopu – ipak, ne u estetskom smislu maskiranja nedostataka, već u smislu ukazivanja da digitalna fotografija kao svaka tehnologija ima greške. Ovaj rad se nadovezuje na pitanje „koliko je digitalna slika snažna“, koje je takođe postavio Boris Grojs u tekstu „*Od slike do datoteke slike – i nazad: Umetnost u doba digitalizacije*“ (*From Image to Image File and Back: Art in the Age of Digitalization*). Naime, Grojs pravi paralele između slika u muzejima i galerijama koje su pod stalnom kontrolom i nadzorom kustosa i digitalnih slika koje to nisu. Digitalne slike po njemu jesu snažne, jer imaju sposobnost da se umnožavaju do beskonačnosti i isto tako mogu da se distribuiraju putem kompjutera, interneta i mobilnih telefona.³⁹⁰ S druge strane, ovakve slike se nalaze u raznim kompjuterskim fajlovima ili datotekama. Fajlovi i datoteke su nevidljivi i mogu biti napadnuti virusima u računaru ili izobličeni na internetu. Isto tako mogu jednostavno da se izbrišu ili da nestanu.³⁹¹ Zato on misli da digitalnu sliku treba vratiti u muzej, jer je tu najsigurnija od virusa i brisanja.³⁹² Na fotografijama diSTRUKTURE pojavljuju se linije i žvrljotine, glitch-evi ili nizovi piksela koji se ponavljaju i na platnu. Na pojedinim slikama horizontalni i vertikalni nizovi kockica su jasni, gotovo ritmični i prekrivaju samo neke delove pejzaža. Kod drugih postaju sve gušći, izduženiji i intenzivniji u koloritu, prekrivajući ceo snimljeni prizor. Na ovaj način diSTRUKTURA nije dovela u pitanje samo odnos između tradicionalnih medija (slikarstvo) i

³⁸⁹ Boris Grojs, *Zavet fotografije*, na <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/7.compressed.pdf> (pristupila 22. 1. 2023).

³⁹⁰ Videti: Boris Groys, *Art and Power*, (Cambridge MA – London: The MIT Press, 2008), 91.

³⁹¹ Videti: Ibid.

³⁹² Videti: Ibid.

tehničkog medija (fotografije), već pre svega karakteristike same digitalne fotografije. Takođe, dovela je u pitanje i reprezentaciju u slikarstvu, jer kako je zaključio Predrag Terzić, „navikli smo da kroz umetnost vidimo sliku koja hoće da nam nešto saopšti ili da nam opiše, jedan narativ koji je tokom vremena zadržao svoj glavni tok unutar filmske industrije.“³⁹³ Ovde taj narativ izostaje, tačnije, prekinut je.

Paralelno sa ovim radovima, diSTRUKTURA je uradila nekoliko projekata među kojima je *Homeland* (2010) i *Savamala – Psihogeografija periferije u centru grada* (2013). Nastao kao deo mnogo kompleksnijeg istraživanja *Živimo u lepom svetu* (We are Living in a Beautiful World) land art intervencija *Homeland* realizovana je u nacionalnom parku Pöllau u Austriji, sa ciljem da razmotri značenje doma, dislokacija, migracija i osećaja nepripadanja. Umetnici su na zelenoj površini iskopali zemlju u vidu kvadrata, a prazan prostor su popunili zemljom koju su doneli iz Srbije. U početku je njihova intervencija veoma upadljiva, ali vremenom je kvadrat zemlje počela da prekriva trava koja se asimilovala sa ostatkom površine i samog pejzaža parka. Nasuprot ovom, rad *Savamala – Psihogeografija periferije u centru grada*, sastoji se od video-rada, mape Savamale i fotografija arhitekture, ulica, određenih i za ovo mesto specifičnih detalja. Strategija koju su umetnici ovde koristili potpuno je drugačija nego kod rada *Licem u lice*. Prvo, koncept lutalaštva je ovde sveden na određeni deo grada. Drugo, u ovom radu je za umetnike podjednako bio bitan i koncept psihogeografije. Jednu od definicija ovog pojma i prakse dao je Gi Debor još pedesetih godina 20. veka, u okviru internacionalnog pokreta situacionizma³⁹⁴ i njegovih teorija, kritika i analize svakodnevnice savremenog društva. „Psihogeografija bi se mogla baviti izučavanjem egzaktnih zakona i specifičnih učinaka kojima geografsko okruženje, bilo ono svesno

³⁹³ Predrag Terzić, „Pripreme pred ključnu sezonu“, u *diSTRUKTURA/Joint Venture, 2005–2015*, (Beograd: ProArtOrg, 2016), 130.

³⁹⁴ Situacionizam i situacionistička internacionala javljaju se 1957. godine kao internacionalni i evropski pokret, koji je pored umetnika okupljao teoretičare i aktiviste. Po Gi Deboru, jednom od glavnih pripadnika, ovaj pokret se može tumačiti na nekoliko načina: kao eksperimentalno istraživanje mogućih načina za slobodno konstruisanje svakodnevnog života, kao jedan od doprinosa teorijskom i praktičnom razvoju nove revolucionarne borbe i kao umetnička avangarda. U vremenu masovne proizvodnje i potrošnje, razvoja medija, rapidnog širenja gradova, simulaciji svakidašnjeg života, situacionizam je bio okrenut ka strategijama provokacije određenih kulturalnih situacija koje uključuju urbanizam, ekologiju i mikrogeografiju. Po Mišku Šuvakoviću: „O situacionistima se može govoriti kao o „kulturalnim aktivistima“ koji promovišu određeni politički pogled na svet i nude utopijski fantazam kao platformu za društvenu akciju. Veći deo njihovog rada (plakati, pamfleti, diskusije, filmovi) nije promotivni materijal u umetničko-kustoskom smislu, već javno objavljivanje i komuniciranje *političkih ideja*. Situacionisti su bili usmereni ka sugerisanju promena unutar savremenog – visokomodernističkog – otuđenog, masovno industrijskog društva, kulture i umetnosti“. Videti: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007), 581-583.

organizovano ili ne, neposredno deluje na osećanja i ponašanje pojedinaca. Pridev psihogeografski, koji u sebi ima nekih maglovitih čari, mogao bi se primeniti na podatke do kojih se došlo ovom vrstom istraživanja, na učinak koji oni imaju na ljudska osećanja i, uopštenije, na svaku situaciju ili ponašanje koje odiše istim istraživačkim duhom.³⁹⁵ Psihogeografija označava šetnju van ustaljenih kvartova, staza ili ulica na koje smo navikli. Dodatak *psiho* odnosi se na to kako različita okruženja, detalji i znakovi sa kojima se susrećemo ili na koje obraćamo pažnju prilikom šetnje, deluju na nas, naše emocije i sećanje. Umetnici šetaju ulicama Savamale, snimaju i razgovaraju sa slučajnim prolaznicima o njihovom poznavanju ulica i mesta ovog dela grada. „Rezultat ovog kreativnog istraživanja je otkrivanje tokova strujanja i putanja Savamale koja nisu definisana njenom arhitekturom već emocijama i sećanjima njenih stanovnika, što bi doprinelo stvaranju novog dizajna urbanog prostora...“³⁹⁶

³⁹⁵ Guy Debord, *Uvod u kritiku urbane geografije*, na <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-uvod-u-kritiku-urbane-geografije> (pristupila 10. 2. 2023).

³⁹⁶ „Savamala – Psihogeografija periferije u centru grada“, *diSTRUKTURA/Joint Venture, 2005-2015*, (Beograd: ProArtOrg, 2016), 72.

5.5.2. Savamala i projekat Julie Gaisbaheer *Jednog dana ću ti faliti*

Restrukturiranje grada Edvard Sodža posmatra kao vid prekida ili kočnice sa sekularnim trendovima, na mesto kojih dolazi drugačiji društveni, ekonomski i politički život. „Stoga ono evocira sekvencijalni spoj raspadanja i ponovnog građenja, dekonstruisanja i pokušaja rekonstruisanja koji proizilaze iz određenih nesposobnosti ili poremećaja u ustanovljenim sistemima mišljenja i delovanja.“³⁹⁷ Rad *Savamala – Psihogeografija periferije u centru grada*, nastao je neposredno pre nego što je ovo područje prošlo kroz transformaciju koja je umnogome promenila njegov izgled i identitet. Najava promene usledila je već naredne godine kada je Vlada u zgradi Geozavoda, jednom od spomenika kulture i arhitektonskih simbola ovog mesta i Beograda uopšte, javno predstavila 3D model građevinskog projekta „Beograd na vodi“ (Belgrade Waterfront). Projekat je finansirala međunarodna investitorska grupa „Eagle Hills“. Ova maketa nije bila dovoljna i vrlo brzo pojavio se i bilbord gigantskih dimenzija sa digitalnom slikom tog grada pored reke i kompleksima luksuznih, poslovnih i stambenih zgrada i nebodera, drvećem, parkovima, šetalištima i mnogim drugim sadržajima. Kao i većina reklama smeštenih u javnom prostoru, i ona je prolaznicima nametljivo nudila sliku progressa i transformacije grada u savremenije, mnogo lepše i bolje mesto za život.

Četiri godine od nastanka rada grupe diSTRUKTURA o Savamali, austrijska umetnica Julia Gaisbaheer (Julia Gaisbacher) došla je prvi put u Beograd i krenula da fotografiše grad i ovu zonu. Njen projekat pod nazivom *Jednog dana ću ti faliti* (One Day You Will Miss Me) sastoji se od serije crno-belih i kolor fotografija dokumentarnog karaktera snimljenih u periodu od 2017. do 2019. godine i knjige istoimenog naziva.

³⁹⁷ Videti: Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2013), 213.

Jedna od fotografija iz ovog ciklusa prikazuje još jedan od spomenika kulture i simbola Beograda, zgradu sagrađenu osamdesetih godina 19. veka u stilu akademizma. Ispred zgrade je ulica sa ljudima i prometnim saobraćajem, kao i pomenuti bilbord sa slikom „Beograda na vodi“. Zgrada koju je bilbord gotovo celu zaklonio je glavna železnička stanica, koja je danas van funkcije i potpuno napuštena. Dolazak Julie Gaisbaher se poklopio sa izgradnjom prva dva objekta, to jest kule u ovom kvartu. Njihove konstrukcije su već tada počele da budu vidljive skoro iz svih delova grada. U radu o Savamali, umetnička grupa diSTRUKTURA je ispitivala obične prolaznike koliko poznaju ovaj deo grada. Situacija u kojoj se našla Julia Gaisbaher potpuno je drugačija. Za nekoga ko je prvi put u Beogradu, kao što je ona, ovaj grad je potpuna nepoznanica. Zbog toga su joj kule kompleksa i poslužile kao neka vrsta orijentira „da nađe put u gradu koji ne poznaje“³⁹⁸. Vrlo brzo ovaj orijentir joj je postao i polazna tačka istraživanja i analize o nametnutoj transformaciji urbanog pejzaža, koja je povlačila sa sobom mnogo više od pukog menjanja izgleda grada. Neke od posledica te transformacije su brisanje identiteta mesta, njegove istorije i prošlosti. Transformacija menja društvo i kulturu, ali i utiče na svakodnevni život ljudi koji su živeli i radili na toj lokaciji, kao i svih ostalih građana. Fotografije su snimane u različito doba dana i prikazuju Brankov most, Kalemegdan, Karađorđevu ulicu, glavnu železničku stanicu sa peronima, Obilićev venac, kuće, grafite, bilbord predsedničke kampanje, ali i određene situacije poput protesta Inicijative „Ne davimo Beograd“. Neretko je, kako bi ispratila određene promene, istu lokaciju snimala po nekoliko puta praktično sa iste tačke u različitim vremenskim intervalima. Na svim fotografijama iz nekog ugla se manje ili više vide dizalice gradilišta i vrhovi kula. Foto-aparat Julie Gaisbaher uglavnom je u pokretu. Ljudi i saobraćaj takođe su u pokretu. Kada fotografiše kompleks „Beograd na vodi“, brisani prostor koji je nekada bio utočište migranata, ljude u kafiću, promenadu ili kule, bilo izbliza ili iz daljine, kao da sve staje, dok novi grad koji se gradi nema nikakve veze sa gradom koji ga okružuje.

Naziv projekta *Jednog dana ću ti faliti*, po Rajnhardu Braunu (Reinhard Braun) „kao da upućuje na nedostatak reprezentacije otpora i, implicitno, na otvoreno nasilnu apropijaciju urbanog prostora – ove reči su prvobitno na zidovima ispisivale izbeglice koje su duže od dve godine živele u napuštenim objektima u okolini beogradske železničke stanice, zaustavljene na

³⁹⁸ Elke Krasny, „The Regime of Towers: Julia Gaisbacher’s Artistic Research *One Day You Will Miss Me*“, u *One Day You Will Miss Me*, (Graz: Edition Camera Austria, 2021), 24.

takozvanoj *Balkanskoj ruti* koja je zatvorena pod pritiskom Austrije i drugih država odlukom donetom na samitu EU u martu 2016. godine.³⁹⁹ Za razliku od serije fotografija Branimira Karanovića, ironičnog naziva *Dobro došao, dragi prijatelju*, izraz *Jednog dana ću ti faliti* koji je Julii Gaisbaher poslužio za naziv rada, jeste nostalgičan. Neretko ga izgovaramo ili možemo da ga čujemo. On je najava i opomena da ćemo postati svesni vrednosti i značaja nekoga, ili u ovom slučaju nečega, tek kada toga više ne bude bilo. Kao i uvek, ako ikada postanemo svesni toga, već je isuviše kasno. Par snimljen na terasi kafića, okrenut leđima umetnici, pasivno posmatra kule i gradilište ispred njih, železničke pruge su sklonjene, kuće i bunker iz Drugog svetskog rata su srušeni, kao i mnogo toga što je činilo identitet i semiotiku grada. Fotografije „ne pokušavaju da prikažu neki poseban pogled ili daju neku izuzetnu perspektivu.“⁴⁰⁰ Nije pokušavao ni Ežen Atže fotografijama starog Pariza koji nestaje pred naletom modernizacije. Za razliku od njegovih, fotografije Julie Gaisbaher prikazuju promene i razlike između jedne zone i ostatka grada, koje su veoma vidljive i gotovo napadne. Urbani pejzaž prisvojen od strane ideologije se na reklami koja je zaklonila glavnu železničku stanicu prikazuje kao lep i privlačan.⁴⁰¹ S jedne strane, on je simulakrum, dok s druge kao takav može da se posmatra i čita ponovo kroz Mičelovu tezu o pejzažu kao sredstvu za naturalizaciju zla.

Fotografije ovog projekta Julija Gaisbaher na izložbama prezentuje na nekoliko načina: kao klasične fotografije, slajd-projeksije, radove gigantskih dimenzija koji simuliraju reklamne postere koji su izvesno vreme okruživali i zaklanjali gradilište „Beograda na vodi“. Među poslednjim fotografijama koje se nalaze u njenoj knjizi je i jedna snimljena u februaru 2019. godine, kada su kule već uveliko bile izgrađene i spremne za useljavanje, a konstrukcije novih zgrada ovog kompleksa krenule da niču. U prvom planu je reka na čijoj se mirnoj površini vide refleksije kula. U drugom planu je vizura Beograda, dok se u daljini, između jedne od kula i novih zgrada u nastajanju, vidi Beograđanka. Kule deluju poput Fukoovog panoptikona⁴⁰² jer konstantno nadgledaju grad. Kao i na fotografiji Žan Mora iz Izraela, koju Vilijam Mičel koristi u analizi

³⁹⁹ Reinhard Braun, „Epilogue“, u *Ibid.*, 136.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 137.

⁴⁰¹ Videti: Victor Burgin, Victor Burgin (ed.), „Photographic Practice and Art Theory“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, (London: Macmillan Education), 1987, 47.

⁴⁰² Videti: Potpoglavlje disertacije 1.2. Pejzaž kao prostor o tekst.

pejzaža, i ovde se povezuju dve slike prostorne organizacije u pejzažu⁴⁰³. Staro i novo. I ovaj pejzaž Julie Gaisbaheer pokazuje nostalgiju za sobom, koja je sada kolonijalizovana od drugoga. Na njemu, grad u drugom planu „poziva na meditaciju o kolektivnom samouništenju“⁴⁰⁴.

Na grupnoj izložbi *Soba sa pogledom*, koja je održana u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Beograda tokom 2021. godine, prikazana je fotografija Gabriela Gilda *Tišina*. Fotografija Julije Gaisbaheer snimljena je sa druge strane reke, dok je Gildova nastala u samom Savskom amfiteatru. Na njoj nema ljudi i sve je statično, a čitav prizor deluje poput kulise nekog filma. U prvom planu su ostaci potpuno razrušenog objekta koji dominiraju belinom. Potpuno u zadnjem planu i samom uglu fotografije, nazire se crni vrh jedne od kula. Izostanak čoveka i panoptički izgled novosagrađenog objekta iz zadnjeg plana, pojačava opšti utisak nemoći i katastrofe, dok se moć i ideologija prezentuju kroz spoj devastirane prošlosti i novokomponovane sadašnjosti.

⁴⁰³ Videti: W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 27-28.

⁴⁰⁴ Ibid.

5.5.3. Grad između privatnog i javnog u radovima Nine Todorović

Istraživanje pretežno gradskog pejzaža, arhitekture, menjanje grada, sećanje, odnos privatnog i javnog i koncept psihogeografije, neke su od glavnih karakteristika rada Nine Todorović. Bilo da su nastali u domenu tradicionalnih medija (slika i crtež) ili onih tehničko-tehnološkog porekla (video, fotografija), svaki ciklus radova Nine Todorović predstavlja logičan nastavak prethodnog. Početak njenog umetničkog delovanja obeležila je praksa pretežno u domenu slikarstva i serije apstraktnih slika i crteža savremene arhitekture među kojima su *Tišine* (1997–2001), *Konstruisanje tišine* (2000–2002), *Noćni program* (2002–2005) i *Konstruisanje tišine II* (2007). Osim arhitekture, u njima dominiraju melanholija i odsustvo čoveka, ispod kojih se nazire ono što je Nina Todorović razvijala kroz svoje kasnije projekte. Po Mileti Prodanoviću, „to su slike slika, slike *drugog stepena*, zaustavljeni prizori nečega što nije priroda, ali se u našoj podsvesti, u podsvesti čoveka rođenog i odraslog u gradu, odavno stopilo ili pretvorilo u prirodu; pojam *urbani pejzaži*, čini se, dovoljno govori o tom psihološkom izjednačavanju; za gradskog čoveka zavičaj nisu idilični proplanci ili rumene jesenje šume, već iskrzan, haotičan svet kontura, površina i perspektivnih planova; i kao što tradicionalni pejzaž nije tek bilo koji kadar iz prirode, tako ni gradske slike nisu slučajno izabrani fragmenti – to su privilegovani, posebno odabrani planovi koji su sposobni da kažu nešto sasvim drugo, nešto više od prenetog prizora.“⁴⁰⁵ Prelaz sa slikarstva na višemedijske radove Nina Todorović je najavila apstraktnim digitalnim printovima arhitektonskih fragmenata pod nazivom *Digitalni prostori I* (2006–2009) i *Digitalni prostori II* (2009). Nakon njih usledili su uglavnom višegodišnji i multimedijalni projekti poput *Alfa gnezda* (2008–2009), *Mogućnost Strukture* (2009), *Princip pozajmljenog sećanja* (2009–2012), *Arhitektura sećanja* (2012–2015), *Dekodiranje sećanja* (2014) i *Dnevnik diskontinuiteta* (2012–2022). Osim što su u

⁴⁰⁵ Mileta Prodanović, *Kose senke: O slikama Nine Todorović*, na http://working.ninatodorovic.com/code/uploads/2015/04/KOSE_SENKE_SLOPING_SHADOWS_Mileta_Prodano_vic.pdf (Pristupila 12. 03. 2023).

pitanju multimedijalni radovi, Nina Todorović je napravila još jedan značajan iskorak u svojoj praksi. On se ogleda u izlasku iz prostora fotografije, foto-kolaža, crteža, videa, instalacija i intenzivnog uključivanja galerijskih ili muzejskih prostora u kojima izlaže radove, kao i posmatrača.

Realizovan kao prostorna instalacija koju čine fotografije nastale na moru u jednom malom mestu na italijanskoj obali, rad *Princip pozajmljenog sećanja* sažima dva sećanja. Prvo, koje pripada prijateljici umetnice koja je u tom mestu živela i koja joj je kroz šetnju, pričom i uspomena, mesto i oživela. Drugo sećanje nastaje tri godine kasnije i pripada umetnici koja se vraća na istu lokaciju, fotografiše plažu, horizont, određene tragove na obali i drvene ribarske platforme o kojima joj je prijateljica pričala i na koje ju je vodila. Nakon ovog rada i sa *Arhitekturom sećanja*, koji je ujedno i njen doktorski umetnički rad, Nina Todorović je zašla u mnogo šire, kompleksnije i intimnije polje menjanja pejzaža na primeru grada, kroz odnos prošlosti i sadašnjosti.

