

FOTODOKUMENTI 02



ZBORNİK

FD
/ 02

Podržano od strane:
Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije

Izdavač:
Nezavisni filmski centar „Filmart“ Požega
Centar za fotografiju, Beograd

Organizatori i partneri projekta FOTODOKUMENTI 02:
Muzej savremene umetnosti Beograd
Kulturni centar Požega
NFC Filmart
Remont – nezavisna umetnička asocijacija
Centar za fotografiju
Mikro Art / Ulična galerija

Podrška:
Kulturni centar Požega
Remont – nezavisna umetnička asocijacija

Urednički tim:
Miroslav Karić
Ivan Petrović
Mihailo Vasiljević
Slađana Petrović Varagić

Autori tekstova/intervjua:
Mihailo Vasiljević
Ivan Petrović
Maida Gruden
kustoski tim izložbe Fotodokumenti 02 i umetnici

Lektura i korektura:
Maja Vojvodić i urednički tim

Grafičko oblikovanje i prelom:
Uroš Pavlović

Fotografije:
Fotografije i reprodukcije u ovom zborniku se objavljuju ljubaznošću umetnika, Centra za fotografiju, Muzeja grada Beograda, Saše Reljića i Milana Kralja. Zahvaljujemo se svim učesnicima projekta Fotodokumenti 02 na podršci u realizaciji ovog zbornika. Posebnu zahvalnost dugujemo Markiti Franulić i Miroslavu Mićanoviću na ustupanju teksta razgovora i predavanja Dajen Arbus.

Štampa:
„Donat graf“ d.o.o.

Tiraž:
300

SADRŽAJ

- 5 FOTODOKUMENTI 02 - UVODNA REČ
- 7 FOTOGRAFIJA I SRBIJA - PRVIH 200 GODINA
Mihailo Vasiljević
- 23 FOTOGRAFSKI PORTRET KAO RAZOTKRIVAJUĆI ŽANR
Maida Gruden
- 33 INTERVJU SA DARKOM ĆIRIĆEM
Ivan Petrović
- 45 INTERVJU SA ZORANOM TRTICOM
Ivan Petrović
- 51 DAJEN ARBUS
-
- 62 FOTODOKUMENTI 02 - IZLOŽBA
- 64 Salon Muzeja savremene umetnosti Beograd
- 100 Ulična galerija / Andrea Palašti - iz serije Short Cuts
- 104 Remont - nezavisna umetnička asocijacija
Centar za fotografiju / U punom svetlu:
Fotografije iz kolekcije Centra za fotografiju
- 110 STRUČNI SKUP
Fotografske zbirke i kolekcije -
Predstavljanje fotografske građe iz fondova
muzejskih institucija i nezavisnih udruženja
- 123 PRATEĆI PROGRAMI FOTODOKUMENTI 02
Prezentacija radova Srđana Veljovića
(Ne)vidljiva fotografska praksa - Slučaj: Novi Sad
Radionica izrade foto knjiga
Prezentacija projekta Provalija

FOTODOKUMENTI 02 ZBORNIK

Uvodna reč



od početka, projekat *Fotodokumenti* zamišljen je kao otvorena i višestruka platforma za promociju fotografije u Srbiji. U atmosferi blage nezainteresovanosti stručne javnosti, u odsustvu pažnje usmerene na fotografiju i bez relevantne manifestacije posvećene ovom mediju, činilo se da je pravi trenutak za novu inicijativu. Projekat je započet 2010. godine izložbom *Fotodokumenti 2010* na kojoj su, na pet lokacija u Požegi, predstavljeni radovi Dušice Dražić, Katarine Radović, Gorana Micevskog, Ivana Petrovića i Mihaila Vasiljevića. Kustosi izložbe bili su istoričari umetnosti Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić. Naredne godine u Požegi održan je dvodnevni stručni skup *Fotodokumenti 2011*. Na skupu su učestvovali predstavnici organizacija: Makedonski centar za fotografiju (Skoplje), Photon galerija (Ljubljana), Galerija Artget (Kulturni centar Beograda), Nova akademija umetnosti (Beograd), Centar za fotografiju (Beograd), Nezavisna umetnička asocijacija Remont (Beograd), Muzej savremene umetnosti (Beograd), NFC Filmart (Požega) i Kulturni centar Požega. Pored uspešnog uspostavljanja regionalne saradnje, skup je bio odlična prilika i za postavljanje pitanja o fotografskom obrazovanju, sakupljanju, izlaganju i čuvanju fotografija, fotografisanju istorijskih spomenika i savremenoj foto-umetničkoj praksi. Tematski tekstovi izlagača Milana Aleksića, Mihe Colnera, Vesne Danilović, Saše Janjića, Lidije Pajević, Ivana Petrovića i Mihaila Vasiljevića objavljeni su 2012. godine u *Zborniku stručnog skupa Fotodokumenti* (Požega, 2012). Iste godine održana je izložba *Fotodokumenti 02* u tri galerije u Beogradu- Salonu Muzeja savremene umetnosti, Remont galeriji i Uličnoj galeriji, na kojoj su uz bogat prateći program predstavljeni radovi dvadeset i tri autora.

zbornik *Fotodokumenti 02* dolazi posle izložbe *Fotodokumenti 02* i jednim delom funkcioniše kao katalog ove izložbe. Pored reprodukcija radova, postavki i biografija umetnika, u drugom delu zbornika dokumentovan je prateći program izložbe. Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, prezentacija radova Srđana Veljovića, predavanje o novosadskoj fotografskoj sceni, radionica izrade foto-knjiga i prezentacija projekta *Provalija*, predstavljeni su u ovom delu zbornika. Prvi deo ovog izdanja opravdava i njegov naziv - tri teksta i dva intervjua nastavljaju koncept započet objavljivanjem prvog zbornika 2012. godine. Alternativni pregled istorije i historiografije srpske fotografije, fotografski portret, izložba *U punom svetlu*, transkripcija predavanja američke fotografkinje Dajen Arbus i stavovi o fotografiji koje su izneli kustos Darko Ćirić i kolekcionar Zoran Trtica glavne su teme prvog dela zbornika. Analizirajući značaj državnog fotoamaterizma i nekoliko izdanja o istoriji srpske fotografije, Mihailo Vasiljević u tekstu *Fotografija i Srbija, prvih 200 godina* koncipira alternativni i kritički pregled istorije srpske fotografije i poziva na novi pristup u shvatanju značaja fotografije. U tekstu *Fotografski portret kao razotkrivajući žanr* Maida Gruden analizira dominantni žanr fotografije dok argumente i primere za svoje zaključke pronalazi u izložbi *U punom svetlu: fotografije iz kolekcije Centra za fotografiju*. U dva intervjua, koja je realizovao Ivan Petrović, viši kustos Muzeja grada Beograda, istoričar Darko Ćirić i vlasnik verovatno najveće privatne kolekcije fotografija u Srbiji, Zoran Trtica, govore o suštinski važnim pitanjima vezanim za sakupljanje, čuvanje i značaj fotografskog nasleđa. Transkript predavanja i delova intervjua Dajen Arbus, preuzet iz časopisa *Quorum*, srpskoj publici predstavlja koncepciju i metodologiju rada jedne od najuticajnijih fotografkinja.

Bilo da se radi o prevodima ili tekstovima napisanim na srpskom jeziku, nije neophodno isticati problem nedostatka literature o fotografiji u Srbiji. Prevedeno je samo nekoliko referentnih knjiga o fotografiji, dok je za neredovnu domaću produkciju zaslužno samo par autora. U tom smislu, objavljivanje zbornika *Fotodokumenti 02*, posebno u svetlu do sada urađenog i, još više, u svetlu planiranih budućih izdanja može da ima i simbolički značaj doslednog nastavljanja borbe za prepoznavanje društvenog značaja fotografije u Srbiji.

Urednički tim

FOTOGRAFIJA I SRBIJA PRVIH 200 GODINA

Mihailo Vasiljević

Može se činiti da danas u Srbiji postoji pregršt aktuelnijih tema od razmatranja istorije jedne tehnologije za pravljenje slika. Međutim, koliko god sveprisutna i naizgled lako razumljiva u savremenom, postmedijskom dobu, fotografija na ovim prostorima ostaje neka vrsta nepoznanice. Fotografija uglavnom nije prepoznata kao značajan činilac srpske kulture; za razliku od filma, sa kojim je ontološki povezana, ili tradicionalnih umetničkih medija na koje je imala presudan uticaj, fotografija je ostala na margini interesovanja stručne i šire javnosti. S obzirom na razne problematične društvene okolnosti, u kojima su mnoga važna pitanja obesmišljavana, možda ne treba da čudi što je minimalna pažnja usmerena na ambivalentnu pojavu poput fotografije. Međutim, čini se da je upravo zanemarivanje značaja ovog *ogledala koje pamti* ilustrativan primer mehanizma koji je na ovim političkim prostorima zaslužan za bespoštedno ponavljanje istorije.

Iako najčešće izgleda drugačije, fotografija je izrazito kompleksan društveni fenomen. Nevidljive posledice pravljenja, distribucije i gledanja fotografskih slika imale su i imaju presudan uticaj na gotovo sve aspekte savremenog života – od razumevanja svakodnevice do odnosa prema prošlosti. Fotografija je uvek medij/prenosnik, tehnologija za pravljenje slikovnih predstava najrazličitijih namena, ali ona se razlikuje od svih ostalih vrsta slika. Njena varljiva jednostavnost podrazumeva potencijalno opasan teret, koji upućuje, ograničava i obavezuje posmatrača, bez obzira na sadržaj njene predstave. Ipak, verovatno je pogrešno govoriti o *fotografiji* kao o jedinstvenom entitetu, jer ne postoji nijedan drugi slikovni medij koji podrazumeva toliku razno-

likost upotrebe, toliku pokretljivost i polivalentnost.¹ Čini se da pornografska fotografija ima malo veze sa radovima Andreasa Gurskog, a da njegove fotografije nemaju dodira sa policijskom fotografijom ili turističkim snimcima.

U tom smislu, *Fotografija i Srbija, prvih 200 godina* je pogrešan naslov, jer, čak i ako izuzmemo veliki problem istorizacije i identiteta fotografije, gotovo je nemoguće uopštiti temu do mere obuhvatanja svih različitih *fotografija* nastalih u Srbiji ili bilo gde drugde. Ipak, uobičajeni izrazi poput *fotografija u Srbiji* ili *srpska fotografija* verovatno imaju smisla, pošto drugačije nije moguće nasloviti razmatranje fotografije nekog geografski ili politički određenog područja. Pri tome, ovaj tekst nije zamišljen kao istorijski pregled srpske fotografije tokom prvih dve stotine godina. To se može pretpostaviti pre svega zato što fotografija, prema uobičajenoj računici, formalno postoji tek 174 godine, odnosno od 1839.² Takođe, neuobičajen izbor veznika *i* umesto *u*, zajedno s pogrešnim računanjem vremena, ima funkciju nagoveštaja neuobičajenog komentara u vezi s nekoliko ključnih pojava u istoriji i historiografiji srpske fotografije.

Uopšteno gledano, svest o značaju fotografskog nasleđa i mogućnostima savremene umetnosti bazirane na fotografiji u Srbiji nije na zavidnom nivou. Mada se ovakvo stanje delimično može objasniti i dalje aktuelnim, višedecenijskim društvenim promenama, kao i zbunjujućom i rastućom sveprisutnošću fotografskih slika, neke od glavnih razloga treba tražiti i u kontinuitetu nasleđa državnog fotoamaterizma. Iako značajna, dosadašnja istraživanja istorije srpske fotografije uglavnom nisu dovoljno unapredila odnos društva prema fotografiji.

1.

Fotografija je u Srbiji tradicionalno na ničijoj/svačijoj zemlji. Dok su tokom prvih decenija (četdesete i pedesete godine devetnaestog veka) ciljevi i potrebe bavljenja ovim *slobodnim hudožestvom* svuda u svetu bili uglavnom neodređeni, ovakva pozitivno haotična situacija u Srbiji dobila je negativan obrt i postala ustanovljeno opšte mesto koje traje do danas. U srpskom kulturnom prostoru ne postoji diferenciran sistem vrednosti u procenjivanju značaja fotografskog nasleđa i savremene fotografske produkcije. Muzejske zbirke i privatne kolekcije prepune su fotografija od izvanrednog značaja.³ Međutim, zbog nepostojanja adekvatne specijalizacije, koja bi bila podržana

1 David Campany, Survey, u: David Campany (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003, 12–45.

2 Prema uobičajenoj verziji događaja, dagerotipiju je 19. avgusta 1839. godine, na zajedničkom sastanku francuske Akademije nauka i Akademije umetnosti u Parizu, predstavio naučnik i političar Fransoa Arago. Videti npr. Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, Laurence King, London, 2002, 1.

3 Izvanredno fotografsko nasleđe Srbije nalazi se u kolekcijama Muzeja grada Beograda, Etnografskog muzeja, Vojnog muzeja, Arhiva Srbije, Muzeja istorije Jugoslavije, Muzeja primenjene umetnosti, Muzeja savremene umetnosti i drugih institucija i u privatnom vlasništvu, npr. zbirke kolekcionara Zorana Trtice ili Miloša Jurišića.

odgovarajućim institucionalnim i obrazovnim okvirom, fotografije su uglavnom svedene na status homogenizovane mase materijala, iz koje se po potrebi izvlače ilustrativne, didaktičke, estetičke ili dokazne funkcije.⁴ Po devetnaestovekovnoj tradiciji, na fotografiju se obično naivno gleda kao na objektivnu predstavu realnosti, koja se često diskvalifikuje kao prosti dokument. Dokumentarnost fotografije, kompleksno pitanje koje je podjednako vezano za istinitost fotografije i za njenu potencijalnu umetničku vrednost, obavezan je uzrok takvog svođenja i banalizacije. Često pogrešno koncipiran, lov na istorijske primere umetničkog pristupa u razmatranjima srpske fotografije rezultirao je zanemarivanjem opšteg kulturnog značaja srpskog fotografskog nasleđa. Retko je prepoznata jednostavna činjenica da je fotografija, pre svega, trodimenzionalan predmet specifičnih osobina, čije postojanje apriori ima sopstveno mesto u tokovima materijalne kulture. U svesti šire, ali i velikog dela stručne javnosti, pitanje *umetnosti fotografije* i dalje je vezano za slikovito nasleđe ambiciozne fotoamaterske delatnosti. Jedno od mogućih objašnjenja današnjeg stanja gotovo sigurno leži u načinima na koje je fotografska praksa bila društveno pozicionirana u prošlosti, odnosno u kontinuitetu određenih paradigmi.

Dosadašnje izučavanje srpskog fotografskog nasleđa uglavnom se svodi na diskurs istorije fotografije kao varijante tradicionalne istorije umetnosti, koja podrazumeva formiranje kanona velikih stvaralaca i značajnih dela.⁵ Globalno uobičajen, ovaj pristup posebno je problematičan kada se primeni na izučavanje regionalnih istorija fotografije, poput istorije srpske fotografije, jer uvodi često neodrživ model preuzet iz posve drugačijih iskustava Zapadne Evrope i Sjedinjenih Država. Kao posledica ovakvog pristupa, dolazi do relativizacije značaja istorijskog materijala koji se ne uklapa u dominantan koncept umetničkih dostignuća, odnosno ima samo *dokumentaristički značaj*. Uz izvesno uopštavanje, možemo reći da je u istoriografiji srpske fotografije društveno-politički kontekst najčešće objašnjavan kao relativno neutralna pozadina ispred koje se smenjuju fotografska dešavanja vredna pažnje. Zanimljiva i bogata istorija srpske fotografije razmatrana je kao lokalna varijanta svetske istorije fotografije, uglavnom bez neophodnog prepoznavanja i/ili isticanja mesta koje je

4 Npr. izučavanje fotografije kao posebne discipline nije uključeno u studijski program Odeljenja za istoriju umetnosti ili drugih odeljenja Filozofskog fakulteta u Beogradu, kao ni u program Fakulteta likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Filozofski fakultet, <http://www.f.bg.ac.rs/>; Fakultet likovnih umetnosti, <http://www.flu.bg.ac.rs/>; pristupljeno decembra 2013.

5 Hronološki: Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1977; Миланка Тодић, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Музеј примењене уметности, Београд, 1989; Миодраг Ђорђевић (ур.), *Фотографија код Срба 1839–1989*, каталог изложбе, САНУ, Београд, 1991; Миланка Тодић, *Историја српске фотографије (1839–1940)*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993.



Nepoznati fotograf, [Solunski front, Prvi svetski rat], 1917,
kolekcija Centra za fotografiju

fotografija imala i ima u specifičnom razvoju kulturnih okolnosti u Srbiji.⁶ Pored posledica vidljivih u diskursu istorije fotografije, ovakav pristup izučavanju nije obezbedio bolju društvenu poziciju fotografije, odnosno bolje razumevanje činjenice da fotografsko nasleđe čini izrazito važan deo kulturnog nasleđa.

U ovakvom kontekstu društvenog prihvatanja fotografije, ne čudi što je pisac prve istorije fotografije u Srbiji bio jedan od najistaknutijih fotografa/fotoamatera – Branibor Debeljković (1916–2003). Bez obzira na veliki broj grešaka i donekle zbunjujuću organizaciju, knjiga *Stara srpska fotografija*, objavljena 1977. godine, uz istoimenu izložbu koju je Debeljković organizovao u Muzeju primenjene umetnosti, ostaje zanimljiva i značajna iz više razloga.⁷ Farmaceut po obrazovanju, Debeljković je kao fotoamater počeo da izlaže krajem tridesetih godina u okviru zagrebačke fotoklupske scene. Aktivno se amaterski bavio fotografijom do 1949. godine, kada je napustio dotadašnji apotekarski posao i u potpunosti se posvetio fotografiji.⁸ Ubrzo je postao jedan od najcenjenijih *profesionalnih fotoamatera*. Posle mnogobrojnih izložbi i nagrada u međunarodnom foto-klupskom sistemu i sa akademskim iskustvom, Debeljković istražuje fotografsko nasleđe i verovatno zahvaljujući praćenju inostrane literature, uspeva da koncipira sadržajan, iako kratak, pionirski pregled srpske fotografije do Prvog svetskog rata.⁹ Možda zbog toga što se u tekstu bavi samo *starim fotografijama*, Debeljković pravi zanimljiv izbor ilustracija i uz relativno malo poznatog materijala uspeva da postavi osnovu za dalje proučavanje istorije srpske fotografije. Domišljato koristeći arhivsku građu, Debeljković povezuje primere fotografske prakse u Srbiji i identifikuje veliki broj ključnih aktera. Danas je lako osporiti akademski značaj ovog izdanja, najpre zbog velikog broja nedovoljno preciznih, često i netačnih podataka.¹⁰ Uprkos tome, knjiga je bila polazište i za kasnija, akademski bolje uobličena istraživanja istorije srpske fotografije, pre svega knjigu *Istorija*

6 Na primer, ponavlja se argument da su masovno pravljene portretne fotografije srpskih ateljea druge polovine devetnaestog veka uglavnom nedovoljno *kvalitetne*, dok se ne ističe činjenica da je ovaj značajni materijal izvor od neprocenjive vrednosti za najrazličitija razmatranja – kulturološka, istorijska, sociološka, etnološka, demografska, itd. V. Debeljković, 24; M. Тодић, 1989, 16; Славица Стаменковић, *У корак са Европом, 1900–1914*, у М. Ђорђевић, 39.

7 Organizacija knjige je problematična pre svega zbog metodološke neujednačenosti. Nazivi nekih poglavlja su (prema redosledu u knjizi): *Portreti, Fotografski ateljei, Foto-ateljei u Beogradu, Dvorski fotografi, Atelje, Formati fotografija, Reversi fotografija, Oprema fotografija, Albumi, Fotografija i društvo, Fotografska dokumentacija*, itd. Poglavlje o manje značajnim detaljima kao što su reversi portretnih fotografija dobilo je veći prostor od poglavlja *Fotografija i društvo*, itd.

8 Zoran Markuš, Predgovor u: *Branibor Debeljković, dobitnik godišnje nagrade za fotografiju*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1969, n. p.

9 Debeljković je 1970. godine postao profesor u okviru programa Katedre kamere Fakuleta dramskih umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu, <http://www.fdu.edu.rs/print/strane/>; pristupljeno decembra 2013.

10 Knjiga je ponovo objavljena 2005. godine, u izdanju Narodne biblioteke Srbije, sa istim, neispravljenim tekstom.

srpske fotografije Milanke Todić i katalog velike izložbe *Fotografija kod Srba 1839–1989*. Četiri godine pre Debeljkovićeve knjige, 1973. godine, objavljen je prevod do danas jedine inostrane istorije fotografije izdate u Srbiji – knjige *Fotografija, sažeta istorija*, Helmuta i Alison Gernshajm.¹¹ Knjiga je objavljena u biblioteci *Svet umetnosti* beogradskog izdavača Jugoslavija, u kojoj je pored ostalog objavljena i često komentarisana *Istorija modernog slikarstva* Herberta Rida.¹² Knjiga Gernshajmovih, skraćena varijanta njihovog izdanja *Istorija fotografije* iz 1955. godine, svodi se na revijalan pregled istorije fotografije kao umetnosti – danas dobro poznatog kanona koji je sam Gernshajm delimično ustanovio.¹³ Iako informativan, tekst knjige *Fotografija, sažeta istorija* ograničen je formatom i prelomom i pretrpan imenima, datumima i iscepkanim delovima opisa i objašnjenja. Zbog kvalitetne, ali neodgovarajuće štampe, specijalno izvedene u Nemačkoj, skoro sve reprodukcije u knjizi izgledaju kao slikovite piktorijalne fotografije. Ipak, najveći problem ovog izdanja jeste Gernshajmov izbor genijalnih umetničkih dostignuća fotografije, koji je uobičen u neku vrstu pretpostavljeno logičnog, linearnog narativa umetničke fotografije, počev od prvih ambicioznih pokušaja pronalazača do savremenih formalističkih zahvata. Iako je pojava ovog izdanja bez sumnje bila dragocena za pokretanje razmišljanja o istoriji fotografije u Srbiji, barem one koja se uklapa u Gernshajmov slikoviti kanon, verovatno je glavni rezultat njenog čitanja bila konfuzija u vezi sa umetničkim potencijalima fotografije, kao i sa elementarnim razumevanjem značaja izučavanja fotografije kao kulturnog nasleđa.

Sto pedeset godina fotografije (1989) u Srbiji obeleženo je 1991. godine otvaranjem velike izložbe *Fotografija kod Srba 1839–1989*. U tri izložbena prostora – Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti, Muzeju savremene umetnosti i Salonu Muzeja savremene umetnosti – predstavljene su 453 fotografije. Do danas najveću izložbu fotografija osmislio je lekar i fotograf/fotoamater Miodrag Đorđević (1919–1994) i realizovao uz pomoć čak osamnaest autora.¹⁴ Istoimeni katalog izložbe, pored odlične bibliografije, sadrži šesnaest tekstova posvećenih određenim periodima srpske fotografije (devetnaesti vek, početak dvadesetog veka, Prvi svetski rat...), dok su ostali koncipirani kao regionalni pregledi fotografske produkcije (Vojvodina, Kosovo i Metohija) ili

11 Helmut Gernsheim u saradnji sa Alison Gernsheim, *Fotografija, sažeta istorija*, IP Jugoslavija, Beograd, 1973.

12 Biblioteka *Svet umetnosti* sastojala se od prevoda izdanja engleskog izdavača *Thames & Hudson*.

13 Helmut with Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, London, New York, Oxford University Press, 1955. Helmut Gernshajm (1913–1995), fotograf koji je postao istoričar fotografije i kolekcionar, jedan je od pionira istorijskog proučavanja fotografije. Sam ili zajedno sa suprugom Alison (1911–1969) objavio je preko dvadeset knjiga.

14 M. Ђорђевић, 1991. Autori su (prema navedenom redosledu): Jasna Marković, Slavica Stamenković, Sava Stepanov, Petar Đuza, Gordana Vidaković, Milanka Todić, Goran Malić, Ješa Denegri, Milanka Šaponja, Jovan Despotović, Jasna Tijardović, Slavko Timotijević, Živojin Aleksić, Mileta Magarašević, Natalija Janc, Vojislav Protić Benišek, Milena Marković i Stevan Ristić.

funkcionalno određeni (reportažna, umetnička, sudska, medicinska, meteorološka, astronomska fotografija). Novi pristup u izučavanju fotografije, koji u uvodnom tekstu pominje Miodrag Đorđević, podrazumevao je višegodišnji rad grupe stručnjaka iz različitih oblasti, pre svega istoričara umetnosti, ali i likovnih kritičara, umetnika, novinara, pravnika, meteorologa, lekara i astronoma.¹⁵

Verovatno sticajem društvenih okolnosti, katalog izložbe *Fotografija kod Srba 1839–1989* ostao je do danas najveća po obimu publikacija srpske historiografije fotografije. Međutim, sa današnjeg stanovišta, ovo izdanje čini se problematičnim iz više razloga. Za početak, naslov projekta kao da je pozajmljen iz medicinske terminologije. Umesto uobičajenih izraza kao što su *srpska fotografija* ili *fotografija u Srbiji*, naglasak je stavljen na *Srbe* umesto na *fotografiju*, što u kontekstu političkih dešavanja šalje poruku koja izlazi iz okvira proučavanja fotografije. Komplikovana koncepcija za posledicu ima mešanje dva potpuno različita pristupa u razmatranju fotografije – kulturne istorije fotografije (ili Srbije) i istorije fotografije kao umetnosti. Specijalizovani tekstovi u kojima se autori bave pitanjima nekih od društvenih upotreba fotografije nemaju vezu sa tekstovima u kojima je naglasak stavljen na umetnički potencijal i/ili razvoj fotografskog medija u određenim periodima ili područjima. Ovo ne bi bio problem, da organizacija i redosled tekstova ne upućuju čitaoca na celovit pregled „sa različitih tački gledišta”.¹⁶ Od osamnaest autora, među kojima je primetno odsustvo Debeljkovića, manji broj ima prethodno iskustvo u vezi sa historiografijom fotografije. Osim mnogih problema, kao što je neujednačen kvalitet tekstova i izrazito loš kvalitet štampe, krajnji efekat publikacije potpuno izostaje – umesto referentne istorije srpske fotografije, rezultat je neujednačena i nekoherentna kompilacija različitih pristupa i kompetencija. Ipak, kritičko čitanje kataloga izložbe *Fotografija kod Srba 1839–1989* ostaje moguće polazište za nova i drugačija razmatranja istorije srpske fotografije.

2.

Moderna Srbija je ustanovljena u vreme pojave fotografije.¹⁷ Slično kao i u drugim mestima koja su bila daleko od prosperiteta industrijske revolucije, fotografija je u Srbiji tokom prvih dvadeset godina verovatno bila skupocena retkost. Prve fotografije¹⁸ pravili su uglavnom stranci – takozvani putujući fotografi, od kojih su neki bili

15 Миодраг Ђорђевић, *Сто педесет година фотографије код Срба*, у: М. Ђорђевић, 7.

16 Isto.

17 Npr, pronalazači fotografije Vilijam Henri Foks Talbot i Luj-Žak-Mande Dager usavršavaju svoje procese u vreme donošenja Sretenjskog ustava 1835. godine u Kragujevcu.

18 Prema dosadašnjim saznanjima, prvu fotografiju na teritoriji Srbije napravio je zagrebački trgovac srpskog porekla Dimitrije Novaković 1840. godine. Posle toga, umetnik Anastas Jovanović fotografisao je 1841. godine kneza Mihaila Obrenovića u Beogradu. М. Тодић, 1989, 7–9.



