

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije  
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija

POSTSTRUKTURALISTIČKA TEORIJA FOTOGRAFIJE U PRAKSAMA  
JUGOSLOVENSKE I POST-JUGOSLOVENSKE UMETNOSTI

Autor: Andrea Palašti F 13/09  
Mentor: dr Milanka Todić, redovni profesor

Beograd, avgust 2015.

## **Sadržaj**

### **Apstrakt / Abstract / 3**

#### **1. Uvod: Logike određenja i procedure osnivanja poststrukturalističke teorije fotografije / 5**

#### **2. Od strukturalističke lingvistike do poststrukturalističke teorije teksta / 16**

2.1. Strukturalističko semiološka/semiotička analiza znaka i/kao jezika / 16

2.2. (Post)strukturalistička teorija teksta i/kao kulture i društva / 30

2.3. Slika i/kao jezik/*tekst*/kultura / 44

#### **3. Poststrukturalistička teorija fotografije / 56**

3.1. Semiologija fotografije / 56

3.2. Granice političkog/ideološkog i psihoanalitičkog u analizi fotografskog medija / 64

3.3. Poststrukturalistička teorija intertekstualnosti u analizi fotografskog medija / 73

#### **4. Umetnost/fotografija i društvo: definisanje teorijskog i kulturnog prostora / 81**

4.1. Od poststrukturalizma i/kao teorije postmodernizma ka studijama kulture / 81

4.2. Fotografija i/kao (post)konceptualna umetnost – jugoslovenska umetnička praksa / 93

4.3. Fotografija i/kao savremena umetnost – post-jugoslovenska umetnička praksa / 123

#### **5. Fotografija kao umetnost: pristupi i strategije / 145**

5.1. Fotografija kao govor umetnika u prvom licu / 145

5.2. Subjektivna dokumentarna fotografija / 161

5.3. Dokumentarne strategije u savremenoj fotografiji / 176

5.4. Fotografija i/kao porodično sećanje / 189

5.5. Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta / 202

5.6. Fotografski arhivi / 220

#### **6. Zaključna razmatranja: Od tehničke reprodukcije do teorijske rekonstrukcije / 237**

#### **7. Bibliografija / 249**

#### **Biografski podaci / 271**

## Apstrakt

Teorija fotografije je teorija u permanentnom *nastajanju* o različitim međuprožimajućim teorijskim, istorijskim, umetničkim, tehničkim, estetskim, društvenim, ideološkim, političkim i ekonomskim aspektima fotografije kao umetnosti. Pojavom poststrukturalizma kao transdisciplinarnog i interpretativnog teorijskog mišljenja, teorija fotografije ušla je u polje diskurzivnih i višeznačnih artikulacija, unutar kojeg se fotografija kao umetnost uspostavlja, razvija, razmenjuje i primenjuje kao društvena praksa. U tom svetlu, dva ključna teorijska sistema – semiologija/semiotika i teorijska psihoanaliza, uspostavile su poststrukturalističku teoriju fotografije. Pristupanjem fotografiji kao vizuelnom znakovnom sistemu, odnosno – kao višeznačnom vizuelnom tekstu koji se očitava gledanjem, poststrukturalistička teorija fotografije ukazala je na kulturalno i društveno determinisanog označitelja što nosi bezbroj različitih, nezavisnih i arbitrarnih značenja koje fotografija ostvaruje unutar semiološkog/semiotičkog konteksta. Poststrukturalistička teorija fotografije se, tako, bavi *čitanjem* fotografije kao umetnosti, koristeći se metodološkim, poetičkim, retoričkim, značenjskim i vrednosnim kriterijumima kroz različite teorijske discipline – teorija umetnosti, teorija teksta, teorija simulacija, teorije postmoderne, teorije o diskurzivnoj prirodi znanja i moći kao znanju, feminističke studije, postkolonijalne teorije, teorije identiteta, teorije hibridnosti, studije kulture i druge. Postavljena u kontekst jugoslovenske i post-jugoslovenske umetničke prakse, poststrukturalistička teorija fotografije omogućila je platformu za iščitavanje, interpretaciju i izvođenje pluralnih umetničkih strategija unutar (post)konceptualne i savremene umetnosti.

**Ključne reči:** poststrukturalizam, semiologija, semiotika, tekst, slika, intertekstualnost, poststrukturalistička teorija fotografije, fotografija kao umetnost, (post)konceptualna umetnost, savremena umetnost.

## Abstract

The theory of photography is a theory in a permanent formation of different interchangeable theoretical, historical, artistic, technical, aesthetic, social, ideological, political and economic aspects of photography as art. With the advent of poststructuralism as a transdisciplinary theory and an interpretative theoretical *thinking*, the theory of photography came into the field of theory as an ambiguous discursive articulation, in which photography as art establishes, develops, exchanges and is being used as a social practice. In this light, two key theoretical systems - semiology/semiotics and theoretical psychoanalysis, established the poststructuralist theory of photography. By accessing to the medium of photography as a visual system of signs, that is - as a multilayered visual text, which can be *read* by looking/watching, the poststructuralist theory of photography pointed out a culturally and socially determined signifier, which carries a myriad of different, independent and arbitrary meanings that photography as art realises within the semiological/semiotic context. The poststructuralist theory of photography is therefore, concerned with *reading* the photographic image, using methodological, poetic, rhetorical, semantic and value criteria through different theoretical disciplines - art theory, the theory of text, theory of simulation, theory of postmodernism, theory of the discursive nature of knowledge and power as knowledge, feminist studies, postcolonial theory, theories of identity, hybrid theory, cultural studies, and others. Placed in the context of the Yugoslav and post-Yugoslav art practices, the poststructural theory of photography enabled a theoretical platform for reading, interpreting and executing plural artistic strategies within the (post)conceptual and contemporary art.

**Keywords:** post-structuralism, semiology, semiotics, text, image, intertextuality, poststructuralist theory of photography, photography as art, (post)conceptual art, contemporary art.

## 1. Uvod: Logike određenja i procedure osnivanja poststrukturalističke teorije fotografije

Doktorska disertacija „Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti“ predstavlja teorijsko-analitički i kritički tekst, izveden iz različitih poststrukturalističkih teorija i pristupa vizuelnoj umetnosti, koje se sprovode, indeksiraju, preispituju, demonstriraju unutar oblasti fotografske umetnosti.

Zasnovana na teorijama poststrukturalizma kao i savremenim teorijama umetnosti, kulture i društva, doktorska disertacija bavi se istraživanjem statusa, funkcija i efekata fotografije: fotografije u umetnosti, odnosa fotografije i savremene umetnosti, fotografije i dokumentarnih praksi ali i, šire – odnosa umetničkog dela i društva.

Tema doktorske disertacije jeste fotografija postavljena kao umetnička oblast (fotografija kao umetnost), zasnovana na teoretizacijama o fotografiji kao procesu proizvodnje značenja. Ovako uspostavljen diskurs o fotografiji kao umetnosti, čvrsto se zasniva na poststrukturalističkim teorijama, koje izvodim iz teorijsko-saznajnog okvira strukturalizma, semiologije/semiotike, teorije teksta, teorijske psihonalaze, teorije simulacija, teorije intertekstualnosti, teorije postmoderne, teorije kulture itd. Na taj način, granice pojma fotografije kao umetnosti postavljaju se kao otvorene, relativne i fleksibilne, ukazujući tako na fotografiju koja predstavlja kompleksni kodirani artefakt. Razlog za to jeste stav da se fotografija unutar umetničkog sistema očitava kao kulturalni, psihoanalitički, politički i ideološki znak, čije je značenje konstantno promenljivo.

Postavljena u kontekst jugoslovenske i post-jugoslovenske umetničke prakse, doktorska disertacija „Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti“, razmatra različite umetničke prakse koje se centriraju na upotrebi fotografije kao primarnog medija izvođenja umetničkog dela unutar *lokalne* scene vizuelne umetnosti. To znači da se teorijske postavke poststrukturalističke teorije fotografije primenjuju na studijama slučaja umetničkih dela umetnika/autora sa prostora bivše Jugoslavije, odnosno uže – umetnika koji žive i rade u Srbiji. Na taj način, *lokalna* umetnička praksa, bazirana na mediju fotografije, uvodi se u teorijsku raspravu o fotografiji kao umetnosti, odnosno kao društvenoj i

označiteljskoj praksi. Istraživanje i interpretacija fotografskih radova su, tako, značili uvođenje različitih diskursa, od pojma dokumentarne fotografije i dokumenta u umetnosti, propitivanja istorijskih i ličnih narativa, korišćenja fotografije kao ženskog govora tela, do arhivske prakse.

Na osnovu zanimanja za teorijski, društveni, politički i kritički aspekt upotrebe fotografije, kao i na bazi demonstriranja različitih problema/primeri, izvedene su rasprave o pojedinačnim fotografskim radovima i njihovim autorima. Predstavljene umetničke radove karakteriše raznovrsnost pristupa samom mediju fotografije, kao i promišljanje o statusu fotografije unutar društvenog, političkog, rodnog, nacionalnog konteksta. Analizirajući postupke, stavove i kritičke strategije pojedinih autora, zasnovane na tezama, problemima, pitanjima i zaključcima poststrukturalističkih teorija i teorija koje su iz njih proizašle, doktorska disertacija ukazuje na kritičku rekonstrukciju fotografije kao medija, kao umetnosti i kao društvene prakse.

S obzirom na to da su teorije fotografije, naročito iz ugla poststrukturalističke teorije, kada je u pitanju literatura u lokalnom kontekstu, relativno malo problematizovane i ne toliko rašireno polje istraživanja i delovanja, doktorska disertacija nudi jedan novi teorijski okvir i legitimitet kretanju kroz fotografiju kao umetnost, kao i potpunije razumevanje položaja, funkcija i značenja fotografije kao umetnosti unutar *lokalne* sredine.

Doktorska disertacija ukazuje na najbitniju literaturu koja se tiče umetnosti, fotografije kao i na druge izvore, da bi se rasvetlile kritičke rasprave o fotografiji u umetničkim praksama. Teorija koja se ovde uspostavlja zasniva se i oslanja na teorije kakve su u mnogim umetničkim oblastima već uspostavljene. Ipak, u teoriji fotografije kao umetnosti, ona nije postavljena sistemski (iako postoje pojedinačne studije koje razmatraju fotografiju i zasnivaju se na poststrukturalističkim tezama), kao poseban teorijski žanr, odnosno – termin poststrukturalistička teorija fotografije nije posebno definisan u literaturi. Stoga teorijska odrednica koja se ovde uspostavlja, a tiče se poststrukturalističke teorije fotografije, ukazuje na način razumevanja i interpretaciju fotografije kao umetnosti, odnosno – na proizvodnju značenja, nastalih na teorijskim postavkama poststrukturalizma od 1970-ih, koja je potom razvijana kao internacionalna teorija postmodernizma, a kasnije i unutar studija kultura, koji još uvek traju. U tom svetlu, poststrukturalistička teorija fotografije zasniva se na poststrukturalizmu kao internacionalnoj kritičkoj teoriji umetnosti i kulture, ali i na teorijama koje su iz nje proizašle, a

bazirane su na pitanjima specifičnih identiteta, tela, biopolitike, umetnosti u doba kulture, umetnosti kao dokumentarne prakse, umetnosti kao arhivirajuće prakse itd. Zbog toga je ova disertacija usmerena na uvođenju teoretizacije fotografije kao umetnosti kroz više isprepletenih nivoa: od sistemskog uspostavljanja poststrukturalističke teorije kao konzistentne teorijske platforme unutar sveta umetnosti, preko njene primene na fotografiju kao umetnost, koja se uspostavlja kao nova, otvorena, fleksibilna teorija, označena terminom poststrukturalistička teorija fotografije, do ispitivanja njene legitimnosti na primerima umetničkih radova.

Imajući u vidu ono što je prethodno navedeno, istraživanje unutar doktorske disertacije sprovodilo se unutar preciznih definisanja i analiziranja pojmova kao što su jezik, znak, tekst, slika, fotografija, autor, delo, čitalac, telo, dokument, istorija, memorija, arhiv, kao i određivanjem njihove uzajmne povezanosti i uslovljenosti. Temeljni pojam koji se provlači kroz doktorsku disertaciju jeste fotografija kao umetnost, kao umetnička disciplina, odnosno – oblast. Provučen kroz različite poststrukturalistički orijentisane teorije, dobija status svojevrsnog otvorenog dela koji se može analizirati kao i svako drugo umetničko delo ili bilo koji drugi artefakt, bilo da je u pitanju umetnička produkcija ili društvena proizvodnja.

U tom svetlu, doktorska disertacija ukazala je na svojstvo fotografije kao umetnosti koja ne zavisi od estetske sfere, već od određenih društvenih praksi i uticaja. U okviru ovako postavljenog istraživanja, doktorska disertacija pokušaće da odgovori na neka od osnovnih pitanja kao što su:

- koji je odnos fotografije, jezika i semiologije;
- šta je poststrukturalistička teorija fotografije;
- na koji način fotografija ostvaruje artikulaciju sa poststrukturalističkim teorijskim konceptima i savremenim društvenim stanjem;
- na koji način se fotografska slika konstituiše kao ideološki i politički znak;
- šta znači performativna priroda fotografije;
- šta znači pojam fotografija kao umetnost;
- koje su funkcije i efekti fotografije kao umetnosti;
- kako se fotografija kao umetnost pojavljuje unutar jugoslovenske i post-jugoslovenske umetničke prakse.

Osnovne hipoteze i terminološke pretpostavke od kojih polazimo pri postavljanju i eksplikaciji teze „Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i postjugoslovenske umetnosti“, jesu hipoteze izvedene, primenjene i potom preispitane iz kritičko-analitičke teorijske studije istorije umetnosti, povezane sa poststrukturalizmom, psihoanalizom, studijama roda, postfeminizmom, studijama identiteta, politikom moći, odnosom popularne i visoke kulture, odnosno – iz platformi poststrukturalističke i postmoderne teorije fotografije, teorija intertekstualnosti, teorija prikazivanja u umetnosti.

1) Poststrukturalistička teorija fotografije može se odrediti kao specifično teorijsko mišljenje koje za svoj objekat istraživanja uzima fotografsku sliku. Uzimajući u obzir tehnička, ali ponajviše društvena i ideološka svojstva fotografije i umetnosti uopšte, poststrukturalistička teorija fotografije bavi se *čitanjem* fotografije, te daje metodološke, poetičke, retoričke, značenjske i vrednosne kriterijume. Na taj način, kao metodološki pristup, poststrukturalistička teorija fotografije se zapravo može odrediti kao teorijska platforma sa koje se fotografija kao umetnost (kritički) analizira unutar različitih naučnih disciplina, kao što su semiologija, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija teksta, teorija simulacija, teorije umetnosti, teorije društva, kritika društvenih praksi označavanja, studije kulture, psihologija, sociologija, antropologija itd.

2) Fotografija je višedimenzionalni vizuelni tekst, koji ne zavisi od estetsko-tehničkog kvaliteta slike ili autora. Fotografija kao tekst, sastoji se od skupova znakova, čija se značenja formiraju i transformišu u kontaktu sa posmatračem. U tom svetlu, gledanje fotografije zahteva i *čitanje* fotografije, odnosno – stavljanje fotografije u kontekst onoga koji je posmatra.

3) Fotografija kao umetnost nije autonomni medij. Na taj način, razumljivost fotografije kao umetnosti zavisi od niza drugih oblika vizuelnog i/ili lingvističkog izražavanja, kao i od umetničke teorije, znanja istorije umetnosti, odnosno sveta umetnosti koje je zapravo i čine mogućom. Fotografiju kao umetnost konstituišu interpretativni diskursi.



4) Fotografija kao umetnost predstavlja određenu društvenu praksu. Ona postoji i konstituiše se u zavisnosti od istorijskih, ekonomskih i političkih okolnosti u kojima nastaje i nemoguće ju je posmatrati/razumeti bez detaljnog uvida u njihove procese.

5) Fotografija kao umetnost ukazuje na opšti termin unutar savremene umetničke prakse, čija se finalna izvedba umetničkog dela bazira na fotografiji. Termin se koristi da bi se potvrdio položaj fotografije unutar umetničke prakse (sveta umetnosti), te da bi se napravila razlika između tradicionalne reportažne fotografije i amaterske – umetničke fotografije. Sam pojam fotografija kao umetnost, nastao je kao opisni termin za umetničke radove nastale u sklopu konceptualne umetnosti – postavljanjem konceptualnih modela istraživanja u umetnosti, odbacivanjem autonomije moderne, dematerijalizacijom i defetišizacijom umetničkog objekta, kao i nastankom performans umetnosti. On se može opisati unutar šest načina pristupa mediju: fotografija kao dokument; fotografija kao *govor* umetnika u prvom licu; fotografija kao model konceptualne analize jezika, prirode, postupaka stvaranja i razumevanja umetnosti, fotografija kao sredstvo preispitivanja medija, narativna fotografija; postmoderna fotografija umetnika. Ovakvi načini upotrebe fotografije kao medija otvorili su put fotografiji u svet umetnosti, a samim tim i obezbedili joj svojevrsnu samostalnost unutar umetničkih praksih.

6) Fotografija kao (post)konceptualna umetnost je otvoren, promenljiv i fleksibilan termin, koji ima funkciju vremenske (istorijske) odrednice, i koristi se za indeksaciju umetničkih radova nastalih u mediju fotografije u kontekstu (post)konceptualne umetnosti jugoslovenske umetničke prakse i/ili *nove umetničke prakse*, koji se vremenski postavlja u okvire sa kraja 50-tih do kraja 80-tih godina. Unutar ovako shvaćenog pojma fotografije, možemo ukazati na različite taktike medijskog i konceptualnog rada, u zavisnosti od rane ili pozne faze konceptulizma: analitičko i kritičko preispitivanje konvencionalnosti jezika/prirode umetnosti i tradicionalnih umetničkih medija visoke/eltine umetnosti; medijsko dekonstruisanje odnosa visoke i popularne kulture, kao integralni deo kritike društvene prakse.

7) Fotografija kao savremena umetnost je otvoren, promenljiv i fleksibilan termin koji ima funkciju vremenske odrednice, i koristi se za indeksaciju umetničkih radova nastalih u mediju fotografije u kontekstu savremene umetničke prakse, post-jugoslovenske umetničke

prakse i/ili *umetnosti u doba kulture*, sa početka 90-tih godina do danas. Unutar ovako shvaćenog termina fotografije, može se ukazati na različite taktike medijskog i konceptualnog rada: fotografija se pojavljuje kao situacija, događaj ili dokument kojim se izvodi, pokazuje ili upotrebljava društvena, kulturalna, politička *realnost* unutar globalnog konteksta: globalizovanog, kapitalističkog, postmodernističkog i savremenog, zapadnog diskursa.

Cilj rada je teorijsko-interdisciplinarna analiza, istraživanje i razmatranje poststrukturalističkih teorija i, uže – teorija fotografija, ali i drugih srodnih teorija i pojmova, kao što su postmodernizam, semiologija, dekonstrukcija, simulacionizam, postfeminizam, teorije kulture, studija umetničke reprezentacije, teorijske psihoanalize, teorije intertekstualnosti i istorije umetnosti. Teorijsku analizu sprovodim kroz prepoznavanje, pregled i raspravu o umetničkoj sceni u bivšoj Jugoslaviji od kasnih šezdesetih godina XX veka do uže srpske umetnosti prve decenije XXI veka, sa izrazitim fokusom na medij fotografije, odnosno, fotografije kao umetnosti. Zadatak studije je da se kroz teorijsku analizu izvede problemska rasprava heterogenih i pluralnih umetničkih praksi na našim prostorima, koje su kao medij koristile fotografiju. Postavljanjem fotografije kao umetnosti u domen *umetnosti u doba kulture* (Šuvaković), istraživanje ove teme u okviru doktorske disertacije ima za cilj da se kultura i umetnost interpretiraju kao skup različitih tekstova, zavisnih od društveno-političko-ekonomskih procesa. Takođe, cilj studije je i pregled umetničke scene, markiranje pojava, tendencija i ukazivanje na karakteristike i ulogu fotografije od kraja šezdesetih godina XX veka, sa izrazitim fokusom na savremenu umetničku praksu, odnosno, na prvu deceniju XXI veka.

Takođe, imajući u vidu da fotografiju kao umetnost ne čine njene vidljive karakteristike, već upravo nevidljivi svet umetnosti (Danto), koji se ogleda u međuodnosu teorije umetnosti, istorije umetnosti, ekonomije i politike, uspostavljanje teorije fotografije bazirane na poststrukturalistički orijentisanim teorijama, čini se veoma važnim. Na taj način, glavni cilj doktorske disertacije jeste da učini mogućim postojanje teorijske platforme, koja će potom usmeravati praksu. Jer, samo tako izvedena teorijska platforma potom obezbeđuje kontekst i legitimitet umetničkim radovima nastalim unutar formulacije fotografije kao umetnosti. Stoga su ciljevi istraživanja sledeći:

- detaljna elaboracija kritičke teorije umetnosti, sa naglaskom na teorije Rolana Barta, Viktora Burgina, Luja Altisera, Mišela Fukoa, Žaka Lakana, Žaka Deride, Julije Kristeve, Borisa Grojsa, Žana Bodrijara, Hito Štajer, Hala Fostera, Okvi Envezora, Bonito Olive, itd, kao i na teorije umetnosti jugoslovenske i post-jugoslovenske umetničke prakse, uz oslanjanje najviše na radove Ješe Denegrija i Miška Šuvakovića;
- tematizacija i problematizacija poststrukturalističke teorije fotografije, definisanje pojma *fotografije kao umetnosti*;
- komparacija ovih teorija sa drugim teorijama umetničke reprezentacije i određivanje njihove specifične vrednosti;
- demonstracija praktične primene poststrukturalističke teorije fotografije i kritičkih teorija umetničke reprezentacije na konkretnim studijama slučaja: markiranje pojava, tendencija i ukazivanje na karakteristike i ulogu fotografije u umetnosti i društvu od kasnih šezdesetih godina XX veka do prve decenije XXI veka na području bivše Jugoslavije, u uže – Srbije. Neki od autora spomenuti u disertaciji su: Bogdanka Poznanović, grupa Dei leči, Neša Paripović, grupa OHO, grupa Gorgona, Sanja Iveković, Uroš Đurić, Tanja Ostojić, Katarina Radović, Dragan Petrović, Ivan Petrović, Sandra Vitalić, Borut Peterlin, Borut Krajnc i Zijah Gafić.

Metodologija istraživanja i obrada teme zasnivale su se na kombinaciji teorije i prakse, uz razmatranje odnosa teorija – fotografija – umetnost – društvo. Doktorska disertacija ukazuje na ogroman potencijal dijaloga teorija fotografija sa drugim teorijskim polazištima iz domena savremene i aktuelne teorije umetnosti i medija, kao i sa drugim diskursima društva i društvenih struktura. Imajući u vidu da studija podrazumeva i analizu umetničkih dela i autora sa područja bivše Jugoslavije, i uže – srpske umetničke scene, doktorska disertacija pokazuje se kao široko i značajno polje za buduća istraživanja, tematizacije i problemske teoretizacije, kao i za buduće primene u sličnim poljima promišljanja i kritičke intervencije. Stoga se, u metodološkom pogledu, rad temelji na teorijsko-kritičkom i deskriptivno-analitičkom istraživanju, koje je sprovedeno proučavanjem relevantnih autora, izabrane stručne literature, kao i preko niza pojedinačnih primera iz sistema vizuelnih umetnosti i uže, fotografije kao umetnosti. U tom svetlu, doktorska disertacija koristi se sledećim metodama naučnog istraživanja:

1) *kritičko-analitički metod* teorijske analize relevantne stručne literature iz oblasti teorije fotografije, poststrukturalističkih i postmodernističkih teorija, dekonstrukcije, simulacionizma, semiologije, istorije i teorije kulture, studija umetničke reprezentacije, teorijske psihoanalize, postfeminizma, istorije umetnosti;

2) *kritičko-materijalistički metod* analize umetničkih i društvenih fenomena u odnosu na kompleksnost ekonomsko-ideoloških procesa. Menjanjem određenih paradigmi fotografije unutar prakse i teorije dolazi se do uvođenja pojma *fotografija kao umetnost*, koja se tako analizira u uzročnoj vezi sa promenama u društvenoj strukturi bivše Jugoslavije i kasnije novonastalog postjugoslovenskog, savremenog kulturalnog ambijenta;

3) *komparativni metod* kao upoređivanje različitih poststrukturalističkih i postmodernističkih teorija i studija na primerima različitih jugoslovenskih i užih srpskih umetničkih praksi, koje za svoj medij koriste fotografiju;

4) *studije slučaja* kao metod koji će nam omogućiti praktično testiranje validnosti teorijskih zaključaka na izabranim primerima umetničkih radova.

Doktorska disertacija „Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti“, podeljena je na nekoliko poglavlja, usko povezanih i uzročnih, iako se takođe, svako od njih može čitati i zasebno. U izvesnom smislu, pisanje o fotografiji kao umetnosti, nije se moglo odvojiti od ličnog interesovanja. Stoga je važno napomenuti da doktorska disertacija nema pretenzije da bude sveobuhvatna, jedinstvena, objektivno „istinita“ i/ili iscrpna, konkretna teorija fotografije, već ukazuje na jedan mogući izbor raspoloživih diskurzivnih tekstova o fotografiji kao umetnosti. S obzirom na to da doktorska disertacija uspostavlja svojevrstu teoriju fotografije potkrepljenu studijama slučaja, svrha tekstova koji se nalaze u disertaciji jeste da predstave pitanja i ideje koji možda nisu dovoljno poznati unutar *lokalne* teorijske literature, ali one, pre svega, odražavaju lične prioritete u pristupu izboru tema. Takođe, tekstovi unutar doktorske disertacije se ne bave predstavljanjem značenja, već proizvodnjom i izvođenjem brojnih mogućih (*interpersonalnih*) značenja. U tom kontekstu,

stvara se svojevrsna otvorena platforma, izgrađena od mogućih intertekstova koji ukazuju na intertekstualno umrežavanje označitelja umetnosti.

Nakon bitnih identifikacija teorijskih hipoteza i termina iz uvodnog razmatranja, prvo poglavlje fokusira se na uspostavljanje nekih od ključnih teorija i termina koji su prethodili poststrukturalističkoj teoriji umetnosti i kulture. Iz okvira strukturalističke semiologije pokreće se pitanje analize znaka kao jezika – odnosa semiologije i lingvistike, semiologije i antropologije, koje su ukazale na mogućnost primene semiologije kao metodologije ka izučavanju odnosa sekundarnih označavajućih sistema (npr. mode, muzike, religije, a samim tim i fotografije), i lingvističkih jezičkih sistema. Zatim se sabiraju i analiziraju pojmovne odrednice strukturalizma i poststrukturalizma, uvodi se pojam teorije teksta, kako bi se izvela platforma za izučavanje slike kao vizuelnog teksta. Kao nauke o sistemima znakova/značenja, semiologija i semiotika pokazale su se značajnim za razumevanje konteksta u kome je poststrukturalistička teorija fotografije nastala i započela svoj razvoj.

Drugo poglavlje uvodi pojam poststrukturalističke teorije fotografije kroz teorijske i kritičke rasprave o semiologiji fotografije (strukturalističko-semiološka analiza medija), o ideološkoj i psihoanalitičkoj uslovljenosti fotografskog medija, psihološkim aspektima čina gledanja, uspostavljaajući tako intertekstualnu, interdisciplinarnu i diskurzivnu – poststrukturalističku teoriju fotografije, pri čemu se fotografija predstavlja kao otvoreni prostor promenljivog značenja. Ovo poglavlje predstavlja temelj za rasprave na kojima će se zasnivati interpretacioni teorijski aparat četvrtog poglavlja, odnosno – poglavlja koje se bavi studijama slučaja.

Treće poglavlje predstavlja definisanje teorijskog aparata i društvenog prostora, koji postavlja doktorsku disertaciju u konkretni istorijski i teorijski kontekst. U ovom poglavlju se nalaze ključna razmatranja teorijske pozicije kojom se disertacija vodi, a koja polazi od poststrukturalizma, ka teorijama postmodernizma, do studija kulture. Utvrđivanjem oblika razrade odnosa koncepta teorije i prakse, ovo poglavlje nudi i jedno šire viđenje uloge fotografije unutar (post)konceptualne umetnosti, kao i savremene umetnosti. Na taj način, posebna pažnja posvećena je teorijsko-istorijskoj raspravi o poziciji fotografije unutar jugoslovenske umetničke prakse, kao i poziciji fotografije u savremenom kontekstu post-jugoslovenske umetničke prakse.