Predstavljen na različite načine u nekoliko galerijskih prostora, rad *Arhitektura sećanja* sastoji se od fotografija koje je snimila sama umetnica, njenih starih porodičnih fotografija, kadrova iz filmova njenog oca, njenog filma i crteža. Početak rada na ovom projektu povezan je sa ubrzanim širenjem grada i svim anomalijama koje je donelo vreme tranzicije i poznog kapitalizma. Među njima su divlje nadogradnje zgrada, rapidni nestanak zelenih površina, kao i neplanski sprovedena rušenja starih kuća koja se odvijaju mahom u istorijskim delovima grada. Njihov nestanak priprema teren za dolazak novih, uglavnom višespratnih zgrada koje svojom arhitekturom i nesrazmernom veličinom potpuno narušavaju izgled gradskih zona, pa samim tim i grada. Svojevrсни okidač za njenu opsežniju analizu grada i sećanja, privatnog i javnog, predstavljaju kolor fotografije koje je pravila tokom šetnji. Sve te fotografije prikazuju kalkane ili otiske porušenih kuća na zgradama do kojih su se te kuće nalazile. Gotovo apstraktni, nekada i minimalistički kalkani, podsećaju na motive sa njenih ranih slikarskih radova. Izvan sfere umetnosti, oni su poslednji svedoci i tragovi privatne istorije i života koji se odvijao u srušenim kućama. Mana njihovog svedočanstva jeste u tome što je kratkotrajno, jer će vrlo brzo biti zaklonjeni novom građevinom. Ovi urbani tragovi su Ninu Todorović odveli ka jednom mnogo složenijem i intimnijem istraživanju, kao što je sećanje na staru porodičnu kuću u kojoj je živela, a koja je srušena kada je bila dete. Fotografijama kalkana priključila je negative porodičnih

fotografija na staklu i digitalne printove sekvenci iz filmova koje je snimao njen otac, zatim drugih fotografija na pleksiglasu, kao i crteže osnove kuće koje su po sećanju radili članovi porodice.

Lične fotografije po Patriši Holand „ne cenimo toliko zbog njihovog kvaliteta, koliko zbog *konteksta* i uloge koju imaju u potvrđivanju i preispitivanju identiteta i istorije njihovih korisnika.“⁴⁰⁶ U analizi ovakvih fotografija i arhiva, Patriša Holand je napravila jasnu razliku između korisnika, odnosno osobe ili lica koja ne samo da poseduje fotografije već su one deo njene ili njihove porodične istorije, i tumača fotografije. „*Korisnici* unose u fotografije čitavo obilje dopunskog znanja. Njihove privatne fotografije su kompleksne mreže sećanja i značenja, koja imaju smisla u njihovom svakodnevnom životu. *Tumačima* mutni trenutni snimak ili nasmešeni portret iz pedesetih godina 20. veka predstavljaju tajanstveni tekst čije značenje mora da se raspetlja kroz čin dekodiranja ili istorijskog detektivskog posla. *Korisnici* ličnih fotografija imaju pristup u kojem one poseduju smisao, dok *tumači* moraju da prevedu privatno značenje u javni domen.“⁴⁰⁷ Kod svojih fotografija Nina Todorović se s jedne strane postavlja kao korisnik, a sa druge kao tumač. Sve fotografije su nastale uglavnom u staroj porodičnoj kući ili dvorištu iza kuće, iz koje se odselila kada je bila mala i koje se praktično ne seća. Neke od njih su iz vremena pre nego što se rodila. Ovaj nedostatak sećanja na vreme i pre svega na mesto, Ninu Todorović čini i tumačem fotografija porodične arhive. Situacija u kojoj se našla gotovo da je slična onoj koju opisuje Rolan Bart kada posmatra stare fotografije svoje majke kada je bila dete, uporno pokušavajući da je nađe na njima onakvom kakvom je pamti. „Ono što me je od mnogih tih fotografija odvajalo bila je istorija. Nije li istorija jednostavno ono vreme kada se još nismo rodili.“⁴⁰⁸ Istorija i prošlost su stoga za Barta nešto što nam je nepristupačno.⁴⁰⁹ Uvođenjem u rad porodične fotografije „Nina Todorović rekonstruiše sopstveno sećanje, uvezujući ga sa sećanjem svojih roditelja, još pre nego što je došla na svet, i kroz takvu rekonstrukciju, istovremeno, na sopstveni način ispituje strukturu sećanja i otkriva njegovu arhitekturu.“⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Patriša Holand, „Slatko je posmatrati: Lične fotografije i popularna fotografija“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 157.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Rolan Bart, *Svetla komora*, (Beograd: Rad, 2004), 66.

⁴⁰⁹ Videti: Ibid., 77.

⁴¹⁰ Maida Gruden, „Arhiva sećanja“, u Memento Urbis: Nina Todorović, (Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2014), 12.

Staklene negative i fotografije na pleksiglasu Nina Todorović je izlagala u kockastim, isto tako staklenim i providnim kutijama na postoljima od finog i mekanog materijala. Ovaj postupak podseća na muzejsko izlaganje relikvija i retkih, veoma dragocenih artefakta, ali isto tako, njen rad upućuje i na neke druge paralele i analize koje se tiču samog fotografskog medija. U zavisnosti od tehnike, rane fotografije su pravljene na različitim podlogama. Kao i heliografija, i dagerotipija je rađena na metalnim pločama. Kod nekih drugih tehnika, poput talbotipije i mokrog kolodijuma, koristili su se papir i staklene ploče. Kod dagerotipije nije postojala mogućnost reprodukcije. Svaka je bila unikat. Zbog preterane osetljivosti na svetlost čuvana je pod staklom, u posebno dizajniranim i bogato ukrašenim kutijicama od drveta. Unutar njih je bila postava od kože, finog somota ili nekog drugog materijala.

Analogija između rane istorije fotografije i rada Nine Todorović vodi i ka praksi nemačke umetnice Vere Luter (Vera Lutter), koja se bazira na upotrebi starih fotografskih tehnika i camera obscuri. Fotografije Vere Luter nastaju na staklenim pločama u velikim metalnim kontejnerima za transport robe ili u prostorijama različitih stanova u kojima je živelala ili jedno vreme boravila i koje je transformisala u camera obscura. U zavisnosti od mesta gde se nalazi umetnica, ona kroz te improvizovane mračne komore posmatra i fotografiše uglavnom šumske, industrijske ili urbane pejzaže. Konačni ishod ovih akcija su fotografije velikih, gotovo gigantskih dimenzija koje ona prikazuje isključivo na staklu kao negativ u formi instalacije, triptiha ili samostalno. Izabravši da fotografiju izlaže kao negativ, Vera Luter joj je „oduzela“ osnovnu karakteristiku – moć reprodukcije. Ono što joj daje, slično je kao i kod tehnike fotograma, a to je aura jedinstvene i neponovljive slike. Ovom tehnikom, kao i samom prezentacijom, identitet mesta na fotografijama Vere Luter je promenjen. Ono što je na fotografiji ili pozitivu vidljivo, na negativu je nevidljivo. Pejzaž kao u seriji *Hladno leto* (Cold Summer, 2014) sa prikazom golog drveća neke šume i snegom, transformisan je u gotovo nadrealan i neretko mračan prizor prošlosti i tragova sećanja. Umetnica se vraća vremenu kada fotografija još nije postala sredstvo masovne proizvodnje i potrošnje, kada je tek počela da osvaja i markira prirodu i grad kao mesta razvoja, menjanja i uništenja. Porodične fotografije Nina Todorović izlaže na staklu kao negative. One su za nju jedinstvene slike, ali iz potpuno drugih razloga. Kada posmatramo negativ ne možemo da vidimo detalje kao na pozitivu. Kao takav, on je nepotpuna slika, baš kao i sećanje.

Jedna od novijih etapa u njenom istraživanju grada kao mesta promena i sopstvenog bića predstavlja rad *Dnevnik diskontinuiteta*, koji se sastoji od tridesetak kolaža malog formata, video radova, glitch art/gif animacija i umetničke knjige. Kao i prethodni, i ovi radovi nastaju postepeno, u zadnjih nekoliko godina kao dnevna beleška – neka vrsta reakcije na neke dnevne događaje. Neki od njih su u vezi s pojavom Kovid-19 virusa, izolacijom, odloženim planovima, putovanjima, drugi sa izgradnjom i menjanjem grada i kombinovanjem sa ličnim, intimnim doživljajima određenih pojava. Vizuelnim beleškama, Nina Todorović je dodala reči, rečenice i pre svega crteže ili mape⁴¹¹ svoga kretanja kroz određena mesta, kao specifičan psihogeografski osvrt na određene trenutke.

Na jednom od kolaža nalazi se slika *Idealni grad* (Città ideale, 1480–1484) italijanskog slikara Fra Carnevalea (Fra Carnevale), koja prikazuje jedno od potencijalnih rešenja za izgled grada tog vremena, sa trgom u čijem središtu je fontana. Okružen je stubovima, slavlukom i zgradama različitih geometrijskih formi. Viziju ovakvog mesta imalo je, manje ili više, svako društvo. Razlika između prethodnih sistema i kultura i ovog današnjeg je, možda, u tome što su oni pokušavali da koliko-toliko stvore neko uređenije mesto. Sa dolaskom društva i kulture tranzicije i postkapitalizma ova ideja je potpuno uništena, kao i priroda i mnoge druge stvari. U *Idealnom gradu* geometrija predstavlja centar svega, a u samom središtu nalazi se krug. U postindustrijskom društvu, u kojem je grad usled ubrzane i potpuno neplanirane gradnje i mnogih drugih dešavanja prešao onu tačku koju je Gi Debor označio kao početak samouništanja ili trošenja samog sebe, sklad i geometrija skoro potpuno su nestali. Polazeći od ovog, Nina Todorović kroz dekonstrukciju i različite geometrijske oblike (među kojima glavno mesto zauzima krug) gradi veoma slojevite, gotovo metafizičke kompozicije stvarnosti i svoga stanja. Na slikama Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico) prevlađuju motivi antičkih skulptura, bogova, stroga arhitektura i odsustvo čoveka. Radovi Nine Todorović imaju neke od ovih motiva, ali metafizičko i otuđenje čoveka prikazano je kroz mape i pre svega kroz motive svakidašnjice poput zgrada, krovova, vizura grada, meseca, svakidašnjih predmeta, delova enterijera i morskih pejzaža.

⁴¹¹ Mapa ili mapiranje (mapping) je prisutna u konceptualnoj umetnosti u radovima grupe Art&Language. Na ovaj pojam ili strategiju nailazimo i u postmodernoj umetnosti, gde se mapiranje između ostalog koristi kao oblik prikazivanja prikazanog (mimezis mimezisa). Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb - Ghent: Horetzky - Vlees & Beton, 2005), 356-357.

Motivi i scene prisutne na kolažima nalaze se i u video radovima, glitch art/gif animacijama i njenoj umetničkoj knjizi. U nekim video radovima i glitch art/gif animacijama, fragilnost pojedinca, sećanja, nestajanje i diskontinuitet umetnica je prikazala i kroz pejzaž. Mirnu scenu morskih talasa na plaži ili ravnu površinu rečne vode narušila je povremenim prekidima ili glitch-evima. Prisutan i na slikama umetničke grupe diSTRUKTURA, glitch ne označava ništa drugo do kratkotrajnu i prolaznu grešku u sistemu kompjutera koja se popravlja sama od sebe. Simbolično, on ovde predstavlja sećanje koje ima prekide, rupe i praznine.

Poslednji deo ovog rada, koji je još uvek u fazi nastajanja, predstavlja njena umetnička knjiga koja izgledom i dizajnom u bukvalnom smislu odgovara i samom njegovom nazivu. Knjiga se može posmatrati i kao pandan staklenim kutijama iz *Arhitecture sećanja*. Urađena je u formi vizuelnog dnevnika ili notesa sa listovima i koricama. Iako je ovaj vid knjige umetnika veoma čest i može da se pretvori u kliše, Džoana Draker smatra da isto tako mogu da budu veoma interesantna umetnička dela, jer nude uvid u misaone procese, beleške, projekte.⁴¹² Kao primer takvih knjiga umetnika urađenih kao dnevnik ili beležnica, Draker je navela knjigu Mire Šor (Mira Shor) *Knjiga stranica* (The Book of Pages, 1976)⁴¹³. Knjiga Nine Todorović je vizuelni dnevnik lutalaštva, opažanja i utisaka koji se javljaju u tom procesu. Ona je bez teksta, sa crno-belim fotografijama malog formata, čije dimenzije skoro da odgovaraju dimenzijama slajdova. Poređane su po vertikali, uglavnom jedna ili dve vertikale sa po četiri fotografije. Koncipirane na ovaj način podsećaju na filmske kadrove sa prikazima različitih scena i situacija svakidašnjice. Neki motivi prisutni na starijim radovima ovde se ponavljaju poput kalkana porušenih kuća, zgrada koje su tek završene ili u procesu izgradnje. Ove slike se smenjuju sa slikama parkova, ulica, javnih i privatnih enterijera, časopisa, ruševina, prolaza, rečnih pejzaža i vizurama grada snimljenih sa vrhova zgrada. Neke stranice dnevnika deluju uredno, sa svakom fotografijom na svom mestu. Daljim listanjem polako se javljaju prekidi u vidu horizontalnih tanjih ili debljih linija koje remete pogled posmatrača. Dodavanjem linija čije boje simuliraju glitch koji se javlja na elektronskim slikama, Nina Todorović i na ovaj način ukazuje na fragilnost samog sećanja i fotografske slike.

⁴¹² Videti: Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, (New York: Granary Books, 1995), 102.

⁴¹³ Videti: Ibid.

Sama reč *diskontinuitet* ili *prekid* u nazivu rada opisuje i kvarove na digitalnoj slici, sećanje, ali i pejzaž Beograda kao grada koji se konstantno menja. To nije postala njegova karakteristika sa dolaskom tranzicije ili tokom druge polovine 20. veka. Ona postoji vekovima, jer je Beograd prošao kroz razne vidove destrukcije, uništavanja, prekida, razvoja, restrukturiranja i ponovne izgradnje koji su stvarali istoriju grada i njegovog pejzaža.

5.6. Pejzaž kao arhiv i arhiv kao umetnička praksa: turistička fotografija i topografija grada

U periodu između dva svetska rata firma „Kodak“ je publikovala postere i brošure sa „Kodak devojkom“ u različitim situacijama – kako putuje, istražuje i fotografiše planine, mora, sela, istorijske znamenitosti. Tokom druge polovine 20. veka sa razvojem kako vazdušnog tako i železničkog saobraćaja i automobilske industrije, putovanja su postala intenzivnija i još više komercijalizovana. Turističke agencije širile su i prilagođavale svoje ponude, kako bi odmori i putovanja bili pristupačni što većem broju ljudi, pre svega porodicama. Vodeće firme za proizvodnju foto-tehnike proizvodile su foto-aparate koje je mogla da priušti skoro svaka porodica. U saradnji sa turističkim agencijama ove firme su se takođe potrudile da turistima pokažu najbolja mesta ili vidike za fotografisanje. „U Sjedinjenim Američkim Državama, kompanija Kodak, orijentisana ka podizanju što većeg publiciteta, postavljala je pored slikovitih vidika putne znakove s natpisom „Snimak ispred vas! Kodak dok putujete!“ . Sa svakim novim naletom posetilaca, sve je varljivije delovala mogućnost da ne postoje neotkrivene ruralne scene ili neizmenjeno selo. Fotografija je postala nostalgična kompenzacija za izgubljeni svet, koji kao da nije bio iskvaren industrijom i urbanizacijom“.⁴¹⁴ Porodične albume su sve više ispunjavale fotografije sa safarija u Africi, planinskih predela u Americi ili ispred kanjona reke Kolorado ili Ajfelove kule. Pored fotografija, i kolor dijapozitivi sa tih putovanja postali su neka vrsta društvene norme, donekle slične onoj koju su imali stereoskop i stereo-fotografija u 19. veku. „Potrošačko društvo 20. veka preusmerilo je pojedince sa kulture zasnovane na radu i samodisciplini ka kulturi koja počiva na libidarnom zadovoljstvu koja nas ohrabruje da identifikujemo svoja uživanja kako bismo ih razvili i dodatno rafinirali.“⁴¹⁵ Nekako predvidljiv ishod razvoja masovne kulture, masovnog turizma i

⁴¹⁴ Patriša Holand, „Slatko je posmatrati: Lične fotografije i popularna fotografija“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija* (Beograd: Clio, 2006), 166-167.

⁴¹⁵ Ibid., 159-160.

fotografije doveo je do toga da skoro nema mesta koje bi moglo da se fotografiše. Sav taj istorijski svet koji je fotografisan, do novog milenijuma, kako je zaključila Patriša Holand, već je bio sačuvan i spakovan.⁴¹⁶ Većina porodičnih fotografija sa putovanja koje su nastale od kraja 20. veka pa do danas uglavnom su rađene i rade se po određenim pravilima i šablonima turističkih fotografija koje su im prethodile. Vreme postfotografije dovelo je takođe do toga da lične fotografije sve više gube svoju draž zbog kojih ih snimamo, čuvamo i pokazujemo, jer „mogu da se organizuju i rasporede na bezbroj razigranih načina, pomoću jednostavnih kompjuterskih programa i mogu se trenutno slati elektronskom poštom, preko interneta ili mobilnim telefonom; malo koja lična fotografija danas se smatra dragocnim, neponovljivim snimkom.“⁴¹⁷

U četvrtom poglavlju drugog dela disertacije analizirala sam modernističke teorije fotografije, kao i stavove Alana Sekule i Daglase Krimpa o fotografiji u arhivima muzejskih i drugih umetničkih i kulturnih institucija. Za umetnost postmodernizma, kao i za umetnost prvih decenija 21. veka, arhiv je postao ceo svet. Treba imati u vidu da je istorija arhiva duga koliko i istorija samog medija, jer od trenutka kada je nastala prva fotografija ona je istovremeno postala i dokument i arhiv. „Želja da se napravi fotografija, da se dokumentuje događaj, da se sastave izjave kao jedinstveni događaji, direktno je povezana sa težnjom da se napravi arhiv.“⁴¹⁸ Praktično od četvrte decenije ceo 19. vek je prožet tretiranjem fotografije kao arhivske građe.⁴¹⁹ To je najvidljivije u medicini, biologiji, arheologiji, etnologiji, astronomiji i drugim naukama i profesijama, ali i kod ranih fotografa predela i arhitekture, kao i u samoj umetnosti. Sam pojam *arhiv* je složen, i može isto tako da označava nešto što je veoma lično. S tim u vezi, rad Marsela Dišana *Zelena kutija* (Green Box, 1934) veoma je specifičan, jer se može tretirati na nekoliko

⁴¹⁶ Videti: Ibid.

⁴¹⁷ Ibid., 154.

⁴¹⁸ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Photography between History and the Monument* https://monoskop.org/images/4/4d/Enwezor_Okwui_2008_Archive_Fever_Photo%20graphy_Between_History_and_the_Monument.pdf (pristupila 12. 3. 2023).

⁴¹⁹ Videti: David Company, *Art and Photography*, (London – New York: Phaidon Press, 2005), 20.

načina: kao privatni ili antimuzej⁴²⁰, kao preteča knjige umetnika koja je dizajnirana kao kutija⁴²¹ i kao primer privatnog arhiva nekog umetnika koji je postao umetničko delo⁴²². U pitanju je kutija obložena zelenom tkaninom u kojoj je Dišan čuvao preko devedeset vizuelnih i pisanih dokumenata koji uključuju i fotografije i skice o svom radu *Veliko staklo* (The Large Glass, 1934). Fotografija jeste veoma poseban medij, no isto tako ona je i „medij poređenja, ponavljanja, distribucije.“⁴²³ Zbog svega navedenog, u umetničko delo može da se transformiše i fotografski arhiv neke potpuno anonimne porodice ili osobe. Kao takav, ovaj tip fotografija i iz vremena analogne fotografije postao je značajan u umetničkoj praksi – naročito one fotografije koje su označene kao turističke.

⁴²⁰ Zamisao antimuzeja se vezuje za staru avangardu (fudurizam, dada, nadrealizam). Prisutan je i u drugoj polovini 20. veka u neodadi, fluksusu, konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti. Postoje četiri koncepcije antimuzeja, a dve od njih su izrada kutija u kojima umetnik sakuplja i čuva beleške, skice, fotografije svog rada ili drugih umetnika i destrukcija muzejskog prostora i umetničkog dela. Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 56.

⁴²¹ Ovakve knjige uglavnom sadrže kako pisani tako i vizuelni materijal o idejama, razmišljanjima, procesu umetnikovog rada. Videti: Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, (New York: Granary Books, 1995), 98.

⁴²² Videti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005), 125.

⁴²³ Ibid.