Непознати фотограф, [Crkveno zvono], c. 1910,
Kolekcija Centra za fotografiju

univerzalni majstori, koji su pored izrade fotografskih portreta podučavali pripadnike mlade građanske klase veštinama stranih jezika i mačevanja.¹⁹ Tokom šezdesetih godina devetnaestog veka manufaktura fotografskih materijala postala je industrijska disciplina, pa su, zahvaljujući smanjenoj ceni masovne proizvodnje i lakšoj nabavci, radnje srpskih fotografa sve češće nicala i u manjim mestima Srbije. Do početka dvadesetog veka, kada je organizovana *Prva amaterska izložba fotografija* u Beogradu (1901) i kada je dvorski fotograf Milan Jovanović sazidao prvu namensku zgradu za svoj studio (1903), može se reći da je fotografija činila sastavni, iako ne sveprisutni deo građanske svakodnevice.

Fotoamaterska praksa, globalno podržana industrijskom proizvodnjom fotografskog materijala i evropskom *belle epoque* dekadencijom, postala je krajem devetnaestog veka raširena pojava. Istovremeno, nasuprot profesionalnim fotografima koji rade za novac i običnim fotoamaterima koji fotografišu na izletima, pojavila se nova vrsta ambicioznih fotoamatera-umetnika. Za razliku od prve grupe foto-diletanata, koje tehnološki detalji, izgled i status fotografije uglavnom nisu zanimali, fotoamateri-umetnici bili su izrazito posvećeni ostvarivanju svojih umetničkih aspiracija. Kroz mnoga međunarodna udruženja, časopise i izložbe, ustanovljena je doktrina *umetničke fotografije* koja je podrazumevala pronalaženje odgovarajućih motiva zarad pravljenja slikovitih, piktorijalnih snimaka. Pastoralni predeli, erotizovani ženski aktovi, herojski portreti muškaraca, šumske staze, balerine, senke, čamci, magla, izmaglica, zalasci sunca, uskovitlani oblaci, odsjaji na vodi, stara arhitektura, izborana lica, tradicionalni zanati i drugi motivi činili su prvi deo relativno precizne recepture za pravljenje umetničkih fotografija. Principijelno odbijanje motiva tipičnih za savremeno doba – fragmenata u velikoj meri industrijalizovanog i urbanizovanog okruženja – bilo je jasan pokazatelj zakasnelog romantičarskog kursa. Drugi deo recepta svodio se na tehnološku manipulaciju materijalom pomoću zahtevnih tehnika kao što su gumitipija i brom-uljani postupak, čija je primena rezultirala atraktivnim izgledom sličnijim grafici ili monohromnom akvarelu nego fotografiji. Fotografija će lakše biti prepoznata kao umetnost ako izgleda kao postojeća umetnost – ovakav tautološki stav bio je opravdanje za doslovno preuzimanje mnogih rešenja iz istorijskog i devetnaestovekovnog slikarstva. Umetnička fotografija, organizovana kroz rad elitističkih udruženja-klubova, kao što su *Vezani prsten* (The Linked Ring) u Londonu ili *Foto-secesija* (Photo-Seccession) u Njujorku, smišljena, pravljenja i izlagana je u zatvorenoj atmosferi progresivnih ideja, sa ciljem obaveznog obezbeđivanja punopravnog statusa umetnosti za fotografiju, uz prezir prema bilo kakvoj zaradi od umetnosti. Ovakvo razmišljanje o *umetničkoj fotografiji* trajalo je, uz uspone i padove, uglavnom do početka dvadesetih godina dvadesetog veka. Može se reći da u to vreme predani

19 B. Debeljković, 8.

fotoamateri-umetnici – uglavnom dobrostojeći bankari, advokati, inženjeri i lekari – štafetu koncepta fotografije kao umetnosti predaju umetnicima i profesionalnim fotografima, koje počinju da zanimaju novootkrivene, moderne specifičnosti starog medija fotografije.²⁰

Međutim, ova očigledna promena nije značila prekid. Iako se izgled umetničkih fotografija u to vreme potpuno promenio – fotografije su postale oštre, tonski ujednačene predstave vidljive realnosti – neke od ključnih ideja ostale su iste. Na primer, fotografi grupe *f-64*, okupljeni u Kaliforniji oko koncepta *čiste fotografije*, propagirali su istraživanja samog medija fotografije pre svega u vezi sa formom u smislu izgleda. Praktičari posleratne nemačke *Subjektivne fotografije* takođe su propagirali estetizovani fotografski formalizam. Osnivači čuvene foto-agencije *Magnum*, iako pre svega u službi humanističke fotoreportaže, takođe su insistirali i na formalnim kvalitetima fotografija, kao u slučaju teorije *odlučujućeg trenutka* Anrija Kartije-Bresona. Bez obzira na fotografski, a ne slikarski izgled, ideje ovih i mnogih drugih fotografa u određenom smislu mogu se razumeti kao svojevrsan nastavak *umetničke fotografije* utoliko što specifični izgled fotografije ostaje najvažniji, dok je značenje fotografije apstrahovano ili svedeno na programsku poruku. Ono što se često neprecizno naziva fotografskim modernizmom zamenilo je amaterski piktorijalizam, ali posledica ovakvog razvoja nije bila suštinska promena.²¹

U odnosu na svetska dešavanja, u Srbiji je razvoj događaja bio nešto drugačiji. Iako su fotografiju koristili pojedini umetnici, amaterska delatnost ostala je dominantna foto-umetnička praksa.²² Izložbe Srpskog planinarskog društva (1924, 1936, 1938, 1939) i Beogradskog foto-kluba (1929, 1931) u Beogradu bile su nastavak organizovanih aktivnosti započetih sa *Prvom amaterskom izložbom fotografija* održanom 1901. godine u Beogradu i nastavljenih radom izvanrednih kragujevačkih fotoamatera.²³ Možda najznačajniji događaj u istoriji srpske fotografije dvadesetog veka, ključan za posleratno razumevanja fotografije u Srbiji, desio se 1946. godine, kada je u okviru državne komisije Tehnika i sport (kasnije Narodna tehnika) osnovan *Savezni odbor za fotoamaterstvo*. Zahvaljujući radu ovog tela, koje će 1949. godine postati *Savez foto i kino amatera Jugoslavije* (kasnije *Savez fotoamatera; Foto-savez*), organizovani fotoamaterizam postao je institucionalizovani deo kulturne politike FNR Jugosla-

20 M. W. Marien, 172–198.

21 Više o Grupi *f/64*, Subjektivnoj fotografiji i agenciji *Magnum*: George Slade, *Group f/64*, 637–41; Mark Pohlard, *History of Photography: Twentieth Century Developments*, 720; Rachel Keith, *Magnum Photos*, 994–8; u: Lynne Warren (ur.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, London, 2006.

22 Pored ostalih umetnika, fotografiju su koristili Nikola Vučo, Vane Bor i Marko Ristić. Миланка Тодић, *Немоуће, Уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.

23 Предраг Михајловић Циле и Миломир Минић, *Споменар 1904-1914, Снимци крагујевачких аматера*, САНУ, Универзитет у Крагујевцу, Скупштина града, Народни музеј Крагујевац, Крагујевац, 1996.

vije. U prvom broju zvaničnog časopisa *Fotografija* (kasnije *Foto-revija*) urednik Josip Bosnar, u tekstu *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, piše: „Programska načela unutar petogodišnjeg plana i organizacijska struktura Narodne tehnike omogućava [sic] razvoj fotoamaterizma u masovnu organizaciju iz koje već sada izrasta Savez fotoamatera. Rad se odvija preko klubova tehnike i kružoka kao osnovnih organizacija fotoamatera i mjesnih društava fotoamatera koji su vezani uz zemaljske odbore narodnih republika. (...) Sadašnja fotografija treba da bude verni izraz gigantskih napora naših naroda u izgradnji novog i srećnijeg života.”²⁴ Razgranat i dobro povezan sistem foto-klubova bio je pod direktnim patronatom državnog vrha.²⁵ U sličnoj atmosferi, u Beogradu je 1949. godine otvorena Jugoslovenska kinoteka, a deset godina kasnije i Moderna galerija, koja će 1965. godine prerasti u beogradski Muzej savremene umetnosti. Bez obzira na delimičnu promenu okolnosti, može se reći da je sve do raspada SFR Jugoslavije, 1991. godine, fotoamaterizam ostao pitanje od državnog značaja. U određenom smislu, u širem kulturno-umetničkom kontekstu, foto-klupska praksa prepoznata je ne samo kao dominantna, već i kao odgovarajuća. O radovima istaknutih fotoamatera povremeno su pisali i govorili neki od poznatih istoričara umetnosti i umetnika.²⁶ Pojedini fotoamateri-umetnici učestvovali su na prestižnim umetničkim izložbama poput beogradskog Oktobarskog salona.²⁷ Međunarodna saradnja *Saveza fotoamatera* sa drugim sličnim organizacijama, komplikovan sistem izložbi, nagrada, bodovanja, zvanja i razmena, kao i naponi na polju obrazovanja, verovatno su doprineli da se klupski fotoamaterizam shvati kao značajna pojava. Uz izvesno uopštavanje, može se reći da je tokom gotovo pola veka posle Drugog svetskog rata skoro svaka ambiciozna foto-umetnička aktivnost u Srbiji bila direktno vezana za foto-klubove. Istovremeno, svet umetnosti i svet amaterske fotografije nisu bili u potpunosti kompatibilni. Fotoamaterizam, a s njim i sva ostala fotografska produkcija, nikada nisu postali ravnopravni sa tradicionalnim vidovima umetnosti. Ovo ne čudi, budući da ni ostali umetnici-amateri, takozvani *naivni umetnici*, nisu bili u istoj areni sa profesionalnim umetnicima tradicionalnih medija. Značajno je to što je institucionalizacija amaterizma iznedrila i neke neobičnosti. Mada su pojedini istaknuti fotoamateri napustili svoja prvobitna zanimanja i postali profesionalci u oblasti fotografije – fotoreporter, slobodni umetnici, urednici, pisci i profesori – i dalje su nosili visoke titule foto-klupskog sistema, postajući, paradoksalno, neka vrsta profesionalnih fotoamatera. U određenom smislu, zvanja unutar klupskog sistema – majstor fotografije, kandidat majstor, amater prve klase i drugi – podrazumevala su društveno priznat nivo stručnosti, slično zanatskom majstorskom pismu, ali i diplomi umetničkih škola. Članstvo uspešnih

24 Josip Bosnar, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, *Fotografija*, br. 1, 1948, 1–2.

25 Горан Малић, *Летонис српске фотографије 1839-2008*, Фотограм, Београд, 2009, 66.

26 Oto Bihalji-Merin, Jerko Denegri, Mića Popović i Peđa Milosavljević. Г. Малић, 2009, 74, 108, 165, 174.

27 Isto, 101.

fotoamatera-umetnika u umetničkim udruženjima (ULUS; ULUPUS; ULUPUDS) bilo je dodatni pokazatelj društvenog prihvatanja fotoamaterizma.²⁸ U tom smislu, zvanje *fotoamater* prevazišlo je okolnosti i postalo sinonim za fotografa-umetnika.

Međutim, iako su se društvene okolnosti menjale, a fotoamateri-umetnici sa različitim sposobnostima i interesovanjima dolazili iz najrazličitijih profesija i okruženja, odnos prema umetničkom potencijalu fotografije unutar foto-klupskog sistema zauvek je ostao isti i ograničen. U kritičkoj studiji fotoamaterizma čiji je rezultat knjiga *Fotografija, polovična umetnost*, uticajni francuski sociolog Pjer Burdije sproveo je, zajedno sa saradnicima, istraživanje ovog globalnog fenomena. Pored ostalog, Burdije izvanredno zapaža: „U stvari, iako nas sve navodi na očekivanje da će ova aktivnost, koja nema tradiciju i nema zahteve, biti predata anarhiji individualne improvizacije, izgleda da ne postoji ništa regulisanije i konvencionalnije od [amaterske] fotografske prakse i amaterskih fotografija”.²⁹ Jedan od glavnih zaključaka u knjizi vezan je za društvenu strukturisanost fotoamaterizma, koji direktno zavisi od materijalne i klasne pozicioniranosti i obrazovanja. Pored ostalog, Burdije vidi fotoamaterizam kao *polovičnu umetnost*, čiji krajnji cilj nije pravljenje fotografija, već društveno diferenciranje koje sa sobom nosi uklapanje u normativnost urbanog nasuprot ruralnom i dobrog nasuprot lošem ukusu. Uslovljenost okolnostima, koja rezultira nemogućnošću razumevanja složenijih umetničkih koncepcija, ostavlja fotoamateru u slepoj veri u nepostojeći nepromenljivi zakon umetničke fotografije, koji se svodi na obavezno ponavljanje „nekoliko tehničkih pravila kompozicije vulgarizovanih didaktičkim savetima u specijalizovanim časopisima”.³⁰

Iz današnje pozicije relativno je lako donositi sudove o okolnostima zbog kojih je fotoamaterizam postao značajno državno pitanje. Između ostalog, foto-klub je bio izvanredan način kontrole upotrebe potencijalno opasnog fotografskog medija, ali i efikasan način organizacije slobodnog vremena mnogobrojnih fotoamatera, odnosno prihvaćeni model ponašanja. Funkcionalna doktrina socijalističkog realizma koju Bosnar najavljuje u svom tekstu nije postala opšte mesto, dok se prekid sa „preživelim i starim shvatanjima umetnosti radi umetnosti, radom bez sadržaja, sladunjavim i nerealnim prikazima, traženjem efekata radi efekata” koji u tekstu priželjkuje zapravo nikada nije dogodio.³¹ Jedan od verovatnih razloga zbog kojih insistiranje na socijalističko-realističkom receptu nije bilo neophodno u direktnoj je vezi sa politički bezazlenom prirodom fotoamaterske *umetničke fotografije*. U načelu, posleratni fotoamateri-umetnici

28 Isto, 68.

29 Pierre Bourdieu, *Photography, A Middle-brow Art*, Stanford University Press, Stanford, 1990, 7.

30 Isto, 190.

31 Bosnar, 1948, 2; Горан Малић, *Социјалистички реализам у српској фотографији, његов настанак и нестанак (1948–1956)*, 2006, <http://www.scribd.com/doc/17593611/-1948-1956>; pristupljeno decembra 2013.



Spira Dimitrijević, [Izgradnja, verovatno u blizini Niša], c. 1920,
Kolekcija Centra za fotografiju

nastavljaju s predratnim, formalističkim poduhvatima u kojima su dopadljivi izgled i *dobra kompozicija* imperativi. Dobrim delom, motivi dekadentne *buržoask*e piktorijalne fotografije, očišćeni od neoštrina i preterane manipulacije, i dalje su prisutni – bezbrojni slikoviti čamci, puteljci i odsjaji ostali su sasvim dovoljan razlog za pravljenje umetničkih fotografija.

Ovakva kulturna politika neutralizacije potencijalno opasnih osobina fotografije u direktnoj je vezi s jednim od ključnih posleratnih događaja svetske fotografije – otvaranjem izložbe *Porodica čoveka* 1955. godine u Njujorku. Izložba je remek-delo posleratne propagande i, sa 503 fotografije 273 autora iz 68 zemalja, proputovala je svet, uključujući Moskvu, Hirošimu i Beograd (1957). Slično kao i apstraktni ekspresionizam u slikarstvu ili džez u muzici, takozvani *fotografski humanizam* bio je iskorišćen za promovisanje sistema opšteljudskih, odnosno američkih vrednosti, koje su podrazumevale slobodu, ali i univerzalnost ljudskog iskustva uprkos gvozdenoj zavesi i pretnjama nuklearnog rata. Bez obzira na ideje fotografa, sve fotografije na izložbi standardizovane su i uklopljene u narativ o jedinstvu – porodici svih ljudi.³² Pažljivo orkestrirana politička poruka ove izložbe, otvorene u jeku Hladnog rata, čini se izrazito bliskom proračunato sigurnoj umetnosti foto-kluba u FNR/SFR Jugoslaviji.

Treba imati u vidu da posleratni jugoslovenski fotoamaterizam verovatno spada u bolje organizovane i sprovedene poduhvate implementacije kulturne politike. S velikim brojem klubova, članova i izložbi, uspešnom međunarodnom saradnjom i važnom obrazovnom delatnošću, organizovani fotoamaterizam sasvim sigurno nije bio samo negativna pojava. Ipak, glavne posledice fotoamaterizma izlaze iz polja fotoumetničke prakse i vezane su za posleratnu društvenu recepciju fotografije uopšte. Najambicioznija fotografska praksa – tradicionalno vezana za umetničke aspiracije – u javnoj svesti ostala je povezana sa amaterizmom.

Fotografija je lepa, ili može biti *umetnička*, ali za *bavljenje fotografijom* nije potrebno umetničko obrazovanje, profesionalno iskustvo niti posebna posvećenost – sasvim je moguće biti advokat, inženjer ili lekar i biti *majstor fotografije*.³³ Uz izvesno uopštavanje, može se reći da su produkcija, istorizacija i teoretizacija srpske fotografije posle Drugog svetskog rata ostale u ograničenim institucionalno podržanim amaterskim

32 Organizator još uvek aktuelne izložbe, koju je do danas videlo oko deset miliona posetilaca, fotograf Edvard Stajhen (1879–1973) u to vreme bio je direktor Odeljenja za fotografiju Muzeja moderne umetnosti u Njujorku. Thomas Cyril, *Edward Steichen, 1485–89*, in L. Warren, 2006. Za savremenu kritiku izložbe videti: Blake Stimson, *Photographic Being and the Family of Man*, 59–105, u: B. Stimson, *The Pivot of the World*, MIT, Cambridge, 2006.

33 U ovom trenutku, više od sedamdeset godina od kako je u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku ustanovljeno Odeljenje za fotografiju (1940), verovatno nije potrebno isticati da je izučavanje fotografije, pored tradicionalnih i novih medija, uobičajeno na svim referentnim svetskim univerzitetima. Apologetski stavovi u vezi sa umetničkim mogućnostima fotografije postali su suvišni, a od devedesetih godina dvadesetog veka fotografija je neizbežan segment u doslovno svakoj umetničkoj instituciji od značaja.

okvirima. Dominacija *umetničke fotografije*, zajedno sa nepostojanjem relevantnih izvora znanja, rezultirala je ograničenom slikom odnosa fotografije i umetnosti.³⁴ I pored bogatog fotografskog nasleđa, u muzejima uglavnom ne postoje posebna odeljenja za kolekcije fotografija, dok kustosi zaduženi za fotografije nisu specijalizovani za njihovo izučavanje. Do danas nije ustanovljena nijedna državna institucija posvećena izučavanju fotografije u bilo kom smislu, dok jedna od organizacija koja je nasledila Savezni odbor za fotoamaterstvo iz 1946. godine – Foto-savez Srbije – i dalje postoji.³⁵

Četiri godine posle američkog Građanskog rata, 1869. godine, fotografi Metju Brejdi i Aleksandar Gardner ponudili su i preporučili, u vidu molbe Američkom kongresu, otkup velikog broja negativa i fotografija nastalih tokom rata. Dobili su odričan odgovor. Jedan od navedenih razloga za ovakvu odluku bio je tehničke prirode – nije bio poznat način čuvanja velike količine fotografskog materijala. Šest godina kasnije, 1875. godine, tačno deset godina posle rata, vlada je donela odluku o otkupu velike Brejdijeve arhive. U međuvremenu, uništeno je oko 90.000 dragocenih Gardnerovih negativa.³⁶ Tok i ishod američkog Građanskog rata presudno su uticali na istoriju Sjedinjenih Država. Iako mnogobrojne, fotografije ovog sukoba smatraju se nacionalnim blagom i konstitutivnim elementom istorije Sjedinjenih Država.

Možda možemo zaključiti da u Srbiji ovaj proces prepoznavanja političkog, kulturnog i društvenog značaja fotografije još uvek nije završen. Njegovo okončanje moguće je videti u definitivnom prihvatanju naprednijeg odnosa prema fotografiji – kroz promene u obrazovanju, specijalizaciji i profesionalizaciji, kao i u odgovornijem pristupu čuvanja i istraživanja fotografskog materijala, bez obzira da li se u njemu prepoznaje umetnost ili *samo* dokument.

34 Jedna od direktnih posledica vezana je i za recepciju fotografije od strane mnogih umetnika i istoričara umetnosti.

35 Izuzetak je Galerija Artget u Kulturnom centru Beograda, čiji je program, u potpunosti posvećen fotografiji. Galerija je osnovana 2002. godine i njen rad podrazumeva i izdavačku aktivnost; <http://www.kcb.org.rs/OProgramima/Likovniprogram/GalerijaArtget/tabid/146/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>; pristupljeno decembra 2013; Foto-savez Srbije, <http://test.fotoss.org/>, pristupljeno decembra 2013.

36 M. W. Marien, 100.

Bibliografija:

- Bourdieu, Pierre, *Photography, A Middle-brow Art*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- Campany, David (ed.), *Art and Photography*, Phaidon, London, 2003.
- Debeljković, Branibor, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1977.
- Gernsheim, Helmut, Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, London, Oxford University Press, 1955.
- Gernsheim, Helmut, Alison Gernsheim, *Fotografija, sažeta istorija*, IP Jugoslavija, Beograd, 1973.
- Ђорђевић, Миодраг (ур.), *Фотографија код Срба 1839–1989*, каталог изложбе, САНУ, Београд, 1991.
- Малић, Горан, *Летопис српске фотографије 1839–2008*, Фотограм, Београд, 2009.
- Marien, Mary Warner, *Photography, A Cultural History*, Laurence King, London, 2002.
- Markuš, Zoran, Predgovor u: *Branibor Debeljković, dobitnik godišnje nagrade za fotografiju*, Foto-savez Jugoslavije, Beograd, 1969.
- Михајловић, Предраг Циле, Миломир Минић, *Споменар 1904–1914, Снимци крагујевачких аматера*, САНУ, Универзитет у Крагујевцу, Скупштина града, Народни музеј, Крагујевац, 1996.
- Stimson, Blake, *The Pivot of the World*, MIT, Cambridge, 2006.
- Тодић, Миланка, *Фотографија у Србији у XIX веку*, Музеј примењене уметности, Београд, 1989.
- Тодић, Миланка, *Историја српске фотографије (1839–1940)*, Просвета, Музеј примењене уметности, Београд, 1993.
- Тодић, Миланка, *Немогуће, Уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002.
- Warren, Lynne (ur.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Routledge, London, 2006.
- Bosnar, Josip, *O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji*, Fotografija, br. 1, 1948.
- Малић, Горан, *Социјалистички реализам у српској фотографији, његов настанак и нестанак (1948–1956)*, 2006, <http://www.scribd.com/doc/17593611/-1948-1956>, pristupljeno 12. 2013.

U punom svetlu: fotografije iz kolekcije Centra za fotografiju

FOTOGRAFSKI PORTRET KAO RAZOTKRIVAJUĆI ŽANR

Maida Gruden

Izložba *U punom svetlu* predstavlja izbor fotografija iz kolekcije Centra za fotografiju, snimljenih od tridesetih godina prošlog veka do danas, sa fokusom na individualni i grupni fotografski portret zastupljen na ovim prostorima. Kustosi izložbe su Ivan Petrović i Mihailo Vasiljević, osnivači i koordinatori Centra za fotografiju, zahvaljujući čijoj inicijativi i aktivnostima je pokrenuto formiranje kolekcije kao jedne od delatnosti Centra. Činjenicu da kolekcija ne predstavlja puku akumulaciju nasumično pribavljenih fotografija, već organizovano sakupljanje vođeno definisanim kriterijumima, reflektuje i ova izložba, održana u Galeriji „Remont“ u Beogradu i Galeriji Kulturnog centra u Požegi, u okviru projekta *Fotodokumenti* 2012. godine.

Kroz postavku izložbe *U punom svetlu* prepoznaje se i afirmiše svest o fotografskom mediju kao fenomenu koji je konstitutivan za najraznovrsnije društvene relacije i kontekste. Selekcija uključuje radove profesionalnih fotografa, fotografa-amatera sa zaostavštinama svojih porodičnih snimaka, umetnika koji koriste fotografiju, fotografa-umetnika čiji rad pripada savremenoj umetničkoj praksi ili koji su u okviru svoje fotografske delatnosti obavljali poslove komercijalne prirode. Dakle, kriterijumi za sakupljanje, selekciju, čuvanje i prezentaciju kolekcije umrežavaju kategorije fotografija za koje bi se moglo očekivati da ostanu jasno razgraničene, na taj način omogućavajući da kolekcija postane izvor za istraživanje tema kroz koje se može sagledati presek društvenog tkiva. Takav pristup je, moglo bi se reći, u skladu s prirodom foto-

grafskog medija koji, zahvaljujući svom prisustvu i mobilnosti, ima potencijal da zamaskira ili osvetli diskurzivnu matricu određenog konteksta, odakle proizlazi potreba za temeljnijim, interdisciplinarnim istraživanjem ovog fenomena. Izbor fotografija koje su uključene u izložbu *U punom svetlu* predstavlja samo deo mnogobrojnih snimaka iz pomenutih kategorija pohranjenih u kolekciji, istovremeno odražavajući bogatstvo sadržaja koji je prepoznat kao važan da se sačuva od propadanja i učini dostupnim za dalja istorijska, teorijska i umetnička promišljanja.

Kustosi su, povodom prvog predstavljanja kolekcije Centra za fotografiju putem izložbene prezentacije, odabrali temu, odnosno žanr portreta. U ovom slučaju, oslanjanje na žanr je od velike koristi prilikom istraživanja fotografije, jer su žanrovi dinamični, promenljivi, polivalentni i egzistiraju u različitim institucionalnim upotrebama fotografije.¹ Žanr ne predstavlja samo tip slike, već podrazumeva niz procesa koji uključuju proizvođača i konzumenta u konvencionalne sisteme produkcije smisla. Ideološka koncepcija fotografije, kao direktnog i prirodnog otiska realnosti, bila je prisutna od njenog pronalaska i našla je upotrebu u žanru portreta. Otuda se centralno pitanje u vezi s portretnom fotografijom tiče upravo procesa identifikacije i ustanovljavanja društvenog identiteta, potrebe da određene društvene klase kroz reprezentaciju potvrde svoje prisustvo² putem što reprezentativnije slike, na šta upućuje i sam naziv izložbe, *U punom svetlu*. Ove potrebe su od samog početka bile u uskoj srpezi s proizvodnjom portretne fotografije kao robe, rapidnim tehnološkim razvojem ovog medija i njegovom sve većom internalizacijom od strane običnih korisnika, intenziviranom pojavom digitalne fotografije, kada se pitanje robne vrednosti stvari izmešta u nove mreže koje se danas uspostavljaju. Pomenuti proces oslikava i pomeranje težišta i umnožavanje žarišta proizvodnje portretne fotografije, od fotografskih ateljea, porodičnog okruženja, instrumentalizacije portretne fotografije od strane države i naučnih diskursa, do distribucije i konstruisanja identiteta unutar društvenih mreža, pri čemu je umetnička praksa težila da proširi prostor kritičkog preispitivanja ovih procesa.