Četvrto poglavlje odnosi se na primenu poststrukturalističke teorije fotografije, koja je sistemski postavljena kao teorijska platforma u prethodnim poglavljima. Tako uspostavljenu teoriju uvodim, primenjujem i preispitujem unutar šest različitih, ali u isto vreme i međusobno u/(pre)pletenih tematskih celina:

(1) Fotografija kao govor umetnika – razmatra ulogu fotografije u odnosu na umetnost performansa ili šire – izvođačkih umetnosti. Fotografski radovi nastali u ovom maniru, govore o strategijama performansa/izvođenja *sopstva*, koja su isključivo osmišljena kao izvođenja za fotografsku kameru;

(2) Subjektivna dokumentarna fotografija – razmatra problem termina dokumentarnog u dokumentarnoj fotografiji, naročito u subjektivnom odnosu prema temi, odnosno – na beleženju svakodnevnog života. Nakon *kulturnog preokreta* krajem 1960-tih godina, fotografija se okrenula beleženju opštih, svakodnevnih kulturalnih/društvenih prilika i individualnih dilema pojedinaca, sitnih prolaznih momenata običnog života;

(3) Dokumentarne strategije u savremenoj fotografiji – bave se socijalno angažovanom savremenom fotografijom koja se ogleda u zauzimanju kritičkog odnosa prema savremenom političkom okruženju ili ratnim okolnostima iz prošlosti. Zauzimajući antireporterski stav prema fotografiji – dolazeći naknadno na poprište rata ili, ako je reč o aktuelnom događaju, fotografišući ono što je izvan očekivajućeg za određeni događaj – ovako nastali fotografski radovi pokreću pitanja etičnosti i estetičnosti stvorene slike, politike i umetnosti, dokumenta i fikcije;

(4) Fotografija i/kao porodično sećanje – posvećena je propitivanju funkcije i uticaja porodične fotografije. Kroz teorijski diskurs o *post-memoriji*, narativni kontekst ličnih i porodičnih fotografija, ukazuje na tendenciju formiranja (auto)biografskih radova koji istražuju granice (ličnih i/ili porodičnih) sećanja i/ili politike reprezentacije i istorijskih okolnosti;

(5) Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta – tematizuje politike ženskog tela i seksualnosti unutar patrijarhalnog diskursa sveta umetnosti. Kroz teorijske vizure postfeminističke kritike, queer teorije i studije kulture, umetnički radovi propituju medijske

reprezentacije *ženskosti*. U tom svetlu, radovi prikazani u ovom poglavlju provociraju parametre i društvene norme izvođenja i konstruisanja vizuelnog i jezičkog identiteta žene;

(6) Fotografski arhivi – istražuju se arhivirajuće prakse savremenih umetnika, bazirane na aproprijaciji – izboru i izlaganju uglavnom zatečenih, nađenih i/ili kupljenih fotografija. Ukazujući na arhive i arhivsku praksu kao aktivna *mesta* koja su zavisna od političke, društvene i ekonomske moći, umetnici (često služeći se igrom pravila arhiva), dovode u pitanje koncepte istorijskih narativa, politike moći, istinitost dokumenata, autorstvo i značenje svake pojedinačne fotografije unutar arhiva.

Na ovaj način, doktorska disertacija „Poststrukturalistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti“ ukazuje na analitička sredstva i načela karakteristična za postavljanje teorijske platforme poststrukturalističke teorije fotografije, koju zatim kao produkcionni instrument, metodološki razvijam u raspravi i demonstraciji različitih tendencija umetnika koji u svojoj umetničkoj praksi koriste medij fotografije. Poststrukturalističke teorije fotografije omogućile su izvođenje različitih interpretacija umetničkih dela koja su predstavljena u poslednjem poglavlju. Ta dela, iako postavljena u naizgled striktni okvir predstavljene teme, nude samo jedan od mogućih načina interpretacije i pristupa *tekstu fotografije*. Postavljene na ovaj način, svaka tematska celina ukazuje na uzročnu vezu druge tematske celine – ista interpretacija, u isto vreme može da se zameni drugom. Stoga postavljena podeljenost unuar šest tematskih celina, zapravo, služi samo kao poligon za preispitivanje i redefinisavanje fotografije u formalnom i sadržajnom smislu, čime se otvara složeno pitanje o ulozi fotografije u kontekstu savremene umetnosti.

## 2. OD STRUKTURALISTIČKE LINGVISTIKE DO POSTSTRUKTURALISTIČKE TEORIJE TEKSTA

### 2.1. Strukturalističko semiološka/semiotička analiza znaka i/kao jezika

Jezik predstavlja jedan od mnogih mogućih ljudskih znakovnih sistema. Isto tako, jezik zauzima i osnovnu ulogu u međusobnoj komunikaciji ljudi. Istražujući znakovni karakter jezika, jedan od utemeljivača semiologije, Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure), uveo/zasnovao je pojam semiologije kao širu naučnu oblast koja se bavi teorijom znakova, i pridodao joj i lingvistiku, kao vodeću nauku. Prema Sosiru, semiologija predstavlja disciplinu/nauku o znakovima (znakovnim sistemima), koja formalno proučava načine na koje se značenje ostvaruje u jeziku:

„Jezik je sistem znakova koji izražavaju ideje, i u tome se on da porediti sa pismom, sa azbukom gluvonemih, sa simboličkim ritualom, sa formama učtivosti, sa vojničkim znacima, itd. On je samo najvažniji od tih sistema. Može se, dakle, zamisliti jedna nauka koja bi ispitivala život znakova u društvenom životu; ona bi bila deo društvene, pa, prema tome, i opšte psihologije; mi ćemo tu nauku nazvati *semiologijom* (od grčkog *sēmeîon*, 'znak'). Ona bi nas učila šta su znaci, koji zakoni njima upravljaju. Kako ta nauka još ne postoji, ne može se reći šta će biti, ali ona ima pravo na postojanje, njeno je mesto unapred određeno. Lingvistika je samo deo te opšte nauke; zakoni što će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku, koja će tako biti uključena u jednu sasvim određenu oblast u skupu ljudskih činjenica.“<sup>1</sup>

Pojam semiologije se unutar dikursa svakodnevice često upotrebljava zajedno sa, i/ili umesto termina semiotika. Međutim, od 70ih godina, u novijim teorijskim razmatranjima, uvedena su različita tumačenja o odnosima i razlikama u definisanju pojmova semiologije i semiotike. Pojedini autori razlikuju semiologiju od semiotike u odnosu na dve osnovne orijentacije znaka: (1) semiologija predstavlja evropsku strukturalističku semiologiju baziranu na pojmu lingvističkog i dijadnog modela znaka koju je postavio Ferdinand de Saussure; (2) semiotika predstavlja anglosaksonsku verziju semiologije baziranu na tradiciji trodelnog znaka Čarls

---

<sup>1</sup> De Saussure, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, 25.



Sendersa Persa (Charles Sanders Peirce).<sup>2</sup> Miško Šuvaković razliku između semiologije i semiotike takođe određuje dvojako, pri čemu: (1) semiologiju definiše kao semiotiku kulture, tačnije, nauku koja „proučava nastajanje, prenošenje, funkcionisanje i transformisanje znakova i značenja lingvističkog i vanlingvističkog porekla u društvenom životu“,<sup>3</sup> dok (2) semiotiku definiše kao formalnu nauku „o znaku i značenju lingvističkog i vanlingvističkog porekla“. <sup>4</sup> Međutim, drugi autori<sup>5</sup> (na čijem tragu ove pojmove formuliše i ova disertacija) koriste preciznije razlikovanje semiologije i semiotike, te ih definišu u odnosu na vreme njihovog nastanak i teorijski kontekst koji ih okružuje: (1) semiologija predstavlja prvu i raniju fazu nauke o znakovima i znakovnim sistemima koju su postavili Sosir i Pers (i Hjelmslev), koja se upotrebljavala u francuskom strukturalizmu do kraja 60tih godina; (2) semiotika predstavlja drugu (i treću) fazu semiologije koja se bavi interpretiranjem *znakovnih procesa*<sup>6</sup> i proizvodnjom značenja<sup>7</sup> koja je ušla u nauku s pojavom poststrukturalizma, od početka 70tih i traje do danas.

Pitanja o predmetu izučavanja semiologije, može se formulisati unutar tri osnovne oblasti. Na taj način, taj predmet mogu da čine: (1) znakovi koji predstavljaju osnovu komunikacije; (2) kodovi koji stvaraju znakove i određuju mesto i konceptualizaciju tih znakova u znakovnom sistemu; (3) kultura kao društvena struktura unutar koje znakovi i kodovi proizvode svoju funkciju i značenja.

---

<sup>2</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 302. Kao i Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998, 326-327. Pavis takođe ukazuje na istraživanja Algirdas Džulien Greimasa (Algirdas Julien Greimas) koji obrće definiciju pojmova semiologija i semiotika i tako teorije koje se zasnivaju na de Sosiru i Hjelmslevu naziva semiotikom, dok semiologijom naziva Pirsovu semiotiku.

<sup>3</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 302.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997; Kristeva, Julija, „Semiotika – kritička nauka i/ili kritika nauke“, *Mehanizmi književne komunikacije* (zbornik), Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983; Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1971.

<sup>6</sup> Julia Kristeva definiše semiotiku kao *formalizaciju, proizvodnju modela*, tj. „formalnih sistema čija je struktura izomorfna ili analogna strukturi jednog drugog (izučavanog) sistema.“ Kristeva, Julija, *Semiotika – kritička nauka i/ili kritika nauke*, op. cit. 21-22. I Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, op. cit. 361

<sup>7</sup> Sa pojavom intertekstualnosti i označiteljske prakse, korišćene od strane Kristeve, Barta i Deride

Znakovi su, prema Persu, posrednici između `spoljašnjeg` sveta objekata (realni objekat) i `unutrašnjeg` sveta ideja. Stoga su znakovi zasnovani na procesu i činu razmišljanja koje se sastoji iz interpretacije.<sup>8</sup> U tom svetlu, znakovi nisu predmeti u klasičnom smislu, već određeni proces interpretacija koje se sastoje iz tri komponente:<sup>9</sup>

(1) vanjski znak ili reprezentamen – oblik ili forma znaka. Pers ovu prirodu samog znaka opisuje sa tri koncepta: (a) kvaliznak, koji predstavlja materijalno/kvalitativno svojstvo znaka; (b) sinznak, koji predstavlja singularnu pojavnost znaka; (c) legiznak, koji predstavlja uopšteni tip znaka.

(2) objekt (predmet znaka na koji znak upućuje, koji ne mora nužno imati i materijalno svojstvo<sup>10</sup>). Unutar relacije znak – objekt, Pirs izdvaja tri koda: (a) ikonički kodovi – označitelj podseća na i/ili imitira označeno - zasnovani na sličnosti (slika osobe liči na snimano, primer: portret, model aviona); (b) indeksni kodovi – označitelj povezan sa označenim fizički ili uzročno - kao posledice specifičnih uzroka (dim = vatra, otisci stopala = prolaznik, fotografija = direktni rezultat eksponiranog filma svetlosnim izvorom); (c) simbolički kodovi – označitelj je potpuno arbitran – proizvoljni kodovi (primer: slova abecede ali i zvuk izgovorene reči koji ne mora nužno biti u vezi sa onim šta označava).

(3) *interpretant* - značenje znaka. Unutar ove kategorije, Pers razlikuje i tri načina kako je znak interpretiran: (a) remu – znak kao pojam, koji predstavlja kvalitativne mogućnosti znaka za svog interpretanta; (b) dicent – znak kao iskaz, koji predstavlja stvarno postojanje znaka za interpretanta; (c) argument – znak kao zaključak, koji predstavlja simboličke i jezičke pretpostavke na osnovu kojih interpretant ocenjuje i interpretira propozicije. Takođe, Pers razlikuje i tri različita dejstva znaka: (i) emocionalni interpretant koji upućuje na osećanja uzrokovana znakom; (ii) energetski interpretant koji izaziva fizičku (binarnu) reakciju na znak;

---

<sup>8</sup> Pierce, C. S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, Krtina, Ljubljana, 2004, 10-11.; usp. Baicchi, A., „Signs and Semiotics“, u: S. Chapman, Ch. Routledge (ur.), *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*, Edinburgh University press, Edinburgh, 2009, 207-208.

<sup>9</sup> Justin, J., „Uvod v Peirceovo teorijo znaka in pomena“, u: C. S. Peirce, *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, Krtina, Ljubljana, 2004, 172-175.

<sup>10</sup> Pers razlikuje dva tipa objekta: (i) neposredni objekt koji predstavlja zamišljeni objekt, objekt-predstavu dat nezavisno od direktnog opažanja; (ii) dinamički objekt koji predstavlja realni objekt pristupačan opažanju.

(iii) logički interpretant je jezički zasnovan koncept čije dejstvo zavisi od verbalno-misaonog procesa.

Persova koncepcija znaka predstavlja se kao trijadna struktura, koja predstavlja znak (*representament!*) kao nešto, koje za nekoga stoji, umesto nečeg drugog: znak stoji umesto nečega što je zapravo njegov objekt.<sup>11</sup> U tom svetlu, znak ukazuje i na proces interpretiranja različitih značenja, koji potom proširuje znak, i/ili stvara/proizvodi druge (nove) znakove.<sup>12</sup> Persova struktura, ukazuje na konstruišuću prirodu znaka, jer ne upućuje na automatsku i/ili prirodnu vezu između znaka i *interpretanta*. U tom svetlu, pojmovno područje znaka zavisi od različitih interpretacionih mogućnosti, koje se konstruišu od znakova osećanja, doživljaja i mišljenja. Ovakav proces interpretacije, proces u kojem znak razvija svoju delotvornost i postaje znakom u pravom smislu, Pers naziva semiozom. Semioza, stoga predstavlja trijadni odnos između reprezentamenta, objekta/predmeta i interpretanta, postavljen i rasčlanjen unutar tri kategorije:

(i) *Primarnost* predstavlja prvi nivo značenja koja nastaje iz osećajnog i telesnog procesa. Ona označava postojeću kakvoću i predstavlja oblik bivstvovanja koji je nezavisan od bilo kakvog objekta. *Primarnost* je mogućnost fenomena da postane znak. *Primarnost* uključuje kvaliznak, ikonu, remu i emocionalnog interpretanta. Na primer: crvena boja kao takva ili bol kao takva, pre nego što se definiše odakle potiče.

(ii) *Sekundarnost* predstavlja drugi nivo značenja koja proizlazi iz verbalno-misaonog procesa i odgovara praktičnom iskustvu. *Sekundarnost* je oblik bivstvovanja u odnosu na nešto drugo – iskustvo, činjenicu, postojanje, delovanje, reakciju, te uključuje termine: sinznak, indeks, dicent i energetski interpretant. Na primer: zaustavljena vozila na semaforu koji pokazuje crveno svetlo ili kada se shvati da bol potiče od zubobolje.

(iii) *Tercijarnost* predstavlja simbolični nivo značenja, misaonu aktivnost interpretiranja koja uspostavlja odnos između *Primarnosti* i *Sekundarnosti*.<sup>13</sup> U *tercijarnost* spada legiznak,

---

<sup>11</sup> Pierce, C. S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, op. cit.10.-11.; usp. Baicchi, A., „Signs and Semiotics“, op. cit. 207.-208.

<sup>12</sup> Usp. Pierce, C. S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, op. cit.10

<sup>13</sup> Usp. Pierce, C. S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, op. cit.11. Znakovi svoje značenje zadobivaju u procesu semioze. On polazi od osjeta, osjećaja i iskustva do konceptualizacije znaka. Pritom znakovi nemaju tačno određenoga ni samog po sebi uređenoga zaključka, gdje bi se

simbol, argument i treća trihotomija i logički interpretant). Na primer: znanje/*ideja* da crveni semafor znači STOP ili da zub boli zbog karijesa.<sup>14</sup>

Ovakva trodelna sposobnost znakova koju je postavio Pers, predstavlja znakove kao (tri) različite vrste objekta, koji se preklapaju na (tri) različita načina, i pojavljuju se sa (tri vrste) različitih karakteristika.<sup>15</sup> U tom svetlu, znakovi ne pripadaju samo jednoj kategoriji, već mogu biti analizirani unutar postojećih trihotomija na bezbroj načina, koja potom ukazuje na nemogućnost prestanka semioze, ukazuje na proizvodnju znakova kojoj nema kraja.<sup>16</sup> Definicija znaka kao nešto što zavisi od interpretacija, tako, postavlja Persovu teoriju kao deo filozofije, logike i spoznajne teorije.<sup>17</sup>

Nasuprot Persove teorije znaka, unutar Sosirovske semiologije, znak je element koji zastupa i upućuje subjekta na nešto – „to je čulima dostupan element koji zastupa, prikazuje i označava biće, zamisao, predmet, situaciju ili događaj, čime ih neposredno uvodi u prirodne (istorijske) jezike ili formalno naučne i vizuelne jezike.“<sup>18</sup> Nauka o znakovima, omogućila je, tako, de Sosiru, da jezik postavi unutar složenih društvenih pojava u sistemu znakova (*semioloških činjenica*) koji potom strukturira naš govor i izražava misli (*ideje*). Sosir je konstitutivno određenje jezika kao lingvističkog znaka, postavio dvojako<sup>19</sup>: s jedne strane postoji

---

značenje zaustavilo. (usp. F. Merrel, „Charles Sanders Peirce’s Concept of sign“, u: P. Cobley (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London – New York, 2001, 32.)

<sup>14</sup> Justin, J., „Uvod v Peirceovo teorijo znaka in pomena“, u: C. S. Peirce, *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, Krtina, Ljubljana, 2004, 172-175.

<sup>15</sup> Милијић, Бранислава, *Семioticsка естетика (Проблеми – могућност – ограничења)*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1993, 122.

<sup>16</sup> Semiotičari nazivaju ovo stanje 'semiotic drift' (semiotička tendencija/skretanje/bescilje).

<sup>17</sup> Sličnu sposobnost, beskonačnu mogućnost interpretiranja znakova uvideo je i Umberto Eco (Umberto Eco). Nadovezujući se na Persovu i Sosirovsku semiologiju, Eco beskonačnost tumačenja znakova postavlja hipotetički. Prema Eku, moguća značenja i tumačenja koja znak stvara, ograničena su društvenim i kulturnim kontekstom. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti posle 1950*, op.cit. 303.

<sup>18</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti posle 1950*, op.cit. 383. Ili Biti, V, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, op. cit. 411: „Većina teoretičara definira z. [znak] kao ‘predstavljanje nečega nečim’ (aliquid stat pro aliquo, something stands for something else) pri čemu se predstavljeno naziva označenim, predstavljač označiteljem, dok samo predstavljanje dobiva različita tumačenja: prikazivanje, referencija, značenje, označavanje i sl.“

<sup>19</sup> Sosirova dijadna konstitucija znaka.

*označitelj (signifiant)* - akustična slika, tj. zvuk ili vizuelna predstava reči, fraze ili slike; sa druge strane *označeno (signifié)* – pojam ili značenje. Označitelj, kao čulno predočljiv znak, tako, ukazuje na pojam, ali samo preko/kroz odnos označitelja sa drugim označiteljima, ili znaka sa drugim znacima. Stvari i pojmovi koje jezik imenuje ne postoje izvan jezika, te značenje ne zavisi od reference na svet ili od ideja.<sup>20</sup> Stoga, individualni pojam (označeno) ostaje bez značenja ako se nalazi izvan granica sistema/struktura jezičkog znaka. Sosir ovakvu *antireferencijalističku poziciju*<sup>21</sup> označitelja i označenog naziva arbitramošću jezičkog znaka, jer:

„U jeziku postoje samo razlike. Još više: jedna razlika pretpostavlja obično pozitivne termine između kojih se ona uspostavlja, dok u jeziku postoje samo razlike *bez pozitivnih termina*. Uzmemo li bilo označeno, bilo oznaku, videćemo da jezik nema ni ideja ni zvukova koji bi postojali pre lingvističkog sistema; ima samo pojmovnih i foničnih razlika koje proizilaze iz tog sistema.“<sup>22</sup>

Kao prvo načelo o jezičkom znaku, Sosirova lingvistička teorija postavlja odnos između označitelja i označenog kao arbitrarne: „Veza koja spaja oznaku za označeno proizvoljna je, ili, pošto mi pod znakom podrazumevamo celinu koja proističe iz spoja oznake i označenog, možemo reći jednostavnije: *lingvistički znak je proizvoljan*.“<sup>23</sup> Međutim, kada je znak u jezičkom sistemu (društvu!) jednom već uspostavljen zbog nasleđenih konvencija (i/ili zajedničke navike, dogovora, običaja), više nije u moći pojedinca da ga menja. Iz toga proizilazi, da je znak samo načelno arbitraran, jer su određeni znakovi koje društvo koristi nepromjenjivi.<sup>24</sup> Drugo načelo znaka podrazumeva linearni karakter označitelja,<sup>25</sup> koji predstavlja protezanje označitelja u određenom prostoru i vremenu, koje je uvek merljivo samo u jednoj dimenziji – *crti* ili *liniji*.

---

<sup>20</sup> „Uzmemo li bilo označeno bilo oznaku, videćemo da jezik nema ni ideja ni zvukova koji bi postojali pre lingvističkog sistema; ima samo pojmovnih i foničnih razlika koje proizilaze iz tog sistema.“ De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, 143.

<sup>21</sup> Odnosi unutar samog znaka zauzimaju *referencijalističke* pozicije jer samo za vreme i nakon njegova ostvarenja označitelj referira na označenog, jezični znak i njime označena pojava zahtijevaju uvođenje pojma *referenta*.

<sup>22</sup> De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, 143.

<sup>23</sup> Ibid. 85..

<sup>24</sup> Ibid. 136. Kasnije i Levi Straus (Lévi-Strauss) ukazuje na ovu konvencionalnost odnosa označenog i označitelja, te utvrđuje da je znak proizvoljan *a priori*, ali ne i *a posteriori*. Videti više u: Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 315-316.

<sup>25</sup> De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, op. cit. 135-139.

Sosirova teorija jezika ukazuje i na distinkciju između pojmova *jezika (langue)* kao pojedinačnog prirodnog jezika koji predstavlja sistem sa određenim pravilima, i *govora (parole)* kao psihofizičkog procesa kojim se proizvode glasovi. Prema Sosiru, *jezik* je skup različitih znakova koji funkcionišu i postoje u međusobnoj relaciji unutar sistema sa određenim pravilima i konvencijama, dok *govor* predstavlja sam proces govora i pisanja. Kao društvena institucija, jezik predstavlja osnovu komunikacije, dok govor predstavlja individualnu upotrebu jezika. Na ovaj način, Sosir pravi razliku između *jezika kao strukture* (*jezik* koji postoji kao koherentna struktura) i *jezika kao govora* koji se koristi u komunikaciji unutar jedne zajednice. Analizirajući strukturu jezika možemo doći do osnove jezika. Međutim, samo posredstvom pojedinačnog govora jezik može postati deo lingvističke strukture, jer, samo ako se poznaje govor, moguće je spoznati sveukupnost lingvističke strukture. Jezik, kao stalno promenljivi entitet, tako, utiče na formiranje subjekata (pojedinaca), ali i na jednaku razumljivost svih ostalih kulturalnih sistema (na primer mitova, nacionalnih kultura i/ili ideologije).

Unutar semiologije, Sosir se takođe bavi i problematikom vrednosti znaka koja se ostvaruje u međugri znaka i njegove okoline. U tom svetlu, znak se zapravo može zameniti za druge znake ali i upoređivati sa sličnim znacima. De Sosir podvlači, da vrednost ne predstavlja samo značenje znaka – već da je ona čak i važnija od značenja, jer potiče od međusobnog položaja i odnosa znakova: „Ono što postoji od ideje ili fonične materije u jednom znaku manje je važno od onoga što postoji oko njega u drugim znacima“.<sup>26</sup> Znak uvek ukazuje na realni materijalni i/ili kulturno-istorijski predmet – *referent*, koji zapravo ne pripada samom znaku i stoga se on i ne razmatra posebno unutar semiologije. U daljoj analizi znaka, Sosir ukazuje i na još jedan termin – *reference*, koja označava međusobni odnos znaka sa referentom.

Polazeći od Sosira, Luis Hjelmslev (Louis Hjelmslev) znak deli na dva plana koja imaju svoju formu i supstancu: (i) *plan izraza* (blizak Sosirovom označitelju, koji se potom deli na *formu izraza* i *supstancu izraza*) i (ii) *plan sadržaja* (blizak Sosirovom označenom, koji se rasčlanjuje na *formu sadržaja* i *supstancu sadržaja*).<sup>27</sup> Odnos između plana izraza i plana sadržaja

---

<sup>26</sup> Ibid. 194

<sup>27</sup> Hjelmslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, GHZ, Zagreb, 1980, 51-56. i Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 306-307

Hjelmslev naziva *relacija*. Prema Hjelmslevu, izraz i sadržaj zavise jedan od drugog i samostalno se ne mogu pojavljivati:

„Znakovna je funkcija već sama sobom solidarnost; izraz i sadržaj solidarni su – oni se nužno uzajamno pretpostavljaju (...) Izraz biva izrazom samo po tome što je izraz za kakav sadržaj, a sadržaj je sadržaj samo po tome što je sadržaj za kakav izraz. Zato – osim u slučaju umjetnog izoliranja – niti može biti sadržaja bez izraza ili bezizrazna sadržaja, a niti izraza bez sadržaja ili besadržajna izraza.“<sup>28</sup>

Unutar semioloških izlaganja, značenje Sosirovog i Hjelmsleovog znaka može se prikazati i grafički na sledeći način:

1) O-će (označujuće/označitelj)

O-no (označeno)

Prema Sosiru, označeno stoji iza označujućeg i može se dostići samo preko njega;

2) (IRS)

Prema Hjelmslevu, plan izražavanja (I), u relaciji (R) je sa planom sadržine (S);<sup>29</sup>

Ovakav način Hjelmslevljeve interpretacije Sosirovske analize strukture jezika otvorila je put i do definisanja strukturalne lingvistike.<sup>30</sup> Prema Luj Hjelmslevu, strukturalna lingvistika, ukazuje na jezik kao strukturu koja zavisi od unutrašnje međuzavisnosti znakova.<sup>31</sup> Napustivši istorijski pristup u izučavanja razvoju jezika koji je dotada bio zastupljen u nauci, strukturalna lingvistika izučava jezik metodologijom sinhrona analize elemenata unutar strukturisanog

---

<sup>28</sup> Ibid. 52.

<sup>29</sup> Prema Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 349, Rolan Bart uvodi i grafički prikaz Lakanovog poimanja znaka, koji će nam biti od pomoći pri razumevanju narednih poglavlja vezanih za uspostavljenje poststrukturalističke teorije fotografije: O (označujuće/označitelj) / o (označeno). Sosirova teorija lingvističkog znaka prema Žaku Lakanu izražava se formulom *Označitelj kroz označeno*: „1) označujuće (O) je zbirno, njega čini lanac koji ima više razina (metaforički lanac): označujuće i označeno nalaze se u stalno promenljivom odnosu i ‘koindiciraju’ samo na osnovu izvesnih spojnih tačaka; 2) crta koja razdvaja označujuće (O) i označeno (o) ima vlastitu vrednost (koju očigledno nije imala kod Sosira): ona predstavlja potiskivanje označenoga“. Ibid. str. 350

<sup>30</sup> Termin struktura se prvi put pojavio krajem 20tih godina u eseju *Problemi proučavanja književnosti i jezika* Romana Jakobsona i Jurijsa Tinjanova, jer Ferdinand de Sosir termin strukturu nije koristio u svojim tekstovima.

<sup>31</sup> Strukturalna lingvistika je paradigma koja proučava jezik kao zasebni sistem (entitet) određen međusobnim odnosom znakova. Hjelmslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, op. cit., 1980, 14-15; 30-31.

sistema.<sup>32</sup> Za strukturalnu lingvistiku, jezik ne zavisi od spoljašnje (eksterne) stvarnosti – individualne reči i/ili rečenice ne odražavaju neke predmete i/ili događaje, već sam produkuje značenje koja nije rezultat prirode već društvenih konvencija (jezičke strukture). Predmet i sadržaj jezika, tako, postaje sama forma jezika (Sosirovski sistem relacija!), u kojoj se sadržaj izjednačava sa oblikom, tačnije, gde metodološko polazište u isto vreme i otkriva i stvara predmet proučavanja.<sup>33</sup> U tom svetlu, značenje uvek zavisi od mesta i funkcije pojedinih znakova unutar celokupne jezičke strukture.

Ovakvo shvaćena strukturalna lingvistika, povezuje se, zapravo, sa teorijskim postavkama Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss), koji je zamisao strukture primenio u izučavanju društvenih odnosa unutar antropoloških studija, i time doprineo razvoju strukturalizma kao relativističke teorije.<sup>34</sup>

Oslanjajući se na semiološku lingvistiku Ferdinanda de Saussura kao sistema znakova i gestike, te nadovezujući se na fonološku metodu N. S. Trubetzkaja, Levi-Stros je strukturalnu lingvistiku postavio unutar četiri temeljna postupka: (1) prelaz od proučavanja svesnih lingvističkih fenomena ka analizi njihove nesvesne infrastrukture; (2) naglasak analize se stavlja na međusobne odnose unutar elemenata, a ne na nezavisne entitete; (3) uvođenje pojma sistema kao mehanizma koji pokazuje konkretne fonološke sisteme i iznosi na videlo njihovu strukturu – značenje i funkciju; (4) uvođenje i otkrivanje opštih zakona koji upravljaju sistemima.<sup>35</sup> Strukturalna lingvistika prvobitno ukazuje na teorijsko-metodološki program lingvistike koja istražuje značenja; a naposljetku, strukturalna lingvistika pokazuje kako jedna društvena nauka formuliše ta značenja. Ovakvo određenje strukturalne lingvistike, omogućilo je Levi Strosu osnivanje vlastite strukturalne antropologije, te definisanje antropologije kao nauke uopšte.

---

<sup>32</sup> „Saussurova se originalnost sastojala u tome što je inzistirao na činjenici da je jezik, kao totalni sistem, u svakom trenutku potpun, bez obzira što se trenutak prije promjenio. To znači da je temporalni model, koji nam ga predlaže Saussure, serija potpunih sustava, koji vremenski slijede jedan za drugim; da je jezik za njega neprestana sadašnjost sa svim mogućim značenjima, koje se u svakom trenutku podrazumjevaju.“ Jameson, Fredric, *U tamnici jezika: Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*, Stvarnost, Zagreb, 1978, 17.

