

Peti deo

FOTOGRAFIJA IZMEĐU STVARNOG I VIRTUELNOG

Post-fotografija

Termin „fotografija posle fotografije“ upotrebio je Lev Manovič da bi okarakterisao vreme digitalne fotografije.¹ Pored usavršavanja kompjutera i inauguracije interneta sredinom devedesetih godina u čemu Fransis Bal vidi „univerzalni mediji, koji je istovremeno unimedij i multimedij“², a Manovič „najvidljiviji znak globalizacije“³, pojava digitalne fotografije smatra se jednim od najbitnijih obeležja civilizacije na razmeđu vekova. Onog trenutka kada je analogna fotografija prešla u digitalnu, a digitalna, zahvaljujući drugim tehničkim pomagalima kao što su kompjuter, softver, skener, štampač, započela inkorporaciju u umetnost i kulturu počeo se upotrebljavati termin „doba post-fotografije“ ili „fotografija posle fotografije“. Transformacija analogne u digitalnu fotografiju uslovlila je između ostalog zamenu klasičnog rol-filma memorijskom karticom, obradu slika u mračnoj komori obradom slika u kompjuteru pomoću brojnih programa, kao i nove načine čuvanja, transporta, prezentacije i percepcije fotografskog medija.

Kada je o umetnosti reč, digitalna tehnologija je umetnicima olakšala produkciju i prezentaciju rada, a ujedno postala i novo sredstvo istraživanja mogućnosti samog medija, sveta i umetnosti. Ova situacija nije došla spontano i priprema za nju je započeta još ranih osamdesetih godina, a kao preteče upotrebe digitalne manipulacije mogu se uzeti neke od prvih kompozitnih fotografija sa superimponiranjem lica Nensi Berson, kao što je portret *Bojeva glava* (*War Head*, 1982), realizovan kompjuterskom montažom portreta vodećih svetskih političara Miterana, Regana, Brežnjeva i Denga Sjaopinga, ili *Prva i druga lepotica* (*First and Second Beauty*, 1982), čijem je nastanku predhodilo skeniranje lica holivudskih glumica i njihova montaža. Pojedini umetnici su početkom devedesetih godina počeli da koriste digitalnu tehnologiju da bi pravili montaže

¹ Lev Manovich, *The Paradoxes of Digital Photography*, u http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.pdf, sajtu pristupljeno 2. 9. 2015.

² Fransis Bal, *Moć medija – mandarin i trgovac*, Clito, Beograd, 1997, str. 21.

³ Lev Manovič, „Arheologija kompjuterskog ekrana“, u *Metamediji: izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2001, str. 11.

„koje ne bi mogle da budu drugačije izvedene.“¹ Primera radi, digitalna tehnologija je Džefu Volu u kasnijim radovima omogućila da uvede veći broj statista ili neočekivane situacije i momente učini kompleksnijim, kao u radu *Iznenadni nalet vetra (Po Hokusaiju)* (A Sudden Gust of Wind (After Hokusai), 1993), a Andreasu Gurskom mogućnost da svoje fotografije učini većim i spektakularnijim.

Za razliku od umetnika osamdesetih, većina umetnika na prelazu veka nije toliko zainteresovana za dekonstrukciju postojećeg materijala u domenu fotografije, filma, reklame i umetnosti. Predmet njihovog interesovanja postaju, pored drugih, upravo sve velike i male svakodnevne situacije i stanja: život manjinskih zajednica ili ljudi na margini u svetu klasnih, rodničkih, etničkih i kulturoloških razlika, identitet, fenomeni AIDS-a, rađanje i smrt, trgovina, moć, rast kapitala, velike svetske korporacije, haj-teh arhitektura kao mesto moći, te gradovi u procesima globalizacije i umrežavanja. U veoma obimnoj seriji *Balade o seksualnoj zavisnosti* (The Ballad of Sexual Dependency 1981–1996), američka umetnica Nen Goldin kreira „intimnu panoramu ljudskih stanja na kraju XX veka“.² Reč je fotografijama pripadnika supkulturnih grupa kao što su skinhedsi, narkomani, transvestiti, homoseksualci, te ljudi koji umiru od AIDS-a, mladi parovi, ljubavnici, deca, usamljeni i odbačeni. Goldinova se ne suzdržava da na njima prikaže ne samo ove ljude, inače većinom svoje prijatelje, nego i samu sebe u najintimnijim životnim stanjima i scenama.