Izbor fotografija na izložbi *U punom svetlu* ocrta navedene relacije i, smeštanjem u kontekst prostora umetničkog izlaganja, uvodi dodatnu perspektivu posmatranja, posebno onih radova koji su nastali u neumetničkim kontekstima. Time se skreće pažnja i na postojanje konceptualnih i estetskih dostignuća u fotografijama koje se primarno percipiraju u drugačijim funkcijama. Jednu od takvih grupa fotografija čine dva grupna portreta nepoznatog autora u crno-belom tehnici, koji su se izvorno mogli nalaziti u porodičnim albumima, budući da su portretisani isti ljudi, evidentno povezani familijarnim vezama. Karakteristike odeće koju portretisani nose ukazuju na to da ovi snimci potiču iz tridesetih godina prošlog veka. Reč je o dobu kada, u domenu

1 David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Berg, New York, 2009, 5.

2 John Tagg, *The Burden of Representation*, University Minnesota Press, Minneapolis, 1993, 37.

privatne fotografije i porodičnim albumima, počinju da preovladavaju zabeleške vremena provedenog van kućnog okruženja i sve bolje razvijen osećaj za neformalno. To pokazuju snimci grupe ljudi koja pozira u prirodnom okruženju ili aranžira maštovitu postavku, uključujući elemente igre i performativnog ponašanja, najverovatnije na inicijativu fotografa, pretpostavimo amatera (?), na šta upućuje mnoštvo negativa ovog autora koje je Ivan Petrović pronašao odbačene u kontejneru. Brižljivo rešen raspored portretisanih u odnosu na okruženje, koje se uračunava kao konstitutivni element scene, prepoznaje se i na druge dve izložene fotografije kojima su zabeležene manje grupe ljudi. Upravo izbegnuti moment redundantnosti, karakterističan za trenutne snimke, i eksperiment, koji otvara prostor za inovativnije konceptualno korišćenje fotografske tehnike, daju ovim fotografijama estetsku važnost, potcrtanu galerijskom prezentacijom. Fotografije nepoznatih autora skreću pažnju na oblast ličnog i popularnog, kojom se istovremeno dokumentuje društvena istorija kroz istorijski pregled dokolice i domaće upotrebe fotografije. Njihova dirljiva anonimnost



Nepoznati autor,
[Grupa ljudi na steni],
C. 1935

nas podseća da privatne fotografije ne samo otkrivaju, nego i skrivaju, upućuju na obilje informacija koje moramo tražiti izvan njihovih rubova ukoliko želimo da budemo tumači ovih fotografija,³ dok takođe govore i o zaboravljanju.

U modernizaciji zapadne kulture, lična fotografija se razvila kao medij kroz koji pojedinci istražuju svoj lični identitet, nezavisno od svoje uloge u okviru porodice ili priznatog društvenog položaja koji zauzimaju. Tako da je u ispitivanju osećaja sopstva, koji predstavlja odliku modernog senzibiliteta, portretna fotografija zauzimala važno mesto. Privatna i lična fotografija obuhvata mnogo više segmenata od porodičnog



Ljubomir Šimunić Šime,
Iz serije fotografija *Porodični album*,
1982-3, original u boji

3 Patriša Holand uvodi razliku između korisnika i tumača ličnih fotografija koja potiče iz analize razvijenih i ograničenih kodova Bazila Bernštajna. Ograničeni kod je onaj čije značenje zavisi od poznavanja konteksta. Za tumača, privatne fotografije predstavljaju tajanstveni tekst, ograničeni kod koji treba dekodirati, dok korisnici u lične fotografije unose bogato obilje znanja. Videti u: Patriša Holand, *Slatko je posmatrati...*, u: *Fotografija*, priredila Liz Vels, Clio, Beograd, 2006, 157.

života, ali činjenica da je razvoj lične fotografije bio vezan za porodicu odslikava, kako ističe Patriša Holand: „istorijsku uslovljenost ove veze i ukazuje na ekspanziju porodice kao stožera čitav vek dugog uspostavljanja konzumentske ekonomije orijentisane ka porodičnom domu.“⁴ Umetnik koji se u okviru svog umetničkog rada osamdesetih godina prošlog veka koristio žanrom portretne fotografije i porodičnog albuma je Ljubomir Šimunić. Konvencionalne kodove koji postoje u porodičnoj fotografiji istraživao je kroz snimanje, tokom izvesnog vremenskog perioda, članova svoje porodice u uobičajenim aranžmanima: otac, majka i dete, pri čemu se registruje odrastanje ove male zajednice ili para majka–dete, s obzirom na to da otac često preuzima ulogu onoga ko snima. Način na koji Šimunić snima uz upotrebu omekšavajućeg filtera, kao kada se koristi u filmu da bi se dočaralo sećanje ili san, pokazuje da su kodovi komunikacije na porodičnim snimcima u mogućnosti da obuhvate tenzije između idealne predstave i ambivalentnosti proživljenog iskustva, raskorak između fantazije i sećanja, različite mogućnosti da se inscenira prošlost. Porodične fotografije na prvi pogled mogu delovati nevino, ali se ispod površine često kriju zataškani užasi. Metaforično reflektovano na Šimunićevim fotografijama, otac i majka nose naočare, majka je do grla zakopčana u kišni mantil ili okrenuta leđima u kupaćem kostimu, pri čemu je istovremeno prisutno i idilično okruženje i nagovešteno njegovo naličje. Fotografisanjem sopstvene porodice kroz inscenirane portrete na kojima se izbegavaju bilo kakvi detalji koji bi portretisane mogli vremenski i prostorno kontekstualizovati gradi se nepartikularni model kojim se mogu promišljati različiti porodični odnosi.

U kategoriju ličnih fotografija ulaze i fotografski portreti nastali u foto-radnjama ili vanjskom delatnošću fotografa-zanatlija. Upravo praksa snimanja portretnih fotografija u foto-radnjama, od pronalaska fotografije do tridesetih godina dvadesetog veka, dala je izuzetan zamajac tehnološkim inovacijama medija. Portreti se u foto-ateljeima proizvode kao roba, u procesu transakcije između dve strane, klijenta i fotografa, pri čemu obe strane zadržavaju pravo posedovanja fotografije, koja odmah posle nastanka počinje da egzistira u dva polja istovremeno. Lična postaje za klijenta, a autorska za onoga ko ju je snimio. Razvoj fotografije kao robe i uslužne delatnosti fotografskih ateljea bio je u direktnoj vezi sa ekonomskim prosperitetom društva i standardom života stanovništva. Na izložbi *U punom svetlu* prisutna su tri portreta, iz 1975. godine, fotografskog ateljea Krčmarević iz Vrnjačke Banje, nakon čijeg je zatvaranja 2009. godine deo zaostavštine radnje pohranjen u kolekciju Centra za fotografiju.⁵ Ove

4 Patriša Holand, *Slatko je posmatrati...*, u: *Fotografija*, priredila Liz Vels, Clio, Beograd, 2006, 156.

5 Fotografska radnja Krčmarević u Vrnjačkoj Banji bila je aktivna od početka druge decenije dvadesetog veka do 2009. godine. Nakon njenog zatvaranja deo zaostavštine radnje, koji uključuje oko četrdeset crno-belih 35 mm negativna iz 1975. godine, pohranjen je u kolekciju Centra za fotografiju. Više o ovoj foto-radnji vidi u tekstu: Miroslav Aleksandrić: *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji (1860–1918)*, za izdavača: Foto-Muzej Beograd, 2012, 113–114; i u tekstu: Ivan Petrović, *Arhiv fotografskih radnji*, u: Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti Požega, Filmart, 2012, Požega, 83–86.



Foto atelje Krčmarević,
[Portreti dvojice muškarca],
Vrnjačka Banja, maj 1975

fotografije snimljene u banjskom odmaralištu uključuju turistički aspekt, koji je usko povezan sa delatnošću fotografa i funkcijom fotografije u ličnom životu portretisanih, gde se odomaćivanje i prisvajanje nepoznatog u formi uspomene obavlja kroz sam čin fotografisanja. Sedamdesete godine prošlog veka su predstavljale jedan od ekonomski prosperitetnih perioda našeg društva, tokom koga su ljudi lagodnije putovali. Poseta turističkim mestima činila je uobičajen segment svakodnevnog života radničke klase, o čemu svedoče ove fotografije, istovremeno govoreći o ulozi fotografa koji je svoje usluge nudio izlazeći iz radnje, krstareći mestom, razvijajući metode reklamerstva kojima bi privukao klijente.

Komercijalni fotografi-zanatlije, koji nisu nužno posedovali fotografsku radnju, figurirali su na sličan način, gotovo kao trgovački putnici, nudeći svoje usluge u gradskim, ali i ruralnim sredinama. Primer delatnosti Adama Paunovića, fotografa iz Užica, čija se portretna bojena fotografija muškarca, nastala osamdesetih godina dvadesetog veka, našla na izložbi *U punom svetlu*, svedoči o tome. Adam Paunović je primenjivao tehniku retuša crno-bele fotografije, naknadno kolorisane *airbrushom*, koja je imala tendenciju da ulepša i učini portret reprezentativnijim, privlačnijim i vernijim, kako bi se nadoknadio nedostatak kolora. Postignuti efekti su, međutim, vodili ka sladunjavoj

izveštačenosti, što je jedna od odlika kič senzibiliteta, ne gubeći pri tome karakteristiku dirljivog. U izrađivanju grupnih portreta, ovaj fotograf polazio je od pojedinačnih, gotovih, crno-belih fotografija portretisanih koje je, postupkom presnimavanja i uvećanja, a zatim metodom duple ekspozicije, sjedinjavao na zajedničkom portretu na kome su se mogli naći živi pored umrlih supružnika. Na taj način kreirala se jedna nova fotografska realnost koja je bila u direktnoj vezi sa intimnim željama portretisanih, gonjenih duhom neostvarenog, težnjom da se stanje stvari ili sećanje imaginativno popravi. Ove tehnike možemo posmatrati i kao preteče savremenih ulepšavajućih i rekonstruktivnih digitalnih alatki kao što je *Photoshop*.

Digitalna tehnologija danas je našla svoje mesto u *online* fotografskoj prezentaciji i društvenim mrežama kao što je *Facebook*. Sam naziv ove mreže govori o njenoj osnovnoj strukturi, građenju sopstvenog profila, identiteta baziranog na licu, portretu putem kog se individua identifikuje. Učesnicima *Facebook*-a dat je osećaj kontrole nad kreiranjem i upravljanjem slikom o sebi, obeležen osobinama postmoderne igre identitetima i uplivom zarazne fascinacije svetom poznatih ličnosti, željom da se taj svet okusi, jer ova mreža daje privid izlaska iz anonimnosti. Time se dotičemo i pitanja u kojoj je meri portretna fotografija popularnih ličnosti, reprodukovana u štampi, uti-

Branka Nedimović,
Iz serije fotografija *Alexandra the Great*,
2011, original u boji



cala na formiranje tipova koji su ponuđeni za identifikaciju običnom čoveku. Izložba *U punom svetlu* uključuje izbor iz velikog broja fotografija koje je umetnica Branka Nedimović snimala od 2011. godine, kada ju je angažovala Aleksandra Bratić za potrebe svog profila na *Facebook*-u. Angažovanje fotografa u ovom domenu redak je slučaj, u odnosu na uobičajenu praksu u kojoj *prijatelji* jedni druge ili sami sebe fotografišu i snimke postavljaju na mrežu. Do detalja aranžirani portreti Aleksandre Bratić, koji se koriste kodovima modne i erotske fotografije, objavljeni na javnoj mreži, govore i o potrebi zadovoljenja egzibicionističkog i voajerističkog impulsa, prisutnih u svakom korisniku *Facebook*-a, ovde dovedenih do ekstrema postojećih rekonstruktivnih tendencija. Fotografije Aleksandre Bratić postoje na njenom *Facebook* profilu, kao vrsta realizovane narudžbine, ali ih je i umetnica Branka Nedimović tokom ovog angažmana uključila u svoj projekat koji je nazvala *Alexandra the Great*, time otvoriši kritički prostor za preispitivanje ovakvih praksi. Fotografije na *Facebook*-u brišu granice između privatnog i javnog, utiču na percepciju koju imamo o drugima; zavidljivost njihovog postavljanja i gledanja maskira u osnovi tržišnu usmerenost ove mreže ka ispitivanju konzumentskih ukusa svekolikih korisnika, kao svojevrsan produžetak prakse nadziranja i kontrole.

Kao što Džon Tagg primećuje u svojoj zbirci eseja,⁶ fotografije su veoma rano uključene u sisteme kontrole i nadzora, upravo zbog oslanjanja na nepristrasno, dokumentarno oko kamere. Sistem u kome je portretna fotografija instrumentalizovana u dokumentima različitih vrsta vezuje se za domen državne administracije. Portretne fotografije su našle svoje mesto u zvaničnim arhivama: u policijskim stanicama, zatvorima, vojsci, školama. Fotograf Jovan Radović, vlasnik fotografske radnje Revija iz Kruševca,⁷ bio je paralelno trideset godina honorarni fotograf najpre Jugoslovenske Narodne Armije, a zatim i Vojske Jugoslavije u kruševačkoj kasarni, dokumentujući jubileje, proslave, vojne vežbe... Na izložbi *U punom svetlu* izloženo je nekoliko portreta vojnika koje je on snimio za potrebe izdavanja vojnih identifikacionih knjižica, iz bogate zbirke portreta iz perioda od 1992. do 2003. godine koja se, među ostalom negativskom arhivom ove radnje, našla u kolekciji Centra za fotografiju nakon zatvaranja fotografske radnje Revija 2006. godine. Prilikom pregledanja mnogobrojnih standardizovanih portreta snimljenih za lična dokumenta, u ovom slučaju vojne knjižice, neizostavno se nameće podsećanje na upotrebu fotografije u fiziognomske i frenološke svrhe, na opasne uporedne metode kojima su ljudi klasifikovani u tipove i koje su u 19. veku postale deo sve profesionalnijeg policijskog aparata. Možda na ovom mestu deluje kao neprimerena asocijacija, ali obrazac koji je zastupljen u snimanju fotografija za

⁶ John Tagg, *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

⁷ Fotografska radnja Revija, otvorena u Kruševcu 1972. godine, prestala je sa radom 2006. Više o ovoj foto-radnji vidi u tekstu Ivana Petrovića, *Arhiv fotografskih radnji*, u: Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti Požega, Filmart, 2012, Požega, 79–82.



Jovan Radović, *Foto atelje Revija*,
[Pripadnici redovnog sastava oružanih snaga SR Jugoslavije],
Kruševac, 1992/2003, original u boji

identifikaciona dokumenta: izdvojeno telo, uzan prostor, izloženost pogledu, jasna osvetljenost i oštrina fokusa, ponavlja se svaki put kada fotograf priprema snimak u policijskoj stanici, zatvoru, školi, vojsci. Da bi uštedeo na vremenu i materijalu, Jovan Radović je fotografisao po dva vojnika, a zatim nakon izrade fotografije sekao napola, dobijajući tako pojedinačne portrete. Izložene kao dvojni portreti, izrađene sa sačuvanih negativa, ove fotografije otkrivaju nam deo procesa portretisanja i ukazuju na uvek prisutni komparativni kontekst.

Pokušaj da se u okviru standardne ponude komercijalnog snimanja za državne institucije pomere granice i učini iskorak iz uobičajene prakse uspešno je realizovao 2000. godine umetnik, koji je u svom radu koristio fotografiju, Petar Mirosavljević. Nudeći uslugu snimanja portreta maturanata gimnazije iz Sremske Mitrovice, on je, bez namere da uradi umetnički projekat, nastupio kao komercijalni fotograf i postigao dogovor da snimi portrete koji će kasnije, kao što doliči, biti izloženi na istaknutom mestu u gradu. Umesto uobičajenih školskih, frontalnih portreta poprsja maturanata, ispred identičnog fona, rezultat su bile crno-bele fotografije gimnazijalaca fotografisanih u različitim prostorima škole: na stepeništu, u učionici, ispred vrata, i to iz različitih rakursa, gde portretisani ne gledaju nužno u objektiv. Fotograf je uključio zanim-

Ijive fragmente, komponujući svaki pojedinačni portret sa dosta svesti o svetlu, na taj način potcrtavajući individualnost maturanata. Upravo odstupanje od ustaljenih kodova i plasiranje fotografija baziranih na drugačijim principima unutar poznatog sistema reprezentacije može da dovede do preispitivanja društveno prihvaćenih *normalnih* slika.

Važnost kolekcije Centra za fotografiju, koja permanentno raste i baštini na jednom mestu društveno raznovrsne forme korišćenja fotografskog medija, leži upravo u mogućnosti primene uporedne analize, gde se prostor za kritičko promišljanje o fotografiji, njenoj prirodi i razvoju neminovno proširuje. Pokušaj elaboracije prve izložbene prezentacije kolekcije Centra za fotografiju usmeren je ka potrebi za daljim proučavanjem postojeće i prepoznavanjem nove fotografske građe koju treba sačuvati od propadanja.

Petar Mirosavljević,
[Maturant „Mitrovačke gimnazije“],
Sremska Mitrovica, 2000



INTERVJU SA **DARKOM ĆIRIĆEM**, ISTORIČAREM I VIŠIM KUSTOSOM U MUZEJU GRADA BEOGRADA

Razgovor vodio Ivan Petrović

Ivan Petrović: *Nadam se da neće smetati da razgovor započnemo jednim, možda direktnim zaključkom, koji se odnosi na činjenicu da u Muzeju grada Beograda, zapravo, ne postoji odvojeno odeljenje koje bi rukovalo ukupnom fotografskom zbirkom. Značenje ovog problema razmotrićemo naknadno i ono bi u ovom razgovoru trebalo biti ključno. Ipak, u okviru muzejskih zbirki, postoje određeni fondovi fotografskog materijala koji ravnopravno formiraju čitav arhiv. Kojom zbirkom Vi upravljate i u kojoj meri ona uključuje fotografiju kao muzejski artefakt?*

Darko Ćirić: Ja sam istoričar, kustos Muzeja grada Beograda, i vodim dve zbirke koje se odnose na Beograd između dva svetska rata, od 1918. do 1941. godine. Ove zbirke obuhvataju raznorodan materijal koji bi trebalo da predstavi Beograd kao političko, organizaciono, funkcionalno, privredno i socijalno središte srpske i jugoslovenske države. Dakle, kulturom, urbanizmom i arhitekturom se bave drugi odseci Muzeja. Materijal je raznorodan, od arhivske građe, dokumenata, plakata, trodimenzionalnih predmeta koji ilustruju taj period, do fotografija, kojih je, naravno, najviše. To je bilo vreme kada su se masovno snimali žanr motivi, dokumentarna, reporterska i privatna fotografija, tako da je moguće vizuelno ilustrovati to međuratno doba. Zapravo, fotografija i predstavlja osnovu ove muzejske kolekcije. Radi se o dve zbirke: jedna je opšta zbirka, koja pokriva čitav taj period iz raznih uglova i u njoj je fotografija zastupljena sa 50–60% građe. Druga, mnogo veća je zbirka Svetozara Grdijana, predratnog fotoreportera „Vremena“, čija je porodica sedamdesetih godina 20. veka poklonila to nasleđe Muzeju grada Beograda. Reč je o preko 10.000 originalnih staklenih

ploča i filmova. Nije to sve snimio Grdijan, postoje i drugi autori, ali je on sve to prikupio. Teško je ustanoviti pravo autorstvo svake pojedinačne fotografije, gotovo nemoguće. Ovih deset hiljada fotografija, istina, ne obuhvataju čitav period između dva svetska rata, već su to samo snimci nastali od 1930. do 1940. godine. Međutim, tako sabrani, na jednom mestu, zaista predstavljaju vredan izvor znanja o Beogradu u četvrtoj deceniji 20. veka.

Svetozar Grdijan bio je fotoreporter lista „Vreme“, šef reporterske službe. Radio je tokom rata za „Novo vreme“, zbog čega je kasnije imao veoma ozbiljnih problema, ali je uspeo da prikupi svu tu građu i da je spase od zaborava. „Vreme“ je posle rata baštinila „Borba“. Nažalost, koliko ja znam, prebogata fotodokumentacija „Borbe“ je u poslednje dve decenije potpuno devastirana; ne znam da li je i do čega više moguće doći. Ovo što je sačuvano postoji zahvaljujući Svetozaru Grdijanu. Od ukupnog broja predmeta, oko 3.700 su staklene ploče raznih dimenzija a otprilike 6.500 snimci sa 35-milimetarskog filma koji u kontinuitetu prate politički život, sport i kulturu, građevinsku delatnost u gradu, privredu, vojsku, komunalne prilike i neprilike Beograda toga vremena, dakle, pokrivaju sve segmente društva, čak i vremenske uslove koji su vladali, stanje na rekama, na železnici, saobraćajnice... To je izvanredna zbirka koja može da ispriča priču o toj deceniji na integralan način. Ona je tako do sada i predstavljana. Publikovana su dva kataloga ove zbirke. Reprodukovan je deo fotografija, a sve su kataloški obrađene i dostupne javnosti. Najverovatnije ćemo u narednom periodu napraviti izbor tih fotografija i predstaviti ih na studijskoj izložbi. Na taj način bismo upotpunili i dosadašnji rad na Aleksandru Simiću.

Reč je, naime, o dva koncepta žurnalizma – Aca Simić je radio za „Politiku“, Grdijan za list „Vreme“. To su dva pola beogradske političke, kulturne i svake druge javnosti, ali je interesantno uporediti kreativne ideje, tehnike i metode i ustanoviti do koje mere oni na sličan način reaguju na događaje koje dokumentuju. U pitanju je jedinstvena zanatska i estetska simetrija fotografskih postupaka koje je moguće ustanoviti. Mislim da bi bilo lepo da te zbirke budu u celini predstavljene javnosti, pogotovu što postoji mnogo fotografija koje do sada nisu publikovane.

IP: *Maločas ste pomenuli da vaša zbirka ne pokriva sektore kulture, urbanizma i arhitekture. Kada to kažete, da li pri tom mislite da sav fotografski materijal koji je određen tim okvirom ne podleže vašem upravljanju, iako može uključivati istorijski period kojim se bavite?*

ĐĆ: Čini mi se da razumem šta želite da me pitate, i to je ona dilema koja, zapravo, u muzeologiji nije rešena. Muzej grada Beograda, kompleksna muzejska institucija, strukturiran je po tematskom principu. Dakle, ne po vrstama materijala, nego po sadržaju koji se na taj materijal odnosi. U tom smislu, postoje arheološki odsek, odsek istorije umetnosti i kulture i odsek istorije Beograda. Ako zanemarimo arheologiju,

koja pokriva starije slojeve, fotografija je u Muzeju grada Beograda zastupljena u svim zbirkama istorijskog i odeljenja za istoriju kulture i umetnosti. Međuratnim periodom, kojim se bavim kao istoričar, bave se i kolegice koje proučavaju likovnu i primenjenu umetnost, nauku i kulturu, urbanizam i arhitekturu Beograda. Samo iz ugla interdisciplinarnе korelacije moguće je dati potpunu sliku grada.

IP: *U današnje vreme, aktuelna tema su problemi vezani za konzervaciju, čuvanje, digitalizaciju i javnu dostupnost muzejskog materijala. Dokle se u Muzeju grada Beograda došlo u razvoju takvih procedura? Na koji način se obavljaju čuvanje i digitalizacija? Da li za to postoje standardizovani metodi i kako taj materijal ubuduće postaje javno dostupan?*

ĐĆ: Elementarna procedura je da se na osnovu muzejskog predmeta-fotografije izradi kontakt kopija, koja postaje radna, operativna kopija i dokument koji treba da zaštiti sam predmet. Grdijanova zbirka je, po ulasku u muzej, posle unosa osnovnih podataka o predmetima, odmah i presnimljena. Dakle, izrađene su kontakt kopije, 9 x 13 cm, koje su dugo korišćene kao manipulativno sredstvo za rad na toj zbirci. Staklene ploče su se retko, odnosno, samo u izuzetnim prilikama upotrebljavale, pre svega kad je bilo potrebno izraditi neku posebnu izložbenu fotografiju. Tako je bilo dok se radilo samo sa analognom fotografijom. Onda je u jednom momentu doneta odluka, nabavljena su sredstva, angažovani saradnici koji su skenirali sve te kontakt kopije, i to je bio tzv. početak procesa digitalizacije Grdijanove zbirke.

Zapravo, digitalizacija podrazumeva dva paralelnа procesa. Jedan je unos informacija u razne digitalne baze podataka, a drugi je izrada digitalnih kopija samih predmeta. Tek kad se to sve skupi, kao celina, možemo govoriti o procesu digitalizacije. Meni lično, posle dosadašnjeg iskustva, pomalo smeta što se proces digitalizacije pretpostavlja kao proces koji treba da bude skoro isključivo u službi stavljanja na uvid najširoj javnosti svih muzejskih fondova. Proces digitalizacije mora da bude, naprotiv, primarno u funkciji zaštite samog predmeta. To je osnovni razlog postojanja muzeja. Dakle, mi smo čuvari, zaštitnici, staraoci tog istorijskog nasleđa, kulturne baštine, i naša je osnovna obaveza da se staramo o kulturnim dobrima i da ih prenesemo narednim generacijama u najboljem stanju.

Proces snimanja u digitalnoj formi, *digitalizacija*, i dalje je prevashodno u funkciji zaštite i obrade samog predmeta, ali u novoj, fotografskoj formi. Tek sledeći korak je, zapravo, javno predstavljanje tih zbirki na pristupačniji, operativniji, brži, jednostavniji način, koje i ne mora da se odvija isključivo u prostoru muzeja, već i putem alternativnih medija, interneta, društvenih mreža, itd. Naravno, sada je sporno i pitanje u kojim formatima, kom obimu i kako se zaštititi od, recimo, kršenja autorskih prava i komercijalne zloupotrebe. To su pitanja na koja muzeološka struka kod nas nije dala konačne odgovore, pa se ne može očekivati ni od Muzeja grada Beograda da lako

nađe prava rešenja. Nažalost, ne postoje propisi u okviru vladajuće muzeologije u Srbiji koji regulišu to pitanje. Termin „digitalizacija” samo se provlači kroz neka podzakonska akta, ali pojam i metodologija nisu definisani.

Muzej je pre nekoliko godina pristupio izradi svog informacionog sistema (MIS). Nažalost, nismo dobili od Narodnog muzeja, kao krovne nacionalne muzejske institucije, obavezujuću formu, koja bi bila standard za sve muzeje u Srbiji, pa se, kao i većina ostalih muzeja, sami snalazimo i prilagođavamo neke svoje interne sisteme, u nadi da će jednog dana biti kompatibilni sa nečim što će biti zakonska obaveza. Digitalizacija obuhvata i proces obrade fotografija, sa svim podacima koje to podrazumeva, čak i mnogo opširnijim nego što zahteva standardni obim muzejskog inventara. Ovo je sistem daleko širi od toga, sa dopunskim podsistemima akvizicije, smeštaja, konzervacije, fototeke, koji podrazumeva aplikaciju digitalnih kopija, naravno, u formatu koji je dovoljan da se identifikuje predmet i stekne uvid u njegov sadržaj, ali ne i dozvoli mogućnost kopiranja, prenosa podataka preko društvenih mreža ili zlo- upotrebe, na bilo koji način, u komercijalne svrhe. Dakle, dostupni smo javnosti: Grdijanova zbirka je u celini obrađena na taj način, svih 10.000 predmeta. Jedino što Muzej grada Beograda, u potpuno neadekvatnom prostornom smeštaju, nema radnih niti tehničkih uslova da na licu mesta omogući pretraživanje po našim bazama podataka. Uz to, potrebno je da se u predstojećem periodu i za sve ostale zbirke na taj način završi unos podataka i da sistem bude u celini zatvoren. Ovaj proces je u toku.

