

ZBORNİK

STRUČNOG SKUPA

FOTODOKUMENTI

POŽEGA







ZBORNIK
■ **STRUČNOG SKUPA** ■
FOTODOKUMENTI
■ **POŽEGA** ■

Septembar, 2012.

SADRŽAJ

Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić
Fotodokumenti kao inicijativa

5

Milan Aleksić
Obrazovna fotografska scena - Predavanje profesora Milana Aleksića

9

Miha Colner
Tragovi lokaliteta: savremena fotografija u bivšoj Jugoslaviji

23

Vesna Danilović
Fotografska galerija Artget Kulturnog centra Beograda - 11. godina

39

Saša Janjić
Priča o Balkanu - priča o fotografiji

51

Lidija Pajević
Intervju sa En Kartie Breson

57

Ivan Petrović
Arhiv fotografskih radnji

65

Mihailo Vasiljević
Srebro i silikon: digitalna slika fotografskog kvaliteta

89

FOTODOKUMENTI KAO INICIJATIVA

Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić

Projekat „Fotodokumenti“, inicijativa je koja ima za cilj da odgovori na potrebu za konstituisanjem prostora koji afirmiše fotografiju kroz analizu raznovrsnosti pristupa i praksi u okviru ovog medija umetničkog izražavanja i koji (re)animira stručnu javnost na problemsko bavljenje fotografijom.

U toku 2010. godine organizovana je prva izložba „Fotodokumenti 2010“. Kustosi izložbe bili su istoričari umetnosti: Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić. Na izložbi su predstavljeni radovi: Mihaila Vasiljevića, Dušice Dražić, Gorana Micevskog, Ivana Petrovića i Katarine Radović. Izložba je bila postavljena na pet lokacija u Požegi (Gradska galerija Požega, Muzej železnice Srbije – odeljenje uzanih pruga Požega, Trg Slobode, izlozi dve foto radnje). U celini prva izložba „Fotodokumenti 2010“ ostaje kao refleksija kurentnih preokupacija umetnika - fotografa, traganja za novim izrazima i iskazima, suočavanja sa aktuelnim tretmanom fotografskog medija u kontekstu aktivnog profesionalnog praćenja dometa i dostignuća na tom polju. Izložba održana tokom 2010. godine pokazala je zapažen potencijal za dalje razvijanje projekta, a poseban motiv toj inicijativi daje i podatak da trenutno u Srbiji ne postoji relevantna manifestacija koja tretira medij fotografije.

Dvodnevni stručni skup „Fotodokumenti 2011“ koji je održan u Požegi novembra 2011. godine, sa učešćem gostiju iz Makedonije (Makedonski centar za fotografiju, Skoplje), Slovenije (Photon galerija, Ljubljana), Beograda (Galerija Artget – Kulturni centar Beograda, Nova akademija umetnosti, Centar za fotografiju Beograd, Remont Beograd, Muzej savremene umetnosti Beograd, NFC Filmart, Kulturni centar Požega), predstavlja drugu fazu u razvoju projekta „Fotodokumenti“ sa fokusom na uspostavljanje regionalne saradnje, kao i na otvaranje prostora za problemsko preispitivanje fotografije kao medija. Brojne teme koje su tom prilikom otvorene ukazale su na svu kompleksnost koju fotografija danas nosi i kao umetnička disciplina i kao specifična društvena praksa. U kontekstu nedostavne domaće stručne periodike zbornik pred nama je dragocen uvid u razmišljanja o različitim aspektima fotografskog medija, njegovog statusa, produkcije, upotrebe i tumačenja. Kroz opšte tematske osvrtne ili konkretne primere/projekte izdvojena su neka od aktuelnih pitanja: fotografska slika u eri dominacije digitalne tehnologije; modeli fotografskog obrazovanja i programi stručne edukacije; aktivnosti na polju prezentovanja i promovisanja fotografije u specijalizovanim centrima i izlagačkim prostorima; lokalni kontekst i identitet u savremenoj fotografiji; zaštita, digitalizacija i arhiviranje fotografskog nasleđa kao značajne kulturne i civilizacijske tekovine. Aktivno i kontinuirano sagledavanje, analiziranje i promišljanje fotografskog medija, ostaje ključni zadatak u procesu punog razumevanja, afirmacije i valorizacije njegovih dostignuća, pozicije i uloge koju ima u široj društvenoj recepciji i u savremenoj vizuelnoj umetnosti. Kao novi korak i doprinos u tom smeru u septembru 2012. godine u Salonu Muzeja savremene umetnosti Beograd, galeriji Remont i Uličnoj galeriji, održana je druga po redu

izložba „Fotodokumenti“ u organizaciji Muzeja savremene umetnosti Beograd i NFC Filmart-a. Kustosi izložbe Miroslav Karić, Una Popović i Slađana Petrović Varagić predstavili su grupu umetnika i njihovu recentnu produkciju, jedan mogući izbor i pregled zbivanja, pojava i protagonista na domaćoj fotografskoj sceni. Diverzitet pristupa i poetika, kao okosnica kustoske koncepcije, pre svega je pokazala svu vitalnost i snagu fotografije, njen potencijal kao umetničkog izraza u dokumentovanju, istraživanju i komentaranju sveta koji nas okružuje. Prateća predavanja, radionice, razgovori sa umetnicima organizovani su sa ciljem daljeg razmatranja problematike fotografskog medija, njegove permanentno promenljive prirode i relacija sa različitim kontekstima u kojima nastaje, u kojima se primenjuje i interpretira.

Predavanje profesora Milana Aleksića

OBRAZOVNA FOTOGRAFSKA SCENA

Stručni skup FOTODOKUMENTI 2011
Požega, novembar 2011.

IZVODI IZ PREDAVANJA

Možda je čak i bolje da negde sredinom prezentacije odgovorim direktno na pitanje o fotografskom obrazovanju. Prethodno je interesantno razmotriti pitanje fotografske scene. Ta scena mene uglavnom podseća i asocira na primer na situaciju na poslu, kada vam neko napravi scenu, ili kad se vratite kući pa vam ukućani naprave scenu, tako da stvar može da bude kao sa svakom scenom, komplikovana i ponekad neprijatna.

Ima smisla napraviti odmah i vezu sa samim istorijatom fotografije. Prvih stotinak godina jeste u stvari period u kojem je fotografija smatrana magičnom, gotovo alhemijskom aktivnošću. Ta veza sa alhemijskom obično daje asocijaciju na recimo proizvođenje eliksira mladosti ili možda pretvaranja gvožđa u zlato. U to vreme je, ne slučajno, sinergija hemije i medicine kao dva najznačajnija naučna elementa, predstavljala najvažnija dostignuća tog vremena. Za fotografiju bi se moglo reći da je takođe bila

kombinacija, hemije i medicine. Potencijalni medicinski aspekt bi bio aspekt besmrtnosti koji fotografija ostvaruje kroz sveopšti okvir enciklopedije mrtvih i činjenicu da najmanje svi ljudi zapadne kulture i civilizacije imaju do sada sačuvan svoj fotografski lik za večnost.

U prvih sto godina fotografi jesu bili praktičari prljavih ruku. Podrazumevalo se da oni znaju, koriste i mogu da kontrolišu određene gotovo magične hemijske procese. Fotografi su doslovno imali prljave ruke koje su bile braon od fiksira i razvijaača.

Što se tiče obrazovanja tog vremena, ono je bilo, najšire gledano, podučavanje primerom i bilo je drugačije vrste u odnosu na kasniji period.

Kasnije se suština podučavanja više prebacuje na pitanje komunikacije. Nepismen će biti, kaže se, onaj ko u novom veku neće znati da čita i koristi fotografiju i sliku. Taj odlučujući trenutak posle prvih sto godina od pronalaska fotografije u stvari čini promenu od veštine, od zanata, ka onome što je sadržaj fotografije. Taj proces se odražava dramatično na pitanje podučavanja i opšte pitanje obrazovanja. Fotografija od prve polovine prošlog veka postaje, tako, univerzalni sistem za beleženje iskustva, nešto kao što je bila veština pismenosti. Time se menja i očekivanje od fotografa i od fotografskih profesionalaca.

Dok je narod bio nepismen, kao rezultat potrebe za profesionalnom uslugom, je u svakom gradu ili eventualno u selu postojao pisar. Onog trenutka kad se narod opismenio prestala je potreba za pisarima. Tako i sa fotografima. Može se reći da u stvari još Kodak 1899. godine pojavivši se sa sloganom „*vi pritisnete dugme mi uradimo sve ostalo*“, izmestio stvari iz domena fotografskih profesionalaca, koji su bili uglavnom apotekari ili ljudi sličnih veština i obrazovanja i postavio fotografiju kao univerzalni sistem sličan pismenosti. Time počinje da se postavlja

suštinsko pitanje da li su nam uopšte sada potrebni profesionalni fotografi.

Taj se trenutak učinio takođe jako podsticajnim da se i pitanje fotografskog obrazovanja postavi na nešto drugačiji način. Prvih stotinak godina fotografija se učila kroz dva osnovna načina, kroz šegrtovanje u kojem se pre svega učio komplikovan tehnološki postupak dobijanja slika. Pored šegrta i majstora postojala je i kategorija ljudi koji su bili samouki, amateri. Ta kategorija uključuje i same pronalazače fotografija. Ali koncept amatera je u to vreme, bio sasvim drugačije vrste. To su bili najnapredniji i najobrazovaniji ljudi svog vremena. U prvih sto godina se tako pitanje obrazovanja, odnosno podučavanja fotografiji, odvijalo kroz šegrtovanje, samouki pristup ovladavanju veštinom ili kroz kombinaciju jednog i drugog.

Kao dalji razvoj se posle drugog svetskog rata prvi put postavlja pitanje licenciranja. Američko iskustvo, na primer, je do tada bilo takvo da se uopšte nije ni postavljalo pitanje formalnog fotografskog obrazovanja, zato što struka nije bila regulisana. Nije bila potrebna dozvola za rad da bi se držala fotografska radnja. Do drugog svetskog rata je fotografijom mogao da se bavi ko kod je hteo i ko god je imao bilo komunikacijskih sposobnosti da može nekome da proda svoju veštinu bilo sposobnost da kontroliše neke hemijske procese. Ali od tada se postavlja pitanje licence i formalnog obrazovanja. Da bi neko mogao da otvori radnju mora da ima sertifikat. To se je počelo dešavati i u Americi. Ona je bila najnaprednija sredina u to vreme u fotografskom obrazovanju koje je uglavnom išlo kroz profesionalne umetničke škole, a ne kroz univerzitetsko obrazovanje. Profesionalne umetničke škole su bile kategorija potpuno izmeštena i iz univerzitetskog akademskog okvira koji u stvari nas sada najviše zanima.

Tek, od 1940. godine sa skretanjem fotografije iz nečega što je bilo u ekskluzivnom domenu malobrojnih profesionalaca u opšti okvir vizuelne pismenosti dostupnog svima, čitava oblast postaje mnogo prijemčivija za liberalan koncept obrazovanja kakav mi sada poznajemo. Sredinom prošlog veka tako dolazi do dramatične ekspanzije fotografskih studija. Prvo samo nekoliko fotografskih predmeta, pa posle nekoliko godina na desetine i više desetina predmeta. Poznat je podatak da je od 60-ih do 70-ih, u stvari u samom periodu od 3 ili 4 godine broj studenata koji se u Americi prijavio na te kurseve odnosno na predmete fotografije porastao od 50-tak studenata do nekoliko hiljada studenata. Postoji podatak da se za 3000% povećao broj studenata koji su studirali fotografiju samo 3 godine od vremena kada su početni fotografski predmeti ustanovljavani na Američkim univerzitetima. Taj dramatičan porast i ta eksponencijalna matematička progresija interesovanja se, u stvari, nastavila.

Može se zaključiti da sada situacija sa fotografijom u akademskom obrazovnom procesu, ne samo da je odgovorila na zahteve koji su bili postavljeni pred taj obrazovni proces, već je čak kreirala u neke nove potrebe za mestom fotografije u obrazovnom, kulturno i civilizacijskom okruženju. Tako mi možemo da zaključimo kako je u relativno kratkom periodu došlo je do toga da se dramatično poveća broj ljudi koji su stekli fotografsko obrazovanje.

Tu možemo da se osvrnemo i na Srbiju, odnosno Jugoslaviju. Kursevi za podučavanje fotografiji su dugo bili vezani uz udruženje foto klubova Srbije, Slovenije, Hrvatske i uopšte Jugoslavije koji su bili vrlo značajan elemenat u fotografskom podučavanju. Postojala je kod nas samo jedna državna akademija koja ima od 40-ih, 50-ih godina predmet fotografije. Ali dugo mi, u stvari, imamo neku

dvojnost između nečega šta je to formalno, zvanično, akademsko fotografsko obrazovanje koje tek poslednjih 15-ak godina (sa velikim zakašnjenjem u odnosu na svetsku situaciju) značajno napreduje u smislu povećavanja broja predmeta i broja institucija koje nude fotografsko obrazovanje i neformalno klupsko podučavanje fotografiji.

Sveukupno, fotografsko obrazovanje je u stvari od samog početka imalo dvostruki zadatak: postavljalo se pitanje šta uopšte jeste fotografska umetnost i da li umetnost (i podkategorija fotografija) jeste rezultat dubokih unutrašnjih osećanja i nečega visceralnog za razliku od recimo intelektualnog razumevanja koje podrazumeva misao, razlog i argumentaciju. Prvi predmeti na američkim univerzitetima su se pozabavili tim dilemama i pojavili sa argumentom da umetnik nije samo neko ko se bavi osećanjem koje dolazi iz stomaka ili nekih drugih organa, nego se bavi i intelektualnim razumevanjem, cerebralnim razmatranjem koje favorizuje misao i rezon.

POKAZIVANJE SLAJDOVA SA IZBOROM RADOVA AKADEMSKIH FOTOGRAFA I UMETNIKA

Ovo bi bila mala selekcija nekih od radova interesantnih za razmatranje. Svi ovi radovi spadaju u vrhunska fotografska dostignuća i što se tiče cene koje postižu na umetničkom tržištu i što se tiče statusa njihovih autora. Bez poznavanja tih činjenica ova selekcija se nekome može učiniti u nekim aspektima prilično nejasna kategorija što se tiče fotografske umetnosti. Ipak vas uveravam da su ovo sve uradili ljudi koji su akademski stekli diplome. Ali, većina u ovim slikama uopšte ne bi prepoznala umetnost. Bez obzira na dilemu da li je ovo fotografska umetnost ili ne, bez ikakve sumnje se može dokazati da su autori ovih radova diplomirani umetnici,

bilo direktno fotografije, bilo vizuelnih umetnosti. Prikazane su ovde fotografije umetnika Ričarda Princa, Sindi Šerman, Rineke Dijkstra, Andreasa Gurskog, Tomasa Demanda...

U pripremi reprodukcija je bilo ponekad teško podsetiti se pojedinačnih radova studenata iste klase. Na primer, čuvena, Dizeldorfska klasa Berndta i Hile Beher sa Andreasom Gurskim, Kandidom Hofer, Tomasom Rufom, Tomasom Štrutom itd. Ukoliko nisam imao potpisane sve radove dešavalo se da moram ponovo da tragam za autorom pojedinačnih fotografija, zato što je postojala značajna sličnost među različitim radovima. Ova digresija ukazuje na moguću opasnost akademskog obrazovanja kroz uniformizaciju klase ili akademske škole kojoj je student izložen. To jednostavno može da bude proizvod uticaja iste klase, iste škole, a možda i generacijskog uticaja koji manje utiče na lične osobenosti.

I zaključio bih ovaj deo pokazivanja radova, sa kojima nismo sasvim sigurni u kojoj meri predstavljaju fotografsku umetnost, sa navođenjem podataka koji se vezuju za jednog od autora. Na primer Tomas Demand jeste rođen 1964. godine u Minhenu, sada živi u Berlinu i Londonu. Studirao je na prestižnim umetničkim školama kao što je Akademija u Dizeldorfu, Kraljevski koledž u Londonu i Kraljevska akademija u Amsterdamu. Ova najkraća moguća biografija jako dobro karakteriše sadašnje umetničko okruženje koja je neraskidivo vezano i posledica je fotografskog, odnosno, umetničkog obrazovanja. Čak i ako nismo sasvim sigurni u kojoj meri i zašto su neke fotografije umetnost, ako znamo da je autor tih radova Tomas Demand završio akademiju u Dizeldorfu, Kraljevski koledž u Londonu i Kraljevsku akademiju u Amsterdamu, onda to daje verodostojnost odnosno umetničku potvrdu tim radovima. Naravno ovo razmatranje i

potreba za dodatnim argumentima koji potvrđuju da je nešto umetnost, se vezuju za eru modernizma i posle modernizma u kojoj preovladava koncept originalnosti koji najčešće znači prekid sa tradicijom i izmicanje tla za neposredan utisak u proceni umetničkih vrednosti.

POKAZIVANJE SLAJDOVA SA IZBOROM RADOVA IZ KATEGORIJE „UMETNIČKA FOTOGRAFIJA“

Mnogo je lakši zadatak naravno baviti se nečim što bi spadalo u poznatu kategoriju „umetničke fotografije“.

Što se „umetničke fotografije“ tiče ovde, naravno, nemamo mnogo dileme, i u narodu se ta kategorija lako prepoznaje. Tu ima nekoliko tema, na primer recimo deca, deca i starci, čamci, spiralne stepenice, zalasci sunca, geometrijski privlačni predeli... Postavlja se sada pitanje kakva je veza između „umetničke fotografije“ i vida podučavanja kojem su bili izloženi autori tih radova. Sa podučavanjem tog kategoriji je situacija jednostavnija. Tu se podučavanje po pravilu izmešta iz akademskih ustanova i deo je samoukog ili amaterskog okruženja i organizacije.

Nikako ne treba zanemariti činjenice da fotografija nije samo deo umetničke scene pa da se kroz umetnost kvalifikuje da bude značajan deo našeg okruženja. Fotografija je direktan sastojak naše kulture i dramatično važan segment fotografske produkcije jeste popularna fotografska produkcija. „Umetnička fotografija“ je deo popularne fotografske produkcije koja predstavlja ogromnu industriju i na nivou podučavanja i na nivou prezentacije, a sve zarad industrijske proizvodnje i potrošnje fotografskih proizvoda. U tom domenu se podučavanje dešava kroz: uputstva za upotrebu foto aparata, sajtove proizvo-

dača fotografske opreme i druženja u bezbroj amaterskih klubova i udruženja.

U poređenju sa malopredašnjom grupom fotografija čiji su autori akademski obrazovani autori, može se zaključiti da je „umetnička fotografija“ intelektualno nešto jednostavnija za razumevanje.

Izazovnija kategorija po modalitetu obrazovnih priprema, produkcije i plasmana ostaje definitivno kategorija fotografija koju proizvode akademski obrazovani autori pa ima smisla da se dalje pozabavimo akademskim obrazovanjem kao dominantnom formom fotografskog obrazovanja danas. Što se tiče elitnih umetničkih akademija došlo je do značajne razuđenosti kvalitetnih škola. Više u svetu ne dominira samo nekoliko fotografskih programa. I ostali ih ubrzano dostižu po metodologiji i kvalitetu rada pa samim tim i po rezultatima. Studenti sa malo poznatih škola i iz malo poznatih umetničkih krajeva počinju da osvajaju nagrade na najznačajnijim studentskim konkursima.