Pitanja marginalnih grupacija kao što su beskućnici i ljudi bez socijalne pomoći razmatraju Entoni Hernandez u ciklusu *Pejzaži za beskućnike* (Landscapes for the Homeless, 1989–1995) i Boris Mihajlov kroz seriju fotografija *Istorija slučaja* (Case History). Filip-Lorka Dikorsija ispituje granicu između dokumentarne i konstruisane stvarnosti. U radu *Sajmon 1968–1997* (Simon, 1968–1997), Ričard Sodon Smit prati život osobe obolele od AIDS-a. Andres Serano radi seriju fotografija velikog formata u mrtvačnici. Kao pripadnice dveju različitih kultura umetnice poput Širin Nešat i Trejsi Mofat problematizuju načine prezentacije islamskog i aboridžinskog ženskog identiteta i kulture. Početkom devedesetih godina, Wolfgang Tilmans radi seriju fotografija mladih u klubovima ili na gej-paradama, dok Rineke Dijkstra radi portrete dece

¹ Michael Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, Thames & Hudson, London, 2001, str. 192.

² Burkhard Riemischneider, Uta Grosenick, *Art Now*, Taschen, Köln, 2001, str. 56.

i tinejdžera na plaži koji predstavljaju „osetljiva svedočanstva njihove potrage za sobom i samoprezentacijom“.¹

Umetnici poput Alana Sekule i Andreasa Gurskog se fokusiraju na globalizaciju i simbole moći postindustrijske ere. Alan Sekula globalizaciju posmatra na primeru velikih luka, brodova i trgovine između zapadnog i istočnog sveta, Andreas Gurski se okreće eksterijerima i enterijerima savremene arhitekture u Šangaju, Hong Kongu i drugim haj-teh gradovima kao glavnim stecištima velikih svetskih korporacija, kao i hotelima, supermarketima, fabričkim halama, stambenim blokovima. Bez obzira na digitalnu doradu koju Gurski poslednjih dvadeset godina sve više primenjuje, osnovne karakteristike njegovih fotografija su neverovatna oštrina, uravnotežena kompozicija, odbacivanje kontrasta i poigravanja sa dramatičnim svetlosnim efektima. Te osobine u određenoj meri poseduju i portreti Tomasa Rufa, fotografije enterijera muzeja Tomasa Šruta, biblioteka i hotela Kandidate Hefer, sve bivših studenata Bernda i Hile Beher i Dizeldorfske škole za fotografiju.

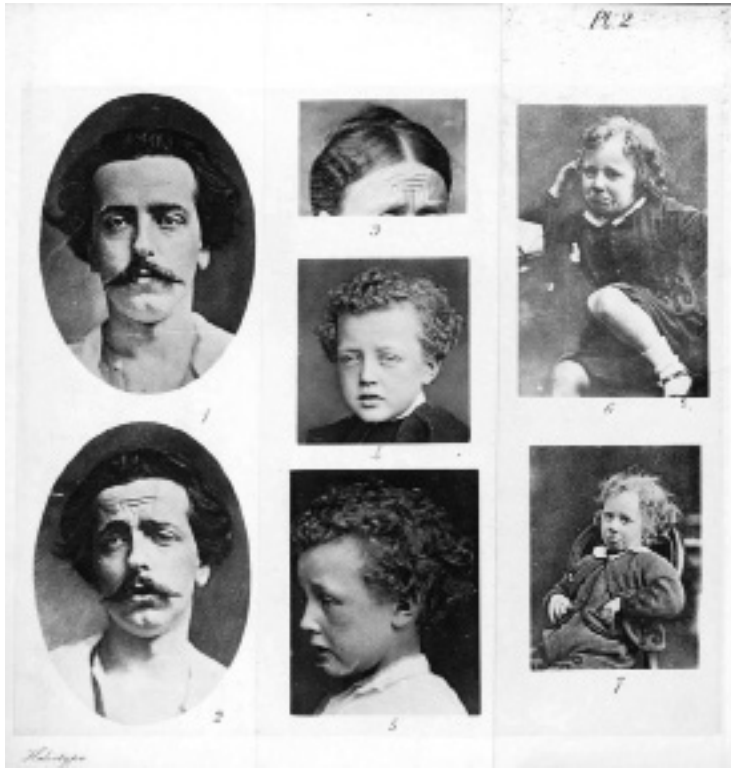
Ovo je uvid samo u mali deo umetničke produkcije na prelazu vekova jer u društvu mreža ona predstavlja nepregledno polje različitih strategija koje je gotovo nemoguće obuhvatiti i analizirati na jednom mestu. Ono što se danas sa obimnom produkcijom umetnika smatra jednom od karakteristika razvoja i prezentacije umetnosti i fotografije jesu foto-knjige i internet