IP: *Kada govorimo o digitalizaciji negativa, a shodno postojećim namerama da se realizuju određene izložbe, da li se skeniranje negativa obavlja u dovoljno velikoj rezoluciji koja bi mogla da zadovolji izradu neophodnih povećanja i koliko bi se podrazumevalo da su ona velika? Da li je, u tom smislu, ustanovljen neki okvir i, s obzirom na činjenicu da je danas moguće u lokalnoj sredini izraditi veoma kvalitetna povećanja tehnikom ink-džet štampe, da li se i u tom domenu vodi računa o upotrebi papira koji podrazumevaju zadovoljavajući kvalitet?*

DČ: Ne postoje standardi, to smo već pomenuli. Nikakvi propisi o tome nisu doneti; to je interno. Ti standardi se, inače, stalno povećavaju. Odluka je bila da se, u trenutku kada je početo skeniranje zbirke, radi u nekom formatu koji će zadovoljiti ne samo radne, već i neke osnovne izložbene potrebe. U zavisnosti od dimenzija, skenira se u rezoluciji 300 do 600 piksela po inču, što je dovoljno za štampu. Mnogo je veći problem što je skeniranje obavljeno sa kontakt kopija, dakle, sa pozitiva, a ne direktno sa negativa, i tu se već gubi jedan segment autentičnosti, kao i kvaliteta fotografije. U planu je da se, kada budemo radili zaista ambiciozne projekte, počev od buduće stalne postavke Muzeja grada Beograda, ono što bude odabrano iz Grdijanove zbirke ponovo skenira, ali sa originala. Međutim, to će biti poslednja tehnološka intervencija na tim predmetima, jer nije poželjno taj materijal često osvetljavati i manuelno manipuli-

sati njime. Za sada nas ovi skenovi sa kontakt kopija potpuno zadovoljavaju. Drugo je pitanje formata u kojima se radi ekspozicija izložbenih predložaka. Izložba Aleksandra Ace Simića je realizovana od originalnih pozitiva, dakle, nije intervenisano, niti su rađena naknadna uvećanja. Korišćeni su snimci do formata 40 x 50 cm. To je za jednu izložbu fotografija više nego dovoljno. Sve ostalo, osim scenskih intervencija, dobija karakter postera ili nekih drugih medija, takođe fotografskih, ali ne više muzeoloških. Mišljenja sam da, ako fotografiju tretiramo i kao istorijski izvor i kao jedinstveno umetničko delo, treba poštovati tradicionalne forme izlaganja, uz dopunu alternativnih savremenih medijskih priloga.

IP: *Da se sada usmerimo na pitanje za koje mi se čini da dotiče jedan od suštinskih problema organizacijskog sistema muzejskih institucija, a to je pitanje strukturiranosti depoa. Možemo slobodno reći da operativnost korišćenja zbirke upravo određuje način na koji su depoi modelovani. Kako je to rešeno u Muzeju grada Beograda? Zbog čega je, na primer, nemoguće u okviru vašeg rada govoriti o fotografijama Jeremije Stanojevića, koje upravo obuhvataju period između dva svetska rata?*

DC: Nemoguće je zato što Muzej grada Beograda nema rešeno svoje egzistencijalno pitanje. Mi nemamo zgradu, nemamo stalan izložbeni prostor; podstanari smo u vrlo skućenoj i nefunkcionalnoj zgradi. Muzej je, u takvim uslovima, bio strukturiran onako kako smo na početku opisali. Nije bilo lako, verovatno ni moguće, postaviti muzej sa fokusom na sam predmet, a ne na tradicionalno tumačenje tog predmeta. I dalje imamo neke dileme oko prihvatanja koncepta centralnog muzejskog depoa kao konačnog rešenja. Verovatno zbog toga što je to rešenje, ma kako idealno zvučalo u teoriji, u uslovima u kojima se nalazimo gotovo nemoguće primeniti. Možda bi, uz vrlo ozbiljne investicije i redistribuciju datog prostora, i sada bilo moguće formirati centralni muzejski depo, ali to trenutno nije realno očekivati. Međutim, to ne umanjuje značaj teorijske analize pitanja centralnog depoa u funkciji smeštaja i preventivne zaštite kulturnog dobra. Mislim da je to apsolutno budućnost, ne samo Muzeja grada Beograda nego i muzeologije uopšte. Ovo što mi danas u organizacionom smislu imamo, to je nasleđe vremena kada je bilo potrebno muzejsku građu predstaviti u smislu afirmacije nekih društvenih, političkih, nacionalnih ili bilo kakvih drugih interesa, pa su muzeji formirani takvi kakvi su.

U suštini, ako posmatramo osnovnu funkciju muzeja, a to je zaštita kulturnog dobra, pitanje centralnog depoa apsolutno izbija u prvi plan. Potpuno je nevažno da li se fotografija bavi 19, 20. ili 21. vekom, da li je reportažna, politička, umetnička ili privatna ili se, na primer, kao dokumentarna fotografija, bavi urbanizmom. Fotografija je jedinstven predmet sama po sebi i podrazumeva jedinstvene principe čuvanja, zaštite, obrade i prezentacije. Tek kada se ti osnovni principi poštuju, u drugoj fazi njenog muzejskog života počinje istraživački rad i stavljanje fotografije u kontekst

neke priče. Ali kustos je, pre svega, ili bi trebalo da bude, konzervator, zaštitar. Onaj koji se brine o predmetu. On može da tumači muzejski predmet, ali je to njegova sekundarna funkcija. Primarna funkcija je, naglasimo još jednom, zaštita kulturnih dobara. U svakom smislu. Takvu zaštitu je, u ovim uslovima koje imamo, teško ostvariti. Ova kancelarija u kojoj se sada nalazimo je istovremeno i depo; nefunkcionalan, ali drugi nemamo. Ja mogu da izađem i radim u hodniku, ali ne mogu da pronađem drugi prostor za depo. Kada se budu stekli politička volja, finansijske i prostorne mogućnosti da Beograd konačno reši pitanje svoga muzeja, najpre moramo da optimalno postavimo uslove preventivne zaštite. A ona se ostvaruje u centralnom depou, gde se predmeti grupišu po svojoj prirodi i čuvaju u adekvatnim uslovima. Papir, fotografija, metal, tkanina, slika na ulju, gravire, keramika... sve su to predmeti koji postavljaju neke svoje specifične zahteve. Funkcija centralnog depoa je upravo u tome da ih grupiše – deponuje, optimalno zaštititi a onda stavi na uvid stručnjacima, bez obzira na to da li su ljudi iz same institucije ili su istraživači sa strane.

Bio bih srećan, ali to verovatno neću za svog radnog veka dočekati, da se ideja jedinstvenog centralnog depoa za fotografiju Muzeja grada Beograda postavi makar u formi nekog inicijalnog dokumenta, istraživačkog projekta. Da vidimo kakva je to metodologija, kakvi uslovi, prostorne potrebe, kakva je oprema potrebna da se muzejska fotografija centralizovano zaštititi. Ovako kompleksni muzeji, kao što su Muzej grada Beograda ili Istorijski muzej Srbije i slični, nemaju nikakvog iskustva sa centralnim depoima, koji su, da ponovimo to, temelj savremene muzeologije. Kustosi koji se bave centralnim depoom su konzervatori u najširem smislu, što podrazumeva i dopunsko specijalističko obrazovanje. Kada je u pitanju zbirka Svetozara Grdijana, potrudio sam se, koliko je god to moguće, da je opremim, dovedem u ispravno tehničko stanje i ostavim u nasleđe, da recimo u narednih nekoliko decenija ne bude fizički ugrožena zbog uslova i smeštaja u kom se nalazi. Ali sam potpuno nemoćan da obezbedim optimalne mikroklimatske parametre. To je pitanje odgovornosti kulturne javnosti u celini, pre svega gradskih organa, koji decenijama, već čitav vek, ne razumeju značaj i potrebe muzeologije, niti prepoznaju Muzej kao brend, rodni list, ličnu kartu grada. Činjenica je da je Beograd jedina prestonica u Evropi koja u stvarnosti nema svoj gradski muzej, kao utemeljenu instituciju kulture. To je naša sramota i kulturni skandal. Ali nije to jedini skandal. Generalno, muzeologija Beograda i Srbije je ugrožena i u veoma je problematičnim uslovima. Pri tome, nisu ni muzejski radnici bez svog dela odgovornosti za opisano stanje.

IP: *Izgled današnjeg Beograda – govorim o oblasti šireg centra i njegove periferije – doživljava promene koje ne samo što poništavaju sliku već načete arhitektonske celine, već tim potiranjem izgrađuju neku novu, još nedefinisanu sliku grada. Da li u okviru Muzeja grada Beograda postoji inicijativa za otkupljivanje nove fotografske građe i koje bi mogle biti interesne sfere takvih akvizicija? Jasno je da vaša zbirka, koja se bavi periodom između dva*

svetska rata, ne podrazumeva savremeno doba, pa je ovo možda uopšteno pitanje. Ipak, da li je došlo do unapređivanja neke od postojećih zbirki kojima rukovodite i kakvu je to vrstu materijala podrazumevalo, odnosno, da li je u okviru Muzeja zaveden nov foto-grafski materijal?

DC: S jedne strane, mi imamo u muzeju nešto što se zove fototeka. Ona je kompleksna i nalazi se u dokumentacionom centru. Deo fototeke su fotografije koje dokumentuju zatečeno stanje i promene tokom druge polovine dvadesetog veka u Beogradu. Ti snimci nemaju status kulturnog dobra, ali predstavljaju dokumentarni trag savremenog Beograda. To nije uvek rađeno u skladu s nekim utvrđenim principima, s nekim planom, ali je u pitanju dragocena vizuelna arhiva. Bilo bi lepo da se razmotre mogućnosti strateškog, prostorno i vremenski višeslojnog fotografisanja Beograda. Za sada nam mnoge stvari izmiču. Kao da ne postoji dovoljno razvijena svest o tome da je sadašnjost istovremeno prošlost budućnosti, i da se već sada moramo potruditi da ostavimo trag koji će prepoznati i tumačiti našu stvarnost.

S druge strane, dešavaju se i neočekivana otkrića. Imao sam sreću da, tražeći neki materijal za izložbu o Beogradu šezdesetih godina, dobijem kutiju s filmovima za koje niko nije bio zainteresovan. Ispostavilo se da je reč o oko 5.000 negativa koje je neko vrlo profesionalno i sistematski snimio u vreme izgradnje mosta „Gazela” i pristupnih saobraćajnica. Nisu u pitanju samo građevinski radovi, nego i vizure Beograda s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina koje su tog, danas anonimnog fotografa privukle. U pitanju je dragocena tehnička i istorijska fotodokumentacija koja ostvaruje multifunkcionalnost jedinstvene tematske kolekcije. Snimci su sada skenirani i pripremljeni za sistematsku obradu. Ovakvi nalazi mogu biti slučajnost, ali postoje i brojne mogućnosti da se pristupi sistematskim akvizicijama kako bi se animirali autori i vlasnici fotografskih zbirki da sarađuju sa Muzejom grada Beograda. Konačno, postoji i politika planskih akvizicija, fokusirana na pozne kolekcije fotografske baštine. Formiranje novih fondova prikupljenih na ovaj način je složen postupak, koji zavisi od niza okolnosti. Ponekad se dogode zaista značajni otkupi, kao što je bio slučaj sa ulaskom u Muzej skoro 500 novih negativa, staklenih ploča koje je Aleksandar Aca Simić snimio između dva svetska rata. U pitanju je pripremljen i pažljivo vođen postupak koji je Muzeju, tokom dve godine rada, doneo dragoceno nasleđe, jedinstveno po svom sadržaju i značaju.

IP: *Izdavačka delatnost Muzeja grada Beograda koja se odnosila na zbirke fotografija uglavnom je podrazumevala kataloge zbirki u koje je uključen popis predmeta. Pomenuću Anastasa Jovanovića, Jeremiju Stanojevića, Svetozara Grdijana, Ristu Marjanovića (ratni period). Knjiga fotografija „Gradski nomad”, Aleksandra Ace Simića, podrazumevala je, čini se, nešto više od uobičajenog katalošskog izdanja zbirke. Postoji li ambicija da se pokrene štampanje monografskih izdanja koja bi, možda, u većoj meri bila orijentisana*

na tumačenje zbirke iz šire kulturološke perspektive, što bi moglo podrazumevati saradnju sa drugim muzejskim institucijama ili pojedincima?

DC: Pre svega, podsetio bih da je publikovanje muzejskih kataloga zbirki u funkciji preventivne zaštite na kojoj toliko insistiram u ovom razgovoru. Takođe, to je i susret, javna komunikacija sa korisnicima muzejske baštine. Izdavačka delatnost muzeja je u poslednjih desetak godina intenzivno predstavila delove ili celine zbirke koje čuvamo. Fotografija je pri tome bila zastupljena u meri kojom možemo da budemo zadovoljni. Sve veće fotografske celine su kataloški obrađene, publikovane i predstavljene javnosti. U poslednje vreme, Biljana Stanić je objavila katalog zbirke ratnih fotografija Riste Marjanovića iz perioda 1941–1944. i priprema izložbu u oktobru 2014. godine. Ljiljana Aćimović je publikovala kolekciju fotografija Gradskog poglavarstva Zemuna između dva svetska rata. Pod naslovom „Pogled preko reke“, predstavljeno je oko 200 potpuno originalnih fotografija ove zbirke.

Pomenuli ste i „Gradskog nomada“, kolekciju od 450 fotografija Aleksandra Ace Simića iz raznih zbirki Muzeja grada Beograda. Čini mi se da je ovaj začetnik srpskog fotožurnalizma i jedan od najznačajnijih srpskih fotografa prvi put predstavljen javnosti integralno, analitično, informativno i tehnološki odgovorno. Neposredna posledica ovog projekta je kontakt sa Simićevom porodicom i pomenuta akvizicija novih Simićevih radova. Prilikom selekcije, odlučio sam se isključivo za staklene ploče, vodeći računa o starosti i osetljivosti materijala. Snimke na 35-milimetarskom filmu smo za sada ostavili po strani i planiramo ih za otkup u nekom narednom periodu. Takođe, odabrani su radovi koji se odnose na Beograd i mogu da se dovedu u kontekst priče koju naš gradski muzej treba da ispriča. Deo tih ploča su originalni negativi čije smo autorske pozitive već posedovali u zbirkama, tako da sada čine potpunu Simićevu autorsku celinu. Najveći broj predmeta, oko tri četvrtine, potpuno su novi snimci koje upravo sada obrađujemo i nadam se da će izložba „Gradski nomad“ u neposrednoj budućnosti dobiti svoj nastavak. Stručna obrada ovih kataloga uslovljena je muzejskom metodologijom, kao i širinom pristupa koji autor primenjuje. U svakom slučaju, to je osnova za druge istraživače, da na poznatoj građi primene interdisciplinarnu metodologiju analize forme i sadržaja predstavljenih fotografija. Muzej grada Beograda je u tom smislu otvoren za svaki oblik saradnje.

IP: *Na koji način zauzimate stav prema fotografiji, u odnosu na njen položaj u okviru muzeja, kao istorijskog artefakta i estetskog predmeta? Fotografije Anastasa Jovanovića obuhvaćene su zbirkom umetničkih predmeta. Posmatrano sa pozicije današnjice, određen broj Jovanovićevih fotografija, u integralnom postupku nastanka, ništa manje nisu dokumentarne od, recimo, fotografija Ivana Gromana, koje pripadaju fondu zbirke istorije Beograda 19. veka, a koje u velikoj meri, po svojoj estetskoj vrednosti, nadilaze okvire istorijskog dokumenta. Kakvo je Vaše mišljenje o svemu tome?*

ĐĆ: Kontekst fotografije kao umetničkog predmeta i istorijskog izvora je složeno pitanje. Taj kontekst nije lako utvrditi a vezan je za oblast interesovanja svakog pojedinca koji se bavi fotografijom. Dakle, mene, kao istoričara, fotografija zanima kao muzejski predmet i kao trag prošlosti, kao izvor, kao dokument. Pri tome, fotografiju posmatram kao potpuno autentičan istorijski izvor, ravnopravan svakoj drugoj vrsti istorijskih izvora, pisanom, narativnom ili materijalnom tragu prošlosti. Kao takva, takođe podleže stručnoj naučnoj kritici, kojom se utvrđuje njena autentičnost, verodostojnost, kontekst i značaj u okviru šireg fonda znanja o prošlosti.

Istorijska fotografija je dragocena dopuna klasičnim istorijskim izvorima, a ponekada i jedini trag događaja o kojima ostali izvori ne govore. Ma koliko često bila snimana sa prethodnim planom i uslovljena voljom autora, u suštini ostaje nezaobilazno i nepristrasno ogledalo prošlosti. Naravno, fotografija je po prirodi svoje forme vizuelno bogata, atraktivna, samim tim zavodljiva i poželjan artefakt svake muzejske ekspozicije. Jasno je da istraživački postupak koji je istoričarima blizak može biti stavljen u ravnopravan odnos sa razmišljanjem nekoga ko se bavi fotografijom kao estetskim doživljajem ili naprosto tehnologijom fotografskog postupka. U slučaju kataloga i izložbe o Aleksandru Aci Simiću, ostvarena je kreativna saradnja sa Goranom Malićem, jednim od vodećih istoričara i teoretičara srpske fotografije. Ova saradnja može da bude primer čijim tragom u budućim istraživanjima treba ići.



gore: Aleksandar Aca Simić, ljubaznošću Muzeja grada Beograda
dole: Svetozar Grdijan, ljubaznošću Muzeja grada Beograda



Zbirka negativa iz zaoštavštine Svetozara Grdijana; Muzej grada Beograda, odeljenje za isotoriju Beograda od 1918. do 1941. godine; foto dokumentacija CEF

INTERVJU SA ZORANOM TRTICOM, KOLEKCIONAROM I JEDNIM OD OSNIVAČA UDRUŽENJA ZA PRIKUPLJANJE I PREZENTACIJU ISTORIJSKE GRAĐE FOTO-MUZEJ

Razgovor vodio Ivan Petrović

Ivan Petrović: *Zbirka predmeta kojom raspolazete počela je da se formira pre 40 godina. Pored fotografskih artefakata, ona uključuje razne druge predmete i tiče se filatelije, muzike i nosača zvuka, propagandnog dizajna, knjiga i još mnogo čega – kako ste jednom prilikom izjavili, lakše je reći šta kolekcija ne sadrži, nego nabrojati sve njene aspekte. Po svemu sudeći, fotografska zbirka je najobuhvatnija i njen status i položaj su sada takvi da prerastaju okvire privatnog arhiva. O osnivanju udruženja **Foto-Muzej**, njegovim strategijama i delatnostima svakako ćemo govoriti ovom prilikom, ipak, na samom početku razgovora bih postavio sledeće pitanje: da li ste postali kolekcionar fotografija zbog toga što ste imali potrebu da se bavite fotografijom ili je prikupljanje fotografija logična posledica jedne dosta šire znatiželje?*

Zoran Trtica: Još kao dečak predškolskog uzrasta često sam imao potrebu da stvari dovedem u logičan red. Sve što je više od dva, mene je fasciniralo i imao sam potrebu da to organizujem u neki sistem, napravim redosled. Odmalena sam svašta sakupljao, počevši od nalepnica za šibice, do filatelije i svega što je bilo dostupno jednom dečaku. Fotografiju sam takođe zavoleo kao dečak. Brat od strica mi je u toj dobi poklonio jedan fotoaparat koji je bio gotovo igračka. Koliko se sećam, bio je to mali, plastični, možda bakelitni fotoaparat iz tadašnje Istočne Nemačke. Za mene je to bilo čudo: mogućnost da proizvedeš isečak stvarnosti kroz oko kamere, onako kako ti vidiš tu stvarnost. Znatiželjan po svojoj prirodi, listajući časopise i literaturu o fotografiji, logično je da sam se zainteresovao i za istoriju fotografije. Sticajem srećnih okolnosti, obilazeći buvlje pijace, došao sam u priliku da kupim nekoliko fotografija iz Srbije 19. veka

i tako je počelo stvaranje kolekcije. To je za mene bilo čudo i fascinacija, jer tako nešto nisam pronašao u okviru svoje porodice, što bih mogao da nasledim kao artefakt. Međutim, samo skupljanje, zapravo, nije bilo primarno za mene. Čin saznanja i fascinacija koju ti artefakti nude bili su uzbuđujući i odlučujući. Moj stav je bio da je predmet, fotografija, u onoj meri univerzalan i uzbuđljiv u kojoj posmatrač sam može da oseti to uzbuđenje. Uporedo, sakupljajući našu staru fotografiju, bavio sam se i fotografijom kao autor. Fotografija je za mene tajna, ne u tehničkom smislu, već koja očara i nastani dušu. Ta magija fotografije me i u ovoj dobi opseđa.

IP: *Fotografska zbirka je zaista obimna i raznovrsna. Ako se ne varam, obuhvata više desetina hiljada jedinica i uključuje snimke koje su načinili fotografi i umetnici poput: Florena Gantenbajna, Paje Jovanovića, Samsona Černova, Anastasa Stojanovića, Milana Jovanovića, Pante Hristića, Ane Feldman, da ne nabrajamo dalje. Kakav je odnos u količini materijala, posmatrano sa tehničke strane, u smislu negativa i pozitivna, odnosno, čime kolekcija obiluje u pogledu imena autora i perioda kom snimci pripadaju?*

ZT: Moju zbirku čine fotografije, negativni na staklenim pločama i celuloidnoj podlozi, kao i slajdovi, ali su fotografije brojčano dominantne i čine glavni deo kolekcije. Relativno se lako može objasniti zašto je tako. Gotovo da se po pravilu na buvljacima i sajmovima antikviteta pojavljuju samo fotografije. Retke su prilike kada se nude negativni na staklenim pločama, jer se teško čuvaju, to jest, lako lome, a znajući na kakvom prostoru živimo, gde su česti ratovi i skučenost životnog prostora, takav materijal je uglavnom ili uništen ili odlagan u neadekvatnim uslovima, po podrumima, gde su vlaga i mikroklima učinile da nepovratno propadne. Kada govorimo o fotografiji kod nas u drugoj polovini 19. veka, fotografijom su se bavile samo profesionalne fotografske radnje i one su zadržavale negative na staklenim pločama, što je kao podatak bilo isticano na poleđini kartona na kojem je bila kaširana fotografija (zadržavali su pravo ponovne izrade fotografije). Fotografske radnje su radile izvesno vreme (od godinu dana do nekoliko decenija) i zatim su menjale namenu, a ti negativni su završavali ko zna gde. Meni nije poznato da je sačuvan neki negativ iz tog doba – mislim na period sedme i osme decenije 19. veka. Posle pojave negativna na celuloidnoj podlozi i amaterske fotografije, krajem 19. i početkom 20. veka, fotografija postaje široko pristupačan medij, pa se može naći veći broj negativna, međutim, mogu reći da i oni predstavljaju izvesnu retkost. U mojoj zbirci se nalaze dela gotovo svih fotografa koji su radili na teritoriji tadašnje Srbije. Ipak, postoje i fotografije ateljea za kojima decenijama bezuspešno tragam. Interesantan deo zbirke čine fotografije s početka 20. veka koje je slikar Uroš Predić načinio kao moguće predloške svojih slika (na svakoj fotografiji je rukom napisano gde ili šta je fotografisano).

IP: *Kada govorimo o buvljim pijacama, posmatrano sa stanovišta lokalnog, to su mesta*

koja opsegom svog značenja ulaze u rafinirane strukture društvenog i kulturnog života. Meni se oduvek činilo da su naši buvljaci mesta na kojima je moguće pronaći nevidljive olupine jedne imperije koja se raspala. Kako doživljavate buvlju pijacu? Za vas, kao kolekcionara, to je pre svega mesto nabavke, ali, da li se u nekom smislu sukobljavaju saznanja o uzrocima njegovog funkcionisanja sa ambicijom vašeg posla?

ZT: Buvlja pijaca je prvenstveno mesto pobune, bilo socijalne, bilo kulturne. To je mesto nepristajanja na postojeći vrednosni sistem, protivteža uzaludnosti postojanja, mesto osobenih i neprihvaćenih. Odlazak na buvlju pijacu je avantura. Uglavnom tražiš ono što ne nalaziš i nalaziš ono što nisi tražio, retko bude obrnuto. Odlazak na buvlju pijacu je za mene otklon od stvarnosti ili, bolje rečeno, banjsko lečenje od svakodnevice. Njeno funkcionisanje uslovljava nužnost. Tamo se izvesni ljudi bore da bi preživeli stvarnost, a oni drugi da bi od nje pobjegli. Na buvljaku sam čuo jednu značajnu rečenicu koju je uzvikivao prodavac: „Navali, narode! Vi juče bacite, mi vam to danas ponovo prodamo!“ Buvljak je kruženje, kao i sam život. Odbačeno ne znači bezvredno. Tamo možeš pronaći stvari za koje uopšte ne možeš očekivati da se tamo mogu naći. To je Ali-Babina pećina sa hiljadu hajduka. Problem buvlje pijace je što je neuređena i nelegalna, ali na sreću vrlo je vitalna. Vlasti je zabrane na jednom mestu, ona se pojavi na drugom.

IP: *Da li ste, kao kolekcionar fotografskog materijala, gajili naročitu sklonost ka određenoj temi? Da li je postojala, da tako kažem, neka specijalnost u okviru čitavog angažovanja i rada?*

ZT: Moja primarna tema, mogu reći i specijalnost, jesu fotografi i foto-ateljei u Srbiji, od prvog foto-ateljea pa do Prvog svetskog rata, zatim fotografi u Prvom svetskom ratu, kao i još mnogo tema u okviru posleratne fotografije, nakon 1918. godine.

IP: *Deo svoje kolekcije ste prvi put prikazali javno 2009. godine, na izložbi **Istorija svakodnevice – fotografi i fotografski ateljei u Srbiji do 1918, period kartonki**, koja je, u kustoskoj realizaciji Vladimira Perića, održana u galeriji Artget. Mene je na toj izložbi vrlo obradovala činjenica da su izloženi originali, ne reprodukcije, iako bi se njihovim uvećavanjem moglo dobiti na preglednosti. Neposredni susret s nečim što je odavno trebalo biti poznanica iz naše kulture i istorije fotografije kao da je potvrdio očekivanu mogućnost promena. Da li je ta izložba u nekom smislu promenila vaš odnos prema onome što posedujete? Jer, slobodno možemo reći da su privatne kolekcije jedan hermetičan sistem informacija i da njihova javna dostupnost uvek proizilazi iz stava vlasnika. U momentu kada je ona na jedan selektivan način ostvarila prvu komunikaciju s publikom, da li se pojavio neki zaokret, makar u najavi, kao potreba za redefinisanjem statusa tog akumuliranog materijala, potreba da se on sada pravilno objasni i kontekstualizuje?*

ZT: Danas je sve zasnovano na simulaciji. Kako kaže Bodrijar: „Život je danas postao simulakrum i spektakl“. U muzejima se izlažu replike kao originali i niko vas o tome ne obaveštava, pošto smatraju da to baš i ne morate znati. Živimo u vremenu integralne stvarnosti, nije ono što jeste, već jeste ono što centri moći imenuju da jeste. Na izložbi je prikazan autentičan materijal, originalne fotografije, jer nijedna kopija ne može pokazati što može original. Javljali su se određeni problemi oko izlaganja originala, ali nisam pomišljao da ih zamenim kopijama, jer direktnost originala sa posetiocem je nezamenljiva. Pošao sam od stava da vreme 19. i 20. veka jedino mogu objasniti artefakti nastali u tom vremenu. Vaše zapažanje o izložbi mi govori da sam bio u pravu. Kao što sam već rekao, duša izložbe bio je umetnik Vladimir Perić. Njegov angažman je doprineo da se izložba oblikuje i realizuje. Sama izložba nije promenila moj stav prema kolekciji, već samo dala mogućnost da se fotografije stave na uvid javnosti. Izložba je bila tako koncipirana da se fotografijom predstavi svakodnevica tog vremena, bez potrebe da se ona objasni. Svako je morao doneti nešto sa sobom da bi mogao nešto sa izložbe odneti. Hoću reći, svako je doživeo izložbu na svoj način, prema znanju i interesovanjima. Mislim da nije na meni da nešto objasnim kolekcijom, to treba da učine kvalifikovaniji od mene. Smatram da je fotografija univerzalna onoliko koliko je posmatrač univerzalan. Fotografija će vam onoliko reći koliko ste vi sposobni da iščitajte.