Suštinsko pitanje postaje kako da se pozicionira umetnik koji završi jednu od mnogobrojnih akademija. Broj akademskih umetnika postaje gotovo zastrošujući, a konkurencija se izuzetno zaoštrava. Generalno je pitanje kako da autor posle akademije postane uspešan umetnik. Neophodan sastojak u receptu uspeha predstavlja kvalitetan fotografski rad. Snaga rada se podrazumeva i ranije je činila dominantan sastojak u kombinaciji: kvalitet rada, društveni kontakti i pozicioniranje. Intenzivnim širenjem broja akademija i programa se okolnosti menjaju. Sada kao da postoji inflacija kvalitetnih radova tako da se gotovo može da postavi pitanje: da li je moguće da se u eri svima dostupne tehnologije gotovo svako može obučiti vrhunskoj umetnosti fotografije?

Pre koju deceniju sam se ja, na primer, komforno osećao sa svojim ekskluzivnim akademskim obrazo-

vanjem i znanjem. Sada ono više nije ekskluzivno za to što postoji najmanje 40 studenata koji su kod mene diplomirali i kojima sam se trudio da prenesem znanje i ekskluzivnost koju sam tada posedovao. Stvar se sa jakom konkurencijom zaoštava u smislu da pitanje kvaliteta umetničkog rada postaje manje važno nego što je kvalitet društvenih odnosa koji podrazumeva druželjubivost, upornost i disciplinu u promociji (da čovek šalje najmanje dve prijave galerijama dnevno), distribuciju portfolija, odlaske na otvaranja izložbi i sve ostalo, nadajući se da će to rezultirati vezama u značajnim krugovima umetničkog tržišta.

Naša situacija je do nedavno bila takva pa je veoma mali broj ljudi studirao fotografiju i da su se praktično na prste mogli pobrojati oni koji su kod nas završili neke od fotografskih predmeta na fakultetu. Svi fotografi profesionalni i najznačajniji umetnici fotografije jesu uglavnom bili neformalno obrazovani kroz funkcionisanje foto klubova koji su u koncepciji socijalističkog amaterizma imali u stvari mnogo veću težinu nego što je amaterizam na zapadu donosio.

Amaterska scena foto klubova je u međuvremenu doživela transformaciju shodno digitalizaciji koja je omogućila laku internacionalizaciju i komercijalizaciju popularne fotografske produkcije elektronskim prenosom slike. Uz plaćanje pristupne takse svako se bilo gde u svetu može prijaviti na konkurse popularne fotografije. To je transformisalo i našu klupsku amatersku produkciju koja je izgubila prednosti i kvalitet autentičnog socijalističkog amaterizma.

Da se još jednom vratim za kraj na pitanje upoređivanja dva dominantna modela fotografskog podučavanja. Nikako ne shvatam da je manje ozbiljan onaj koji je vezan za industriju, za foto klubove, za masovno učešće i aspekt koji tretira fotografiju kao

popularnu kulturu. Ipak taj okvir ima sasvim određene domete sa opasnošću da se vrti u krugu koji nije inovativan. Taj krug ima najvišu ambiciju da omogući fotografima da se oprobaju u već poznatoj igri i pokaže kako su njegovi praktičari sposobni da naprave sliku na temu i po izgledu isto tako dobro kao što su već uradili njihovi prethodnici. Od umetnosti mi ipak nastavljamo da očekujemo inovaciju, iznenađenje, izazov, otkrivanje i ostavljanje novih intelektualnih posledica.

Da li formalno akademsko obrazovanje to dostiže? Svakako više nego neformalno.

Kod nas ipak formalno umetničko obrazovanje na akademskom nivou izaziva i dalje mnogo ozbiljnih pitanja. Jedno od pitanja jeste sveukupan koncept umetničkog obrazovanja u našoj sredini. Mi imamo nasleđen tradicionalni sistem majstorskih klasa i podučavanja koji su sasvim drugačije metodološki postavljeni u odnosu na moderne obrazovne standarde. S tim u vezi se postavlja pitanje sveukupnog kvaliteta i efikasnosti našeg obrazovnog sistema u umetnosti.

Naravno dramatično je značajan razvoj poslednjih 10 godina kada se otvaraju neke nove škole u različitim delovima zemlje.

Ipak svi nastavnici gotovo nepogrešivo u svom pedagoškom radu nastavljaju da primenjuju metode kojima su bili izloženi tokom svog školovanja. Takav uticaj postaje traumatičan pogotovo kada je kombinovan sa nedostatkom znatiželje za novim nastavnim metodologijama i iskustvima. Tako vam se vrlo lako može desiti da se u drugoj deceniji dvadesetog veka doživite obrazovni vremeplov i školujete se po direktnom uzoru i kopiji umetničkog školovanja iz sedamdesetih godina prošloga veka samo ako je vaš nastavnik tada studirao.

Bez obzira što sada imamo dosta različitih škola gde se može studirati fotografija, studenti treba da budu jako oprezan pri izboru. Morali bi da pogledaju kakav je profil tih škola, da vide kakvi su studentski radovi i da se raspitaju o metodologiji rada i svim ostalim detaljima o programu.

Ovo bi bilo samo malo nabacivanje nekih od podataka koji mogu da budu podsticaj za vaša pitanja. Na kraju čitavog procesa ostaju studentski radovi i dostignuća kao osnovno merilo kvaliteta obrazovnog procesa. Tako ću vam na kraju pokazati izabrane radove u koje se najbolje razumem. To su radovi mojih bivših studenata kojima sam uvek tvrdio kako sam najpočastvovaniji kada sa njima izlažem, što su oni u početnom periodu studentske nesigurnosti u sopstvene kvalitete primali sa skepsom, dok se u istinitost ovog stava nisu uverili na mnogobrojnim zajedničkim fotografskim izložbama.

POKAZIVANJE SLAJDOVA SA IZBOROM RADOVA FOTOGRAFA IZ KLASJE MILANA ALEKSIĆA

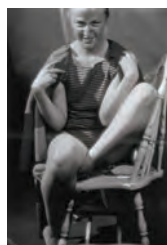
Dobro ste došli ako imate bilo kakvu sugestiju, primedbu pitanje ili slično.

Transkript: Branka Jordović

Prof mr **Milan Aleksić**,

NOVA akademija umetnosti, Beograd

Magistrirao fotografiju 1989. na Kornel univerzitetu u Americi (MFA photography Cornell University, Ithaca, USA). Izlagao je na mnogim samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Aktivno bavi promocijom savremene fotografske umetnosti, kroz različite kustoske projekte. Predaje fotografiju na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.



Fotografije umetnika



„Umetničke fotografije“



Andrija Rančić



Branka Nedimović



Ivana Uskoković



Jadranka Ilić



Milinko Miličević



Katarina Jović



Nevena Jovanović

TRAGOVI LOKALITETA: SAVREMENA FOTOGRAFIJA U BIVŠOJ JUGOSLAVIJI

Miha Colner

U eri globalizacije i ujedinjenja određenih kulturnih sredina i njihovih umetničkih diskursa, ono što se može nazvati „međunarodnim stilom“ savremene umetnosti, čini se da se većina lokalnih osobenosti menja kroz sledeće dominantne konvencije stvaranja umetnosti. Zapad je uspeo da preuzme dominaciju nad stvaranjem kulture i da nametne određene konvencije koje su danas neizbežne u oblasti savremene kulture i umetnosti. Takav zaključak vodi ka određenim pitanjima: da li je lokalni identitet još uvek prisutan unutar jedne kulture i ako jeste, da li je važan unutar svog dominantnog diskursa likovne umetnosti? Kako se ogleda u svom sadržaju i formi? Kako se razlikuje od drugih oblasti kulturnog stvaralaštva kao što su muzika ili književnost?

Ova pitanja su usko povezana sa projektom „*Posledica/Menjanje kulturnog pejzaža*“ (*Aftermath/ Changing Cultural Landscape*) koji su osmislili različiti

partneri, organizacije i pojedinci, kako bi se ispitale i predstavile konceptualne aspiracije i tendencije post-jugoslavenske umetničke fotografije. Ovaj projekat će pružiti prvo sveobuhvatno i konkretno istraživanje o lokalitetu u savremenoj fotografiji. **Aftermath**, kolaborativni istraživački projekat koga čine nekoliko kustosa i konsultanata iz različitih zemalja bivše Jugoslavije, ispituje kako je savremena fotografija proteklih 20 godina (između 1991. i 2011. godine) reagovala na sveukupnu političku, ideološku, ekonomsku i kulturnu situaciju, unutar svake posebne sredine, nakon dezintegracije federalne države. Osnovni cilj je da se uoče, istraže i predstavte tendencije umetnika u oblasti fotografije koji su bili svedoci procesa tranzicije, što je od velikog značaja za prirodu stvaranja lokalne umetnosti. Koje su osnovne karakteristike (post) jugoslavenske kulturne sredine? Da li postoji određena autentičnost? Da li postoji zajednički element koji povezuje bivše republike i regione? Najevidentniji zajednički fenomen je, zasigurno, radikalna tranzicija prethodno zajedničkog ekonomskog, ideološkog i kulturnog konteksta; drugim rečima, dezintegracija države, propast ekonomije zasnovane na posebno organizovanom socijalističkom sistemu samoupravljanja, urušavanje društvenih vrednosti, građanski ratovi, divlja privatizacija, reorganizacija klasnog sistema kao posledica toga i pojava novih društvenih klasa. U vezi sa tim, pomenuću jednu anegdotu: 2007. godine posetio sam egipatski paviljon na Bijenalu u Veneciji i ono što sam video me je veoma iznenadilo: umetnički izraz koju nisam mogao u potpunosti da razumem. Moj interpretativni sistem, baziran na evropskom kulturnom obrazovanju, nije mi dozvolio da ga samosvesno analiziram i interpretiram. Tu su bili predmeti, figure, pesak i miris; prelepa i nenadmašna prostorna instalacija, koju je napravio Sahar Dourgam, u stvari je poetičan i apolitičan

odraz umetnikove lokalne sredine. Četiri godine kasnije sam se ponovo vratio u isti paviljon i situacija je bila potpuno drugačija. Prostor za izložbu je bio posvećen Ahmedu Basioniju, mladom umetniku koji je tragično nastradao tokom nedavnih nereda u Kairu. Postavka je bila kombinacija dokumentarnih materijala iz njegovog performansa i nekoliko sekvenci protesta koje je on snimio svojim mobilnim telefonom. Njegov rad je izražavao apsurdnost svakodnevne rutine sa gestovima koji se ponavljaju kao i kritiku mehaničke svakodnevne stvarnosti. Ali odluka kustosa je očigledno bila ideološka: da spoji njegovo umetničko delovanje sa momentima njegovog privatnog života, njegov intimni bunt protiv rigidnog društvenog sistema. Odluka kustosa je izrazila jasnu poruku da je Egipat izabrao put kojim će pratiti zapadne (kulturne) vrednosti. Dominantni umetnički diskurs Egipta je prihvatio sveopšti kanon savremene umetnosti.

Slično tome, i druge kulturne sredine su uspešno promenile i globalizovale svoje umetničke konvencije koje su prethodno bili zasnovane na tradiciji i određenim spoljnim uticajima. S druge strane, još je uvek moguće uočiti autentične osobine u bilo kojoj sredini, čak i ako je to samo marginalno. Zbog svog specifičnog procesa prihvatanja zapadnih vrednosti, Jugoslavija je savršen primer istraživanja. Kada se razmatra globalizacija i ideološko ujedinjenje društva (parlamentarna demokratija), ekonomije (kapitalizam), kulture (post-modernizam) i savremene umetnosti, jasno je da danas preostaje samo jedan jedini relevantni diskurs – zapadni diskurs. Ovo nije nova ideja, imajući u vidu da su slična pitanja postavljali mnogi istraživači i mislioci tokom dvadesetog veka. Modernistički diskurs, isključujući neke retke primere, je bio na sličan način hegemonijski.

U Jugoslaviji – kao i u ostatku sveta – savremena fotografija (likovna umetnost) kao takva se pojavila krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog veka. Posmatrajući na globalnom nivou, određeni prizori su se razvili sa sopstvenim diskursima, vizijama i estetikom učinivši fotografiju nezavisnim medijem. U tom periodu fotografija je konačno dobila svoje mesto u galerijama i vizuelnoj umetnosti. U isto vreme, velike promene su počele da se dešavaju u istočnoj Evropi i rat je izbio u Jugoslaviji što je značilo da se kontinuitet dominantnih umetničkih kretanja prekinuo i izmenio. Ukoliko se ne vodi računa o ovome, nije moguće tragati za posebnim lokalnim identitetom u jugoslovenskoj vizuelnoj umetnosti i fotografiji. Ako bi Jugoslavija, uz svu raznovrsnost kulture, ikada pronašla svoje zajedničko kulturno polje koje je uglavnom izgubljeno devedesetih godina 20. veka i ukoliko ono postoji, gde bi se manifestovalo? U predgovoru *Contemporary Art in Eastern Europe*, Boris Grojs kaže:

„Da li je moguće govoriti o umetnosti istočne Evrope kao kulturnom fenomenu koji prevazilazi granice pojedinačnih nacionalnih kultura i ujedinjuje, donekle, istočnoevropski kulturni prostor – u isto vreme izdvajajući se od umetnosti u drugim regionima? Uistinu, istočnoevropski kulturni prostor je izuzetno neujednačen... Zapravo, postoji samo jedno kulturno iskustvo koje ujedinjuje sve istočnoevropske zemlje i u isto vreme ih razlikuje od spoljašnjeg sveta - a to je komunizam sovjetskog tipa.“¹

Suprotno Grojsovom stanovištu, identitet postkomunističkog društva je bio ustanovljen i osnovan od strane zapada: umetnici iz istočne Evrope su postali svesni svoje pozicije egzotičnog i Drugog dok je u isto vreme zapad želeo da potvrdi i proslavi svoju pobjedu nad najvećim rivalom i neprijateljem – komunizmom. Stoga, na veoma jedinstven način,

¹ Boris Grojs, *Contemporary Art in Eastern Europe*, Artworld, Black Dog Publishing, 2010

komunizam je demonizovan kroz ovaj posebni umetnički diskurs podržan finansijskim sredstvima sa Zapada. Iako se definicija „Istočne umetnosti“ odnosi na postojeću teritoriju, termin je veštački. Jugoslovenske teritorije su delile više od 70 godina zajedničku istoriju i transnacionalnu ideologiju koje nužno nisu povezane sa njihovom komunističkom prošalošću. Ova zajednička istorijska aspiracija transnacionalnog konteksta je omogućila uspostavljanje određene nezavisne i posebne kulturne sredine. Iako je identitet moderne umetnosti i kulture osnovan na ovim teritorijama i kao takav je imao svoje korene i polazište u kulturnoj produkciji zapada, on je uspešno inkorporirao svoje karakteristike u njihov sveukupni izraz. Nakon velikih promena u geopolitičkim strukturama na kraju Prvog svetskog rata, ideologija transnacionalne države, kraljevina Jugoslavija, postala je usko povezana sa evropskim kulturnim miljeom. Njegovo kulturno i umetničko stvaranje je postiglo veću važnost u širem kontekstu na taj način što je uspostavljen novi identitet koji prevazilazi tradicionalne diskurse određenih nacionalnih i verskih grupa.

Tokom perioda socijalističke Jugoslavije, određeni aspekti institucionalne i mejnstrim kulture su proizašli iz već globalizovanih modernih stilova i žanrova koji nisu direktno povezani sa jezikom ili narodnom tradicijom: na primer rok muzika (pank i novi talas), film (crni talas), konceptualna umetnost, video umetnost, fotografija. Institucionalna kultura i umetnost kao i alternativna i popularna kultura su zapravo bili jedini transnacionalni elementi multikulturalne teritorije i stoga izuzetno važni za zajednički identitet. Međutim, čini se da se zajednička kulturna sredina konačno formirala tek osamdesetih godina dvadesetog veka, malo pre dezintegracije države. Muzika je veoma značajna za ovo. U Jugoslaviji se sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka

pojaviła snažna rok i post-pank scena i novi talas. Iako je uglavnom bio prisutan uticaj britanske tradicije i zvuka, on je razvio određeni izraz veoma karakterističan za tu sredinu. Početne ideje su bile veoma slične britanskoj alternativnoj muzici ali su krajnji rezultati bili prilično osobeni; na primer, određene radnje sa jugoslovenske rok scene su obeležene specifičnom melanholičnom izražajnošću koja se veoma razlikuje od mračne poetike engleskog govornog područja. Postojao je određeni patos i melodičnost, preplitanje i spajanje uticaja otomanske, panonske i savremene evropske tradicije. Podržana ili barem dozvoljena od strane države, ova urbana tradicija postala je i ostala veoma značajna u širem kulturnom kontekstu čak 20 godina kasnije uprkos pokušajima da se zaštiti nacionalna muzička scena (proteklih 20 godina slovenački muzičari su konstantno nametali ideje da se zaštiti njihovo prisustvo na lokalnoj sceni nasuprot sve više popularnoj srpsko-hrvatskoj muzici; oni su uspeli da uvedu zakon koji određuje 25% prisustva slovenačke muzike na komercijanim i 50% na nacionalnim radio stanicama). Mogu se uočiti slični razvojni obrasci i uticaji u oblasti umetničke fotografije. Osnovni uticaj za lokalnu umetničku produkciju oduvek je dolazio iz zapadnih zemalja i njihovih kulturnih centara koji su takođe bili vodeći proizvođači i stvaraoci tehnologija u fotografiji; kada je reč o fotografiji najvažnije i najuticajnije polazne osnove potiču iz Sjedinjenih Američkih Država, Francuske i Nemačke. Od samog početka dvadesetih i tridesetih godina 20. veka kada su fotografi uglavnom pratili tokove klasičnog modernističkog izraza, ali takođe i sedamdesetih i osamdesetih godina istog veka kada su novi oblici umetničkog izraza prodrli u oblast fotografije, Jugoslavija je bila usko povezana sa međunarodnom scenom čije je tendencije i pratila. Međutim, u isto vreme usled globalnih uticaja

nastale su specifične lokalne karakteristike. One su se mogle uočiti na nivou sadržaja fotografskih slika, određene izborom motiva i tema. Moglo bi se reći da je fotografska produkcija u Jugoslaviji iznad svega odražavala trendove kulturnih „supersila“, što je danas još očiglednije i relevantnije.

Nakon 1991. godine kada je u Jugoslaviji izbio građanski rat, veze između gradova i republika su potpuno bile prekinute. Stoga, svaka od bivših republika, a sada nezavisnih država, razvila je svoju scenu i institucionalnu infrastrukturu. Zanimljivo je da iako je zajednički društveni i kulturni kontekst bio delimično izgubljen i svaka republika je bila suočena sa veoma osobenim okolnostima, procesi socijalne i političke transformacije su ponovo „ujedinili“ ove istorije krajem devedesetih godina 20. veka, a gotovo identične su postale početkom 21. veka. Srbija i Crna Gora su se suprotstavile uticajima demokratije – barem zvanično – tako što su nastavile jugoslovenski tip socijalizma (u svojoj bizarnoj inkarnaciji), Makedonija je bila odsečena od spoljnog sveta i zapala je u veliki ekonomski kolaps, Bosna i Hercegovina je postala ratna zona, a Slovenija i Hrvatska su pratile svoje ideološke aspiracije da postanu deo zapada i odmah su započele procese ekonomske i političke tranzicije. Stoga su priče o potpunoj tranziciji posle dezintegracije federalne države u početku bile podeljene da bi se na kraju ujedinile nakon što su imperativi zapadne demokratije osvojili ostatke starog sistema.