Fotografske knjige

Istorija fotografske knjige je duga gotovo koliko i istorija fotografije. Promene kroz koje prolazila fotografija tokom svih decenija postojanja odražavale su se na koncepciju, sadržaj, izgled, percepciju i samu definiciju foto-knjige. Danas je ona ne samo monografija ili katalog već i umetničko delo koje za razliku od prolaznih izložbi i drugih vidova prezentacije čini nezaobilazan segment u proučavanju opusa određenog autora i pre svega istorije fotografije.

Tretirana kao pomoćno sredstvo, vizuelni dokaz, uloga fotografije u XIX veku je bila isključivo informativna ili jednostavno ilustrativna bez obzira da li je reč o delima iz oblasti književnosti, nauke, fotografske tehnike i tehnologije. Prva knjiga ilustrovana fotografijama je *Olovka prirode* Vilijama Henrija Foksa Talbota i objavljena je u šest delova između 1844. i 1846. godine. Fotografije Džulije Margaret Kameron bile su

¹ *Ibid.*



Stranica knjige Čarlsa Darvina *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja*, 1872.

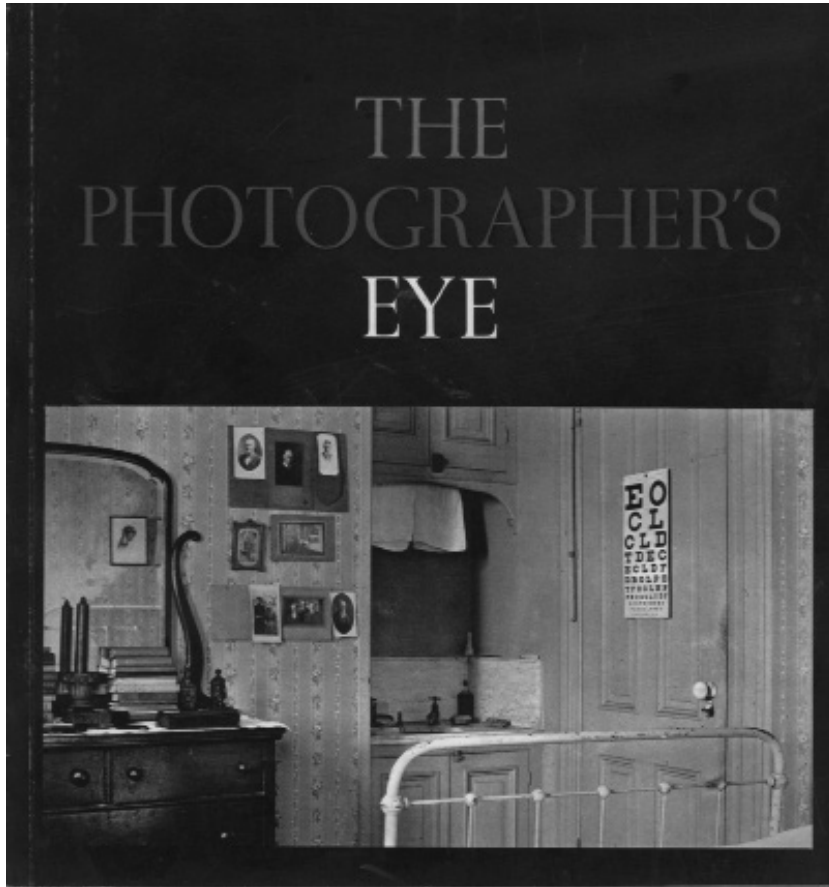
prve urađene isključivo za potrebe ilustracije književnog dela *Idile kralja* Alfreda Tenisona. U ovom periodu fotografija je mnogo širu primenu imala u putopisnim i naučnim knjigama jer su naučnici koristili fotografiju kako bi na najbolji način pokazali svoj rad iz oblasti medicine, psihijatrije ili biologije. Knjiga fizičara, hemičara i fotografa Džona Vilijama Drejpera pod nazivom *Ljudska fiziologija, statistička i dinamička* (Human Physiology, Statistical and Dynamical) iz 1856. godine smatra se prvom naučnom knjigom ilustriranom fotografijama. U Francuskoj je Adrijan Turnašon za potrebe doktora Benžamena Dišen de Bulonja i njegov rad iz ljudske