5.6.1. *U potrazi za pejzažima* Vesna Pavlović

Od sredine devedesetih godina 20. veka do danas, fotografski opus Vesne Pavlović kretao se od dokumentarnih serija *Hoteli* (2000–2002) i *Kolekcija* (2003–2005), čiji je cilj beleženje određenih stanja i okruženja, poput enterijera hotela po Srbiji iz vremena socijalizma, do postmodernističke upotrebe arhivske fotografske građe kao sredstva analize i stvaranja novih umetničkih dela. Umetnica polazi od toga da arhivi nisu samo mesta u kojima se nešto čuva, već i mesta u kojima svaki objekat, pre svega fotografija, može da konstruiše različite vrste narativa putem različitih vidova prezentacije. Samim tim fotografija može da pokrene izvesna pitanja o samom mediju, društvenoj i kulturnoj istoriji. U foto-instalaciji pod nazivom *U potrazi za pejzažima* njeno istraživanje je usmereno ka turističkoj fotografiji. Rad je prikazala u okviru samostalne izložbe *Ogledi u slikama* u Salonu Muzeja savremene umetnosti 2011. godine u Beogradu, a zatim i u drugim svetskim institucijama. Glavni deo čini kolekcija od hiljadu kolor slajdova anonimne američke porodice visoke srednje klase iz Nešvila. Umetnica ih je pronašla na Vanderbilt Univerzitetu (Vanderbilt University) na kojem predaje kao odbačeni višak tokom digitalizacije odseka za istoriju umetnosti. Slajdovi su nastali u periodu od pedesetih do osamdesetih godina 20. veka. Primenjujući strategiju dekonstrukcije, Vesna Pavlović ih je tretirala ne samo kao instalaciju, već i kao potpuno samostalne objekte koji mogu da se posmatraju posebno.⁴²⁴ Instalacija je kinetički foto-kolaž. Drugim rečima, sastoji se od pet platna poređanih za projekciju u maniru polaroid foto-kolaža Dejvida Hoknija (David Hockney)⁴²⁵. Na njima se pomoću pet projektoru istovremeno prikazuju slike. Fotografija pejzaža Afrike se tako preklapa sa

⁴²⁴ Videti: Branislav Dimitrijević, *Vesna Pavlović: Ogledi u slikama*, na <https://msub.org.rs/exhibition/vesna-pavlovic-ogledi-u-slikama/> (Pristupila 5. 03. 2022).

⁴²⁵ Tokom osamdesetih godina 20. veka Dejvid Hokni je uradio serije kompozitnih radova sa polaroidima za koje su mu kao polazna tačka poslužili kubistički kolaži Žorža Braka (Georges Braque) i Pabla Pikasa (Pablo Picasso). Određene scene i motive Hokni je snimao sa više različitih tačaka, a zatim ih je spojio u celinu. Videti: David Hockney, *Composite Polaroids*, na <https://www.hockney.com/works/photos/composite-polaroids> (Pristupila 5. 03. 2023).

fotografijom nekog egzotičnog Karipskog ostrva, ali i sa fotografijom sa prikazom krivog tornja u Pizi sa članovima porodice ili fotografijom planinskog pejzaža u Americi ili Evropi.

Slogan našeg vremena, kako je izneo Vilijam Mičel, „nije stvari se raspadaju, već stvari se oživljavaju“⁴²⁶. Pod ovim je mislio na kloniranje i film Stivena Spilberga (Steven Spielberg) *Park iz doba Jure* (Jurassic Park, 1993), kojima je prethodila priča o Frankenštajnu.⁴²⁷ Pored originalnih slajdova i projektora iz tog vremena, Vesna Pavlović je izložila i liste sa popisima i imenima fotografija i godinama njihovog nastanka. Ona jeste oživela jedno vreme, ali samo kako bi u ovom vremenu ti slajdovi i fenomen turističke fotografije mogli drugačije da se sagledaju. Između ostalog, kao nešto što nije samo privatno, već kao deo mnogo većeg sistema. Pozivajući se na izjavu Rolana Barta da *Sve slike sveta čine jedan lavirint*, Mičel smatra da centralni deo tog lavirinta zauzima američka fotografija.⁴²⁸ S tim u vezi, posebnu pažnju poklonio je ciklusu fotografija Roberta Frenka *Amerikanci*. „Čitav slučaj Frenkovog projekta *Amerikanci* jeste klasičan primer naddeterminacije, on je konstitutivni mit u konstrukciji američke fotografije i evolucije američkog nacionalnog identiteta.“⁴²⁹ „Amerika je, na Frenkovim fotografijama, uistinu svuda i nigde. Ona je pre svega na putu, u automobilu, u dolasku, odlasku ili na pauzi. On predstavlja automobil od kolenke do groba kao mesto rekreacije i bekstva, i kao mesto za druženje, umiranje, sahranjivanje...“⁴³⁰ Fotografije *Amerikanci* nastaju u vreme kada porodica sa pronađenih slajdova obilazi svetske metropole i prelepe predele, uključujući Severnu i Južnu Ameriku. Putovanja, posedovanje foto-aparata i mogućnost da se pravi veliki broj snimaka kao i projektora za njihovo gledanje, deo su hladnoratovske epohe i modernizma, predgrađa i montažnih kuća koje se nalaze na fotografijama fotografa izložbe *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*. S druge strane, izgled instalacije Vesne Pavlović pomalo podseća i na piksele, samim tim i na digitalnu sliku i tehnologiju, koja danas predstavlja novi spektakl kao što su to bili Kodakovi slajdovi pre više decenija. Na izložbi *Ogledi u slikama* Vesna Pavlović je instalaciju *U potrazi za pejzažima* dovela u vezu sa fotografijama koje su takođe iz istog perioda, ali rađenim iz potpuno

⁴²⁶ V. J. T. Mičel, *Šta slike žele?: Život i ljubavi slika*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016), 223.

⁴²⁷ Videti: Ibid.

⁴²⁸ Ibid., 335.

⁴²⁹ Ibid., 342.

⁴³⁰ Ibid.

drugacijih razloga i u drugacijim politickim, ekonomskim i kulturnim prilikama. Fotografije *Fototeka*, preuzete su iz arhiva istoimenog naziva Muzeja istorije Jugoslavije, a nastale tokom zvaničnih poseta Josipa Broza Tita drugim zemljama. Hladnoratovska epoha i kapitalizam ovde su dovedeni u vezu sa epohom socijalizma nekadašnje Jugoslavije, ukazujući na dva sistema moći i više potencijalnih značenja putovanja.

5.6.2. Putnički vodiči i izveštaji Gorana Micevskog

Za umetnost postmodernizma „suštinski je važno naglašavanje konstrukcije, krivotvorenja, režiranja i fabrikovanja slika; sve fotografije su unapred zamišljene od strane umetnika.“⁴³¹ U dekonstrukciji fotografije ne učestvuju samo foto-montaža, kombinacija teksta i slike već, kako je Liz Vels naglasila i režirane slike, „instalacije koje obuhvataju slajd projekciju sa zvukom, fotografije koje su proizišle iz lend arta, u suštini, svaka fotografska slika na kojoj je očigledna konceptualna konstrukcija umetnika“.⁴³² Paralelno sa serijom *Belgrade(r)* Goran Micevski radi na još nekoliko ciklusa među kojima su *Baštenske kućice* (2007–), *Dokle god hodam* (2007–), *Putnički vodiči* (2002–) i *Izveštaj sa Bliskog istoka* (2002–). Sva četiri rada su nedovršena i kao takva u konstantnom procesu nastajanja. Mogu se posmatrati kao njegove posvete vodećim umetnicima konceptualne, postkonceptualne umetnosti i postmodernizma: Bernu i Hili Beher, Hejmišu Fultonu, Džonu Baldesariju i Viktoru Burginu. Prvi u nizu, rad *Baštenske kućice* jeste njegova interpretacija *Anonimnih skulptura* Berna i Hile Beher. Kao polazište poslužila mu je izjava ovih umetnika u jednom intervjuu: „Ovi industrijski pejzaži neće biti ovde zauvek, a čak i ako traju pedeset godina, oni se i dalje stalno menjaju. To su nomadski oblici arhitekture; dolaze i odlaze baš kao što to čini i priroda“.⁴³³ Objekti koje je Micevski fotografisao su nomadski, ali ne i industrijski. Oni nisu ni toliko javni, koliko privatni. U *Manifestu trećeg pejzaža* Žil Klement je, između ostalog, napravio paralelu između zemljišta u gradskim centrima i zemljišta na periferijama. „Zapuštena područja u srcu gradova su mala i retka; ona na periferijama su veća i

⁴³¹ Liz Vels, „Na belim zidovima i izvan njih: Fotografija kao umetnost“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija*, (Beograd: Clio, 2006), 381.

⁴³² Videti: Ibid.

⁴³³ Videti: Goran Micevski, *Garden houses*, na <https://goranmicevski.wordpress.com/photography-2/garden-houses/> (Pristupila 28. 03. 2023).

brojnija.⁴³⁴ Kao takva, nude mnogo više mogućnosti za kreiranje pejzaža. Donekle slično seriji fotografija Jasenka Rasola *Zimske bašte*, na fotografijama Gorana Micevskog su improvizovane kućice koje se nalaze na prostorima o kojima Žil Klement piše. *Treći pejzaž* na njegovim fotografijama jesu neiskorišćene zelene površine prigradskih naselja, u kojima su improvizovane bašte koje su napravili ljudi koji tu žive. Njemu nije bila samo privlačna namena ovih kućica već i njihov izgled, za koji su dobrim delom zaslužni i najrazličitiji materijali od kojih su napravljene (pruće, daske, plastika). Svestan njihove prolaznosti, koliko zbog materijala koji je upotrebljen za njihovu izgradnju, toliko i zbog širenja grada koji će postepeno dovesti do nestanka ovih delova neiskorišćene i ničije zemlje, Goran Micevski želi da na neki način tu prolaznost zaustavi i arhivira.

Omaž hodanju kao umetnosti, na šta ukazuje i naziv *Dokle god hodam* sa fotografijama nastalim na putevima i stazama u gradu ili van urbanih delova, u različito doba dana i drugačijim vremenskim prilikama kojima se autor manje ili više prilagođava. Nekada je to hodanje svedeno, kao kod Hejmiša Fultona, na beleženje određenih tragova koji su slučajno zatečeni, a nekada se javljaju i kao posledice njegovih intervencija. Za Gorana Micevskog fotografija i šetanje ili putovanje imaju dosta dodirnih tačaka. Putovanje nema samo početak i kraj, kao što ni fotografija nije samo ono što prikazuje. I kod jednog i kod drugog postoji međuprostor ispunjen različitim procesima.⁴³⁵

U radovima *Putnički vodiči* i *Izveštaj sa Bliskog istoka*, njegov fokus je na dekonstrukciji i interpretaciji pejzažnih i turističkih fotografija kroz postmodernističku upotrebu strategija dekonstrukcije, aproprijacije, simulacije i citata.⁴³⁶ Prvi čine kolor fotografije snimljene u različitim delovima Evrope i Bliskog Istoka (Egipat, Sirija, Austrija, Albanija, Turska, Švedska, Finska, Transilvanija, Jordan). Sve fotografije prikazuju seoske i morske pejzaže, gradske centre i panorame, planine, doline i kamene predele. Svaka od njih dizajnirana je kao turistička razglednica, uokvirena tankim belim okvirom, u kojem u donjem delu stoji ime mesta i zemlja.

⁴³⁴ Gilles Clément, *Manifesto of the Third Landscape*, na <https://teh.net/wp-content/uploads/2022/08/TEH-Publication-Manifesto-of-Third-Landscape-145x225mm-2022-WEB-Spreads.pdf> (Preuzela 25. 03. 2023).

⁴³⁵ Videti: Maida Gruden, *As long as I'm walking*, na <https://goranmicevski.wordpress.com/photography-2/as-long-as-im-walking/> (Pristupila 28. 03. 2023).

Umetnik ih je uglavnom fotografisao u klasičnom idiomu, vodeći računa o kompoziciji, svetlosti ili perspektivi. Ono što ih na samom početku izdvaja od većine fotografija sličnog tipa je što ni na jednoj od njih nema nijednog poznatog spomenika, simbola, nekog upečatljivog detalja ili dela grada, kao što je slučaj sa pravim turističkim fotografijama ili razglednicama. Menjanje značenja fotografske slike, Goran Micevski je napravio kolažno-montažnim povezivanjem fotografija sa rečenicama i delovima tekstova preuzetih iz različitih izvora, kao što su razgovori između njega i druge osobe ili iz knjiga. Po načinu kako povezuje fotografiju i tekst, Micevski je najbliži praksi Viktora Burgina i njegovom radu *UK76*. Tekst je štampan na engleskom jeziku, sa stilovima slova koji odgovaraju onima koji se nalaze na originalnim razglednicama. Kao što fotografije ne prikazuju tipične turističke spomenike, senzacije ili gradove sa zalaskom sunca, tako i tekstovi u potpunosti odudaraju od parole „Pozdrav iz Egipta“ i drugih sličnih koje očekujemo da vidimo. Ispod fotografije Graca pod snegom nalaze se rečenice – *Putevi su dobri. Asfaltirani su. (The roads are good. They are asphalted.)*. Na fotografiji Tirane piše *Dok nam ovi zvukovi zvuče čudno, nisu teški da se reprodukuju (While these sounds may be strange to us, they are not too difficult to reproduce)* ili *Ovako izgleda carstvo, moj bivši prijatelju (This is what the empire looks like)*, na fotografiji snimljenoj u polumračnom holu nekog objekta, koja prikazuje panoramsku fotografiju Istanbula sa Svetom Sofijom i drugim znamenitostima grada.

Pojedine fotografije iz Sirije, Jordana, Egipta, Libije, Libana se ponavljaju u radu *Izveštaj sa Bliskog Istoka*. Drugim rečima, Goran Micevski ovde ne koristi samo istoriju fotografije i praksu konceptualne, postkonceptualne i postmoderne umetnosti kao arhivski materijal, već i svoj rad urađen u formi koja podseća na brošure, bez tekstova o kulturnim i drevnim istorijskim lokacijama i spomenicima, muzejima, najboljim plažama i restoranima ili vidikovcima. Nastale pre ratnih sukoba, fotografije prikazuju gradove Tripoli i Damask, peščane plaže, nizove palmi, pustinje, staze i gradske ulice. Propratni tekstovi pored svake od njih su za razliku od prethodne serije na srpskom jeziku, takođe preuzeti iz različitih izvora, uključujući teoriju fotografije i umetnosti. Dok je prethodni rad *Putnički vodiči* posvećen Viktoru Burginu, ovaj je omaž Džonu Baldesariju. Dokaz je prisustvo palmi, jednog od glavnih motiva u Baldesarijevim radovima, i fotografija na kojoj je Goran Micevski snimio sebe ispred palminog drveta simulirajući Baldesarijev rad *Pogrešno*. Fotografija je propraćena i tekstom:

Pogrešno je upoređivati kalifornijske i egipatske palme; dok su prve vitke i visoke, druge daju mnogo više slatkih plodova koje ih neumitno čine zdepastijim i ne tako fotogeničnim.

Dekonstrukciji, aproprijaciji i simulaciji kod ovih fotografija podlegla je i sama konceptualna, kao i postmoderna fotografija koja je dekonstrukciju uvela u umetničku praksu. Radovi Gorana Micevskog takođe predstavljaju interpretaciju poststrukturalističke teorije fotografije, i to da je svaka fotografija tekst koji u različitim kulturama, društvima ili kontekstima i u kontaktu sa drugim tekstovima daje više značenja. Kao dokaz ovde bih navela još jednu fotografiju iz ovog rada, koja se nalazi i u *Turističkim vodičima*. Posmatrana danas, u vreme određenih društvenih i političkih promena i situacija ona može da se tumači potpuno drugačije. Snimljena je na plaži kod grada Tira u Libanu čija se savremena arhitektura vidi u daljini. Tekst ispisan na njoj glasi:

Arapi nastoje da grade gradove na vodi; poduhvat koji je tek nedavno postao moguć, zahvaljujući najnovijim naučnim i tehničkim dostignućima. Sholastičari govore da ovo ide u prilog tvrdnji da je vreme blizu.

5.6.3. Mesta bez identiteta i topografija Beograda: Mihailo Vasiljević, Ivan Arsenijević i Ivan Petrović

Počev od prve decenije 21. veka, pa zaključno sa najnovijim radom *Topografija Beograda* (2011–2021), opus Mihaila Vasiljevića sastoji se od više serija fotografija nastalih u sklopu višegodišnjih projekata. Svi se mahom baziraju na analitičkom pristupu i tretiranju fotografije, istovremeno kao dokumenta arhivskog materijala i kao umetničkog dela koje se izlaže u galerijama. Jedan od takvih ranih radova jeste *R. V. najbolje zna* (2005–2012) koji se sastoji iz dve arhive privatnih fotografija. Naspram Vesne Pavlović koja svoj rad temelji na fotografijama neke njoj potpuno nepoznate porodice iz Amerike, Mihailo Vasiljević je ovde koristio stare porodične fotografije iz dva različita perioda koje su radile dve osobe. S obzirom na to da nije bio svedok nastanka većine njih niti je poznavao jednog od autora, on nije samo njihov korisnik već je i tumač. Prve crno-bele fotografije snimane su u nekim delovima Srbije. Pripadale su njegovom deda-stricu i datiraju iz vremena s početka Drugog svetskog rata. Druge, uglavnom kolor-fotografije, pripadale su njegovom ocu i potiču iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka. Prikazuju svakidašnjicu, sela, predele, ljude, enterijere, i osim u Srbiji, nastale su u Iraku, Mađarskoj, Engleskoj i Americi. Obojica nose isto ime i prezime – Radomir Vasiljević, i obojica su se amaterski bavili fotografijom. Dve različite serije, dve privatne istorije koje čine deo veće istorije porodice, umetnik je doveo u vezu kako bi istražio porodično nasleđe i ukazao na različite poglede u tretmanu fotografije, najpre između njegovog deda-strica i oca, a zatim i između njih i njega koji ih čita, analizira i tumači na svoj način. Na kraju ih iz privatnog seli u javni prostor galerije i izlaže drugim pogledima i tumačenjima.

Za razliku od Gorana Micevskog čiji radovi nastaju kombinacijom fotografije i teksta, kasnije serije fotografija Mihaila Vasiljevića poput *Fototurizma* (2007–2021), *Srpske mitologije* (2005–2016) ili *Ultimativne valute* (2011–2021), rezultat su njegovog beleženja potpuno ambivalentnih pejzaža. U radu *Fototurizam* Mihailo Vasiljević nas suočava sa slikama prirode i motivima koje

stalno viđamo na odmorima, poput čempresa, borova, stenovitih obala i mora. Britanski fotograf Čarls Kliford (Charles Clifford) bio je jedan od fotografa koji je radio tokom prvih decenija nastanka fotografskog medija. Veći deo života proveo je u Španiji gde je kao dvorski fotograf španske kraljice dobio zadatak da fotografiše gradove i sve značajne kulturne spomenike zemlje i napravi fotografski popis ili arhiv o njenoj baštini. Na jednoj njegovoj fotografiji iz pedesetih godina 19. veka nije poznati dvorac, utvrđenje ili grad, već obična stara kuća u Alhambri u isto tako običnom pejzažu. Ona je privlačna i zanimljiva Rolanu Bartu samo iz jednog razloga – jer bi tu želeo da živi, a takav utisak ne može da mu nadomesti nijedna turistička fotografija.⁴³⁷ „Za mene fotografije pejzaža (urbanih ili seoskih) moraju biti *nastanjive*, a ne za posetu. Ta želja da se stanuje, ako je dobro razmotrim, nije ni onirička (ne sanjam o nekom neobičnom mestu) ni empirijska (ne tražim da kupim kuću gledajući snimke nekog prospekta agencije za nekretnine); ona je fantazmatična...“⁴³⁸ Ova fotografija je uzeta čisto kao primer. Ono na šta je Bart nameravao da ukaže i to baš ovom Klifordovom fotografijom jeste da takve fotografije nisu ni po čemu posebne i atraktivne, i deluju kao da smo tamo već više puta bili. Običnost je to što ih izdvaja od svih turističkih ili reklamnih fotografija u kojima je akcenat na senzaciji mesta, oneobičavanju postignutom vizuelnom privlačnošću fotografije. Mihailo Vasiljević fotografiše mesta na moru bez prisustva čoveka i koja nemaju nijednu istorijsku, kulturnu ili prirodnu specifičnost. Drugi rad pod nazivom *Tiha mesta* (2015–2021) Ivana Arsenijevića prikazuje različite enterijere i predmete, ali i eksterijere uglavnom snimljene na moru. U pitanju su manji stambeni kompleksi, prazne plaže sa sklopljenim suncobranima, ležaljka ili mrežom za odbojku, morski horizonti, dečije igralište, putevi i staze. Ni za jednu od ovih fotografija ne može se sa sigurnošću reći gde je tačno nastala. Sve one su mogle da nastanu praktično u bilo kom primorskom mestu ili popularnom odmaralištu. Kao i u radovima Mirjane Bobe Stojadinović, posmatrač se suočava sa još nekim pitanjima i nedoumicama koje se odnose na vreme, a ne samo na mesto – da li je početak ili kraj dana. Takođe, kod fotografija plaže postoji nedoumica da li je početak ili kraj letnje sezone. Lokacije koje je Mihailo Vasiljević odabrao ni fotografski ni kulturološki, a pre svega ni turistički, nisu interesantne pa samim time se ne popularišu preko određenih turističkih i fotografskih sajtova ili časopisa. Isto tako, kod fotografija Ivana Arsenijevića vidljivi su tragovi ljudskog prisustva. Zbog doba dana

⁴³⁷ Videti: Rolan Bart, *Svetla komora*, (Beograd: Rad, 2004), 42.