Devedesetih godina 20. veka, veliki broj umetnika koji su bili svesni novih svetskih tendencija, usvojio je nove oblike fotografskog jezika. Njihova osnovna tema se obično odnosila, ali ne i isključivo, na dokumentovanje i komentarisanje društvenog razvoja i velikih promena u njihovoj neposrednoj okolini; često bi reagovali na intenzivne procese političke, ekonomske i ideološke tranzicije. Štaviše, taj fenomen

je toliko očigledan u mentalnom i fizičkom pejzažu da ga je jednostavno nemoguće ignorisati.

Lokalni umetnički diskurs u Jugoslaviji – kao i svuda – najviše se ogleda u sadržaju i temi određenih umetničkih dela. Početkom 21. veka, čitav region je započeo ponovno povezivanje: na kulturnom, ekonomskom i političkom nivou. U proteklih deset godina, istorije bivših jugoslovenskih država su se ponovo približile zahvaljujući apsolutnom trendu globalizacije. Čitav region je prihvatio zapadni model političkih i ekonomskih sistema, ali i nove konvencije dominantnog umetničkog diskursa; stoga, proces tranzicije je doneo slične rezultate i posledice u svim oblastima.

Vizuelna umetnost i fotografija, po svojoj prirodi, već naglašavaju svoju formu putem vizuelnih sredstava, slike i izabраниh motiva koji postoje i koji se mogu razumeti samo u svojim određenim kontekstima. Samim tim, izbor motiva i teme mogu značajno definisati lokalni diskurs. U fotografiji – i opet ne isključivo – forma se obično definiše putem izbora teme. U Sloveniji i Hrvatskoj procesi umetničkog, fotografskog, konceptualnog i formalnog razvitka bili su slično određeni. Tokom devedesetih godina 20. veka, pojavila se nova generacija umetnika u Sloveniji sa potpuno različitim idejama o umetničkoj fotografiji. Umetnici, uglavnom oni rođeni između 1960. i 1970. godine, počeli su da stvaraju novi izraz zasnovan na potpuno različitim polaznim osnovama koje su se blisko odnosile na aktuelne međunarodne tendencije. Nekolicina je uspela da izrazi svoju okolinu prilično radikalno kroz taktike društveno angažovanog umetničkog jezika. To je generacija koja je aktivno uključena u političke i društvene procese takozvane demokratizacije ali nije profitirala od divlje privatizacije državnog vlasništva, nije učestvovala u klasnoj reorganizaciji društva, i nije se slagala sa novonametnutim vrednostima,

već je situaciju sagledavala sa kritičke distance. Stoga, oni su razvili veliku senzibilnost kojom su reflektovali i reagovali umetničkim sredstvima na svet oko sebe. Štaviše, oni su ispitivali očigledna ili skrivena pitanja novih društvenih konteksta kao što je propadanje određenih ekonomskih institucija, komercijalizacija javnih mesta, pojava novih društvenih margina kao i pitanja novouspostavljenog nacionalnog i kulturnog identiteta.

Pod uticajem Bernda (Berndt) i Hille Beher (Hilla Becher), Antonio Živković je u početku razvijao fotografske topografije u svom rodnom gradu Trbovlju, a kasnije je proširio svoje interesovanje i umetnička istraživanja na šira pitanja propadanja industrijskog nasleđa. Simbolično, Trbovlje je bilo jedno od najvažnijih industrijskih i rudarskih gradova u bivšoj Jugoslaviji sa jakom tradicijom proleterskih pokreta. Grad je radikalno propadao nakon gorepomenute političke i ekonomske transformacije. Kao i Beherovi pre njega, i Živković se suočio sa suštinskom pričom o ekonomskom i društvenom propadanju; baš ti isti procesi koji su se dešavali u oblasti Rur gde su Beherovi delovali tokom šezdesetih godina 20. veka, takođe su se desili i u bivšoj Jugoslaviji devedesetih godina 20. veka. U tom smislu, nemoguće je okarakterisati njegovo stvaranje kao čisto prisvajanje umetničkih sredstava, već kao razmišljanje o sličnim postupcima društva koje ulazi u post-industrijsku eru. Čak i tako, njegov pristup je različit od Beherovih, jer je nemoguće pronaći tragove poznate nemačke objektivnosti u njegovim fotografijama. Umesto toga, Živković je veoma intiman, nostalgičan, potpuno subjektivan i donekle mračan i melanholičan.



Antonio Živkovič, iz serije *Reflection of a Memory*, 2001

U svom radu, Bojan Salaj se bavi raznim temama specifičnog slovenačkog lokalnog konteksta. U serijama „Enterijer II“ (Interior II) i „Enterijer III“ (Interior III), on pronalazi i beleži neke od najznačajnijih simboličkih mesta u slovenačkoj nacionalnoj istoriji i mitologiji. Iako koristi univerzalna sredstva pejzaža i fotografije enterijera, njegove teme su isključivo lokalne. Iako je nemoguće razumeti poruku bez prethodnog poznavanja šireg konteksta, sadržaj je potpuno univerzalan imajući u vidu da svaka država veliča svoje mitove i sveta mesta.

Opus Boruta Krajnca odražava potpunu komercijalizaciju kulturne – i urbane i ruralne – sredine. U svojim tekućim serijama – „Praznina“ (Emptiness), on dokumentuje neobične trenutke praznih bilborda na javnim mestima i pokušava da dočara retku samoću i tišinu između reklamnih kampanja. Za Krajnca, bilbordi predstavljaju krajnju metaforu sadašnjeg vremena; činjenica je da su bilbordi postali

sastavni deo našeg urbanog fizičkog pejzaža širom Evrope, a naročito u bivšim komunističkim državama gde je situacija još više van kontrole. Uz jasan topografski pristup on raspravlja o banalnosti sadašnjeg vremena definisanog kroz nemilosrdnu upotrebu javnog i privatnog prostora u komercijalne svrhe.



Borut Krajnc, Put Staneta Žagarja, Kranj, 25. januar 2007, iz serije *Emptiness*, 2007.

Kao jedan od umetnika najviše društveno angažovanih što se tiče lokalnog konteksta je Marija Mojca Pungerčar koja naširoko dokumentuje posledice ekonomske i socijalne tranzicije u Sloveniji sa projektima kao što su „Van mojih vrata“ (*Outside my door*), i „U potrazi za zatvorenim tekstilnim fabrikama u Sloveniji“ (*In Search of Closed Textile Factories in Slovenia*) i „Bratstvo i jedinstvo“ (*Brotherhood and Unity*).

Serijska „Bratstvo i jedinstvo“ je zasnovana na pronađenim fotografijama koje je napravio otac umetnice, amaterski fotograf, i koje su uparene sa njenim fotografijama iste lokacije nakon 40 godina. Duple slike su prezentovane u odgovarajućem diptihu. Ona se fokusira na fotografije konstrukcije poznatog puta „Bratstva i jedinstva“, glavne saobraćajne rute u bivšoj Jugoslaviji. Pedesetih i šezdesetih godina 20. veka put je bio sagrađen od strane mladih dobrovoljaca, a njegovo pretvaranje u autoput u dvehiljaditih godinama je izvođeno uglavnom od strane nedovoljno plaćenih emigranata iz Bosne i Hercegovine. Pungerčar opisuje i upoređuje različite trenutke u istoriji koje su odredile različite ideologije; ona dokumentuje isto mesto u različitim periodima.

Jedan od najkontraverznijih projekata koji se bavi traumatičnim delom hrvatske prošlosti je serija „Neplodna zemlja“ (Infertile Grounds) Sandre Vitaljić, koja prikazuje obične predele bez vidljivih tragova užasnih stvari koje su se tu desile. Umetnica je zauzela anti-reportažni stav: usporava proces pravljenja fotografije, ostaje izvan akcije i dolazi posle odlučujućeg trenutka.²

² Šarlota Koton, *Fotografija kao savremena umetnost, svet umetnosti (The Photograph as Contemporary Art, World of Art,)* Thames & Hudson, 2009



Sandra Vitaljić, Medački Džep, iz serije *Infertile Grounds*, 2009

Zajedno, ovi umetnici su najkarakterističniji i najkorisniji za tezu koju pokušavam da formulišem. Iako žive i rade u relativno maloj kulturnoj sredini, ne možemo da definišemo njihov opšti pristup kao potpuno lokalni imajući u vidu da ova pitanja mogu da obuhvate univerzalnu tačku gledišta i mogu da imaju globalni značaj. U isto vreme, oni predstavljaju lokalno (osobeno) i globalno (univerzalno). Na primer, Živkovićeve topografije industrijskog nasleđa se mogu primeniti na veliki broj mesta širom sveta: neko iz Detroita, Birmingema ili Dizeldorfa se lako može poistovetiti sa ovim slikama i porukama. S druge strane, određene fotografije – kao što je to slučaj sa radovima Sandre Vitaljić – ne mogu da ponude neposredno i jasno razumevanje teme i poruke bez kontekstualizacije i interpretacije. Njene fotografije dokumentuju simbolička mesta nacionalne traume

i kolektivnog zaborava i posmatrač ne može odmah da otkrije njihovu metaforičku složenost bez prethodnog poznavanja lokalnog konteksta i istorije. „Neplodna zemlja“ otkriva stvari koje nisu na fotografijama i stoga pokreće osetljiva pitanja iz skorajšnje lokalne istorije tako što koristi žanr pejzažne fotografije.

Šta se onda može smatrati lokalnim identitetom u savremenoj fotografiji? U čemu se ogledaju lokalne karakteristike i autentični formalni problemi? Fotografija u svom formalnom jeziku, žanrovima i stilovima je u potpunosti univerzalna; fotografija je medij koji dokumentuje određenu realnost čak i kada ta realnost može biti konstruisana. Stoga, lokalni kontekst i identitet unutar fotografije su obično skriveni u svojoj ikonografiji i sadržaju (poruci) slike i danas, sam taj sadržaj, a naročito unutar savremene fotografije, može biti i globalan i lokalan u isto vreme. Na primer, industrijska topografija se može videti kod Bernta i Hile Beher, dok se pejzaži sa jakim istorijskim kontekstom mogu uočiti u radu Sofi Risteluber (Sophie Ristelhueber). Međutim, Beherovi i Risteluber su bili pod uticajem već utvrđenih žanrova i izraza koje su koristili brojni umetnici i fotografi tokom istorije posle pronalaska fotografije. Ono što je ovde važno jeste precizno uvođenje određenog konteksta i priče, karakterističnog za određeno vreme i mesto, i važnost unutar datog socijalnog konteksta. Ova vrsta fotografije je daleko od univerzalnosti i svestremenskog unutar umetničkog izraza. Međutim, zar ovo nije slučaj sa svakim umetničkom formom i ličnim izrazom? Ko bi mogao da pogodi značenje i sadržaj Rembrantove Noćne straže bez tačne interpretacije i kontekstualizacije unutar istorijskog, društvenog i geografskog konteksta? Zaključak ovog razmatranja je zapravo pitanje. Imajući ovo u vidu, kako neko ko nije upoznat sa lokalnim kontekstom može da razume ova ume-

tnička dela koji imaju izrazito lokalni sadržaj? Da li možemo dovoljno kontekstualizovati karakterističnu lokalnu umetničku produkciju? I konačno, kako da zadržimo važnost takvih umetničkih dela ako ona nisu uključena u kanon istorije umetnosti? Imajući u vidu umetničku produkciju u bivšoj Jugoslaviji, nije moguće razumeti poruke i namere bez razumevanja osnovnih, lokalnih narativa i događaja, odnosno suština posebnog lokalnog identiteta je skrivena u svemu tome.

Miha Colner

Prevod sa engleskog: Ana Andrić



Miha Colner, istoričar umetnosti koji radi u proširenim poljima savremene umetnosti kao nezavisan kustos, pisac i urednik. Specijalizirao je fotografiju, video i razne oblike umetnosti medija i angažovan je na brojnim lokalnim i međunarodnim projektima koji su koncentrisani na istraživanje, analizu i kustosko predstavljanje značajnih tokova u recentnoj umetničkoj produkciji. Živi i radi u Ljubljani.

FOTOGRAFSKA GALERIJA ARTGET KULTURNOG CENTRA BEOGRADA 11. GODINA

Vesna Danilović

Fotografska galerija Artget nije otvorena 2002. godine u Kulturnom centru Beograda zato što su se za to stekli „odgovarajući“ uslovi već naprotiv – zato što u Beogradu dugi niz godina pre toga nije postojao nijedan prostor u kome se kontinuirano izlaže i na razne načine predstavlja fotografska slika i razmišlja o njenoj prirodi.

Verovatno bismo se svi lako složili o sveprisutnosti fotografije u modernom svetu, kao i o njenom velikom značaju u celokupnoj savremenoj umetničkoj praksi. Međutim, ovu galeriju ni tada nisu osnovali donosioci odluka u oblasti kulturne i obrazovne politike i stratezi kulturnog razvoja već tim jedne institucije – Kulturnog centra Beograda, koji je mislio da je nedopustivo da jedna evropska prestonica u 21. veku nema nijedan, barem izlagački prostor posvećen fotografiji, kad već o muzeju fotografije ili centru za fotografiju nema (i dalje) ni pomena. (Situacija, nažalost, nije bolja ni u drugim gradovima u Srbiji.)

Iako nezaobilzan činilac kako našeg svakodnevnog života tako i savremene umetnosti, fotografija se kod nas i dalje uglavnom tretira kao pojava po sebi, čije se postojanje podrazumeva, koja se ne dovodi mnogo u pitanje ali i ne analizira, za razliku od razmatranja medija i sadržaja tekstualnih, verbalnih i

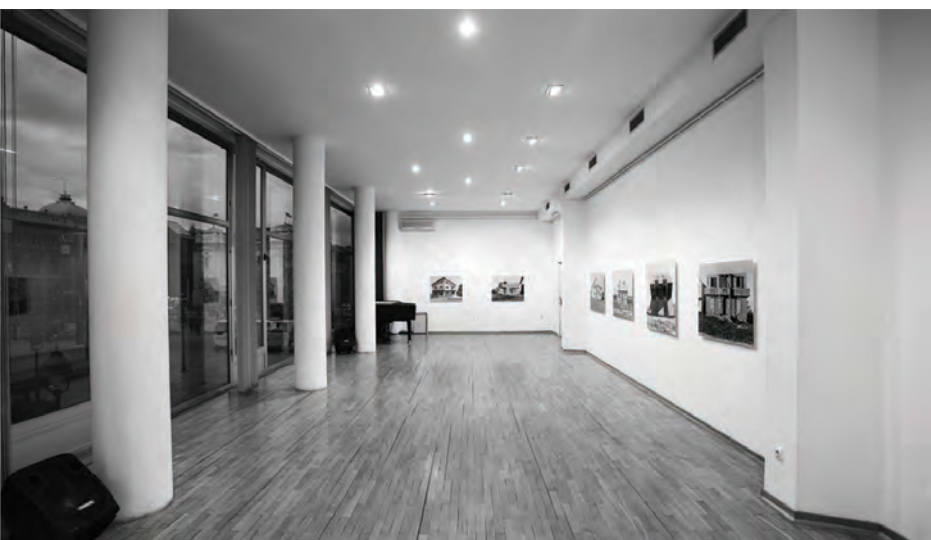
iskaza pokretnih slika. Ona se u najboljem slučaju posmatra kao od svih drugih mlađa, jednostavnija, pažnje i sredstava manje vredna stvaralačka disciplina. Shodno tome ne postoji ni strategija za unapređenje položaja i razvoj fotografije. Analiza i razumevanje fotografske slike i istorija fotografije nisu tako predmet nastave ni u sistemu predškolskog ni osnovnog ni srednjeg opšteg obrazovanja. Na univerzitetskom nivou se fotografija uči na sve brojnijim državnim i privatnim specijalizovanim umetničkim fakultetima i katedrama prema pojedinačnim programima i sa različitim ishodima, dok se na pojedinim fakultetima humanističkih nauka fotografija i razumevanje slike/fotografije predaje gotovo ili isključivo fakultativno, uključujući tu i katedre za istoriju umetnosti. Udžbenika i knjiga o fotografiji domaće produkcije takoreći nema (a i inostranih se malo uvozi), kao ni fotomonografija i specijalizovane periodike što, uz nepostojanje muzeja fotografije, istraživačko-dokumentacionog fotografskog centra i ozbiljne baze podataka, znači da su sporadične izložbe fotografija jedini (i nepouzdan) izvor informisanja i uvida.

Ovakvi, do danas ne suštinski promenjeni, uslovi i svest o značaju fotografske slike podstakli su nas da prostor na prvom spratu Kulturnog centra Beograda, s pogledom na glavni gradski trg, učinimo mestom na kojem će se kontinuirano, u različitim vidovima, izlagati, predstavljati i istraživati mnogoznačni svet fotografije. Za početak smo imali samo prostor, koji je do tada manje-više korišćen za komercijalne, institucijama kulture danas tako potrebne programe, ali ne i sredstva za izlagačke i programske aktivnosti. Galerija *Artget* od početka nije bila zamišljena samo kao izlagački prostor već kao barem mali fotografski centar u kome će se održavati predavanja, razgovori sa umetnicima, teoretičarima, kritičarima i istoričarima umetnosti/fotografije,

vođenja kroz izložbe, pregledanje portfolija, radionice, objavljivati i predstavljati knjige o fotografiji. Iako bez ikakvih budžetskih sredstava za ovu svrhu (kojih uopšte neće ni biti u prve dve godine rada, a potom će početi da pristižu u veoma skromnim iznosima) počeli smo da oblikujemo jedini prostor u Beogradu posvećen fotografiji.



Galerija *Artget*, Kulturni centar Beograda



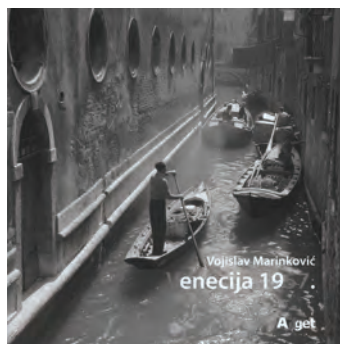
Odlučili smo da programsko profilisanje Galerije *Artget* poverimo umetničkom direktoru, stručnjaku u oblasti fotografije i vizuelnih umetnosti, koji s uredničkim timom Centra formuliše svoju koncepciju i realizuje jednogodišnji izlagački program, nudeći tako svoj autorski konzistentan pogled na svet fotografije. Važno je reći da su uprkos na početku nimalo povoljnim, a potom stalno neizvesnim uslovima u ovaj projekat imali poverenje brojni fotografski stvaraoci i znalci, koji su kao umetnički direktori, od prvog, Jovana Čekića, preko Milanke Todić, Gorana Malića, Goranke Matić, Milana Aleksića, Branimira Karanovića, Vladimira Perića, do Đorđa Odanovića i kraja 2011. godine, ujedno i 10. godine Galerije *Artget*, priredili ukupno 152 izložbe. Na njima su izlagali bezmalo svi značajni domaći fotografi, kao i veliki broj umetnika iz gotovo čitave Evrope, od Islanda i Norveške do Grčke, ali i oni sa Novog Zelanda, iz SAD, Kanade i Japana. Izložbe su od početka profesionalno opremane, a prati ih dvojezični, srpsko-engleski katalog i drugi informativni i promotivni materijali. 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 grupe i pregledanja profesionalnih, amaterskih i studentskih portfolija.