<sup>33</sup> Fredric Jameson, *U tamnici jezika: Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*, Stvarnost, Zagreb, 1978, 24.

<sup>34</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti posle 1950*, op.cit. 331.

<sup>35</sup> Levi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1977, 43. ili Trubetzkoy, N., „La Phonologie actuelle“, u: *Psychologie du langage*, Paris, 1933.



Polazeći od ideje da antropologija, kao i jezički znak, predstavlja značenjski sistem, Levi-Stros je antropologiju povezo sa lingvistikom, a time je postavio i kao deo semiološke nauke:

„U proučavanju problema srodstva (a nesumnjivo i u proučavanju drugih problema), sociolog se nalazi u situaciji koja je izričito slična položaju lingvista fonologa: kao i fonemi, termini srodstva elementi su značenja; kao fonemi, oni dobivaju to značenje samo uz uvjet da se integriraju u sustave; »sustave srodstva«, kao i »fonološke sustave« izrađuje duh na stupnju nesusjesne misli; napokon povratnost oblika srodstava, bračnih pravila, isto tako propisanih ponašanja među nekim tipovima srodstva, itd., u udaljenim krajevima svijeta i u društvima koja se duboko razlikuju, nagoni na vjerovanje da, u jednom slučaju kao i u drugom, fenomeni koji se mogu promatrati proizlaze iz djelovanja općih, ali skrivenih, zakona. Problem se, dakle, može formulirati ovako: u jednom drukčijem redu stvarnosti fenomeni srodstva istog su tipa kao i lingvistički fenomeni.“<sup>36</sup>

Primenjujući lingvističke metode na nelingvističke objekte, Levi-Stros je analizirao (antičke) mitove koji pripadaju različitim (primitivnim) kulturama. Mitovi predstavljaju govor/priču (*parole*),<sup>37</sup> čiji smisao ne zavisi od izolovanih elemenata/jedinica već od njihovih međusobnih odnosa i kombinacije. Ovakav analitički i strukturalistički pristup analizi mita govori i o postojanju jedne kompleksne strukture, tačnije *jezika*, pomoću kojeg različite mitove, unutar različitih kultura, možemo razumeti kao deo kulture svih naroda. Na tom tragu, Levi-Straus je uveo pojam *miteme* kao konstitutivne jedinice na koje se mitovi dele, i pomoću kojih se, potom, određuje nastanak i funkcionisanje mitova.<sup>38</sup> Svaki mit razgrađuje se na mitske jedinice ili manje sastavne delova mita, da bi se razgrađeni mit potom ponovo izgradio brikoliranjem<sup>39</sup>, na osnovu

---

<sup>36</sup> Levi-Stros, Klod, *Strukturalna Antropologija*, op. cit., 44.

<sup>37</sup> Ibid. 218. i Bart, Rolan, „Mit je govor“, *Književnost, Mitologija, Semiologija*, Nolit, Beograd, 1971, 263.

<sup>38</sup> Ako nam se dopuste ove tri tačke, bilo i kao radne hipoteze, slijede dvije jako važne konsekvencije: 1. Kao svako lingvističko biće, mit je sazdan iz konstitutivnih jedinica; 2. ove konstitutivne jedinice uključuju prisutnost onih koje redovno nastaju u strukturi jezika, naime, fonemi, morfemi i semantemi. Ali one su, u odnosu na ove posljednje, isto što su oni sami u odnosu na raorfeme i ovi u odnosu na foneme. Svaki oblik razlikuje se od onoga koji dolazi prije višim stupnjem složenosti. Iz toga razloga, nazvat ćemo elemente koji navlastito spadaju u mit (i koji su od svih najsloženiji): velike konstitutivne jedinice. Levi-Stros, Klod, *Strukturalna Antropologija*, op.cit. 218.

<sup>39</sup> Brikoliranje znači rastaviti nešto od čijih delova se sastavlja nešto drugo. Brikoliranje potiče od reči Brikolaž (*fr.* Bricolage) i predstavlja pojam kućnog majstora (*sam-svoj-majstor*), koji skuplja predmete ili delove predmeta od kojih potom pravi nove upotrebne predmete, kao na primer kada se od delova stola napravi polica za knjige. Iako su

asocijativnih nizova. Odnos između ovih rasčlanjenih i ponovo upotrebljenih jedinica ukazuje na mogućnost korišćenja novih asocijativnih nizova – tačnije paradigmi, na osnovu kojih se potom očitava mitski sadržaj, njegov nastanak i funkcionisanje. Paradigma, tako, predstavlja određenu količinu upotrebnih jedinica (objekata) iz kojih se navođenjem dolazi do jedinice (objekta) kojem se daje smisao.<sup>40</sup> Paradigmatički objekat odnosi se sa drugim objektima na osnovu sličnosti i različitosti, jer na osnovu sličnosti se tek uočava razlika: „treba da *s* i *z* istovremeno imaju jedno zajedničko obeležje (zubnost) i jedno distinktivno obeležje (prisustvo ili odsustvo zvučnosti) da ne bismo pripisivali isti smisao francuskim rečima *poisson* [*riba*] i *poison* [*otrov*]“.<sup>41</sup> Međutim, u Sosirovskom smilu, iako je mit deo verbalne komunikacije (govora!), njegova svojstva su kompleksnije prirode od lingvističkog izraza. Različitost u odnosu na lingvistički izraz (jezik) uočljiva je u postojanju bazične strukture mita, koja se ostvaruje tako što je svaka pojedinačna verzija/jedinica mita (Sosirovskog *parole!* - govor) izvedena iz fundamentalne strukture njegovog jezika (Sosirovski *langue* kao struktura).<sup>42</sup> U tom svetlu, ako je binarni par zavisao od međusobne razlike između jedinica,<sup>43</sup> onda je i elementarna struktura svih sistema zasnovana na razlici, tj. svaki sistem je sistem razlika.

Deleći mitove na *miteme*, Levi Stros je kreirao analitičko sredstvo za razotkrivanje nesvesne strukture mitova, u kojem se istraživanje ne odnosi na *jednoličnu istinu/stvarnost* običaja društvenog života viđenu samo iz ugla pripadnika date zajednice, kao ni na čoveka (pojedince), već na *mitsku misao* – na načine na koje ona funkcioniše. Prema Levi-Strosu, svet u kome živimo se, zapravo, ne sastoji od jedinstvene *stvarnosti* jer, svaka društvena zajednica u

---

tako sakupljeni predmeti ili delovi predmeta već kulturno oblikovani – već su ranije postojali kao neki predmeti, oni mogu poslužiti za konstrukciju potpuno različitih predmeta. U tom smislu i elementi mitskog mišljenja su podvrgnuti brikoliranju, te svaki mit predstavlja brikolaž ranijih mitova. Stoga, u opisu/objašnjenju mitskog mišljenja, dolazi do stvaranja novog mita. Međutim, nikada ne možemo govoriti o apsolutno novom mitu, jer je on uvek sastavljen od ranijih mitova ili oblika svesti. Levi-Stros, K., *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966, 53-69.

<sup>40</sup> Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 185.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Levi-Straus objašnjava ovu postavku sa epizodama mita o Edipu, te uvodi između ostalog i mitemu heroja koji ubija čudovište, koja može uključiti ceo niz različitih heroja koji se bore sa različitim vrstama čudovišta. Levi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, op. cit. 220-222.

<sup>43</sup> Strukturalne jedinice/elementi koje čine binarni par su uvek ravnopravni, za razliku od logocentričnih, falocentričnih i metafizičkih jedinica.

zavisnosti od načina oblikovanja i klasifikovanja *mitema* kao i vrednosnog i kulturalnog sistema, konstruiše sopstvenu *istinu* i vizuju *stvarnosti*.

Metodologija kojom se vodila strukturalna antropologija omogućila je (raz)otkrivanje nesvesne strukture mitova, koja je potom dekodirala različite pojave, sisteme i zakonitosti funkcionisanja (šireg) društva, kulture i/ili umetnosti uopšte, te omogućila nastanak strukturalizma. Zamisao strukturalizma kao teorijskog mišljenja, bazira se upravo na ovakvom modelu Sosirovih lingvističkih i semioloških teza, koje se primenjuju na različite teorijske i naučne oblasti (tekstove). Kao teorijski interdisciplinarni pokret, strukturalizam je nastao 50-ih godina u Francuskoj, i zasniva se na formalno-strukturalnom izučavanju kulture i simbolizaciji prirode.<sup>44</sup> Prema Mišku Šuvakoviću:

„Strukturalizam je antiesencijalistička teorija pošto pojam struktura ne definiše kao univerzalni oblik i suštinu pojavnosti oblika sveta, već kao izraz logike modelovanja oblika i njegovih predstava. U izučavanjima, strukturalizam sinhronijsko (aistorijsko) gledište suprotstavlja dijahronijskom (istorijskom) gledištu. Vremenski lanac (događaji) zamenjuje se bezvremenim, sinhronim poretom. Najjednostavniji sinhroni poredak je binarna opozicija (+ -, muško-žensko, označeno-označitelj).“<sup>45</sup>

U tom svetlu, binarni par kao struktura koja je zasnovana na razlici (na binarnim opozicijama u klasifikaciji iskustva), glavna je karakteristika strukturalizma, koja ukazuje na razliku između vidljivih površinskih manifestacija i nevidljive dubinske strukture. Rolan Bart ovakvu *strukturalističku delatnost*<sup>46</sup> usmerava prema stvaranju/osmišljavanju simulakruma, jer cilj strukturalista postaje zapravo rekonstrukcija nekog objekta ne bi li se time izrazila pravila funkcionisanja tog objekta: „dakle, struktura je, u stvari, simulakrum objekta, ali usmeren i zainteresovan simulakrum, jer patvoreni objekt obelodanjuje nešto što je u prirodnome bilo nevidljivo, ili ako hoćete, nerazbirljivo.“<sup>47</sup>

Ovako shvaćen strukturalizam, vraća nas na pojam strukturalističke semiologije, koja, izučavajući uslove proces stvaranja značenja u društvu, odbacuje esencijalizam subjekta i

---

<sup>44</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti od 1950*, 590, op. cit. 331.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 182

<sup>47</sup> Ibid. 183.

kulture,<sup>48</sup> te posmatra sve kulture unutar zajedničke (i jednake) strukture. Primenom strukturalnog modela istraživanja na kojem se bazira semiologija, *značenje* se shvata kao proces – „to je čin koji povezuje označavajuće [označitelja] sa označenim, čin koji proizvodi znak“.<sup>49</sup> Stoga se strukturalistička semiologija definiše kao *nauka o sistemima znakova* ili *sistemima značenja*.<sup>50</sup> Predmet semiologije je tako postao svaki sistem znakova<sup>51</sup> – bilo da je u pitanju književni, slikovni, muzički *Tekst* i/ili društvo i kultura same po sebi, jer iako ne predstavljaju *jezik*, oni upućuju na sisteme značenja.<sup>52</sup> U tom svetlu, Rolan Bart i obrće Sosirovsku teorijsku postavku u kojoj je lingvistika deo semiologije, te predlaže tretiranje 'semiologije kao dela lingvistike', na jednom drugostepenom (*translingvističkom!*) nivou:

„(...) nije izvesno da u društvenom životu našeg vremena, izuzev čovekovog jezika, ima još sistema znakova od izvesne opštosti. (...) Čim se pređe na skupove koji imaju stvarnu sociološku dubinu, ponovo se nailazi na jezik (...) ne samo u svojstvu modela, već takođe u svojstvu činioca, prenosnika ili označenog. Ipak, ovaj jezik nije više u potpunosti jezik lingvista: to je drugostepeni jezik, čije jedinice više nisu moneme ili foneme, već širi delovi izlaganja, oni što se odnose na predmete ili epizode koji imaju značenje ispod jezika, ali nikada bez njega.“<sup>53</sup>

Zato Bart smatra da se lingvistika lingvista mora napustiti sa ciljem proširivanja koncepta jezika kao prakse koja modeluje i organizuje polja diskursa. Prema Bartu, ljudski jezik nije samo obrazac označavanja već i njegov temelj – semiologija je deo lingvistike. Stoga, Bart On predlaže prelaz od *semilogije komunikacije* (Sosir), do *semiologije označavanja*, prema kojoj znakovi nisu

---

<sup>48</sup> U ranijim, *esencijalističkim* teorijama, jedino naša kultura ispravno opisuje *stvarnost*. Kulture koje se razlikuju od naše, stvarnost vide na pogrešan način.

<sup>49</sup> Ibid. 348–349.

<sup>50</sup> Vid. Ibid. 317.

<sup>51</sup> U okviru semiologije, sistem znakova definiše se kao uređena i definitivna celina istih znakova koji su u međusobnom odnosu. Vladimir Biti sistem određuje i definiše u odnosu na pojam sustav, gde sustav predstavlja „skup uvjeta mogućnosti za pojavu kakva pojedinačnog značenja (tekstnog, diskurzivnog, znakovnog, žanrovskog, iskaznog)“, dok sistem predstavlja sustav u procesu, tačnije kao „aktualizirani ili konkretizirani sustav (a taj kao organizirani skup uvjeta mogućnosti) odn. kao sustav koji je stavljen u proces, kojeg su paradigmatičke strukture doživjele sintagmatičku realizaciju (npr. u obliku iskaza ili teksta) te mu je forma, samim tim, providena medijem“. Videti više u Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 390, 367.

<sup>52</sup> Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit. 317.

<sup>53</sup> Ibid. 283-284.

samo ono što je intencionalno produkovano za komunikaciju.<sup>54</sup> Semiologija se tako može odrediti kao svojevrsni način analize, metodologija, platforma i/ili teorijsko mišljenje unutar različitih naučnih disciplina koje sagledavaju znak kao saznavni objekt.

Strukturalna lingvistika je, zapravo, stvorila mogući opšti obrazac semiologije kao teorije o proučavanju znakovnih sistema, teorije (i metode) koja se potom mogla primeniti unutar različitih praksi označavanja.<sup>55</sup> Već je i Ferdinand de Saussure znak predstavio kao binarnu strukturu koji koristi jezik kao modelovani sistem:

„Jezik može da označava razne načine komuniciranja, a prirodni jezik je samo jedan od načina komuniciranja, ali osnovni. Otuda opšta lingvistika može dati polazište za istraživanje drugih komunikacionih sistema (umetnosti, književnog jezika, mode, ljudskih ponašanja, gestova i sl.)“<sup>56</sup>

Međutim i drugi utemeljivač semiologije (*semiotike!*), Čarls Sanders Peirce koji je znak video kao trijadni model, definisao je znak na širi i fleksibilniji način, otvorivši tako mogućnost ka razumevanju više različitih tipova znakova izvan striktno jezičkog znaka. U tom svetlu, semiologija (semiološka analiza!) omogućila je nastanak opšte teorije istraživanja proizvodnje i recepcije značenja unutar različitih naučnih disciplina – antropologije, sociologije, psihologije, studije kulture, teorije umetnosti i time otvorila posebne vidove semiologije, kao što je semiologija kulture, semiologija književnosti, semiologija slikarstva, semiologija muzike, semiologija filma, pa tako i semiologije fotografije.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Cobley, Paul (ed.), *The Routledge companion to semiotics and linguistics*, Routledge, London/New York, 2001.

<sup>55</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 302.

<sup>56</sup> De Saussure, Ferdinand, *Kurs opšte lingvistike*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1996, 43-44.

<sup>57</sup> Primena semiologije kao metodologije - semiološke analize, usmerava se prema analizi poezije, knjiga, religije, muzike, mode, kulinarstva, slikarstva itd.: „Semiotika i semiologija su omogućile da se istraže *prakse* (po francuskim semiotičarima) i *sistemi* (po sovjetskim semiotičarima škole iz Tartua) produkcije značenja koje se ne zasnivaju na lingvističkim principima. Zato se semiotika i semiologija usmeravaju ka izučavanju sekundarnih označavajućih sistema: magije, predskazanja, poezije, religioznih knjiga, rituala, religije, obredne muzike, mode odevanja i ponašanja, kulinarskih običaja, seksualnih običaja, muzike, skulpture, slikarstva. Semiotika i semiologija proučavaju odnose sekundarnih sistema i lingvističkih jezičkih sistema.“ Videti više u: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 302.

## 2.2. (Post)strukturalistička teorija teksta i/kao kulture i društva

„Tekst ne 'objašnjava' slike. Slike ne 'ilustruju' tekst: svaka slika bila je za mene polazište neke vrste vizuelnog kolebanja, analogna gubljenju smisla što ga Zen naziva satori; tekst i slike, međusobno se ispreplićući, žele da osiguraju kretanje, razmenu ovih označitelja: tela, lica, pisma, i u njima žele da čitaju uzmicanje znakova.“<sup>58</sup>

Strukturalna lingvistika i strukturalistička antropologija Klod Levi-Strosa, razvijane unutar teorije kulture i književnosti, vodile su ka stvaranju jednog kritičkog jezika ili diskursa, unutar analize znaka i istraživanja sistema značenja. Semiološka analiza je, tako, pružila sredstva za strukturalistički, analitički i sistematski opis proizvodnje značenja, definišući nova pitanja u okviru strukturalističke, a kasnije i poststrukturalističke teorije teksta.

Nadovezujući se na analizu mitova kod *primitivnih, domorodačkih* društava Kloda Levi-Strosa, Rolan Bart je svoju pažnju usmerio ka „savremenim“ mitovima francuskog građanskog društva sa sredine XX veka. Prema Bartu, mit ne predstavlja sam objekat, predmet ili pojam, već način označavanja (formu!): mit se definiše kao govor, kao poruka ili sistem opštenja.<sup>59</sup> Rolan Bart postavio je mit u okvire šireg područja semiološkog sistema, kao jednog od metoda izučavanja govora. U svojoj zbirci eseja *Mitologije*<sup>60</sup>, Bart problemu značenja pristupa uzimajući 'studije slučaja' iz popularne kulture (*savremenih mitova!*) kao što su profesionalno rvanje, *Harcourtov* glumac, modeli automobila *Citroen*, sapuni i deterdženti, pomfrit, *Tour de France*, striptiz, vino i mleko, itd. Kroz izučavanje naizgled nevine i ideološki neutralne *predmeta* unutar medija i masovne kulture, semiologija je omogućila Bartu stvaranje naučnog diskursa, koji je pokazao kako se *istorijsko* pretvara u *prirodno*, te kako je znakovni sistem konstruisan od strane društva (*građanska ideologija!*).<sup>61</sup> Kao model za proizvodnju značenja, semiologija je omogućila

---

<sup>58</sup> Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

<sup>59</sup> Bart, Rolan, „Mit danas“, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit., 263.

<sup>60</sup> Barthes, Roland, *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb, 2009.

<sup>61</sup> „Na ova razmišljanja bi me najčešće pokrenula uzrujanost koja se javlja zbog 'prirodnosti' koju štampa, umetnost i zdrav razum neprekidno pridodaju realnosti koja, iako u njoj živimo, jeste bez sumnje determinisana istorijom. Jednom rečju, kada se govori o našim sadašnjim okolnostima, zameram što na svakom koraku vidim kako se brkaju

Bartu pristup različitim kulturnim fenomenim kao *značenjskim*, te je kao takva, pomogla u objašnjenju načina na koji znakovi funkcionišu, i kako se propagira ideologija.

U svojim semiološkim istraživanjima, Rolan Bart analizira uzajamni odnos označitelja, označenog i mita praveći razliku između pojmova denotacije i konotacije. On uvodi razliku između denotacije simbola i njegove konotacije, u kojoj denotacija predstavlja doslovne poruke/značenja, dok konotacija ukazuje na mitske poruke i značenje. Denotacija kao znak prvog reda, predstavlja zadnju/poslednju konotaciju, ona je vrsta metonimije koja je najbliža mitu i vrsta stilske figure, dok konotacija predstavlja znak drugog reda, viši sistem značenja.<sup>62</sup> Denotacija se odnosi na predmete/objekte/stvari koje su na izgled prirodni i očigledni, dok se konotacija može shvatiti i kao simbolizam (simbolizacija?), jer konotacija znaka, zapravo predstavlja zbir svih mogućih označenih, otvorenih ka različitim interpretacijama.<sup>63</sup> Konotacije se pojavljuju kroz kodove – one su određene kodovima koji su već unapred društveno (ideološki!) uslovljeni, stoga, kroz konotacije celo društvo i kultura ulaze u sistem označavanja.<sup>64</sup> Kao i kod Levi-Strosa, i kod Barta znakovi ukazuju na pluralnost konotativnosti, i značenje dobijaju jedino u odnosu s drugim znakovima. Unutar semiologije, mit predstavlja *drugostepeni semiološki sistem*<sup>65</sup>, te za jedan stupanj pomera formalni sistem prvobitnog značenja. Stoga se denotativni znak upotrebljava kao označitelj u konotativnom smislu, značenje se podvrgava sistemu jezika i postaje znak (jedinstvo pojma i označitelja!), koji tada ulazi u konotativni proces, te postaje mit, ideološki pojam. Rolan Bart ukazuje na ovu vrstu pomeranja unutar analize mita, metaforički ga prikazuje i kao grafičku šemu na sledeći način.<sup>66</sup>

---

Priroda i Istorija, pa sam hteo razobličiti ideološku zloupotrebu koja se, po mom mišljenju, skriva u običaju da se dekorativno iznose stvari koje se *razumeju-same-po-sebi*." Ibid. 10

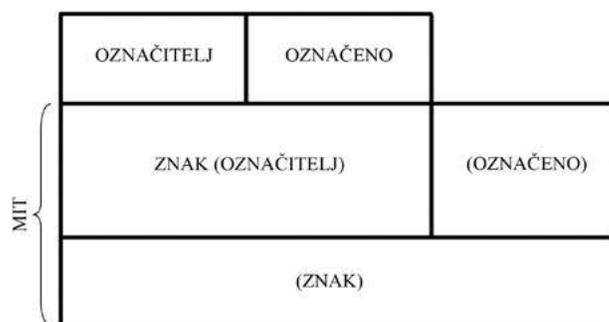
<sup>62</sup> Rolan Bart u kasnijim radovima odbacuje ovakvu ravnotežu između denotacije i konotacije, te se približava tezi da znakovi raspolažu isključivo konotacijom. Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977.

<sup>63</sup> Kao što reči mogu imati više značenja, tako i označitelji mogu imati više označenih.

<sup>64</sup> „Ipak, postoji opasnost od isticanja individualne subjektivnosti konotacije: intersubjektivne reakcije do određenog stepena dele pripadnici kulture; sa bilo kojim individualnim primerom samo ograničen broj konotacija može imati smisla. Konotacije nisu čisto lična značenja – determinisane su kodovima kojima interpretator ima pristup.“ Chandler, Daniel, *Semiotics – The Basics*, Routledge, London and New York, 2005, 139.

<sup>65</sup> Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op. cit., 268.

<sup>66</sup> Ibid. 269.



Primer mitskog govora koji podržava ovakav strukturalističko semiološki model čitanja popularne kulture, može se naći i u eseju *Mit danas*,<sup>67</sup> u kojem Rolan Bart analizira naslovnu stranu jednog broja časopisa *Pari Mač* (*Paris Match*) na kojoj je prikazan vojnik, mladi crnac u francuskoj uniformi kako pozdravlja vojničkim pozdravom. Doslovna, denotativna poruka ili očigledno značenje/smisao ne predstavlja ništa više od mladog crnog vojnika koji salutira vojničkim pozdravom. Međutim, značenje slike kao celine, mora uzeti u obzir i (istorijski) kontekst nastanka znaka – vreme i mesto. Rolan Bart, tako, naslovnu stranu *Pari Mača* određuje kao označitelj koji označava francusku imperijalnost. Naslovna strana časopisa *Pari Mača* objavljena je u vreme destabilizovanja političkih odnosa sa Alžinom te raspada francuskog kolonijalnog carstva. U tom svetlu, crni vojnik (*Alžir*) predstavlja simboličnu asimilaciju sa belim vojnikom (*Francuska*) sa kojim deli lojalnost Francuskoj. Međutim, gledana iz drugog ugla, kako Bart objašnjava, slika ipak implicitno zagovara kolonijalizam:

„(...) ja dobro vidim šta mi ona govori: da je Francuska veliko Carstvo, da svi njeni sinovi, bez obzira na boju kože, verno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora opadačima tobožnjeg kolonijalizma od revnosti sa kojom ovaj crnac služi svoje tobožnje ugnjetače. Dakle, i ovde se nalazim pred jednim višim semiološkim sistemom: tu je označujuće, koje je i samo već sačinjeno od jednog prethodnog sistema (*jedan crni vojnik pozdravlja francuskim vojnim pozdravom*); tu je označeno (ovde je to smišljena mešavina francustva i vojaštva); najzad, tu je prisustvo označenoga kroz označujuće.“<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Bart, Rolan, „Mit danas“, *Književnost, mitologija, semiologija*, op.cit., 263-314.

<sup>68</sup> Ibid. 271.



Na planu mita, očitava se drugačiji međuodnos unutar: forme (*označitelj*) – crni vojnik pozdravlja naizgled nevidljivu francusku zastavu; pojma (*označeno*) – francuska vojna moć; i znaka (*značenje*) – francuski imperijalizam. Značenje ovog mita o Francuskoj kao imperijalnoj sili preuzeto je iz istorijskog konteksta, datog vremena i mesta. Međutim, preneseno u drugi sistem mita, ovde denotativne poruke naslovne strane, ono dovodi do negiranja te istorije i kulture a time i Francuske kao sistema kolonijalne eksploatacije. Prema zapažanjima Rolana Barta, ovde se radi o mitu u kojem pojam iskrivljuje smisao: *forma* (crni vojnik), lišena istorijskog konteksta, potrebna je *pojmu* (francuska vojna moć) da bi funkcionisao kao znak (francuska imperija). U tom svetlu, mit pretvara značenje u formu – značenje kolonijalne eksploatacije uklonjeno je zarad francuske imperije.<sup>69</sup> Mitovi, su stoga ideološki (ili deluju ideološki) i imaju funkciju naturalizacije kulture. Zasnivaju se na gubljenju istorijske uslovljenosti stvari, sakrivaju ideološku funkciju znakova i kodova, jer dominantne kulturne i istorijske vrednosti čine prirodnim (objektivnim) i vanvremenskim. Mitovi tako postaju ideologija – skup ideja i praksi koja funkcioniše samo u službi vrednosti i interesa dominantne vladajuće grupe u društvu – buržoazije.<sup>70</sup>

„Svet snabdeva mit istorijskom stvarnošću; nju – koliko god se vraćali unazad – određuje način na koji su je ljudi proizveli i njom se služili; a mit, međutim, sklapa *prirodnu* sliku te stvarnosti. I baš kao što buržoasku ideologiju određuje otuđivanje buržoaskog imena, mit se temelji na gubljenju istorijskog kvaliteta stvari: u njemu stvari zaboravljaju da su proizvedene. Svet ulazi u jezik kao dijalektički odnos između delatnosti, između ljudskih činova: iz mita on izlazi kao skladna slika suština. Dogodilo se čudo, stvarnost je izvrnuta, iz nje je uklonjena istorija, čije je mesto zauzela priroda, stvarima je oduzet njihov ljudski smisao, i to tako da one sada govore o ljudskoj neznatnosti.“<sup>71</sup>

Okupiranost proizvodnjom i stvaranjem, te vraćanje na istorijski kvalitet stvari, čini Rolana Barta *Mitologom* koji detektuje neizgovorene konotacije i zamenjuje naizgled „prirodnu“

---

<sup>69</sup> Ibid. 271.

<sup>70</sup> Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998, 88.

<sup>71</sup> Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, op.cit. 263.

kulturu „objašnjavajućom“. I upravo zbog toga, *Mitolog*-Bart izjednačava se sa *književnim misliocem*,<sup>72</sup> proučavajući dela uvek u odnosu, i u zavisnosti od njihovog načina proizvodnje.

Približavanje književnom tekstu unutar proučavanja znakova – *mitova svakodnevice*, može se naći i u Bartovim semiološkim studijama *Sistem Mode*<sup>73</sup>, u kojima se izučava odnos između verbalnih i neverbalnih semiotičkih sistema na primeru ženske odeće, onako kako je ona predstavljena u modnim magazinima, ali i u tekstu *Carstvo znakova*<sup>74</sup> koji se bavi istraživanjem/tumačenjem/čitanjem japanskih društvenih običaja.

U svojim zapažanjima o *Japanu*,<sup>75</sup> Bart razmatra japansku kulturu – kovanje, pozorište lutaka, baštovanstvo, haiku, zavijanje paketa – izvan sistema/ideologije zapadnog sveta (*mita!*), te predstavlja *Japan* kao površinu bez skrivenih dubina i značenja. Bart nije razumeo japanski, tako da je jezik koji se govorio oko njega bio „čist zvuk“ – prazno značenje. Takođe, hrana u restoranu služila se bez određenog *zapadnjačkog* reda (predjelo - glavno jelo - desert), što je Bartu omogućilo potpunu slobodu pri izboru kombinacija/menija za večeru. Japanska ljubav prema pakovanju poklona, potvrdila je *Japan* kao kulturu praznih znakova/označitelja, koji ne vode do označenog. Tokom pisanja knjige *Carstvo znakova*, Bart je bio i pod uticajem haiku poezije koja zbog svog 'površinskog' karaktera u kojem nema skrivenih označenih, predstavlja vrstu 'čistog pisanja'. *Carstvo znakova* je, zapravo, *dekonstruktivistička fikcija Japana kao prostora*,<sup>76</sup> oslobođenog od zapadne anksioznosti i opsesije jasnoćom i jedinstvenošću smisla. Stoga je ideja *pisanja* Japana kao *teksta*, pružila Bartu neograničene mogućnosti oslobađanja od značenja; omogućila je prijatno fluktuiranje među „praznim“ jezicima, „praznim“ znacima. Svesno odbijajući da objašnjava slike *Japana*, Rolan Bart nije ponudio konačna značenja. Stoga, čitalac mora postati pisac – autor, koji ponovo stvara tekst i daje značenje *tekstu*. Na taj način, proces čitanja *Japana* postao je proces pisanja *Japana* – dok sama knjiga *Carstvo znakova* predstavlja razmeđu/ mesto razgraničenja u književnoj teoriji, svojevrsni zaokret od upotrebe elemenata

---

<sup>72</sup> Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since. From Levi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

<sup>73</sup> Barthes, Roland, *Systeme de la Mode*, Editions du Seuil, Paris, 1967.