⁴³⁸ Ibid.

kada su snimljene imaju senke i neku atmosferu i više nalikuju scenografiji nekog filma nego stvarnosti. Na fotografijama Mihaila Vasiljevića nema čak ni toga.

Neutralni stav Mihailo Vasiljević zauzeo je i u radovima *Ultimativna valuta*, fotografijama puteva, polja, livada i njiva, kao i u *Srpskoj mitologiji* u kojoj je stavio akcenat na dekonstrukciju narativa etno fotografije i lokalnih mitova. Po opštoj definiciji mit je predanje ili priča koja postoji kod svih naroda i kultura. Rolan Bart definiše mit kao govor i to ne bilo kakav, već onaj koji je odabran od strane istorije i kao takav „on ne bi mogao da potekne iz *prirode* stvari.“⁴³⁹ On mit ne vezuje samo za usmeno pričanje ili predanje već smatra da može da bude sačinjen i na mnoge druge načine: putem pisama, slika, fotografije, reklame, filma.⁴⁴⁰ Glavna karakteristika mita jeste da niti krije niti laže već iskrivljuje. Načelo mita je „on preobražava istoriju u prirodu.“⁴⁴¹ Proces rada na seriji *Srpska mitologija* uključivao je njegova putovanja po različitim selima i mestima širom zemlje i fotografisanja onih motiva koji i danas zauzimaju ključno mesto u lokalnim pričama. Jedan od njih je staro i razgranato drvo ili *Sveto drvo* koje svojom veličinom i izgledom dominira pejzažom. Okruženo je ogradom oko koje se skupljaju ljudi tokom određenih dana u godini ili iz nekih drugih razloga, a koja dodatno naglašava njegovo mesto i značaj ne samo u pejzažu, već u istoriji i tradiciji nekog sela. Drugi motivi koji se pojavljuju na fotografijama su: seno, jaruga, drvo kruške, krug na travi, duga, oblak, nakovanj, vetar. Svi su prikazani tako da posmatraču ničim ne skreću dodatnu pažnju, čak ni u nazivu. Fotografija sa prikazom jaruge jednostavno se zove *Jaruga*, kao i fotografija na kojoj je iskrivljeno drvo kruške. Ta neutralnost koja je postala jedno od glavnih obeležja autora koji su se pojavili na domaćoj umetničkoj sceni u proteklih dvadeset godina „onemogućava lično, intimno, emotivno, estetsko *upisivanje*, odnosno povezivanje sa fotografijom, što je dominantan način na koji fotografija funkcioniše.“⁴⁴² Oni su i redimejdi, kao što su i kod Milana Aleksića u *Uzoricima* ili kod nekih drugih fotografa, i znaci koji sa ostalim znacima daju mogućnost različitog čitanja prošlosti, ali i sadašnjosti. Dok rad *Ultimativna valuta* govori o ekonomiji, eksploataciji zemljišta i ekologiji, dotle *Srpska mitologija*

⁴³⁹ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, (Beograd: Nolit, 1971), 264.

⁴⁴⁰ Videti: Ibid.

⁴⁴¹ Videti: Ibid., 284.

⁴⁴² Maja Stanković, „Od konceptualne do digitalne fotografije“, (Beograd: Studije savremenosti, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, 2019), 29-31 na <https://www.studijesavremenosti.org/2021/03/07/od-konceptualne-do-digitalne-fotografije/> (Pristupila 20. 12. 2022).

može da „aludira i na proces viševjekovne diseminacije srpskih nacionalnih mitova, koji se i danas svakodnevno politički eksploatišu.⁴⁴³

Još jedan od umetnika čije su fotografije bile na izložbi *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*, bio je i Ivan Petrović⁴⁴⁴. Njegove serije crno-belih fotografija *Pejzaži s Juga* (2019–2021), kao i kolor fotografija *Dugo putovanje kroz Srbiju*, jesu ambivalentni prikazi prirode. Prvu karakteriše odsustvo ili jedva uočljivo prisustvo čoveka. U drugoj seriji, kod nekih fotografija Petrović je prikazao i ljude kao sastavni deo okruženja ili mesta kroz koje prolazi. Neke od fotografija poseduju efekat *on the road*, koji nastaje kada se snima iz kola u pokretu. Druge su snimane iz blizine ili posmatranjem sa određenih mesta na kojima pogled može da obuhvati ceo pejzaž. Na njima su polja, raskrsnice, reke, jezera, crkve, brda i putevi. Dužim posmatranjem na pojedinim fotografijama mogu se uočiti određeni detalji poput putokaza u daljini, oznake za motel, čak i sićušne figure čoveka na drvetu, pruge, rastinja na neobičnim mestima ili lokalnog groblja. Pejzaži Ivana Petrovića nisu fascinacije Srbijom, njenim ruralnim delovima i svakidašnjicom, koji su fotografisani da bi se nešto toliko obično upoznalo, dokumentovalo i sačuvalo. U naletu različitih političkih i ekonomskih promena, kao i rapidnog razvoja i širenja digitalnih tehnologija, na pogled obični predeli mogu veoma brzo da postanu mesta transformacije industrijalizacijom, klimatskim promenama i mnogim drugim činocima.

Tretiranje fotografije i pejzaža kao arhivskog materijala i umetničkog dela, kod Mihaila Vasiljevića možda je najviše naglašeno u obimnom projektu *Topografija Beograda* (2011–2021). Početak rada na ovom projektu poklapa se sa vremenom kada u okvirima internacionalne fotografske scene dolazi do preispitivanja topografskog pristupa, ali i uticaja koji je konceptualna umetnost izvršila na fotografiju kroz rekonstrukciju izložbe *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*. Trideset i četiri godine nakon prvog predstavljanja izložba je ponovo prikazana u Centru za kreativnu fotografiju (The Center for Creative Photography) u Tusonu 2009. godine, a zatim u Ročesteru i Los Anđelesu. Tokom 2011. godine, izložba je organizovana u

⁴⁴³ Mara Prohaska Marković, *Srpska mitologija*, na <http://mihailovasiljevic.com/srpska-mitologija-mara-prohaska-markovic/> (Pristupila 18. 03. 2023).

⁴⁴⁴ Na izložbi je prikazana njegova serija fotografija *Dokumenti* o delovima njegovog intimnog života sa prijateljima i ljudima iz neposrednog okruženja u rodnom Kruševcu i Beogradu, koje su povezane sa delovima života u Srbiji tokom poslednje decenije 20. i prve decenije 21. veka. Videti: Saša Janjić, „Contemporary Photography in Serbia“, u Miha Colner (ed.) *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, (Pordenone: Comune di Pordenone, 2012), 104-105.

Austriji, Nemačkoj, Engleskoj, Španiji i Holandiji. U društvu i kulturi sklonim brzim promenama, gradovi više nisu isti kao kada je bila aktuelna. Stalne transformacije urbanog i prirodnog pejzaža, ali i tehničko-tehnološki razvoj fotografije, pokrenuli su nova pitanja, analize i poglede. Istovremeno, izložba je bila povod da se radovima učesnika da novo viđenje i tumačenje.

Polazeći od toga da je Beograd grad koji je tokom svoje istorije prošao kroz različite urbanističke promene, Mihailo Vasiljević je fotografisao stari i novi Beograd u nameri da sačuva njegov izgled za buduća istraživanja. Jedan od dokaza njegovih namera je da sve fotografije iz ove serije sadrže podatak o mestu, odnosno ulici, u kojoj su snimljene kao i godini nastanka. Neke fotografije prikazuju pojedinačne kuće i zgrade. Kod drugih, akcenat je na kontrastima između međuratne arhitekture, one koja je nastala u vreme socijalističke Jugoslavije i novih zgrada izgrađenih u poslednjih nekoliko godina, kao i između napuštenih objekata i onih u fazi izgradnje. Pored ovog, fotografisao je raskrsnice, ulice, izloge, razrušene delove Savamale i drugih delova grada, kao i zgrade čiji ostaci nakon NATO bombardovanja krajem devedesetih godina 20. veka još uvek stoje. Ono na čemu je Mihailo Vasiljević insistirao nije samo da mu ništa ne promakne i sve studiozno zabeleži, već i da fotografiše sa mesta sa kojeg će na najbolji način prikazati arhitektonske, istorijske, društvene, ekonomske, političke i kulturne promene grada. Beležeći grad na ovaj način, dao je jednu od mogućih slika urbanog pejzaža i vremena tranzicionog kapitalizma.

Reč „flaneur“, koja označava gradskog šetača koji hoda ulicama i posmatra grad, upotrebila je Susan Sontag kako bi opisala fotografa uličnih prizora. „Fotograf je naoružana verzija usamljenog šetača koji izviđa, prati i kruži gradskim paklom, voajerističko tumaralo koje otkriva grad kao krajolik pohotljivih krajnosti... Flaneura ne privlači zvanična stvarnost jednog grada, već njegovi mračni i neprijatni uglovi, zanemareno stanovništvo – nezvanična stvarnost iznad fasade buržoaskog života koju fotograf hvata kao što detektiv hvata prestupnika.“⁴⁴⁵ U serijama *Uvećanje I* (2008–2009) i *Uvećanje II* (2010–2011), koje aludiraju na Antonionijev film, Ivan Arsenijević se postavlja kao gradski šetač. U obe serije je kroz nekoliko nadovezanih snimaka prikazao tek venčani i potpuno nepoznati par kako se fotografiše, kao i običnu reklamu ukazujući na promene u percepciji i tumačenju snimljenih prizora, koje dolaze sa svakim uvećanjem fotografije. Ulogu „flaneura“ nabolje je izneo u *Neki gradovi* (2012), gde je podjednako bio zainteresovan za scene

⁴⁴⁵ Susan Sontag, *O fotografiji*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 61.

u gradu i ispod gradskih ulica – u metrou. Prve su gotovo skroz lišene ljudskog prisustva. Na njima su ulice, zgrade, raskršća, izlozi prodavnica i parkovi. Druge su njihova sušta suprotnost, bilo kao usamljeni pojedinci, grupe ili parovi, ljudi su svuda. U prvim, skoro na svakoj sceni dominiraju reklamne fotografije, od pustih ulica preko raskršća do izloga. Reklamiraju sladoled i kafu, modu, hranu ili restorane. Svaka fotografija Ivana Arsenijevića je veoma jasna i precizno snimljena bez ikakvih naknadnih intervencija. Kako u nazivu (*Neki gradovi*) i stoji, u pitanju su neki gradovi. Shodno tome, umetnik je primenio identičnu strategiju kao u *Tihim mestima* i namerno izostavio sve ono na osnovu čega možemo da ih identifikujemo. Eventualno, možemo da ih identifikujemo po arhitekturi pojedinih zgrada ili parkovima, ali po tekstovima ili natpisima na reklamama mogli bismo samo da pretpostavimo da su u pitanju neki od gradova u Austriji ili Nemačkoj. Prema Slađani Petrović Varagić, umetnik se „bavi mentalnim stanjem stanovnika gradova koji unutar praznih scenografija mogu biti uhvaćeni u neminovni kovitlac osećaja nelagodnosti, nestrpljenja, usamljenosti i straha.“⁴⁴⁶ Kao i Ežen Atže, Ivan Arsenijević doživljava grad kao prazno mesto, istovremeno kao muzej i arhiv. Raniji ulični šetači, među kojima je pored Atžea bio i Brasai, snimali su grad modernizma u vreme kada masovni turizam, tehničke slike, konzumerizam i kapitalizam potrošačkog društva nisu još uvek bili toliko vidljivi i nisu toliko upravljali svetom i životima ljudi. Gradovi Ivana Arsenijevića su arhivi stanja jednog vremena koje je manje ili više prisutno svuda.

⁴⁴⁶ Slađana Petrović Varagić, *Neodređeni javni tranzitni prostori*, na <https://ivanarsenijevic.com/texts/neodređeni-javni-tranzitni-prostori-sladana-petrovic-varagic/> (pristupila 14. 5. 2023).

5.7. Elegantni i izbrisani pejzaž

5.7.1. Pejzaž u radovima Sonje Žugić i Željka Mandića

U analizi engleskog pejzaža, dizajna vrtova i bašti 18. veka, Stiven Jakobs (Steven Jacobs) izneo je tvrdnju da su bašte pravljene kao na slikama Nikole Pusena (Nicolas Poussin) ili Kloda Lorena (Claude Lorrain).⁴⁴⁷ Priroda i pejzaž su se krojili po baroknim slikama 17. veka, koje su tada bile veoma popularne i koje su prikazivale vrtove sa hramovima antičke Grčke i Rima, gotičkim ruševinama, mostovima i jezerima, uglavnom kao mesta radnje neke od mitoloških, starozavetnih ili novozavetnih scena. Shodno tome, termin slikovitost ili pitoreskno, odnosi se i na određenu vrstu pejzaža koji je pogodan kao tema za sliku, ali i na fragment stvarnosti koji se može posmatrati kao da je deo slike.⁴⁴⁸ „S jedne strane, nove pejzažne bašte dobile su pažljivo šifrovana značenja, konstruisane su kao niz komponovanih scena; sa druge, gledalac je mogao da otkrije i prepozna živopisne prizore u prirodi.“⁴⁴⁹ U fotografiji, asocijacije na pitoreskno ili živopisno se po Stivenu Jakobsu postižu na nekoliko ključnih načina – dimenzijom fotografija, kadriranjem, kompozicijom, tačkom gledišta, fokusiranjem na okruženje gde se spajaju prirodno i veštačko, kao i druge načine.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Videti: Steven Jacobs, „The Photoresque: Images Between the City and Countryside“, u Steven Jacobs, Frank Maes (eds.), *Beyond the Picturesque*, (Gent: S.M.A.K. 2009), 26.

⁴⁴⁸ Videti: Ibid.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Videti: Ibid. 51.

Počev od prvih serija fotografija *Ritam beskraj* (2012–2014) i *Graničnik* (2014), preko *Mreže* (2015), *Diskontinuum* (2015), *Kaligrafija predela* (2015), do radova *Nestajanje* (2016) i *Linija magle* (2018), Sonja Žugić je fotografisala predele u različitim krajevima sveta (Kina, Vijetnam, Iran, Sirija, Maroko). Neke od tih država tokom istorije bile su kolonije, stecišta različitih sukoba, dok su druge to postale u zadnjih nekoliko godina. Nijedna od serija ne može jednostavno da se svrsta u određenu kategoriju. Fotografije nisu rađene u maniru putopisnih reportaža ili klasičnih turističkih slika. Isto tako, ne mogu se posmatrati ni kao isključivo dokumentarne ili umetničke fotografije. Glavne karakteristike rada Sonje Žugić su minimalizam i simbolizam. Zbog toga na njenim fotografijama dominiraju tipično pejzažni ili prirodni elementi poput obale, vode, neba, zemlje, trske i kamenja. Uglavnom su snimane bez čoveka, ali njegovo prisustvo umetnica nagoveštava uvođenjem određenih motiva kao što su ribarska mreža, kuća ili čamac. Pored navedenog, kod njih postoji još nešto što može da se podvede pod izraz *odlučujući trenutak*. Iako se ovaj termin, kao što je pomenuto, uglavnom vezuje za lajf fotografiju i suštinu uhvaćenog trenutka svakodnevnice, u slučaju fotografija Sonje Žugić njegovo značenje je drugačije. Odnosi se na stanje koje je više povezano sa prirodnim promenama i doživljajem prostora. To je vreme kada se doba dana, atmosfera, prividni mir, tišina i prostor sklope u jedinstvenu celinu.

U radovima *Ritam beskraj* ili *Graničnik*, na kojima su prikazana slana jezera i njihova belina, delovi pustinje, kamene obale, okean ili kuća, kolorit je malo jači, kao i granica između neba i zemlje ili peska i trave. S druge strane, minimalizam je naglašeniji u fotografijama iz ciklusa *Mreža* i *Discontinuum*. Neke od njih nastale su na lokacijama za uzgoj algi i prikazuju nizove vodene trske i štapova, mreže, delove kopna i nepregledna prostranstva vode i neba. Transformaciju pejzaža, Sonja Žugić nastavila je kroz radove *Linija magle* i *Nestajanje*. Atmosferom i već pomenutim simbolizmom i minimalizmom, fotografije uvlače posmatrača u nešto što je istovremeno lepo, ali i čudno. Ovo je najprisutnije u ciklusu *Nestajanje*, sa pejzažima iz Vijetnama koji prikazuju okean i obalu koja sve više nestaje sa svakim udarcem talasa. Istovremeno, kroz prikaze neobičnih objekata, umetnica se poigrava sa percepcijom posmatrača. Na prvih nekoliko fotografija objekti izgledaju poput uglačanih stena ili priobalskog kamenja, dok na drugim poprimaju oblike kitova koji izvire iz vode. Tek na pola ciklusa otkriva se njihov pravi izgled i funkcija. Pred posmatračem više nisu iluzije prirodnog sveta, već kamene brane i veliki džakovi ispunjeni peskom i prekriveni okeanskom florom, koji služe da se zaustavi ili uspori

uništavanje i nestajanje kopna. „Slike pejzaža, koliko god apstraktne ili simbolične, uvek na jednom nivou govore o mestu i ljudskoj intervenciji.“⁴⁵¹ Kao i bunkeri Envera Hodže, na fotografijama Andree Palašti, ovi džakovi i objekti se polako stapaju sa pejzažom. Strategija da se nestajanje kopna zaustavi tako se pretvara u čin dodatne transformacije pejzaža od strane čoveka. Fotografije Sonje Žugić, ponajviše ciklus *Nestajanje*, mogu da se podvedu pod termin *elegantni pejzaž*. Ovaj termin je Dejvid Kampani upotrebio i za fotografije Ričarda Mizraha i Stivena Šora, zato što, kao i radovi ovih fotografa, dovode u pitanje tradicionalne načine viđenja i poimanja pejzaža. Na njenim fotografijama, kao i kod Ričarda Mizraha, *lepo* funkcioniše takođe na principu mamca i klopke koja nas uvlači u probleme sa kojima se suočava savremeno društvo, kao što su klimatske i ekološke promene, poput nestanka sela, obala i okeanskog sveta. Ovde se takođe izdvaja još jedan element – oneobičavanje, ali ne da bi se nešto estetizovalo, kao na primer kod fotografija Njujorka Berenis Abot, već u cilju izmeštanja pasivnog posmatrača.

Izraz *deadpan*, koji u bukvalnom prevodu znači bezlično, intenzivno je počeo da se koristi početkom poslednje decenije 20. veka, kako bi se definisao pristup u fotografiji koji se uglavnom vezuje za Diseldorfsku akademiju i umetnike poput Andreasa Gurskog, Tomasa Rufa, Tomasa Struta, Aksela Huta i mnoge druge koji deluju van ove škole. Zbog veze sa praksom Akademije i pomenutih umetnika, neretko se povezuje i sa pejzažom koji je najviše prisutan. Međutim, obuhvata portret sniman u urbanom okruženju (na ulici) ili studiju, arhitekturu, kao i enterijere. Glavne odlike su prigušeni kolorit i velike, gotovo gigantske dimenzije fotografija, preciznost i izuzetna oštrina. Ovaj pristup vodi poreklo od „Nove objektivnosti“, a zatim i od Berna i Hile Beher, a po nekim istoričarima i teoretičarima najviše je doprineo da fotografija toliko bude zastupljena u galerijama i umetničkom tržištu kao nikada do sada.⁴⁵² Iako ima dosta dodirnih tačaka sa dokumentarnim fotografijama o kojima sam pisala u trećem i ovom poglavlju, kao što je uticaj Berna i Hile Beher, razlikuje se uglavnom u veličini fotografija, tonalitetu i ne retko u upotrebi digitalne tehnologije kao što je to slučaj sa radovima Andreasa Gurskog. Jedan od opisa fotografije ovog tipa dao je Boris Grojs, „ne boji se da istupi kritički, optužujuće i pridikujuće i da

⁴⁵¹ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography Culture and Identity*, (London – NewYork: I. B. Tauris Co Ltd, 2011), 240.

⁴⁵² Videti: Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, (London: Thames and Hudson, 2008), 81.

istovremeno izgleda sentimentalno, dekorativno i estetski zadivljujuće.“⁴⁵³ Fotografije Željka Mandića *Neobična mesta* urađene su u maniru Diseldorfske škole. Velikih dimenzija, kristalno jasne i karakterističnog kolorita, uglavnom prikazuju tipične vojvođanske pejzaže kao kulise u kojima se ništa ne dešava – sve je mirno, osim što su u njima smešteni određeni objekti i scene. Neki od njih su nedovršeni nadvožnjak bez kraja i početka, zapuštena kuća ili kafana pored puta, prazni bilbord u raspadnutom stanju, srušeni avion u izmaglici ili igralište. Na jednom manjem broju fotografija su delovi arhitekture i grada. Na svima njima se veoma jasno vidi odsustvo čoveka, a svaki od navedenih objekata Željko Mandić je snimao akcentujući veličinu, oblik, izgled i stanje u kojem se nalazi, kao i materijale od kojih je napravljen. Postindustrijsko i tranziciono društvo, sa svim svojim proizvodima, pravi pejzaže 21. veka koje prikazuju i fotografije Željka Mandića. U njihovom središtu su gotovo apokaliptični i nadrealni objekti koji će se u svojoj samoći i zanemarenosti s vremenom potpuno stopiti sa prirodom. Više ih ne doživljavamo kao nešto toliko strano, jer smo se navikli na njih, možda najviše zbog procesa tranzicije koja već dugo traje i koja je doprinela da postanu naši živopisni prizori. Iako su nastale na potpuno drugačiji način, pomenute fotografije *Licem u lice* umetničke grupe diSTRUKTURA, takođe se mogu razmatrati i u ovom kontekstu koji je Jakobs izneo. Pejzaž u njihovim radovima prikazan je kao nešto sa čime se svakodnevno susrećemo i posmatramo kao deo nečeg na šta smo se navikli.