IP: *Sredinom 2012. godine osnovano je Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe – Foto-Muzej, spajanjem više arhiva privatnih fotografskih zbirki. Na taj način se ukupna zbirka usložnjava, ne samo zbog činjenice da se broj jedinica unutar fonda znatno povećao, već i iz prostog razloga što one sada, putem vašeg sajta, postaju vidljive i javno dostupne. Ko su ostale kolege koje čine tim Foto-Muzeja i kako jedošlo do ovakve vrste saradnje među vama?*

ZT: Prošle godine, na inicijativu Živojina Stevanovića, koji je prepoznao potencijal postojećeg fotografskog materijala koji se nalazi u privatnim kolekcijama, odlučili smo, nas nekolicina kolekcionara: Vladimir Janošev, Miroslav Aleksandrić i ja, da osnujemo udruženje, zajedno sa Živojinom, kao inicijatorom projekta, i Nemanjom Stankovićem, programerom, koje će nositi naziv *Foto-Muzej*, i koje bi bilo podrška sajtu istog naziva. Realizaciju i izgled sajta je uradio kolega Nemanja Stanković. Nekoliko meseci je trebalo za pripremu i obradu fotografija. Moram reći da smo mnogo raspravljali kako sajt treba da izgleda i šta bismo hteli njime postići. Problemi su iskršavali, a mi, nemajući model ugledanja, morali smo sami da ih rešavamo. Naše ideje su vremenom sazrele i uobličile se u jedan vrlo funkcionalan sajt. Najveći deo vremena smo utrošili na opis fotografija, na izradu lične karte svake fotografije, tj. šta svaka fotografija mora imati u svom tekstualnom delu. Kada smo to rešili, ta vrata otključali, onda su se ostala vrata sama otvarala. Nemanja je sve naše ideje uobličio i pretočio u sajt. Naši bazični

ciljevi udruženja, a takođe i sajta, jesu prikupljanje i prezentacija istorijske građe, što stoji i u samom nazivu udruženja. Fotografija, kao vrlo važna istorijska građa, naš je početak, međutim, postoji namera da obradimo i prezentujemo i ostalu istorijsku građu koja se nalazi u privatnim kolekcijama. Jedna od značajnih stvari jeste da su kolekcionari počeli da nam se obraćaju i da nude svoje zbirke, ili delove zbirki, da ih postavimo na naš sajt. Neposredno po početku rada sajta kontaktiralo nas je nekoliko institucija, udruženja, pa i pojedinaca, sa željom da se fotografije koje su na sajtu nađu na izložbama, u knjigama i kao prateći deo predavanja. Mislim da je time cilj udruženja i sajta ispunjen, a to je da fotografije koje se nalaze u privatnim kolekcijama budu javne i svima dostupne. Moram napomenuti da se udruženje bavi i izdavaštvom. Naš prvenac u izdavačkoj delatnosti je knjiga kolege kolekcionara i istraživača istorije fotografije Miroslava Aleksandrića – *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji (1860–1918)*. Knjiga obiluje podacima koji su, slobodno mogu reći, do sada bili nepoznati stručnoj javnosti. Tekstovi iz knjige o fotografima i foto-ateljima kolege Miroslava nalaze se i na sajtu udruženja.

IP: *Na kraju bih se dotakao pitanja, rekao bih, bitnijeg za sudbinu i status jedne kolekcije fotografskog materijala nego što su njena obimnost i sadržajnost, a ono se odnosi na uslove čuvanja. Materijal je mnogobrojan i vredan. Uključuje fotografije, negative na staklu i celuloidu, slajdove takođe. Uslovi čuvanja nisu istovetni za sve predmete, a reklo bi se da je održavanje fizičke dugotrajnosti jedan od osnovnih zadataka očuvanja baštine. Da li postoje strategije pomoću kojih bi se došlo do rešenja za adekvatno čuvanje vaše arhive?*

ZT: Fotografije čuvam uglavnom u specijalnim folijama koje imaju neutralnu PH vrednost, tako da se ne nastavlja proces propadanja. Kolekcije fotografija čuvam u albumima koji su istih karakteristika kao i folije. Naravno da postoji i izvestan broj fotografija koje nisu u folijama i albumima jer, prosto, nemam tolikog kapaciteta, bilo materijalnog bilo prostornog, da ih na takav način čuvam. To ne znači da su mi te fotografije manje značajne, već su to fotografije iz kasnijeg perioda i u boljem stanju, pa ih mogu čuvati u kutijama. Važni uslovi za čuvanje fotografija su temperatura i vlažnost prostorije. Ja, naravno, svoju kolekciju čuvam u stanu, tako da baš ne mogu kontrolisati uslove. Step en izlaganja fotografija svetlosti je takođe važan u njihovom čuvanju, pa se trudim da ih, koliko je moguće, od toga sačuvam. Retko ih izlažem svetlosti, a kad to radim, trudim se da to bude meka i indirektna svetlost. Staklene negative čuvam u kutijama i između svakog negativa se nalazi papir (da ne bi došlo do fizičkog oštećenja). Dagerotipije, koje su vlasništvo udruženja, čuvamo u njihovim originalnim kutijama i vrlo retko ih izlažemo svetlosti, jer još nije pronađen način da se zaustavi proces propadanja.

DAJEN ARBUS

*Tekst koji ovom prilikom iznosimo, najpre je, u prevodu Markite Franulić, sa italijanskog jezika za jugoslovensko govorno područje bio objavljen u časopisu Quorum 1990. godine u okviru poglavlja **Nekoliko američkih fotografa** koje je uredila Branka Stipančić i preuzet je iz časopisa **Idea Books Edizioni**, Milano 1982¹*

Tekst objavljujemo ljubaznošću Markite Franulić i Miroslava Mićanovića.

Ovaj tekst predstavlja kolaž izjava Dajen Arbus, zabeleženih sa magnetofonske trake, sa predavanja koja je održala 1971. godine, kao i iz nekoliko intervjua i nekih njenih zapisa.

Najviše volim da odem negde gde nikad ranije nisam bila. Ne ostavlja me ravnodušnom čak ni odlazak u nečiju kuću. Kad se približi čas polaska, ako moram da idem autobusom ili taksijem do tamo, imam osećaj kao da idem na sastanak na neviđeno. Uvek mi je to tako izgledalo. Ponekad se prepadnem: „Bože, evo, vreme je, a ja u stvari ne želim da idem“. A onda, kad već krenem, uhvati me nekakvo uzbuđenje koje nikako ne uspevam da savladam. Da je to samo znatiželja, teško bih nekome mogla da kažem: „Želim da vas posetim i da čujem sve o vama“. Sigurno bi mi rekli: „Vi ste ljudi“, i bili bi vrlo oprezni. Ali fotoaparati su kao neka propusnica. Mnogi ljudi žele da im se posveti malo pažnje, a takvu vrstu pažnje, izgleda, svi mogu da prihvate. Na kraju im se zapravo svidim. Kad sam izuzetno prijatna prema njima. Samo sebi izgledam kao da imam dva lica. Sva se topim, i to me ljuti. Malo sam previše ljubazna. Na sve kažem: „Ooo!“ Čujem samu sebe kako govorim: „Izvanredno!“, a stojim preko puta žene koja se krevelji. Ja zaista i mislim da je to izvanredno. Što ne znači

1 Pogledati u: QUORUM, časopis za književnost, broj 1, Zagreb 1990. godine, 291-334; YU ISSN 0352-76.

da i ja želim tako da izgledam, niti da želim da moja deca tako izgledaju. Niti da želim da se poljubim s nekim takvim. Hoću prosto da kažem da je tako nešto bez sumnje izvanredno. Uvek se dogode dve stvari. Jedna je da imaš utisak da ti je to već poznato, a druga da misliš da je to nešto sasvim jedinstveno. Ipak, uvek postoji neka tačka u kojoj uspem da se poistovetim s njima. Svi bi hteli da prenesu određenu sliku sebe, ali ona ispadne drugačije, a ta druga slika je ona koju ljudi vide. Kada nekog ugledaš na ulici, prvo što primetiš je neka njegova mana. Samo po sebi je sjajno što svi imamo neke specifične osobine, ali pošto smo nezadovoljni onima koje imamo, sami stvaramo i neke potpuno nove. Naš spoljašnji izgled zapravo predstavlja način da drugima pokažemo šta želimo da misle o nama, ali ono što želimo da drugi znaju o nama uvek se razlikuje od onoga što oni stvarno znaju o nama, bez obzira na naše želje. To je povezano sa onim što sam uvek nazivala jazom između namere i učinka.

Ako pažljivo osmotriš stvarnost, ako joj se nekako zaista približiš, ona postaje fantastična. Stvarno je fantastično što ovako izgledamo i što to ponekad vrlo jasno možemo videti na fotografijama. Ima nečeg ironičnog u svetu, u činjenici da ono što želimo nikad ne ispadne onakvo kakvo smo želeli da bude. Hoću reći da je nemoguće izaći iz svoje kože i postati neko drugi. O tome sam govorila. Da tuđa tragedija nije ista kao tvoja.

Fotografija mora biti specifična. Sećam se kako sam davno, kad sam se tek počela baviti fotografijom, mislila: „Postoji strašno mnogo ljudi na svetu i biće veoma teško sve njih fotografisati, međutim, ako snimim neku vrstu opšteg ljudskog bića, svako će moći da ga prepozna“. To će biti nešto što se inače naziva običnim čovekom ili tako nekako. Moja učiteljica Liset Model (Lisette Model) konačno mi je objasnila da, što je neko specifičniji, to će rezultat biti uopšteniji. S tim se moraš suočiti. Možeš nalaziti izgovore, ali mislim da se toga uverenja moraš osloboditi.

Sam proces ima osobine preciznog, prodornog posmatranja kome druge inače ne podvrgavamo. S fotoaparatom u rukama, postajemo gori prema drugima. Pomalo je hladan, pomalo grub. Ne želim reći da su sve fotografije zlonamerne. Ponekad nešto prikažu boljim nego što smo mislili da jeste, ili čudno drugačijim. Ali pažljivo posmatrati znači ne izbegavati činjenice, ne bežati od stvarnog izgleda stvari.

Mnogo puta sam fotografisala nakaze. Oni su bili jedna od prvih stvari koje sam fotografisala i to je za mene bilo strašno uzbudljivo. Prosto sam ih obožavala. Još i danas obožavam neke od njih. Ne želim da kažem da su mi to najbolji prijatelji, ali oni bude u meni mešavinu osećaja srama i strahopoštovanja. Imaju nečeg legendarnog u sebi. Poput onih likova iz bajki koji te zaustavljaju i traže od tebe da rešiš zagonetku. Mnogo ljudi živi u strahu da će doživeti neko bolno iskustvo. Nakaze su rođene sa svojim traumama. Već su prošli na životnom ispitu. Oni su aristokratija.

Gotovo me uopšte ne privlači fotografisanje poznatih ljudi ili poznatih motiva. Oni me očaraju u početku, dok jedva da znam nešto o njima, ali čim postanu opšte poznati

prestanu da me zanimaju.

Ponekad vidim neku fotografiju ili sliku, gledam je i mislim – to nije tako. Ne mislim da mi se ne sviđa; može biti fantastična, ali ima nečeg u njoj što ne štima. Pretpostavljam da je to moj lični osećaj za činjenice. U meni će se javiti jedno snažno „ne“. To je sasvim poseban osećaj da to nije stvarno, da je stvarnost potpuno drugačija. Ne kažem da se taj osećaj u meni javlja samo dok gledam slike koje mi se ne sviđaju. Javlja se i dok gledam slike koje veoma volim. Kada izađeš, sve što ti ostaje si ti sam, sve fotografije nestaju i ti misliš: „Bože moj, ovde je zaista sve drugačije“. Mislim da to ne možeš preneti baš onakvim kakvo jeste, ali ga možeš prikazati što bližim onome što jeste.

Kad sam bila mala zamišljala sam da čim se nešto izgovori, to više nije istina. Naravno, ostavila sam se toga, jer da nisam, vrlo brzo bih poludela. Ali ono što pokušavam da kažem je vrlo slično tome. Čim negde nešto napraviš, želiš ići drugde. Osećaš se nape-
tim.

Nudistički kampovi za mene su bili sjajan motiv. Kroz nekoliko godina posetila sam tri takva kampa. Prvi put 1963. godine; ostala sam čitavu sedmicu i bilo je zaista uzbudljivo. To je bio najotrcaniji kamp i zato je, iz nekog razloga, bio i najlepši. Raspadao se. Ni trava nije rasla, samo lišajevi. Oduvek sam želela da odem tamo, ali se nisam usudila nikome da kažem.

Direktor me je dočekaao na autobuskoj stanici jer nisam imala auto, pa sam morala njegovim. Bila sam vrlo nervozna. Rekao mi je: „Nadam se da ste svesni da ste došli u nudistički kamp“. Pa, nadam se da jesam. Tako smo se složili oko toga. A onda mi je održao mali govor: „Videćete da je moral ovde na višem nivou nego u spoljnom svetu“. Njegovo obrazloženje bilo je da ljudsko telo nije tako lepo kao kad je u ljušturi i ako ga pogledaš izbliza, sva tajna nestaje.

Puni su nekakvih pravila. Sećam se da su u jednom kampu postojala dva razloga za izbacivanje. Muškarac je mogao biti izbačen ako ima erekciju, a i muškarci i žene zbog nečega što liči na buljenje. Imali su poseban izraz za to. Bilo je dopušteno gledati druge, ali ne preterano upadljivo.

To pomalo liči na sanjanje, gde nisi siguran da li su to tvoji snovi. Prvi put sam ostala zapanjena. Nikad ranije nisam videla toliko golih muškaraca, nikad ranije nisam videla toliko golih ljudi odjednom. Prvi čovek kojeg sam videla kosio je poljanče. Pomisliš da ćeš se osećati pomalo blesavo, krećući se okolo bez ičega na sebi osim fotoaparata. Ali to je baš zabavno. Za nekoliko minuta naučiš kako ćeš to raditi i postao si nudista. Možeš misliti da nisi, ali ipak jesi.

Činilo mi se da nudisti nose više odeće na sebi nego ostali ljudi. Kad idu do jezera, muškarci obuvaju čarape i cipele, a u čarape uvuku cigarete. Žene stavljaju naušnice, šešire, narukvice, satove, cipele s visokom petom. Ponekad sretnoš nekoga ko na sebi nosi samo flaster. Ubrzo počneš da razmišljaš o svemu tome. Mislim, o tome kako tamo možeš naići na prazne flaše ili na zardale metalne značkice na tlu, kako jezersko dno ispušta mulj na posebno gadan način, okolina smrdi, šume izgledaju šugavo.

Pomisliš kako su Adam i Eva, u zemaljskom raju, nakon istočnog greha, molili Gospoda da im oprost, a On je u svom beskrajnom gnevu rekao: „U redu. Ostanite u rajskom vrtu. Civilizujte se. Rađajte. Uništite ga.“ I oni su to učinili.

Jedna od stvari od kojih sam patila kao dete bila je ta da nikad nisam osetila opasnost od nesreće. Bila sam zatvorena u atmosferi nestvarnosti, koju sam jedino i mogla osećati kao nestvarnost. A taj osećaj da sam imuna, ma koliko to može izgledati apsurdno, bio je bolan. Bilo je to kao da dugo vremena nisam mogla dobiti pravo na nasleđivanje svoga kraljevstva. Činilo mi se da svet pripada svetu. Mogla sam da naučim neke stvari, ali to nikad nije bio plod vlastitog iskustva.

Kao dete nisam imala velikih ambicija. Nisam obožavala heroje. Nisam čeznula za sviranjem klavira ili za nečim drugim. Slikala sam, ali mrzela sam slikanje i napustila sam ga odmah posle gimnazije jer su mi stalno govorili da sam sjajna. To je bilo vreme individualnog izražavanja, pa sam pohađala privatnu školu, gde su me stalno pitali: „Šta bi želela da radiš?“ A kad bih nešto napravila, rekli bi: „Odlično! Sjajno!“ To me činilo nesigurnom.

Sećam se da sam mrzela miris boje i zvuk koji stvara povlačenje kista po papiru. Ponekad uopšte nisam gledala, nego sam samo slušala taj grozni zvuk. Nisam želela da mi govore da sam sjajna. Smatrala sam da, ako sam tako sjajna u tome, onda to nije vredno truda.

Uvek mi se činilo da se fotografija nastoji baviti činjenicama, dok se film bavi fikcijom. Najbolji primer koji znam je onaj kad u bioskopu vidiš dvoje u krevetu, pa nastojiš zaboraviti ono što svi savršeno dobro znamo – da su toj sceni prisustvovali i režiser i snimatelj i raznorazni majstori svetla i da to dvoje u krevetu uopšte nisu bili sami. Ali kad gledaš fotografiju, ne možeš da zaboraviš prisustvo fotografa.

Jedna prostitutka koju sam poznavala pokazala mi je album kolor fotografija koje je snimila aparatom „instamatic“, na kojima su muškarci koje je pokupila na ulici. Nije se radilo o intimnim scenama. Bile su to jednostavno fotografije muškaraca koji sede na krevetu u motelskim sobama. Sećam se jedne na kojoj je muškarac sa grudnjakom. Običan čovek, dobrodušan tip čoveka i prosto je hteo da proba grudnjak. Kao što bi svako želeo da proba grudnjak ili nešto drugo što neko drugi ima, a on nema. Bio je to dirljiv prizor. Bila je to uistinu lepa fotografija.

Nekoliko puta sam doživela iskustva koja su za mene bila potpuno slična fotografiji, iako su bila posve nevizualna. Ne znam da li ću to moći da opišem. Jedno takvo iskustvo bilo je senzacionalno. Otišla sam na ples za hendikepirane. Nisam imala fotoaparat sa sobom. U početku sam se užasno dosađivala. Stajala sam u uglu i kajala se što sam uopšte došla. Nisam mogla da fotografišem, a nije ni bilo skoro ničeg što bih pozelela da snimim.

Tamo je bilo mnoštvo raznoraznih hendikepiranih osoba. Jedna žena mi je rekla stravičnu stvar, da oboleli od cerebralne paralize ne vole one koji su preboleli dečju paralizu, a ni jedni ni drugi ne vole retardirane. Posle određenog vremena neko me

zamolio za ples, a zatim sam plesala još s nekima. Počela sam se odlično zabavljati. Ne mogu to da objasnim. Neugodno u svemu tome bilo je to što sam iznenada postala neko poput Džin Šrimpton (Jean Shrimpton). Imaš osećaj da si iznenada senzacionalan samo zbog sklopa okolnosti. Nešto se preokrenulo i odjednom si postao osoba koja odskače. Moj odnos prema tim ljudima se potpuno promenio i zaista sam se sjajno provela. Onda mi je žena koja me dovela na tu zabavu pokazala jednog čoveka i rekla: „Pogledaj onoga tamo, umire od želje da zapleše s nekim, ali se boji“. Bio je to muškarac od šezdesetak godina, retardiran i vizualno me uopšte nije zanimao jer na njemu nije bilo ničeg čudnog.

Izgledao je kao bilo koji šezdesetogodišnjak. Ništa posebno. Počeli smo da plešemo, a on je bio veoma stidljiv. Bilo je u njemu zapravo nečega što kao da mu je ostalo još iz vremena kad je bio jedanaestogodišnjak. Pitala sam ga gde stanuje i on mi je odgovorio da živi na Koni Ajlendu sa ocem od osamdeset godina. Ja sam ga onda pitala radi li negde, a on mi je odgovorio da leti prodaje sladoled. Zatim mi je rekao nešto neverovatno. Otprilike ovo: „Nekada sam se brinuo“, govorio je vrlo polagano, „brinuo sam se što sam ovakav. Što ne znam nešto više. Ali danas“, govoreći to zaiskrile su mu oči, „danas se više ne brinem“. To me nokautiralo.

Volim da poslažem stvari oko kreveta – fotografije koje volim i druge stvari, i menjam ih manje-više jednom mesečno. Izazivaju u meni neku vrstu sublimalnog osećaja. Ne samo dok ih promatram, nego i onda kada ih gledam ne gledajući u njih. Počinju čudno da deluju na mene.

Pretpostavljam da su mnoga ova zapažanja proizašla iz dosade. Ne mogu da se prisilim na rad. Ne pomaže mi kačenje lepih predmeta na zid, niti upoznavanje same sebe. Vrlo često, upoznavanje sebe ne vodi nigde. Ponekad te ostavlja praznim. Kao na primer, ovde sam, to sam ja, imam svoju životnu priču. Ima stvari koje su mi tajanstvene i stvari koje mi smetaju. Ali ima trenutaka kada mi se čini da sve to ne služi ničemu.

Čitanje me takođe podsticalo na rad. Na indirektan način. Ne radi se o tome da nešto čitam i onda odjednom odem da snimim fotografiju. Maska mi je pomisao na ilustriranje pesama. Ali, evo, na primer, nečeg što nisam nikad fotografisala, a što je za mene poput fotografije.

Postoji jedna Kafkina pripovetka, „Istraga jednog psa“, koju sam davno pročitala a posle toga sam je čitala više puta. To je čudesna priča koju piše jedan pas o pravom pasjem životu jednog psa. Jedna od mojih fotografija mora da je bila inspirisana ovom pričom, jer se radilo o fotografiji psa. Bilo je to pre dvadesetak godina, kada sam letovala u Martas Vinjardu. Jedan pas je dolazio svakog dana u sumrak. Veliki pas. Neka vrsta mešanca. Imao je sive oči, vajmarski sive oči. Sećam se da sam bila prilično opčinjena njim. Dolazio je i zurio u mene na način koji mi se činio mitskim. Nije lajao, nije se mazio, samo me fiksirao pogledom. Mislim da mu se nimalo nisam sviđala. Snimila sam ga, ali nije dobro ispalo.

Ne volim osobito pse. Bolje rečeno, volim pse lualice i pse koji ne vole ljude. Kad bih htela da napravim fotografiju psa, snimila bih nekog takvog psa. Nikad ne bih fotografisala psa koji leži u blatu.

U početku sam radila fotografije s krupnim zrnom. Privlačilo me to što su sve te silne tačkice ostavljale utisak tkanja. Sve se moglo svesti na mrežu sastavljenu od tačkica. Koža je postajala poput vode, voda poput neba. Radi se više svetlom i senkom nego telom i puti. Ali nakon nekog vremena odjednom sam poželela da krenem drugim putem. Htela sam da vidim prave razlike između stvari. Ne mislim na teksturu. Ne želim ni da pomislim da neka fotografija može biti zanimljiva samo zbog svoje teksture. To me upravo iritira. Ne vidim tu ništa zanimljivo. Ali htela sam da vidim razliku između puti i tkanine, gustoću različitih materija: vazduha, vode, zraka svetlosti. I tako sam, malo-pomalo, morala da naučim različite tehnike da bih sve to razjasnila. Postala sam stvarno opsednuta jasnoćom.

Imala sam svojevremeno teoriju o fotografiji. Bio je to osećaj interveniranja između dva događanja ili između događanja i pauze. Nisam išla ni na šta veliko. Bilo je to poput nekakve ekspresije koju nikad nisam videla ili koju nikad ne bih videla. Kada radiš blicem, u trenutku okidanja praktično si slep i to me u početku uzbuđivalo. Hoću reći da blic umnogome menja svetlosne prilike i otkriva ono što se ne vidi. Ali upravo to mi se smučilo. Počelo je da mi nedostaje svetlo onakvo kakvo je u stvarnosti i sada se nastojim vratiti nekoj vrsti tame, tamo gde postoji normalna tama. Nedavno sam otkrila koliko mi se na fotografiji stvarno sviđa ono što se na njoj ne vidi. Prava fizička tama. Ponovno otkrivanje tame za mene je uzbuđljivo.

Ono što me uzbuđuje kod tzv. tehnike – mrzim ovaj termin jer zvuči kao nekakav trik – jeste to da mi ona izgleda kao da dolazi iz kakve tajanstvene dubine. Hoću reći, ona se može odnositi na papir i razvijач i te stvari, ali ona pre svega proizlazi iz određenog odabira koji je neko davno izvršio i koji ga i dalje zaokuplja.

Otkriće je gotovo uvek nešto suptilno, neizbežno. Nastojimo se približiti lepoti našeg otkrića. Tako se sužava naš delokrug i specijaliziramo se. To otkriće je povezano sa određenom vrstom svetla koja neki imaju, kvalitetom kopije i sa izborom motiva. Postoje milioni mogućih odabira. To je na neki način pitanje sreće, ili čak nesreće. Neki mrze određenu vrstu složenosti. Drugi žele samo to. Ali ništa od toga zapravo nije namerno. To dolazi iz tvoje naravi, iz tvog identiteta. Svako ima nekakav identitet. To je neizbežno. To je ono što ostaje kad sve ostalo odbaciš. Ja smatram da su najlepša otkrića upravo ona koja su došla spontano.

Neke fotografije su eksperimentalni prepadi, a da to ni ne znaš. Koji onda postanu metod. Važno je raditi ružne fotografije. To su one koje pokazuju nešto novo. Pomoću njih možeš prepoznati nešto što nisi video na taj način pre nego što si video te fotografije.

Mrzim pojam kompozicije. Ne znam što je to dobra kompozicija. Verovatno bi trebalo da znam nešto o tome i osećam to na svoj način, pošto sam radila dosta na tome,

tražeći ono što mi se sviđa. Ponekad je kompozicija vezana uz određenu svetlinu ili uz osećaj mira, dok je drugi put plod nekakvih čudnih grešaka. Može se raditi na pravi način ili na pogrešni. Ja ponekad volim pravi, a ponekad pogrešni. To je kompozicija. Nedavno sam snimila jednu fotografiju – to mi se i pre događalo – i napravila različite probne kopije. Svakoj je nešto nedostajalo. Osećala sam da sam pogrešila i htela sam da ponovim snimak. Ali jedna kopija je bila posebna, gotovo smešna, kao da je ta gospođa snimila muža. Nije imala nimalo prefinjenosti, bila je upravo ružna, ali imala je nešto posebno i uzbuđujuće. Malo-pomalo, počela je da mi se dopada, i danas sam potajno zaljubljena u nju.

Mislím da je fotoaparat na izvestan način velika muka. Tvrdoglav je, odlučan u tome da napravi nešto po svome kad ti želiš da snimiš nešto drugo. Nužno je pomiriti ono što ti želiš s onim što želi aparat. On je poput konja. To u stvari i nije dobro poređenje pošto nisam baš neki jahač, ali hoću reći da moraš naučiti kako ćeš s njim.