<sup>74</sup> Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Editions du Seuil, Paris, 1970

<sup>75</sup> U knjizi *Carstvo znakova* (Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, op. cit.).

<sup>76</sup> Graham, Allen, *Roland Barthes: Routledge critical thinkers*, Routledge, London/New York, 2003.

formalne semiologije – od strukturalističke lingvistike, prema poststrukturalističkim teorijama teksta, autora i čitaoca.<sup>77</sup>

U tom svetlu, dolazi do popuštanja konceptualne granice strukturalizma i zaobilazi se prekomerna 'analitičnost': „Logičan nastavak strukturalizma može biti samo u njegovom približavanju književnosti — ali ne više kao »objektu« analize, već književnosti kao upražnjavanju pisanja (...) Dakle, strukturalisti preostaje da se preobrati u „pisca“ (...)“<sup>78</sup>

Strukturalistička teorija književnosti naglasak je stavljala na sistem prirodno pisanog jezika u odnosu na sam *jezik* književnosti, koji predstavlja tek sekundarnu strukturu.<sup>79</sup> Međutim, razvojem semioloških analiza - semiologije književnosti ali i društva/kulture/umetnost, sam *jezik* književnosti ušao je u fokus teorijskih razmatranja, koja su ga postavile u domen teorije teksta.

Pojam teksta unutar tradicionalnog i opšteg shvatanja, predstavlja pisani jezik – napisani/odštampani niz reči ili rečenica koje nose određeno značenje. U okviru semioloških istraživanja, pojam teksta otvara se i primenjuje na druge vrste/područja istraživanja koja svoja značenja izražavaju posredstvom znakova. Unutar semiologije, tekst postaje svako umetničko delo, književna i vizuelna reprezentacija, pojava i/ili aktivnost, tačnije, svaki društveni, kulturalni i/ili politički fenomen koji nosi značenje i koji je konstruisan od znakova, kodova i pravila:

„(...) tekst se određuje kao svako pravilima regulisano nizanje i kombinovanje jedinica nekog znakovnog sistema u vremenu i prostoru. (...) bilo koji umetnički produkt nastao povezivanjem u celinu koja se može prepoznati kao struktura značenjskih vrednosti elemenata ili znakova.“<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Bart, Rolan, „Od nauke do književnosti“, *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. Ivan Čolović, Nolit, Beograd, 1979, 221. Ovakav transgresivni karakter semiotike prisutan je već i u Bartovom doprinosu književnoj analizi, kao što su *teorijski i polemički eseji: O Racinu (Sur Racine, 1963), Kritički eseji (Essais critique, 1964), Kritika i istina (Critique et vérité, 1966)*, a kasnije, svakako već i u *poststrukturalističkim delima*, kao što su *S/Z (1970), Sad, Furije, Lojola (Sade, Fourier, Loyola, 1971), Zadovoljstvo u tekstu (Le plaisir du texte, 1973), i Fragmenti ljubavnog govora (Fragments d'un discours amoureux, 1977)*.

<sup>79</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 331.

<sup>80</sup> Ibid. 340.

Unutar strukturalizma, ovako shvaćen tekst, bio je zamišljen kao zatvoreni, stabilni i jedinstveni sistem znakova koji je nastao objedinjavanjem jedinica/elementa označavanja nižeg reda, bilo da su u pitanju jezički ili nejezički – sistemi znakova: slika, moda, mit, muzičko delo, film, fotografija, reklama, pozorišna predstava itd. Svi se tekstovi mogu istražiti unutar znakovnog plana izraza i plana sadržaja, koji tako podležu dvostrukoj analizi – odnosa unutar svojih planova i odnosa među njima.<sup>81</sup> Uzimajući u obzir pripovedni tekst, tekst se može podeliti na tri nivoa koja su međusobno povezana progresivnom integracijom: (1) nivo funkcije, (2) nivo radnje i (3) nivo pripovedanja, u kojem je „određena funkcija osmišljena (je) samo ako nalazi svoje mjesto u općem delovanju nekog aktanta, dok sama radnja dobiva svoj pravi smisao time što je ispričana, povjerena diskurzu koji ima svoj vlastiti kôd.“<sup>82</sup> Osnovna jedinica (pripovednog) teksta postaje funkcija, koja potom stupa u odnos sa drugim elementom celine i/ili sa celinom. Strukturalistička teorija teksta,<sup>83</sup> tako, zasniva celinu teksta na međuodnosima elemenata, koji, potom, svojom strukturom vode čitaoca do relativno jedinstvenog, konzistentnog značenja. I upravo to insistiranje na strukturi određuje i osnovnu tezu strukturalističke teorije teksta: da jezik i/ili tekst (značenjski sistemi!) prethode subjektu, te da značenje teksta određuje struktura a ne spoljašnji faktori kao autor, kontekst i/ili čitalac.<sup>84</sup> U okvirima modernizma, najveća pažnja mahom se posvećivala uticaju Autora, koji je viđen kao individualni i originalni stvaralac značenja koji postoji pre knjige i pre samog pisanja. Smatralo se da Autor hrani knjigu, što bi značilo da on postoji prije nje, da misli, da trpi i živi za nju, da je u istom odnosu prethodnosti

---

<sup>81</sup> Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, op.cit., 394.

<sup>82</sup> Rolan Bart, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, u: Vladimir Biti (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, 47-73, 53

<sup>83</sup> Fundamentalni tekstovi strukturalističke teorije teksta predstavljaju knjige: Greimas, Algirdas-Julien, *Structural Semantics; An Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1984; i Barthes, Roland, Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova, op.cit.

<sup>84</sup> Videti više u: Barthes, Roland, „Nulti stepen pisma“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.; Hjelmslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, op.cit., 1980, 13.

svojoj knjizi kao otac vlastitom djetetu.“<sup>85</sup> Stoga jedino Autor može da pruži tačnu interpretaciju, pravo značenje umetničkog dela, zatvarajući tako mogućnost različitih interpretacija.<sup>86</sup>

I dok se u tradicionalnom pojmu književnog dela značenje određivalo autorstvom (autoritetom!), strukturalizam uvodi pojam *teksta*, suprotstavljajući mu tako značenje koje primarno zavisi od strukture.<sup>87</sup> Međutim, ovako shvaćen pojam *teksta*, kao i brojna ograničenja strukturalizma, ponajpre njegova isključivost, otvorili su mogućnost za njegovo teorijsko proširivanje, kritiku i prevazilaženje, koja se zatim definisala unutar poststrukturalizma i poststrukturalističke teorije teksta. Postepeno potiskivanje Autora, kao i strukturalističkog tumačenja značenja kao definitivnog i jedino ispravnog, a zatim uvođenje pojmova kao što su *tekst*, *intertekstualnost* i *subjekt*, dovelo je u pitanje strukturalističko poimanje proizvodnje značenja, te destabilizovao sistem jezika kao takav.

U svom eseju *Smrt autora*, Rolan Bart upravo ukazuje na ovu promenu paradigme, jednosmerni proces i relacije *autor – delo – čitalac* podvrgava kritičkoj raspravi, te preusmerava pažnju ka samom *pisanju koje piše autora*.<sup>88</sup> Prema Rolanu Bartu, jezik poseduje autora, te on gubi svoju autonomnost u odnosu na jezik. U tom smislu, tekst biva isprepleten citatima i fragmentima čije autorstvo više nije moguće definisati i čije značenje/tumačenje, zapravo, zavisi

---

<sup>85</sup> Bart, Rolan, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, 178.

<sup>86</sup> „Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg veka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom verom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, 'ljudske osobe'. Zbog toga je logično da je u književnosti pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio „osobi“ autora. Autor još vlada u istorijama književnosti, u biografijama pisaca, u intervjuima, revijama, kao i u samoj svesti književnika kojima je stalo da ujedine svoju ličnost s vlastitim delom kroz dnevnike i memoare. Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredsređen na autora, na njegovu ličnost, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti, dok se kritika još uvek sastoji uglavnom od tvrdnji da je Bodlerovo delo neuspeh Bodlera čoveka, Van Gogovo njegovog ludila, a kod Čajkovskog njegovog poroka. Objašnjenje nekog dela uvijek se traži u muškarcu ili ženi koji su ga proizveli, tako reći uvek na kraju, kroz manje-više prozirnog alegoriju fikcije, glasa jedne osobe, *autora* koji nam se 'poverava'.“ Rolan Bart, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, 197–201, 177.

<sup>87</sup> Biti, V, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, op.cit. 394.

<sup>88</sup> Ruka autora se kreće „poljem bez porijekla ili koje, u najmanju ruku, nema drugog porijekla osim samog jezika, jezika koji neprestano osporava svoje porijeklo.“ Rolan Bart, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, op.cit., 178.

od onoga koji ga čita: autor postaje čitalac. Međutim, ovaj raskid između autora i dela, ne znači negiranje autora, već dovodi u pitanje njegove funkcije i uloge kao nekog ko određuje formu i značenje dela (teksta):

„Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje. Takvo shvatanje odgovara kritici, pa ona onda sebi prisvaja važan zadatak da otkrije Autora (ili njegove hipostaze //opredmećivanja//: društvo, istoriju, psihi, slobodu) ispod dela: kada je Autor pronađen, tekst je „objašnjen“ — pobeda je kritičareva. (...) U mnoštvu pisanja, sve treba biti *raspleteno*, ništa *odgonetano*; strukturu treba slijediti, pratiti (poput očice čarape) na svakoj točki i na svakoj razini, ali nema ničega ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti; pisanje neprestano postavlja značenje da bi ga isparilo, sistematski izuzimajući značenja. Tačno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko »tajno« krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza - razuma, znanosti, zakona.“<sup>89</sup>

Slična razmatranja o ideju autorstva i Autora od koga zavisi značenje, razvijao je i Mišel Fuko (Michael Foucault) u eseju *Šta je autor*<sup>90</sup>, govoreći o pismu kao prostoru u kojem pisac *iščezava*<sup>91</sup>. Za Fukoa, pisac je sveden na svoju odsutnost, on je preuzeo ulogu „mrtvog čoveka“.<sup>92</sup> Pitanja o autorstvu, izvornosti i originalnosti, otvaraju i pitanje - *šta je delo?*, jer ako Autor ne postoji, postavlja se pitanje kako nazivamo ono što je stvoreno/napisano/sakupljeno. Prema Fukou, teorija dela ne postoji, ono je isto tako problematično kao i status autorske individualnosti.<sup>93</sup> Koristeći se striktnim (strukturalističkim) Sosirovskim modelom znaka, pojam dela definiše se kao jedina konačna verzija autorve zamisli. U tom svetlu, unutar strukturalističke

---

<sup>89</sup> Ibid. 179.

<sup>90</sup> Fuko, Mišel, „Šta je autor?“, *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, RAD, Beograd, 1983.

<sup>91</sup> „Onaj ko piše besprestance iščezava“ Fuko, Mišel, „Šta je autor“, u: Zoran, Konstantinović, Miroslav Šutić (ur.), *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Rad, Beograd, 1983, 32-46.33

<sup>92</sup> „Trag pisca sveden je tek na neobičnost njegovog odsustva; u igri pisma, on mora preuzeti ulogu mrtvog čoveka.“ Ibid. 33.

<sup>93</sup> Ibid. 34.

analize, delo predstavlja stabilno označeno – delo se zaustavlja na konačno označenom. Međutim, nestankom autora, oslobađa se *novi* prostor koji treba otkriti: treba otkriti *Tekst*.

Razlikovanje između „*Teksta*“ i „dela“, definiše se u eseju *Od dela do teksta*<sup>94</sup> Rolana Barta, u kojem se tradicionalno shvatnje pojma „dela“ kao zavisnog od autora i zatvorenog na označenom, postavlja nasuprot '*Tekstu*' kao neograničenoj proizvodnji značenja – *eksploziji značenja*:

„Razlika je u ovome: djelo je dio supstancije koja zauzima dio prostora knjiga (npr. u knjižnici). Tekst je metodološko područje. Suprotnost nas može podsjetiti (a da uopće ne reproducira termin za terminom) na Lacanovu razliku između »stvarnosti« i »stvarnog«, jedno se pokazuje, a drugo demonstrira; isto tako, djelo možemo vidjeti u knjižarama, u katalogima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je Tekst zato što zna za sebe da je tekst); Tekst nije rastavljanje djela, to je djelo koje je imaginarni rep Teksta; ili, još, *Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje*. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (npr. na polici knjižnice); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).“<sup>95</sup>

Prema tome, delo (u ovom slučaju literarni proizvod) se depersonalizuje, te postaje impersonalni *Tekst* koji predstavlja manifestaciju *pisanja*. Unutar procesa pisanja, autor kao posrednik unosi elemente, kodove unapred predodređenih lingvističkih i literarnih sistema. Stoga, sa „smrću autora“, dolazi do „rođenja čitaoca“, novog čitaoca – čitaoca *Teksta*, koji „sarađujući“ sa *Tekstom*, *proizvodi* značenja. Zadovoljstvo (*jouissance!*) leži u *proizvodnji*, a ne u pukom *konzumiranju Teksta*.<sup>96</sup> Tekst se doživljava samo kroz *delatnost proizvodnje*, u kojoj zadovoljstvo

---

<sup>94</sup> Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, u: Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, 181-187.

<sup>95</sup> Ibid. 182.

<sup>96</sup> „*Tekst* znači *Tkanje*. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen u ovom tkanju – ovoj teksturi – subjekt se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže.“ Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Jovica Aćin, Gradina, Niš, 1975, 86.

proizlazi iz intertekstualne igre proizvodnje većitih označitelja. Čitaoci, tako, interpretirajući,<sup>97</sup> postaju predstavnici/nosioci intertekstualnosti, jer, čitalac (*ja!*) nije nevini subjekt koji prethodi tekstu: „То 'ja' koje prilazi tekstu već je samo po sebi mnogostrukost drugih tekstova, beskonačnih ili, tačnije, izgubljenih kodova (čije poreklo se gubi).“<sup>98</sup> Na taj način, književnost (*pisanje!*)/Tekst, postaju termini koji se odnose na jezik i nemaju krajnje značenje. U tom smislu, vratimo li se na Bartov *Japan* u knjizi *Carstvo znakova*, on se pokazuje kao pravi primer *pisanja*, u kome je *Tekst (Japan!)* stvorio jedan 'multidimenzionalni prostor' bez konačnog označenog, slobodan od dominantne kulturne ideologije. *Tekst*, tako, postaje „otvoren prostor“, čija struktura zavisi od čitaoca, i čije jedinstvo leži u odredištu, a ne u njegovom poreklu.

Prema Juliji Kristevoj (Julia Kristeva) svaki tekst je *intertekst* - svaki tekst postoji u odnosu na drugi: svaki tekst se sastoji od izraza, fraza; svaki tekst, proizvod je prethodno postojećih kodova, diskursa i tekstova. Nadovezujući se, te razvijajući pojam dijalogičnosti Mihaila Bahtina (Михаил Бахтин), kao i Sosirovske semiologije (označitelj i označeno), Kristeva predstavlja tekst kao mozaik citata, u kojem je svaki tekst zapravo rezultat apsorpcija i transformacija drugog teksta.<sup>99</sup> Zapravo, i sam Tekst postaje intertekstualan, jer ne samo da je Autor (koji je inače već „mrtav“), svoje delo pisao u odnosu na drugi kod/diskurs/tekst, već i

---

<sup>97</sup> „Interpretirati tekst nije dati mu (više ili manje ispravno, više ili manje slobodno) značenje, već naprotiv, proceniti koja *množina* ga konstituše. Hajdemo prvo da postavimo izgled pobedonosne množine, neosiromašene bilo kakvim ograničenjem reprezentacije (ili imitacije). U ovom idealnom tekstu, mreže su mnoge i u međusobnoj interakciji, pri čemu nijedna od njih nije u stanju da nadiđe ostale; ovaj tekst je galaksija označitelja, a ne struktura označenih; on nema početak; on je reverzibilan; pristup do njega imamo kroz više ulaza, od kojih nijedan ne može biti deklarisan za glavni; kodovi koje mobilise pružaju se *sve dokle oko može da dopre*, oni su neodređivi (ovde značenje nikad nije podređeno principu determinacije, osim bacanjem kocke); sistemi značenja mogu preuzeti ovaj apsolutno pluralan tekst, ali njihov broj nikad nije zatvoren, zasnovan kao takav na neograničenosti jezika. Interpretacija koju zahteva specifičan tekst, u svojoj pluralnosti, ni u kom slučaju nije proizvoljna: ona nije pitanje prihvatanja nekih značenja, velikodušno tvrdeći da svako pojedino ima svoj deo istine; pitanje je, protivno svakoj indiferentnosti, tvrditi sigurno postojanje pluralnosti, koje nije od istinitog, verovatnog, ili čak mogućeg. Ova neophodna tvrdnja je teška, jer kao što ništa ne egzistira izvan teksta, nikad nema ni *celine* teksta [...] tekst mora simultano biti razlikovan od svoje spoljašnjosti i od svog totaliteta.“ Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975, 5-6.

<sup>98</sup> Roland Barthes, *S/Z*, op.cit., 16.

<sup>99</sup> Kristeva, Julia, „Word, Dialogue and Novel“ u: Moi, Toril (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986, 37.



čitanje podrazumeva smeštanje dela unutar određenog diskurzivnog prostora, njegovo dovođenje u relaciju sa drugim tekstovima i kodovima iz tog prostora.<sup>100</sup> Pojam intertekstualnosti tako označava sferu koja je zajednička i pisanju i čitanju. Tekst prestaje da bude autonomni i postaje višedimenzionalni prostor, *društveni i kulturalni prostor* u kojem je moguće više pristupa pisanju i čitanju od kojih nijedan nije originalan, nego se međusobno prepliću i sukobljavaju: Tekst postaje tekst, istraživanje, „praksa pisanja“. Stoga, uslov signifikacije (značenja!) u književnosti, u jeziku, *Tekstu* postaje intertekstualnost: „Značenje postaje nešto što postoji između određenog teksta i svih ostalih tekstova na koje upućuje i na koje se odnosi, čime se udaljava od nezavisnog teksta ka mreži tekstualnih odnosa. Tekst postaje intertekst.“<sup>101</sup>

Krećući se kroz mrežu različitih tekstova, referenca i citata, Tekst nastaje unutar *jezika* - tačnije tek u procesu komunikacije – unutar kulture i društva. On nikad nije dovršen, već predstavlja nestalnu/razmenljivu jedinicu, proces i praksu. Stoga, u svom tekstu *Problemi strukturiranja teksta* Julija Kristeva i uvodi mehanizam razmene kao način proučavanja procesa proizvodnje značenja, te formuliše pojam označiteljske prakse.<sup>102</sup> Prema Kristevoj, označiteljska praksa,<sup>103</sup> predstavlja *objekt razmene* (komunikaciju između pošaljioaca i primaoca) koja se posmatra kao *strukturiranje*, „kao sredstvo koje proizvodi i preobražava značenje pre nego što je značenje stvoreno i pušteno u opticaj“.<sup>104</sup> Tekst je postavljen unutar definicije označiteljske prakse i Kristeva odvaja dve različite intervencije teksta unutar relacija tekst/jezik i tekst/drugi tekstovi:

„Tekst je, dakle, jedna proizvodnost, što bi imalo da znači: 1. njegov odnos sa jezikom u kome se situira je redistributivan (ponovo raspoređujući) (destruktivno-konstruktivni) [...] 2.

---

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2006, 1.

<sup>102</sup> Kristeva, Julija, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo*, god. XVII, br. 1, Beograd, 1971, 25.

<sup>103</sup> Fr. *pratique signifiante* – praksa označitelja.

<sup>104</sup> „Više nego kao izvestan govorni niz, tj. kao *objekt razmene* između pošiljaoca i primaoca, praksa *označavanja* [označiteljska praksa] kojoj pristupamo može da bude posmatrana kao *proces proizvodnje značenja*. Drugim rečima, mi ćemo moći da proučavamo našu ‘praksu označavanja’ [označiteljsku praksu] (bilo da se ona zove literatura, novinski izveštaj ili maksima itd.) ne kao jednu stvorenu strukturu nego kao jedno *strukturiranje*, kao sredstvo koje proizvodi i preobražava značenje pre nego što je značenje stvoreno i pušteno u opticaj.“ Kristeva, Julija, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo* br. 1, Beograd, 1971, 25-26.

tekst je permutacija tekstova, jedna intertekstualnost: u prostoru nekog teksta ukrštaju se i neutralizuju brojni iskazi koji su uzeti iz drugih tekstova“.<sup>105</sup>

Odnos teksta sa drugim okružujućim tekstovima ukazuje na svojstvo *teksta kao praksu*, koja deluje unutar različitih tekstova kulture i društva. Različiti konteksti - društveni sistem vrednosti, istorija, politika, ideologija, ekonomija, čine semiotičko okruženje jednog teksta koje potom doprinosi značenju/razumevanju/interpretaciji teksta.<sup>106</sup> U tom svetlu, tekst ukazuje ne samo na već utvrđene i reprodukovane društvene vrednosti (ideologiju!), već je svako isčitavanje teksta zavisno od drugih tekstova, što dovodi i do različitih isčitavanja/transformacije/subverzije/kritike kulture i društva. Na taj način, tekst funkcioniše kao tekst kulture, društva i/ili umetnosti unutar specifične društvene označiteljske prakse.

Uvođenjem upravo ovih teza – o smrti autora i intertekstualnosti, te označiteljske prakse, kao i pojavom ideja povezanih sa tada radikalnim teorijskim časopisom *Tel Quel (Tel Quel)*,<sup>107</sup> kao što je proslava pluraliteta i beskonačna igra značenja u okviru književnih i drugih tekstualnih, vizuelnih i misaonih dela - napuštaju se strukturalističke teze te nastaje poststrukturalistička teorija teksta. I dok su se unutar strukturalizma kulturni i društveni sadržaji analizirali u odnosu na celinu/sistem ili strukturu tih sadržaja (tekst poseduje statičnu strukturu unutar definitivnog i celovitog sistema), poststrukturalizam uvodi tezu o tekstu kao procesualnoj i arbitrarnoj praksi u označiteljskoj mreži. Strukturalistička teorija teksta kao višeznačan sistem zavisna od svoje imanentne strukture ili označenog, razvija se u poststrukturalističku teoriju intertekstualnosti u

---

<sup>105</sup> Ibid. 26.

<sup>106</sup> „Kontekst je okvir ili okruženje u kome se pojavljuje, nastaje, upotrebljava, označava i razumeva predmet, situacija, događaj, biće, jezik, umetničko delo i njegovo značenje. Kontekstualne teorije značenja pokazuju da značenje umetničkog dela i delovanja ne određuje njegova unutrašnja struktura likovnih i semiotičkih aspekata, već kontekst u kome ono nastaje i funkcioniše.“ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit.153.

<sup>107</sup> *Tel Quel* je pariski časopis koji je pokrenuo Filip Solers 1960. godine, čiji su pisci i saradnici znatno uticali na razvoj poststrukturalizma tako što su među prvima izveli kritiku strukturalizma. Autori okupljeni oko časopisa bili su između ostalih i Julija Kristeva, Rolan Bart, Žak Derida, Žorž Bataj, Cvetan Todorov, Mišel Fuko itd. Autori oko *Tel Quela* svoj rad su definisali kao oblik *terorističkog delovanja* u kulturi. Časopis *Tel Quel* izlazio je do 1983. godine. Videi više u Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, 334-349.

kojoj označitelj (koji je već kulturalno i društveno determinisan) nosi bezbroj različitih, nezavisnih i arbitrarnih značenja koje *Tekst* ostvaruje unutar semiotičkog konteksta.

Na taj način je teorijska praksa (i umetnička!) postavljena kao kritička materijalna praksa pisanja koja zavisi od društvenih ograničenja. Granice teksta više „nisu u tekstu već u odnosu teksta sa označiteljskim praksama, tj. društvenim otporima pisanja: cenzurom, potiskivanjem, brisanjem, odbacivanjem itd.“<sup>108</sup> Poststrukturalizam se, tako, kao transdisciplinarno teorijsko mišljenje, određuje kao interpretativna teorija koja se bazira na kritici i evoluciji strukturalizma, koja se kasnije razvijala unutar više različitih teorijskih i filozofskih škola, kao što je teorija društva, teorija kulture, teorija umetnosti, ali i užih i kompleksnijih disciplina kao što je dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija teksta, kritika društvenih praksi označavanja, teorija rizoma, teorija simulacija itd., da bi do kraja 70-tih godina postala internacionalna teorija postmodernizma.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid. 334-335.

<sup>109</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 263.

### 2.3. Slika i/kao jezik/tekst/kultura

„Otkako je lingvistika postigla današnji obim, odnosno, otkako je autor ovih redova iskazao interesovanje za semiologiju (pre desetak godina), koliko je puta imao priliku da čuje sledeće pitanje: da li je slikarstvo jezik? Ipak, do danas, nigde odgovora: nikako da se uspostavi leksika i opšta gramatika slikarstva, nikako da se na jednu stranu smeste označitelji slike, a na drugu njeni označeni, nikako da se sistematizuju pravila njihove supstitucije i kombinovanja. Semiologija, kao nauka o znakovima, nije uspevala da priđe umetnosti: blokada svakako nepoželjna, jer je ohrabivala staro shvatanje da se umetničko delo ne može 'svesti' na sistem: sistem, kao što je poznato, ima reputaciju neprijatelja čoveka i umetnosti.“<sup>110</sup>

Nakon teorijskog preokreta (*lingvističkog zaokreta!*) unutar semiologije/semiotike, strukturalizma/poststrukturalizma, kao i uvođenjem pojma intertekstualnosti i teorijske platforme označiteljske prakse, odbačeno je i razumevanje slike kao mimetičke analogije objekata koji reprezentuju *realni* svet.<sup>111</sup> Uvođenjem slike unutar znakovnog sistema,<sup>112</sup> otvorila se i

---

<sup>110</sup> Bart, Rolan, „Da li je slikarstvo jezik?“, u *La Quinzaine littéraire*, O knjizi Žan-Luj Šefera: Schefer, Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1969, rukopis prevoda, prevod sa francuskog: Bojan Savić Ostojić.

<sup>111</sup> V. J. T. Mičel u svom tekstu *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*, ukazao je na čestu predrasudu unutar našeg društva u kojoj se slika smatra tačnijom reprezentacijom realnog sveta, jer je sa *njim* povezana *prirodnim vezama*, te na taj način transcendiraju svaki kulturalni kontekst i biva razumljiva svima: „Prirodnost sliku čini univerzalnim sredstvom komunikacije koja obezbeđuje direktnu, neposredovanu i tačnu reprezentaciju stvari, pre nego indirektnu, nepouzdan izveštaj o stvarima. Pravna distinkcija između svedočenja očevidca i prepričavanja događaja, ili između fotografije zločina i verbalnog saopštenja o zločinu, zasniva se na pretpostavci da je prirodni i vidljivi znak suštinski verodostojniji nego verbalni izveštaj. Činjenica da prirodni znak može biti dekodiran od strane inferiornijih bića (divljaka, dece, nepismenih i životinja), postaje, u ovom kontekstu, argument za veću epistemološku snagu slikovnog prikazivanja i njegove univerzalnosti kao sredstva komunikacije.“ Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, 79.