⁴⁵³ Boris Grojs, *Zavet fotografije*, na <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/7.compressed.pdf> (pristupila 22. 1. 2023).

5.7.2. Stereofotografije i anaglifi Đorđa Odanovića

Kod pojedinih fotografija Sonje Žugić iz serija *Linija magle i Nestajanje*, uočava se fina izmaglica ili sfumato koji nam ne dozvoljava da prepoznamo snimljeni objekat. Ovaj efekat se javlja iz različitih razloga. Uglavnom zbog doba dana, vremenskih prilika, ali i načina snimanja. Bez obzira usled kog razloga se pojavljuje, ovaj efekat pokazuje da slike bilo prirode, prostora, sveta ili medijske slike nisu „uvek jasno vidljive, transparente ili čulno prepoznatljive sa svim bitnim referentnim odnosima. Kao da se između čula i objekta viđenja nalazi prepreka, barijera, ekran, zastor, izmaglica, smog – titranje vizuelnih informacijskih smetnji/šumova.“⁴⁵⁴ Ovu barijeru Miško Šuvaković označio je terminom *siva zona* ili „doslovni empirijski koncept *sive zone*“.⁴⁵⁵ Suprotno od ovog je nedoslovni koncept *sive zone*.⁴⁵⁶ Nastale na potpuno drugačiji način, pojedine fotografije i ciklusi Đorđa Odanovića, Ivana Arsenijevića i pre svega Luke Klikovca, imaju efekat barijere – šuma. Fotografije Sonje Žugić snimane su različitim foto-aparatima, dok su neki od pejzaža Đorđa Odanovića anaglifi i stereo-fotografije. Radovi Luke Klikovca su digitalne slike i rezultat njegovog eksperimentisanja, istraživanja prostora grada, fotografskog medija i digitalne tehnologije.

Sastavni deo fotografskog opusa Đorđa Odanovića čine pejzaž, istorija fotografije i istorija vezana za Prvi svetski rat, ali i interesovanje za osnovne principe fotografske slike kao što su prostor i dubina. Iako većina njegovih ciklusa nije obimna po broju fotografija, svi su nastajali

⁴⁵⁴ Miško Šuvaković, *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020), 576.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ U pitanju su različita stanja u okviru društva, kulture, umetnosti ili obrazovanja koja se ne mogu indetifikovati ili prepoznati. Neki od primera nedoslovnog koncepta *sive zone* jesu „savremene medijske, performativne i politički orijentisane umetničke prakse, produkcije i prezentacije koje nije moguće razlikovati od protivrečnosti i antagonizama svakodnevnih politika kulturalnih i društvenih praksi u različitim kulturama, geografskim lokacijama i državama savremenog sveta. Videti: Ibid 577-578.

postupno. Među njima su *Enigmatska mesta* (2010) sa crno-belim i kolor fotografijama obala, šume i vode, *Mesec i promene* sa morskim horizontom noću, mesecom i dramatičnim oblacima. Nakon toga, tokom 2014. godine Odanović je uradio ciklus *Mesta kojih nema*, u kojem je kao Branimir Karanović fotografisao pejzaže tranzicije simbolima poput napuštenog koša na terenu obraslom travom, konstrukcije u šumi, šteta porušenog objekta, plastičnog otpada i staze u prirodi. U vreme obeležavanja stogodišnjice Prvog svetskog rata realizovao je nekoliko radova na tu temu, od kojih se izdvaja *Kota 708* (2015), posvećen bici koja se odigrala kod planine Gučevo. Kroz crno-bele i tehnički besprekorno izvedene fotografije, Đorđe Odanović je prikazao pejzaž planine Gučevo sa rekam Drinom, okolne šume i nebo. Kao i na fotografijama Goranke Matić i ovaj predeo je, iako to na prvi pogled ne izgleda, izmenjen ljudskim delovanjem, ratom i ostacima rovova, kratera, ili municije i gelera koji se i danas tamo nalaze. Drugi vid promene je napravio Odanović. Naknadnom intervencijom na fotografiji sa planinom Gučevo, on je po sredini uneo tanku crvenu liniju koja se, ukoliko se posmatra iz blizine, transformiše u imena ljudi koji su poginuli u borbi. Druga, realizovana pre kao instalacija nego klasična fotografija, sastoji se iz teksta i 55 kadrova (aluzija na broj dana koliko je trajala bitka) sa prikazima šume, spojenih u maniru klasične slagalice dajući predelu blago iskrivljeni izgled. Oba rada na neki način objedinjuje snimak jarko crvenog neba sa oblacima koji, kao i planina Gučevo, simbolizuje jednog od nosioca istorije, ali i jedinog preostalog svedoka bitke i stradanja. Ponovnom upotrebom crvene boje, kao i kod prvog rada samo na drugačiji način, umetnik je akcentovao „dramu i neizmernu humanu tragediju koja se odigrala na zemlji“.⁴⁵⁷

Tehnike poput foto-montaže, foto-kolaža, preklapanja negativa, moderna tipografija i grafički dizajn, kao i mnoge druge koje su praktikovali umetnici u avangardnim pokretima između dva svetska rata, po rečima Leva Manoviča „pokazale su se dovoljno delotvornim da opstanu do kraja veka.“⁴⁵⁸ Zbog toga je između ostalog i izneo tvrdnju da digitalna fotografija ne postoji, već da je logičan deo tehničko-tehnološkog razvoja medija. Osim stare avangarde i različitih fotografskih tehnika koje je popularisala, istorija fotografije je dala stereo-fotografiju o kojoj je pisano u prvom delu disertacije, i koja ide u prilog Manovičevoj teoriji, jer predstavlja preteču virtuelne stvarnosti.

⁴⁵⁷ Miroslav Karić, *Đorđe Odanović – Kota 708*, (Beograd: Galerija Zvono, 9–24. 5. 2015), 3.

⁴⁵⁸ Videti: Lev Manovič, „Avangarda kao softver. Od „Nove vizije” do Novih mediji“, u *Metamediji*, (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001), 57 – 81.

Interesovanje za ovaj vid fotografske slike Đorđe Odanović je nagovestio 2005. godine sa još uvek nedovršenim ciklusom pejzaža velikih dimenzija, pod nazivom *Stereorama*. Identični motivi zastupljeni kod ovog i starijih radova, poput brda ili šume, prisutni su i na dve omanje grupe fotografija prikazanih na izložbi *Ispitivanje dubine* u galeriji „Artget“ tokom 2018. godine, na kojima je Đorđe Odanović suprotstavio stereo-fotografiju sa njenim digitalnim pandanom – anaglifnom fotografijom. Prva grupa fotografija se, iako snimana tehnikom stereo-fotografije, dosta razlikuje od starih fotografija ovog tipa. Klasična stereo-fotografija je, kao što sam spomenula u prvom delu rada, bila uglavnom namenjena privatnom gledanju fotografija i kao takva bila je malih dimenzija. Stereo-fotografije Đorđa Odanovića su velikog formata. Za njih ne treba stereoskop i izložene su u javnom prostoru. Druge fotografije rađene kao anaglifi, prikazuju distorzije i prelamanja koje gotovo da negiraju identitet prikazanog mesta. Za razliku od stereo-fotografija, koje nisu ništa drugo do dve fotografije istog motiva koje su vrlo malo različite, kod anaglifa donekle možemo da prepoznamo oblik i formu, ali ne i detalje. Prve su slike koje se isključivo gledaju pomoću stereoskopa i na taj način uvlače posmatrača u prizor. Anaglifne fotografije to isto čine mnogo bolje i realnije, uz pomoć 3D naočara sa kojima postaju potpuno jasne i vidljive. U ontološkoj studiji fotografije, Andre Bazin (Andre Bazin) tvrdi da „fotografija utiče na nas kao prirodni fenomen, kao cvet ili ledeni kristal čija je lepota neodvojiva od njihovog porekla“.⁴⁵⁹ Kao takve, mogu da se posmatraju i kao simulakrumi one iste magije na kojoj je počivao modernizam sa otkrićem fotografije.

⁴⁵⁹ Andre Bazin, *Ontology of the Photographic Image*, na <https://humanities1460.files.wordpress.com/2016/01/bazin-ontology-of-the-photographic-image.pdf> (Pristupila 22. 01. 2023).

5.7.3. Modifikovana kamera i izbrisani prostor Luke Klikovca

Umetnički projekat pod nazivom *Trilogija (Memento, Ogledalo i Prtljag, 2014–2017)*, zatim i rad *Manifesto (2021)* Luke Klikovca je predstavio kao autora koji se bavi insceniranom ili režiranom fotografijom. U poslednjem delu *Trilogije*, seriji *Prtljag*, prikazani su ljudi mahom snimljeni noću ili u sumrak u različitim enterijerima, ali i u urbanim predelima ili delovima grada pored reke. Pejzaž se ovde ispostavlja kao kod Gregori Krudsona, više kao filmska kulisa ili mesto radnje čiji mračni, gotovo nadrealni izgled, doprinosi napetoj atmosferi između glavnih aktera fotografija i samog posmatrača. Druga serija radova pod nazivom *Timescan* snimana je tokom 2020. i 2021. godine na ulicama i delovima koji se nalaze u užem centru Beograda. U fotografiji, kao i u kinematografiji, digitalna tehnologija neretko se koristi u kreiranju novih gradova i predela uz pomoć mnogobrojnih softvera.⁴⁶⁰ U radu *Timescan*, zatičemo potpuno suprotnu situaciju. Na fotografijama ne samo da nema dodatih motiva, naknadnog ulepšavanja i retuširanja u Fotošop i sličnom programu, već nema skoro nijednog traga grada. Sve ono što čini njegov izgled i identitet se, poput ulica, zgrada, trgova ili određenih istorijskih mesta, razložilo i nestalo. Na prvi pogled bliski njima su digitalni printovi Ivana Arsenijevića iz ciklusa *Zamućeno* ili *Blurred* iz iste godine. Naziv dovoljno govori o kakvim fotografijama je reč. Većina njih je nastala iz kola u pokretu. Scene kod pojedinih printova su samo donekle prepoznatljive, tako da je moguće razaznati da su u pitanju različiti pejzaži prirode, neki sa vidljivim horizontom neba i polja. Pojedini od njih su i kompjuterski generisani, čime ih je umetnik dodatno razložio do tačke kada potpuno gube svoj prvobitni izgled i transformišu se u jarke boje i linije. Kod Luke Klikovca pristup je potpuno

⁴⁶⁰ Jedan od tih softvera pojavio se tokom prve decenije 21. veka. Na Karnegi Melon univerzitetu (Carnegie Mellon University) razvijen je softver „Scene Completion Using Millions of Photographs“ koji omogućava korisnicima da kreiraju ili poboljšaju svoje mahom pejzažne fotografije. Sistem funkcionisanja je poprilično jednostavan. Dovoljno je da se oni delovi koji ne valjaju ili fale na fotografijama preuzmu sa drugih fotografija iz baze od nekoliko miliona fotografija. Videti: Fred Ritchin, *After Photography*, (New York: Norton & Company, 2009), 55, i James Hays i Alexei Efros, *Scene Completion Using Millions of Photographs*, na <http://graphics.cs.cmu.edu/projects/scene-completion/> (Pristupila. 12. 03. 2023).

drugačiji – modifikovanjem industrijske lajn sken kamere (Line scan camera) ili kamere za linijsko skeniranje, njenim hardverskim i softverskim prilagođavanjem za klasično snimanje,⁴⁶¹ kod njega je rezultiralo fotografijama sa prikazima nekog drugog prostora ili sveta. „Ljudi u *sivim zonama* izgledaju izgubljeno, teško se orijentišu, lutaju, izgledaju kao zarobljenici, mada su ponekad nomadi...“⁴⁶² Pred posmatračem je nejasan i nedefinisan prostor ispunjen beskonačnim nizovima horizontalnih piksela, dok su ljudi koji su u trenutku snimanja bili u pokretu, praktično postali distorzije ili gotovo amorfni oblici koji se kreću u jednom smeru.

Na nekim fotografijama prostor samo na pogled može da asocira na glič ili kompjutersku grešku. Druga asocijacija jesu pozadine koje je fotograf Edvard Majbridž koristio dok je snimao ljude i životinje u pokretu.⁴⁶³ Kod Majbridža, te pozadine sa pravilno iscrtanim mrežama, služile su kako bi što bolje prikazao svaku etapu pokreta. Ova asocijacija nije neopravdana, jer su njegove studije pokreta predstavljale osnovu u tehnološkom razvoju, pa se i danas kamera za linijsko skeniranje, između ostalog, najviše koristi za snimanje pokreta u foto-finišu u sportu. Početkom sedamdestih godina 20. veka Vladimir Veličković je, inspirisan Majbridžovim fotografijama, uradio slike sa prikazima pacova i psa – životinjama nad kojima se zarad napretka čovečanstva najviše vrše laboratorijski eksperimenti.⁴⁶⁴ Prostor, u slučaju fotografija Luke Klikovca više deluje kao zastor između dva sveta, realnog i digitalnog, u kojem nema ničega osim praznine koja se prostire u nedogled. Kao takve, fotografije mogu da se posmatraju ili iščitavaju u kontekstu nekoliko teorijskih razmatranja. Prvo, kao vizuelni pandan tezi Žana Bodrijara, da više ne postoji ni scena ni ogledalo već samo ekran i mreža. Tela, pejzaž i vreme su, kako je zaključio Bodrijar, „progresivno nestali sa scene; isto je i za javni prostor.“⁴⁶⁵ Druga teza je ona koju je izneo Lev

⁴⁶¹ Videti: Vesna Danilović, Aleksandar Kostić, Ana Radojičić, *FOTO-MENE-etape u nastanku jedne izložbe: HIBRIDNA KAMERA*, na <https://www.kcb.org.rs/2023/01/foto-mene-etape-u-nastanku-jedne-izlozbe-hibridna-kamera/> (Pristupila 12. 02. 2023).

⁴⁶² Miško Šuvaković, *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2020), 570.

⁴⁶³ Pored pejzažne fotografije, Edvard Majbridž se najviše bavio studijama pokreta kod različitih vrsta životinja, ljudi i dece. Za snimanje tela u pokretu pri trčanju, penjanju ili izvođenju mnogih drugih radnji, Majbridž je koristio više foto-aparata sa stereofotografskim sočivima i mehaničkim aktiviranjem okidača. Svi su bili raspoređeni duž određene i odmerene staze predviđene za kretanje. Videti: Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (London: Laurence Hill Publishing, 2002), 216-221.

⁴⁶⁴ Videti Milanka Todić, *Fotografija i slika*, (Beograd: Cicero, 2001), 91–92.

⁴⁶⁵ Žan Bodrijar, *Drugo od istoga – habilitacija*, (Beograd: Lapis, 1994), 33.

Manovič o postojanju drugog vizuelnog prostora: „Vizuelna kultura modernog doba, od slikarstva do filma, obeležena je začuđujućom pojavom, odnosno 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.“⁴⁶⁶ Pretposlednja ili osma teza Vilijama Mičela o pejzažu glasi: „Pejzaž je istrošen medij koji više nije održiv kao način umetničkog izražavanja. Kao život pejzaž je dosadan; ne smemo to tako da kažemo.“⁴⁶⁷ Uvođenjem i modifikovanjem lajn sken kamere, Luka Klikovac odbacuje fotografiju kao sliku nastalu isključivo putem foto-aparata. Istovremeno, kao i Ivan Arsenijević sa zamućenim snimcima, odbacuje prostor ili pejzaž kao mesto određenog identiteta. U njihovim radovima on je u bukvalnom smislu reči potpuno istrošen, tačnije zbrisan.

⁴⁶⁶ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, (Beograd: Clio, 2005), 137.

⁴⁶⁷ W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 5.

Rezime/Zaključak

Glavna hipoteza doktorske disertacije polazi od toga da fotografija ima najviše sličnosti ili dodirnih tačaka sa pejzažom u stvarnom svetu i umetnosti. Oboje su podjednako podložni različitim vidovima modifikacija. Kao osnova za rad korišćen je esej Vilijama Mičela *Carski pejzaž*, u kojem je razmatrao nekoliko teza o pejzažu. Za Mičela on nije žanr već medijum, konstrukt određene kulture koji može da bude stvarni prostor, ali i simulakrum. On je u isto vreme paket i roba, sredstvo razmene između čoveka i prirode, kao znak, označitelj i tekst. Sve to važi i za fotografiju. U slikarstvu pejzaž je postao žanr tek tokom 17. veka, dok je u 18. i 19. veku, u odnosu na ostale žanrove, uspeo da zauzme dominantnu poziciju. U to vreme se pojavila i neka vrsta mode u pejzažnoj arhitekturi, koja ima veze sa menjanjem pejzaža. Više je bila vezana za privatni prostor imućnih ljudi i aristokratije i odnosila se na modelovanje njihovih vrtova i bašti prema pejzažima sa tih slika. Razvoj pejzaža Vilijam Mičel je doveo u vezu sa širenjem imperijalizma prema Kini i nestajanjem kineskog carskog pejzaža u slikarstvu. Po njemu „imperijalizam nije jednostavni, usamljeni ili homogeni fenomen, već deo kompleksnog sistema kulturne, političke i ekonomske dominacije koja varira u zavisnosti od specifičnosti mesta, ljudi i istorijskih trenutaka.“⁴⁶⁸ Pejzaž i fotografija takođe nisu jednostavni, a ni homogeni i deo su veoma širokog i kompleksnog sistema. Oboje su tvorevine zapadnog društva, kulture i umetnosti i isto tako su u veoma bliskoj vezi ne samo sa imperijalizmom, već i kolonijalizmom i kapitalizmom. Kao što je pejzaž vekovima bio podžanr tako je i fotografija zbog svog tehničko-tehnološkog porekla, praktično kroz ceo 19. vek, smatrana pomoćnim sredstvom ili sluškinjom nauke, umetnosti, istraživača, ali i politike i ekonomije vlada kolonijalističkih zemalja. Njenom nastanku prethodili su čovekova vekovna težnja da verno podražava prirodu, zatim camera obscura, diorama ili iluzionistička pozorišna predstava, ali pre svega industrijska revolucija. Zbog svoje mimetičke

⁴⁶⁸ W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 10.

sposobnosti kako se tada verovalo, isto tako je u 19. veku nosila i epitet „ogledalo prirode“ ili prema naučniku i fotografu Vilijamu Henriju Foksu Talbotu – „olovka prirode“. Paradoks ovakvog pogleda između ostalog ogleda se u tome što čim se pojavila, ona nije bila mimezis sveta. Jedan od dokaza su pejzažne fotografije Gistava Le Greja napravljene spajanjem dva negativa. Isto tako, koliko god da je čovek želeo da prirodu imitira pomoću fotografije, toliko je imao i potrebu da je osvaja, menja i transformiše. To je i postignuto industrijskom revolucijom, koja je pored fotografije donela do tada potpuno nove materijale u građevinarstvu.

Ubrzo nakon što je fotografija u Parizu predstavljena široj javnosti i krenula da se širi Evropom i Sjedinjenim Američkim Državama, vlade, izdavači i proizvođači sočiva i fotografske opreme počeli su da šalju prve fotografe da fotografišu predele, gradove, istorijske znamenitosti, ali i mostove, železničke pruge, hale i arhitekturu od novih materijala, koji su počeli da grade svuda – dobrim delom kako bi javnost bila upoznata sa njima, a i kako bi se stvorila neka vrsta kulturnog arhiva zemlje. Takođe su odlazili i u zemlje Bliskog i Dalekog istoka, Afrike kako bi fotografisali njihove gradove, spomenike, razne životinje, ljude i predele. „Pejzažni i arhitektonski vidici urađeni od strane fotografa koji su bili deo vojnih ekspedicija i onih koje su radili komercijalni fotografi su veoma slični. I jedni i drugi imaju tendenciju da naglase neobične aspekte pejzaža...“⁴⁶⁹ I ovakve fotografije rađene su u svrhu prodaje na Zapadu, kako bi ljudi stekli neki utisak o izgledu udaljenih zemalja, ljudima i kulturi, ali i da bi vizuelno markirali i potvrdili svoju moć nad njihovim kolonijama i dalje ih eksploatisali. U jednom delu svog eseja Vilijam Mičel objašnjava kretanje imperija: „Imperije se kreću ka spolja u prostoru kao način kretanja napred u vremenu; *perspektiva* koja se otvara nije samo prostorna scena već projektovana budućnost *razvoja* i eksploatacije.“⁴⁷⁰ Foto-aparat i njegova preteča camera obscura dizajniran je tako da uvek ima ram ili okvir ili jedinstvenu tačku gledišta koja upravlja našim pogledom, pa samim time i pejzažom. Gledanje kroz foto-aparat, ali i gledanje samih fotografija kao njegovih finalnih proizvoda, nikada nije neutralno, kako je istakao Viktor Burgin, i uvek je prožeto ideologijom. Isto to važi za sve ono što se nalazi ispred njega. S druge strane, sam čin gledanja, a zatim i fotografisanja ne predstavlja ništa drugo do neki vid prisvajanja snimljenog objekta.