Tri godine po osnivanju Galerije, 2005, pokrenuta je i izdavačka delatnost kroz dve biblioteke. Biblioteka Foto *Artget* – *Teorija* objavljuje referentne naslove koji vode kroz teoriju, istoriju, estetiku i tumače različite fenomene fotografske slike. Ideja je da u ovoj biblioteci budu objavljeni prvo naslovi koji predstavljaju „klasičnu“ literaturu i nude „osnove“ promišljanja i znanja o fotografiji da bi potom usledila novija razmatranja i tumačenja. Do sada su u ovoj biblioteci objavljeni sledeći naslovi: Vilem Fluser

Za filozofiju fotografije; Valter Benjamin, O fotografiji i umetnosti; Fransoa Sulaž, Estetika fotografije; Suzan Sontag, O fotografiji i Rolan Bart, Svetla komora –Beleška o fotografiji.



Izdanja Galerije Artget -
Biblioteka Foto Artget -
Teorija



Izdanja Galerije Artget - Biblioteka Foto Artget - Monografije 5½

Biblioteka *Foto Artget – Monografije 5½* proistekla je iz programa Galerije *Artget*. Ona predstavlja po jednog autora ili jedan fotografski projekat sa domaće scene koje su umetnički direktori izabrali iz svog programa. Ova edicija ne samo što zaokružuje izlagački program Galerije nego nadomešta i veliki nedostatak u našoj sadašnjoj kulturnoj ponudi: nepostojanje izdanja monografskog tipa koja prikazuju i kritički valorizuju rad umetnika-fotografa na savremenoj domaćoj sceni. Paula Muhr, *Odsustvo/Absence*, izbor fotografija i tekstovi Jovana Čekića i Maje Stanković; Branislav Tomić, *Urbs ex machina*, izbor fotografija i tekst Milanke Todić; Vojislav Marinković, *Venecija 1957*, izbor fotografija i tekst Gorana Malića; Aleksandar Kelić, *Nesavršena i nezavršena priča*, izbor fotografija i tekstovi Goranke Matić i Jelene Vesić; *Beograd, pogledima desetorice fotografa*, izbor fotografija i tekst Gorana Malića; *Nove slike Beograda 2000 – 2010*, izbor fotografija i tekst Gorana Malića.

O radu fotografske Galerije *Artget* bi se još dosta toga moglo reći, ali bismo na kraju sigurno došli do pitanja da li je ona ostvarila svoju misiju i namere, šta ona znači za Kulturni centar Beograda i, verovatno iznad svega, šta ona znači za fotografsku scenu Beograda (i Srbije) i da li je to dovoljno.

Svako od ovih pitanja bi moglo da bude predmet dugih elaboracija. Ja ću, naprotiv, pokušati da ponudim samo nekoliko kratkih utisaka i razmišljanja.

Galerija *Artget* je zahvaljujući autorski profilisanom, profesionalno pripremanom i realizovanom programu, otvorenosti za nove inicijative i prijateljskoj atmosferi za kratko vreme stekla zavidnu reputaciju. Što je možda još važnije, postala je ono gradsko mesto na koje umetnici, fotografi, istoričari i teoretičari umetnosti, zajedno sa širokom publikom, dolaze zbog – fotografije. Pridobila je brojnu i deset godina vernu publiku, a u velikom delu kulturne (i

šire) javnosti postala je i samostalan „brend“ – Galerija *Artget*, odvojen od Kulturnog centra Beograda, što s jedne strane predstavlja važan doprinos programskom profilisanju i identitetu, a s druge strane strateški problemsko pitanje kada je reč o prepoznatljivosti Centra kao celine.

Činjenica da Galerija deluje u okviru višedisciplinarnog kulturnog centra takođe ima dvojak uticaj na njen život. S jedne strane, njeno osnivanje, opstanak i razvoj su bili jedino mogući u okviru institucije s nesumnjivim ugledom, odgovarajućom infrastrukturom, kadrom, finansijskom stabilnošću i lokacijom. S druge strane, u višedisciplinarnom centru je veoma teško posvetiti se potpuno samo jednoj umetničkoj disciplini i dozvoliti da ona dobije apsolutni programski, kadrovski i finansijski primat, zbog čega se i nije mogla razvijati u punom smislu kao pravi centar za fotografiju, koji se bavi istraživanjem i objavljivanjem rezultata, formiranjem baze podataka, stvaranjem kolekcije i njenim izlaganjem. Ipak, Kulturni centar Beograda je u poslednjih deset godina samoinicijativno i s velikom upornošću uradio za prisustvo i dostojanstvo fotografije na našoj sceni i u našoj svesti ono što niko drugi nije. Galerija *Artget* je postala „prirodni“ dom fotografije – ona se u njoj stalno izlaže, na nju se računa kada se pokreću novi fotografski projekti, inicijative, izdanja. Jedno od međunarodnih priznanja bio je i poziv da predstavi savremenu srpsku fotografiju na jubilarnom, dvadesetom Mesecu fotografije u Bratislavi 2010. godine i bude partner u objavljivanju i promociji kapitalnog izdanja, *Istorija evropske fotografije*, bratislavske Srednjeevropske kuće fotografije.

Kulturni centar Beograda je za stvar fotografije pridobio i Ministarstvo za kulturu Republike Srbije i Sekretarijat za kulturu Grada Beograda koji već nekoliko godina, doduše s promenljivom srećom,

podržavaju izlagačku, izdavačku, programsku aktivnost i međunarodnu saradnju vezanu za fotografiju.

A da li je sve to dovoljno? Naravno da nije.

Ovo je samo jedna sekvenca u dugom nizu poslova koje bi trebalo uraditi za dobrobit fotografije, njenog statusa, stvaranja, savremenog razumevanja i tumačenja. Neću ovde govoriti o neophodnosti strateškog, višedisciplinarnog, kontekstualizovanog razmišljanja i intersektorskog i sinergijskog delovanja jer su to teme za jednu ili više ozbiljnih konferencija i studija. Želim samo da kažem da su svaka nova inicijativa i svaki projekat vezani za fotografiju, kao i u svim drugim oblastima, dobrodošli čak i kada nisu dobri jer će se tek iz mnoštva i raznovrsnosti pristupa izdvojiti oni koji prave razliku i pomeraju granice.

Nevolja naše sredine je u tome što ne obiluje mnoštvom resursa i mogućnosti, pa bi svrsishodnije bilo delovati sa aprioronom svešću nego metodom pokušaja i pogreške. Važnu, ili i najvažniju, inicijativu i ulogu u promišljanju pozicije fotografije trebalo bi da ima najšire shvaćena tzv. fotografska zajednica. Često višestrano nezadovoljna statusom fotografije i svoje profesije, ona je, koliko mogu da se setim, retko bila inicijator i činilac promena. I iskustvo Galerije *Artget*, inicijative takođe potekle iz nefotografske zajednice a za njenu dobrobit, ukazuje na jednu interesantnu pojavu: iako jedno od retkih mesta na kome se izlaže fotografija, mnogi profesionalni fotografi ne posećuju ove izložbe, pa se stoga postavlja pitanje o njihovoj zainteresovanosti i informisanosti za dešavanja na aktuelnoj sceni, te potrebi i mogućnosti da kao zajednica i deluju.

Nadam se da će *Fotodokumenti* kao još jedna platforma okupljanja u „borbi za fotografiju“ proširiti prostor koji joj zaslužen pripada i pokrenuti novi ciklus razmišljanja i delovanja donosilaca strateških

odluka, poznavalaca, ljubitelja, a pre svih stvaralaca fotografske slike za priznavanje njene samosvojnosti u savremenoj kulturi/civilizaciji i umetnosti.

Vesna Danilović

zvanično, pomoćnica direktora za program Kulturnog centra Beograda; nezvanično, inicijatorka osnivanja fotografske Galerije *Artget*, koja se i danas stara o njenom programu i uređuje izdanja o fotografiji.

PRIČA O BALKANU PRIČA O FOTOGRAFIJI

Saša Janjić

Kako to obično u životu biva, većina stvari se dešava slučajno i kao proizvod jedne takve slučajnosti, Remont - nezavisna umetnička asocijacija dobila je priliku da učestvuje u jednom velikom regionalnom projektu, koji je za cilj imao približavanje javnosti spomenika kulture iz otomanskog perioda.

Iako na prvi pogled tema nije korespondirala sa osnovnim idejnim i programskim opredeljenjima Remonta, odlučili smo da se priključimo projektu jer je za razliku od mnogobrojnih sličnih projekata, nudio mogućnost za celokupnu produkciju, kako samih radova, tako i mnogobrojnih pratećih događaja. Rečju, od početka do kraja finansiran projekat u kome kordinatori i stručni saradnici nisu morali da smišljaju razne moguće i nemoguće načine kako da dođu do sredstava, već su mogli da se usredsede na samu temu i zadatak projekta.

Projekat je osmišljen kao kolaboracija raznih nevladinih organizacija, istoričara, filmskih radnika, istoričara umetnosti i fotografa koji bi javnosti trebali da ponude jednu zanimljivu priču o različitim kulturama, običajima i suživotu mnogobrojnih naroda tokom Osmanske vladavine na Balkanu. Kao glavna tema izdvojeni su zapostavljeni spomenici ovog perioda: hamami, mostovi, džamije, sahat kule,

fontane i bazari, ali i mnogobrojni ostaci materijalne i nematerijalne kulture. Mladi umetnici iz regiona dobili su šansu da obiđu spomenike kulture i predstave ih javnosti na izložbama koje su organizovane u gradovima širom Balkana i Evrope. Izložbe su osmišljene kao multimedijalne prezentacije na kojima će publika imati priliku da vidi fotografije, dokumentarni film, materijal koji nije isproduciran je postavljen na internet sajtu projekta, dok su izložbe praćene zvučnim instalacijama, a za najmlađe posetioce su upriličene i posebne radionice.

Kako živimo u kulturi u kojoj je *vizuelno* postalo apsolutni primat koji se pre svega ostvaruje putem različitih medija koji u osnovi imaju neki vid fotografije, ona se, potpuno logično nametnula kao osnovno sredstvo komunikacije, kao medij pomoću koga se uobličava i konstituše vizuelna stvarnost. Fotografija je postala mnogo više od pukog dokumentarističkog alata koji beleži realnost. Ona se, kao medij, nalazi između umetničke prakse i dokumenta, predstavljajući tako idealno sredstvo manipulacije. Zahvaljujući napretku, pre svega, digitalnih tehnologija u poslednjim godinama XX veka i prvoj deceniji novog milenijuma, ona je postala više nego dostupnom i sve prisutna. Masovnost je dovela do paradoksalne situacije u kojoj je digitalna fotografija svuda oko nas, ali i situaciju da je tržište umetnina po prvi put ozbiljno počelo da tretira fotografiju koja se sada prodaje za milionske iznose. Kada se na jednom ovako velikom projektu okupe različiti umetnici nikada ne znate kakav će na kraju biti finalni proizvod. Različiti pristupi, poetike i tehnike doneli su sa jedne strane raznolikost i širok dijapazon pristupa i uglova posmatranja, dok je sa druge strane prisutna stilska i konceptualna neujednačenost samog fotografskog materijala. Na neki način ovaj projekat je bio i mali eksperiment u kome je trebalo pokazati da li i kako mogu da funkcionišu

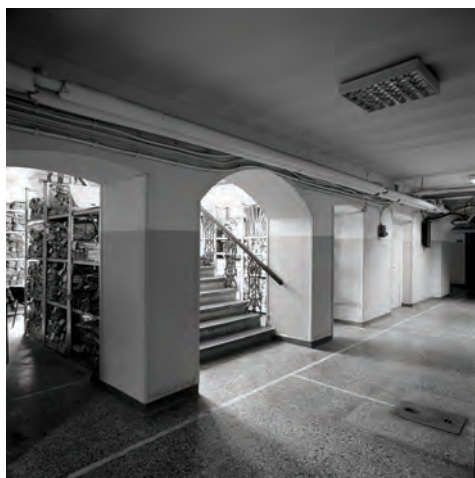
istoričari, umetnici, kustosi i filmski radnici. Svako je sa svoje strane dao svoj doprinos; istoričari su napravili listu relevantnih spomenika i istorijskog konteksta za ceo projekat, filmadžije su radile na dokumentarcu koji je bio prateći deo same izložbe, dok su se kustosi potrudili da sve upakuje u jedan prepoznatljiv i javnosti zanimljiv proizvod. Fotografiji su od početka bili usmereni i njihov zadatak je bio da obišu lokacije na kojima se nalaze spomenici, da ih fotografišu u spostenom maniru koji će pokazati osobenosti samih autora ali i specifičnost svakog pojedinačnog objekta. Umetnici su imali mogućnost da provedu dovoljno vremena na svakom lokalitetu, da ga dobro upoznaju i snime više puta tokom različitih vremenskih i atmosferskih uslova. Iako je fotografisanje arhitekture i velikih objekata jedan od najtežih oblika fotografisanja, tražila se profesionalna fotografija koja će pružiti pre svega kvalitet i koja će moći da komunicira sa posmatračima, ali bez stila koji se primenjuje u fotografiji „National Geographic“ tipa.

Od fotografa se tražilo da pruže sliku trenutnog stanja spomenika, sliku koja bi oslikala odnos lokalnog stanovništva prema spomenicima kulture iz ovog perioda, njihovu upotrebu i značaj za zajednicu ako ga ima. Fotografi su stoga morali da pronađu balans između svojih ličnih, umetničkih aspiracija i relacija prema fotografisanom objektu, i onoga što se od njih tražilo. Sasvim prirodno, neki fotografi su se bolje snašli u datim okolnostima, neki slabije. Da je kojim slučajem bila u pitanju neka grupna izložba ovo možda ne bi bio tako veliki problem, ali s obzirom da je u pitanju izložba koja je sem umetničkog trebalo da bude istorijska i edukativna, ispostavilo se da su razlike koje su umetnici ispoljili isuviše velike. Ono što je svima zajedničko je napor da se kroz jednu zajedničku priču i konceptualni okvir, prevaziđu razlike i ponudi pre svega idejni okvir koji će biti

razumljiv svima ljudima kako iz regiona tako i šire. Projekat *Balkan Tale* je sa svoje strane pružio priliku i umetnicima i kustosima da po prvi put ne razmišljaju o produkciji, budžetima i sličnim stvarima već samo o stvaranju jedne celine koja će korespondirati sa idejnim premisama samog projekta. Kako je finansijski momenat bio isključen, izgubio se i često pominjani izgovor o slabim produkcionim uslovima koji prate realizacije umetničkih projektata.



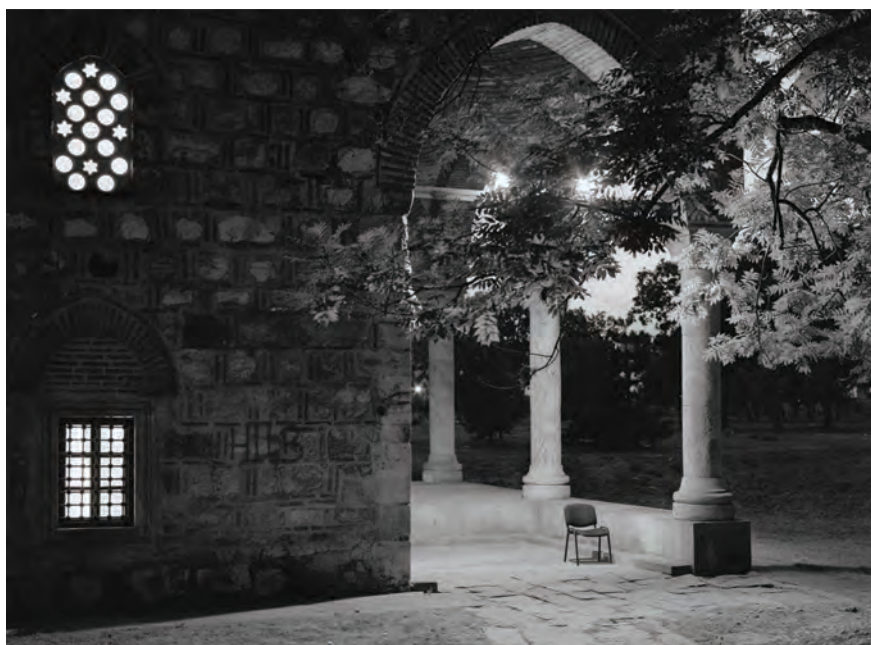
Saša Janjić, istoričar umetnosti, kustos galerije „Remont“, organizator projekta *Priča o Balkanu (Balkan Tale)*.



Administrativna zgrada, Solun, Kamilo Nollas © Kamilo Nollas



Čifte-amam, Skoplje, Ivan Blažev © Ivan Blažev



Bali-begova džamija, Niš, Ivan Petrović © Ivan Petrović



Derviški manastir, Đirokastra, Jutta Benzenberg © Jutta Benzenberg



Krojački most, Đakovica, Samir Karahoda © Samir Karahoda

INTERVJU SA EN KARTIE BRESON

Lidija Pajević

Intervju je vođen krajem 2010. godine, kada je u Makedonskom centru za fotografiju u Skoplju održana konferencija „Zaštita i digitalizacija fotografskog kulturnog nasleđa“ čiji je specijalni gost bila g-đa En Kartie Breson – konzervator, profesor i direktor Ateljea za restauraciju i konzervaciju fotografija grada Pariza
Intervju vodila: Lidija Pajević

LP: Gospođo Breson, jedan ste od vodećih svetskih stručnjaka na polju za konzervaciju fotografije. Šta znači biti konzervator fotografije u današnje vreme?

AKB: To znači da morate da saradujete sa puno ljudi, sa puno kolega, ali da je vaša specijalnost da brinete o zaštiti, što znači da obraćate pažnju na okruženje, upotrebu i odgovarajuću brigu o fotografskim kolekcijama i individualnim fotografijama.

LP: Znamo da su se prve aktivnosti konzervacije fotografije sprovodile još daleke 1850. godine preko aktivnosti Kraljevskog fotografskog društva u Engleskoj i Udruženja fotografa u Francuskoj. Od tada do danas, koliko je urađeno na ovom planu?