Radila sam s različitim aparatima. Jedan tip će biti sjajan u određenim situacijama, ili ga ja mogu učiniti sjajnim; drugi će biti tup, ali ponekad mi se ta tupost sviđa i dobiću ono što želim. Imam snažan osećaj da je fotoaparat drugačiji od mene. Ne osećam onu potpunu poistovećenost s njim.

Znam njime dobro da rukujem, iako nisam baš tako dobra. Ponekad, kad premotavam film, zaglavi se ili nešto drugo nije u redu, i ja onda prosto počnem da okidam i vrlo često uskoro sve opet bude u redu. Tako ja doživljam aparate. Ako ih malo ostaviš na miru, oni će se sami popraviti. Uz neke izuzetke.

Bilo je trenutaka kada bih se uspaničila, a to me još ponekad uhvati – kada bih gledala u objektiv i sve mi je izgledalo ružno i nisam shvatala što to nije u redu. Ponekad to izgleda kao gledanje u kaleidoskop. Okrećeš ga na sve strane, ali ništa ti se ne sviđa. Nekad sam mislila da će se sve rešiti ako napravim zbrku. Ali kako to nisam mogla da uradim, povukla bih se ili bih počela pričati ili bih, ne znam, nekud otišla. Ali mislim da se te stvari ne mogu predvideti, jer u čitavom procesu uvek ima nečeg tajanstvenog. Vrlo često kad ideš da fotografišeš to izgleda kao da ideš na kakvu svečanost. Izbor za mis, na primer. Imaš u glavi ideju kako će to izgledati, da će tamo biti sudije koje će između takmičarki izabrati pobednicu; onda odeš i nije uopšte onako kako si zamišljao. Nekad pak, kad ideš na neki skup s malo ljudi, misliš da će sve biti jednostavno i lako za fotografisanje. Ali onda uočiš da je jedna osoba ovde, druga tamo i da se uopšte ne približavaju jedna drugoj. Nije jednostavno snimiti ni porodicu, ako želiš da pokažeš čitavu porodicu, jer koliko su često i otac i majka i dvoje dece na istoj strani sobe? Osim ako im ne kažeš da odu tamo.

Koristim zatečenu situaciju. Ne aranžiram stvari oko sebe. Ako sam pred nečim što nije aranžirano, ne sređujem to, nego sebe.

Sećam se da sam jednog leta mnogo radila u Vašington skver parku. Mora da je to bilo negde 1966. Park je bio podeljen zrakasto postavljenim stazama, koje su odvajale različita područja. S jedne strane nalazili su se mladi drogirani hipiji, s druge lezbejke,

i to one oštre, hardkor lezbejke. U sredini su bili alkoholičari. Oni su bili neka vrsta prve stepenice i devojke koje su dolazile iz Bronksa su da bi postale hipi morale da spavaju s pijancima, kako bi mogle da pređu na drugu stranu kod drogiranih hipija.

To je bilo zaista stravično i plašilo me je. Mogla sam da postanem nudista, mogla sam da postanem sto drugih stvari, ali nikad ne bih mogla da budem kao ti ljudi. Bilo je dana kada tamo nisam smela da radim, ali i dana kada sam smela. Posle nekog vremena smela sam da se zadržim malo duže. Upoznala sam neke od njih. Dosta sam se motala onuda. Na neki čudan način, ličili su na skulpture. Jako sam želela da im se približim i tako sam morala da ih pitam smem li da ih fotografišem. Ne možeš nikome toliko da se približiš a da mu ništa ne kažeš, mada sam i to radila.

Čudno je što se nikad ne bojim kada gledam kroz okular. Neko bi mogao da mi se približi s pištoljem ili s nečim sličnim, a ja bih nastavila da držim oko prikovano uz okular, kao da sam neranjiva. To mi se zaista čini izvanrednim. Znam da postoje granice. Bog zna da, ako bi na mene počele jurišati neke trupe, došao bi trenutak kad bih se prestrašila da bi me mogli ubiti. Ali fotoaparati ima određenu moć. Svi znaju da je onaj ko ima fotoaparati u prednosti. Posедуje magični predmet koji će im nešto učiniti. Zadržati ih, na izvestan način.

Nekad sam mislila da sam stidljiva i dugo sam istrajala u toj stidljivosti. Sećam se da sam jako uživala kad bi me ostavili po strani i pustili da čekam. To mi se i danas događa. Pretpostavljam da to vreme čekanja koristim da bih smirila nervozu ili, ne znam, naprosto za čekanje. To nije baš produktivno vreme. Dapače, prilično je dosadno.

Sećam se da sam jednom otišla na neku predstavu transvestita i morala sam četiri sata da čekam među kulisama, a onda nisam smela da fotografišem i rekli su mi da se vratim druge večeri. Ali nekako mi se svidelo to iskustvo, jer bila sam očarana i dok sam se dosađivala. Da, bilo je dosadno, ali bilo je i čudesno, sa svim tim ljudima što dolaze i odlaze. Pri tom, još sam i gledala ono što je trebalo da fotografišem, a nisam smela, što je ponekad prijatan osećaj.

Kinezi imaju teoriju da se kroz dosadu dolazi do očaranosti i ja mislim da je to tačno. Nikada ne bih izabrala neki motiv zbog onoga što on znači za mene ili zbog toga što ja mislim o njemu. Treba prosto izabrati motiv, a ono što osećaš prema njemu, što on znači, počinje se otkrivati ako naprosto izabereš taj motiv i obradiš ga na pravi način. Jednu sam osobu često fotografisala. Videla sam je jednog dana na ulici. Vozila sam bicikl po Trećoj aveniji, a ona je bila s prijateljicom. Obe su bile ogromne, visoke skoro metar osamdeset i debele. Mislila sam da su to dve debele lezbejke. Ušle su u restoran, ja sam ih pratila i upitala ih da li mogu da ih fotografišem. Rekle su: „Da, sutra ujutro“. Nakon toga bile su, izgleda, uhapšene i provele su noć u zatvoru. Kada sam drugog jutra oko 11 došla do njihove kuće, one su se pele stepenicama baš iza mene. Prvo što su rekle bilo je: „Mislim da joj moramo reći“. Ne znam zašto su to smatrale svojom obavezom. „Mi smo muškarci.“ Ostala sam veoma mirna; da pravo kažem, bilo mi je

drago.

Jednu od njih upoznala sam prilično dobro. Uvek je odevena u žensku odeću i prosti-tuiše se kao žena. Nikad ne bih pomislila da je muškarac. Naprosto, ne mogu u njoj da vidim muškarca. Obično to primetim, ali ona nema nijednu od osobina transvestita ko-je mogu da prepoznam. Odlazila sam s njom u restorane i svi su se muškarcu okretali i gledali je, pozdravljali je uzvicima i zvižducima. To je bilo namenjeno njoj, ne meni.

Poslednji put sam je videla na proslavi njenog rođendana. Nazvala me i rekla da priređuje slavlje i pitala me da li bih došla a ja sam rekla: „Sjajno“. Bilo je to u nekom hotelu na uglu Brodveja i Stote ulice. Nikad u životu nisam bila na takvom mestu. Bila sam na nekim prilično gnusnim mestima, ali to predvorje je bilo zaista poput pakla. Nekakvi izbuljeni tipovi s ljubičastim ili skoro ljubičastim beonjačama i licima između crne i ljubičaste boje vukli su se tamo-amo, nešto zastrašujuće.

Lift nije radio pa sam odlučila da se popnem peške. Proslava je bila na četvrtom spratu; po stepenicama su ležala telesa. Na svakom spratu je trebalo da preskočim troje ili četvoro. Konačno sam došla do njene sobe. Velika proslava njenog rođendana bile smo ona i ja, njena prijateljica prostitutka sa svojim prijateljem, i torta.

Važno je znati da se nikada ništa ne zna. Treba sam da otkriješ koji je pravi put za tebe. Vrlo rano sam shvatila da se na fotografiju ne stavlja ono što će samo izaći. I obratno, ono što izlazi samo nije ono što se stavlja na nju.

Nikad nisam snimila fotografiju koju sam htela da snimim. One su uvek ili bolje ili gore. Za mene je sadržaj fotografije uvek važniji od fotografije. Složeniji je. Imam smisla za tehničku stranu fotografije, ali to mi nije svetinja. Smatram da je fotografija važna zbog onoga što predstavlja. Hoću reći, ona mora nešto predstavljati. A to što ona predstavlja uvek je važnije od onoga što ona jeste.

Zaista mi se čini da imam nekakav instinkt za vrednost stvari. To je vrlo suptilno i po-malo zbunjujuće, ali zaista verujem da ima stvari koje niko ne bi video da ih ja nisam snimila.

FOTODOKUMENTI 02

Salon Muzeja savremene umetnosti

od 7. septembra do 28. oktobra 2012.

Umetnici: Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker, Boris Lukić, Goran Micevski, Vesna Mićović, Andrea Palašti, Dragan Petrović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Belgrade Raw, Mihailo Vasiljević, Srđan Veljović

Ulična galerija

od 8. septembra do 20. septembra 2012.

Andrea Palašti, iz serije Short Cuts

Kustosi: Miroslav Karić, Slađana Petrović Varagić i Una Popović

Remont - nezavisna umetnička asocijacija

od 7. septembra do 28. septembra 2012.

Centar za fotografiju

U punom svetlu: fotografije iz kolekcije Centra za fotografiju

Učesnici: Jovan Radović, Branka Nedimović, Dragomir Krčmarević, Ljubomir Šimunić Šime, Petar Mirosavljević, nepoznati autor

Kustosi: Mihailo Vasiljević i Ivan Petrović, urednici Centra za fotografiju

PRATEĆI DOGAĐAJU U OKVIRU IZLOŽBE FOTODOKUMENTI 02

Stručni skup: Fotografske zbirke i kolekcije – predavljanje fotografske građe iz fondova muzejskih institucija i nezavisnih fotografskih udruženja, Salon MSUB
16. i 17. oktobar 2012.

Organizator skupa: Centar za fotografiju, Beograd

Srđan Veljović, fotograf, Salon MSUB

Prezentacija radova i razgovor o fotografijama
24. septembar 2012.

(Ne)vidljiva fotografska praksa: Slučaj Novi Sad, Salon MSUB

Prezentacije i predavanje
4. oktobar 2012.

**Radionica izrade foto-knjiga, Fakultet za medije i komunikaciju
Prezentacija 15 autorskih foto-knjiga, Salon MSUB, 18. oktobar 2012.**

Autori i moderatori radionice Isidora Nikolić (dizajner) i Luka Knežević Strika (fotograf)

Prezentacija projekta "Provalija", Salon MSUB

Autori: Jelena Spaić, Dragan Petrović i Aleksandrija Ajduković
25. oktobar 2012.

FOTODOKUMENTI 02

Salon Muzeja savremene umetnosti Beograd

7. septembar - 28. oktobar 2012.

*Umetnici: Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker,
Boris Lukić, Goran Micevski, Vesna Mičović, Andrea Palašti,
Dragan Petrović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Belgrade Raw,
Mihailo Vasiljević, Srđan Veljović*

Ulična galerija

8. septembar - 20. septembar 2012.

Andrea Palašti, iz serije Short Cuts

Kustosi: Miroslav Karić, Slađana Petrović Varagić i Una Popović

Istorija fotografije je istorija permanentne debate o različitim aspektima fotografskog medija, njegove prirode, statusa, upotrebe, tumačenja u širem društvenom kontekstu i na polju vizuelnih umetnosti. Ubrzan tehnološki razvoj i brojne inovacije koje fotografija neminovno prati, dodatno su intezivirali diskusije i promišljanja njene trenutne pozicije, značaja i uloge, najčešće potcrtane pitanjem: da li je fotografija prevaziđena ili mrtva? I dok se razmišljanja na temu „smrti“ fotografije najpre svode na problematiku učinka tranzicije sa analogne na digitalnu tehnologiju, kao i oštre konkurencije koju nameće proliferacija najrazličitijih video sadržaja, neretka su i mišljenja da fotografija nikad nije bila aktuelnija i relevantnija i da svi izazovi pred kojima se našla zapravo markiraju njen novi početak. Fotografija danas zapravo beleži pun prodor u sve sfere društvenog života, unoseći radikalnu promenu u pogledu razumevanja savremene vizulene kulture. Granice fotografskog medija se konstantno testiraju, a neka od najtemeljnijih istraživanja njegovih potencijala dolaze iz sveta umetnosti. Od šezdestih godina, od kada je sve prisutnija kao umetnička forma, fotografija prelazi put kontinuranog preispitivanja u teoriji i praksi. Poslednje dve decenije fotografija je u krajnje dinamičnom periodu svoje istorije koji najbolje ilustruju velike muzejske izložbe i projekti posvećeni ovom mediju, nova čitanja opusa ključnih autora XX veka, kao i ultimativni proboj fotografije na umetničko tržište gde pojedina dela dostižu milionske iznose. Sve to slede brojna umetnička delovanja, diverzitet pristupa, praksi i daljih traganja u primeni fotografskih resursa. Ono što bi se

moglo izdvojiti kao posebna odlika recentnih globalnih dešavanja i pojava na savremenoj fotografskoj sceni jeste intezivnije korišćenje i promišljanje medija i konvencija dokumentarne fotografije kroz koje umetnici na najneposredniji način analiziraju i komentarišu sve aspekte složenih procesa na socio-političkom i ekonomskom planu, sa kojima je fotografija, pre svega, uvek i neizbežno bila u bliskoj relaciji.

Na izložbi „Fotodokumenti 02“ predstavljen je jedan mogući uvid u zbivanja na ovdašnjoj, inače vibrantnoj fotografskoj sceni, njene aktere, njihovu produkciju i odgovore na neka aktuelna kretanja u domenu savremene fotografije. Raznovrsnost prezentovanih pristupa i poetika, okvir je za prepoznavanje šireg poimanja fotografije danas i vitalnosti koju poseduje. Otkrivanje njenih brojnih mogućnosti u radovima izabranih autora polazište je za ono što bismo najkraće mogli opisati i definisati kao kompleksna vizuelna sociološka i antropološka istraživanja. Dokumentarnost u njihovom slučaju ostaje još jedno polje u kojem se vrlo otvoreno problematizuju i preispituju i sam medij dokumentarne fotografije i moć fotografske slike, njene implikacije, značaj i uticaj u predominantno vizuelnom okruženju. U celini, izložba je ponudila refleksiju perzistentnih nastojanja umetnika u iznalaženju novih iskaza o fotografiji, o njenoj dokumentarnoj funkciji, ali i o fotografiji kao procesu otkrivanja i promišljanja svih manifestacija sveta i svakodnevnog života. Projektom „Fotodokumenti 02“, pored izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti Beograd, Uličnoj galeriji i Remont – nezavisnoj umetničkoj asocijaciji, obuhvaćen je i čitav niz pratećih događaja – prezentacija, razgovora sa umetnicima, radionica izrade foto-knjiga, stručni skup o muzejskim fotografskim arhivama i aktivnostima centara za fotografiju. Svi događaji realizovani u okviru ovog projekta nastavak su šireg razmatranja fotografskog medija i podsticaj struci za dalje bavljenje fotografijom i njenim relacijama sa različitim kontekstima u kojima nastaje, u kojima se koristi i interpretira. Organizovan u partnerskoj saradnji Muzeja savremene umetnosti i nevladinih organizacija – NFC Filmart, Remont – nezavisna umetnička asocijacija, Centar za fotografiju, Mikro Art–projekat „Fotodokumenti 02“ takođe je ukazao i na neophodnost sektorskog povezivanja i zajedničkog rada kada je reč o jednom serioznijem i sveobuhvatnijem pristupu ovoj problematici.

SALON MUZEJA
SAVREMENE UMETNOSTI
BEOGRAD



FOTODOKUMENTI 02

07/08 - 26/10/2002

Aleksandra Ajduković / Benjamin Bekler / Boris Lukić / Goran Micevski /
Vesna Mirović / Andrija Pažlbić / Dragan Petrović / Ivan Petrović /
Katarina Radović / Brigrade Raw / Mihailo Vasiljević / Srđan Veljović

UČESNICI

ALEKSANDRIJA AJDUKOVIĆ

Aleksandrija Ajduković je rođena 1975. u Osijeku. Diplomirala je na Akademiji umetnosti „BK“ u Beogradu, odsek fotografija, u klasi Milana Aleksića. Od 2005. član je ULUS-a, a od 2006. u statusu samostalnog umetnika. Završila master studije u Novom Sadu, u klasi Đorđa Odanovića. Gost student Marine Gržinić na klasi za postkonceptualnu umetničku praksu na bečkoj Likovnoj akademiji. Trenutno na doktorskim studijama na Fakultetu dramskih umetnosti na smeru Teorije dramskih umetnosti, kulture i medija. Dvostruka je finalistkinja Mangelos nagrade, dobitnica Henkel Art Award za mladog umetnika 2005. i 45. Oktobarskog salona. Kroz portetisanje slučajnih prolaznika, naturščika-modela na elaboriran i duhovit način beleži fenomene vezane za savremeni život i njegove svakodnevne refleksije u domenu mode, pop kulture i lifestyle-a (ne)urbanih sredina.

www.ajdukovicaleksandrija.com

Crna hronika, 2010 –

Ovaj rad je o lešinarskoj prirodi fotografa, o crnoj hronici, smrti i okolnostima umiranja i o mogućnostima pozicioniranja na međunarodnom tržištu umetničke fotografije. Realizovan je u saradnji sa lokalnim novinama.

[Aleksandrija Ajduković]

Komentari na prilog o izložbi Crna hronika u Galeriji 73 u Blicu, 30.11. 2012.

Petak, 30. 11. 2012. 19:20h

[vojislav-radovanovic](#)

neregistrovan korisnik

galerija je uzas a program jos gori.ljudi menjaj te umetnicki savet da bi sacuvali renome.i ako imate mladu vd direktorku nemojte unistavati program.ko su ovi izlagaci i cemu oni sluze?

Sreda, 12. 12. 2012. 14:42h

[vojislavrad](#)

@vojislav-radovanovic : Ja Vojislav Radovanovic, slikar i novinar, izuzetno postujem rad Aleksandrije Ajdukovic kao i Branke Tintor... Devojke svaka cast na dosadasnjem radu i na odlicnoj izlozbi, kao sto vidite mnogo je laznih komentara pa se ne bazirite na njih. Svojim talentima, vrednim radom i zdravim kritickim stavom daleko ste iznad ove male afere sa komentarima ljubim vas

Petak, 30. 11. 2012. 20:10h

[razocaran](#)

neregistrovan korisnik

Ovo je jadro svet je uzasan,kad pogledas siru sliku nema nade.Porodica je ugrozena empatija svedena na minimum altruizam je zaboravljen,ne znam sta da napisem da bih izrazio kako se osecam.Ona misli da je umetnik dokumentuje tudju patnju i onda stoji pored i smeje se.

Subota, 01. 12. 2012. 15:45h

[Ajd-idi](#)

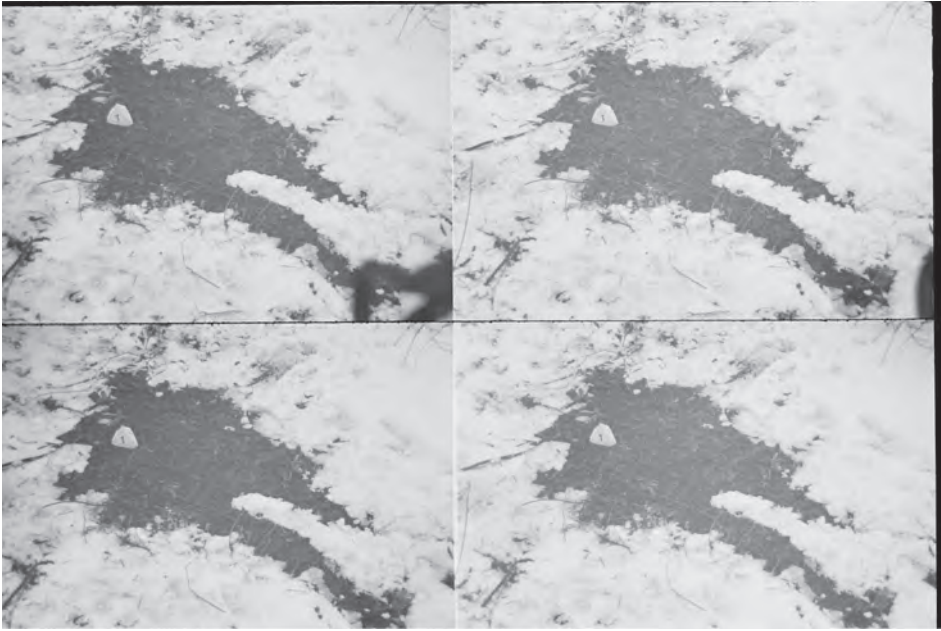
neregistrovan korisnik

ja ne mogu da se opasuljim da ona na slici pozira pored poginule osobe... a i fora sa 2 prsta V. bezveze- ne stoji joj

Subota, 01. 12. 2012. 20:40h

[neregistrovan_korisnik](#)

U savremenom društvu umetnost nije više u poziciji da zabavlja široke narodne mase, već da poziva na odgovornost i razmišljanje. Setimo se slucaja od pre par godina sa utopljenikom u jezeru na Adi, slika iz novina je fino pokazivala da su se građani kupali odmah pored trupa u kesi (i to nije jedini slucaj). Tako da pre nego kritikujete necije visoko obrazovanje bolje se zapitajte kako sami mozete da delujete na vasu blizu okolinu.



Aleksandrija Ajduković, iz serije fotografija *Crna hronika*, 2010 -

BENJAMIN BEKER

—

Benjamin Beker je rođen 1976. godine i detinjstvo je proveo većim delom u Hong Kongu, Singapuru i u Beogradu. Studirao je fotografiju na Akademiji umetnosti "BK" u Beogradu gde je diplomirao 2001. godine. U London se preselio 2005. gde je tri godine kasnije završio postdiplomske studije fotografije na Royal College of Art. Dobitnik je brojnih priznanja uključujući: National Magazine Award, Painters 10 and Stainers Award, RCA Society and Thames and Hudson Art Book Prize, ArtSway open 08, a bio je i u užem krugu za Conran Award i nagradu Lacoste Elyse 2010. Do sada je učestvovao na grupnim izložbama Feel the Force /CGP Gallery, FFWE / Photographers' Gallery i samostalno se predstavio u ArtSway Gallery - Hampshire i Flowers Gallery u Londonu. Beker se našao i u selekciji izložbe "reGeneration2: Tomorrow's Photographers Today" koja je putovala na 5 kontinenata, a prateći katalog je objavio Thames and Hudson. Bekerov rad je takođe publikovan u knjizi 'Critical Dictionary' koji je izdao "Black Dog publishing". Trenutno živi i radi u Londonu.

www.benjaminbeker.com

Spomenici, 2008.

Spomenici je rad u kome sam putujući kroz Srbiju fotografisao i re-kontekstualizovao modernističke spomenike NOR-a. Ovi spomenici su rasuti po čitavoj zemlji. Po svojoj modernističkoj arhitekturi su jedinstveni u socijalističkom svetu, a među sobom se dramatično razlikuju po svojim oblicima, veličini i lokacijama. Poneki su veoma prepoznatljivi i svojom pozicijom, monumentalnošću dominiraju svojom okolinom dok su neki drugi skromnijeg izgleda, nalaze se u manjim naseljima i poznati su samo u svojoj lokalnoj zajednici. Fotografisanjem, eliminisanjem prirodne okoline i stavljanjem na neutralne sive pozadine pretvorio sam ove spomenike u skoro apstraktne figure. Takođe, smanjivanjem na istu veličinu bez obzira na njihovu realnu veličinu i izlaganjem u većem broju, što ni u kom slučaju ne odgovara originalnoj funkciji, pokušao sam da ih oslobodim njihove istorijske težine i značenja. Njihovo značenje u dramatično promenjenoj današnjici i njihova prvobitna funkcija kao podsetnik na stradanje i ideološke konflikte u prošlosti otvoreni su posmatraču za diskusiju i analizu.



Benjamin Beker, iz serije fotografija *Spomenici*, 1951, Valjevo, 2008.

BORIS LUKIĆ

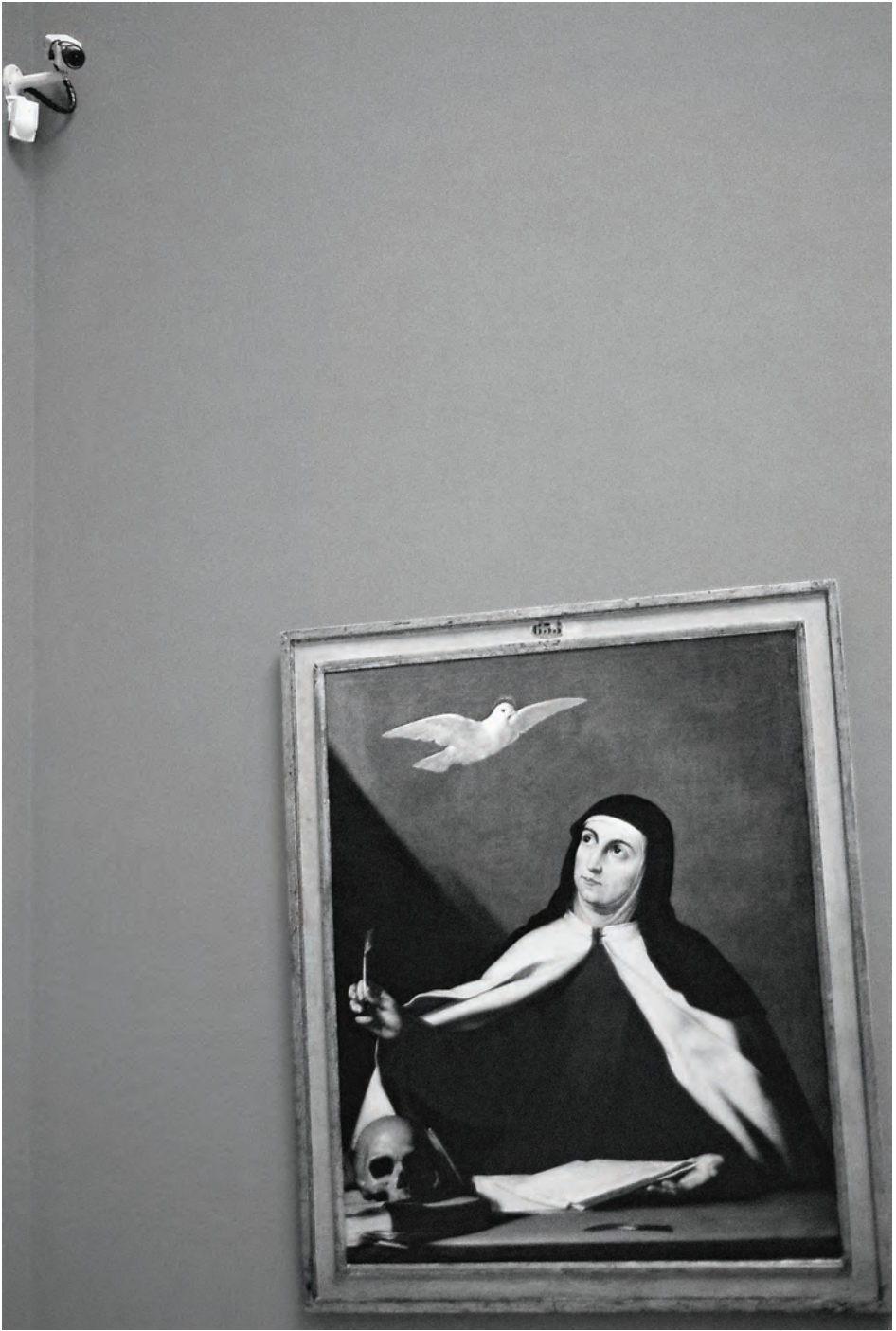
—

Vizuelni umetnik (1985.), diplomirao je na Akademiji umetnosti, na odseku za slikarstvo na Univerzitetu u Novom Sadu. Interesno područja njegovog rada je pre svega fotografija i slikarstvo, ali određene serije izvod i u mediju skulpture i crteža. Problematika kojom se najviše bavi u svom radu su razlozi i načini postojanja reprezentujuće vizuelne predstave u umetnosti danas. Do sada je svoj rad predstavio na više grupnih i samostalnih izložbi u Srbiji i inostranstvu: *Novi Sad a Roma*, La Galleria Atelier (2012. Rim), *Srpska prolećna salata*, Lucas Feichtner galerija (2011. Beč), *XIII CALL* Luis Adelantado galerija (2011. Valensija), *Novi Sad in New York*, MC galerija (2011. Njujork), *Umetnost u Vojvodini od 2000 do 2010*. Muzej savremene umetnosti (2010. Novi Sad)...