fiziognomike uradio seriju fotografskih studija pokreta mišića i menjana izraza lica pri električnim nadražajima. Čarls Darvin takođe koristi fotografiju kao ilustraciju svoje knjige *Izražavanje emocija kod čoveka i životinja* (The Expressions of the Emotions in Man and Animal, 1872), a članica Botaničkog društva Londona Ana Atkins objavljuje u tri dela knjigu o algama ilustriranu njenim fotografijama rađenim u tehnici cijanotipije, *Fotografije britanskih algi: cijanotipska impresija* (Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843–1853)

U prvoj polovini XX veka istorija foto-knjige se menja. Fotografije se više ne koriste samo kao ilustracije određenih naučnih i književnih dela, i putopisa. Pažnja se usmerava na sam rad fotografa, na njihove najvažnije opuse, ali i na teorijska razmatranja. Jedno od najznačajnijih dela iz oblasti teorije je knjiga Lasla Moholj-Nađa *Slikarstvo, fotografija, film* (Malerei, Photographie, Film, 1925), objavljena u Bauhausu, u kojoj je predstavio fotografe, foto-montaže, duplu ekspoziciju i druge avangardne tehnike. Tokom treće decenije izlazi i nekoliko važnih foto-monografija: Berenis Abot objavljuje monografiju o Eženu Atžeu, Brasai knjigu *Pariz noću*, Bil Brant *Englezi kod kuće* i *Noć u Londonu*, Albert Renger-Pač *Svet je lep*. Tridesetih godina su takođe objavljene knjige Ansel Adamsa, Vokera Evansa, dve monografije Mana Reja i njegova knjiga *Fotografija nije umetnost* (La photographie n'est pas l'art, 1937), kao i *Istorija fotografije* Bomonta Njuhola.

Posle Drugog svetskog rata interesovanje za fotografe, njihove opuse i kataloge izložbi počinje da raste. Fotografi Ansel Adams, Majnor Vajt, Barbara Morgan, Doroteja Lang zajedno sa Bomontom Njuhonom i drugima 1952. godine osnivaju *Aperture Foundation*. Iste godine pokreću časopis *Aperture*, a deset godina kasnije počinju da objavljuju monografije Edvarda Vestona, Imodžen Kaningam, Barbare Morgan, Dajane Arbus, Pola Stranda. Izdavačke kuće kao što su „Thames & Hudson“, „Robert Delpire“, „Phaidon Press“ i druge sve više objavljuju monografije posvećene celom opusu ili određenom ciklusu fotografa. Izlaze knjige Roberta Frenka, Vilijama Klajna, Irvinga Pena, Vokera Evansa, kao i *Odlučujući trenutak* (The Decisive Moment, 1952) Anrija Kartje-Bresona. Pored monografija, objavljuju se i knjige posvećene istoriji fotografije ili pojedinim pokretima i tendencijama.