AKB: Neverovatno je koliko su ljudi u početku znali. Pioniri fotografije su bili hemičari koji su mnogo eksperimentisali sa fotografskim procesima i sa stabilnošću slike, jer je bilo teško da se dobije slika i da se sačuva. Zbog toga su svi ti ljudi imali vrlo visok ste-

pen razumevanja problema povezanih sa ovim pitanjem. Oba udruženja koje ste pomenuli radila su za ista velika istraživanja. Kasnije, kada je fotografija postala komercijalna i kada su fotografske industrije preuzele proizvodnju fotografskih materijala, cela situacija se menja. To nije više vreme entuzijasta, već vreme kada, zbog konkurencije na tržištu, tajna procedura postaje pravilo. Fotografske industrije su radile istraživanja u svojim laboratorijama (istraživačke laboratorije Kodak, Agfa, Ilford, Limier) i nisu dozvoljavale pristup informacijama. Takođe, ovo je vreme kada amaterska fotografija kulminira, ali i amateri i fotografi su bili jedino zainteresovani za proizvodnju slika, no ne i za zaštitu fotografije. Isto tako, u institucijama kako što su muzeji i biblioteke, verovalo se da slike mogu da budu reprodukovane, odnosno mešali su se pojmovi reprodukcije i restauracije. Jedini izuzetak su bile dagerotipije koje su, kao skupi i vrlo specijalni objekti, uvek kroz istoriju bile restaurirane. Ali čak i kod dagerotipije restauracija je loše sprovedena, sa lošim hemikalijama i lošom metodologijom. Ovaj period se završava u kasnim sedamdesetim godinama 20. veka i počinje treći period, kada su kulturne institucije shvatile da se istorija fotografije uništava jer se niko ne brine za objekte t.j. fotografije. Ovaj ponovni interes za fotografsko nasleđe doveo je do pojave potpuno nove sfere koju mi danas znamo kao *konzervacija fotografije*.

LP: Vi ste u ovoj sferi involvirani više od trideset godina. Da li možete da nam kažete nešto više o svojim počecima?

AKB: To su bile kasne sedamdesete kada u Francuskoj nije bilo konzervacije fotografije, a tretmane fotografija su obično radili sami fotografi. Ja sam u početku bila zainteresovana za istoriju, arheologiju i istoriju umetnosti, a posle sam se školovala i za konzervaciju fotografije i za mene je bilo posebno

značajno da se uspostavi metodologija za zaštitu fotografskih artefakta na isti način kao što je to bio slučaj sa ostalim objektima iz kulturnog nasleđa. To znači ista deontologija, ali sa poznavanjem specifičnosti fotografskog materijala.

LP: Odakle potiče Vaš interes za staru fotografiju?

AKB: Zainteresovala sam se za fotografiju preko ljudi koje sam sretala u mom životu. Prvo, preko mog strica Anri Kartie Bresona i njegovih prijatelja koji su mi omogućili da budem u kontaktu sa fotografijom od najranijeg detinjstva. Kasnije, kada sam studirala konzervaciju hartije na univerzitetu Sorbona u Parizu, bila sam na praksi u Nacionalnoj biblioteci i tamo sam se srela sa puno značajnih istorijskih kolekcija fotografija. Tamo sam počela da istražujem velike francuske fotografe 19. veka kao što su Baldus, Marvil i drugi, koji su bili u duhu veličanstvene klasične francuske fotografije iz 19. veka i bili su jako različiti od svih fotografa i umetnika koje sam znala do tada privatno. Na ovaj način sam vezala svoje interesovanje za arheologiju i istoriju sa fotografijom.

LP: Gde i kako ste sticali znanja iz ove oblasti?

AKB: U Americi. Moj stric mi je omogućio pristup do Georg Eastman House, mesto koje je u to vreme bilo jedino u svetu, gde ste mogli da studirate konzervaciju fotografije. Njihova laboratorija je bila etablirana samo 5 godina pre mog dolaska i sa njenim formiranjem je počeo institucionalni tretman konzervacije fotografije u SAD, a ja sam bila deo tih početka. Grand Romer i ja bili smo prvi stažisti u ovoj laboratoriji. Takođe, neko vreme sam studirala i u Chicago Albumen Print, instituciji u kojoj su se izrađivali istorijski procesi kao albumen, slana hartija i drugi procesi za potrebe ostalih institucija kao na primer za Muzej moderne umetnosti - MOMA. Za ovaj muzej izrađivani su indžekt printovi na albuminskoj har-

tiji od staklenih negativa koji su se tamo i čuvali. Posle sam otišla za Kanadu gde sam radila sa Klaus Endriksom, hemičarem u čijem fokusu se našli srebrno-želatinski printovi. Hoću da kažem, dok sam boravila u Americi, stvarno sam se trudila da saradujem sa svakim sa kim je bilo moguće. Kad sam se vratila u Pariz, moja jedina opcija je bila da produžim sa istraživanjima. Tako sam se upisala na doktorske studije. To je bio period kada su institucije u Parizu ponovo otkrile fotografiju kao značajan medij 19. i 20. veka, kao i to da javne institucije na državnom i gradskom nivou treba na odgovarajući način da se brinu o fotografskim kolekcijama. To je bio početak meseca fotografije (1980.) i grad Pariz je imao potrebu za odgovarajućom zaštitom kolekcija zbog njihovog izlaganja, pošto je interesovanje za izlaganje fotografije bilo veliko. Tako, kada sam završila doktorske studije, u Parizu se otvorilo radno mesto za mene i na taj način sam pokrenula svoju laboratoriju.

LP: Da, Vi ste danas direktor Ateljea za restauraciju i konzervaciju fotografija u Parizu. Koji su glavni izazovi sa kojim se suočavate u svakodnevnom poslu kao direktor i konzervator ?

AKB: Glavni izazov je brojnost fotografskog materijala sa kojim raspolaže grad Pariz. Pariz ima od sedam do deset miliona fotografija, podeljenih u kolekcijama na više od dvadeset institucija (muzeji, arhive, biblioteke, agencije). Prvi izazov je uspostaviti metodologiju tretmana svih kolekcija na istom nivou, da ne bi došli u situaciju da tretirate muzeje bolje nego arhive ili da odlučite da fotografije istog autora imaju različit tretman u zavisnosti da li se nalaze u biblioteci ili u muzeju. Jedna fotografija može da bude novinska fotografija, dokumentarna fotografija ili umetnička fotografija, no pre svega ona je istorija fotografije. Odatle potreba za istim tretmanom i podjednakom pažnjom za sve kolekcije. Dru-

gi izazovi su ti, što zbog brojnosti kolekcija, mi moramo da utvrđujemo prioritete, da sarađujemo sa svakom institucijom, da pravimo kampanje, da planiramo dobre prakse za svaku instituciju i, rekla bih, da damo prednost metodologijama za preventivnu konzervaciju. Ovo poslednje smatram posebno bitnim. Moj prioritet je da preventiramo, sprečimo njeno propadanje sada i da nastavimo sa restauracijom u budućnosti, a tada, kada restauriramo, to treba da je u saglasnosti sa metodologijom koja je, prema cilju i pravilima, apsolutno identična sa onom kod ostalih vrsta kulturnog nasleđa.

LP: Pored toga što ste restaurator i direktor, Vi ste takođe i rukovodilac edukativnog programa za konzervaciju fotografije. Kako se desilo da razvijete ovu inicijativu ?

AKB: Kao što sam vam rekla, kad sam osnovala Ate-lje, to niko nije radio u Francuskoj. Bilo je nekih fotografa koji su radili reprodukcije, a mislili su da se bave restauracijom. U to vreme postojala je velika konfuzija oko ove dve stvari. U takvim okolnostima je veoma teško da radite, zato što ne možete da radite sami, potrebno je da izgradite delokrug, da razvijete isti. Poslovi su već bili započeti u Engleskoj, Kanadi, SAD i postojala je urgentna potreba da se uspostavi edukativni program u Francuskoj da studenti ne bi išli u inostranstvo. Godine 1984. sam dobila poziv od nacionalne škole u Arlu da predajem predmet: Prepoznavanje fotografskih procesa. Ali, iako sam dosta uložila u edukaciju, osećala sam se još uvek nedovoljno iskusnom. Zato sam otišla u Rim, na Francusku akademiju *Vila Mediči*, gde sam godinu dana radila sa italijanskim kolekcijama i sa njima sam ostala povezana ceo život. Takođe, jedne godine sam učestvovala na konferenciji i držala predavanje. Kada sam se vratila u Francusku, pozvao me je ministar kulture da počnem edukativni program o konzerva-

ciji fotografije. Tako je te 1989. godine počeo program.

LP: O kakvom programu je reč?

AKB: Studije se sprovode na odeljenju za konzervaciju pri Institutu za nacionalno nasleđe. Svake godine imamo od jednog do četiri studenta koji specijaliziraju konzervaciju fotografije sa odbranom teze. Studenti rade istraživanja u našoj laboratoriji zajedno sa zaposlenima i tako se razvija jako dobra veza između njih. Na taj način svi istražujemo i učimo, a to je vrlo bitno zato što je istorija fotografije veoma široka oblast, imamo tako mnogo materijala, a tako malo znamo. Najveći broj studenata su Francuzi, ali prihvatamo i studente iz drugih zemalja ako znaju francuski jezik. Ovo je jedini preduslov zbog činjenice da je škola deo javnog obrazovnog sistema koji je u Francuskoj besplatan i obavezno se odvija na francuskom jeziku. Znači i naša škola je besplatna. Istovremeno, moja laboratorija je povezana sa mnogo zemalja u svetu kao što su Meksiko, Amerika, Kanada i druge, sa kojima razmenjujemo stažiste. Za mene je posebno značajno da održavam ove međunarodne kontakte.

LP: Po Vašem mišljenju, u kojim segmentima zaštitite fotografije treba hitno da se interveniše?

AKB: Mislim da je najvažnije da požurimo, da budemo vrlo brzi u očuvanju što je moguće više informacija o fotografijama 19. i 20. veka, posebno zato što se analogna fotografija potpuno zamenjuje novom digitalnom fotografijom. Sa pojavom novih tehnologija, konzervator mora da održava i proširuje znanje ne samo istorijskih procesa, već sada i na nove tehnologije, da bi osigurao zaštitu i digitalnih printova u budućnosti. Ako pogledate fotografije istorijski, od dagerotipija preko albumen printova i kolor procesa od kraja 20. veka do digitalnih fotografija danas, videćete da oni nemaju ništa zajedničko, već da

je reč o različitim materijalima. Na primer, većina ljudi misli da se danas fotografije još uvek prave na hartiji, ali često to nije hartija iako tako izgleda. Mora mo da razumemo da prezervacija obuhvata dve stvari: preventivna konzervacija i restauracija. Međutim pre nego restauriramo, pre nego prezerviramo, moramo da poznamo objekte i to ne samo njihovu strukturu već i njihovu funkciju i istorijsko značenje. Moj stav je da moramo da obratimo veliku pažnju na ove aspekte.

LP: Hvala na razgovoru.

AKB: Bila mi je zadovoljstvo.



En Kartie Breson: predavanje u Makednoskom centru za fotografiju, Skoplje, 2010.

Lidija Pajević, projekt menadžer Makedonskog centra za fotografiju, Skoplje, Makedonija

ARHIV FOTOGRAFSKIH RADNJI

AUTORSKI PROJEKAT

Ivan Petrović

Centar za fotografiju (CEF)

“Fotografija je uslužna profesija. Ona čini ljude lepim i pruža dokumentaciju o njihovim životima. Osim toga, to je rad koji predstavlja izvor prihoda, čak iako ti prihodi nisu značajni. Do fotografa je da proširi svoje znanje, kako bi pružao bolje usluge svojim klijentima i stvorio veću zaradu.”¹

Hašim El Madani, fotograf

Uopšteno bi se moglo reći da je istraživački rad ono na čemu se zasniva celokupna delatnost Centra za fotografiju, gde se dobijeni rezultati i stečena saznanja ogledaju u daljem pozicioniranju sa ostalim oblastima delovanja Centra: izložbe, predavanja, stručni skupovi, izdavaštvo, a sve u svrhu unapređivanja znanja o fotografiji i isticanju njenog kulturnog, istorijskog, društvenog i civilizacijskog značaja. Odnos koji Centar za fotografiju zauzima prema fotografskom nasleđu tiče se svih vrsta fotografskih praksi, i pre svega je utemeljen na polazištu gde se fotografija posmatra kao društveni fenomen u opštem smislu. Time je pozicioniran stav o fotografskom mediju kao specifičnoj praksi, kako proizvodnje,

¹ Hashem El Madani-Studio Praticies; edited by Lisa Le Veuvre and Akram Zaatar; *Arab Image Fondation* (Beirut), *Mind the gap* (Beirut) and *The Photographes Gallery* (London), 2004. Citat je preuzet iz intervjua koji je libanski umetnik Akram Zatar (Akram Zaatar, 1966), realizovao razgovarajući u više navrata sa fotografom i vlasnikom studija *Shehrazade*, u Libanskom gradu Saidi, Hašimom El Madanijem (*Hashem El Madani, 1928*), tokom 2003. i 2004. godine.

tako i dalje upotrebe slika, gde vrednovanje tih rezultata ne mora nužno biti određeno onim okvirima u kojima te slike nastaju.

Projekat *Arhiv fotografskih radnji* započet je 2011. godine u okviru rada Centra za fotografiju iz Beograda i osmišljen je kao dugoročno istraživanje o rezultatima i posledicama rada fotografskih ateljea na teritoriji Republike Srbije, od perioda njihovog pojavljivanja do današnjih dana.² U svojim osnovama istraživanje praktično podrazumeva prikupljanje i sistematizovanje pronađenog arhivskog materijala koji je pripadao fotografskim radnjama (negativi, slajdovi, fotografije, tehnika, alati i kamere, inventar, rekviziti, ostala dokumentacija), kao i beleženje i prikupljanje podataka o postojanju i radu fotografskih ateljea kroz različite vidove saradnji sa institucijama, udruženjima ili pojedincima. Na taj način bi bila oformljena baza podataka i predmeta osmišljena kao novo struktuirani arhiv, koji bi na operativnom nivou mogao da objedinjuje delove drugih kolekcija ili arhiva, odnosno, koji bi se po prirodi položaja koji bi zauzimao u okviru kolekcije Centra za fotografiju, mogao afirmisati kao samostalna celina.³ Uočavajući menjanje fotografskih radnji kroz njihovo osavremenjavanje danas, kao i njihovo nesta-

2 Svoje osnove ovaj projekat pronalazi u praksi realizacije nezavisnog umetničkog projekta **ФОТО**, kada sam 2009. godine započeo fotografisanje fotografskih radnji (njihovih izloga, enterijera, rekvizita itd.) razvijajući ga kao samostalnu celinu. Nakon osnivanja Centra za fotografiju 2011. godine, interesovanja za postojeću temu su se otpočela usložnjavati sa prvim ostvarenim rezultatima formiranja kolekcije Centra za fotografiju i time se krenula prilagođavati ideji kroz šire polje delovanja i istraživanja. Rad na projektu **ФОТО** je uporedo nastavljen i njegovi rezultati prvi put uobličeni istoimenom izložbom u Galeriji Doma kulture Studentski grad na Novom Beogradu, koja je bila održana u periodu od 21. juna do 06. jula 2012. godine. (prim. autora)

3 Na osnovu do sada obavljenog rada na terenu, koji se odnosio na prikupljanje arhivskog materijala fotografskih radnji na teritoriji Republike Srbije, i to uglavnom po manjim gradovima i banjskim lečilištima i odmaralištima, fond arhive Centra za fotografiju unapređen je negativskim materijalom koji potiče iz četiri fotografske radnje: *Foto Revija* i *Foto Slavko* iz Kruševca, *Foto Krčmarević* iz Vrnjačke Banje i *Foto Lik* iz Vranja. Negativi datiraju iz perioda od sredine 60-ih godina XX veka do kraja prve decenije XXI veka. (prim. autora)

janje sa urbanih mapa gradova, pojavila se potreba da se ostave svedočanstva o njihovom postojanju, i da se preostali arhivski materijal fizički sačuva od daljeg propadanja i uništavanja.⁴ Jedan od uzroka tog propadanja verovatno jeste i nebriga vlasnika fotografskih radnji o daljem čuvanju sopstvene arhive, ali takođe i nepostojanje adekvatnih institucija koje bi se mogle zauzeti za sistematsko istraživanje i prikupljanje takve vrste arhiva. Kada kažemo fotografska radnja, između ostalog, imamo u vidu određenu vrstu komercijalne društvene delatnosti gde je fotografija pozicionirana kao zanatska disciplina a njen proizvod označen kao roba. Kako su ti proizvodi vremenom gubili svoje primarno značenje vrednosti robe, time je svako udaljšavanje od toga označavalo i udaljšavanje od vrednovanja postojeće arhive, a ona na taj način tretirana kao suvišna i beskorisna.⁵

Potreba, dakle, za ovakvom vrstom istraživanja, na osnovu kojeg bi se ustanovio jedan vid arhiva oformljen na prikupljenim i uređenim artefaktima poslovnih delatnosti fotografskih ateljea, proisteklo je iz razmatranja više činilaca koji ukazuju na kompleksnost značaja koji bi one (fotografske radnje)

4 Smatram da je značajno ovde pomenuti rad fotografa Zorana P. Stankovića (1953-2003) *Fotografi*, koji je u periodu između 1985. i 1987. godine fotografisao vlasnike beogradskih fotografskih radnji u ambijentima njihovih ateljea. Fotografije su objavljene u izložbenom katalogu 1987. godine u izdanju Foto-saveza Jugoslavije: *Fotografi-beogradske zanatske fotografske radnje* - portreti vlasnika u njihovim ateljeima, a zatim, 2005. godine, prikazane na izložbi *Uspomena na fotografove fotografije fotografa* u Etnografskom muzeju u Beogradu, koja je realizovana prema ideji Slađane Stanković i koncepciji Aleksandra Kelića. Fotografije Zorana P. Stankovića prikazane na pomenutoj izložbi nalaze se u vlasništvu Etnografskog muzeja u Beogradu. (prim. autora)

5 Nešto što bi bilo u potpunoj suprotnosti sa navedenim opisom stanja karakterističnim za lokalne uslove i prakse čuvanja arhiva, a što može da posluži kao relevantan primer doslednog negovanja kulturne baštine uopšte, jeste slučaj fotografskog ateljea Matezi (Mathesie) iz Berlina (1945-1993), kada je, 1993. godine, nakon prestanka rada ateljea zaostavština od 300.000 negativna snimljenih u periodu između 1945. i 1983. godine, predata muzeju gradske četvrti Kreuzberg (Kreuzberg) u Berlinu. Na osnovu istraživanja fotografske zaostavštine ateljea Matezi, 1998. godine u Berlinu je objavljena je knjiga, "Jetzt lacheln" (*A sada smešak*), čiji je deo sadržaja prikazan na istoimenoj izložbi u Muzeju istorije Jugoslavije u Beogradu, 2003. godine. (prim. autora)

mogle imati u širem svojstvu uobličavanja kulturno - istorijskih vrednosti. Ti činioци se odnose na očuvanje zaostavština fotografskih radnji kao autentičnih pojava epoha kojima su pripadale, pa samim tim, i dela fotografske baštine uopšteno govoreći, i kao dalje posledice, na složena pitanja kulturnog nasleđa posmatranih u celini. Moglo bi se reći da je, odnos koji se zauzima prema fotografskoj zaostavštini, fotografskom mediju inače, jedan od uslova produblivanja saznanja o kulturnom nasleđu i njegovom daljem vrednovanju. Ovo bi mogla biti tema za neka dalja istraživanja, ali svakako treba istaći da se, fotografija kao medij, shodno svojim kapacitetima nije mogla dosledno razvijati (bar ne institucionalno) u onim društvenim sredinama gde je važila opšta nebriga za kulturna nasleđa, pa samim tim, nije mogla postati relevantan činilac, kako u drugim društvenim oblastima, tako i u onim kretanjima koja su bila uslov unapređivanja savremene umetničke produkcije.⁶ Na taj način govoreći, rezultati jednog ovakvog istraživanja imali bi za cilj da ukažu na mogućnost upotrebe istorijske fotografske građe kao značajnih činilaca za stvaranje potpunijeg uvida o fotografiji kod nas, ne samo nje kao artefakta ili potrebnog merljivog dokumenta za date okolnosti, već i u svojstvu uporednih vrednosti prema savremenoj umetničkoj fotografskoj produkciji, i da se time uputi na njene specifičnosti kao medija

6 Posledična povezanost shvatanja i tretmana fotografije u odnosu na očuvanje nasleđa jedne društvene zajednice u celini, odnosi se na principe kontinuiranog razvoja tog društva, odnosno, na to, da se fotografija, posmatrana sa stanovišta pozitivističkog načina mišljenja afirmisala u onim društvima i državnim politikama koje su svoj razvoj zasnivale na konstantnom pružanju materijalnih dokaza o svojoj prošlosti. Ukazaću na primere dva fotografska projekta poznatih nam već iz opšte istorije, koji su kao imperativ državnih strategija o ličnom kontinuumu verifikovali date socio-društvene fenomene i time sadašnjost ugrađivali u budućnost: *Mission Heliographique* u Francuskoj, 1851. godine i *Farm Security Administration* u SAD, 1935. godine. Na taj način je društvena realnost ozvaničila neophodnost fotografske realnosti i pokazala još jedan nivo civilizacijskog progressa, postavljajući sebe u poziciju ambijenata samoreferentnih kulturnih sredina. (prim. autora)

koji se razvija po zakonitostima sopstvenih mogućnosti.