<sup>112</sup> U ovom smislu, sliku kao znak treba shvatiti na primer kao što je to Zdenko Lešić definisao: „A znak ne samo da zastupa predmetnu stvarnost (kao što riječ zastupa 'predmet' na koji se odnosi), već i aktivno ukazuje na nju, utičući na njeno razumijevanje. Znak je uvijek nekome upućen, a upućen je s očekivanjem da bude 'dešifriran' i protumačen. Znak posreduje između onoga koji ga je proizveo i odaslao i onoga koji ga prima i tumači. On među

moгуćnost dovođenja u relaciju sa jezićkim znacima. Kao jedan od znakovnih sistema, slika, kao i jezik, predstavlja skup/sistem arbitrarnih oznaćitelja koji nisu u nužnoj relaciji sa oznaćenima, već u stalnom pokretu i fluktuaciji. Međutim, po standardima logike, slika i jezik mogu predstavljati i binarnu opoziciju jer pripadaju dvama različitim medijima.<sup>113</sup> Već je i Sosir uoćio razliku vizuelnog kao multidimenzionalnog i verbalnog kao linearnog teksta: „Nasuprot vizuelnim oznakama (pomorski signali, itd.), koje mogu pokazivati simultane komplikacije u nekoliko dimenzija, akustićne oznake raspolažu samo linijom vremena; njihovi elementi se pojavljuju jedan za drugim; oni ćine lanac. Taj njihov karakter odmah se vidi ćim se predstave pismom, ćim se redosled u vremenu zameni prostornom linijom grafićkih znakova.“<sup>114</sup>

Vizuelna pismenost je teško objašnjiva modelom tekstualnosti jezika.<sup>115</sup> Međutim, postoje pojedine slićnosti na koje treba ukazati. Kao i kod jezika, proces proizvodnje znaćenja unutar vizuelne reprezentacije zavisi od međusobne relacije između znakova i njihovih referenci. Stoga znaćenje slike kao vizuelnog znaka zavisi od znaćenja drugih/razlićitih vizuelnih, ali i verbalnih znakova koji tako grade znaćenjski proces, taćnije – kontekst same slike. Slika, kao i jezik, predstavlja uvek *otvorenu* površinu, unutar koje ne postoji jednoznaćno i jedinstveno određenje znaćenja. Kao i kod jezika, unutar kojeg ne postoje jasne granice između pojedinih reći u rećenici, tako se i kod slike ne mogu odrediti jasne granice između razlićitih delova vizuelnog znaka. Sliku kao znak karakterišu vizuelni oznaćitelji, stoga je za razumevanje slike važno semiologija/semiotika koja uvodi sliku u proces i praksu ćitanja/interpretacije. Slika predstavlja strukturalni poredak prikazivanja koje se pojavljuje kao efekat proizvodnje/razmene/recepcije ćulnog znaćenja.<sup>116</sup> Slika, kao i jezik, predstavlja tekst – međutim, reć je o vizuelnom tekstu

---

njima uspostavlja odnos međusobnog približavanja koji i nazivamo *općenje*.“ Lešić, Zdenko, *Nova ćitanja – Poststrukturalistićka ćitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003, 11.

<sup>113</sup> Bal, Mieke, „Ćitanje umjetnosti?“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, 164–165.

<sup>114</sup> De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, op. cit., 88.

<sup>115</sup> Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, 16.

<sup>116</sup> „Slikom se naziva strukturalni (površinski, prostorni, objektni, ekranski, vizuelni, audiovizuelni, taktilni, bihevioralni) poredak prikazivanja. Slika se pojavljuje u procesu ćulno-medijske prezentacije razlićitih receptivnih parametara od telesnog afekta do inteligibilnog znaćenja. Slika se može objasniti kao efekat proizvodnje, razmene i recepcije ćulne afektacije i znaćenja.“ U Šuvaković, Miško, „Oznaćitelji slike ili slike u doba medija esej o slikama –

unutar nelingvističkog semiotičkog sistema. Ako se usmerimo na sam pisani jezik, pisani tekst predstavlja svojevrsni vizuelni kod. Pismo predstavlja svojevrsnu *sliku* jer su reči i rečenice u pisanom tekstu vizuelno prisutni. Pisanje kao praksa čini da jezik postane vizuelno vidljiv i čitljiv. Takođe, unutar procesa čitanja lingvističkog/verbalnog teksta, u ljudskom umu uvek se uključuje i vizuelizacija jezičkog sadržaja.<sup>117</sup> Stoga unutar istorije i teorije umetnosti ovakav odnos između verbalnog i vizuelnog teksta nalazi svoju podršku u semiotici i unutar procesa proizvodnje značenja. Jedan (jezički) tekst upija u sebe mnoštvo drugih tekstova koje potom predstavlja kao njihov preobražaj.<sup>118</sup> Zato jedan vizuelni tekst postoji tako što se pretapa/kombinuje/umrežava sa drugim vizuelnim tekstovima koji ga menjaju. U tom kontekstu, teorijska ravan znakovnog sistema ukazala je na to da se svi tekstualni sistemi (verbalni i neverbalni) iščitavaju/interpretiraju u međuzavisnosti svih vrsta znakova.

Slika kao vizuelna reprezentacija, materijalno (fizički) se ukazuje na dvodimenzionalnoj površini – (platna, papira, monitora, fotografskog papira), dok slika kao znak, postaje vizuelni tekst koji učestvuje u procesu proizvodnje značenja. Unutar teorije umetnosti, analiza slike (umetničkog dela/teksta), predstavlja proces očitavanja/interpretiranja slikovnog znaka, u kojem se materijalno svojstvo slike kao artefakt povlači u drugi plan, dok primat preuzima diskurs koji pretvara sliku u *tekst*. Erns Gombrih (Ernst Gombrich) ukazuje na sličan proces: „No da li je moguće u isti mah 'videti' i ravnu površinu i ratnog konja? Ako smo do sada bili u pravu, onda bi ovo bilo traženje nečeg nemogućeg. Da bi se shvatio ratni konj, to znači ostaviti ravnu površinu za trenutak po strani. Ne možemo 'videti' i jedno i drugo.“<sup>119</sup>

Norman Brajson (Norman Bryson) u svojoj knjizi *Reč i slika*<sup>120</sup> uvodi razlikovanje dva različita semantička pojma/aspekta analize slike, nasuprot dotada klasičnoj analizi slike unutar stilskih kategorija (vizuelnih stilova): (1) figuralni aspekt slike (figuralna slika) obezbeđuje

---

instalacijama Dragomira Ugrena“, u: *REMONT ART FILES*, br. 2/3, Časopis za promociju savremene umetnosti 2009/10, Remont nezavisna umetnička asocijacija, Beograd, 2010, 28.

<sup>117</sup> Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, Stanford, 1999, 12.

<sup>118</sup> Kristeva, Julija, u Fransa Val. Tekst 2, iz Todorov, Cvetan i Osvald Dikro (ur.), *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd, 1987, 327.

<sup>119</sup> Gombrich, Ernst, *Umetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984, 244.

<sup>120</sup> Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

autonomiju slike – ovaj aspekt predstavlja ona obeležja slike koja su nezavisna od jezika te ukazuje na sliku kao vizuelno iskustvo: oblik, boja, lepota itd.;<sup>121</sup> (2) diskurzivni aspekt slike (diskurzivna slika) – predstavlja ona obeležja slike koja ukazuju na uticaj jezika, na vezu sa tekstovima koji postoje izvan slike (verbalni jezik!). Slika kao znak, tako, ukazuje na diskurzivne i figuralne komponente slika, pri čemu diskurzivnost predstavlja dominaciju označenog, dok figuralnost ukazuje na dominaciju označitelja u slici. U svom tekstu Brajson zapravo navodi primer apsidskog prozora katedrale u Kenteberiju (Canterbury), koji učvršćuje njegove teze o prevlasti diskurzivnog aspekta slike nad figuralnim. Na prozorima katedrale predstavljene su teme biblijskih scena zajedno sa latinskim natpisom, tačnije – sa uputstvom za pravilno očitavanje/razumevanje slike. Na taj način, slika je podređena verbalnom iskazu (jeziku/reči), ali, takođe, slika kao znak poseduje istu konstrukciju kao jezički znak (označitelj – označeni). Iako je označitelj slike estetski privlačniji i *otvoreniji* za različite uplive značenja, jezička inskripcija prisutna na samoj slici ograničava njen nezavisni život – različitu interpretaciju, fluktuiranje, arbitrarnost i poststrukturalističku igru značenja. Uvezi s tim, Brajson i podvlači da kada se govori o slikama, bez obzira da li je reč o slici sa inskripcijom ili ne, uvek govori i o svojevrsnoj borbi o prevlasti između diskurzivnog i figuralnog aspekta, dok nijedna od njih ne predstavlja *suštinsku kopiju*.<sup>122</sup> Brajson, takođe, navodi i na sličnost očitavanja/interpretiranja vizuelnog i verbalnog (jezičkog) znaka preuzetog iz lingvističko-semiotičkog diskursa. Prema Brajsonu, unutar verbalnog (jezičko-tekstualnog!) očitavanja znaka, postoje dva skupa pravila: (1) sintagmatsko pravilo – ukazuje na relacije reči unutar jedne rečenice (celine!); (2) paradigmatičko pravilo – ukazuje na relacije pojedinačnih reči unutar rečenice, ali sa drugim rečima izvan rečenice (izvan celine!). Na taj način, svakoj reči možemo pristupiti dvojako, sintagmatski (reč je u relaciji sa ostalim rečima koje joj prethode/slede unutar određenog jezičkog sistema) i paradigmatički (reč je u međudnosu sa svim ostalim/postojećim rečima unutar bilo kog jezičkog sistema). U zavisnosti od verbalnog, jezičkog teksta, načini iščitavanja/interpretiranja svode se na

---

<sup>121</sup> „'Diskurzivnim' aspektom slike ja smatram ona obeležja koja pokazuju uticaj jezika nad slikom – u slučaju kenteberijskog prozora to su biblijski tekstovi koji mu prethode i od kojih on zavisi, inskripcije koje sadrži a koje nam govore kako razumeti različite panoe, i takođe novo celokupno značenje generisano njegovim internim raporedom. 'Figuralnim' aspektom slike ja podrazumevam ona obeležja koja pripadaju slici kao vizuelnom iskustvu nezavisnom od jezika – njenog 'bivstva-kao-slike'.“ Ibid. 6.

<sup>122</sup> Ibid. 13.

ova dva pravila, od kojih jedno uvek može postati dominantnije u odnosu na drugo.<sup>123</sup> Kada je reč o iščitavanju/interpretiranju slika, Brajson ukazuje na sličnost figuralnog aspekta slike sa sintagmatskim pravilom, jer ukazuje samo na elemente unutar same slike, dok diskurzivni aspekt slike zahteva svojevrsnu paradigmatiku aktivnost, jer ukazuje na očitavanje/interpretaciju slike koja uspostavlja relaciju sa informacijama izvan same slike.

Unutar modernističkog shvatanja, slikama se dodeljivao prirodni/univerzalni status, dok se unutar semiotičkih teorija ukazivalo na diskurzivne/tekstualne/kontekstualne/institucionalne funkcije slika (vizuelnih znakova). Slike, tako, ne pripadaju svetu prirode, već svetu konvencija.<sup>124</sup> One su posredovani znakovi, zavisni od društvenog i kulturalnog kodiranja. Poststrukturalističko semiotički pristup tekstu određuje svaku sliku kao vizuelni tekst: kao grupu vizuelnih znakova/jedinica koja nastaje od bezbroj različitih tekstova – slika i jezika, obrazaca/izraza/fragmenata, koji potom proizvode značenja. Na taj način, vizuelni tekst je uvek zavisan od društvenog, kulturalnog, ideološkog, rodnog i dr. upisa subjekta. On nastaje od drugih tekstova, a ne od jednog originalnog izvora. Unutar ovako shvaćenog procesa transformacije iz jednog teksta u drugi tekst, ukazuje se na proizvodnju značenja koja je uvek otvorena, beskrajna, multiplicirana. Žan-Luj Šefer (Jean Louis Schefer) ukazuje na ovaj kvalitet slika, u kojem „slika govori sledeće – a to nije diskurs – ukloniti klasifikaciju, red, teoriju elemenata; ona ih meša, gubi, beskrajno ih melje, multiplicira.“<sup>125</sup> Slika je, stoga, uvek proizvod viška, jer je ona zapravo uvek nešto više od onoga što se misli da prikazuje: „S obzirom na ono šta verovatno predstavlja sama definicija i *odnosi se naročito na ostatak dešifrovanja*: slikom se naziva ono što predstavlja proizvod kao višak teksta, čiji jedan deo ekonomije ona predstavlja, a koji ne bi mogla *da proizvede*.“<sup>126</sup>

Istražujući odnos između slike i jezika, Žan-Luj Šefer odbacuje strukturalističku semiologiju, svođenje estetike na *figuralnost*, doslovnost i denotirano stanje jezika, te pristupa

---

<sup>123</sup> Stručni tekst zahteva prvenstveno sintagmatsku aktivnost, a pesma više paradigmatiku.

<sup>124</sup> Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, op. cit. 16.

<sup>125</sup> Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998, 37.

<sup>126</sup> Šefer, Žan-Luj, „Slikovna semiologija“, *Gledišta: časopis za društvenu kritiku i teoriju*, broj 3–4, Kosmos, Beograd, 1988, 74.



slici kao *tekstu* unutar kojeg više ne govorimo o statičnoj strukturi, već o mnogobrojnim procesima strukturiranja. Prema Šeferu, označena slika sklona je (stalnom!) izmicanju analize. Dok je unutar strukturalističke semiologije slika/delo uvek predstavljala deo neke određene strukture/modela, na osnovu kojeg ta slika/delo postoji, za Šefera slika jedino postoji unutar različitih načina iščitavanja. Prema Šeferu, struktura slike je tekstualna, stoga ne možemo govoriti o jedinstvenoj strukturu slike, već samo o struktuiranju, načinu kodiranja i generisanja. „Ono što čini neku sliku, slično drugom tekstu (literaturi koji je uvek „u procesu pisanja“), pre svega je činjenica da samo njena kompleksnost može biti shvaćena (a ne i njeno značenje; nasuprot ideji da se značenje stavi pre čina artikulacije kojim se konstituše mehanizam značenja [...]), bez mogućnosti da kažemo kada ona prestaje [...].“<sup>127</sup>

Na taj način odbačene su teze klasične semiologije koja je predstavljala slike/mitove/priče unutar jedne strukture/modela, u sastavu kojeg se svaki element određuje pomoću svojih razlika/odstupanja. Nadovezujući se na rad Julije Kristeve, Šefer napušta pojmove kao što je struktura, model, kod, zakon, te prelazi u semiotiku struktuiranja. Stoga, sa ovakvim načinom obrta Sosirove semiologije (lingvistike!), menja se i sam diskurs analize. Premeštanje sa strukture na strukturiranje, prelaz sa statične strukture/modela na svojevrsni *rad (na sistemu)*,<sup>128</sup> Šefer predstavlja tekstualnom analizom slike *Partija šaha* slikara Parisa Bordonea (Paris Bordone). U analizi slike, Šefer se ne koristi sumiranjem statističkih uzoraka, ne izvodi rezultate koji su do tada bili tipični unutar kritičke analize slike ili sličnih analitičkih disertacija. Šefer svoj tekst predstavlja unutar kontinuiranog *govornog čina*, ukazuje na *zadovoljstvo pisanja* unutar kojeg sama praksa slike postaje njena sopstvena teorija.<sup>129</sup> U tom svetlu, Šeferova analiza deluje unutar struktuiranja slike u kojem se *čitanje* (sam rad na čitanju koji definiše sliku!), poistovećuje sa radom *pisma*. Zato, *pisanje* slike ne zavisi više od kritičara i/ili pisca koji govori o slikarstvu, već jedino zavisi od *gramatografa*<sup>130</sup>, od onoga koji ispisuje *pisanje* slike. Šefer, stoga, predlaže

---

<sup>127</sup> Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, op. cit. 54.

<sup>128</sup> Bart, Rolan, „Da li je slikarstvo jezik?“, op. cit.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Gramatologija kao nauka *pisanja* (proučavanja uticaja pisma i jezika), termin je koji se temelji na ideji zapadnog metafizičkog mišljenja koja favorizuje lingvističko *prisustvo* govora na štetu lingvističkog *odsustva* pisanja. Dekonstruišući tradicionalnu suprotstavljenost govora (prisustva) i pisanja (odsustva), Derida predstavlja govor kao

uspostavljanje jedne generalizovane *ergografije*<sup>131</sup> u kojoj se poništava razlika između slike i teksta, te postavlja „tekst kao rad, i rad kao tekst“.<sup>132</sup>

Oslanjajući se na Žan-Luja Šefera i Rolan Bart predlaže odvajanje od lingvistike postavljene od strane Sosira, te navodi novonastali i izmenjeni diskurs analize slike – sa strukture na struktuiranje. Za Šefera, sistem slike ogleda se u onom označenom koje se uvek izmešta, u kojem analiza slike postaje beskrajna *igra* jezika, jer ona nije izraz koda, već varijacija procesa kodifikacije – slika nije skladište jednog sistema, već generisanje više sistema. Prema Rolanu Bartu, nije potrebno razmenjivati discipline, već ciljeve: „ne treba „primenjivati“ lingvistiku na sliku, ubrizgati malo semiologije u istoriju umetnosti; već poništiti distancu (cenzuru) koja institucionalno razdvaja sliku i tekst.“<sup>133</sup>

Proširujući interes na *analizu* vizuelne umetnosti i muziku, Rolan Bart u esejima objavljenim u knjizi *The Responsibility of Forms*<sup>134</sup>, predstavlja upravo one nove stavove semiotike slike koja je započela sa Šeferom i poststrukturalističkom teorijom teksta. Ovi pozni eseji Rolana Barta bave se vizuelnim i auditivnim, a predstavljaju iscrpna razmišljanja (pogotovo ako uzmemo u obzir da je i sam Bart bio umetnik i muzičar), o razmatranju mogućnosti vezivanja vizuelne umetnosti i muzike sa pisanim tekstom. U ovim studijama, Bart se (ponovo) bavi umetnošću i *slikama*, koje, iako izgledaju kao slobodne od jezika, to, zapravo, nisu. U kratkom eseju o *pop-artu*, o *mudrosti umetnosti*, kroz analizu umetnika Ertea (Erté), Arčimbalda (Giuseppe Arcimboldo), Masona (André Masson), Si Tomblija (Cy Twombly) i Rekišota (Bernard Réquichot), Bart govori o različitim diskursima o umetnosti, bilo da je reč o slici samoj,

---

zavisan od istih lingvističkih struktura kao i pisanje – što dovodi do poništavanja (dekonstrukcije!) razlike između govora i pisma. Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

<sup>131</sup> Ergograf je aparat koji se koristi za merenje kapaciteta rada mišića. U tom smislu, *ergografija* je način 'merenja' dela slikara ili pisca van kategorija tehnike, stila, teksta, slike – bio bi način razmatranja potencijala koje delo čini za sebe (rad!), i koliko se delo približava, doseže ovim potencijalima.

<sup>132</sup> „Nešto se upravo rađa, nešto što će učiniti da zastare i „književnost“ i „slikarstvo“ (i njihovi metalingvistički korelati, kritika i estetika), tako što umesto tih starih kulturnih božanstava uspostavlja jednu generalizovanu „ergografiju“, tekst kao rad, i rad kao tekst.“ u Bart, Rolan, „Da li je slikarstvo jezik?“, op. cit.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Roland Barthes, *Is painting a language?, The Responsibility of forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991.

o reprezentaciji, znaku, tekstu, gestu, umetnosti i/ili o *telu* – pogledu. U nedostatku leksike i opšte gramatike slikarstva, istražujući odnos slike i jezika, Bart postavlja pitanja 'da li je slikarstvo jezik?'<sup>135</sup>, te kako čitamo/pišemo sliku?

U analizi serija portreta umetnika Đuzepea Arčimbalda,<sup>136</sup> Rolan Bart predstavlja život,<sup>137</sup> slikarstvo, portret, sliku, jezik, tačnije, svaki uticaj koji mogu imati verbalni jezik i društvo na vizuelne reprezentacije. Arčimbaldovi kompozitni portreti koji su sastavljeni od niza različitih objekata/stvari poput nekog kolaža, bili su pogodni za stvaranje svojevrsne meta-diskusije, u kojoj slikar postaje retoričar, a slika postaje jezik. Prema Rolanu Bartu, Arčimbaldovi kompozitni portreti remete sistem slikarstva, te stvaraju svojevrsni jezik. Imajući na umu studiju slučaja – Arčimbaldove portrete, iz Bartovog *razmišljanja* o slici kao jeziku može se izvesti 15 pristupnih tačaka/metodologija/teza, u kojim slika postaje:<sup>138</sup>

1. Sinonimija i/ili homonimija: Arčimbaldovo slikarstvo predstavlja jedan jezički fond, u kojem dolazi do poigravanja sa sinonimijom i homonimijom. Na primer, u slici portreta *Jesen* umesto oka naslikana je šljiva, što bi na francuskom jeziku značilo da „la prunelle“ (šljivica) postaje „la prunelle“ (zenica);

2. poređenje kao metafora: poput nekog pesnika, Arčimbaldovo beskonačno crpi doslovna značenja metafora koje su često u upotrebi (šešir se često upoređuje sa obrnutom posudom). Međutim, u portretu *Kuvara*, metafora šlema kao posude postaje *zaista* posuda. Šlem kao glava *Kuvara* zapravo je posuda koja je metonimijom ukazala na subjekt koji se želi predstaviti;

3. poslovice: Arčimbaldovi portreti nastali su kao poslovice unutar banalnih metonimija, u kojim je na primer portret *Kuvara* sastavljen od kuvarskih elemenata – hrane i posuda;

---

<sup>135</sup> Bart, Rolan, „Da li je slikarstvo jezik?“, op. cit.

<sup>136</sup> Barthes, Roland, *Arcimboldo*, F.M. Ricci, Parma, 1980.

<sup>137</sup> Rolan Bart započinje svoj tekst o biografiji umetnika, koju ne bazira na faktografskom načinu govora o nečijem životu, već pre bi se moglo reći da nas odmah ubacuje u svojevrsnu poetičnost samog teksta, u subjektivan diskurs, koji će potvrditi interdisciplinarnu analizu unutar predstojećeg teksta: „Zvanično, Arčimbald je bio Maksimilijanov portretista. Ipak, njegova delatnost je umnogome prevazilazila slikarstvo: sastavljao je grbove, ambleme za vojvodstva, kartone za vitraže, tapiserije, ukrašavao je ormare od orgulja, čak je i smislio kolorometrijsku metodu muzičke transkripcije po kojoj se „melodija mogla prikazati malim mrljama boje po papiru“; ali pre svega, bio je zabavljač prinčeva, lakrdijaš: priređivao je i predstavljao zabave, izmislio je karusele (giostre). Njegove kompozitne glave, koje je slikao dvadeset pet godina na dvoru nemačkih careva, imale su funkciju salonske razonode.“

<sup>138</sup> Ibid.

4. bajka: Arčimbaldovi portreti uspostavljaju odnos sa jezikom i govorom. Poput bajke ili narodne pripovetke, Arčimbaldovi likovi postaju alegorični: „jedan je imao pećurku umesto usana, limun umesto privezaka; drugi je imao bundevu umesto nosa; vrat trećeg je bio od duguljaste junice, itd.“<sup>139</sup>;

5. jezik kao strukturni paradoks:<sup>140</sup> Arčimbaldovi portreti pridaju jeziku dvostruku artikulaciju – oni su sastavljeni od objekata/stvari koje već postoje unutar označiteljskog sistema; ti predmeti već imaju ime, koje on potom rastavlja i postavlja unutar formulacija, tako da same po sebi gube prethodno značenje. On remeti sistem slikarstva: „hipertrofira u njemu značenjsku i analošku virtuelnost, tvoreći tako nekakvo strukturno čudovište.“<sup>141</sup> ;

6. pola slika/pola znak: Arčimbaldove slike su kao *napisane*, poput kineskih ideograma; postoje dva nivoa arčimbaldovskog jezika – jezika figure i jezika značenjskih crta koje je sastavljaju;

7. rečnik: predstavljeni objekti/stvari (kao što su posuda, voda, riba, knjiga itd.) na Arčimbaldovim portretima funkcionišu poput leksikografskih jedinica, stoga njegovi portreti predstavljaju svojevrsni rečnik slika;

8. retorička figura: unutar Arčimbaldovih portreta mogu se pronaći različite retoričke figure kao što je (a) metafora – kada školjka postaje uvo; (b) metonimija – kada grupa riba predstavlja vodu; (c) alegorija – kada vatra postaje zapaljena glava; (d) aluzija – kada se nabrajaju vrste letnjeg voća: breskve, kruške, trešnje, jagode, klasje, da bi se dočaralo leto; (e) antanaklaza – ponavljanje ribe da bi se od nje na jednom mestu napravio nos, a na drugom usta; (f) anominacija: nazivati jednu imenicu drugom koja isto zvuči – kada „la prunelle“ (šljivica) postaje „la prunelle“ (zenica); (g) anominacija slika – dozvati jednu stvar nekom drugom, koja ima istu formu – kada nos postane zečja stražnjica;

---

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> „Setimo se još jedanput strukture ljudskog govora: on je dvostruko artikulisan: nizanje diskursa može biti isečeno na reči, a reči pak mogu biti isečene na zvukove (ili slova). Ipak, postoji velika razlika između te dve artikulacije: prva stvara jedinice od kojih svaka već ima smisao (to su reči); druga proizvodi beznačenjske jedinice (to su foneme; one same po sebi ne znače ništa). Ta struktura, kao što znamo, ne važi za vizuelne umetnosti; moguće je razložiti „diskurs“ slike na forme (linije i tačke), ali te forme ne znače ništa dok se ne sastave; slikarstvo zna za samo jednu artikulaciju. Iz ovoga možemo pojmiti strukturni paradoks Arčimbaldovih kompozicija.“ Ibid.

<sup>141</sup> Ibid.

9. šifrovana poruka: Arčimbaldovi portreti predstavljaju svojevrsnu šifrovanu poruku (*patvorenja!*), jer sakrivaju smisao celine smislom detalja. Prva poruka su različiti elementi – nabacano voće i životinje, da bi tek u drugoj poruci bio uočljiv pravi smisao – portret kuvara, seljaka, leta, vode, vatre itd. Stoga se može govoriti, zapravo, o sistemu supstitucije kada „jabuka dolazi na mesto obraza, kao što u šifrovanoj poruci slovo ili slog zamenjuju neko drugo slovo ili slog“<sup>142</sup>, i o sistemu transponovanja kada „čitava celina je, donekle, potisnuta ka detalju“<sup>143</sup>

10. *mudra* metafora: U Arčimbaldovim portretima svaka linija/forma od koje se sastoji glava već postoji i nosi određeno značenje, međutim to značenje u ovom slučaju, ukazuje na neko drugo značenje što proizvodi metaforu. Međutim, njegova metafora je jednosmerna: „Arčimbardo nas ubeđuje da nos *prirodno* podseća na klas, zubi na zrnavlje, srž ploda na srž usana: ali niko ne bi suprotno smatrao prirodnim: klas nije nos, zrnavlje nisu zubi, smokva ne predstavlja usta“<sup>144</sup>;

11. *smela* metafora: u Arčimbaldovim portretima između predstavljene stvari i njene predstave ne postoji nikakav prirodan odnos (dečija noga nije uvo, šljiva nije oko itd.);

12. *nehajna* metafora: objekat/stvar u Arčimbaldovim portretima se zapravo ne metaforizuje već samo menja/(prebacuje!) mesto – portret *vode* prikazan je sa zubima ajkule;

13. rezerva sinonima: Arčimbardo raspolaže različitim formama/objekata/predmeta, kako bi dočarao istu stvar – nos može biti i grana, kruška, bundeva, klas, riba, pileći kostur, itd.;

14. palindrom: svaka Arčimbaldova slika je *obrtljiva* – sa jedne strane imamo kuvara, sa druge posudu. Međutim, jezički palindrom ne menja poruku, dok Arčimbaldov palindrom dobija suprotno značenje: „sve uvek ima značenje, kako god da ga čitamo, ali to značenje nikad nije isto.“<sup>145</sup>;

15. matematika analogije: značenje Arčimbaldovih portreta zasniva se na nivou proporcija – izbliza se vide samo elementi/jedinice od kojih je sastavljen portret, dok se iz daleka spoznaje *sastavljena* glava.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Rolan Bart ovde ukazuje i na sličnost sa metodologijom iznetih unutar semantike: „Sve dolazi iz *razmeštanja* artikulacija. Značenje se rađa iz kombinovanja beznačajnih elemenata (fonema, linija); ali nije dovoljno kombinovati

Uvek se smatralo da slika i jezik nemaju mnogo zajedničkog. Međutim, unutar Bartove retorike slovo i slika komuniciraju bar *metaforički* (interpretativno!). Prema Rolanu Bartu, Arčimboldo, iako ne koristi nijedno slovo, ipak neprestano dodiruje grafičko iskustvo: kao znak koji nosi značenje. Rolan Bart zapravo ukazuje na tri različita značenja unutar Arčimboldovih slika: (I) prvo značenje predstavljaju *jedinice*, tačnije imenljive stvari: plodovi, cveće, grane, ribe, snoplje, knjige, deca, itd; (II) drugo značenje predstavlja *imenovanje* forme koja se uočava, ljudska glava koja je sačinjena od prvog značenja, *jedinica*; (III) treće značenje predstavlja značenje koje je u zavisnosti od kulturnih upliva, pomoću kojeg se na osnovu prvih jedinica (prvog značenja) dolazi do zaključka da voće čini portret leta, panjevi drveća čine portret zime, ribe čine portret vode. Prva dva značenja su, prema Bartu, denotirana, jer značenje zavisi od percepcije posmatrača, tačnije jezičkog/verbalnog rečnika. Treće značenje, međutim, zahteva kulturni kontekst, tačnije, očitavanje/interpretiranje alegorije: „Potpuno drukčije je treće značenje: alegorično: da bismo čitali ovde glavu *Leta* ili Kalvina, potrebna mi je kultura drukčija od kulture rečnika; potrebno mi je poznavanje metonimije, zahvaljujući kojoj povezujem određeno voće (a ne neko drugo) sa Letom, ili, još suptilnije, hladnu ružnoću nekog lica sa kalvinističkim puritanizmom; i čim napustimo rečnik reči i stupimo na tabelu kulturnih značenja, asocijacija ideja, ukratko, u enciklopediju predrasuda, ušli smo u beskonačno polje konotacija.“<sup>147</sup>

U analizi Arčimboldovih portreta, Rolan Bart ide čak i dalje od konotacije i procesa značenja: „Polazeći od alegoričnog značenja, moguća su i druga, koja više nisu „kulturalna“, već koja izbijaju iz pokreta (privlačenja ili odbijanja) tela. Izvan percepcije i značenja (koje je samo leksičko ili kulturno), razvija se čitav svet *vrednosti*: pred Arčimboldovom sastavljenom glavom, ove elemente sa prvim stepenom da bi se iscrpelo stvaranje značenja: ono što je već kombinovano stvara agregate koji mogu ponovo da se međusobno kombinuju, drugi, pa i treći put. Zamišljam kako bi neki izuzetni umetnik mogao da uzme sve Arčimboldove sastavljene glave, te da ih rasporedi, kombinuje radi novog značenjskog efekta, tako da iz njihovog rasporeda iskrasne, recimo, predeo, grad, šuma: odmaći percepciju znači iznedriti novo značenje: nema drugog principa, možda, za istorijsko nizanje formi (uvećavanjem 5 cm<sup>2</sup> Sezana, na neki način, „izlazimo“ na sliku Nikole de Stala), i za nizanje društvenih nauka (istorija je promenila značenje događaja kombinujući ih *na drugom nivou*: bitke, sporazumi i carstva – nivo na kojem se zaustavljala tradicionalna istorija – potčinjene odmicanju koji je umanjivao njihovo značenje, samo su bili znakovi novog jezika, nove razumljivosti, nove istorije).“ Ibid.