Predeli sa Olimpa, 2011 -

Engleski "museum" potiče od latinske reči i pluralizovana kao "museums" (ili ređe "musca"). Prvobitno potiče iz grčkog (mouseion), što označava mesto ili hram posvećen muzama (božanskim zaštitnicama umetnosti u grčkoj mitologiji). Muzej je institucija koja se brine za zbirke artefakata i drugih predmeta naučnog, umetničkog, kulturnog ili istorijskog značaja i čini ih dostupnim za javni uvid putem izlaganja koja mogu biti stalna ili privremena. Tako posebno osmišljena i specijalno čuvana unutrašnjost je za mene živ prostor u kom imamo direktnu vezu sa načinom mišljenja, stvaralačkog delovanja i verovanja ljudi iz prošlosti. Iako je namenski napravljen kao jedna čvrsta konstrukcija specifičnih pravila i normi ponašanja slučajnost se ovde otkriva na jedan vrlo tih, perfidan način. Minimalna prisutnost tih slučajnosti pojačava njenu važnost i stvara atmosferu koja spaja prošlost i sadašnjost u neko neodređeno vreme koje sa sobom nosi novi osećaj postojanja. To je prostor gde je mit živ i gde su sva verovanja istinita. Fotografije iz ove serije su nastale (i dalje nastaju) sa verovanjem u metafizičku posebnost muzejskog prostora.

[Boris Lukić]



Boris Lukić, iz serije fotografija *Predeli sa Olimpa*, 2011 -

GORAN MICEVSKI

—

Goran Micevski (1977) je završio Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu, odsek fotografija. Ključne odrednice za fotografsku praksu ovog pasioniranog putnika i šetača jesu odanost analognoj tehnici, konstantna promišljanja samog medija, kao i istraživanje odnosa fotografije i konteksta kojima se tematski bavi (umetnost, društvo, svakodnevno). Izlagao je na više grupnih i samostalnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Micevski je dobitnik nagrada na festivalima Media Forum u okviru Moskovskog filmskog festivala, kao i nagrade na festivalu Alternative Film/Video u Beogradu.

www.goranmicevski.wordpress.com



Psi

Na slici je prikazano hranjenje pasa lotalica u parku kod Ušća. Da bih uspeo da napravim ovu fotografiju, trebalo je navići pse na moje prisustvo – hranjenje je obavljano svaki dan, mesec dana, u kasno popodne, u smiraj leta. Prvobitno nepoverenje se polako povlačilo pred uslovno stečenim refleksom.

[Goran Micevski]



Goran Micevski, *Psi*, 2011

VESNA MIĆOVIĆ

—

Vesna Mićović (1965, Beograd) bavi se fotografijom kao savremenom umetničkom praksom iz pozicije umetnika, kustosa i profesora. Izlaže na samostalnim i grupnim izložbama. Profesor je fotografije na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.

www.criticaldictionary.com/26/micovic.html

Familija, 1998 – 2002.

Fotografije su deo serije ili portfolia koji je nastajao u periodu od 1998 do 2009 godine. Početna tema je bila način fotografisanja, tačnije sam medij tj. značajna razlika u načinu fotografisanja za privatnu upotrebu ili javno izlaganje. Moja porodica je ovde bila samo subjekat.

Činjenica da svaka fotografija može da izgleda jedino onako kako fotografisani subjekat izgleda, a da medij fotografije može jedino doslovno da opiše ono što se nalazi ispred aparata suviše je očigledna i skoro banalna. Moje interesovanje se nalazilo upravo u toj dokazanoj činjenici da jednostavnost takve metode uvek donosi rezultat.

Sticajem okolnosti, došla sam do zaključka da porodične fotografije u ovom ali i svako drugom slučaju imaju još jedno dodatno značenje, koje na fotografijama postaje najvažnije, a to je da ovo nisu fotografije odredjenih ljudi (ili predstava na foto papiru) ove fotografije postaju više od predstave one su ljudi.

[Vesna Mićović]



Vesna Mićović, iz serije *Familija*, 1998 - 2002.

ANDREA PALAŠTI

—

Andrea Palašti, rođena 1984. u Novom Sadu. Osnovne i master studije završila na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na odseku Fotografija. Od 2006. godine izlaže i saraduje sa umetnicima, umetničkim kolektivima/inicijativama. Svoje radove predstavila na više samostalnih i grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Trenutno završava studije na interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti Beogradu, na odseku za Teoriju umetnosti i medija.

www.andreapalasti.com

Short Cuts, 2008 –

Short cuts je serija fotografija započeta 2008. godine i svojevrsni je work in progress. U formi vizuelnog dnevnika fotografije pripovedaju o proteklim trenucima – ljudima/-mestima. Koristeći fotografiju da se ponovo razmotri definicija porodice, prijateljstva i međusobni odnos unutar njih, rad se bavi temama kao što je ljubav, dokolica i usamljenost. Serija fotografija je zapravo „dokumentarni“ narativ koji predstavlja različite živote koji se međusobno ukrštaju i menjaju. Stoga, Short Cuts postaje rekonstruisano iskustvo, otkrivajući svet prepun asocijacija, ponekad jasnih samo nama samima.



Andrea Palašti, Bez naziva, iz serije fotografija *Short Cuts*, 2008 -

DRAGAN PETROVIĆ

—

Dragan Petrović je rođen 1958. godine u Zemunu. Samostalno istraživao fotografiju 30 godina. Tokom devedesetih imao četiri samostalne izložbe fotografija u SKC-u Beograd kod kustosa Slavka Timotijevića. Autor udžbenika Fotografija, izdanje 2000. god. Poslednjih 20 godina fotografiše na temu „Ljudi iz naroda“, pri čemu je dobio epitet etno-fotograf. Učestvovao u grupnim izložbama u Salzburgu, Austrija i Novom Mestu, Slovenija. Fotografije na ovoj izložbi su snimljene 2009. godine u Beogradu.

www.fotografpetrovic.blogspot.com



Dragan Petrović, iz serije *VIP Srbi*

IVAN PETROVIĆ

—
Diplomirao 2002. godine na Akademiji umetnosti "Braća Karić" u Beogradu, odsek fotografije.

Inicijator i urednik *Foto foruma* (u okviru likovnog programa Doma kulture Studentski grad u Beogradu, 2010-2011), ciklus razgovora sa fotografima i umetnicima na kojima se prezentuje i promovise domaća savremena fotografska produkcija.

Osnivač i urednik *Centra za fotografiju* (zajedno sa Mihailom Vasiljevićem) nezavisnog udruženja osnovanog u Beogradu 2011. godine koje se bavi istraživanjem, proučavanjem i promovisanjem fotografije.

Osim fotografije koja mu predstavlja osnovnu oblast rada i delovanja bavi i se kratkom formom dokumentarnog filma i videa.

Dobitnik je nagrade Dimitrije Bašičević Mangelos 2008. godine i stipendije KulturKontakt u Beču za 2004. godinu.

www.ivanpetrovic.wordpress.com

Noćne promenade

Serija digitalnih foto-zapisa *Noćne promenade* nastaje u periodu između 2009. i 2012. godine u manjim gradovima Srbije prikazujući ljude tokom večernjih izlazaka i šetnji na glavnim gradskim ulicama, trgovima i pešačkim zonama. Osmišljen kao dugoročno istraživanje zadate teme ovaj rad proizilazi iz namere da, fotografišući korzoe u manjim gradskim sredinama, zabeležim način na koji se ljudi odevaju kada to čine za potrebe noćnog izlaska u grad. Osim početne zamisli sadržane u nameri da istaknem izgled večernjih toaleta protagonista, kamera beleži i pojedinosti koje pružaju mogućnost šireg sagledavanja njihove pojavnosti, ponašanja i međusobnih odnosa koji se na ulicama tom prilikom stvaraju i koje neprimetno zakoračuju u domen psihološkog, erotskog i privatnog.

[Ivan Petrović]



Ivan Petrović, iz serije *Noćne promenade*, 2012.

KATARINA RADOVIĆ

—

Katarina Radović je rođena 1976. godine u Beogradu, u Srbiji. Studirala je istoriju umetnosti na Univerzitetu u Saseksu, u Brajtonu, u Velikoj Britaniji, zatim fotografiju na Akademiji umetnosti u Beogradu, gde je diplomirala 2006. godine. Kao slobodni umetnik učestvovala je na brojnim samostalnim i grupnim izložbama u Srbiji, Sloveniji, Austriji, Češkoj, Litvaniji, Španiji, Holandiji, Francuskoj, Egiptu, Japanu, Senegalu, itd. Dobitnik je stipendije Kultur Kontakt 2007. godine, a njeni radovi nalaze se u nekoliko javnih umetničkih kolekcija u Evropi. Nedavno je završila dvogodišnji fotografski projekat *Dok nas smrt ne rastavi* koji je podržala Evropska kulturna fondacija (ECF).

www.katarinaradovic.jimdo.com

Dok nas smrt ne rastavi, 2009–2010.

Oslobođena obaveza zvaničnog fotografa, želela sam da zabeležim svadbu kao jedan uniformni vizuelni narativ koji u sebi sadrži mnoštvo društveno i kulturološki uslovljenih razlika, ali se na kraju svodi na jedan organizam, jedno telo bez kože, čije su forme jasno definisane pomoću skeleta i unutrašnjih organa, i gde nijedan ritual ili znak nema isto značenje izvan svog konteksta. U duhu Valter Benjaminovog „optički nesvesnog“, fotoaparat, u svojoj nemilosrdnoj neutralnosti, prodire u ćelijsku strukturu stvari koje bi inače ostale nesvesne. Ali ovde se, pored anatomske preciznosti, radi i o jednom ličnom stavu i o stečenom iskustvu iskustva koje pokazuju sve ove slike: u nestalnom zagrljaju, između svečanosti, humanosti, bliskosti, nostalgije... i ekscesa, taštine, humora, apsurdna...

[Iz teksta „... Do večnosti“, Katarina Radović]



Katarina Radović, iz serije fotografija *Dok nas smrt ne rastavi*, 2009.

BELGRADE RAW

Belgrade Raw je fotografski kolektiv osnovan 2009. godine sa ciljem da aktivno beleži svakodnevni život prestonice.

Nudeći direktan, iskren pogled na život i identitet glavnog grada, Belgrade Raw je brzo privukao pažnju stručne i šire javnosti. Aktivnosti kolektiva se realizuju kroz različite medije, prvenstveno kroz vebsajt www.belgraderaw.com, koji predstavlja bazu svih fotografija. Kolektiv takođe koristi web servis za razmenu fotografija Flickr, putem koga su i drugi autori pozvani da pokažu njihovo viđenje Beograda - kreirajući na taj način širi, kolektivni odgovor na dominantnu mainstream estetiku.

Za izlagačku sezonu galerije Artget, 2013. godine, bili su pozvani u svojstvu gostujućeg umetničkog direktora, koncipirajući i realizujući celokupan program izložbi i pratećih aktivnosti.

Prva knjiga fotografija, u izdanju slovenačke kuće *Rostfrei Publishing*, najavljena je za kraj 2013. godine i obuhvata period pre proširenja kolektiva, kada su ga činila petorica članova: Andrej Filev, Luka Knežević Strika, Darko Stanimirović, Milovan Milenković i Nemanja Knežević. Trenutno, kolektiv čini još pet novih članova: Jelena Mijić, Mane Radmanović, Dejan Golić, Dušan Rajić i Darko Marjanović.

www.belgraderaw.com



gore: **Nemanja Knežević, Nagib**
dole: **Milovan Milenković, Otvaranje prvog privatnog muzeja**





gore: **Luka Knežević Strika**, *Specijalne jedinice u Kaluđerici*
strana 84, gore: **Andrej Filev**, *Spiderboy*
strana 84, dole: **Darko Stanimirović**, *Smoking Lady*

MIHAILO VASILJEVIĆ

—

Mihailo Vasiljević je rođen u Beogradu 1981. godine. Diplomirao je 2005. godine na Katedri za fotografiju, Akademija umetnosti BK, Beograd; završio master studije Teorije umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2009. godine. Izlagao na brojnim samostalnim i grupnim izložbama. Piše o različitim aspektima fotografije. Od 2009. predavač na Katedri za fotografiju, NOVA akademija umetnosti, Beograd. Od 2011. urednik i osnivač (zajedno sa Ivanom Petrovićem) Centra za fotografiju.

www.mihailovasiljevic.com

Životinje, 2011-

Jedna od globalno najpristupačnijih igračaka jeste mala plastična figura (veličine do desetak centimetara) koja je realistički modelovana prema fotografiji životinje. Nesavršenosti u izradi ovih igračaka, koje su postale vidljive zbog dramatičnog uvećanja, naglašavaju zastrašujuću artificalnost svake savremene predstave životinja. [...] Ima smisla postaviti pitanje o posledicama koje ovi predmeti imaju kao igračke, naročito u kontekstu ekološke katastrofe u kojoj svi učestvujemo. Da li njihov realizam omogućava izjednačavanje živog stvorenja sa komadićem plastike napravljenog po uzoru na fotografiju? [...] U vreme kada uz pomoć bioinženjeringa životinjsko meso postaje masa ne sasvim različita od plastike, ove igračke postaju zlokobni simboli za buduće razumevanje minijaturnog značaja živog sveta.

[Mihailo Vasiljević]



Mihailo Vasiljević, iz serije fotografija *Životinje*, 2011.

SRĐAN VELJOVIĆ

—

Fotograf i kulturni radnik. Rođen 1968. godine. Završio Elektrotehnički fakultet. Član ULUS-a. Bavi se problemom identiteta i njegovog uspostavljanja kao polja konstituisanog izvana istražujući mesta prestupa granice koja ga definiše. Realizovao projekte: *Arhitektura i fašizam*, *Lep život kao eksces*, *Nebo*, *Granice roda*, *Ekonomija moći heteroseksualne veze*, *Koliko visoko je bezbedno*, *Nož žica*, *Umeće tranzicije*, *Transponovanje – Džoni Racković*, *Mnoštva*, *Tehno – pozicije potkulture*, *Moguća mesta solidarnosti*, *Muzeji i još po neko mesto sećanja*, *Fotografije*, *potreti*. Izlagao više puta grupno i samostalno u Srbiji, Makedoniji, Hrvatskoj, Bosni, Sloveniji, Rumuniji, Albaniji, Austriji, Nemačkoj.

Rekonstrukcija Narodne biblioteke Srbije, 2007 – 2012.

Serija fotografija „Rekonstrukcija Narodne biblioteke“ obuhvata period 2007-2012. godine i povezuje stanje Biblioteke pre rekonstrukcije, tok rekonstrukcije i izgled zdanja u funkciji nakon završetka rekonstrukcije. Ovaj skup fotografija pruža iz sebe različite asocijativne linije od kojih ću ovde naznačiti neke od njih. Fotografije pre rekonstrukcije, „stare“ Biblioteke ukazuju na istrošeni projekat socijalističkog modernizma čiji je Biblioteka predstavnik. Nastala 70-tih godina XX veka kao krovna institucija srpske kulture unutar SFRJ, a ujedno baštini i tradiciju prvog srpskog ustanka. To ju je preporučilo i za mesto na kome se nalazila – Svetosavski plato, nadomak temelja Svetosavskog hrama. Danas Hram svetog Save i Narodna biblioteka Srbije, u pomalo ambivalentnom odnosu, stoje na Svetosavskom platou. Za razliku od komšijskih, čini se da su prilike Biblioteke pomalo nejasne. U drastično izmenjenom kontekstu njena svrha i funkcija se čine neprozirnim. Razmotrimo dve uloge Biblioteke: mesto gde studenti / doktoranti / školujuće osobe koriste njene usluge, literaturu, prostor, internet, tokom školovanja. Po završetku tog procesa ti ljudi, kao takvi, uglavnom nisu potrebni sredini čije su ih institucije proizvele; Biblioteka kao mesto kritičkog promišljanja sredine – uloga koja verovatno za duže vreme neće moći da bude ispunjena. Nepotrebna. Iz ovih naznaka možemo nazreti da se Biblioteka javlja kao nešto poznato, neupitno, naše, domaće, a sa druge strane nešto čudno, strano. Nelagodno. Fotografija koju vidimo, predstavlja jednu situaciju pri završetku radova; u holu ispred čitaonice zatičemo sliku arhitektonskog prostora koji je nedovršen, koji je u prelazu između dva stanja, sa naznakama oba od njih, sa plastičnom zaštitom na tepisima, neprozirnom. Ta slika Biblioteke je u velikoj meri izomorfna sa slikom Biblioteke same. Dvojnici.

[Srđan Veljović]



Srđan Veljović, iz serije *Rekonstrukcija Narodne biblioteke Srbije*, 2007-2012.



FOT

SALON MUZEJA SAVR

Umetnici: Aleksand
Vesna Mićović / An
Belgrade Raw / Mi

Kustosi: Miroslav Ka

ODOKUMENTI 02

TEMENE UMETNOSTI • REMONT – NEZAVISNA UMETNIČKA ASOCIJACIJA • ULIČNA GALERIJA

rija Ajduković / Benjamin Beker / Boris Lukić / Goran Micevski /
drea Palašti / Dragan Petrović / Ivan Petrović / Katarina Radović /
nailo Vasiljević / Srđan Veljović

arić / Slađana Petrović Varagić / Una Popović





fotografije na strani 96, 97: **Mihailo Vasiljević**

FOTODOKUMENTI 02

SALON MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI • REMONT – NEZAVISNA UMETNIČKA ASOCIJACIJA • ULIČNA GALERIJA

Umetnici: Aleksandrija Ajduković / Benjamin Beker / Boris Lukić / Goran Micevski /
Vesna Mićović / Andrea Palašti / Dragan Petrović / Ivian Petrović / Katarina Radović /
Belgrade Raw / Mihailo Vasiljević / Srđan Veljović

Kustosi: Miroslav Karić / Slađana Petrović Varagić / Urna Popović





fotografije na strani 98, 99: **Milan Kralj**





FOTODOKUMENTI 02

ANDREA PALAŠTI Short Cuts

Andrija Palašti svoj kratki filmovi uključujući i najnoviji predstavio u nekoliko zemalja, a u Srbiju je došao kroz grupu fotografija koja je nastala na 24. dnevnoj izložbi umjetnosti i video završenoj fotografijama i videojima iz različitih zemalja. Na izložbi su bili i njegovi najnoviji kratki filmovi.

Učestvovao je na izložbi "Kad god je potrebno" u Galeriji Miroslava Krležić u Zagrebu, 12. listopada 2012. godine.
Kurzfilm - razgovor umjetnika s ocem, 12. listopada 2012. godine.
Ljubav pobježe, 12.10.2012. godine.

Grupa fotografija koja sadrži video filmovi snimljeni u 2012. godini predstavljena u nekoliko zemalja. U Srbiju je došla kroz grupu fotografija koja je nastala na 24. dnevnoj izložbi umjetnosti i video završenoj fotografijama i videojima iz različitih zemalja. Na izložbi su bili i njegovi najnoviji kratki filmovi.

Grupa filmova
Andrija Palašti predstavio svoje kratke filmove u nekoliko zemalja, a u Srbiju je došao kroz grupu fotografija koja je nastala na 24. dnevnoj izložbi umjetnosti i video završenoj fotografijama i videojima iz različitih zemalja. Na izložbi su bili i njegovi najnoviji kratki filmovi.

INFORMACIJE I PROMOCIJA
Kontakt: andrija.palasti@palasti.com
Web: www.palasti.com

INFORMACIJE I PROMOCIJA
Kontakt: andrija.palasti@palasti.com
Web: www.palasti.com

INFORMACIJE I PROMOCIJA
Kontakt: andrija.palasti@palasti.com
Web: www.palasti.com



ULIČNA GALERIJA

Andrea Palašti, iz serije Short Cuts, 2008 –
8. septembar – 20. septembar 2012





fotografije postavke
gore: **Jovan Jakšić** / dole: **Vladimir Ivaz**





REMONT

nezavisna umetnička asocijacija

CENTAR ZA FOTOGRAFIJU

*U PUNOM SVETLU:
FOTOGRAFIJE IZ KOLEKCIJE CENTRA ZA FOTOGRAFIJU*

7. septembar - 28. oktobar 2012.

Remont - nezavisna umetnička asocijacija

*Učesnici: Jovan Radović, Branka Nedimović, Dragomir Krčmarević,
Ljubomir Šimunić Šime, Petar Miroslavljević, nepoznati autor*

Kustosi: Mihailo Vasiljević i Ivan Petrović, urednici Centra za fotografiju

Na izložbi *U punom svetlu: fotografije iz kolekcije Centra za fotografiju* predstavljene su fotografije šest autora iz Srbije koje su nastale u periodu od tridesetih godina dvadesetog veka do danas. Izložba je bila koncipirana kao skup fotografija nastalih u različitim društvenim kontekstima i obuhvatala je radove fotografa-zanatlija (Jovan Radović, Dragomir Krčmarević), umetnika koji koriste fotografiju (Ljubomir Šimunić Šime), foto-amatera (nepoznati autor) i fotografa-umetnika (Branka Nedimović, Petar Miroslavljević). Tematska okosnica izložbe se odnosila na reprezentativno predstavljanje pojedinaca ili grupa.

Prikazivanjem radova koji su rezultat različitih fotografskih poduhvata (umetničkih, zanatskih i foto-amaterskih) naglašena je nestabilnost formalne i vrednosne kategorizacije fotografija uopšte. S druge strane, spajanje istorijskog materijala i savremene umetničke produkcije upućuje na čitanje fotografije kao društvenog fenomena čiji „višak značenja“ lako postaje „višak značaja“, bez obzira na vreme i okolnosti nastanka. Važan cilj izložbe *U punom svetlu* bio je i ukazivanje na urgentnu potrebu za redefinisanjem odnosa prema fotografiji unutar srpskog kulturnog prostora. Anahrona institucionalizacija u velikoj meri doprinosi klimi u kojoj, bez obzira na bogato fotografsko nasleđe i dinamičnu savremenu fotografsku scenu, i dalje ne postoji pravilno razumevanje društvenog značaja ovog medija.

Centar za fotografiju (CEF)

Nevladino i neprofitno udruženje osnovano 2011. godine u Beogradu, sa ciljevima istraživanja, proučavanja i promovisanja fotografije kao društvenog fenomena u najširem smislu. Neki od ciljeva rada i delatnosti CEF-a jesu: širenje znanja o fotografiji; afirmacija fotografije u kontekstu srpske tradicije i kulture; razmena iskustava sa organizacijama i udruženjima slične vrste u zemlji i inostranstvu; javna zalaganja za poboljšanje uslova čuvanja fotografske baštine.

Radi ostvarivanja pomenutih ciljeva Centar za fotografiju sprovodi sledeće aktivnosti: formira kolekciju fotografskih artefakata (fotografija, negativa, istorijski značajne fotografske opreme i materijala...); specijalizovanu biblioteku o fotografiji; prikuplja i obrađuje stručnu literaturu i materijale iz oblasti društvenih nauka i umetnosti u vezi sa fotografijom; organizuje, samostalno ili u zajednici sa drugim organizacijama, izložbe, predavanja, prezentacije, skupove, promocije, tribine, kurseve, stručna usavršavanja, studijska istraživanja i putovanja u zemlji i inostranstvu, kao i druge oblike edukacije u oblasti izučavanja fotografije; objavljuje knjige i druge publikacije o pitanjima koja se odnose na fotografiju, saraduje sa univerzitetima, stručnim udruženjima i drugim organizacijama u zemlji i inostranstvu koja se bave izučavanjem fotografije.

Osnivači i urednici Centra za fotografiju su Mihailo Vasiljević i Ivan Petrović, vizuelni umetnici i fotografi iz Beograda.

www.centarzaafotografiju.com



gore: *U punom svetlu*, izgled postavke, Galerija Remont, septembar 2012, foto dokumentacija CEF
 dole: *U punom svetlu*, izgled postavke, Gradska galerija Požega, decembar 2012, foto dokumentacija CEF

Jovan Radović (Valjevo, 1934)

Foto REVIJA

Fotografska radnja REVIJA je otvorena 1972. godine u Kruševcu, kada bračni par Radović, Mara i Jovan, kupovinom lokala od fotografa Slavka Simonovića započinju samostalnu zanatsku delatnost. Kao firma pod tim imenom postojala je sve do, od prilike, 2006. godine, kada sa umirovljenjem njihovih osnivača prestaje delatnost fotografske radnje.

Foto KRČMAREVIĆ

Fotografsku radnju KRČMAREVIĆ osnovao je početkom II decenije 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-ateije Krčmarević prestaje sa radom.

Nepoznati autor

Negativi sa kojih su izrađene fotografije prikazane na izložbi pronađeni su u kontejneru u ulici Draže Pavlovića u Beogradu 2011. godine, zajedno sa još približno 700 pojedinačnih c/b negativa formata 6x4.5 cm, i 15-ak 35mm c/b filmova.

Ljubomir Šimunić Šime (Beograd, 1942)

Petar Mirosavljević (Sremska Mitrovica, 1978)

Kao apsolvent na Katedri za fotografiju Akademije umetnosti "Braća Karić" u Beogradu, Petar Mirosavljević je 2000. godine za potrebe tradicionalnog fotografisanja maturanata na kraju školske godine ponudio svoje komercijalne fotografske usluge gimnaziji u Sremskoj Mitrovici i tom prilikom fotografisao učenike tri završna razreda uključujući i njihove profesore.

Branka Nedimović (Zrenjanin, 1985)

Branka Nedimović je 2011. godine dobila profesionalni angažman da fotografiše Aleksandru Bratić za potrebe objavljivanja snimaka na društvenoj mreži Facebook. Ovde prikazane fotografije predstavljaju deo materijala koji je autorka naknadno upotrebila za realizaciju svog umetničkog rada.