Šezdesetih i sedamdesetih godina pojavljuje se nekoliko knjiga Džona Šarkovskog: *Oko fotografa* (Photographer's Eye, 1966), *Gledajući fotografije* (Looking at Photographs, 1973), *Ogledala i prozori* (Mirrors and



Naslovna stranica knjige *Oko fotografa* Džona Šarkovskog, Muzej moderne umetnosti Njujork, 1966.

Windows, 1978), a japanski fotografi i konceptualna umetnost dali su novi pogled na foto-knjige. Izlagačka delatnost u Japanu se razlikovala od evropske i američke scene. Galerije su bile uglavnom u vlasništvu vodećih fotografskih firmi kao što je „Fuji“ ili „Nikon“, koje nisu želele da ulažu u prezentaciju i prodaju radova Eika Hosoea, Šomeija Tomacua ili Dajda Morijame, tada mladih autora koji su svojim pristupom rušili

tabue i shvatanja u fotografiji. Foto-knjige originalnog dizajna, u kojima dominiraju fotografije a ne tekst, postale su glavni vid popularisanja autorovog rada, a zbog koncepta i samog izgleda – umetničko delo za sebe. Na ovu praksu nailazimo i kod Eda Ruše, Larija Saltana, Mela Bohnera, Dena Grejama, Dagleasa Hjueblera, Džona Hilijarda, te postkonceptualnih umetnika Barbare Kruger i Ričarda Prinsa. U više od dve poslednje decenije, sa pojavom digitalne tehnologije, ova praksa zauzima važno mesto kod gotovo svih internacionalnih umetnika. Razvoj interneta, digitalne štampe, softvera i sajtova za pripremu knjiiga (Blurb, Photo Box, PhotoLeaf, Bob Books) značajno su olakšali produkciju foto-knjiga, koje korisnici sada mogu sami da dizajniraju. Ove i promene u svetu umetnosti i tehnologije uslovile su kao paralelni tok povećanu tražnju za nekim starim fotografskim izdanjima, što je pak rezultiralo i porastom reprintovanih izdanja. Na trećoj strani, pojedine izdavačke kuće, među kojima prednjači nemački „Taschen“, objavljuju monografije gotovo gigantskih dimenzija i čisto komercijalnog karaktera. Prva takva ekskluzivna knjiga teška 30 kg bila je *Sumo* Helmuta Njutona, publikovana 1999. u 10.000 numerisanih i potpisanih primeraka.

Fotografija i internet

Po Dagleasu Krimpu „Našim iskustvom sve više vladaju slike, slike u novinama i časopisima, sa televizije i u bioskopu. Dok nam se nekad činilo da slike imaju funkciju u interpretaciji realnosti, sada deluje da su je uzurpirale.“¹ Film za prezentaciju zahteva bioskop, a klasični mediji (slika, skulptura, grafika) galeriju ili muzej, fotografija takvih zahteva nema jer može biti prezentovana svuda i na bilo koji način: albumi, novine, časopisi, muzeji, galerije, bilbordi, flajeri, knjige, katalozi, internet, uramljena ili ne, velika ili mala, u formi instalacije, slajd projekcije ili objekta.

Neosporno je da je pojava digitalne tehnologije, interneta, novih vidova kompjuterai android telefona umnogome promenila naš sistem funkcionisanja. Elektronski mediji su proširili naš rečnik novom terminologijom, a institucije poput arhiva, galerija i muzeja dobile su svoje „naslednike“ u vidu internet arhiva, galerija i muzeja. Postavljanje profila na društvene mreže Fejsbuk (Facebook), Tviter (Twitter), Gugl+ (Google+), ili kreiranje ličnih prezentacija, web sajtova postalo je sastavni

¹ Crimp D., „Pictures“, *October*, vol. 8, 1978, str 55–58, cit. u Marien, M. W., *Photography – A Cultural History*, Laurence King Publishing, London, 2002, str. 424.

deo svakidašnjice. Zabava, potraga za znanjem i određenim vidovima informacija većinu populacije nagoni na svakodnevno višečasovno pretraživanje interneta, najmasovnije baze podataka i fotografija različitog tipa i sadržaja.