<sup>147</sup> Ibid.

dode mi ne samo da kažem: *čitam, pogađam, pronalazim, shvatam*, već i: *volim, ne volim*.“<sup>148</sup> U tom svetlu, Rolan Bart ukazuje i na estetsku vrednost/funkciju slike, međutim, svesno postavljen u odnosu na preovlađavajuće kulturološke i društvene uslove.

Slika (vizuelni tekst) razlikuje se od jezika (verbalni tekst), tako što se sastoji od kontinualnih znakova. Međutim, i slika kao i jezik, uvek je u intertekstualnoj igri/relaciji/međudnosu sa drugim slikama, pisanim i/ili izgovorenim jezikom, gestovima, kao i svim drugim vidovima reprezentacije. Očigledno je da jezik utiče najviše na sliku, ponekad i ograničavajući vizuelni tekst. Međutim, nisu svi vizuelni tekstovi prevodivi u jezik (verbalni tekst). Vizuelni tekstovi kao što su slike, ne mogu se analizirati unutar konkretnih značenjskih elemenata kao što je to slučaj unutar jezika. Stoga, iako se slici ne može konkretno pristupiti kao jeziku, može se pristupiti kao tekstu, tačnije, sistemu znakova. Semiotika je omogućila slici da se odredi kao skup vizuelnih znakova, koji predstavlja sliku kao (govoreći) vizuelni tekst: „Jedno od razrešenja problema o jezičkom karakteru slike zasnovano je na konstataciji da slikarstvo nije jezik. To znači da slikarstvo ne funkcioniše kao usmeni govor. Pojam govora je uzet iz Sosirovog razlikovanja jezika (*langue*: apstraktni zbir pravila) i govora (*parole*: konkretna primena jezika). Slike nisu govor već su diskursi (tekstualna uspostavljanja značenja nepovezana sa rečima).“<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit.,301.

### 3. POSTSTRUKTURALISTIČKA TEORIJA FOTOGRAFIJE

#### 3.1. Semiologija fotografije

Semiologija, kao nauka o znakovima, omogućila je stvaranje jednog novog naučnog diskursa, pogodnog za proučavanje (koji je bio pogodan za studiju) znakovnog sistema. Međutim, predmet semiologije ostao je, unutar teorijskih analiza, prilično nestalan i neuhvatljiv, zbog opsega onoga šta može biti shvaćeno kao znak. Kao model za proizvodnju značenja, semiologija nije jedna posebna disciplina i *de Sosirovska* sveopšta nauka koja ispituje život znakova u društvenom životu,<sup>150</sup> već je pre jedan karakteristični pristup<sup>151</sup> koji se primenjuje u različitim disciplinama. Zasnivajući se na osnovama koje su postavili de Sosir i Pirs, semiologija posmatra najrazličitije kulturne fenomene kao *značenjske*. Takav model u stanju je da objasni kako znakovi funkcionišu, te shodno tome, ukazuje na svet ideologija koje su u zavisnosti od prethodno utvrđenih komunikacijskih sistema. Prema Umberto Eku semiologija je opšta teorija koja istražuje sisteme komunikacija posmatrajući ih kao poruke koje se obrađuju na osnovu kodova.<sup>152</sup> Odbacujući lingvistički determinizam u semiološkom izučavanju aspekata vizuelnih fenomena, Eko vezuje komunikaciju i poruku za kontekst svakodnevnog života. U tom svetlu, Eko posmatra komunikaciju kao kulturu:

„Komunikacija obuhvata sve elemente prakse, u smislu prakse kao globalne komunikacije, kulturne institucije pa prema tome i društvene odnose. Sistemi aktivnosti mogu se tumačiti kao sistemi znakova samo onda ako se pojedinačni sistemi znakova uklapaju u globalni sistem aktivnosti – svaki kao jedno od poglavlja (a nikad najvažnije i najodlučnije) prakse kao komunikacije.“<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Giro, Pjer, *Semiologija*, Prosveta, Beograd, 1983, 28.

<sup>151</sup> Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

<sup>152</sup> Ibid. 410.

<sup>153</sup> Ibid. 444.



Komunikacija, kao bitna strana društvenog i kulturnog života, na taj način postaje zavisna od okruženja (kulture!) u kojoj je čovek odrastao.<sup>154</sup> Kontekst,<sup>155</sup> shvaćen u tom smislu, stvorio je novi oblik pismenosti koji ima moć da promeni: (i) smisao poruke – crvena zastava na plaži nema isto značenje kao i crvena zastava na javnoj manifestaciji; (ii) funkciju poruke – zabrana pravca na autoputu ima znatno veću emotivnu i imperativnu vrednost od zabrane pravca na izlazima sa parking prostora; (ii) informativnu kvotu poruke – znak mrtvačke glave na boci i na okovratniku uniforme delimično se razlikuju po smislu; ali mrtvačka glava na električnoj kabini efikasnija je od one na gusarskoj zastavi.<sup>156</sup> Prema tome, primena komunikacije i jezika povezuje se sa različitim kulturnim kontekstom,<sup>157</sup> ali i ideološkim stavovima, kao što su društveno okruženje i znanje primaoca, njihova psihološka očekivanjima, stečena iskustva, kao i senzibilitet za slikovnu informaciju.<sup>158</sup> Međutim, semiološkom analizom ne možemo obuhvatiti misli i želje, one se mogu sopštiti jedino sistemom komunikacionih konvencija, koje potom otvaraju prostor za učešće drugih ljudi u procesu opštenja.

---

<sup>154</sup> Daglas Kelner, takođe uviđa neraskidivu vezu između komunikacije i kulture. Komunikacija je predmet kulture. Pomoću nje, kultura se širi i postaje delotvorna. Prema njemu, ne postoji komunikacija bez kulture, niti kulture bez komunikacije: „Postavljanje oštih razlika između njih kao i tvrdnja da jedna predstavlja legitimni predmet studija ove discipline, a da se drugi termin odnosi na drugu disciplinu, predstavlja odličan primer kratkovidosti i jalovosti proizvoljne akademske podele rada.“ Videti više u: Kelner, Daglas, *Medijska kultura – Studije kulture, identiteta i politika između modernizma i postmodernizma*, Clio, Beograd, 2004, 63; ili uporedi sa: Sokolov, E., *Kultura i ličnost*, Prosveta, Beograd, 1976, 116: „Informacije koje čovek želi da usvoji uslovljene su njegovim mestom u društvu i njegovim odnosom prema kulturi. Kultura prati ove zahteve, izgrađujući komunikativna sredstva koja su prilagođena prirodnim i socijalnim uslovima života. Ona udovoljava ovim potrebama utvrđujući 'pravila' ponašanja, a posebno složene i istančane norme bontona, stavljajući ograničenja na karakter ponašanja, koja su opet povezana sa mestom, vremenom i sadržajem poruke. Socijalno-kulturni uslovi komunikacije su simboli, jezik i pojmovni aparat koji učesnici koriste, kao i pravila igre koja važe u sučeljavanju različitih stanovišta, sa pozicija uloga koju učesnici komunikacije igraju ili zauzimaju“.

<sup>155</sup> Kontekst je prisutnost jedne stvarnosti za koju smo iz iskustva navikli da vezujemo upotrebu jednih značenja umesto drugih.

<sup>156</sup> Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, op. cit. 63.

<sup>157</sup> „Oznake dobivaju odgovarajuća značenja jedino u unutrašnjoj kontekstualnoj međuakciji. [...] Ako promijenimo jedan element konteksta i drugi će izgubiti svoju težinu.“ Ibid. 73.

<sup>158</sup> Umberto Eko ideologiju vidi kao lažnu svest koja prikriva stvarne odnose u društvu. Prema njemu, ona predstavlja filozofsko, političko ili estetičko stanovište u odnosu na stvarnost.

Proizvoljnost i konvencionalnost znakova i slika, uslovljava nas da ih tumačimo kao zavisne od kulture. U kontekstu semiološkog posmatranja i definicije kulture, Umberto Eko svrstava i fotografiju u svet znakova koji se artikuliše mnoštvom kodova.<sup>159</sup> Fotografije upravljaju našim viđenjem i shvatanjem medija<sup>160</sup>. Stoga, u dekodiranju fotografskog medija i slike, Eko izdvaja/klasifikuje deset vrsta/tipova kodova: 1. kodovi percepcije (proučavaju se unutar psihologije opažanja i uspostavljaju uslove za tačno opažanje); 2. Kodovi prepoznavanja (određeni su uglavnom društvenim okvirima, ali i inteligencijom, kao i memorijom); 3. kodovi prenošenja (razlika između crteža, fotografske i televizijske slike, mogu se analizirati pomoću metoda teorije informacija); 4. tonalni kodovi; 5. ikonički kodovi, koji se sastoje od (i) *figure* (geometrijske kompozicije ili svetlosni kontrasti); (ii) *znaci* ne predstavljaju ništa drugo do grafičke strukture ili elemente koji nešto denotiraju; (iii) *seme*<sup>161</sup> su poznatiji još kao slike ili ikonični znaci koji formiraju kompleks ikoničnih faza; 6. ikonografski kodovi; 7. kodovi ukusa i osećanja; 8. retorički kodovi, koji mogu biti (i) vizuelne retoričke figure (metafore ili metonimije), (ii) vizuelne retoričke premise i (iii) vizuelni retorički argumenti; 9. kodovi stila koji su određeni između ostalog i tehničko – estetskim, stilskim idealima); 10. kodovi nesvesnog koji stimulišu date reakcije ili izražavaju psihološke situacije.<sup>162</sup>

Teorija fotografije koja pretpostavlja da je fotografija istovetna stvarnosti, odavno je već napuštena. Slika koja se oblikuje na negativu filma (celuloidu) istovetna je retinalnoj slici, ali ne i celokupnoj slici koju opažamo (*razumemo!*). Iako, neminovno, postoji uzročna veza između grafičke slike formirane na fotografskoj emulziji i stvarnih pojava, ona se, zbog svoje proizvoljnosti, mora uzeti sa rezervom. Eko, tako, podvlači uslovljenost nastanka fotografije nizom uzastopnih transkripcija/prepisivanja, upisivanja. Uzimajući za primer fotografiju zebre, Eko priznaje bliskost/sličnost kodova fotografisane i stvarne zebre (zebre iz stvarnog okruženja),

---

<sup>159</sup> Eco, Umberto, „Critique of the Image“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Education, London, 1987, 32–38.

<sup>160</sup> Iako Eko priznaje, da je posmatrati/gledati fotografiju zebre bliža činjenici posmatranju prave(realne) zebre nego samo pročitati ili čuti reč zebra, semiologija se ipak bavi analizom razlika između gledanja i razumevanja slike u odnosu na objekat iz stvarnosti. Napomena Petera Volena (Peter Wollen) koja prati originalno izdanje Ekovog teksta u *Cinemantics*, 1, 1970.1

<sup>161</sup> Prevod sa francuskog *Séme* (kao što su koristili Buyssons, Prieto) u italijansku 'sema'.

<sup>162</sup> Eco, Umberto, „Critique of the Image“, op. cit. 35–38.

nasuprot pročitanoj reči 'zebra', međutim, upravo pomoću semiologije pravi se jedan kontekstulani okvir putem koje se pravi razlika između gledanja i razumevanja slike u odnosu na objekat iz stvarnosti. U tom svetlu, Umberto Eko fotografiju predstavlja kao višeznačenjski sistem, sastavljen od različitih kodova, koja se pomoću semiologije identifikuje, mapira i očitava.

U strukturalističkoj semiologiji Rolana Barta, slično stanovištu koju je zauzeo Umberto Eko, slika takođe označava višeznačenjski sistem: „Ispod svojih označitelja ona razumjeva jedan lebdeći lanac označenih, od kojih čitatelj može izabrati neka, a zanemariti ostala“.<sup>163</sup>

Proširujući svoje interesovanje na kritiku ideologije masovne kulture, Rolan Bart, okreće se prema kulturološkim proizvodima i njenim značenjskim odrednicama. Kroz teorijski metod iščitavanja znakova u kulturi i analizu njihove tekstualne proizvodnje u medijima, Rolan Bart je svoje kritičko propitivanje kulturoloških proizvoda i praksi usmerio ka kritici ideologije jezika masovne kulture, te semiološkoj analizi 'mehanike' tog jezika.<sup>164</sup> Prema Bartu, svaka slika je višeznačna. Stoga, razrađujući model za analizu različitih znakovnih sistema, Bart predstavlja model o načinima čitanja/interpretacija slike. Ono što Bart postavlja kao najveći problem semiologije slike, jeste kako analoški prikaz (kopija) proizvodi prave znakovne sisteme „a ne samo zgojine nakupine simbola?“<sup>165</sup> Rolan Bart usmeruje svoju pažnju prema pitanju kako slika oblikuje značenje, i kako značenje ulazi unutar slike.

Bartovo semiotičko modelovanje vizuelnog prikaza odnosi se na istraživanje različitih značenja jedne reklamne fotografije firme Panzani. On se u tekstu okreće promišljanjima odnosa slike i značenja na primeru reklamne fotografije – ili, kako je još naziva „otvorene slike“, jer „je u reklami značenje slike neosporno intencionalno“.<sup>166</sup> Bart, tako, polazi od teze, da izvesna

---

<sup>163</sup> Barthes, Roland, „Retorika slike“, u: Nenad Mišćević i Milan Zinaić (ur.), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, 71–82, 75.

<sup>164</sup> *Mitologije (Mitologije, Karpos, Loznica, 2013.)*, delo u kome kao 'studiju slučaja' uzima, između ostalih, i automobile, plastične proizvode, deterdžente, pomfrit, *Tour de France*, te ih razmatra kroz kategorije postavljene od strane Sosira, Hjemsleva i Marksa. *Sistem Mode (Systeme de la Mode, Seuil, Paris, 1967.)*, knjiga je u kojoj Bart izučava odnose između verbalnih i neverbalnih semiotičkih sistema kod ženske odeće, onako kako je ona ilustrovana u modnim magazinima.

<sup>165</sup> Barthes, Roland, „Retorika slike“, op. cit. 71.

<sup>166</sup> Ibid. 71. Rolan Bart je reklamu analizirao kao tekst koji vešto zaklanja ekonomske odnose i „svoju pravu ulogu: prodaju“, ali i kao podlogu na kojoj uspevaju mitovi današnjice. Videti više u: Kalve, Ž. L., *Rolan Bart: jedno političko gledanje na znak*, BIGZ, Beograd, 1976.

svojstva proizvoda *a priori* obrazuju označujuće reklamne poruke, koje treba da budu što jasnije prenete. Reklamni *inventio*, koji u retorici predstavlja postupak otkrivanja šta ta stvar sadrži, ima za cilj da pronađe adekvatne argumente za efikasno prikazivanje proizvoda. Stoga, svoju analizu i tumačenje slike usmerava ka porukama koje ta fotografija odašilje. Rasčlanjujući retoriku slike, Bart ukazuje na tri vrste poruka:

(i) *Jezičku poruku* – Prisutna u svim slikama, kao naslov, legenda, novinski članak, filmski dijalog. To su etikete sa dvojakim kodom koji upućuje na francuski jezik i na znak Panzani – dodatno označeno italijansko;

(ii) *ikoničku kodiranu poruku* – Smisao slike odgovara prvom stupnju razumljivosti, ali ona ostaje *virtuelna*. U fotografiji odnos označenih i označujućih je odnos „registrovanja“ – gde oblikovano gledanje poistovećuje iskustva videćeg i prepoznavajućeg gledanja. Ona je poruka sadržaja iz kese: trobojno šarenilo proizvoda (označitelj) – Italija (označavajuće);

(iii) *ikoničku nekodiranu poruku* - Upućuje na estetičko označeno, na prizor mrtve prirode, čiji kodovi mogu biti pročitani samo ako posedujemo određeno znanje o slici (kao antropologijsko znanje), znanje kulturalnog tipa.

Daljnji strukturalistički opis zahteva i preobražaj ove dve ikoničke poruke u sistem koji ih shvata kao *utisnute* jednu u drugu, tj. *doslovna* (kodirana ikonička) poruka pojavljuje se kao podloga *simboličke* (nekodirane ikoničke) poruke. Znakovni sistem koji prihvata znakve drugog sistema da bi od njih načinio svoje označitelje – sistem je konotacije, stoga, doslovne poruke nazivamo *denotativnima*, a simboličke *konotativnima*. U tom svetlu, stvarni prizori – kao što je u Bartovom primeru mrtva priroda, etikete na konzervama, trobojno šarenilo – proizvode označitelje čije značenje više nije proizvoljno, već zavisi od konteksta u koji je označitelj postavljen.

Bartov naučni diskurs (metajezik!), saopštava semiološke i retoričke ideje o slici kao *društveno zavisnoj poruci*. On vizuelni znak svodi na sistem koji razlikuje *jezičku*, *denotativnu* i *konotativnu* poruku, dakle na model koji je dosta blizak lingvističkom sistemu, te koji je primenljiv na verbalnom nivou. Vizuelni znak tako može da se očita, prevede, jer je stvorena primenljiva analogija prirodnih i konvencionalnih znakova. *Retorika slike*, ogleda se, stoga, u tome što se broj čitanja iste slike menja u odnosu na pojedinca, zavisna je od znanja unetih u sliku. Za Barta je semiologija uvek bila deo lingvistike, čak i kada su predmeti ispitivanja

vizuelni fenomeni: možemo ih posmatrati kao *značenjske*, a to je zato što nam oni nešto govore.<sup>167</sup>

Bartovo *pisanje vidljivog*<sup>168</sup> odnosi se i na fotografske i filmske slike, čije su analize omogućile teze i uvod za zasnivanje poststrukturalističke teorije fotografije. U svom ranijem eseju *Retorika slike*, Bart je reklamnu fotografiju posmatrao kao skup različitih znakova/značenja koji daju slici smisao. Zapravo, za Barta, fotografija je tekst – vizuelni znak koji može da se očita/prevede, jer je stvorena primenljiva analogija prirodnih i konvencionalnih znakova. Istražujući *semiologiju značenja*, čiji objekt nije poruka (*semiologija komunikacije*), niti simbol u freudovskom smislu (*semiologija označavanja*), nego *tekst* ili *pismo*, Bart se u kasnijim tekstovima prebacuje na poststrukturalističku teoriju intertekstualnosti u kojoj nijedan *tekst/znak/značenje*, nisu fiksni, već konstantno promenljivi, što je obezbedilo maksimum 'otvaranja smisla' slikovnog teksta. Analizirajući izdvojeni kadar (*sliku/fotografiju!*) iz Ejzenštajnovog filma *Ivan Grozni*,<sup>169</sup> Bart izdvaja tri nivoa značenja scene:

(i) *informativni nivo*, kao nivo *komunikacije*;

(ii) *simbolički nivo*, kao nivo *označavanja*: referencijalni simbolizam, istorija, Ejzenštajnov simbolizam – koji koristi nauku o simbolima (psihoanaliza, dramaturgija);

(iii) *treći nivo – treće značenje*, kao nivo *označenosti (signifiance)*, koji „izmiče psihologiji, anegdoti, funkciji, izmiče značenju“.<sup>170</sup>

*Simbolički nivo (označavanje!)* je intencionalan – značenje koje pronalazi primaoca. On je 'dovršen znak', te ga Bart naziva *očiglednim značenjem*. *Treće značenje (označenost!)*, je neuhvatljivo, neproniciljivo – i postojano i nestalano. Stoga ga on predstavlja *tupo značenje*. *Treće* ili *tupo značenje* pretvara Ejzenštajnovu filmsku sliku u *zadovoljstvo u tekstu*; one omogućavaju čitanje/pisanje slike koje izbegavaju narativ i hronologiju, i koji izmiču bilo kakvoj strukturi koja bi omogućila strogo semiološko čitanje slike. *Tupo značenje* „kao da otvara polje značenja

---

<sup>167</sup> Bart, Rolan, *Književnost mitologija semiologija...*, op.cit, 318–319.

<sup>168</sup> *L'écriture du visible*.

<sup>169</sup> Scena polivanja mladog cara zlatom u eseju *Treće značenje* („Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein“, *Cahiers du cinéma*, 222, 1970.)

<sup>170</sup> Bart, Rolan, „Treće značenje“, *Časopis Prelom*, broj 1, godina 1, prev. Siniša Mitrović, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, 229.

potpuno tj. beskonačno.<sup>171</sup> Ono nas opet 'vraća' na *Japan*, tj. haiku, jer, *tupo značenje* je slično prirodi japanskog haikua – „anaforički gest bez značenjske sadržine, neka vrsta brazgotine nanese značenju (žudnji za značenjem).“<sup>172</sup> *Treće značenje* „javlja se tako kao prelaz iz jezika u označenost (*signifiance*) i utemeljujući čin same filmičnosti.“<sup>173</sup> Stoga, ono otvara – u fotografiji (kao *tekstu*)<sup>174</sup> – radikalnu igru *označenosti*:

„Možda je to *taj drugi tekst* (ovde fotogramski), na čije je tumačenje pozivao S. M. E. kada je govorio da film ne treba samo gledati i slušati, već i *pomno ispitivati*, pažljivo oslušivati (br. 218). To gledanje i slušanje očigledno ne predstavlja pretpostavku neke jednostavne potrebe da se uključi mozak (bila bi to banalna, licemerna želja), već stvarnu mutaciju čitanja i njegovog predmeta, teksta ili filma – što je ključni problem našeg vremena.“<sup>175</sup>

U kasnijim razmatranjima fotografske slike i medija, Bart *tupo značenje* naziv *punctum*.<sup>176</sup> Napuštanje strogog lingvističkog modela i strukturalističkog pristupa, i ideje o fotografiji kao poruci bez koda, dovelo je do mešavine teorije (fotografije i pogleda) i privatnog diskursa (majčina smrt), u kome je Bart naglasak postavio na iskustvo gledanja – na posmatrača. Rolan Bart izdvaja tri primarna stanovišta u procesu gledanja: (i) stanovište *Operatora* - fotografa; (ii) *Spectruma* – fotografisani subjekt/objekt; i (iii) *Spectatora* - osobe koja gleda fotografiju. Fokusiranjem na *Spectatora* Bart uvodi termine *studium* i *punctum*. *Studium* odgovara onom očiglednom – *simboličkom značenju*; to je značenje koji će svaki *spectator* razumeti, jer predstavlja značenja koja su kulturološki kodirana. *Punctum* odgovara *trećem (tupom) značenju*; on predstavlja *nehotičnu crtu*, detalj koji privlači naš pogled i po kome određenu fotografiju izdvajamo od drugih. *Punctum* je posebni predmet (*objet-partiel*), koji nije

---

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid. 234

<sup>173</sup> Ibid. 235

<sup>174</sup> *Tekst kao fotografija, i fotografija kao tekst*.

<sup>175</sup> Ibid. 237. Razvijajući ideju *tupog značenja*, Bart se ponovo dotiče *reprezentativnog fragmenta* (Burgin) u eseju *Didro, Breht, Ejzenštajn* („Diderot, Brecht, Eisenstein“, in *Cinema, Thiorie, Lectures* (special number of the *Revue d'esthitiq*ue), 1973.) raspravljajući o Didroovom pojmu *tablou* spajajući ga sa konceptima hijeroglifa, *plodnog trenutka*, i *socijalnog gesta*.

<sup>176</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 2004.

podložan generalizaciji: „On se nalazi u polju fotografisane stvari kao dodatak, neizbežan i prijatan istovremeno (...) On samo ili jasno kaže da se fotograf tu našao, ili pak, još oskudnije, da on nije mogao da, fotografišući celinu predmeta, ne fotografiše i njegov deo.“<sup>177</sup> Stoga, postojanje *punctuma* ukazuje na činjenicu, da je pogled svakog *Spectatora* fotografije različit.<sup>178</sup> Razmatrajući vezu između fotografije i anksioznosti, Bart je predstavio tri načina kako nauka interpretira pogled: (i) informacija – pogled obaveštava; (ii) relacija – pogledi se razmenjuju; (iii) posedovanje – (*pogledom ja dodirujem, ja postižem, ja obuhvatam, bivam obuhvatan*). Radi se o tri funkcije: optička, lingvistička, haptička.<sup>179</sup> Međutim, kada se posmatra fotografija, stvar se komplikuje. Da li je to zaista naš pogled? Fotografija verovatno pretpostavlja pogled svog fotografa. Mi preuzimamo nadmoć fotografa. Ali, u šta tačno gledamo i šta zašravo vidimo? Fotografija se razlikuje od svog predmeta: ono na šta ukazuje, drugačije je od onoga šta je prikazano. Rolan Bart, zapravo, odbacuje analizu fotografije kao analoškog ili kodiranog medija, te ukazuje na važnost dokazne snage koju fotografija poseduje – dokaznost fotografije koja upućuje na vreme, a ne na predmet.<sup>180</sup> Uvod u poststrukturalističku teoriju fotografije predstavlja i Bartov zaključak, da se fotografija nalazi na raskršću da postane ili mudra ili luda:

„Mudra ako njen realizam ostane relativan, umeren estetskim ili empirijskim navikama; luda, ako je taj realizam apsolutan i, ako se može tako reći, izvoran, vraćajući u zaljubljenju i prestrašenu svest samo pitanje vremena u pravom smislu revulzivan pokret koji obrće tok stvari, a koji bi na kraju nazvao fotografska ekstaza.“<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> Ibid. 46.

<sup>178</sup> Ovo zapažanje referira na Lakanovu teoriju psihoanalize koja će postati ključna u poststrukturalističkoj teoriji.

<sup>179</sup> Barthes, Roland, *Right in the Eyes: The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1991, 238.

<sup>180</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora...*, op. cit. 86.

<sup>181</sup> Ibid. 114.

### 3.2. Granice političkog/ideološkog i psihoanalitičkog u analizi fotografskog medija

Redefinisanje fotografskog medija koje je sproveo Rolan Bart, otvorilo je širom vrata poststrukturalističkoj teoriji o intertekstualnosti fotografije, koja u fokus uzima kompleksnu mrežu značenja uslovljenih kulturom i društvom. Ukoliko se fotografiji pristupa kao *tekstu*, aktivira se proces čitanja *teksta* koji u postupku interpretacije omogućava prepoznavanje interakcije između diskurzivne, kulturalne, ekonomske, političke i/ili ideološke prakse jednog društva. Postsrukturalističke teorije teksta/slike, tako, ukazuju da je pristup stvarnosti posredovan putem znakovnog sistema. Razumljivost fotografije postala je zavisna od niza drugih oblika vizuelnog i/ili lingvističkog izražavanja – fotografija nije više autonomni medij, te njeno značenje ne proizvodi estetsko-tehnički kvalitet slike ili umetnik-autor, već se ona formira/produguje/transformiše u kontaktu sa posmatračem/(subjektom!) unutar jezika/(ideologije!).