Posmatrano kroz vreme, od momenta kada je fotografija dobila značajno mesto u ambijentima ekonomski prosperitetnih sredina, fotografski ateljeji su predstavljali osobene činioce daljeg razvoja tog društva, istovremeno nam pružajući mogućnost njegovog opisa kroz nepregledivu količinu negativskog i pozitivskog materijala ili ostalih vrsta artefakata koji su kao posledica njihovih delatnosti mogli nastati. Nebrojano toga je uništeno, takođe su mnogi povodi i okolnosti tome odgovorni; za neke stvari se nije znalo da su postojale, i one, kao ponovo otkrivene, danas doživljavaju renesansni obrt.⁷ Stvaranje kompletnije slike o fotografskom mediju, kao i ispisivanje detaljnije istorije o njemu, omogućeno je upravo na osnovu vrednovanja onih fotografskih praksi gde se medij afirmisao kao sredstvo reprezentacije čistih fenomena. Na taj način govoreći, posledice koje je komercijalna studijska fotografija, ona koja je proizašla kao proizvod rada komercijalnih fotografa i njihovih fotografskih ateljeja, svojom produkcijom autentičnih dostignuća ostavila na medij kome pripada, višeznačane su, i kao takve mogu nagoveštavati mogućnost daljih uslozňjavanja. Pri tom imam u vidu radove onih fotografa koji svoju delatnost nisu unapred odredili kao sredstvo umetničkog izražavanja, bar ne na onakav način kako bi se od umetnosti očekivalo da

7 Jedan od izuzetno zanimljivih primera revolarizacije zaostavštine fotografskih ateljeja, jesu slučajevi dvojice afričkih fotografa iz grada Bomaka u državi Mali, Malika Sidibe (Malick Sidibe, 1935) i Seydou Keite (Seydou Keita, 1921-2001). Knjiga, zapravo katalog koji prati istoimenu izložbu *You look beautiful like that*, (2001, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums Cambridge, MA, USA) sadrži reprodukcije fotografija izrađenih sa negativa koje su ovi fotografi snimili nezavisno radeći u svojim ateljeima kao lokalni komercijalni fotografi, u periodu između 40-ih godina XX veka i početka 2000-ih. (prim. autora)

izgleda u to vreme.⁸ Vršeći svoje usluge u društvenim ambijentima kojima su pripadali, rad foto-ateljea je mogao označavati praćenje svega onog što je u tom okruženju podrazumevalo „događaj“, ali i ono- ga što, danas posmatrajući date fotografije pre- poznajemo kao bitno, imajući u vidu istorijski zna- čajne periode u kojima su te fotografije nastale. Njihove arhive mogu podrazumevati foto-doku- mentaciju sa motivima najrazličitije sadržine, ipak, ono od čega su vlasnici foto-ateljea „živeli“, jeste bilo fotografisanje ljudi.⁹ Fotografjski ateljei su, moglo bi se reći, bili ne samo servisne stanice koje su svojom delatnošću nudile usluge „neophodne“ za društvene normative, već i mesta na kojima su aku- mulirane informacije o korisnicima njihovih usluga. Te informacije, uobličene sada kao skup negativa čiji je sadržaj ispunjen „prisustvom“ fotografisanih osoba, održanih na jednom mestu poput nepravil- nog rastućeg niza, predstavljaju latentne „duplikate“ (simulacije) već postojećih slika - uspomena/doku- menata, rasutih vremenski i prostorno, mada se, ipak, za izvestan broj snimaka može pretpostaviti da nikada nisu izrađeni u vidu povećanja. Fenomen fotografskih radnji, uopšteno posmatrajući,

8 Navešću nekolicinu primera: Andre Adolf Ežen Disderi, Pariz, Francuska (Andre Adolphe Eugene Disderi, 1819-1889); *Ernest Belok*, Nju Orleans, SAD (John Ernest Joseph Bellocq, 1873-1949) - čije je negative na staklu 1966. godine američki fotograf Li Fridlender (Lee Freidlander, 1934), kupio od kolekcionara Larija Borštajna (Larry Borenstein, 1919-1981), izvor: <http://www.americansuburbx.com/2011/10/e-i-bellocq-bellocq-epoque-nan-goldin-on-photographer-e-j-bellocq-1997.html>., *Omar Said Bakor*, Lamu, Kenia (1932-1993), videti u: **Media and identity in Africa**, p. 187-207, edited by Kimani Njogu and John Middleton, Indiana Uneversiti Press-BLOOMINGTON & INDIANAPOLIS, ISBN 978-0-253-22201-5; *Majk Disfarmer*, Heber Springs, Arkansas, SAD (Mike Disfarmer, 1884-1959); *Malik Sidibe* (Malick Sidibe, 1935) i *Seidou Keita* (Seydou Keita, 1921- 2001), Bomako, Mali; Hašim El Madani studio Shehrazade, Saidu, Liban (Hashem El Madanl, 1928). (prim. autora)

9 U kojoj meri je posao izrade snimaka za lična dokumenta definisalo oblik rada fotografskih radnji, može nam poslužiti podatak iz novinskog članka objavljenog 24. maja 2011. godine u lokalnom dnevnom listu *Glas javnosti*, u kome se iznosi ocena Udruženja fotografa Srbije da je Predlog Zakona o izmenama i dopunama zakona o ličnoj karti, „dramatično“ ugrozio opstanak fotografa u Srbiji, jer se, kako je u saopštenju navedeno, predloženim izmenama člana 14. Zakona, fotografima uskraćuje isključivo pravo na fotografisanje građana za lična dokumenta i prenosi se na MUP Srbije; izvor: <http://www.glas-iavnosti.rs/clanak/drustvo/Qlas-iavnosti-24-05-2011/uarozen-rad-fotografskih-radnji>

upućuje nas na kompleksnu mrežu značenja i mogao bi da podrazumeva najrazličitije vidove stručnih istraživanja, ne samo kada je reč o analizi posmatranoj sa pozicije izučavanja medija fotografije, koja dalje mogu biti podeljena na istorijska, kulturološka, tehnička, teorijska, itd. Ovom prilikom ću se zadržati na tome da ukažem na one mehanizme koji bi mogli definisati arhiv fotografskih radnji kao specifičan ambijent tragova prošlosti uobličeni mnoštvom *foto-jedinica*, gde nas, akumulirani podaci podjednako upućuju i govore nam, kako o *kolektivnoj istoriji*, tako i o onoj drugoj, *ličnoj istoriji* pojedinca. U tom smislu, razmatranje neće uključivati dosadašnje analize vezane za rad i značaj fotografskih radnji (osim nekolicine već navedenih primera) ili se baviti obradom statističkih podataka o njima kroz prikaz korišćenja tehničko-tehnoloških dostignuća u istorijskim periodima razvoja fotografije, već će biti usmereno ka tome da se ukaže na moguće specifičnosti upotrebe građe jednog novo uređenog arhiva, kroz međusobne odnose planova, materijalnih i mentalnih, kao suprostavljenih priroda prikupljanja podataka, njihovog posedovanja i daljeg bavljenja njima.

Uzimati u razmatranje temu arhiva fotografskih radnji, svakako nas najpre navodi na fenomen arhiva uopšte, zapravo, na različite vidove objašnjavanja njegove pojavnosti i sisteme kroz koje se on vrednuje. Bez obzira na to kakve vrste teorija se bave njegovim dokazivanjem, ono što prevashodno „čini“ njegov sadržaj i stavlja ga u poziciju metafore kroz koju arhiv biva obrazac zgusnutog znanja, jeste prošlost. Ipak, ne vezano iz koje se epohe posmatra, prošlost nikada ne može da se sagleda u potpunosti, bez ostataka. Ona se uvek pojavljuje u tragovima, o njoj nikada ne govorimo kao o nečemu potpunom; ostaju delovi za koje nismo znali da postoje, ili nismo imali dovoljno kapaciteta da ih

pravilno, ili uopšte, uzmemo u obzir, da ih jednostavno prihvatimo.¹⁰ Arhiv upravo sebe stavlja u poziciju da te tragove čuva, sistematizuje i osposobljava ih za dalju upotrebu, međusobno ih povezujući. On tragove prošlosti kao materijalne dokaze koji će potvrđivati pojavu tih tragova kroz buduće periode, utvrđuje kao uporedne vrednosti ispisivanja istorije društva u kome biva organizovan i kroz koje se dalje potvrđuje. Prema rečima Valerija Podoroge (Валерий Подорога, 1946); „Arhiv je, pre svega, društvena institucija pamćenja, određeni metod arhiviranja, prihvaćen od date zajednice, koji ona smatra svojom Istorijom“.¹¹ Ili, recimo, u opisu Mišela Fukoa (Michel Foucault, 1926-1984), koji tumačenje arhiva iznosi kao: „[...] zakon onoga što može biti rečeno, sistem koji uređuje pojavu iskaza kao jedinstvenih događaja. Arhiv je isto tako ono što čini da se sve te rečene stvari ne gomilaju beskrajno u neko bezoblično mnoštvo, ne upisuju se u neprekidni niz, i ne iščekavaju samo zahvaljujući slučajnom sticaju spoljašnjih okolnosti. Rečene stvari se grupišu u posebne likove, ukrštaju se jedne s drugima kroz mnogostruke odnose, održavaju se ili iščekavaju prema različitim pravilnostima. One ne uzmiču s vremenom na isti način, nego neke blistaju kao bliske zvezde iako nam dolaze iz daleka, dok su one nama bliske već sasvim blede.“¹² Može se reći da je arhiv, između ostalog, uobličćen apstraktnom formom dešifrovanja svega onog na šta bi prošlost mogla da ukazuje ili što ona može da podrazumeva,

10 "[...] Za mene, istorija umetnosti je ono što od jedne epohe ostaje u jednom muzeju, ali ne nužno, i ono što je bilo najbolje u toj epohi; u stvari, ono što je bilo izraz osrednjosti te epohe, pošto su lepe stvari nestale, jer publika nije htela da ih gleda. [...]" Marsel Dišan (Marcel Duchamp, 1887-1968), iz intervjua Pjera Kabana (Pierre Cabanne, 1921-2007) sa Marselom Dišanom; *Entretiens avec Marcel Duchamp*, 1967, Paris; prevod intervjua sa francuskog na srpski jezik Maristela Matulić-Veličković.

11 Valerij Podoroga, „O filozofiji arhiva“, objavljeno u časopisu „Treći program“, broj 147; strana 48.

12 Mišel Fuko „Arheologija znanja“, str. 140, Plato Beograd, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića-Novi Sad, 1998, prevod Mladen Kozomora.

krećući se kao disperzivna masa podataka, takođe nepredvidiva u svojoj obimnosti, u okviru koje se svaka jedinica ogleda naspram unutar postojećih. Prilikom analize arhiva u smislu njegove podele, osim opšte, koja se po rečima Valerija Podoroga može svoditi na *post-mortem* i *za-životni*¹³, treba uzeti u obzir i to da je arhiv takođe moguće posmatrati i u zavisnosti od toga na koji se način u datim društvenim sredinama on vrednuje, tj. da li obiluje dokumentima ili ne. Na taj način, on negde može da označava akumulirano znanje koje održava kontinuuume civilizacijskog progressa jednog društva, dok je negde on sveden na pojam arhiva *zatvorenih* kategorija, ili *negativni arhiv*, što odgovara ambijentu diskontinuiteta razvojnih procesa određene društvene zajednice. Ono što je značajno, međutim, nezvano o kojoj vrsti pomenutih arhiva se radi, iako je njegova funkcija takva da se bavi očuvanjem kontinuiteta, dakle, da ne dozvoli pojave prekida, arhiv se zapravo manifestuje kroz diskontinuitet.¹⁴ Samim tim on, ne da pomenute prekide uklanja, već

13 "Uvek postoje samo dva arhiva: *posmrtni arhiv*, *po-smrtni*, *post mortem* i *arhiv zaživotni*, *za-života*. Svaki od njih ima svoje vreme. Prvome odgovara ono objektivno ili istorijsko, drugom subjektivno doživljeno, "psihičko" vreme. To su različita vremena, iako mogu biti i međusobno povezana i mogu čak istupati kao da su iz jednog istog arhiva. Pitanje je samo u tome kako su ona međusobno povezana, na koji način mogu da prelaze jedno u drugo, otkrivajući istoriju života, misli, fantazije? Arhiv post mortem je institucionalan: socijalna identifikacija svih "tragova", ostavljenih ličnom "istorijom života" u sopstvenom vremenu. Institucionalni tip arhiva, ili posmrtni arhiv, nema sopstveni prostor osim čisto fizičkog prostora čuvanja. Taj tip arhiva sadrži sledeće osnovne funkcije: čuvati, određivati pripadnost, štiti, skrivati. Fundamentalna su protivrečja između ovih dvaju tipova arhiva. Te, ako je prvi apsolutno inerten i pasivan, to je drugi, naprotiv, aktivan, životan, pošto i ne sadrži nikakav verodostojan dokument (materijalnost). Za razliku od prvog, čija je materijalna moć poražavajuće ubedljiva, pošto znanje koje on u sebi sadrži, prevazilazi bilo koje individualno pamćenje. [...] Druga je stvar sa zaživotnim arhivom, koji se stvara u vreme „životne istorije“, koji je sa-koordiniran sa svakim postupkom, delovanjem i mišlju njegovog vlasnika, ugrađen u svaki kreativni poduhvat i ne može biti udaljen iz biografske istorije sve do smrti autora."

Valerij Podoroga, "O filozofiji arhiva", objavljeno u časopisu "Treći program", broj 147; strana 56.

14 "[...] arhiv pati pre od nedostatka, nego od suviška dokumenata, budući da je njegov večni ideal - apsolutno pamćenje [...] Paradoks, koji je zapazio M. Fuko: arhiv ostaje materijalno određen, ali istorijski neuočljiv. Samo u širokoj ekspoziciji, koja se brzo menja u vremenu, arhiv dobija status instituta kolektivnog pamćenja." Isto, 48

već ih načinom na koji se oblikuje, upravo i stvara. Time ga oni i definišu kao fenomen koji "[...] u slučajnoj masi materijalnih tragova [...] uključuje u sebe ono što je ostalo, ne ono što je bilo".¹⁵ U odnosu na to da li se pojavljuje kroz arhiv bogat dokumentima ili ne, bez obzira da li ćemo ga odrediti kao sredstvo ili predmet istraživanja¹⁶, diskontinuitet takođe može biti dvojak. To će reći da su, diskontinuiteti jednog arhiva svojstveni opštim zakonitostima koje taj arhiv uobličavaju, i da je, u određenim slučajevima, pre moguće posmatrati arhiv u okviru postojećih diskontinuiteta društvenog ambijenta u kome se on manifestuje, nego što bi ga tumačili kroz sisteme diskontinuiteta koje arhiv sam uslovljava.

Analiza *arhiva fotografskih radnji* kao jedne imaginarne skupine dokumenata, dakle, još uvek neuređene, koja se, samim tim, kao takva još uvek ne može nazivati arhivom, (bar ne na osnovu prethodno uopštenih navoda o pojmu arhiva) podrazumeva pre svega njegovo pozicioniranje u društvenom ambijentu u kome se on formira, kome može da pripada i na koje naknadno može da reaguje. Ta analiza, ipak, u okviru ambijenta *negativnog arhiva* kroz koji se arhiv fotografskih radnji sada izgrađuje, na podjednako bitan način uključuje diskontinuitet kao predmet, odnosno, *sredstvo* istraživanja.

*

Ukazati na precizne odrednice po kojima bi se kretalo definisanje jedne ovakve vrste arhiva može podrazumevati složen posao, ipak, taj fenomen postaje

15 Isto, 48

16 "Pojam diskontinuiteta je paradoksalan pošto je u isti mah sredstvo i predmet istraživanja, pošto razgraničava polje čiji je učinak, pošto dopušta da se individualizuju područja, ali istovremeno može biti utvrđen tek njihovim poređenjem."

Mišel Fuko, "Arheologija znanja", str. 14-15, Plato Beograd, Izdavačka knjizarnica Zorana Stojanovića-Novi Sad, 1998, prevod Mladen Kozomora.

jasniji i lakše ga je u tom smislu objasniti ako se posmatra sa pozicije sinteze različitih kategorija. Analizom pojma *arhiv fotografskih radnji*, možemo se baviti posmatrajući ga kao jedinstveni homogeni skup koji je materijalno određen u formi kolekcije, ili s druge strane, kao potencijalni skup osmišljen na osnovu postojanja „njegovih“ rasutih delova koji bi se međusobno dovodili u vezu. Ipak, najpre je potrebno prepoznati delove kroz koje se on pojavljuje, čime bi se olakšalo dalje kretanje kroz njegove strukture.