⁴⁶⁹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, (London: Laurence Hill Publishing, 2002), 113.

⁴⁷⁰ W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 17.

U Sjedinjenim Američkim Državama fotografisanje pejzaža imalo je dve funkcije: istraživačko-naučnu i u svrhu eksploatacije zemljišta izgradnjom gradova, rudnika, železničkih pruga i pretvaranja u nacionalne parkove. Prva je trebalo da istraži divljine zapadne Amerike; druga da fotografiše pejzaže koje treba pretvoriti u zaštićene zone ili nacionalne parkove (što se donekle i poklapa sa počecima razvoja turizma), a takođe i one koje treba promeniti izgradnjom ili ih prodati kao lepe poglede budućim kupcima nekretnina. Kao i u slučaju kolonija, ovi snimci su se prodavali na hiljade svima koji su mogli da ih priušte, bilo kao pojedinačne fotografije, kao stereo-fotografije ili u vidu albuma. U svim navedenim slučajevima pejzaž se već na samom početku postavlja kao paket i roba, kulturni konstrukt, medijum, kao i fotografija.

S pojavom umetničke fotografije, odnosno piktorijalizma i naturalizma u Evropi i „Foto-secesije“ kao ogranka umetničke fotografije u Americi, javile su se neke druge potrebe. Piktorijalizam i naturalizam padaju u vreme kada su dejstvo i posledice industrijalizacije na prirodne ili urbane sredine bili veoma očigledni. Širenje gradova koje je započeto u 19. veku, nicanje različitih industrijskih postrojenja, kasnije i nebodera kao simbola progressa ostavilo je sve manje mesta za prirodu. Fotografi i jednog i drugog pravca hteli su to da izbegnu fotografišući ruralne predele, sela, morske obale, polja, ali takođe su težili da fotografiju približe umetnosti podražavanjem slikarskih pravaca kao što su impresionizam ili Barbizonska škola. Naspram njih, glavni protagonisti „Foto-secesije“ u Americi, Alfred Stiglic i Edvard Stejhen, kroz fotografisanje moderne arhitekture i celokupnog izgleda grada pratili su razvoj Njujorka kao prototipa utopističkog modernog megalopolisa, ali i simulakruma idealnog Novog sveta.

Eseji Valtera Benjamina *Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reprodukcije* i *Mala istorija fotografije* napisani su tridesetih godina 20. veka kada je fotografija sa daljim razvojem i usavršavanjem tehnike i tehnologije dobila status medija masovne komunikacije. To znači da je mogla ne samo brzo da se proizvodi, već i još brže da se umnožava, i kao takva postala je prisutna praktično svuda – od reklame, preko mode do žurnalizma.

S druge strane, nova tehnologija, prezentovana i kroz rol-film i 35 mm foto-aparate malog formata i još neke modele, dovela je do pojave čiste ili prave fotografije koja je apsolutnu podršku dobila u kritičaru Klementu Grinbergu: „Celokupna vidljiva stvarnost, nepozirana, nepromenjena

i neuvežbana, u trenutačnoj fotografiji.⁴⁷¹ I u Evropi i u Americi čista fotografija javila se kao rezultat tehničko-tehnološkog usavršavanja medija, ali i kao odgovor na piktorijalizam koji je potencirao na likovnosti kroz naknadne intervencije na fotografiji, ujedno i kao suprotstavljanje destrukciji fotografije kroz tehnike fotograma solarizacije i foto-montaže koja je došla sa avangardnim pokretima. Prema Piteru Volenu (Piter Wollen), „promena nije bila usmerena ka postizanju većeg stepena intervencija – naprotiv, trebalo ju je smanjiti; trijumfovao je čisti pozitiv, uz istovremeno odbacivanje pretenzije estetike *fin-de-siecle* i savladavanje njenog otpora prema fotografiji kao dokumentu.“⁴⁷² Pod parolom *Svet je lep* kojom su se rukovodili glavni protagonisti Grinbergovog modernizma, fotografija je, kao i umetnost, morala da bude lepa. Fotografije pešćanih dina Edvarda Vestona, kanjona i planina nacionalnih parkova Ansela Adamsa ili Njujorka Berenis Abot i Pola Stranda, industrijskih proizvoda i postrojenja Alberta Renger-Pača prikazuju utopijski svet. U njemu su priroda, grad i industrija svedeni na istu ravan, odnosno lepe, estetizovane objekte prezentovane u vidu finih, ali i jedinstvenih fotografskih otisaka. Neke od takvih pejzažnih fotografija, uključujući i fotografije prvih fotografa predela 19. veka, objedinjene su na izložbama Džona Šarkovskog *Fotograf i Američki pejzaž* u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, i na izložbi *Zemlja* u Londonu čiji je kustos bio fotograf Bil Brant. Kako u praksi, tako i u teoriji, modernizam je fotografiju sveo na vizuelno privlačan i originalan predmet, koji se izlaže isključivo u galerijskom prostoru. Stav Klementa Grinberga je obezbedio ovom mediju ulazak u muzejske i galerijske institucije, za šta se ona decenijama pre toga borila. I pored insistiranja na svemu navedenom, Grinbergov modernizam nije joj obezbedio ravnopravni tretman sa svim ostalim klasičnim vidovima umetničkog izražavanja. U prilog tome potvrđuje i broj priređenih izložbi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku od osnivanja odeljenja za fotografiju pa do šezdesetih godina 20. veka, koji je naspram izložbi slikarstva jako mali.⁴⁷³

Posledice ovakvog mišljenja ne vide se samo u autonomiji umetnosti, odnosno u klasičnoj podeli da slikar mora da se služi isključivo slikarskim, a fotograf fotografskim materijalima i postupcima. One su mnogo šire i takođe su dovele do toga da se uloga umetnika svodi samo na to

⁴⁷¹ Clement Greenberg, „Four Photographers“, *New York Review of Books*, 23 January 1964, cit. u Liz Vels (ur.), *Fotografija*, (Beograd: Clio, 2007), 357.

⁴⁷² Peter Wollen, „Photography and Aesthetics“, u *Readings and Writings*, (London: Verso and New Left Books), 1982. cit. u Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, (Beograd: Clio, 2006), 359.

⁴⁷³ Videti: *MoMA exhibition history list*, na <https://www.moma.org/research/archives/archives-exhibition-history-list> (pristupila 18. 3. 2023).

da bude originalni autor umetničkog dela koji stvara u jednom, a ne u više medija i potpunog isključivanja van umetničkih teorija i rasprava koje su veoma bitne za dalja tumačenja nekog umetničkog rada, uključujući i fotografiju. Pod analizom fotografije podrazumevala se deskripcija samog njenog izgleda, šta prikazuje i kako prikazuje, kakav je odnos svetlosti i senke, koje su bile namere fotografa, ali ne i pokušaj da se zađe ispod njene površine. Drugo, modernistička teorija fotografije nije prihvatila i nije uključivala u razmatranja druge tehnike i vidove upotrebe fotografije, jer nisu bile u skladu sa njenim stavom. Ni kolor fotografija nije bila izuzetak, čak ni tokom pedesetih i šezdesetih godina kada su je neki fotografi uveliko primenjivali. Modernizam Klementa Grinberga priznavao je samo tehniku crno-bele fotografije. Na paradoks i propuste ove teorije ukazala su različita razmatranja fotografije Valtera Benjamina, Susan Sontag, Rolana Barta, Viktora Burgina, ali i Vilema Flusera koji je izneo sledeću tvrdnju: „Alati i mašine rade tako što vade predmete iz prirode i informišu ih, to jest menjaju svet. Međutim, aparati ne rade u tom smislu. Njihova namera nije da promene svet već da promene smisao sveta.“⁴⁷⁴

Sve do šeste decenije 20. veka modernizam Klementa Grinberga je apsolutno vladao umetnošću i fotografijom. „Autonomna priroda vizuelne umetnosti znači da pitanja koja joj se postavljaju mogu adekvatno da se formulišu, a i na njih odgovori jedino u njenim sopstvenim terminima – svi ostali oblici ispitivanja su irelevantni... Ako vam ova ubeđenja deluju poznato – čak možda očigledno – to je zato što su odavno postala deo opšteprihvaćenog zdravog razuma koja mi na Zapadu učimo još od malena.“⁴⁷⁵ Ovim komentarom Viktor Burgin izneo je negativne strane ovakvog gledišta. Kritika i istorija umetnosti i fotografije modernizma funkcionisale su skoro na istom principu: „Kritika fotografije je ocenjivačka i nominativna, i obično se sastoji od izlaganja ličnih misli i osećanja kritičara, s ciljem da se čitalac ubedi i navede da deli te misli i osećanja.“⁴⁷⁶ Za kritičara su podjednako bili bitni život nekog umetnika i šta je sve radio, to jest njegova biografija. „Istorija fotografije uglavnom podržava takvu kritiku iz prostog razloga što su obe nastale u istom ideološkom okviru.“⁴⁷⁷ Primer je prva istorija fotografije Bomonta Njuhola.

⁴⁷⁴ Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005), 23.

⁴⁷⁵ Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, New Jersey, 1987, 30.

⁴⁷⁶ Victor, Burgin, „Introduction“ u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987, 11.

⁴⁷⁷ Ibid.

Ono što je Viktor Burgin predložio jeste uvođenje drugih teorija u analizu i to da fotografija treba da izađe iz prostora galerije, i isto tako iz rama ili okvira; da se oslobodi svih tih ograničenja koja su joj nametnuta od njenog nastanka, najpre sa okvirom camere obscure i foto-aparata, a zatim i sa uramljivanjem kao finalnog proizvoda. Sve što je ispred foto-aparata, uključujući i pejzaž, već je u upotrebi značenja. Nijedan objekat nije neutralan, pa samim time nije ni fotografija. Teoriju Burgin smatra veoma bitnom u obrazovanju, jer se pomoću nje svakom pojedincu nudi alat kojim on raspolaže i koji mu pomaže da razvije sposobnost nezavisnog mišljenja.⁴⁷⁸

Kada je u pitanju pejzaž, Edvard Sodža temelji svoje razmatranje u okviru poststrukturalističke teorije. On jeste tekst koji smo tek u poslednjim decenijama 20. veka počeli da otkrivamo, da ga razmatramo i čitamo. Cilj toga je da vidimo šta sve može pejzaž da znači i kako se njegova značenja menjaju i transformišu, kao i u slučaju fotografije. Kapitalizam je prema Sodži istovremeno i glavni, ali ne i jedini uzrok menjanja prostora. On se stalno menja i isto tako stalno proizvodi, i to će činiti sa svakim menjanjem kulture i društva.

Uvod u poststrukturalističku teoriju fotografije Viktora Burgina i postmodernizam napravili su konceptualna umetnost, Umberto Eko, Rolan Bart i strukturalizam koji su skrenuli pažnju na fotografiju kao znakovnu strukturu sa sistemima znakova koji čine značenje. Konceptualna umetnost uzima samu ideju kao bitnu. Ona je postala na neki način srž dela. Ovo pravi veoma značajnu razliku u načinu na koji su se umetnici odnosili prema fotografiji. Konceptualna umetnost je najpre uvela fotografiju, a zatim i film i video u umetničku produkciju kao sredstvo za vizuelnu dokumentaciju akcija, intervencija i performansa u različitim prostorima, ali i kao sredstvo istraživanja. Većina performansa, akcija ili intervencija umetnika jeste nastajala u galerijama, ali mnogo više u urbanom i prirodnom okruženju. Pojava konceptualne umetnosti pada i u vreme pojave ekoloških pokreta, jačanja svesti i odnosa koji imamo prema planeti i prirodi. Bilo gradski bilo prirodni, pejzaž je postao mesto koje ima suštinsku ulogu u realizaciji ideje kao kod land art intervencija Roberta Smitsona ili hodanja kao umetnosti kod Ričarda Longa i Hejmiša Fultona, kojem su fotografije predela i prirode sa tih šetnji bile neka vrsta dnevnika, vizuelnih beleški o doživljaju prostora. Njihove land art intervencije jesu neki vid razmene između čoveka i prirode i modifikacije pejzaža. Izvan ovih načina upotrebe fotografije, u praksi Eda Ruše, Jana Dibeca ili

⁴⁷⁸ Ibid.

Berna i Hile Beher fotografija se koristila kao analitičko sredstvo ispitivanja jezika, samog medija i načina percepcije umetnosti i sveta antiutopijskog društva. Ed Ruša, kao i Bern i Hila Beher, u svoju praksu uveli su jedan veoma važan deo, a to je koncept redimejda Marsela Dišana. Odluka, a zatim i sam čin fotografisanja svake zgrade na Sanset bulevaru i benzinskih pumpi kod Ruše ili napuštenih industrijskih objekata kod Berna i Hile Beher, transformiše ih u umetnička dela. I jedni i drugi su fotografisali mesta bez ljudi, automobila ili bilo čega što bi moglo da skreće pažnju. Njihove fotografije nisu prikazi mesta koliko ne-mesta, odnosno neutralnog prostora.⁴⁷⁹ Naspram njih Džon Baldesari i Viktor Burgin fotografiju su uglavnom doveli u vezu sa rečima (Baldesari) ili tekstom preuzetim iz različitih izvora (Burgin), pokazujući kako se značenje slike sa prikazom kalifornijskih motiva, monotonog engleskog predgrađa ili pastoralnog seoskog pejzaža potpuno menja.

Radovi Berna i Hile Beher kao jedinih fotografa iz Evrope uključeni su u izložbu *Nove topografije: Fotografije izmenjenog pejzaža*, koja je napravila veliki zaokret u načinu na koji se posmatra pejzaž, njegove promene i posledice tih promena. Fotografišući ga gotovo na identičan način na koji su to činili prvi fotografi pejzaža 19. veka u Americi, fotografi *Nove topografije* suočavaju nas sa slikama ekonomskih, političkih i drugih društvenih promena koje se reflektuju kroz transformaciju grada, nicanje novih identičnih predgrađa i nestajanje prirodnog okruženja: „Ta reintegracija dovodi izolovane pojedince u blizak kontakt, ali samo kao izolovane pojedince: fabrike, kulturni centri, turistička mesta i izgradnja stambenih četvrti, potpuno su u funkciji uspostavljanja te lažne zajednice.“⁴⁸⁰ Gradovi su podeljeni na zone koje su podjednako pogodne kako za izolaciju, tako i za nadgledanje i kontrolisanje ljudi. Pejzaž na fotografijama sa pomenute izložbe je gotovo ambivalentan sa svim jasnim naznakama postpotrošačkog društva kao što su tržni centri, parkinzi i automobili, auto-putevi, predgrađa i posledice zagađenja. Na fotografijama nema prisustva čoveka. S jedne strane, ono je dovoljno vidljivo kroz te simbole. S druge, epoha utopizma ili modernizma Klementa Grinberga i stava *Svet je lep* smenjena je postindustrijskim društvom, antiutopijom i potpunom izolovanošću ljudi. Istovremeno sa rapidnim širenjem gradova i naselja dolazi i do još većeg razvoja turizma, pa pejzaž prolazi kroz još jedan oblik eksploatacije.

⁴⁷⁹ Videti: Maja Stanković, „Od konceptualne do digitalne fotografije“, u *Studije savremenosti*, (Beograd: Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, 2019), 31, na <https://www.studijesavremenosti.org/2021/03/07/od-konceptualne-do-digitalne-fotografije/> (Pristupila 20. 12. 2022).

⁴⁸⁰ Guy Debord, *Društvo spektakla*, (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003), 4.

On se ogleda u vidu velikog broja turista koji fotografišu svaki njegov deo koji se može fotografisati ili na koji im ukazuju reklame fotografskih firmi postavljene po nacionalnim parkovima, vidicima i svuda gde je moguće da se napravi lep snimak.

Sa dolaskom elektronskih medija i postmodernizma, koji je u ovoj disertaciji razmatran kroz teorije Hala Fostera, Fredrika Džejmsona, teorije simulacionizma Žana Bodrijara i druge, utopistički projekat modernizma nestaje. Zajedno s njim nestaje vera u postojanje realnosti i produkcije nečeg novog, dok nastaje isključivo reprodukcija i hiperrealnost. Kao glavnu odliku postmoderne kulture i društva, Žan Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) naveo je potpuni nestanak poverenja prema modernističkoj metanaraciji i sistemima legitimnosti. Metanarativna osnova izgubila je svoje „funktore (činioce), velike junake, velike opasnosti, velike peripetije i veliki cilj“⁴⁸¹. Ova situacija prisutna je ne samo u sferi nauke, već i u znanju koje zbog tehnoloških promena više nije u službi stvaranja nečeg novog – prestaje da bude operacionalno, već je isključivo u službi pružanja informacija, te kao takvo postaje informaciono, dok je odnos između onih koji ga proizvode i njegovih korisnika postao ravan odnosu proizvođača i potrošača robe.⁴⁸²

Fotografiju i način prezentacije pejzaža u postmodernoj umetnosti analizirala sam na primeru nekoliko umetnika i njihovih radova koji su označeni terminom poststrukturalistički postmodernizam medijskog karaktera. U pitanju su radovi koji se kroz simulaciju i apropijaciju bave dekonstrukcijom reklame i fotografije, kao i različitim vidovima predstavljanja pejzaža u istoriji ovog medija, poput Ričarda Princa koji dekonstruiše jezik reklame i mita o pejzažu kao divljini i slobodi koju on nudi, zatim Džejmsa Velinga koji to isto čini kroz simulaciju umetničke fotografije i uglavnom radova Edvarda Vestona. Rad Barabare Kruger *Nećemo izigravati prirodu vašoj kulturi* posebno sam izdvojila kako bih ukazala na drugačiju interpretaciju teze Viliijama Mičela da je pejzaž scena određena kulturom. Ovde ova teza nije u vezi ni sa kolonijalizmom ili imperijalizmom, kao ni sa proizvodnjom i menjanjem pejzaža industrijalizacijom, nego se odnosi na shvatanje istog kao isključivo muške teritorije, kao što je bila i sama fotografija. Uz izuzetak Berenis Abot, Fej Godvin ili Doroteje Lang, od nastanka fotografije i prvih pejzaža i grada, i jedno i drugo su fotografisali fotografi. Par izložbi pejzažnih fotografija koje su navedene u disertaciji su uglavnom obuhvatale radove fotografa. Barbara Kruger koristi prirodu kako bi skrenula pažnju

⁴⁸¹ Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, (Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1988), 7.

⁴⁸² Ibid., 11 – 12.

na položaj žene unutar sistema moći, kulture, umetnosti i javnog prostora, bilo da je prostor prirode ili grada.

Fotografije Džefa Vola *Linija vlasništva* i Ričarda Mizraha *Beli čovek posmatra piramide* jesu dekonstrukcije fotografija pejzaža 19. veka. Kod Džefa Vola to je opet povratak na rad prvih pejzažnih fotografa u Americi, dok je kod Mizraha to povratak na rad Maksima du Kampa, jednog od ranih evropskih fotografa koji su putovali po severnoj Africi, Bliskom i Dalekom istoku. Ovi radovi su specifični jer dekonstrukcijom primera iz rane istorije obojica umetnika kao da i fotografiju i pejzaž vraćaju na *mesto zločina*. Drugim rečima, vizuelno potvrđuju da su i jedno i drugo od početka bili u službi imperijalizma, kolonijalizma i kapitalizma, da su oboje kulturni konstrukti, roba, sredstvo razmene i slično.