U beskonačnom sistemu interneta, sajtovi određenih fotografa i umetnika i društvene mreže predstavljaju samo mali deo jednog velikog prostora skladištenja, trgovine, razmene i prezentacije fotografije. Njegov dobar deo čine banke slika, blogovi, portali, onlajn galerije i arhivi muzeja, galerija, biblioteka, novina, časopisa i mnogih drugih kulturnih institucija. Fejsbuk, Gugl+ i Tviter su najpopularnije mreže jer većina fotografa ima svoje stranice ili profile na njima, kao što ih ima i većina kulturnih i umetničkih institucija u svetu, preko kojih svakodnevno obaveštavaju o aktuelnim dešavanjima, ali omogućavaju i direktan pristup svojim digitalnim arhivima i kolekcijama. Za razliku od Fejsbuka ili Tvitera, Fliker (Flickr) služi isključivo za postavljanje fotografija, dok sve popularniji Instagram funkcioniše ne samo kao mesto za promociju i deljenje fotografija već i kao servis za doradu fotografija. Instagram je aplikacija za android telefone i društvene mreže pomoću koje korisnici ne samo da mogu da objavljuju fotografije nego pre toga mogu i da podese kontrast, osvetljenje, oštiru slike ili koriste neki od ponuđenih filtera. Ova aplikacija dozvoljava i postavljanje kratkih video-snimaka. Ujedno instagram je i glavno stecište mnogih fotografa koji svakodnevno objavljuju svoje radove. Snepsid (Snapseed) je još jedna popularna i veoma jednostavna aplikacija obradu fotografija putem android telefona. Tu su još i Pinterest, Piksart – Foto-studio (PicsArt – Photo Studio) i mnoge druge. Za profesionalne fotografe, grafičke dizajnere, ilustratore jedan od popularnijih sajtova je Bihens (Behance), koji ima ulogu servisa za samopromociju umetnika sa biografijama i pre svega portfolijima. Povezan je sa svim važnijim kompanijama, umetničkim i komercijalnim institucijama, i internet sajtovima koji traže nove ideje i autore.

Jedan potpuno drugačiji tip skladištenja fotografija predstavljaju Geti imidžis (Getty Images, www.gettyimages.com), Korbis imidžis (Corbis Images, www.corbisimages.com), Dipozit fotos (Deposit Photos, www.depositphotos.com), Šaterstok (Shutterstock, www.shutterstock.com). Ovo nisu ni društvene mreže ni portali, već gigantske banke slika. Geti imidžis i Korbis imidžis poseduju nekoliko desetina miliona slika najrazličitije sadržine, kako poznatih muzejskih institucija i kolekcija, fotografa i slavni

ličnosti tako i fotografija sa potpuno banalnim prizorima. Ove banke slika imaju opciju za besplatno preuzimanje određenih fotografija, ali su prevashodno namenjene za pružanje usluga mnogobrojnim časopisima i novinskim kućama.

Neke od najboljih arhiva za edukaciju i proučavanje istorije fotografije poseduju sledeće institucije: Metropolitani muzej umetnosti (Metropolitan Museum of Art www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/photographs) i Muzej moderne umetnosti (MoMA – Museum of Modern Art www.moma.org/explore/collection/departments/photography) u Njujorku; Muzej Džordž Istmen (George Eastman Museum www.eastman.org) u Ročesteru; Geti institut za istraživanje (Getty Research Institute www.getty.edu) u Los Anđelesu; Umetnički institut Čikaga (Art Institute www.artic.edu); Muzej Viktorija i Albert (Victoria and Albert Museum www.vam.ac.uk) i Nacionalna galerija portreta (National Portrait Gallery www.npg.org.uk) u Londonu; Centar Žorž Pompidu (Centre Pompidou www.centrepompidou.fr) u Parizu. Pored kolekcija najpoznatijih fotografa i anonimnih autora sa svim neophodnim podacima o njima, ove institucije na svojim sajtovima nude uvid u istorijat fotografskih izložbi, dok pojedine od njih omogućuju i besplatno preuzimanje određenih kataloga i knjiga.