ИЗЛАЗ



STRUČNI SKUP

STRUČNI SKUP

FOTOGRAFSKE ZBIRKE I KOLEKCIJE -
PREDSTAVLJANJE FOTOGRAFSKE GRAĐE IZ FONDOVA
MUZEJSKIH INSTITUCIJA I NEZAVISNIH UDRUŽENJA

Salon Muzeja savremene umetnosti Beograd
16. i 17. oktobar 2012. godine

Organizator: Centar za fotografiju

Dvodnevni stručni skup **Fotografske zbirke i kolekcije**¹ koji je u okviru pratećeg programa manifestacije **FOTODOKUMENTI 02** održan u prostoru Salona Muzeja savremene umetnosti za temu je imao predstavljanje fotografske građe iz fondova muzejskih institucija i nezavisnih udruženja koja se bave njenim prikupljanjem, sistematizovanjem i prezentacijom. Simpozijum je pre svega imao za cilj da javnosti pruži na uvid korpus fotografskog materijala sa kojim muzeji i nezavisna udruženja raspolažu, na koji su način sistemski uobličena i koji bi mogli biti dalji aspekti njihove upotrebe, kao i na mogućnost pokretanja dijaloga o značaju koji fotografska baština može da zauzima u očuvanju kulturnih kontinuiteta jedne društvene zajednice.

Izlažući svoje teme nastupili su predstavnici pet muzejskih institucija iz Beograda i predstavnici četiri nezavisna udruženja iz Srbije i regiona: **Muzej savremene umetnosti** u Beogradu / Dejan Sretenović, istoričar umetnosti, kustos Zbirke novih medija i glavni kustos MSU u Beogradu: *Fotografija u zbirci Muzeja savremene umetnosti*; **Etnografski muzej u Beogradu** / Vesna Dušković, muzejski savetnik - etnolog: *Fotografije iz zbirke Etnografskog muzeja* u Beogradu; **Muzej primenjene umetnosti** / Slobodan Jovanović, kustos - istoričar umetnosti: *Kolekcije fotografija u muzeju prime-*

1 Iako semantički isti, pojmovi zbirka i kolekcija su ovom prilikom dati kao odvojene kategorije gde bi se zbirke odnosile na arhivsku građu muzeja a kolekcije na materijal u privatnom vlasništvu pojedinaca.

njene umetnosti - Od dagerotipije do Oktobarskog salona; Muzej istorije Jugoslavije / Ivan Manojlović, kustos - istoričar umetnosti: Foto Jugoslavija; Muzej grada Beograda / Darko Ćirić, viši kustos - istoričar: Iz fonda Muzeja grada Beograda - Zbirke fotografija odseka za istoriju Beograda 1918-1941; Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe Foto-Muzej (Beograd) / Živojin Stevanović: Virtuelni muzej, Zoran Trtica: Kolekcionar i virtuelni muzej, Vladimir Janošev: Prezentacija knjige "Fotografi i fotografski ateljeji u Srbiji (1860-1918)" autora Miroslava Aleksandrića; Makedonski Centar za fotografiju (Skoplje, Makedonija) / Robert Jankuloski, osnivač i direktor MCF: Stara makedonska fotografija - iz kolekcije Makedonskog Centra za fotografiju; Arhiv fotografije (Zrenjanin) / Nemanja Delja, urednik Arhiva fotografije, dipl. fotograf-master, Radmila Radojković, predsednica Predsedništva, dipl. sociolog, Ivana Aradjan, dipl. istoričarka umetnosti, Zoran Ćurčin, član Predsedništva, grafički dizajner.

U svojoj osnovi simpozijum uključuje mogućnost stvaranja platforme koja bi, ubuduće konstituisana na principima kontinuiranog organizovanja srodnih stručnih skupova, aktuelizovala problematiku arhiviranja i načina sistematizacije postojećih muzejskih fotografskih zbirki, zbirki iz arhivskih institucija kao i značajnih zbirki iz fotografskih arhiva pojedinaca i nezavisnih udruženja, njihove digitalizacije i načina dostupnosti, kategorisanja i vrednovanja istorijske fotografske građe kod nas, odnosno, razmatranja onih pitanja koja bi se ticala položaja fotografske produkcije u okvirima savremene umetničke prakse i njenog daljeg značaja.

O UČESNICIMA STRUČNOG SKUPA:

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, BEOGRAD

Fotografija u zbirci Muzeja savremene umetnosti

Zbirka fotografija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu pripada fondu Zbirke novih umetničkih medija koja sadrži 218 umetničkih dela, koju osim fotografija čini film, video, digitalni mediji, instalacije, tekst, objekti i sl. Zbirka je osnovana krajem sedamdesetih godina prošlog veka kada je umnožavanje tehničkih medija (film, fotografija, video) u okviru konceptualne umetnosti, ali i šire u umetničkoj praksi tog vremena, uslovlila stvaranje posebne zbirke koja bi odražavala etabliranje ovih medija kao ravnopravnih formi umetničkog izraza.

kao ravnopravnih formi umetničkog izraza.

Zbirka obuhvata širok istorijski period od izuzetno vrednih fotografskih eksperimenata beogradskih nadrealista s početka tridesetih godina 20. veka (fotogrami Vana Živadinovića Bora i Marka Ristića), preko umetničke fotografije i konceptualne umetnosti, pa sve umetnosti novih medija.

U zbirci se takođe nalaze i dela stranih umetnika među kojima se posebno ističu film Hansa Rihtera (Hans Richter, 1888-1976) *Snovi koji se mogu kupiti za novac* (1947); fotografska mapa Klare Siprel (Clara E. Sipprell, 1885-1975) *Putopis po Jugo- slaviji* (1924-1926); portfolio američkog fotografa Pola Stranda (Paul Strand, 1890- 1976).

ETNOGRAFSKI MUZEJ U BEOGRADU

Fotografije iz zbirke Etnografskog muzeja u Beogradu

Fotografije u okviru fondova Etnografskog muzeja u Beogradu obrađuju se i razvrstavaju prema tematici kojom se bave, a u okviru etnološkog i antropološkog sagledavanja svakodnevnog života. Kao dokument tradicionalne kulture fotografija je prvi put korišćena prilikom opremanja etnografske izložbe u Moskvi 1867. godine, kada je pored materijala i slika poslato i stotinak fotografija. Značaj fotografije kao dokumenta u istraživanjima Etnografskog muzeja shvaćen je od njegovog osnivanja, 1901. godine. Naime, već naredne, 1902. godine, *Ministarstvo narodne privrede* odobrilo je Etnografskom muzeju kupovinu fotografskog aparata "sa potrebnim priborom", za potrebe Odbora za izložbu odela u Petrogradu. Prve fotografije na terenu snimali su dr Sima Trojanović, upravnik Etnografskog muzeja, i Nikola Zega, slikar i pomoćnik kustosa. Muzej danas broji preko 100.000 inventarnih jedinica: dagerotipija, negativna – staklenih i na acetatnoj foliji, dijapozitiva, digitalnih snimaka, fotografija različitih dimenzija i tehničkih svojstava. Fond fotografija podeljen je na zbirku *Starih fotografija i negativna i na Fotografije muzejskih predmeta i pojava snimljenih na terenu*. Značajna je kolekcija fotografija koje je načinio Đorđe Stanojević na području Šumadije i Istočne Srbije, a nastale su 1890. godine na kojima su uglavnom predstavljeni antropološki tipovi i način odevanja s kraja XIX veka kao i fond starih fotografija nastalih u fotografskim ateljeima Beograda, Niša, Kikinde, Šapca, Šida, koje potpisuju: Milan Jovanović, Kening, Hečak, Dimitrijević, Arandelović i drugi. Ovi fotografi uglavnom beleže život građanske klase s kraja XIX i početka XX veka, ali se isto tako mogu pronaći i fotografije sitnijih trgovaca ili seljaka koji su krenuli na pijacu. Osim toga, potrebno je spomenuti i kolekciju koju čine 315 fotografija načinjenih u Srbiji u toku I sv. rata čiji su autori austrougarski vojnici. Na fotografijama su prikazani: arhitektura,

običaji, školstvo, privredjivanje, verski objekti, ali i fotografije koje su činile deo dosijea osudjenika – lopova, prostitutki, prevaranata.

Među najznačajnijim poklonima doniranim Etnografskom muzeju jeste kolekcija negativa i fotografija – legat Stanoja Bojovića, koji je prema želji autora preuzet od porodice 1991. godine. Čine ga 11.275 negativa i dijapozitiva sa prostora bivše Jugoslavije nastalih u periodu od 1930. do 1990. godine.

Tokom 90. tih godina Fakultet primenjenih umetnosti poklonio je Muzeju kolekciju od 4500 negativa (staklenih ploča i negativa različitih formata) koji su zapravo deo fonda koji je nastao u okviru turističkog preduzeća "Putnik" a čine ga snimci prirodnih lepota, arhitekture, privrede i svakodnevnog života ljudi u Jugoslaviji pre II sv. rata.

MUZEJ PRIMENJENE UMETNOSTI, BEOGRAD

Kolekcije fotografija u Muzeju primenjene umetnosti

U Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu nalaze se dve kolekcije fotografija koje se čuvaju u depoima *Odseka za fotografiju i primenjenu grafiku* i *Odseka za savremenu primenjenu umetnost*.

Kolekcija fotografija *Odseka za fotografiju i primenjenu grafiku*, formirana je najvećim delom tokom osamdesetih godina XX veka, zalaganjem dr Milanke Todić, tadašnjeg kustosa Muzeja. Čini je preko 3000 predmeta koji prate razvoj umetničke fotografije u domaćim i inostranim ateljeima, od nastanka medija, 1839. godine, do kraja II svetskog rata. Najstariji primerak u kolekciji predstavlja dagerotipija iz sredine XIX veka, jedna od malobrojnih koje su do danas sačuvane u muzejskim i privatnim kolekcijama u Srbiji. U ovaj fond predmeta je uključena i bogata kolekcija foto-opreme, koja sadrži foto i kino kamere i prateću foto opremu, kao i kolekcija foto-albuma među kojima se posebno se izdvajaju oni koji su pripadali porodici Anastasa Jovanovića, zatim, porodicama Vladarski, Jakovljević i Antula.

U zbirci se čuva bogat opus dvorskog fotografa Milana Jovanovića (1863-1944), a po vrednosti se izdvaja i kolekcija nadrealističke fotografije. Ključne momente u njenom formiranju predstavljaju dve akvizicije: poklon-zaostavština Nikole Vuča iz 1988. godine, sa 42 originalna negativa ovog umetnika iz 1929/30. godine, i poklon-legat gospođe Jelene Jovanović iz 2003. i 2005. godine, koji čine originalne fotografije Nikole Vuča, fotografami Marka Ristića i Vana Bora, kao i nadrealistički predmeti, crteži i publikacije.

Kolekciju savremene umetničke i dokumentarne fotografije *Odseka za savremenu primenjenu umetnost* čini korpus od oko 120 fotografija nastalih posle 1945. godine.

Eksponate iz ove kolekcije Muzej je sticao otkupom sa samostalnih izložbi autora, dodjeljivanjem otkupnih nagrada na Oktobarskim i Majskim salonima ili kao poklon od strane autora. Kustosi *Odseka za savremenu primenjenu umetnost* pored ključnih aktivnosti kao što je prikupljanje predmeta i kontinuirani rad na njihovoj naučnoj obradi i revolarizaciji, organizuju izložbe umetnika svih disciplina primenjene umetnosti.

MUZEJ ISTORIJE JUGOSLAVIJE, BEOGRAD

Zbirka fotografija Muzeja istorije Jugoslavije

Zbirka fotografija Muzeja istorije Jugoslavije svedoči o materijalnoj kulturi, zbivanjima u političkoj, vojnoj, privrednoj i kulturnoj istoriji i odnosi se na period od 1870–1998. godine. Nastanak ove foto-zbirke uslovljen je samim istorijatom muzeja, odnosno, činjenicom da je Muzej istorije Jugoslavije nastao spajanjem dva muzeja: *Muzeja revolucije naroda i narodnosti i Memorijalnog centra Josip Broz Tito*. Sadašnju zbirku fotografija MIJ čini fotografska građa raznorodna u materijalima, formatima ali i u pogledu koncepcije sakupljanja, čuvanja i korišćenja.

Fond Dokumentarne fotografije je podeljen u nekoliko segmenata:

- fotografije iz perioda 1870 – 1918. (2.600 fotografija) koje se odnose na pojavu i razvoj radničke klase u evropskim i jugoslovenskim zemljama, stvaranje i aktivnost političkih organizacija, istaknute ličnosti radničkog-socijalističkog pokreta. Fotografija iz perioda 1914-1918, odnose se na I svetski rat, Oktobarsku revoluciju i njen uticaj na jugoslovenske zemlje.
- fotografije iz perioda 1918-1941. (9.690 fotografija) dokumentuju stvaranje Kraljevine SHS 1. decembra 1918. političke, ekonomske i socijalne prilike u formiranoj državi, osnivanje i aktivnosti KPJ i SKOJ-a, Šestojanuarsku diktaturu 1929, početak II svetskog rata septembra 1939, potpisivanje Trojnog pakta 25. marta 1941. i demonstracije 27. marta 1941. godine.
- fotografije iz perioda 1941-1945. (16.285 fotografija) odnose se na Aprilski rat i kapitulaciju Jugoslavije 1941. pripremu i razvoj ustanka 1941., ratne operacije nemačkih i kvislinških jedinica, zločini okupatora, jedinice NOVJ za vreme operacija protiv okupatora (Kozara, Neretva, Sutjeska...), zasedanja AVNOJ-a, završna operacija za oslobođenje zemlje, situacija na savezničkim frontovima, međunarodno priznanje nove Jugoslavije.
- fotografije iz perioda 1945 – 1998. (16.030 fotografija) odnose se na obnovu i izgradnju

zemlje (drumski saobraćaj, fabrike...) savezne, republičke i pokrajinske kongrese i konferencije KPJ, SKJ, SSOJ, SUBNOR, SSRNJ, AFŽ, izbore, radničko samoupravljanje.

- foto-građa koja dokumentuje društveno-političku aktivnost Josipa Broza od 1947. do 1980. godine (oko 140.000 crno-belih fotografija u 708 kutija i oko 226.000 negatifa sa kontakt kopijama)- njegova putovanja u zemlji i inostranstvu, posete stranim šefovima država i vlada, momente iz svakodnevnog života, značajne političke i društvene događaje i ličnosti iz ovog perioda iz celog sveta. Sve fotografije su digitalizovane.

Ostali deo zbirke čine:

Fotoalbumi

Pokloni koje je Tito dobijao od privatnih lica, organizacija, manifestacija, delegacija iz zemlje i inostranstva, unikatnih omota i opreme (2.226 albuma sa oko 33.000 fotografija različitih dimenzija).

Fotografije značajnih istorijskih ličnosti druge polovine 20. veka (136 fotografija) sa svojeručnim posvetama i potpisima, u ramovima hromiranog metala, egzotičnog drveta, a najviše od srebra. Formati uramljenih fotografija su razni. Ovi portreti su Titu darovani prilikom ličnih susreta.

Prvu fotografiju sa potpisom i posvetom poklonio je Titu Vinston Čerčil prilikom sastanka 1944. godine. Slede potom fotografije Staljina, britanskog kraljevskog para, Nehrua, Nasera, japanskog cara Hirohita, monarha Danske, Norveške, Švedske, portreti Kenedija, Niksona, D' Estena, Alda Mora, Gadafija...

Fotografije koje je izradio Josip Broz Tito

(678 filmova lajka formata - crno belih i u koloru, oko 200 Polaroid snimaka, 644 fotografije sa 72 filma koje je izradio lično Josip Broz Tito). Ove fotografije predstavljaju četrdesetogodišnje Titovo amatersko bavljenje fotografijom. Kao svi amateri i Tito je imao privilegiju da nema neki poseban, omiljen motiv. Beleži sve – morsku obalu, udaljena ostrva, najrazličitije prizore iz prirode, lov, životinje, cveće, predmete u kući. Svi filmovi lajka formata su digitalizovani.

UDRUŽENJE ZA PRIKUPLJANJE I PREZENTACIJU ISTORIJSKE GRAĐE FOTO-MUZEJ, BEOGRAD

Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe Foto Muzej je osnovano 2012. godine u Beogradu. Njegovi osnivači su: Živojin Stevanović, Zoran Trtica,

Nemanja Stanković, Vladimir Janošev i Miroslav Aleksandrić. Nastalo je kao rezultat potrebe pružanja agencijske podrške Internet prezentaciji **www.fotomuzej.com**. Okuplja članstvo i vrši poslove propagande i prodaje. Danas se na sajtu Foto-Muzeja mogu videti oko 3000 fotografija, podaci o 185 srpskih fotografa i fotoateljea, rečnik sa par stotina pojmova iz oblasti fotografije, tekstovi iz istorije fotografije, mape i tako dalje.

Cilj udruženja je podizanje svesti značaja fotografije kao dokumenta i načina umetničkog izražavanja. Udruženje se bavi: izdavaštvom, kompjuterskom obradom i pripremom tekstova za štampu, skeniranjem i digitalizacijom tekstova i slika, stručnim konsultacijama u oblasti istorije fotografije. Udruživanjem kolekcija svih članova nastala je zbirka od oko 100.000 (sto hiljada) fotografija iz perioda sedme decenije XIX veka, pa do početka II sv. rata. U zbirkama se nalaze dagerotipije, ambrotipije, ferotipije, fotografije, negativi na staklenoj i celuloidnoj podlozi.

MAKEDONSKI CENTAR ZA FOTOGRAFIJU, SKOPLJE, MAKEDONIJA

STARA MAKEDONSKA FOTOGRAFIJA

Fotografije iz kolekcije Makedonskog centra za fotografiju

Makedonski centar za fotografiju osnovan je 2000. godine u Skoplju i posvećen je zaštiti fotografskog kulturnog nasleđa Makedonije i unapređivanju fotografije kao umetnosti. U okviru istraživačkog projekta "Stara makedonska fotografija" nastala je kolekcija koja broji oko 80 000 fotografskih jedinica i uključuje rad četrdesetak fotografa. Veći deo materijala je sakupljen kao donacija dok je jedan deo nabavljen putem otkupa. Kolekcija sadrži 12 436 staklenih ploča, 66 158 negativa na plastičnoj podlozi, 1 096 originalnih fotografija, oko 200 fotografija izrađenih od originalnih negativa (kontaktne kopije sa staklenih ploča) uključujući i ostale fotografske predmete. Najstarija fotografija u kolekciji datira iz 1892. godine koju je u Bitolju snimio fotograf Anastas Lozančev. Veći deo materijala snimljen je u prve tri decenije XX veka. Od ostalih fotografa najznačajniji su: Janaki i Milton Manaki, Lazar Kermele, Zafir Ošavkov, Vasil Ošavkov, Jonče Pop Stefanija, Evstatie Joleski, Blagoja Žežoski, Milan Žežoski, Pane Napeski, Hristo Dimkaroski, Kočo Nikolaidis, Kiril Minoski, Blagoj Drnkov i dr. Osim pomenutih zbirki iz perioda prve polvine XX veka, Makedonski centar za fotografiju poseduje i obimnu količinu crno belih negativa (35 mm i srednje formatnih) izdavačke kuće "Nova Makedonija", koji datiraju od sredine 70-ih do 90-ih godina XX veka.

ARHIV FOTOGRAFIJE, ZRENJANIN

Osnovna aktivnost Arhiva fotografije jeste digitalizacija fotografske građe i stvaranje jedinstvene, javne baze podataka. Promociju fotografije kao kulturnog nasleđa Arhiv fotografije ostvaruje putem internet stranice, izložbi, seminara, štampnog materijala i dr. U aktivnostima arhiva učestvuju ustanove i organizacije kulture, privatni kolekcionari, stručnjaci iz oblasti koje se tiču fotografije. Arhiv fotografije za viziju ima društvo u kome će fotografija biti prepoznata kao značajno kulturno nasleđe, o kojem će se adekvatno i kontinuirano brinuti. Stručnim prikupljanjem, digitalnom prezervacijom, arhiviranjem i interdisciplinarnim pristupom fotografiji, namera je da se stvore uslovi za očuvanje i negovanje fotografije kao kulturnog i interkulturnog nasleđa grada Zrenjanina, banatske regije i šire. Osnivači udruženja Arhiv fotografije su: Radmila Radojković, Nemanja Delja, Filip Nemet, Zoran Ćurčin, Ivana Indin, Jelena Vukmanović, Predrag Uzelac. Urednički tim čine Ivana Arađan i Nemanja Delja.



dole: **Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, prezentacija Ivana Manojlovića - MIJ, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**
gore: **Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**



gore: **Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, Izlaganje Roberta Jankuloskog - Makedonski centar za fotografiju iz Skoplja, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**
dole: **Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, prezentacija nezavisnog udruženja Foto-Muzej iz Beograda, prisutni, s leva: Zoran Trtica, Živojin Stevanović, Vladimir Janošev, Nemanja Stanković i Miroslav Aleksandrić; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**



gore: **Stručni skup *Fotografske zbirke i kolekcije*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**

dole: **Miloš Jurišić i Zoran Trtica, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2012, foto dokumentacija CEF**

PRATEČÍ PROGRAMI

Salon MSUB

PREZENTACIJA RADOVA SRĐANA VELJOVIĆA

24. septembar 2012.

U okviru izložbe Fotodokumenti 02 u Salonu Muzeja savremene umetnosti publici je kroz seriju radova predstavljen rad fotografa Srđana Veljovića. Na primeru projekata *Lep život kao eksces*, *Transponovanje Džoni Racković*, *Rekonstrukcija Narodne biblioteke* i *Devedesete*, prodiskutovana je uloga i način recepcije fotografije kao dokumenta. U navedenim serijama fotografija, projekata i priča, autor se bavi pitanjem moći fotografije kao sredstva koje, koristeći sliku, prisvaja referentne linije i, u obrnutom smeru, značenja svojih referenci, proizvodi strukturu visoke dokumentarnosti. Fokus prezentacije bio je na preispitivanju uloge same fotografske slike, njenih kvaliteta, estetskih i zanatskih osobenosti, kao i njene recepcije.





Srđan Veljović, *Transponovanje Džoni Racković*, 2007 -

Salon MSUB

(NE)VIDLJIVA FOTOGRAFSKA PRAKSA - SLUČAJ: NOVI SAD

4. oktobar 2012.

Predavanjem *(Ne)vidljiva fotografska praksa – slučaj: Novi Sad* obuhvaćen je čitav niz tema kojima je elaborirano trenutno stanje na novosadskoj savremenoj fotografskoj sceni. Na predavanju je istaknuta potreba kreiranja platforme koja bi afirmisala i prezentovala umetnike koji se bave fotografijom kao medijem. U tom svetlu, bilo je reči o pojedinačnim praksama umetnika koji nesinhronizovano i na osoben način istražuju „prostore“ fotografije u okviru savremene umetničke prakse. U uvodnom delu predavanja beogradskoj publici su se predstavili umetnici Andrea Palašti i Boris Lukić, učesnici izložbe „Fotodokumenti 02“, a prezentovan je i jedan deo produkcije mladih umetnika koji su svoje školovanje završili na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Predstavljeni umetnici svoja fotografska istraživanja zasnivaju na eksperimentu i dokumentovanju. Fotografija je za njih postupak, radni proces i/ili sredstvo za „dematerijalizaciju“ umetničkog predmeta. Njihovi radovi su uglavnom analitički odnosi prema realnosti koja ih okružuje – interdisciplinarni dijalozi u kojima se sažimaju odnosi umetnosti i psiholoških, socijalnih i/ili političkih formi izražavanja. Postavljanjem konceptualnih modela, korišćenjem fotografije i tekstualnog rada i/ili tretiranjem fotografije kao dokumenta, performansa ili eksperimenta, ovi umetnici zapravo koriste i različite „tehnologije“ u okviru fotografije – foto objekat, instalacija, video i/ili filmska projekcija, internet umetnost, itd. U okviru predavnja predstavljeni su radovi Tatjane Vukelić, Nataše Vujkov, Jelene Vladušić, Miroslava Dajča, Nemanje Delje, Marka Ercegovića, Selene Junačkov, Janka Katića, Darije Medić, Aleksandra Ramadanovića, Monike Sigeti, Ivane Stojanović i Slobodana Stošića.



gore: **Miroslav Dajč**, *XY*, 2013.
dole: **Tijana Luković**, *Green deconstruction*, 2012.

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJU

RADIONICA IZRADE FOTO KNJIGA

*Autori i moderatori radionice:
Isidora Nikolić (dizajner) i Luka Knežević Strika (fotograf)*

*Prezentacija 15 autorskih foto-knjiga
Salon MSUB, 18. oktobar 2012.*

U okviru projekta FOTODOKUMENTI 02 tokom dva vikenda Isidora Nikolić (dizajner) i Luka Knežević Strika (fotograf) vodili su radionicu izrade foto-knjiga. Cilj radionice bio je da se kroz teorijski i individualni praktični rad sa svakim od učesnika koncipira i realizuje foto-knjiga koja predstavlja jedan samostalan (postojeći, ili za potrebe radionice realizovan) fotografski projekat. Radionica je bila realizovana u četiri sesije na kojima je petnaest učesnika imalo priliku da čuje teorijski uvod, vidi relevantne primere fotografskog izdavaštva, razgovara i prođe kroz proces osmišljavanja, oblikovanja, realizacije digitalnom štampom, kao i tehnike ručno povezanih knjiga. Učesnici radionice i autori foto-knjiga su: Bojan Brankov, Valentina Brković, Boris Burić, Vladimir Ivaz, Olivera Indić, Nemanja Knežević, Marija Konjušić, Maja Mađerčić, Jelena Martinović, Jelena Mijić, Milica Nikolić Micikitis, Mane Radmanović, Tatjana Radičević, Sara Stojković i Saša Čolić. Realizaciju ovog programa podržali su firma Canon i Fakultet za medije i komunikacije u čijim prostorijama je održana. Prezentacija 15 autorskih foto-knjiga nastalih u okviru radionice za izradu foto-knjiga održana je u Salonu MSUB 18. oktobra 2012.



fotografije: **Luka Knežević Strika / Nemanja Knežević**

Salon MSUB
Prezentacija projekta

PROVALIJA

Učesnici: Jelena Spaić, Dragan Petrović i Aleksandrija Ajduković
25. oktobar 2012.

U periodu od tri godine (2005–2007) autori projekta „Provalija“ – Jelena Spaić, Dragan Petrović i Aleksandrija Ajduković bavili su se kreativnim istraživanjem kulturnih potencijala malih mesta u Srbiji. Okvir za ovo bile su foto-radionice čiji su učesnici bili meštani bez prethodnog iskustva sa umetnošću. Na prezentaciji su predstavljeni rezultati radionica rađenih u malom, tipičnom srpskom zaseoku Provalija, u okolini Ljiga: „U selu Provalija zidovi su beli! Do njega se može doći paraglajderom sa vrha Rajca, a zemljanim putem od Slavkovice. Stanovnici Provalije su stara lica i može se steći utisak da zaseok polako odumire, ali njegovo predstavljanje fotografskim radovima koje su meštani za ovaj projekat izveli, ipak odiše optimizmom i nekom čudnom snagom.“



desno: TV Ljig nam je bio kulturni centar projekta Provalija. Puno hvala!



gore: **Smilja je zaljubljena u muža: "Čela sam Prokina!", Smilja: Slikajte me u cveću!**
dole: **Sima Sajić, Dići, rodoslovac i poljoprivrednik Sima: Moraš da se osećaš kako se osećaš.**
Moraš da se osećaš kako je i šta je, pogotovo u ovoj situaciji. Ne osećaš se kako treba.



Република Србија
Министарство културе и информисања



FILMART
NEZAVISNI FILMART CENTAR



KULTURNI
CENTAR
POŽEGA



CEF



ЗАМЧНА ГАЛЕРИЈА
УЛИЧНА ГАЛЕРИЈА



FD

02