Pomenuti radovi spadaju u njihove kasnije produkcije i nastaju u vreme digitalne, sintetičke ili tehno-slike. Pojava kompjutera, digitalne fotografije, mobilnih telefona sa kamerom za snimanje i fotografisanje, interneta, različitih kompjuterskih programa za obradu i manipulaciju slikama, društvenih mreža, kao i virtuelne realnosti, predstavlja potpuno logičan proces tehničko-tehnološkog razvoja. Po Levu Manoviču, sve je to najavljeno pronalaskom štamparske prese, zatim i fotografije, telefona, televizora i drugih stvari. „Ova nova revolucija, po svemu sudeći, dublja je od onih koje su joj prethodile, mi tek počinjemo da primećujemo njena početna dejstva. Uvođenje štamparstva izvršilo je uticaj samo na jedan nivo kulturne komunikacije – distribuciju medija. Slično tome, uvođenje fotografije uticalo je isključivo na jednu vrstu kulturne komunikacije – nepokretne slike. Revolucija kompjuterskih medija, nasuprot tome, vrši uticaj na sve nivoe komunikacije, uključujući snabdevanje, manipulaciju, skladištenje i distribuciju; ona, takođe, utiče na sve vrste medija – tekstove, nepokretne slike, pokretne slike, zvuk i prostorne konstrukcije.“⁴⁸³ Nastanku fotografije prethodili su camera obscura i diorama koja je zahtevala od posmatrača da sedi ili stoji u zatvorenom prostoru i posmatra slike koje su se kružno smenjivale. Nakon otkrića fotografije tokom pete i šeste decenije 19. veka stvoreno je tržište za fotografiju. Današnje tržište za distribuciju fotografija funkcioniše na globalnom nivou preko različitih internet banaka, fotoberzi ili drugih platformi. Gotovo paralelno sa pojavom tržišta pojavili su se stereo-fotografija i stereoskop, koji su posmatraču davali iluziju prostornosti i istovremeno od njega zahtevali da bude

⁴⁸³ Lev Manovič, „Šta su novi mediji?“, u Jovan Čekić, Jelisaveta Blagojević (pr.), *Moć/Mediji/&*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, 2011), 326.

nepokretan. Danas to čini virtuelna realnost na drugačiji način, koja „drži telo u zatočeništvu u do sad neviđenoj meri“.⁴⁸⁴ Sa svim ovim, kao i mnogim drugim stvarima kao što je čuvanje fotografija ili manipulacija fotografijom, mi, kako smatra Vilem Fluser, ne živimo samo u svetu slika već i u funkciji tih slika koje smo sami stvorili i koje izobličuju, a ne predstavljaju svet.⁴⁸⁵ Takođe, „sve ono što je bilo lokalno postaje globalizovano, a sve što je globalizovano postaje lokalno.“⁴⁸⁶ Toga su i svesni umetnici na prelasku veka. Većina autora i autorki (Andreas Gurski, Tomas Strut, Džef Vol, Mariko Mori, Gregori Krudson, Olafur Elijason), koristi digitalnu tehnologiju, uglavnom kako bi istražili aktuelne probleme i promene sa kojima smo, u svetu globalizma, postindustrijalizacije, postkapitalizma, novog sistema proizvodnje i potrošnje robe svi suočeni. One se najviše odnose na proces transformacije prirodnog i urbanog okruženja, klimatske promene, ekologiju i manipulaciju koja je povezana sa pejzažom, prostorom i samom fotografijom. Paralelno sa njima rade i autori koji revitalizuju fotografske tehnike kao što je mokri kolodijum, ali i klasično prikazivanje pejzaža, posmatrajući ga i kao mesto istorije i prošlosti.

Za razliku od prethodna četiri, u petom, ujedno i poslednjem delu disertacije, primenila sam teorije fotografije, teze Vilijama Mičela, Gi Debora, Žila Klementa i drugih internacionalnih i nacionalnih teoretičara, kako bih razmotrila ulogu, percepciju i različite vidove tretiranja fotografije i pejzaža u okviru umetnosti u Srbiji od sedamdesetih godina 20. veka do danas. Počeci promene statusa fotografije u umetnosti u Srbiji i tadašnjoj Jugoslaviji vezuje se za kraj šeste i početak sedme decenije 20. veka. Prva, i ako ne i najvažnija potvrda toga, jeste izložba *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*, na kojoj su prikazani radovi umetnika internacionalne scene, kao i radovi umetničkih grupa i autora sa ovih prostora. Sve do tada fotografija je tretirana na sličan način kao i na internacionalnoj sceni. Valorizovana je isključivo na osnovu njenih tehničkih kvaliteta i umeća fotografa. Praktikovala se jedino u okvirima foto-klubova pokrenutih od strane tadašnjeg Foto-saveza Jugoslavije i republičkih foto-saveza koji su tada bili jedina mesta za edukaciju budućih fotografa. Izuzev socijalističkog realizma koji je kratko trajao, većina radova nastala je u domenu lajf fotografije i novog humanizma. Među radovima umetničkih fotografa

⁴⁸⁴ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, (Beograd: Clio, 2015), 151.

⁴⁸⁵ Videti: Vilem Fluser, *Za filozofiju fotografije*, (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005), 11.

⁴⁸⁶ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2013), 283.

postoji više različitih primera uvođenja apstraktnih formi i upotrebe kolor fotografije, a ujedno i značajnog iskoraka koji su napravili fotografi Mirko Lovrić i Miodrag Đorđević revitalizacijom avangardnih tehnika i eksperimentom. Međutim i to se razlikovalo od načina na koji su umetnici *nove umetničke prakse* gledali na ovaj medij i kako su ga koristili. Zato su se ovde, kao i na internacionalnoj sceni, uveli termini *umetnička fotografija* i *fotografija umetnika*, kako bi se ukazalo na te razlike. Za pripadnike *nove umetničke prakse* fotografija je takođe bila dokument, sredstvo beleženja performansa i ostalih umetničkih intervencija, ali isto tako i sredstvo istraživanja znaka i značenja, jezika, teksta prirode, arhetipa, pejzaža, same fotografije ili ideologije, i mnogo toga još. Za predmet analize uzela sam radove Mirka Radojičića koji je bio više usmeren ka istraživanju organskih formi prirode, a kasnije i samog pejzaža i njegovog značenja, i Balinta Sombatija koji je koristi prostor grada za svoja istraživanja. Oko i nakon održavanja pomenute izložbe, iako ne u toj meri i na način kao na internacionalnoj sceni, uočava se veće interesovanje za fotografiju. Ono se nije ogledao samo u gostovanju inostranih izložbi, većem prisustvu fotografije u umetničkim institucijama, već i u izložbama posvećenim istoriji fotografije u Srbiji i objavljivanju eseja Rolana Barta, Valtera Benjamina i knjige Susan Sontag. Pored ovog, po prvi put fotografija je kao predmet ušla u obrazovni sistem na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu i Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Ipak, uticaji koje je izvršila *nova umetnička praksa* i izložba *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost* na fotografe i umetnike počeli su mnogo više da se osećaju sa dolaskom krize poslednje decenije 20. veka i raspadom Jugoslavije, kao i tokom prve dve decenije ovog veka.

Za uvod u postjugoslovensko, postkapitalističko, tranziciono društvo i načine tretmana fotografskog medija poslužili su mi radovi fotografa Branimira Karanovića i Milana Aleksića, koji su se pojavili na umetničkoj sceni nakon izložbe *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*, i u čijim se radovima vide i uticaji *nove umetničke prakse* i internacionalne scene, bez obzira što se Branimir Karanović neretko kreće između dva medija klasičnog (grafika) i tehničko-tehnološkog (fotografija). Za obojicu pejzaž je prostor, tekst, semiotička struktura u kojem se očitavaju sve promene i paradoksi vremena koji su se desili najpre sa situacijom tokom devedesetih godina, a zatim i sa još uvek aktuelnom tranzicijom. Isto tako, obojica fotografiju tretiraju na način veoma blizak Bernu i Hili Beher, odnosno kroz Dišanov koncept redimejda, s tom razlikom što Branimir Karanović koristi fotografiju uglavnom za beleženje urbanih i prirodnih sredina kao prostora markiranih različitim vrstama destrukcije, reciklaže, zagađenja koje prouzrokuje raznovrsni otpad,

kao i same fotografije koja danas prostor sve više pretvara u Potemkinova sela ili simulakrume grada, prirode i okruženja uopšte. Kod Milana Aleksića koncept redimejda je možda naglašeniji i njemu se priključuje još jedan deo umetničke produkcije danas, a to je arhiv. Stoga on aktuelne situacije sagledava kroz određene objekte, između ostalog i iz prirode, koje fotografisanjem ne postaju samo umetnost već i neka vrsta arhiva.

Generacija umetnika i umetnica s kraja prošlog i početka ovog veka, od kojih su neki i nekadašnji studenti Branimira Karanovića i Milana Aleksića, preuzima nasleđe nove umetničke prakse, Dišanov koncepta redimejda, dokumentarni pristup Berna i Hile Beher – gotovo paralelno sa njima, i teorije fotografije strukturalizma i poststrukturalizma, postmoderne strategije dekonstrukcije, citata i apropiacije, tretiranje arhiva kao umetničke prakse. Sve to primeniće manje ili više na analizu pejzaža uglavnom u ovoj sredini, ali i izvan nje. Primeri toga jesu radovi Gorana Micevskog, Mihaila Vasiljevića, Vesne Pavlović, Ivana Arsenijevića. Izložba regionalnog karaktera *Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža*, na kojoj su bili prikazani radovi Nenada Maleševića i nekih od navedenih umetnika, ukazala je na potpuno drugačiji pristup u tretiranju fotografskog medija i pejzaža, pre svega kao nerazdvojivog segmenta kulture i društva, što se poklapa sa stavovima i praksama koji postoje i na internacionalnoj sceni. Ono što je takođe važno da se napomene jeste da je selekcija na fotografije i umetnike ne samo sa ovom izložbom, već i mnogim drugim izložbama i dešavanjima, praktično nestala. Među učesnicima bili su fotografi koji su studirali fotografiju na državnim i privatnim fakultetima, kao i likovni umetnici. Razlog možda leži u tome što to su im načini na koji posmatraju fotografiju i umetnost veoma bliski. Drugi razlog jer se više govori koliko se i na koje načine fotografija asimilovala u sferi umetnosti, o različitim strategijama koje se koriste za njenu realizaciju, kao i kako je čitamo, tumačimo i šta sve ona danas jeste ili može da bude.

Izvan pomenute izložbe i novog dokumentarnog pristupa, Milica Milićević i Milan Bosnić ili umetnička grupa diSTRUKTURA koriste aktuelne probleme ekologije i zagađenja, prenaseljenosti, uništavanja prirode i druge stvari, te pejzaž analiziraju kroz istoriju pejzažnog slikarstva 18. i 19. veka, kao i sredstvo razmene između čoveka i prirode nekada i sada. Istovremeno to čine i kroz teoriju trećeg pejzaža i psihogeografije ili jednog vida urbanog lutalaštva koje je prisutno i u radovima o sećanju, prošlosti i transformaciji Beograda Nine Todorović, reprezentovanim u različitim medijima. S druge strane, Sonja Žugić elegantnim

pejzažima transformisanim klimatskim promenama i čovekovim dejstvom dovodi u pitanje klasičan način na koji posmatramo pejzaž i fotografiju kao vizuelno privlačnu sliku, dok Luka Klikovac uvođenjem i modifikovanjem lajn sken kamere i eksperimentisanjem sa digitalnom slikom, ali i samim prostorom koji snima, briše sve ono što ga obeležava i transformiše ga u nedefinisani prostor piksela.

Pejzaž i fotografija jesu znak i tekst koji se menja i transformiše sa svakim novim čitanjem i u određenim kulturama i društvima. Pejzaž takođe. On je „medijum u pravom smislu te reči, poput jezika ili boje može da se preoblikuje i oblikuje da izrazi svaki put neko novo značenje.“⁴⁸⁷ Isto to je i fotografija koja je od ogledala prirode, analogne crno-bele i kolor slike, došla digitalne slike i virtuelne relanosti. I oduvek je mogla da se oblikuje. Oni su i simulakrumi i konstrukti kulture i društva. To opet znači da će se menjati sa svakim novim društvom kao i tehnologijama koje ono donese. Ali, kao i fotografija i u kontaktu sa posmatračem. S toga je verovanje koje je još uvek prisutno u društvu, da pejzaž isključivo scena prirode i da negde postoji netaknuta priroda, ravno verovanju da je fotografija isključivo lep umetnički predmet, a i „ogledalo prirode“.

U teoriji *trećeg pejzaža* Žil Klement dao je jedno od mogućih rešenja za kreiranje novog pejzaža, između ostalog i bašti i nekog biljnog sveta na rubovima gradova ili između zgrada. Feliks Gatari smatra da „stvaranje novih živih vrsta – biljnih i životinjskih – neizbežno se pojavljuje na horizontu i zahteva, ne samo usvajanje ekološke etike prilagođene toj istovremeno zastrašujućoj i fascinantnoj situaciji, nego i politiku usredsređenu na sudbinu čovečanstva.“⁴⁸⁸ To može da bude, a na neki način i jeste naša stvarnost.

⁴⁸⁷ W. J. T. Mitchell, „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 14.

⁴⁸⁸ Feliks Gatari, *Tri ekologije*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidnum, 2021) 10.

Bibliografija

1. Adams, Parvin, „Reprezentacija i seksualnost“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, 237-254.
2. Althusser, Louis, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 2002, 953-960.
3. Andre, Carl, „A Note of Bernhard and Hilla Becher“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 227.
4. Anđelković, Branislava, Dimitrijević, Branislav, „Između *ovde* i *nekad*: Sutjeska Goranke Matic“, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003, 3-9.
5. Anđelković, Branislava, Dimitrijević, Branislav, „Poslednja decenija: Umetnost, društvo, trauma i normalnost“, u B. Anđelković, B. Dimitrijević, D. Sretenović, B.Vild, *O normalnosti : Umetnost u Srbiji 1989-2001*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005, 9-13.
6. Baldessari, John, *Works 1966-1981*, Eindhoven – Essen: Municipal Van Abbemuseum – Museum Folkwang, 1981.
7. Bajac, Quentin, *The Invention of Photography: The First Fifty Years*, London: Thames & Hudson, 2001.
8. Balbi, Gabriele, Magaudda, Paolo, *A History of Digital Media: An Intermedia and Global Perspective*, New York – London: Routledge, 2018.
9. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit, 1971.
10. Bart, Rolan, „Retorika slike“, u N. Mišćević i M. Potrč (ur.), *Plastički znak*, Rijeka: IC Rijeka, 1981, 71-82.
11. Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd: Rad, 2004.

12. Barthes, Roland, *Mythologies*, New York: The Noonday Press, 1991.
13. Barthes, Roland, „From Work to Text“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 965-970.
14. Baudrillard, Jean, „The Hiper – realism of Simulation“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 1018-1020.
15. Baudrillard, Jean, „For Illusion is not the Opposite of Reality“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 234-238.
16. Belić, Zoran, Pešić, Dragan, Šuvaković, Miško, *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985*, u Stevan Ristić (ur.), „Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985“, Beograd: Salon fotografije, januar 1985, 2-5.
17. Benjamin, Valter, „Mala istorija fotografije“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006, 13-48.
18. Benjamin, Valter, „Dager ili panorame“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007, 73-75.
19. Benjamin, Valter, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006, 98-130.
20. Benjamin, Walter, „The Autor as Producer“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1982, 15 – 31.
21. Berger, John, *Landscapes: John Berger on Art*, London – New York: Verso, 2016.
22. Bihalji, Merin Oto, (ur.), *Jugoslavija ilustrovani časopis*, sveska 13, Beograd: Publicističko izdavački zavod „Jugoslavija“, 1957.
23. Bodler, Šarl, „Moderna publika i fotografija [Iz Salona 1859]“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2006, 168-184.
24. Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.

25. Bodrijar, Žan, *Drugo od istoga – habilitacija*, Beograd: Lapis, 1994.
26. Braun, Reinhard, „Epilogue“, u *One Day You Will Miss Me*, Graz: Edition Camera Austria, 2021, 136-139.
27. Brooks, Rosetta, „Interview Victor Burgin“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 275 – 276.
28. Bruno, Giuliana, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago – London: University of Chicago Press, 2014.
29. Bryson, Norman, „Victor Burgin y el inconsciente optico“, u P. Wollen, N. Bryson, V. Burgin, F. Pacticeau, *Victor Burgin – una exposicion retrospectiva*, Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2001.
30. Burgin, Victor, „Introduction“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987., 1-14.
31. Burgin, Victor, „Photographic Practice and Art Theory“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987, 39-84.
32. Burgin, Victor, „Looking at Photographs“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987, 142-152.
33. Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, New Jersey: Humanites Press International, 1987.
34. Company, David (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005.
35. Company, David, *Photography and Cinema*, London: Reaktion Book, 2008.
36. Clarke, Graham, *The Photograph*, London – New York: Oxford University Press, 1997.
37. Colner, Miha, „Photography as Testimony of Place and Time“, u Miha Colner (ed), *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, Pordenone: Comune di Pordenone, 2012, 4-9.
38. Coplans, John, „Interview with Edward Ruscha“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 223-224.

39. Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames and Hudson, 2008
40. Crimp, Douglas, „The Museum’s Old, The Library’s New Subject“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 215-216.
41. Danilović, Vesna, „Fotografska galerija Artget Kulturnog Centra Beograda–11 godina“, u Slađana Petrović-Varagić, Miroslav Karić (ur.), *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti Požega*, Požega: Nezavisni filmski centar „Filmart“, 2012, 39-49.
42. Debord, Guy, *Društvo spektakla*, Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003.
43. Denegri, Ješa, „Orijentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991, 102-108.
44. Denegri, Ješa, *Fragmenti (šezdesete–devedesete) umetnici iz Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 1994.
45. Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 1995.
46. Denegri, Ješa, „Negativ + Pozitiv“, u Mirko Lovrić: *Retrospektivna izložba*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1998, 29-33.
47. Denegri, Ješa, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 19-27.
48. Denegri, Jerko, „Postsriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije“, u *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 96-99.
49. Drucker, Johanna, *The Century of Artists Books*, New York: Granary Books, 1995.
50. Eco, Umberto, „Critique of the Image“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking photography*, London: Macmillan Education, 1987, 32 – 38.
51. Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973.
52. Fluser, Vilem, *Za filozofiju fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2005.

53. Flusser, Vilem, *Komunikologija*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2015.
54. Flusser, Vilem, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2011.
55. Foster, H., Krauss, R., Bois, I. A., and Buchloh B. H. D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004.
56. Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA – London: The MIT Press, 1996.
57. Foucault, Michel, „What Is an Author?“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Antology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 949-953.
58. Fuko, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
59. Fuko, Mišel, *1926–1984–2004 Hrestomatija*, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
60. Gatari, Feliks, *Tri ekologije*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2021.
61. Godfrey, Tony, *Conceptual Art : Art and Ideas*, London – New York, Phaidon Press, 2004.
62. Greenberg, Clement, „Avant–Garde and Kitsch“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 539-549.
63. Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 773-779.
64. Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 222-223.
65. Groys, Boris, *Art and Power*, Cambridge MA – London: The MIT Press, 2008.

66. Grossenick, Uta (ed.), *Women Artist in the 20st and 21st Century*, Köln: Taschen, 2007.
67. Gruden, Maida, „Arhiva sećanja“, u *Memento Urbis: Nina Todorović*, Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti republike Srpske, 2014, 7-15.
68. Haas, Robert, *Muybridge Man in Motion*, Berkley: University of California Press, 1976.
69. Halley, Peter, „Interview with Richard Prince“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 264-265.
70. Hitchcock, Barbara, *The Polaroid Book*, Köln: Taschen, 2008.
71. Holand, Patriša, „Slatko je posmatrati: Lične fotografije i popularna fotografija“, u Vels Liz (pr.), *Fotografija: Kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 153-209.
72. Jacobs, Steven, „The Photoresque: Images Between the City and Contryside“, u Jacobs Steven, Maes Frank (eds.), *Beyond the Picturesque*, Gent: S.M.A.K., 2009, 24-64.
73. Janić Saša, „Contemporary Photography in Serbia“, u Colner Miha (ed.) *AFTERMATH. Changing Cultural Landscape*, Pordenone: Comune di Pordenone, 2012, 95-114.
74. Jeffrey, Ian, „The Way Life Goes: Suffering and Hopes“, u Michel Frizot (ed), *A New History of Photography*, Köln: Könemann, 1998, 514-527.
75. Karić, Miroslav, *Đorđe Odanović – Kota 708*, Beograd: Galerija Zvono, 9–24. 05. 2015.
76. Kosuth, Joseph, „Art after Philosophy“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 852-861.
77. Krasny, Elke, „The Regime of Towers: Julia Gaisbacher’s Artistic Research *One Day You Will Miss Me*“, u *One Day You Will Miss Me*, Graz: Edition Camera Austria, 2021,18-24.
78. Krauss, Rosalind, „The Originality of the Avangarde“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 2002, 1032-1037.
79. Lacan, Jaques, „The Mirror – Phase as Formative of the Fuction of the I“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 620-624.

80. LeWitt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blacwell, 2002, 846-849.
81. Linker, Kate, „Prikazivanje spolnosti“, u Ljiljana Kolečnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999, 115-138.
82. Liotar, Žan-Fransoa, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1988.
83. Mangelos, Bašičević, Dimitrije, *Fotografija kao medij*, u Stevan Ristić (ur.), „Fotografija kao medij“, Beograd: Salon fotografije, 1981, 2-6.
84. Malić, Goran, „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991, 115-121.
85. Malić, Goran, *Beograd, pogledima desetorice fotografa*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2007.
86. Malić, Goran, „Sekula Medenica: Život u boji“, Beograd: Časopis za kulturu fotografije *Refoto*, br. 58, 2009, 43-44.
87. Malić, Goran, *Nove slike Beograda 2000-2010*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2010.
88. Manovič, Lev, „Avangarda kao softver. Od „Nove vizije“ do „Novih medija““, u *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001, 57-81.
89. Manovič, Lev, „Šta su novi mediji?“, u Jovan Čekić, Jelisaveta Blagojević (pr.), *Moć/Mediji/&*, Beograd: Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2011, 325-361.
90. Manovič, Lev, *Jezik novih medija*, Beograd: Clio, 2015.
91. Marien, Warner, Mary, *Photography: A Cultural History*, London: Laurence Hill Publishing, London, 2002.
92. Matić, Jelena, „Fotografija socijalističkog realizma“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 2012, 265-276.
93. Matić, Jelena, *Kratka istorija fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017.