Međuodnos jezičkih i materijalnih produkcija, potiče iz iste komunikacijske potrebe da se organizuje svet oko sebe. Jezik je artefakt kao i svi ostali artefakti, ono je sredstvo (alat!) pomoću kojeg subjekti organizuju svoju okolinu. Međutim, jezik predstavlja duplo privilegovani alat – kao sredstvo, jezik obezbeđuje socijalizaciju unutar određenih organizacija života, ali u isto vreme, jezik konstruiše i locira te iste apstraktne organizacije života unutar kulture. Usmerenost prema jeziku kao *ritualu ideološkog prepoznavanja*, jedna je od glavnih teorija Luj Altisera o proizvodnji subjekta. Luj Altiser kategoriju subjekta predstavlja kao konstitutivnu za ideologiju: „sva ideologija interpelira konkretne individue kao konkretne subjekte, putem funkcionisanja kategorije subjekta.“<sup>182</sup> U tom svetlu, proces postajanja subjektima zavisi od strane ideološke interpelacije, koja nastaje kroz državni ideološki aparat (DIA). Državni ideološki aparat predstavlja *materijalno postojanje ideologije*, koji se identifikuju kroz određene institucije: religijski DIA (crkve), obrazovni DIA (škole), porodični DIA, pravni DIA, politički DIA (sistem političkih partija), sindikalni DIA, informacioni DIA (sistem medija) i kulturni DIA (kao što su

---

<sup>182</sup> Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica, 2009, 68.



sistem umetnosti, nauke i sporta).<sup>183</sup> Ovi državni ideološki aparati formiraju određene pozicije za subjekte, kanališu interpelaciju kroz skup regulacionih praksi koje tako proizvode subjekte:

„Ustvrđićemo da ideologija 'dela' ili 'funkcioniše' tako što 'regrutuje' subjekte među individuama (regrutuje ih sve), ili 'transformiše' individue u subjekte (transformiše ih sve) upravo onom operacijom koju smo nazvali *interpelacijom* i koja se može zamisliti kao najobičnije svakodnevno policijsko (ili drugo) pozivanje: *Hej, ti tamo!*“<sup>184</sup>

Ovakav način *teatralizacije poziva*, predstavlja zapravo egzemplarni i alegorijski karakter teorije interpelacije,<sup>185</sup> u kojem, reagujući na uzvik policajca, preuzimamo subjekatsku funkciju potčinjavanja *državi/Subjektu*<sup>186</sup>. Prema Altiserovoj koncepciji, pozicija subjekta definiše se u odnosu na materijalne prakse.<sup>187</sup> Materijalni kontekst koncepcije subjekta pretpostavlja da subjekt nije izvor vlastitog jezika i ideja, već da je ljudska svest zavisna od istorijskog i društvenog konteksta,<sup>188</sup> od državnog ideološkog aparata koji određuje značenja koje subjekti nesvesno usvajaju i prihvataju. Za Altisera, ideološka interpelacija nije samo odraz ekonomske proizvodnje, već nekoliko različitih, relativno autonomnih elemenata društvenog formiranja

---

<sup>183</sup> Altiserova empirijska lista DIA institucija polazi od klasične marksističke intepretacije državnog aparata (DA) koji funkcionišu u okviru sudova, vojske, policije, vlade. Altiser zapravo pravi razliku između dve vrste državnog aparata – represivnog (DA) i ideološkog (DIA), u kojem represivni državni aparati funkcionišu uglavnom *putem represije* (uključujući i fizičku), a ideološki državni aparati *putem ideologije*. Altiser podvlači, da i državni ideološki aparati, zapravo, funkcionišu putem represije, ali tek sekundarno, *ublaženo, skriveno i simbolično*: „(Ne postoji čisto ideološki aparat.) Tako škole i crkve koriste primerene metode kažnjavanja, isključivanja, odabira itd. kako bi „disciplinovali“ ne samo svoje pastire nego i svoja stada. Isto važi i za porodicu, isto važi i za DIA kulture (cenzura, između ostalog) itd.“ Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, op. cit. 30–31.

<sup>184</sup> Ibid. 69.

<sup>185</sup> Butler, Judith, *The psychic life of power: theories in subjection*, Stanford UP, Stanford, 1997, 106–107.

<sup>186</sup> Interpelacija individua kao subjekata pretpostavlja postojanje i Drugog Subjekta, jedinstvenog, apsolutnog i centralnog, koji se u religijskoj ideologiji može nazvati i Bogom. Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, op. cit. 75.

<sup>187</sup> Stoga ćemo reći da je, što se tiče pojedinačnog subjekta (ta konkretna individua), egzistencija ideja (koje čine njegovo verovanje) materijalna u tom pogledu što su *njegove ideje, njegovi materijalni činovi uključeni u materijalne prakse kojima upravljaju materijalni rituali koju su pak sami određeni putem materijalnog ideološkog aparata iz kojeg potiču ideje tog subjekta*. Ibid. 62.

<sup>188</sup> Solomon, Maynard, „General Introduction: Karl Marx and Friedrich Engels“, u: Solomon Maynard (ed.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Wayne State University, Detroit, 2001.

(*diskursa!*) u kojima se subjekt nalazi, kao što je kultura, porodica, religija. Na osnovu ovoga, Altiser predlaže tri osnovne teze ideologije: (i) ideologija je imaginaran odnos između individua i njihovih realnih egzistencijalnih uslova;<sup>189</sup> (ii) ideologija poseduje materijalnu egzistenciju, odnosno, „ideje“ ili „reprezentacije“ koje čine ideologiju i nemaju idealnu ili duhovnu, već materijalnu egzistenciju;<sup>190</sup> (iii) ideologija interpelira individue kao subjekte, odnosno, ideologija ne postoji osim one prihvaćene od strane subjekta i stvorene za subjekat.<sup>191</sup>

Ovako shvaćen pojam ideologije može se primeniti i u kontekstu kulturalne prakse, odnosno u analizi materijalne (slikovne, umetničke) produkcije u koju je utkan ideološki diskurs – različiti, skriveni, neizrečeni, odsutni kodovi kulture.<sup>192</sup>

Prema tome, u kontekstu materijalne produkcije/*egzistencije*, objekti u samom trenutku kada započne proces opažanja/gledanja, ulaze u jasan i već unapred očekivan sistem odnosa. Viktor Burgin uočava uticaj moći slike (fotografije!) da upravlja posmatračevim pogledom. Objekti ispred fotografske kamere, čak i pre čina fotografisanja imaju već svoju upotrebnu vrednost u proizvodnji značenja (imaju svoju istoriju!), a fotografija nema izbora nego da operiše iznad tih značenja.<sup>193</sup> Stoga, Burgin ukazuje na postojanje „pred-fotografske“ faze u proizvodnji značenja, koja se mora uzeti u obzir kada se govori o isčitavanju značenja slike. Gledanje, tako, nije neutralan i transparentan proces, već ideološki obojen, te kao takav uključuje elemente društvenog i istorijskog konteksta. Dobar primer o moći vizuelnog i *slikama kao agentima* dao je David Joselit (David Joselit), koji nas uvodi u problematiku politizovane slike, uzimajući za primer Džon Tiernijev (John Tierney) članak o napadima Osama bin Ladena (Al Qaeda) na Ameriku, u kojem autor objašnjava razliku između pobede i „slike pobede“: „Bin Laden knows something else that Bush administration hasn't figured it out: you don't actually have to be the

---

<sup>189</sup> Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, op. cit.53.

<sup>190</sup> Ibid. 57.

<sup>191</sup> Ibid. 64.

<sup>192</sup> Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, Routledge, London, 1992.

<sup>193</sup> Burgin, Victor, „Photographic Practice and Art Theory“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking photography*, Macmillan Education, London, 1987, 46.

strong horse. You just have to look stronger.”<sup>194</sup> Nadovezujući se na Hanu Arendt (Hannah Arendt) Joselit smatra da je stvaranje ovakvih slika (*image making*) postala globalna politika. U tom smislu, rat Al Qaeda postala je *televizirana drama*, koja je imala za cilj da stvori sliku pobjede, bez obzira na to što u *realnom svetu* ona nikada nije mogla biti pretnja Americi. Iako se Joselit koncentriše isključivo na moć televizije, primer kojim se rukovodi u analizi moći slika može se primeniti i na medij fotografije, primenjujući tezu da slike funkcionišu poput ozbiljnih političkih aktera, koji imaju veliki uticaj na društvo. Ovakav oblik moći, iskoristio je već i Džon Kenedi (J.F.Kennedy) u svojoj predsedničkoj kampanji (1960), u kojoj je njegova slika kao iskrenog, energičnog, saosećajnog, inteligentnog (i lepog!) predsedničkog kandidata, u novinama i malim ekranima predstavljala absolutnu *fikcionalizovanu* ličnost (avatar/glumac!) koja je upravo potvrdila konstruišuću prirodu slika.<sup>195</sup>

Međutim, pored ideološkog diskursa, postsrukturalistička teorija fotografije oslanja se i na psihoanalitičke teorije i feminističke studije prikazivanja – na koncepte skopofilije, voajerizma i fetišizma. Istražujući vezu između slike, tumačenja i ideoloških diskursa, Berdžin (Burgin!!) u analizu fotografske slike uključuje i telesni i psihički kontekst. Tokom čitanja slike, posmatrač u svoj pogled uključuje i svoje fantazije i želje, kreirajući tako prostor fotografske slike - prostor posmatračevih kulturalnih i istorijskih znanja. Razmatrajući želje i fantazije koje utiču na to šta i kako gledamo – na vizuelno zadovoljstvo, Burgin usmerava analizu fotografske slike na njenu voajersku i fetišističku prirodu, zapravo na psihoanalitičku teoriju Sigmunda Frojda.<sup>196</sup> Vizuelno zadovoljstvo u psihoanalitičkoj teoriji naziva se skopofilija, i predstavlja erotski užitak koji nastaje posmatranjem neke osobe ili slika tela drugih osoba. Skopofilija predstavlja ljudski instinkt, iz kojeg se razvija seksualni nagon odraslog čoveka. Skopofilija se javlja u ranom detinjstvu kao rezultat radoznalosti i kada dete već ima kontrolu nad svojim pogledom usmeravajući ga na različite objekte, poput igračaka.<sup>197</sup> Skopofilički instinkt prvobitno se javlja

---

<sup>194</sup> Tierney, John, *Osama's Spin Lessons*, New York Times, September 12, 2006, A 23., citirano u Joselit, David, „Touching Pictures: Toward a political science of video“, u: Douglas, Stan and Eaman, Christopher (eds.), *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, 111.

<sup>195</sup> Joselit, David, „Touching Pictures: Toward a political science of video“, op. cit. 111.

<sup>196</sup> Burgin, Victor, „Photography, Phantasy, Function“, u: Viktor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd., London, 1982, 189-190.

<sup>197</sup> Laughey, Dan, *Key Themes in Media Theory*, Open University Press, Berkshire, 2007, 103.

kao autoerotski instinkt, tačnije narcisistički, kada vlastito telo postaje objekat žudnje, koja nastaje preklapanjem autovoajerizma i autoegzibicionizma.<sup>198</sup> Skopofilija, tako sačinjava vizuelno zadovoljstvo koje je prisutno na dva načina, kao aktivan (muškarac/posmatrač) i pasivan (žena/posmatrana) oblik. Aktivni skopofilički instinkt predstavlja voajerističku prirodu čoveka, pri čemu se tuđe telo posmatra i prisvaja kao objekat radi užitka onoga koji gleda, dok pasivni skopofilički instinkt ukazuje na egzibicionističku prirodu čoveka, proces u kojem subjekt postaje posmatrani/(objekt!). Uopštena polarizacija, da „*muškarci delaju, a žene se pojavljuju*. Muškarci gledaju žene. Žene posmatraju kako ih drugi gledaju“<sup>199</sup> upravo podržava ideju o aktivnom muškom posmatraču i pasivnoj ženi – objektu koji je upao u klopku narcističke opsesije sobom. Koncept voajerizma koji je u sistemu reklama i vizuelne/visoke umetnosti povezan sa odnosima moći i tlačiteljskim društvenim odnosima, stvaranjem i održavanjem dihotomija muško – ženskih odnosa, veoma je blizak fotografiji. Stoga su fotografije u kojima se prikazuje onaj *drugi* – kao – objekat, koje su najčešće primenjivane u snimcima erotskog sadržaja, ali i prilikom kontrolisanja nadzora i predstavljanja kolonizovanih naroda i/ili manjinskih grupa na spektakularan način,<sup>200</sup> postale meta kritike u novijim feminističkim teorijama kulture.<sup>201</sup>

Gledanje i posmatranje, prema Frojdu, vezuje se isključivo za mušku reakciju, u kojoj seksualno zadovoljstvo proističe iz oslobađanja od straha upravo kroz voajerizam<sup>202</sup>, ali i fetišizam – koji označava jedan od načina suzbijanja nesvesnog straha od kastracije koji se javlja kod muškog deteta pri pogledu na žensko telo. Fetiš, stoga, označava idealizovan (ženski!) objekat koji je postao predmet (muške!) seksualne želje i fantazije. Međutim, iako se koncepcija

---

<sup>198</sup> Skopofiliju kao narcizam, *autoerotski* trenutak identifikacije sa sopstvenim telom, razvio je dalje Lakan unutar teorije o fazi ogledala. Burgin, Victor, „Photography, Phantasy, Function“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking photography*, Macmillan Education, London, 1987, 187–188.

<sup>199</sup> Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Modern Classics, London, 2008, 47.

<sup>200</sup> Burgin, Victor, „Photography, Phantasy, Function“, u: Viktor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd., London, 1982.

<sup>201</sup> O ulozi fotografije u prezentaciji žene u popularnoj kulturi, umetnosti i masovnim medijima osvrnuću se u delovima gde razmatram umetničke radove Katarine Radović i Tatjane Ostojić. Malvi, Lora, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002.

<sup>202</sup> Voajerizam predstavlja seksualno zadovoljstvo koje se ostvaruje skrivenim posmatranjem seksualnih aktivnosti ili polnih organa drugih ljudi.

fetišizma zasniva na teoriji kastracionog straha, u kojem se fetišista predstavlja kao muškarac, ona se ipak može uzeti u razmatranje unutar analize fotografskog medija kao (način da se opiše) zamrznuti fragment stvarnosti: „odsecajući deo prostora i vremena... čuvajući ih nepromenjene, dok ostatak sveta nastavlja da se menja. (...) Intimne fotografije koje mnogi ljudi nose sa sobom očigledno spadaju u fetiše u standardnom značenju te reči.“<sup>203</sup> U kontekstu vizuelnog zadovoljstva, Burgin ovu tezu postavlja na temelju Frojdovog opisa slučaja pacijenta koji je fetišizirao sjaj (*glanz*) na nosu, i argumentuje je sjajnom površinom koja je svojstvena takozvanoj umetničkoj fotografiji. Koristeći se Frojdovim rečima, Burgin opisuje umetničku fotografiju „kao nešto što želite držati u rukama, želite je držati uz lice ili telo, jer u tome postoji neka podsvesna reakcija.“<sup>204</sup> Burgin stoga zaključuje da je fotografija, poput fetiša – rezultat pogleda koji je trenutačno i zauvek zamrznuo fragment prostorno-vremenskog kontinuuma. Prema tome, Viktor Burgin odbacuje ideju o neutralnom pogledu/gledanju, jer ono nikada nije politički nevino već je uvek u pitanju odnos moći. Nesvesna transparentnost pogleda uvrštena je u niz konvencija i kulturnih konstrukcija posmatrača upletenog u ideološki kontekst. Svaki fotografski prikaz izaziva određena osećanja, želje i fantazije, međutim, ta ista osećanja, želje i fantazije već su upletene u ideološki diskurs, te one ne zavise od nečeg individualnog/misterioznog, već od našeg opšteg znanja o toj reprezentaciji, na koje utiču društvo i istorija.<sup>205</sup>

Glavna pitanja o osnovi/poreklu? vizuelnog zadovoljstva tiču se subjekta gledanja, objekta posmatranja, moći gledanja i položaja gledanog, ali i značenja, moći i uticaja slike na ljudske emocije i ponašanja. Kroz teorije ideologije i psihoanalize gledanje se definiše kao fizička operacija koja uključuje elemente društvenog i istorijskog (ideologije!), putem koje se vizuelna kultura (svet umetnosti) predstavlja kroz elemente telesnog i psihičkog. Naglašavanjem moći slika i društvene konstrukcije vizuelnog, te postavljanjem pojma želje unutar diskursa vizuelne kulture, otvorila se mogućnost i za problematizovanjem/prebacivanjem lokacije želje sa proizvođača/potrošača slika na samu sliku. Vilijam Džon Tomas Mičel (William John Thomas Mitchell) otvara drugačiji pristup, tačnije, raspravu o slikama kao agentima ili izvorima

---

<sup>203</sup> Metz, Christian, „Photography and Fetish“, u *October*, 34, The MIT Press, Cambridge, MA, 1985, citirano u: Liz Vels (ed.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006, 228.

<sup>204</sup> Burgin, Victor, „Photography, Phantasy, Function“, op. cit. 187.

<sup>205</sup> Ibid. 187–188.

sopstvene svrhe i značenja. Slike, ili vizuelni kod, prema Mičelu, mogu se posmatrati/označiti kao ličnosti koje se pokazuju kao fizička i/ili virtuelna tela. One ne predstavljaju samo površinu, već i *lice* koje se suočava sa posmatračem. Prema Mičelu, vizuelne slike su poput organskih bića, koje imaju svoje zahteve, vrednosti, i svoje želje. Proširujući teorije Marxa i Freuda,<sup>206</sup> personifikacija objekata/slika od strane ljudi zadobija formu neizlečivog simptoma, u kojem naš zadatak nije da se izlečimo već da razumemo ove stavove. Stoga, glavna pitanja u vezi sa slikama ne mora nužno počivati u retorici o *moći* slika, u pitanjima njihove političke uloge i načinu na koji one funkcionišu u društvu, već na pitanju *šta one žele*.<sup>207</sup> *Šta slike žele*, tako postaje retoričko i interpretativno pitanje, ali povrh toga, „misaoni eksperiment“ koji primenjuje različite teorije subjektivizacije slike. Prelaz sa *moći* kao modela dominante sile, na želju kao model podređenog<sup>208</sup> znači dati glas samim slikama da budu saslušane, da budu pozvane da govore. Preispitujući ovu teorijsku postavku na primeru foto kolaža Barbare Kruger, pod nazivom *Your Gaze Hits the Side of My Face* (1982), Mičel dolazi do najmanje tri različita i isključiva zaključka šta zapravo slika želi. Mermerno lice na slici prikazano je u profilu – ona je nesvesna pogleda gledaoca. Nezainteresovanost figure, odsustvo ekspresije i prazne oči sugeršu odsustvo želje, ili bar odsustvo želje koja je iznad želje za pukim klasičnim (antičkim) – umetnički lepim. Međutim, implementiran tekst *Your Gaze Hits the Side of My Face* odašilje suprotnu poruku. Budemo li čitali ove reči kao da ih izgovara statua na fotografiji, izgled lica se menja, ona postaje živa osoba, koja se upravo pretvorila u kamen zbog *Meduzinog pogleda*.<sup>209</sup> Ali, način na koji je postavljen natpis, čine da reči i značenje budu iznad jednoznačnog čitanja teksta. Stoga, reči pripadaju i statui, i fotografiji, i umetniku. Ikoničko prikazivanje fotografije i teksta, za Barbaru Kruger značilo je istraživanje uticaja velikih centara moći, različitih oblika seksualnosti, stereotipa i zloupotrebu individualnosti, te ovu fotografiju možemo pročitati kao direktnu poruku o politici pogleda: muški pogled na ženski objekt – iako je pol statue na ovoj fotografiji prilično

---

<sup>206</sup> Fetišizam, animizam, personifikacija objekata (pro)izvedena u ljudskom iskustvu.

<sup>207</sup> Mitchell, W.J.T., „What do pictures *really* want?“, *October*, vol. 77 (Summer 1996), The MIT Press, Cambridge, MA, 71–82.

<sup>208</sup> Poput žena, crnaca, homoseksualaca.

<sup>209</sup> William Mitchell ovaj *Meduza efekat* objašnjava rečima Michaela Frieda koji je pisao o zadatku slikarstva čiji je prvobitni cilj bio da privuče, da očara, te da zarobi posmatrača. U tom smislu, želja slike jeste da promeni mesta sa posmatračem, da ga parališe i pretvori ga u sliku, zarad pogleda slike.

neodređen. Ali ako reči pripadaju fotografiji, tačnije, celoj kompoziciji slike, polnost kao odrednica izmiče mogućstvu kategorizacije. U tom smislu, fotografija odašilje najmanje tri nespojive poruke o svojoj želji: ona želi da bude gledana, ona ne želi da bude gledana, ona je indiferentna po pitanju gledanja.<sup>210</sup>

Uprkos teorijskoj postavci u kojoj se odbacuju pitanja koja se tiču značenja i moći slika, pitanje želje se nikada ne može postaviti izvan područja semiotike, hermeneutike i retorike. Stoga, pitanje o tome šta slike žele nikako ne eliminiše tumačenje znakova, ali nudi blagu modifikaciju/disklokaciju interpretacije o tome šta slike *zaista* jesu: nudi želju slike, želju umetnika, želju posmatrača pa čak i želju figure u slici. Međutim, želja slika nije isto što i poruka ili efekat dela, niti je isto sa onim što *one kažu da žele* – jer, one nam govore ponekad doslovno, nekad figurativno. Poput ljudi, slike ne znaju šta žele, te njihove želje moraju biti (pro)izvedene kroz dijalog sa *drugima*. Slike žele jednaka prava sa jezikom, ali ne i da budu pretvorene u jezik. Slike su podjednako važne kao i jezik u posredovanju društvenih odnosa, ali ne žele da budu svedene na jezik – one žele da budu viđene kao kompleksne *formacije* koje zauzimaju različite pozicije subjekata i identiteta. U tom svetlu, gledanje, viđenje i znanje postali su opasno isprepleteni,<sup>211</sup> zavode nas, i navode nas u lažnu realnost. Ono što vidimo, ne mora nužno biti ono što jeste ili ono što želimo da bude. Fotografija se zbog svojih tehničkih predispozicija dugo smatrala nevinim medijem i nedužnom praksom koja realno odražava stvarnost. Međutim, sa poststrukturalističkim teorijama umetnosti i kulture, kao i sa postmodernom, fotografija se pokazala ambivalentnom i u stalnoj interakciji između svesnih i nesvesnih ideoloških paradigmi:

„Kao vizualni medij, fotografija ima dugu povijest političke korisnosti i političke sumnjivosti. Danas je fotografija jedan od glavnih oblika diskursa kroz koji smo viđeni i kroz koji vidimo sebe. Često ono što nazivam postmodernističkom fotografijom u prvi plan stavlja ideološki prikaz usvajajući prepoznatljive slike iz svuda prisutnog vizualnog diskursa, gotovo kao dio osвете za (nepriznatu) političku prirodu fotografije ili njezino (nepriznato) konstruiranje tih slika sebe i svijeta. (...) Različiti komentatori poput Annete Kuhn, Susan Sontag i Rolanda Barthesa stavili su primjedbe na ambivalentnost fotografije: ona ni u kom slučaju nije nedužna za kulturalno oblikovanje (ili nedužna za formiranje kulture), no ipak je u vrlo stvarnom

---

<sup>210</sup> Mitchell, W.J.T., „What do pictures *really* want?“, op. cit. 82.

<sup>211</sup> Jenks, C., *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, 11.

smislu tehnički povezana sa stvarnim, ili barem vizalnim i autentičnim. I upravo je to ono što postmodernističko korištenje ovoga medija raskrinkava. (...) Također razotkriva ono što bi mogao biti glavni fotografski kod, koji pokušava izgledati nekodirano.<sup>212</sup>

Navedeni aspekti poststrukturalističkih teorija omogućili su fotografiji da se identifikuje kao kulturalni, psihoanalitički, ali i ideološki znak, zauzimajući svoju ulogu unutar ideologije. Fotografije su tako postale posrednici u raspoznavanju Drugoga – *drugoga* kao izvora društva. Stoga, može se reći, da je društvena konstrukcija fotografije, zapravo, vizuelna konstrukcija društvenog, tačnije, fotografija i/ili vizuelno postavlja se kao okvir neposredovanih figura koje omogućavaju efekte posredovanja.<sup>213</sup> U najširem smislu, predočene teorije ukazale su na fotografiju koja je uvedena u unutar društvene, označiteljske prakse, na osnovu koje se može odrediti način funkcionisanja i čitanja šire fotografske prakse. Fotografija se, tako, između ostalog, može čitati u kontekstu postmodernističke teorije, ekonomske analize ali i unutar specifičnih subjektivnosti – nacionalnih, generacijskih, rodnihtd specifičnosti, čiji su elementi u permanentnoj interakciji.

---

<sup>212</sup> Hutcheon, Linda, „Postmodernistički prikaz“, u: V. Biti (ur.), *Politika i etika pripovijedanja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002, 43-44.

<sup>213</sup> W.J.T Mitchell, „What do pictures *really* want?“, op. cit. 82.



### 3.3. Poststrukturalistička teorija intertekstualnosti u analizi fotografskog medija

„Više od bilo kog drugog tekstualnog sistema, fotografija sebe prezentuje kao 'ponudu koja se ne može odbiti'. Karakteristike fotografskog aparatusa pozicioniraju subjekt na taj način da fotografisani objekt služi prikriivanju tekstualnosti fotografije same - istovremeno zamenjujući pasivnu recepciju aktivnim (kritičkim) čitanjem.“<sup>214</sup>

Pod snažnim uticajem *strukturalističko – semiotičkog* pisanja, Viktor Burgin (Victor Burgin) u svojim *promišljanjima* o umetnosti, kritički odbija Grinbergovu modernističku teoriju umetnosti, koja počiva na usko shvaćenju umetnosti kao autonomnoj sferi aktivnosti odvojenoj od svakodnevnog društvenog života i političkog konteksta.<sup>215</sup> Autonomne naučne discipline – istorija umetnosti, estetika i kritika, doživele su svoj kraj sa strukturalističkim, i još fatalnije, sa poststrukturalističkim teorijama i postmodernom erom.<sup>216</sup> Odbacivanjem klasične istorije umetnosti, estetike i kritike, otvorila su se vrata za nastanak novih teorija – teorija prikazivanja, zasnovanih na semiologiji, psihoanalizi, feminizmu i marksizmu koje su ukazale na: „nemogućnost modernističkog ideala umetnosti kao sfere viših vrednosti, da bude nezavisna od istorije, društvenih formi i nesvesnog; ova ista teorija potkopala je modernističku dogmu da je 'vizuelna umetnost' kao modalitet simbolizacije nezavisan od drugih simboličkih sistema – najviše jezika.“<sup>217</sup> Viktor Burgin, okreće se od disciplinarne/nediskurzivne autonomne teorije i istorije umetnosti u kojima se fotografija tretirala kao mimetička predstava, ka

---

<sup>214</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, u: Victor Burgin (ur.), *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982, 146.

<sup>215</sup> Negativan stav prema Grinbergovoj tezi može se naći u ironičnom komentaru koju je Viktor Burgin izneo: „U svakoj epohi umetnik, zahvaljujući posebnom talentu, izražava ono što je najbolje u čovečanstvu. Vizuelni umetnik ovo postiže modelima razumevanja i izražavanja koji su 'čisto vizuelni' – radikalno se razlikuju, od, na primer, govora. Ova specifična karakteristika umetnosti, nužno je čini autonomnom sferom aktivnosti, koja je potpuno odvojena od svakodnevnog društvenog i političkog života. Autonomna priroda vizuelne umetnosti znači da pitanja koja joj se postavljaju mogu adekvatno da se formulišu, a i da se na njih odgovori jedino u njenim sopstvenim terminima – svi ostali oblici ispitivanja su irelevantni... Ako vam ova ubeđenja deluju poznato – čak možda očigledno – to je zato što su odavno postala deo opšte prihvaćenog zdravog razuma koja mi na Zapadu učimo još od malena“, videti više u: Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, New York, 1987, 30.

<sup>216</sup> Ibid. 204.

<sup>217</sup> Ibid.

interdisciplinarnoj/diskurzivnoj i poststrukturalističkoj teoriji umetnosti i kulture koja fotografiju predstavlja kao otvoreni prostor promenljivog značenja. Viktor Burgin zasniva svoja istraživanja na semiologiji, koristeći se lingvističkom terminologijom u istraživanju procesa interpretacije značenja. I upravo oslanjajući se na zapažanja Rolana Barta koja upućuju na analogiju između fotografije i *prirodnog jezika* koji se sastoji od govora, pisma i *vizuelnih jezika*, Viktor Burgin, proces gledanja fotografije zamenjuje idejom o *čitanju* fotografskog teksta.

Viktor Burgin je iskustvo *gledanja fotografije*, pitanja o pojedincu kao posmatraču i njegovom prijemu fotografije razvijao u svojim esejima koristeći se poststrukturalističkom teorijom intertekstualnosti i teorijske psihoanalize. Fokusrajući se na poglede izvan i unutar fotografije, Burgin zapaža nekoliko tipova pogleda: 1) *pogled* fotoaparata na objekt snimanja; 2) *pogled* kojim se gleda, promatra fotografija; 3) *intra-dijegetički pogled* koji se razmenjuje između fotografisanih ljudi unutar slike ili *pogled* kojim ljudi gledaju neki predmet na fotografiji; 4) *pogled* fotografisanog.<sup>218</sup>

U analizi fotografskog medija, Burgin zaključuje da je fotografija kompleksno kodirani artefakt, koji možemo čitati kao kulturalni/psihoanalitički/ideološki znak. Poststrukturalistička teorija intertekstualnosti, tako, govori o tome, da su svaki tekst/predmet/znak/značenje konstantno promenljivi, te samim tim oni nisu fiksni. Promišljajući fotografiju u odnosu na jezik, Viktor Burgin fotografiju posmatra kao skup *tekstova* kojie naziva *fotografskim diskursom*. Taj *fotografski diskurs* je poput svakog drugog diskursa: zapleten/povezan s nekim drugim diskursom, „fotografskim tekstom“.<sup>219</sup>

Nadovezujući se na Burginov *fotografski diskurs* Alan Sekula (Allan Sekula), određuje diskurs kao arenu u kojoj se izmenjuju informacije, kao sistem odnosa između međusobno spojenih delova koji učestvuju u komunikacijskoj aktivnosti. Pojam diskursa podrazumeva određena ograničenja, jer je to ipak, na neki način, zatvoren sistem. Komunikacija zahteva izmenu informacija, poruka, a svaka je poruka manifestacija određenog interesa. Svaka poruka, kroz određen sistem komunikacije, obavlja retoričku funkciju, stoga, Alan Sekula diskurs definiše formalno – kao skup odnosa koji regulišu retoriku sličnih iskaza. Stoga, diskurs

---

<sup>218</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, op .cit, 148.