Osnovno pitanje koje se nametalo jeste, na koji su način fotografske radnje pozicionirane kao potencijalni revizori prošlosti svog okruženja, odnosno, šta je to arhiv fotografskih radnji? Da li je to skup predmeta koji se isključivo odnosi na činjenicu da je pripadao fotografskim radnjama i u njima bio pronađen, ili i na to, da je njihovim delovanjem nastao? U tom slučaju, veliki broj fotografija koje bi se ticale privatnih vlasništva porodica ili pojedinaca, zapravo, na vlasništvo mušterija uopšteno, ili kolekcionara, kao i muzejskih kolekcija, mogu se uslovno uzimati u obzir kao arhiv fotografskih radnji, uključujući i ostale skupine artefakata koje bi se mogle odnositi na njihovu delatnost. Tako, na primer, o arhivu fotografskih radnji se može govoriti i na osnovu analize aktuelne kolekcije fotografija koje su nekada podrazumevale privatno vlasništvo portretisanih osoba, prikazujući ih snimljene u salonskom ambijentu datog foto-ateljea, karakterističnom za određenu društvenu epohu ili šire - možemo uzeti primer kolekcije Zorana Trtice iz Beograda.¹⁷ Arhiv fotografskih radnji, uslovno govoreći, može da podrazumeva

17 U galeriji Artget u Beogradu 2009. godine, u kustoskoj realizaciji umetnika Vladimira Perića, održana je izložba *Istorija svakodnevice, fotografi i foto-ateljei u Beogradu do Drugog svetskog rata*, na kojoj je prikazan deo fotografija iz obimne kolekcije Zorana Trtice. Fotografije su predstavljene u svom izvornom obliku, kao originalni predmeti. (prim. autora)

svaki oblik njenog delimičnog pojavljivanja ili društvenog delovanja, ali je takođe potrebno istaći razliku između onoga što je označavalo *prodatu robu* od nečeg što je postalo *akumulirana roba*. Dakle, razgraničiti ono što bismo mogli da nazovemo, artefaktom poslovne delatnosti određene foto-firme, koja je u svojstvu ličnog predmeta, integralno se odnoseći na mušteriju, pripadala njenom vlasniku, i onoga što je ostalo kao artefakt poslovne delatnosti foto-firme zadržavajući status privatnog vlasništva osobe koja je njenu upotrebu pokrenula, tj. vlasnika fotografske radnje, ili da je to vlasništvo na bilo koji drugi način imovinski uređeno. Moguće specifičnosti kroz koje bi se takav arhiv dalje pojavljivao, ono što bi moglo odrediti njegovu vrednosnu karakteristiku zapravo, a što pripada kategoriji *akumulirane robe*, jeste mogućnost naknadnog korišćenja negativa koji su snimljeni u okviru poslovanja određenih foto-ateljea. Negativi mogu biti pronađeni kod vlasnika fotografske radnje, ili preuzeti kao deo njene zaostavštine, mogu biti kupljeni od kolekcionara ili na buvljoj pijaci, pronađeni na otpadu ili na ulici (postoje najraznovrsniji primeri), mogu biti korišćeni kao kolekcija muzejske institucije, itd. Ova odrednica, koja ukazuje na mogućnost ponovne i učestale upotrebe negativa, koja nam, takođe, na dosta dobar način ukazuje na kumulativnu vrednost fotografskog medija, biće referentni sistem daljeg pozicioniranja ovakve vrste uzoraka u okviru definisanja arhiva fotografskih radnji. Ipak, delovi jedne ovako složene grupe prikupljenih tragova prošlosti, koji bi se kao zbir datih arhiva sada ticali arhiva fotografskih radnji uopšteno, ne može biti najpravilnije shvaćena ako se izuzima iz moguće konstelacije kojoj bi mogla da pripada, pa bih se ovom prilikom zadržao samo na onim osobenostima koje ukazuju na naknadnu upotrebu negativa, tj. fotografskih snimaka na kojima su prikazani ljudi, odnosno, snimljenog

materijala koji prikazuje njihove naručioce i korisnike.

Na taj način, arhiv fotografskih radnji, onaj koji smo označili kao *akumulirana roba*, može se posmatrati kao autorska zaostavština njegovih nekadašnjih vlasnika; činjenična stanja poslovnih strategija i inventivnih domaćaja foto-zanatlije, ali ga takođe možemo tretirati i kao *skup uspomena* (bilo da je to pitanje uspomena fotografisanih, ili uopšteno govoreći, kao aluzije na naše shvatanje pojma uspomena). U tom smislu bi on mogao predstavljati i arhiv privatnosti, sada pozicioniran kao organizovani skup dokumenata i materijalnih tragova prošlosti uvedenih u sistem kolektivnog pamćenja, gde bi se ta *privatnost* posmatrala kao fenomen koji dalje uobličava rastuća istorijska distanciranost, uzimajući, takođe, još uvek u obzir i tu mogućnost da snimak modela i model sam dele jednu savremenost.

Naknadnim korišćenjem negativa, čime je izmenjeno svojstvo upotrebe u odnosu na svrhu nastanka, osposobljen je jedan neobičan mehanizam kojim je omogućeno da posmatramo snimke na kojima se neko nalazi, da posmatramo nečiju privatnost, da se tako izrazim, a da se pri tom ne bavimo ličnim, fizičkim predmetima, onim predmetima koji pripadaju ili su nekada mogli pripadati dotičnoj osobi.¹⁸ Ono što je na filmu ostalo kod fotografa, to je preneto kao fotografija kod njenog novog vlasnika. Kao privatni, on postaje takođe i predmet sa kojim se vlasnik intimizira, pa se njegovo posjedovanje van tog okruženja može računati kao

18 S obzirom na činjenicu da je takav materijal jasno određen, i u smislu imovinske svojine i smislu intelektualnog autorstva, fotograf ga je uvek mogao prikazivati na način na koji smatrao da je to njemu potrebno. Ipak, retkost je da jedna fotografska radnja javno prikazuje svoje proizvode osmišljene kao izložbene eksponate, bez obzira da li su tretirani kao umetnički ili zanatski predmeti (ako izuzmemo prilike sajamskih salona i sl.). Drugačije je kada se one prikazuju u reklamnom svojstvu foto-firme, u izlogu radnje, jer je ono zasnovano na odnosu mušterija-zanatlija. Van tog oblika prikazivanja, čini se, kao da postaju predmeti „nelegalno“ korišćeni. (prim. autora)

„neovlašćena“ upotreba. Uvodeći ih u kategoriju uspomena, kao posledicu toga imamo otvoreno pitanje o narušavanju privatnosti, koje sa sobom uvek nosi utisak da je nešto neprimereno iskorišćeno, da je uzeto, prisvojeno. Na taj način možemo postaviti pitanje: da li osim intelektualnog autorstva koje bi se ticalo autora fotografija, odnosno, ovlašćenih lica koje te fotografije dalje imaju pravo da prikazuju, možemo uvesti još jednu vrstu autorstva, onog koje proizilazi iz posledice lične projekcije osobe koja posmatra sadržaj fotografije i prepoznajući ga doživljava kao svoju privatnost, kao nešto što „poseduje“, i koje možemo nazvati emocionalno autorstvo? Ipak, o privatnosti je moguće govoriti posmatrajući je sa više pozicija. Sa jedne strane, privatnost je ustanovljena društvena kategorija određena na datostima koje jedno društvo stvara shodno sopstvenom ophođenju prema pojedincu. S druge, privatnost predstavlja neotuđivo pravo pojedinca da se slobodno ophodi prema svemu onome što se može dovesti u vezu sa njegovim životom. Problem narušavanja privatnosti se pojavio u momentu kada je lično zamenjeno za privatno, pa se on može posmatrati, ne isključivo sa pozicije gde su određene stvari prenete iz polja privatnog u javno, već što se tim pomeranjem (transferom), aura ličnog hermeneutičkog prostora narušava daljim mogućnostima mutacije tog objekta (traga). Dakle, ovde nije samo značajno pitanje transparentnosti fotografskog medija i njegovog daljeg učešća u izgrađivanju arhiva kao sistema mutacionih elemenata, već se javlja i problem ugroženosti ljudskog identiteta, shvaćeog kroz poistovećivanje ličnosti sa slikom kao predstave o njoj.

Mi se na osnovu postojanja datih fotografija ne

možemo sećati tuđih života¹⁹, bez obzira na to koji moralno-vrednosni sistem budemo sprovodili, ali možemo pamtit i fotografije koje tuđe živote prikazuju. Na koji ćemo ih način posmatrati, da li očima naviknutim da takve predmete prepoznamo kao slike koje evociraju uspomene, ili opšte dokumente prošlosti, odnosno, kao autorske radove fotografa čije umeće zalazi u polje daljih analiza, ostaje kao otvorena tema koja se za ovu priliku ne mora ticati davanja odgovora, ali koja će svakako, što se bude dalje analizirala, pružati nove intrige o onim pitanjima koja bi tu dilemu ukupno mogle da čine.

*

Foto Revija i Foto Krčmarević - opšte napomene

*Foto Revija, Kruševac (1972-2006)*²⁰

Foto Revija je otvorena 1972. godine u Kruševcu, kada braćni par Radović, Mara i Jovan, kupovinom lokala od fotografa Slavka Simonovića u ulici Miloja Zakića broj 9 u Kruševcu, (danas Majke Jugovića)²¹ započinju samostalnu zanatsku delatnost. Na osnovu stečenog zvanja kvalifikovanih fotografa, Jovan i Mara Radović, nakon preseljenja iz Jagodine u Kruševac, najpre se zapošljavaju u turističkoj agenciji Putnik u Kruševcu, 1962. godine, koja je u tom periodu imala sopstveno odeljenje za pružanje fotografskih usluga. Kao firma pod imenom Foto Revija postojala je sve do, od prilike, 2006. godine, kada, sa umirovljenjem njihovih osnivača, prestaje delatnost fotografske radnje.

19 O "sećanju" na događaje kojima nismo neposredno prisustvovali ili ih mogli doživeti, o kojima, dakle, saznajemo na osnovu tuđeg iskustva, Marjan Hirš (Marianne Hirsch) koristi termin postmemorija koja je, ipak, zasnovana na interpretacijama i tumačenjima okolnosti, ne na stanju proživljenog iskustva u autentičnom vremenu. (prim. autora)

20 Godine koje se odnose na period rada fotografske radnje Foto Revija iz Kruševca mogu biti netačne, usled izjave njenog nekadašnjeg vlesnika Jovana Radovića, koji ih sam iznosi kao relativne, i mogu označiti grešku u godini koja se odnosi na prestanak rada fotografske radnje. (prim. autora)

21 Fotografsku radnju Slavko Simonović je nasledio od tasta Levča Spasića, koji se kao fotograf-zanatlija početkom 30-ih godina XX veka doselio iz Kičeva (Makedonija) u Kruševac. Radnja se, pre nego što joj je naziv promenjen u Foto Slavko, najpre zvala „Prvi umetnički fotografski atelje-Rekord“(prim. autora)

Negativi koji su Centru za fotografiju ustupljeni na trajno korišćenje od Jovana Radovića 2011. godine, datiraju iz perioda od 80-ih godina XX veka do polovine prve decenije XXI veka, i po svemu sudeći predstavljaju jedini sačuvani negativski material ove fotografske radnje. Prilikom restauriranja i adaptacije prostora u kome se Foto Revija nalazila, neposredno nakon njenog zatvaranja, između 2006. i 2007. godine, četrdesetogodišnja negativska arhiva ove fotografske radnje je sticajem okolnosti bačena, zajedno sa mnoštvom drugih predmeta koji su podrazumevali tamošnji inventar.²²

S obzirom na činjenicu da je Jovan Radović približno 30 godina bio službeni fotograf najpre, Jugoslovenske Narodne Armije (JNA) a zatim i Vojske Jugoslavije (VJ) u jednoj od kasarni u Kruševcu, osobenost ovog materijala upravo čini deo snimaka koji se odnose na fotografisanje svečanosti u kasarnama (zakletve, jubileji, proslave), zatim, vojne vežbe na terenu, portreti pripadnika VJ za potrebe izdavanja vojnih knjižica, i sl. Na koji je način ovakva vrsta foto-arhive mogla da završi kao privatno vlasništvo fotografa koji je kao spoljni honorarni saradnik pružao usluge vojsci SFRJ, a potom i vojsci SR Jugoslavije, ne mora da čini dodatnu temu koju bi smo ovom prilikom uzimali u razmatranje, jer se može pretpostaviti da nije usamljeni primer. Ipak, mogli bi smo reći da su upravo takve prilike omogućile da ovakav materijal sada može biti sagledavan šire nego što bi to dozvoljavale okolnosti zvaničnog arhiva vojske, bez obzira na to kolika bi njegova obimnost mogla da bude.

U momentima kada služenje vojnog roka više ne

22 Osim studijskih snimaka pojedinaca ili grupa, kako za potrebe izrade ličnih dokumenata, obeležavanja venčanja ili mature, tako i onih opštijih i manje određenih, na negativima su bili zabeleženi i događaji iz društvenog, radnog i političkog života Kruševca, od perioda 60-ih do kraja 90-ih godina XX veka. (prim. autora)

podrazumeva zakonsku obavezu državljana Republike Srbije, kada je, samim tim, i mnoštvo uobičajenosti vezanih za tradicije bliske takvim dužnostima sada jednostavno uklonjeno, kada, između mnogo drugih pojedinosti davanje svečane obaveze i onoga što podrazumeva rodbinska poseta vojniku za tu priliku, pripada nekoj drugoj vrsti ophođenja prema datim prilikama, fotografije Jovana Radovića, prikazujući dva poslednja vida oružanih snaga države koja je u međuvremenu promenila svoje teritorijane oblike i nazive, predstavljaju dragocena svedočanstva o tadašnjoj vojsci, ali pre svega o njenim redovnim pripadnicima, kojima je služenje vojnog roka bila zakonska obaveza.

Fotograf: Jovan Radović,
(Fotografski atelje REVUJA,
Kruševac)
[Pripadnici redovnog sastava
oružanih snaga SR Jugoslavije],
Srbija, C. 1992/2003, skeniran
35 mm negativ u boji

Vlasništvo: Centar za fotografiju





Fotograf: Jovan Radović, (Fotografski atelje REVIJA, Kruševac)
[Pripadnici redovnog sastava oružanih snaga SR Jugoslavije], Srbija, C. 1992/2003, skeniran 35 mm
negativ u boji

Vlasništvo: Centar za fotografiju

Foto Krčmarević, Vrnjačka Banja (c. 1930-2009)

Fotografsku radnju Krčmarević osnovao je 30-tih godina XX veka Milan Krčmarević, preselivši se iz Jagodine u Vrnjačku Banju. Radnju i posao od svog strica Milana nasleđuje Dragomir Krčmarević 1963. godine, kod koga je izučio fotografski zanat, a nakon njegove smrti, 2001. godine, posao preuzima njegova kćer Ljiljana, koja je ujedno i njen poslednji vlasnik. Godine 2009. foto-atelje Krčmarević prestaje sa radom.²³

Istorijski period u kome nastaju snimci do kojih je Centar za fotografiju uspeo da dođe, predstavlja jedno od ekonomski prosperitetnijih epoha nekadasnje SFRJ, i oni sami, u izvesnom smislu, kao da simbolizuju to stanje i ambijent. Naime, za fotografiju se može reći da je svoje uspone merila sa ekonomskim usponima društva u okviru koga se razvijala, ili bolje reći u okviru kog se pojavljivala, pa bi ove fotografije na određen način mogle biti pokazatelj toga.

Ono što se može istaći kao karakteristika ovog fotografskog ateljea, posmatrajući, dakle, materijal koji datira od sredine 60-ih do kraja 70-ih godina XX veka, što u velikoj meri određuje profil fotografskih ateljea u ambijentima banjskih lečilišta za taj period inače, jeste uvođenje u poslovnju ponudu fotografa nečeg što bi se moglo nazvati, „vašarski“ vid zabave, koji je uključivao i mogućnost kostimiranja mušterija. Osim ponuđenih rekvizita u vidu automobila, ljulja-konjića, indijanskih viggama, kočija sa konjskom zapregom, aviona ili kulisu u obliku flaše sa oznakom vode VRNJCI i otvorom kroz koji bi se video portret fotografisane osobe, značajan je i izbor kostima kojim se afirmisala egzotika divljeg zapada, ili

²³ Jedan deo fotografija i negativa na staklenim pločama iz vremena kada je foto-atelje Milana Krčmarevića počeo sa radom, čuva se u Zavičajnom muzeju Vrnjačke Banje. (prim. autora)

srpske narodne nošnje koja bi potvrđivala nacionalni identitet, kao i kostim uniforme JNA, recimo. Sve ovo zajedno, označavalo je poslovne strategije komercijalnih fotografa koje su imale za cilj zadovoljenje tadašnjeg opšteg ukusa populacije²⁴. Samim tim, veliki deo snimljenog materijala podrazumeva činjenicu da su fotografije nastale kao rezultat ispunjavanja određene želje mušterije, koja se, shodno onome što je u ateljeu bilo ponuđeno, mogla i javiti. Ipak, ambijent turističkog mesta poput jednog banjskog odmarališta osposobio je i one fotografske pristupe kojima se fotografisanje nudilo, ne pretpostavkom da će atraktivnost rekvizita biti sama po sebi dovoljna, već jednom vrstom „nametljivosti“ fotografa gde je, fotografska usluga nuđena na mestima koja su podrazumevala šetališta, parkove ili znamenite izvore. Na taj način, mnogi od snimaka nisu nastali u fotografskom ateljeu, ili opet, kao porudžbina mušterije da bude snimljena u nekom atraktivnom ambijentu varoši u kojoj provodi odmor (ako bi pretpostavili da je ta osoba turista), već su podrazumevali jedan vid nastupa, gde fotograf, na izvestan način, svojim izborom mušterije (pojedinaac, grupa, par ili porodica) upravo kreira snimak. Te kreacije, ako ih možemo tako nazivati, zasnovane na izboru prolaznika, nagoveštavaju nam da, upravo načinom odabira „modela“ biva stvorena jedna osobenost u pristupu, koja nas sada, osim toga što će nam prikazati kako su „mušterije“ izgledale, na sebi svojstven način nas upućivati u kreativnost fotografa.

24 "[...] fotograf-zanatlija — sa celom svojom mitologijom „ulepšanog sveta“ — deo je modernog urbanog i suburbanog folklor, nosilac je određenog ukusa (najčešće onog „prosečnog“, sve do pravog kiča), no upravo kao takav specifični je pokazatelj šire civilizacijske ravni jednog vremena i jedne sredine [...]” Iz teksta Jerka Denegrija *Fotografovo fotografisanje fotografa*; izložbeni katalog Zorana P. Stankovića, *Fotografi - beogradske zanatske fotografske radnje - portreti vlasnika u njihovim ateljeim*, Foto-savez Jugoslavije, 1987. godine.



Fotograf: Dragomir Krčmarević, (Fotografski atelje KRČMAREVIĆ, Vrnjačka Banja)

[Portret žene u ateljeu], Vrnjačka Banja, Srbija, maj 1975. godine, skeniran 35 mm c/b negativ na nerednoj strani:

Vlasništvo: Centar za fotografiju

Pitanje, *zbog čega se neko fotografisao*, i ono drugo, *zbog čega je neko fotografisao*, susreću se na ovom mestu, ali se dalje i razilaze. Ipak, tim svojim susretom grade svojevrsan napon koji vlada između razloga nastajanja slike i njenog daljeg prihvatanja. Moglo bi se reći da, čin fotografisanja predstavlja način na koji posmatramo realnost koja nas okružuje, dok nas posmatranje fotografija uvodi u sisteme tumačenja te realnosti, ali i ustanovljenja nečeg što se dalje naziva fotografska realnost, koja je sada zasnovana na tumačenju i odabiru fotografija.

Iz dve zadate realnosti, jedne koja je stvorena kroz mehanizme sećanja i one druge, koje društveno-vaspitni oblici imaju potrebu da izgrađuju kroz objekte pamćenja, otvara se treća, nova realnost, upućujući nas na polje jedne (možda) opšte, objektivnije realnosti, one koja miri moguće suprotnosti i koja obe predhodne relativizuje dajući im smisao prećutnih znakova. Fotografije koje ostaju, i koje su sada pred nama, predstavljaju svojevrsan arhiv koji, prevazilazeći značenje okolnosti u kojima su snimci nastali, i istovremeno zamagljujući ukupne razloge iz kojih je to moglo biti učinjeno, po mnogo čemu može da obrazuje nove sisteme njihovog vrednovanja. Njihovo tumačenje sa odmicanjem vremena i pojačavanjem značaja *istorijskih*, iako će ovo zvučati kao paradoks, počinje u većoj meri da se odnosi na buduće periode nego na one koji su za nama, postavljajući nova i složena pitanja o značenju fotografske slike i njenoj daljoj društvenoj primeni u složenim uporednim sistemima njihovog vrednovanja kao dokumenta, istorijskog artefakta ili umetničkog predmeta.