94. Milenković, Nebojša, „Umetnost kao istraživanje umetnosti“, u Dragomir Ugren, *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. granični fenomeni, fenomeni granica*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti, 90-134.
95. Mičel, V. J. T., *Šta slike žele?: Život i ljubavi slika*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2016.
96. Mitchell, W. J. T., „Imperial Landscape“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press, 2002, 5-34.
97. Ovens, Greg, „Alegorijski impuls: prema teoriji postmodernizma“, u *Postmoderna aura I–V*, Beograd: Delo, 1989 – 1991.
98. Pilipović, Lana, „Uvod u uvod“, u Sarita Vujković (ur.), *Nenad Malešević, DOKUMENTI: Uvod u studiju prestajanja*, Banja Luka: Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2014.
99. Popović, Una, „Odnos prema javnom prostoru i prirodi mesta u radovima diSTRUKTURE“, u diSTRUKTURA (ed.), *diSTRUKTURA/Joint Venture, 2005-2015*, Beograd: ProArtOrg, 2016, 129-133.
100. Prajs, Derik, „Posmatrači i posmatrani: Fotografija oko nas“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija: Kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 91-150.
101. Prajs Derik, Vels, Liz, „Razmišljanja o fotografiji: Debate, nekad i sad“, u Liz Vels (pr.), *Fotografija: Kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 15-88.
102. Radojičić, Mirko, „Aktivnosti grupe KOD“, u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 36-45.
103. Ratković, Marija, Vasić, Dejan (ur.), *Kultura Sećanja: Sadašnjost Prošlosti*, Šabac: Udruženje Svetlost, 2013 – 2014.
104. Ristić, Stevan, „Značajniji datumi iz istorije fotografije kod Srba“, u Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Beograd: Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1991, 186-191.
105. Ritchin, Fred, *After Photography*, New York: W.W. Norton & Company, 2009.

106. Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York – London: Abbeville Press Publishers, 2007.
107. Rosler, Martha, *Decoys and Disruptions : Selected Writings, 1975 – 2001*, Cambridge, MA – London: The MIT Press, 2004.
108. Rouz, Džilijan, „Stvaranje prostora za ženski subjekt feminizma“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, 269-291.
109. Salvesen, Britt, *New Topographics*, Göttingen: Steidl, 2009.
110. Sekula, Allan, „On the Invention of Photographic Meaning“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987, 84-109.
111. Sekula, Allan, „Between the net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)“, *October*, Vol. 102, Cambridge MA: The MIT Press, 2002, 3-34.
112. Sekula, Allan, „Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 216-218.
113. Slater, Don, „Photography and Modern Vision: The Spectacle of Natural Magic“, u Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, London – New York: Routledge, 2003, 218-237.
114. Snyder, Joel, „Territorial Photography“, u W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago: The University of Chicago Press, 2002, 175-201.
115. Sodža, Edvard, *Postmoderne geografije, Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2013.
116. Sontag, Susan, *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.
117. Sretenović, Dejan, „Putovanje po slikama i fantazmima devedesetih“, u Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović, *O normalnosti. Umetnost u Srbiji 1989–2001*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005, 131-211.
118. Stojanović, Nikola (ur.), *NF4: Fotografija osamdesetih*, Novi Sad: Foto kino klub „Branko Bajić“, 1984.

119. Szarkowski, John, *American Landscapes: Photographs from the Collection of the museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1981.
120. Szombathy, Bálint, „Značajni momenti u radu grupe Bosch+Bosch“, u Marijan Susovski (ur.), *u Nova umjetnička praksa 1966–78*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 48-50.
121. Šuvaković, Miško, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad: Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
122. Šuvaković, Miško, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Novi Sad: Prometej, 1996.
123. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005.
124. Šuvaković, Miško, *Suvremena umjetnost i teorija*, u Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005,
125. Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
126. Šuvaković, Miško, Atila Černik, Novi Sad – Beograd: Muzej savremene umetnosti Vojvodine – Vujučić kolekcija, 2009.
127. Šuvaković, Miško, „Fotoindeksi. Foto radovi Balinta Sombatija u sedamdesetim godinama“ u *SOMBATHY BALINT Aktivizmi: Foto-radovi 1971-1981*, Budapest: Vintage Galeria, 2010, 4-5.
128. Šuvaković, Miško, *Instinktivne teorije*, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2016.
129. Šuvaković, Miško, *3E: Estetika, Epistemologija, Etika spekulativnih i de re medija*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2020.
130. Taminiaux, Pierre, *The Paradox of Photography*, Amsterdam – New York: Faux Titre, 2009.
131. Terzić, Predrag, „Pripreme pred ključnu sezonu“, u *diSTRUKTURA* (ed.), *diSTRUKTURA/Joint Venture, 2005-2015*, Beograd: ProArtOrg, 2016, 134-143.

132. Timotijević, Slavko, *Kako su pejzaži društva postali pejzaži umetnosti*, Beograd: Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 2007, 3-5.
133. Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Beograd: Cicero, 2001.
134. Vels, Liz, „Na belim zidovima i izvan njih: Fotografija kao umetnost“, u Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 335-404.
135. Vesić, Jelena, „Povodom 60-godišnjice bitke na Sutjesci“, u *Tiho teče Sutjeska* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2003), 20-34.
136. Virilio, Pol „Treći interval“, u Jovan Čekić, Jelisaveta Blagojević (pr.), *Moć / Mediji / &*, Beograd: Centar za medije i komunikacije Fakulteta za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2012, 313-324.
137. Wall, Jeff, „Dan Graham’s Kammerspiel“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, (London: Phaidon Press, 2005), 229-230.
138. Wall, Jeff, „My Photographic Production“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, London – New York: Phaidon Press, 2005, 249-250.
139. Watney, Simon, „Making Strange: The Shattered Mirror“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: Macmillan Education, 1987, 154-176.
140. Wells, Liz, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, London – New York: I. B. Tauris Co Ltd, 2011.

Vebografija

1. Adorno V. Teodor, *Ideja prirodne povesti*, na <https://doi.org/10.19090/arhe.2010.14.%p116> (Pristupila 22. 02. 2023).

2. Barthes, Roland, „The Death of the Author“, u <https://writing.upenn.edu/~taransky/Barthes.pdf> (Pristupila 19. 08. 2022).
3. Bazin, Andre, *Ontology of the Photographic Image* na <https://humanities1460.files.wordpress.com/2016/01/bazin-ontology-of-the-photographic-image.pdf> (Preuzela 22. 01. 2023.).
4. Biro, Matthew, *James Welling*, na <https://www.artforum.com/print/reviews/201306/james-welling-41294> (Pristupila 10. 07. 2022.).
5. Cattani, Francesco, *Swamping the Country. Ingrid Pollard's Cartography of Englishness*, na http://www.ingridpollard.com/uploads/1/6/0/9/16099028/pollard_paper_-_pdf (Preuzela 4. 11. 2022).
6. Clément, Gilles, *Manifesto of the Third Landscape*, na <https://teh.net/wp-content/uploads/2022/08/TEH-Publication-Manifesto-of-Third-Landscape-145x225mm-2022-WEB-Spreads.pdf> (Preuzela 25. 03. 2023).
7. Colner, Miha, *Jaka Babnik – Jebodrom*, <http://jakababnik.com/personal-work/> (Pristupila 10. 02. 2023).
8. Činkul, Ljiljana, *Branimir Karanović Grafika i/ili fotografija*, na http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=3108&Itemid=231 (Pristupila 8. 02. 2023).
9. Danilović, Vesna, Kostić, Aleksandar, Radojičić, Ana, *FOTO-MENE-etape u nastanku jedne izložbe: HIBRIDNA KAMERA*, na <https://www.kcb.org.rs/2023/01/foto-mene-etape-u-nastanku-jedne-izlozbe-hibridna-kamera/> (Pristupila 12. 02. 2023).
10. Debord, Guy, *Uvod u kritiku urbane geografije*, na <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-uvod-u-kritiku-urbane-geografije> (Pristupila 10. 02. 2023).
11. Denegri, Ješa, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“, Irina Subotić (ur.), *Umetnost na kraju veka*, (Beograd: Clio, 1998), na https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html (Pristupila 15.01.2022).

12. Dimitrijević, Branislav, *Vesna Pavlović: Ogledi u slikama*, na <https://msub.org.rs/exhibition/vesna-pavlovic-ogledi-u-slikama/> (Pristupila 5. 03. 2022).
13. DiSTRUKTURA, *Treći pejzaž*, na <https://distrukтура.com/projects/third-landscape-paintings/> (Pristupila 2. 03. 2023).
14. Dragičević, D., „Zahvalnost iz Izraela Lazaru Ljubičiću“, na <https://www.politika.rs/sr/clanak/29848/Zahvalnost-iz-Izraela-Lazaru-Ljubiciu> (Pristupila 21. 03. 2023).
15. Džejmson, Fredrik, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fredrik-d_ejmson-postmodernizam-ili-kulturna-logika-kasnog-kapitalizma.pdf (Preuzela 12. 09. 2022).
16. Enwezor, Okwui, *Archive Fever: Photography between History and the Monument* na https://monoskop.org/images/4/4d/Enwezor_Okwui_2008_Archive_Fever_Photography_Between_History_and_the_Monument.pdf (Preuzeto 9. 05. 2022).
17. Goddard, Donald, *Jan Dibbets: Early Works*, Art Review-New York Art World, na <https://www.newyorkartworld.com/reviews/dibbets.html> (Pristupila 7. 09. 2022).
18. Grojs, Boris, *Zavet fotografije*, na <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/7.compressed.pdf> (Preuzela 2. 05. 2022).
19. Gruden, Maida, *As long as I'm walking*, na <https://goranmicevski.wordpress.com/photography-2/as-long-as-im-walking/> (Pristupila 28. 03. 2023).
20. Gursky, Andreas, *MoMA Exhibition*, na https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387045.pdf?_ga=2.253178572.415658776.1670471115-1377983090.1669130478 (Preuzela 12. 07. 2022).
21. Hays, James i Efros, Alexei, *Scene Completion Using Millions of Photographs*, na <http://graphics.cs.cmu.edu/projects/scene-completion/> (Pristupila 12. 03. 2023).
22. Hockney, David, *Composite Polaroids*, na <https://www.hockney.com/works/photos/composite-polaroids> (Pristupila 5. 03. 2023).

23. Kostić, Aleksandar, *Sandra Vitaljić – Neplodna tla*, na <https://www.kcb.org.rs/2020/08/sandra-vitaljic-neplodna-tla/> (Pristupila 5. 2. 2023).
24. Louw, Roelof, „Victor Burgin: Language and Perception“, *Artforum*, Vol. 12, No.6, 1974. na <https://www.artforum.com/print/197402/victor-burgin-language-and-perception-37382> (Pristupila, 2. 09. 2022).
25. Manojlović Ivan, *Milan Aleksić – Uzorci*, na <https://www.kcb.org.rs/2018/12/uzorci-fotografije-milan-aleksic/> (Pristupila 5. 02. 2023).
26. Manovich, Lev, *The Paradoxes of Digital Photography*, na http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf (Preuzela 2. 09. 2022).
27. Matić, Jelena, *Dokumentarna fotografija između dva svetska rata*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2021/03/22/dokumentarna-fotografija-između-dva-svetska-rata/> (Pristupila 10. 09 . 2022)
28. Matić, Jelena, *Porodica čoveka i Amerikanci*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2022/02/07/porodica-coveka-i-amerikanci/> (Pristupila 10. 02. 2023).
29. Matić, Jelena, *Novi dokumenti i Nove topografije*, na <https://imageboxonphotography.photo.blog/2022/05/06/novi-dokumenti-i-nova-topografija/> (Pristupila 10. 02. 2023).
30. Micevski, Goran, *Garden houses*, na <https://goranmicevski.wordpress.com/photography-2/garden-houses/> (Pristupila 28. 03. 2023).
31. Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography, Film*, (London: Lund Humphries, 1969), 28., na https://monoskop.org/images/c/cb/MoholyNagy_Laszlo_Painting_Photography_Film.pdf (Preuzela 12.07.2022).
32. *MoMA exhibition history list*, na <https://www.moma.org/research/archives/archives-exhibition-history-list> (Pristupila 18. 03. 2023).

33. Palašti, Andrea, *Albania, a new Mediterranean love*, na <https://andreapalasti.com/Albania-a-new-Mediterranean-love> (Pristupila 20. 02. 2023).
34. Palašti, Andrea, „Druga priroda 2012. / Second Nature“, *AM Journal of Art and Media Studies*, No. 3, June 2013, na <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/41/414> (Pristupila 22.02.2023).
35. Palašti, Andrea, *Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i postjugoslovenske umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2015), 183 na https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/69/Andrea%20Palasti_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Preuzela 15. 02. 2023).
36. Petrović, Varagić, Slađana, *Neodređeni javni tranzitni prostori*, na <https://ivanarsenijevic.com/texts/neodređeni-javni-tranzitni-prostori-slađana-petrovic-varagic/> (Pristupila 14.05.2023).
37. Petrović, Varagić, Slađana, Fotodokumenti portfolio, na <https://www.film-art.org/fotodokumenti/video.html>
38. Petrović, Varagić, Slađana, Karić Miroslav, Fotodokumenti/Izložbe, <https://www.film-art.org/fotodokumenti/izlozbe.html> (pristupila 13. 03. 2023).
39. Popović, Una, Momčilović, Ivana, <https://msub.org.rs/talk-program/razgovor-sa-sofi-ristelubersilent-landscapes-nemi-pejzazi-jedan-zanr-ratne-fotografije-1982/>, (Pristupila 11. 05. 2023).
40. Prodanović, Mileta, *Kose senke: O slikama Nine Todorović*, na http://working.ninatodorovic.com/code/uploads/2015/04/KOSE_SENKE_SLOPING_SHADOWS_Mileta_Prodanovic.pdf (Preuzela 12.03.2023).
41. Prohaska, Marković, Mara, *Srpska mitologija*, na <http://mihailovasiljevic.com/srpska-mitologija-mara-prohaska-markovic/> (Pristupila 18.03.2023).
42. Radosavljević-Vasiljević, Darka, „Skice za beogradsku likovnu scenu devedesetih“, u Irina Subotić (ur.), *Umetnost na kraju veka*, (Beograd: Clio, 1998), na https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/darka_radosavljevic.html (Pristupila 23. 02. 2023).

43. Sharp, Stanislav, *Selekcija projekata*, na <https://stanislavsharp.serbiareloaded.com/projekti/> (Pristupila 23. 02. 2023).
44. Simikić, Mitar, *Ugljevik*, na <https://mitarsimikic.com/projects/ugljevnik> (Pristupila 5. 03. 2023).
45. Soutter, Lucy, *The Photographic Idea : Reconsidering Conceptual Photography*, na http://www.lucysoutter.com/writings_text/photographic_idea.pdf (Preuzela 13. 10. 2022).
46. Stanković, Maja, „Od konceptualne do digitalne fotografije“, *Studije savremenosti*, Beograd: Zbornik Muzeja primenjene umetnosti, 2019, 29-31, na <https://www.studijesavremenosti.org/2021/03/07/od-konceptualne-do-digitalne-fotografije/> (Pristupila 20. 12. 2022).
47. Szarkowski, John, *The Photographer and The American Landscape*, na https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3193/releases/MOMA_1963_0105_100.pdf (Preuzela 17. 9. 2022).
48. Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, na <https://creative.colorado.edu/~keho2869/image/readings/photographers-eye.pdf> (Preuzela 8. 9. 2022).
49. Szarkowsky, John, *New Documents*, MoMA press realease, na https://www.moma.org/documents/moma_pressrelease_391564.pdf?_ga=2.151427135.701693690.1682695869-1305437821.1682695869 (Pristupila 18. 03. 2023).
50. Valance, Hélène, *Dark City, White City: Chicago's World Columbian Exposition, 1893*, na <https://journals.openedition.org/caliban/1726> (Pristupila 10. 09. 2022).
51. Vitaljić, Sandra, *Neplodna tla*, na <https://www.kcb.org.rs/2020/08/sandra-vitaljic-neplodna-tla/> (Pristupila 5. 02. 2023).
52. Zvizdić, Salih, *Bitka na Sutjesci, Milinklade: Kako je nastala jedna od naših najpoznatijih ratnih fotografija*, na <http://www.yugopapir.com/2017/11/bitka-na-sutjesci-milinklade-kako-je.html> (Pristupila 19. 02. 2023).

Biografija

Jelena Matić (1977, Beograd) istoričarka i teoretičarka fotografije i savremene umetnosti. Diplomirala istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu i magistrirala na grupi za Teoriju umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 2003. do 2015. godine radila kao saradnica časopisa *Refoto*. Umetnička direktorka galerije „Artget“ Kulturni Centar Beograda u 2015. godini. Dve godine kasnije u izdanju Kulturnog centra Beograda je objavila knjigu *Kratka istorija fotografije*. Kustoskinja je više samostalnih i grupnih izložbi stranih i domaćih umetnika. Autorka je velikog broja tekstova o istoriji i teoriji fotografije, kataloga izložbi, kao i tekstova za knjige. Od 2018. godine radi kao stručna saradnica na predmetu Razvoj fotografskog medija u okviru katedre Primenjena grafika (modul fotografija) na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu. Krajem 2019. godine pokrenula je blog Image&Box: On Photography o istoriji i teoriji fotografije. Članica je ULUPUDS-a od 2009. godine i dobitnica nagrade ove institucije za 2015. godinu.

Objavljeni radovi (izbor):

- „Influences from the Interwar Period on the Photography of Socialist Realism in Croatia and Serbia“, Tihana Rubić (ur.), *Studia ethnologica Croatica*, vol.34, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za Etnologiju i Kulturnu Antropologiju, 2022. <https://hrcak.srce.hr/file/417484>

- „A Photo Book as a Box: On Mladen Teofilović's work *The Core*“, *Art+Media Journal of Art and Media Studies*, No. 28, Belgrade: Faculty of Media and Communications, 2022, 121-130.
<https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/72/4>
- *Kratka istorija fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2017.
- „Dva razmatranja digitalne fotografije: Marta Rosler i Fred Ričín“, u *AM Journal of Art and Media Studies*, No. 5, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije – Orion Art, 2014, 59-63. <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/79/383>
- „Mediterransko telo u fotografiji: Lična fotografija i letovanje između dva svetska rata“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, III tom, Beograd: Orion Art, 2014, 661-669.
- „Moderna fotografska kultura. Ka modernoj fotografskoj kulturi“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, III tom, Beograd: Orion Art, 2014, 279-316.
- „Razvoj i percepcija fotografije u srpskom društvu na prelazu veka“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, III tom, Beograd: Orion Art, 2014, 109-120.
- „Modernism and Postmodernism Photography: Theory and the Ways of Representation“, u *Actual Problems of Theory and History of Art, Collection of articles*, no. 3, St. Petersburg: St. Petersburg State University – Lomonosov Moscow State University, 2013, 510-514.
- „Fotografija posle socijalističkog realizma“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 2012, 427-446.
- „Fotografija socijalističkog realizma“, u Miodrag Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti XX vek*, II tom, Beograd: Orion Art, 2012, 265-276.
- „Fotografija u društvu mreže“, u Milanka Todić (ur.), *KULTURA – Časopis za Teoriju i Sociologiju Kulture i Kulturnu Politiku*, br. 125, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2009, 155-167.

- „Fotografija umetnika: konceptualna i postkonceptualna umetnost na kraju XX veka“, u Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (ur.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Novi Sad: Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, 2008, 698-706.
- „Fotografija u Vojvodini tokom XX veka“, u Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (ur.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Novi Sad: Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, 2008, 523-533.

Kustoski projekti (izbor):

- Nina Todorović, *Dnevnik diskontinuiteta*, Galerija 77, Niš, 14.09-2.10.2022. (autorka i teksta kataloga)
- Sonja Žugić i Luka Klikovac, *Prelaz/Prolaz*, Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 22.04-3.06.2021. (autorka i teksta kataloga)
- Luka Klikovac, *Prtljag*, Galerija Doma Omladine, 18-30.04.2017. (autorka i teksta kataloga)
- Nenad Malešević, *Dokumenti: Uvod u studiju prestajanja*, Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 19. 11- 12. 12.2015. (autorka i teksta kataloga)
- Kristijan Taljavini –*Neobična putovanja*, Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 22.10-14.11. 2015. (autorka i teksta kataloga)
- Nina Todorović – *Arhitektura sećanja*, Kulturni centar Beograda, 30.07-22.08.2015.
- Mirko Lovrić – *Fotogrami*, Galerija Artget, Kulturni centar Beograda, 5-28.03.2015. (autorka i teksta kataloga)
- Branimir Karanović, *Too Much Photography*, Galerija 73, Beograd, mart 2011. (autorka i teksta kataloga)