Fotograf: Dragomir Krčmarević,
(Foto atelje KRČMAREVIĆ, Vrnjačka
Banja)
[Portret žene i muškarca u parku],
Vrnjačka Banja, Srbija, maj 1975.
godine, skeniran 35 mm c/b
negativ

Vlasništvo: Centar za fotografiju



Ivan Petrović, vizuelni umetnik iz Beograda. Osnivač i urednik *Centra za fotografiju* (zajedno sa Mihailom Vasiljevićem). Inicijator i urednik *Fotoforuma*. Dobitnik je nagrade za najboljeg mladog umetnika Dimitrije Bašičević Mangelos (2008) i stipendije Kulturkontakt, Beč (2004).

SREBRO I SILIKON: DIGITALNA SLIKA FOTOGRAFSKOG KVALITETA

Mihailo Vasiljević

„Ultimativni ekran će, naravno, biti prostor u kome će kompjuter kontrolisati postojanje materije.” Ajvan Saderlend, konstruktor prvog ekrana virtualne realnosti, 1968.

*„Sačuvajte celuloid, zbog umetnosti.”
Tasita Din, 2011*

Od kraja osamdesetih godina prošlog veka brojni tekstovi napisani su o verovatnoj *smrti fotografije* u novim uslovima koje diktira pojava digitalne slike.¹ Možda možemo reći da je danas ovaj proces nestajanja završen - pre-digitalna fotografija je nestala iz skoro svih društvenih polja. Teoretičari koji su pisali o ovom fenomenu uglavnom su konstatovali razumljivu smrt fotografije kao tehnologije ili su anulirali ovu smrt zbog epistemološkog kontinuiteta koji omogućava *fotografski kvalitet* digitalne fotografije. Iz ovih rasprava uporno izostaje pitanje šta nova digitalna fotografska slika znači za umetnike koji fotografiju koriste kao glavni medij. Šta je to što umetnici-fotografi dobijaju ako prate savremeni tehnokratski diktat koji podrazumeva upotrebu digitalnih alata? Jasno je da digitalna fotografija nudi mnoge prednosti u radu i eliminiše potrebu za fotografskim materijalom, ali da li njena primena podrazumeva sve karakteristike fotografskog medija?

¹ Neke od uticajnijih knjiga jesu i: William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, MIT Press, Cambridge, 1992; Fred Ritchin, *After Photography*, W. W. Norton & Co., New York, 2008; Martin Lister, *The Photographic Image in Digital Culture*, Routledge, London, 1995.

Potencijal obrade i povezivanja digitalne fotografije sa drugim kompjuterskim tehnologijama otvara nove mogućnosti koje nemaju toliko veze sa fotografijom. Možda u današnjem post-medijskom vremenu pitanje razlika između fotografije i digitalne slike nije posebno značajno s obzirom na to da je razlika u izgledu ovih slika uglavnom nevidljiva u sveprisutnom kompjuterskom okruženju. Ipak, ostaje pitanje - da li pojava nove tehnološke osnove znači definitivno nestajanje fotografije kao medija u sveopštoj potrošnji slika ili mogućnost njegove reartikulacije kroz novo razumevanje specifičnosti pre-digitalne fotografije?

Da eventualna razlika između nove i stare fotografske slike nije važna govori i činjenica da je krajem prošlog veka digitalna fotografija postala standard u reklamnoj i novinskoj industriji, ali i u nauci, medicini, policiji i u mnogim drugim oblastima. Za najveće potrošače fotografske industrije, fotoamateure, digitalna fotografija je omogućila neuporedivo lakši i jeftiniji način pravljenja neophodnih porodičnih snimaka. Može se reći da je sa digitalnom fotografijom problem fotografske tehnologije konačno rešen - digitalni fotoaparati postali su pristupačni i sveprisutni, hemijska obrada nepotrebna, dok je digitalni zapis omogućio dramatično veću količinu snimaka oslobođenih fizičke osnove negativna i papira. Zahvaljujući mobilnim telefonima sa kamerama visoke rezolucije snimanje fotografija postalo je svakodnevna pojava slična gledanju na sat. Internet, odnosno veb sajtovi, elektronska pošta i društvene mreže omogućili su da se fotografije gledaju i šalju velikom brzinom bez ograničenja.

Sa digitalnom slikom došao je i definitivni kraj iluziji da fotografija može da bude objektivna predstava vidljive realnosti. Mit o fotografskoj istini postao je neodrživ pre svega zbog mogućnosti neprimetne

rekonfiguracije digitalne ili digitalizovane fotografije na nivou pojedinačnog piksela.² Sa neuhvatljivim promenama digitalne slike postalo je jasno da je značenje fotografija uvek bilo nestabilno, a njen odnos prema realnosti relativan. Kao što je teoretičar Džefri Bačen primetio: „Uostalom, šta je drugo fotografija nego manipulacija količinom svetlosti, vremenom ekspozicije, koncentracijama hemikalija, tonskim opsegom? Samim pretvaranjem sveta u sliku, tri dimenzije u dve, fotografi svakako prave slike koje snimaju”.³ Ipak, pored novih pravila gledanja i korišćenja fotografija, neki teoretičari smatraju da će prelazak sa fotografske na digitalnu osnovu značiti i fundamentalno drugačiju percepciju realnosti čija je glavna reprezentacija do sada bila uglavnom fotografska.⁴ Značajno promenjen društveni status fotografskih slika i radikalno drugačiji načini ostvarivanja uglavnom starijih potreba za fotografijom predstavljaju nove okolnosti za razumevanje fotografije kao umetničke prakse.⁵ Verovatno nije koincidencija što se ekspanzija predigitalne fotografije u svetu umetnosti desila gotovo istovremeno sa ekspanzijom nove digitalne tehnologije zbog koje je nestala iz svih drugih svetova. Koliko brzo je fotografija zamenjena digitalnom slikom govori i to da je i termin fotografija postao nedovoljno precizan. Nespretno nove formulacije kao što su *analogna fotografija*, *fotografija sa filmom*, *fotografija bazirana na hemiji* i *klasična fotografija* govore u prilog tome da se sa pojavom digitalne slike razumevanje fotografije odjednom promenilo. U tehničkim priručnicima, toj večno najprisutnijoj literaturi o fotografiji, često se uzgred navodi kako digitalna slika prirodno nastavlja tehnološku evoluciju fotografije koja je od prvih dana unapređivana kroz različite tehnike koje su tokom vremena napuštane zbog novijih i praktičnijih. Ali, čak i da se ova kva jednosmerna evolucija fotografske tehnologije

2 Možda *digitalnom fotografijom* treba nazivati onu digitalnu sliku koja je nastala korišćenjem digitalnog fotoaparata. Za razliku od nje, *digitalizovana fotografija* nastaje digitalizacijom pre-digitalnog fotografskog materijala, dok sintetička, *kompjuterski generisana fotografija* nema referencu u realnosti.

3 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, MIT Press, Cambridge, 1996, 212.

4 Npr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, 1993, 4.

5 Iako savremena tehnologija omogućava dramatično veću brzinu i kvantitet u potrošnji fotografija, gotovo sve društvene funkcije fotografije ustanovljene su u devetnaestom veku. Videti: Mary Warner Marien, *The Second Invention of Photography*, u *Photography, A Cultural History*, Laurence King, London, 2002, 25-79.

zaista i desila, digitalna fotografija, za razliku od svih ranijih fotografskih procesa, u trenutku svog nastanka izlazi iz uskog okvira fizički ograničene fotografske slike i ulazi u neuporedivo kompleksnije polje kompjuterskog procesuiranja podataka. Dok fotografski postupci, čak i oni koji ne uključuju fotografski aparat ili negativ, dele isto ontološko polje optički izazvane i hemijski fiksirane fizičke promene, digitalna fotografija, optički izazvana ali apstrahovana u promenljivi kod, funkcioniše na značajno drugačiji način.

Digitalni fotoaparat, zapravo mali kompjuter sa objektivom i ekranom, pored funkcija fotografskog aparata omogućava softversku kontrolu zahvaljujući kojoj je moguće podesiti izgled fotografije, snimiti video zapis, ali i pregledati, obrisati i odštampati snimljeni materijal neposredno posle ekspozicije. Druga alatka digitalne fotografije, program za obradu slika postao je neophodni deo procesa iako je zapravo post-produkcijski alat koji omogućava naknadnu manipulaciju slike. Možda nije potrebno podsećati da za razliku od relativno komfornog rada sa digitalnom tehnologijom, rad sa pre-digitalnim fotografskim aparatom podrazumeva niz ograničenja. Fotografiju je moguće videti tek posle hemijske obrade; fotografski materijal ima ograničeni rok trajanja, relativno je skup i osetljiv; vremenski i tehnički zahtevan rad sa hemikalijama u laboratoriji podrazumeva niz uvek istih i potencijalno problematičnih operacija. Ove tehničke razlike u upotrebi pre-digitalne i digitalne fotografske tehnologije podrazumevaju i različite pristupe od strane fotografa. Ograničenja i mentalni napor koji pre-digitalna fotografska oprema nameće jesu moguća prepreka za pravljenje uspešnih amaterskih ili reklamnih snimaka, ali to ne moraju da budu u umetničkoj produkciji. Naprotiv, mogli bismo reći da upravo ova nezgodna ograničenja jednim delom

određuju specifičnost fotografije kao medija. Najveći broj rasprava o razlici između digitalne i pre-digitalne fotografije u vezi je sa izgledom ovih slika. Često se smatra da je fotografski kvalitet neka vrsta apsolutnog tehničkog cilja svake digitalne fotografije, dok je sve veća rezolucija digitalnih fotoaparata garant njihove superiornosti.⁶ Međutim, treba imati u vidu da i pre-digitalna fotografija podrazumeva različite materijale i formate koji rezultiraju različitim izgledom. S druge strane, sa štampom digitalna fotografija prestaje da bude promenljivi digitalni zapis i postaje fiksirani materijalni trag sličan pre-digitalnoj fotografiji. Ovo svakako ima veze sa činjenicom da samo mali broj digitalnih fotografija završi kao odštampana slika, kao i sa tim što su svi novi načini korišćenja fotografije isključivo vezani za ekran. Ali, ako zanemarimo ovo, fotografija i odštampana digitalna fotografija izgledaju gotovo isto i rasprava o vidljivim razlikama može da se čini besmislenom. Ipak, koliko god male, razlike u izgledu između digitalne i pre-digitalne fotografije uvek će konotirati važniju razliku koja postoji iza slike. Drugim rečima, čak i kada bi izgled fotografije do kraja bio digitalno simuliran, ontološka razlika bi i dalje postojala.

Digitalne fotografije, kako kaže Džefri Bačen, ne pate od budućeg gubitka prisustva, onog „to je bilo“ koje pokreće fotografiju, jer su one uvek u vremenu, a nikada o vremenu. U tom smislu realnost koju kompjuter predstavlja jeste prosta simulacija vremenski zagarantovane realnosti koju obećava fotografija.⁷ Možda bi onda, mogli da zaključimo da je pre-digitalna fotografija uvek o vremenu i da je odnos prema vremenu okosnica i eventualne razlike između kodirane digitalne i ne-kodirane fotografske realnosti. Bez obzira na to što je fotografija nestabilni prostor značenja, ona u odnosu na digitalnu sliku ostaje uverljivi dokaz da je nešto posto-

⁶ *Foto-kvalitet* je odrednica koja se često koristi za reklamiranje papira za ink-jet štampu digitalnih fotografija.

⁷ Batchen, 213.

jalo ispred objektiva tokom ekspozicije. Koncept kasne fotografije koji uvodi Dejvid Kampni vezan je za drugačiji odnos fotografije prema vremenu. Fotografija, koja je nekada bila simbol modernosti i brzine sa razvojem novih tehnologija postala je skrajnuta vrsta beleženja koja na scenu stupa pošto su je *brze* video kamere već snimile.⁸ Kasna fotografija, dolazi posle događaja da bi polako beležila izgled njihovih ostataka i posledica. Zanimljivo je da je u ovom usporavanju, fotografija zapravo vraćena na svoj početak - u vreme kada su materijali bili nedovoljno osetljivi za beleženje brzih događaja. Pre nego što je ustanovljena kao komercijalna praksa koju podržava industrija, fotografija je bila nedefinisana, iako vrlo upotrebljiva vrsta slike čija je ambivalentna priroda opisivana kao nauka i kao umetnost, kao pronalazak i kao otkriće, kao kultura i kao priroda. Možemo reći da je fotografija, koja je do sada *zaustavljala vreme*, sa pojavom digitalne slike zauvek ostala u sopstvenoj prošlosti odakle sada označava devetnaesti i dvadeseti vek. Rečima Leva Manoviča - šta god da fotografija danas znači „ona sada konotira i sećanje i nostalgiju, nostalgiju za [...] erom pre-digitalnog“⁹

Spomenuta pitanja koja se tiču tehničkih karakteristika, izgleda i odnosa prema vremenu neke su od specifičnosti zbog kojih bi mogli da kažemo da su digitalna i pre-digitalna fotografija dva slična alata za pravljenje različitih slika. Preuzimajući tezu Valtera Benjamina o utopijskoj dimenziji smrti svakog tehnološkog procesa, Rozalin Kraus zaključuje kako nam pojava naprednijih tehnoloških rešenja uvek dozvoljava da prepoznamo unutrašnju kompleksnost medija koje zastarale tehnologije podržavaju.¹⁰ Unutrašnja kompleksnost fotografije kao medija umetničke prakse verovatno leži u njenim ograničenjima podjednako koliko i njenoj jednostavnosti. Ispražnjena od dela fotografskog tereta, superiorna

8 David Company, *Safety in Numbness, Some Remarks on Problems of Late Photography*, u David Company (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel, London, 2007, 186.

9 Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, u Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London 2003, 242.

10 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999, 53.

digitalna slika, kao što kaže Hiroši Sugimoto, nekada „nije dovoljno dobra”.¹¹ Ispostavlja se da novi digitalni alati nemaju toliko veze sa pre-digitalnom fotografijom koliko sa kompjuterom. Ali, u odnosu na mogućnosti kompjuterske tehnologije koja stoji iza veštačke inteligencije, genetskog inženjeringa ili virtualne realnosti, mogućnosti digitalne fotografije izgledaju ograničeno. Mogli bi da zaključimo da digitalna fotografija stoji na pola puta između sintetičke, kompjuterski generisane fotografije u odnosu na koju je nedovoljno radikalna i prividno jednostavne fotografije čija tehnološka ograničenja lako prevazilazi iako nikada ne postiže njen *fotografski kvalitet*. Ipak, pošto tehnologija nije teleologija umetnosti, verovatno je sigurnije reći da razlika između digitalne i pre-digitalne fotografije nije pitanje kvaliteta već kategorije.

11 Art 21,
Hiroshi Sugimoto Interview,
<http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>;
acc. januar 2012.

Literatura:

* Company, David, *Safety in Numbness, Some Remarks on Problems of Late Photography*, u David Company (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel, London, 2007.

* Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, u Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London 2003.

Marien, Mary Warner, *A Cultural History*, Laurence King, London, 2002.

* Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea, Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, 1999.

* Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire*, MIT Press, Cambridge, 1996.

* Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, 1993.

Internet:

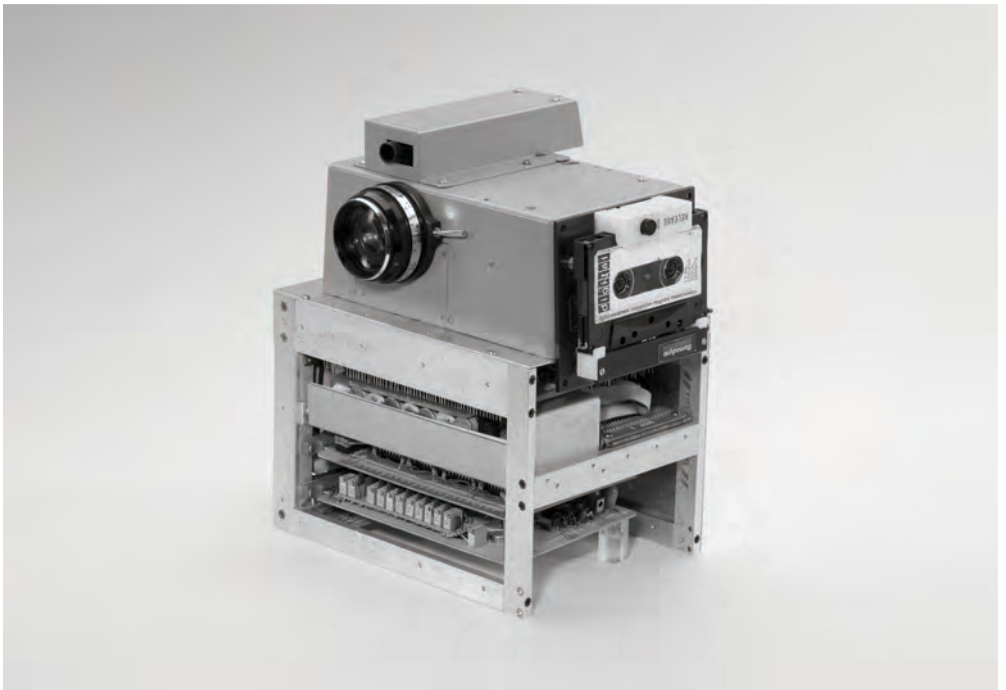
* Art 21, *Hiroshi Sugimoto Interview*,
<http://www.youtube.com/watch?v=zxqvmVhjSC4>;
acc. januar 2012.

Mihailo Vasiljević, od 2009. predavač na Katedri za fotografiju, NOVA akademija umetnosti, Beograd. Od 2011. osnivač i urednik (sa Ivanom Petrovićem) Centra za fotografiju, Beograd.

Prvi fotografski aparat, Giroux Daguerreotype, 1839.



Pototip prvog digitalnog fotografskog aparata, Steve Sasson, Kodak, 1975.



Podržano od strane:
Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije

Izdavač:
Nezavisni filmski centar „Filmart“ Požega
www.film-art.org

Podrška:
Kulturni centar Požega
www.kcpozega.rs

Urednici:
Slađana Petrović Varagić
Miroslav Karić

Grafički dizajn i prelom:
Uroš Pavlović

Štampa:
„Donat graf“ d.o.o.

Tiraž:
300



Република Србија
Министарство културе, информисања
и информационог друштва

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

77.04(082)

ZBORNİK stručnog skupa Foto dokumenti
Požega / [urednici Slađana Petrović Varagić,
Miroslav Karić]. - Požega : #Nezavisni
filmski centar #Filmart, 2012 (Grocka : Donat
graf). - 96 str. : fotogr. ; 21 cm

Tiraž 300. - Str. 5-7: Fotodokumenti kao
inicijativa / Miroslav Karić i Slađana
Petrović Varagić.

ISBN 978-86-915945-0-3

а) Фотографија - Зборници
COBISS.SR-ID 193198348