<sup>219</sup> Ibid. 143.

predstavlja *kontekst iskaza*, koji je potom uslovljen semantičkim značenjem.<sup>220</sup> U tom svetlu, i fotografija postaje iskaz koji predstavlja neku vrstu poruke. Međutim, definicija Alana Sekule, u isto vreme implicira i nepotpunost fotografskog iskaza, upućuje na poruku čija je čitljivost uslovljena spoljašnjim uticajima. Prema tome, značenje fotografske poruke uvek je određeno i zavisno od konteksta: „fotografija prenosi svoja značenja u formi skrivenog ili nejasnog teksta; stoga, taj će tekst, ili sistem skrivenih lingvističkih iskaza, potom preneti fotografiju u oblast čitljivog.“<sup>221</sup>

U tom svetlu, intertekstualnost fotografije počiva na kompleksnoj mreži značenja koji su uslovljeni kulturom i društvom. Razumljivost fotografije zavisi od niza drugih oblika vizuelnog i/ili lingvističkog izražavanja – fotografija nije autonomni medij, te njeno značenje ne proizvodi estetsko-tehnički (*mimetički!*) kvalitet slike, niti sam umetnik-autor, već se ono formira/produguje/transformiše u kontaktu sa posmatračem, okruženjem i svetom umetnosti,<sup>222</sup> jer, „čak i kad gledamo fotografiju uz koju ili na kojoj nema nikakvog teksta, tekst se uvek javlja u fragmentarnom obliku, u umu, kao asocijacija.“<sup>223</sup> Stoga, gledanje fotografije s razumevanjem jeste *čitanje* fotografije, odnosno stavljanje fotografije u kontekst onoga koji je gleda, tj. njegove slike/iluzije stvarnosti.

Burgin svoju analizu fotografskog medija zapravo temelji na performativnoj prirodi slike,<sup>224</sup> u kojoj i fotografski kadar igra delimičnu ulogu. A kao rezultat toga, *svet/slika* postaje jedan prividno koherentan narativ,<sup>225</sup> uvek otvoren za prijem posmatračevih pogleda. Jer, u kontekstu intertekstualnosti i teorijske psihoanalize, zapravo postoji samo privid koherencije koji u datom momentu subjekt konstruiše, istovremeno se i konstituišući kao subjekt putem procesa i događaja *gledanja*.

---

<sup>220</sup> Sekula, Allan, „On the Invention of Photographic Meaning“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Palgrave Macmillan, London, 1982, 84-109, 85.

<sup>221</sup> Ibid. 85.

<sup>222</sup> Muzeji, galerije, kustosi, kolekcionari, teoretičari.

<sup>223</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, op. cit. 144.

<sup>224</sup> Performativna priroda slike za Burgina znači da ona nikada nije apsolutno određiva, te da se (u zavisnosti od posmatrača) stalno mogu pronalaziti i dopisivati nova značenja.

<sup>225</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, op. cit.

Raspravljajući o psihološkim aspektima čina gledanja, Viktor Burgin se, za potpunije razumevanje fotografskog značenja, poziva na teoriju o *stadijumu ogledala* Žaka Lakana (Jacques Lacan).<sup>226</sup> Prema Lakanu, *faza ogledala* je detetovo prepoznavanje sopstvenog lika u ogledalu *kao celine*, i zapravo prethodi fazi ulasku subjekta u jezik. U ovoj fazi odrastanja, u *stadijumu ogledala*, dete između šest i osamnaest meseci svoje telo shvata fragmentarno,<sup>227</sup> međutim, u ogledalu, dete sebe vizuelno percipira kao celinu. U *fazi ogledala*, dete prvi put ima jedinstven osećaj samog sebe, međutim to nije njegovo realno „ja“, već samo slika o sebi. Ova suprotnost u detetu stvara rivalstvo prema slici koja je njegov odraz – i koja je kao celina, viđena kao savršenija – te da bi umirilo tenziju koja je nastala, dolazi do pogrešnog prepoznavanja: „dok vidi da se njegova slika na isti način ponavlja, on se, takođe kad se gleda, vidi očima drugog, pošto bez tog drugog, koji je njegova slika, on ne bi video da se vidi.“<sup>228</sup> Imajući u vidu da se faza ogledala javlja kod novorođenčeta, „tuđost (drugi) se ugrađuje u subjektivu samospoznaju (samorefleksiju) još i prije ulaska u jezik, tj. u imaginarnoj fazi. Ona smjenjuje amorfnu fazu 'raskomadnog tijela' (...) u kojoj se nalazi *l'hommelette* (...), i to činom prepoznavanja vlastitog odraza u zrcalu“.<sup>229</sup> U tom svetlu, identifikacija sa sobom predstavlja identifikaciju sa imaginarnom slike sebe. U imaginarnoj fazi, samostalno Ja ili *subjekt*, još se nije razvio, stoga, da bi do toga došlo, mora nastupiti nova faza. Prema tome, ulaskom deteta u prostor Imaginarnog<sup>230</sup>, nastupa faza simboličkog. Simbolička faza predstavlja mogućnost učinka označitelja, u kojem se akt identifikacije uvek ostvaruje unutar jezičkog akta. Prema Lakanu, subjekt se uvek razvija iz značenja označitelja, u polju Drugog, gde se Drugi definiše kao mesto u kojem se smešta lanac označitelja: „Drugij je, dakle, mesto na kojem se obrazuje ja koje govori s onim ko sluša - to što prvi kaže već je odgovor i drugi odlučuje da ga sluša, svejedno da li je ili ne prvi govorio.“<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> „Pre toga djetetom gospodari konstantan tok instektivne energije kroz njegovo tijelo“. Coward, Rosalind i Ellis, John, *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, 140.

<sup>228</sup> Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, 135.

<sup>229</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, 324.

Franc. „čovečuljak-omlet“. U pitanju je igra reči: *hommelette*, „mali čovek“, i *omelette*, omlet, jesu homofoni.

<sup>230</sup> Imaginarno predstavlja slikovne predstave te subjekt postaje lažni vizuelni dojam – projekcija.

<sup>231</sup> Lakan, Žak, *Spisi*, op. cit.142.

Prema tome, odnos subjekta prema Drugom nastaje u rascepu *stadijuma ogledala* – rascepu između realnog i imaginarnog<sup>232</sup>. Zbog toga Lakan uvodi lanac označitelja: „Drugi je mjesto gdje se postavlja lanac označitelja, koji upravlja svim što se od subjekta može uprisutniti, to je polje tog živog bića, gdje se subjekt ima pojaviti.“<sup>233</sup> Prema postavkama Lakana, subjekt se u polje Drugog (veliki Drugi (A)/zakon/jezik/Otac) uvodi iz polja Realnog Drugog (malo drugo (a)/majka), u kojem majka zastupa ideju prenosnika zakona, prenosnika govora Drugog. Prema tome, kroz dramu Edipovog kompleksa, ruši se imaginarna simbioza koja je povezivala dete sa majkom: Otac se postavlja kao nosilac zakona, primarnog zakona zabrane incesta, čime se sprovodi detetova simbolička kastracija. Taj simbolički otac, odnosno Drugi, ulazi kao diferencijalni element jednog strukturnog kompleksa. U tom procesu, dete zapaža da pored Realnog Drugog i imaginarnih identifikacija postoji i nešto treće: Otac kao Drugo, kao simbol zakona, društva, kulture, *realnog* sveta.<sup>234</sup> Samo ime oca Lakan posmatra u posebnom smislu – ime predstavlja znak, označitelj – paradigmu jezika i figuru zakona. U tom smislu, nastup zabrane incesta, zapravo, predstavlja upad golog označitelja (načelo jezika!) – upad u svet simboličkog, na osnovu čega se potom konstituiše subjekt:

„Stadij ogledala je drama čiji se unutrašnji napon baca od nedostatnosti ka predujamljivanju – i koja subjektu, uhvaćenom na mamac prostornog poistovećivanja, snuje fantazme koji nadolaze jedan za drugim od iskomadane slike tela, do oblika koji ćemo, zbog njegove potpunosti, zvati ortopedskim – i baca se ka na kraju prihvaćenom oklopu otuđujućeg identiteta, koji će svojom krutom strukturom obeležeti sav mentalni razvoj jedinke (...) Trenutak kad se završava stadijum ogledala, preko poistovećivanja sa *imagom* bližnjeg i drame prvobitne ljubomore (...) označava početak dijalektike koja od tog doba povezuje *ja* sa društveno obrađenim situacijama.“<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Zato što imaginarno, za razliku od 'raskomadano' tela, ima celovitost: „Dijete, još nemoćno i nekoordinirane motorike, imaginarno anticipira spoznaju svog tjelesnog jedinstva i vladanje njime. To imaginarno objedinjavanje izvodi se identificiranjem sa slikom sličnoga kao potpunog oblika. Primjer i aktualizacija te slike je konkretan doživljaj djeteta pri opažanju vlastite slike u zrcalu. Stadij zrcala je dakle predložak i zametak onoga što će kasnije biti Ja“. Laplanche, J., Pontalis, J. B., *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992, 455.

<sup>233</sup> Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, 218.

<sup>234</sup> U jeziku Lévi-Straussa rekli bismo da je riječ o upadu kulture u prirodu.

<sup>235</sup> Lakan, Žak, *Spisi*, op. cit. 11.

Ulaskom subjekta u svet simboličkog konstituiše i nesvesno (ono što nije izgovoreno), kao i začetak žudnji, jer subjekt više nije zavistan o imaginarnim identifikacijama. S tim je povezano i izvorno potiskivanje, pra-potiskivanje koje cepa subjekt. Rascepom od svoje imaginarne identifikacije, subjekt je, zapravo, odvojen od svoje primarne želje i obeležen neugasivom željom/žudnjom za izgubljenim imaginarnim objektom (imaginarnim jedinstvom sa majkom) – malim *a*. Međutim, uzmemo li u obzir da želju generiše primarno potiskivanje koje se događa u isto vreme sa upadom simboličkog jezika (sa upadom Drugog!), želja, kako Lakan tvrdi, postaje želja Drugoga, jer želju izriče upravo taj isti jezik (Drugi!). U tom svetlu, oslanjajući se na Frojdovska ranija razmatranja, Lakan za mesto formiranja subjekta uzima jezik.<sup>236</sup>

Analizirajući nastale suprotnosti između detetovog odraza u Imaginarnoj fazi, Viktor Burgin, zaključuje da pogrešno prepoznavanje dovodi do poistovećivanja sa slikom (odrazom), koja potom dovodi do stvaranja idealnog Ja ili idealnog Ega, odnosno subjektiviteta.<sup>237</sup> Detetovim ulaskom u prostor Imaginarnog<sup>238</sup>, subjekt postaje lažni vizuelni dojam – projekcija. Viktor Burgin, stoga smatra da je „detetovo samoprepoznavanje u Imaginarnom, u terminima koherentnosti koja unosi sigurnost i ohrabruje, upravo je pogreš(e)no prepoznavanje (ono što oko vidi i prepoznaje kao Ja, ovde je tačno ono što zapravo nije to Ja).“<sup>239</sup>

*Faza ogledala* postala je posebno važna u semiotičkim teorijama jer omogućuje posmatranje odnosa koji se stvara između načina oblikovanja identiteta i načina oblikovanja slika u percepciji. Viđenje/gledanje tako postaje složen proces, oblik spoznaje kojem ne treba verovati.

---

<sup>236</sup> „Subjekt se konstituiše kao proizvod lanca označavanja, i kao mesto lanca označavanja, to jest, jezika koji određuje pojavu jezika kao *Drugo*. Polje Drugog je polje u kojem se stvara značenje. Značenje je moguće samo kada se subjekt, koji je konstituisan unutar označavajućeg lanca, situira u polje Drugog kao polno određeni subjekt“. Adams, Parvin, „Reprezentacija i seksualnost“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 244.

<sup>237</sup> Detetova fasciniranost likom u ogledalu zamišljajući da je taj lik daleko idealniji od njegovog doživljaja sebe i tela. Drugim rečima, ogledalnu sliku dete doživljava kao sopstvenu sliku što Lakan smatra pogrešnim prepoznavanjem koje dovodi do stvaranja idelanog ega ili Idealnog Ja odnosno subjektiviteta. videti: Lacan, Jacques, „The Mirror – Phase as Formative of the Fuction of the I“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, Blacwell, Oxford, 2002, 620–624.

<sup>238</sup> U prostor slikovne predstave.

<sup>239</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, op. cit. 147.

Stoga, pristupanje fotografiji kao tekstu aktivira proces čitanja teksta, koji u postupku interpretacije omogućava prepoznavanje interakcije između diskurzivnih, kulturalnih, ekonomskih, političkih i ideoloških praksi jednog društva. Značenje fotografije je, stoga, jedna nestalna, relaciona igra *nestalnih*-znakova. Fotografija je – zaključuje Burgin – „a *place of work*“ mesto u kojem posmatrači koriste sebi poznate kodove za iščitavanje i interpretaciju slike<sup>240</sup>:

„Činjenica od primarne društvene važnosti je ta da je fotografija mjesto rada, strukturiran i strukturirajući prostor u kojemu čitatelj upotrebljava sve one kodove (i biva upotrebljavan od njih) koji su mu poznati kako bi shvatio. Fotografija je jedan od označavajućih sustava u društvu koji proizvodi ideološki subjekt u istom pokretu u kojem oni 'komuniciraju' svoje prividne 'sadržaje'. Stoga je važno da teorija fotografije uzme u obzir proizvodnju tog subjekta, jer složena sveukupnost njegovih odrednica nijansirana je i obuzdana u njihovu prolazu kroz fotografije i preko njih.“<sup>241</sup>

Referišući na Lakanovu teorijsku psihoanalizu, Rolan Bart je, kao jednu od glavnih karakteristika fotografije, izdvojio mehaničko ponavljanje neponovljivog trenutka: „U njoj se događaj nikada ne prevazilazi ka nečem drugom: ona uvek svodi korpus koji mi treba na telo koje vidim; ona je krajnje Pojedinačno, neograničena Slučajnost, mat i takoreći grupa *Takvo* (takav fotos, a ne Fotos): ukratko *Tuché*, Prilika, Susret, Stvarno, u svom neumornom izražavanju.“<sup>242</sup> Međutim, Viktor Burgin zamenjuje ovo Bartovo *Takvo* – *Tuché*, Prilika, Susret, Stvarno, sa Realnim, Simboličkim i Imaginarnim, s koje u njegovom slučaju označava imaginaciju i fantaziju, jer fotografije utiču na formiranje fantazije.<sup>243</sup> Prema tome, dekodiranje fotografske slike *gledanjem*, vrši se uvek i u okviru Imaginarnog i Simboličkog plana, vizuelnom recepcijom i jezičko-lingvističkom interpretacijom, čiji su znakovi uvek nestalni. Posmatrač (*Spectator!*), tako, ogledajući se u *Simboličkom planu*,<sup>244</sup> značenje proizvodi unutar tekstualnog i diskurzivnog kruga u kome je i sam proizveden. Jer, pojedinac, prepoznajući se u jeziku, biva i sam determinisan i izveden jezikom i u okviru jezika. Stoga pojedinac/posmatrač/subjekt (*Spectator!*),

---

<sup>240</sup> Ibid. 153.

<sup>241</sup> Burgin, Victor, „Kako gledamo fotografije“, u: *Život umjetnosti: Nulta točka značenja / Zero point of meaning*, 89, 2011, 104–109. <http://www.ipu.hr/uploads/documents/2269.pdf>

<sup>242</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, op. cit. 12.

<sup>243</sup> Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, op. cit. 82.

<sup>244</sup> Simboličko je delovanje i efekat jezika kojim nastaje smisao i značenje.

zapravo postaje *gledajući i govoreći* subjekt, koji dekodiranje slike vrši, osim u okviru vizuelne recepcije, i jezičko-lingvističkom interpretacijom. Zapravo, jezičko-lingvistička interpretacija, se i uspostavlja kao dominantna, jer subjekt i ne postoji van *Simboličke realnosti*. Tako se otvara/zatvara kružni odnos *tekst-subjekt-Tekst*, odnosno *tekst-fotografija-Tekst*.



## 4. UMETNOST/FOTOGRAFIJA I DRUŠTVO: DEFINISANJE TEORIJSKOG I KULTURNOG PROSTORA

### 4.1. Od poststrukturalizma i/kao teorije postmodernizma ka studijama kulture

Poststrukturalizam je nastao kao kritika, problematizacija, prevazilaženje i/ili razvijanje sosirovskog strukturalizma sa kraja 60-ih godina XX veka, od strane različitih autora i disciplina. Poststrukturalizam ne predstavlja jedinstvenu teoriju i/ili teorijsku školu, već svojevrsno transdisciplinarno teorijsko mišljenje, koje karakteriše „kritika reduktivnih strukturalističkih postavki o jeziku, znaku, strukturi, sustavu, subjektu, komunikaciji, kontekstu, čitanju i sl. [...] Reduktivnost se prethodnika prepoznaje u njihovu povlačenju oštrog granica između označitelja i označenoga, govora i pisanja, književnosti i teorije, teksta i konteksta, znaka i predmeta itd. Takve dihotomije poststrukturalizam ustrajno pokolebava, i to redovito polazeći od ‘slabijih’ članova opreka“.<sup>245</sup> Miško Šuvaković određuje poststrukturalizam kao naziv za više teorijskih i filozofskih škola koja su se razvijale unutar semiotike, dekonstrukcije, teorijske psihoanalize, teorije teksta, kritike društvenih praksi označavanja, teorije simulacija itd. U tom svetlu, poststrukturalizam se, stoga, može postaviti/odrediti unutar tri etape.<sup>246</sup>

(1) Francuski poststrukturalizam predstavlja kasni ili autokritički strukturalizam koji je bio izveden od strane grupe autora okupljenih oko pariskog časopisa *Tel Quel* (*Tel Quel* 1960–1983), časopisa *Slikarstvo – teorijske sveske* (*Peinture – Cahiers theoriques*, 1971–1982) i časopisa *Kritika* (*Critique*). Ti autori su: Luj Altiser (kritika društva kao analiza društvenih procesa kao oblika označavanja i prikazivanja društvenih vrednosti, ideologije i realnosti u modernom društvu); Rolan Bart (semiologija kao oblik prakse označavanja u kulturi); Žak Derida (teorija dekonstrukcije metafizike); Žak Lakan (teorijska psihoanaliza koja se zasniva na spajanju frejdske psihoanalize sa strukturalističkom i poststrukturalističkom teorijom značenja); Julija Kristeva, Cvetan Todorov, Žak Derida i Filip Solers (Philippe Sollers) (teorija teksta i označiteljska praksa kao oblik proizvodnje značenja); Mišel Fuko (kritika represije

---

<sup>245</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, op.cit., 286–287.

<sup>246</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op.cit., 263.

racionalnosti, arheologija znanja, diskurzivna analiza, biopolitika, studija seksualnosti); Žil Delez (Gilles Deleuze) i Feliks Gatari (Felix Guattari) (kritička psihoanalitička i marksistička kritika građanskog društva; teorija rizoma); Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) (teorija simulacionizma kao postkritička teorija tehnoloških i medijskih društava).

(2) Poststrukturalizam kao internacionalna kritička teorija umetnosti i kulture 70-ih godina XX veka: a) kritička i poetička teorija poststrukturalizma koja se razvija kroz praksu i teoriju umetnika: semiotička umetnost – Viktor Burgin, postfeministička umetnost i teorija – Helen Siksu (Helen Cixous), Lora Malvi (Laura Mulvey), Džulijet Mišel (Juliet Mitchell), Kejt Linker (Kate Linker), Rada Iveković itd.; b) kritički univerzitetski diskurs poststrukturalizma koji se razvija u posebnim disciplinama teorije književnosti, teorija filma, semiologija slikarstva i književnosti, poststrukturalistička istorija umetnosti – časopis Oktobar (*October*) i Rozalind Kraus (Rosalind Krauss).

(3) Poststrukturalizam kao internacionalna teorija postmodernizma od kraja 70-ih godina XX veka: a) kritička faza analize i kritike modernizma (tokom 70-ih godina), kada je semiotička umetnost bila teorijska i praktična priprema umetnosti i kulture za postmodernizam; b) postkritička faza zamišljena kao dekonstrukcija zapadne umetnosti citatom, kolažom i montažom, simulacija postmodernog tehnološkog društva (simulacionizam, neokonceptualizam, post pop art, post feminizam, tehnospiritualno, neekspresionizam, *super umetnost*) od kraja 70-ih do 90-ih godina.

Teorijski zaokret koji se desio sa poststrukturalizmom podudara se sa istorijskim zbivanjima u toku 60-ih i 70-ih godina, pojavom i razvojem novih društvenih pokreta. Društveni kontekst kapitalističkih država doneo je aktivno i borbeno preispitivanje liberalizma, društvenu solidarnost, vladavinu razuma. Društvene protivrečnosti i nejednakosti stvorile su povoljnu klimu za nastanak studentskih pokreta/revolucija 1968. godine koje su zahvatile veliki broj kapitalističkih zemalja.<sup>247</sup> Razvoj nove levice, kritika akademske i intelektualne elite, klasne nejednakosti i rasizma, besmisao vijetnamskog rata, kubanska kriza, ubisvo Kenedija i, hladni rat Sjedinjenih Američkih Država sa Sovjetskim Savezom, stvorili su svojevrsnu kontrakulturu, koja je obuhvatila čitav spektar reformističkih ciljeva: pacifizam, antiglobalizam, kritiku autoritativne

---

<sup>247</sup> Sjedinjene Američke Države, Francuska, Čehoslovačka, Jugoslavija itd.

politike, borbu za manjinska prava itd. Ovakva vrsta kontrakulture je, tako, predstavljala skup vrednosti koji je radikalno suprotstavljen glavnim vrednostima dominantne kulture i tržišno nametnutih vrednosti. Kako Theodore Roszak smatra, kontrakultura je nastala kao omladinski bunt, izraz političkih ideja, jednog načina života i filozofskih postavki uglavnom mladih – studenata i intelektualaca, koji su zahtevali demokratizaciju univerzitetskog obrazovanja<sup>248</sup>, te radikalnu demokratizaciju društva i politike. Stoga su ovakvo radikalno nezadovoljstvo i inovacija mladih 'pobunjenika' mogli preobraziti *našu dezorijentisanu civilizaciju*: „Kontrakultura ne samo da zavređuje pažnju, već je i neizbježno zahtjevna, jer ne znam gdje se, osim među tim mladim pobunjenicima i njihovim nasljednicima iz nekoliko sljedećih generacija, mogu naći radikalno nezadovoljstvo i inovacija koji bi ovu našu dezorijentiranu civilizaciju mogli preobraziti u nešto što bi ljudsko biće moglo prepoznati kao dom.“<sup>249</sup> U tom smislu, šezdesete i sedamdesete su u zapadnim državama (i Americi) od samog početka smatrane za epohu kulturnih sloboda, otvaranja novih mogućnosti i procvat privatnosti. Ovakva promena društva i kulture dovela je i do ekspanzije popularne kulture, unapređenja novih tehnologija, a značajno je uticala na razvoj filozofije i književnosti, te se odrazila na teoriju umetnosti i umetnost uopšte.

Unutar filozofije i književnosti, studentska revolucija dovela je do svojevrsnog teorijskog preokreta koji je označio kraj strukturalizma, te prelazak na poststrukturalizam – na preusmeravanje teorijske pažnje na procese transformacije značenja unutar društvenih procesa, sistema i praksi, tačnije – na intertekstualnost i proizvodnju značenja. Istražujući teorijska pitanja o nauci, politici, filozofiji, književnosti i umetnosti, *Tel Kel* je 1968. godine i objavio manifestni tekst *Revolucija sada ovde – Sedam tačaka* autora okupljenih oko *Grupe za teorijske studije*, u kome se raskida odnos teoretičara sa filozofima i piscima, te se uvodi pojam *teorijskih praksi* koji predstavlja interventnu teorijsku praksu unutar označavajućih i označiteljskih procesa, nasuprot

---

<sup>248</sup> *Students for a Democratic Society (SDS)*.

<sup>249</sup> Takođe, način života mladih koji se radikalno suprotstavljao kulturi odraslih, predstavljao je alternativu koja se prepoznavala i po načinu odevanja: „dolazi odjevena u kričavo šarenilo, kostim posuđen iz mnogih i egzotičnih izvora, dubinske psihijatrije, ublaženih ostataka ljevičarske ideologije, orijentalnih religija, romantičnog Weltschmerza anarhistične socijalne teorije, dade i indijanskih predaja i, pretpostavljam, vječne mudrosti.“ Roszak, Teodor, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb 1978, 101.

statičnoj *objašnjavajućoj* praksi.<sup>250</sup> Kao praksa teorije, napravili su paralelu sa Altiserovim određenjem *teorijske prakse*: „Postoji praksa teorije. Teorija je specifična praksa koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*; jednog *saznanja*. Posmatran u samom sebi, svaki teorijski rad pretpostavlja, dakle, prvobitno datu materiju i sredstva za proizvodnju ('teorijske' koncepte i način njihove upotrebe: metod).“<sup>251</sup>

Poststrukturalizam je zapravo *odbacio* strukturalističke pojmove *označeno – tekst – priča – dubinska struktura*, te naglasak stavio na izučavanju drugih/(slabijih!) pojmova binarnog para *označitelj – kontekst – diskurs – površinska struktura*. Naime, poststrukturalizam je *odbacio/prekinuo* strukturalističku fiksiranost označitelja za označeno, te uveo pojam *praznog* (ili *lebdećeg*) označitelja, koji predstavlja neodređen/promenljiv/(nepostojeći!) odnos sa označenim, te koji je zavisen od različitih načina iščitavanja/interpretacije znaka: „Derida je naročito insistirao na tome da se značenje bilo kog posebnog znaka ne može locirati u označenom, fiksiranom kroz unutrašnje operacije sinhronijskog sistema; upravo suprotno, značenje dolazi iz pomeranja od jednog znaka ili označitelja na sledeći znak, kroz *perpetuum mobile* u kome se ne može odrediti ni početna tačka semioze, niti zaključni momenat u kome semioza okončava i kada 'pristižu' puna značenja znakova“.<sup>252</sup> Autori oko *Tel Kela* su, tako, ukazali na problem strukturalizma kao naučnog metajezika okrenutog ka izučavanju objektivnog, egzaktnog jezika/teksta. Prema *tel-kelovcima* sve postoji u međuodnos/zavisnosti od delovanja subjektivnosti – „ideološkog, seksualnog, kulturalnog upisa subjekta“,<sup>253</sup> te da se teorijsko pismo ostvaruje „metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne *subjektivnosti*“.<sup>254</sup> U tom kontekstu, umetnička i teorijska praksa postala je kritična materijalna praksa pisanja, zavisna od društvenih i kulturalnih uslova/uticaja. Poststrukturalistički autori su tako postavili kulturu i društvo kao primarnu kategoriju/pojam unutar teorijske prakse u odnosu na ranije izučavana modernistička shvatanja dela kao estetske kategorije. Dekonstruišući sam pojam

---

<sup>250</sup> Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, op. cit. 335.

<sup>251</sup> Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, 152, iz Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, op. cit. 335.

<sup>252</sup> Bal, Mieke and Bryson, Norman, „Semiotics and Art History“, *JSTOR: The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1991, 177.

<sup>253</sup> Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, op. cit. 336.

<sup>254</sup> *Ibid.*

jezika/teksta/autora/umetničkih dela, poststrukturalistički autori uveli su nove teorijske paradigme. Oni su izučavanju pristupili iz pravca kulture kao fragmentovane/(*lebdeće!*) kategorije, koja je usko povezana/isprepletana/umrežena sa političkim i ekonomskim uticajima.

Različita (*transdisciplinarna!*) teorijska mišljenja nastala u okviru poststrukturalizma, dovela su i do umrežavanja različitih disciplina, kao što su teorija i filozofija, umetnost i društve nauke, ali i proučavanje suodnosa različitih socijalnih pojava, kao što je visoka/elitna i niska/popularna kultura. Ovakvo prožimanje različitih sfera može se objasniti dvojako: (1) ono može predstavljati svet „u kome se otvara mogućnost za izražavanje i poštovanje razlika“<sup>255</sup>; (2) ono može ukazati i na „svet jednoobraznosti kome pretil smrt pod naletom veštački proizvedene stvarnosti, u kojoj on gubi svaki razlog postojanja“<sup>256</sup>. Ovakvo shvaćena veštački proizvedena stvarnost unutar *postkritičke teorije tehnoloških i medijskih društava*, ilustruje refleksije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) o savremenom društvu u kome se realnost povlači u korist imaginarnog – hiperrealnog.<sup>257</sup> Bodrijar smatra da odnosi koje poznajemo i usvajamo nisu prirodni i nepromenljivi, te da značenja nisu produkt dubljih smislova, već proliferacije površinskih modela i kodova.<sup>258</sup> Simbolička razmena znakova, a ne *stvarnih* upotrebnih vrednosti proizvoda, te ekstaza medijske komunikacije što kreira novu stvarnost, doveli su do stvaranja tzv. hiperrealnosti u kojoj smo suočeni sa simulakrumima – kopijama bez originala. Prema Bodrijaru, savremena kultura i društvo nalaze se u vremenu simulacija koje započinje uništavanjem, tačnije likvidacijom svih *referencijala*: „njihovim veštačkim vaskrsavanjima u sistemima znakova... Ne radi se više o imitaciji, ni o dupliranju, pa čak ni o parodiji. Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest, o jednoj operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa njegovim operativnim dvojnikom, metastabilnom, programatorskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija. Stvarno neće imati nikad više priliku da se proizvede“.<sup>259</sup> Za Bodrijara, masovni mediji su ti koji

---

<sup>255</sup> Jelena Đorđević, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Beograd, Clio, 2009, 234

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> Realnije od realnog!

<sup>258</sup> Sve je više informacija, a sve manje značenja!

<sup>259</sup> Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, 6.

Bodrijar svoju tezu izvodi na nekoliko primera – studija slučaja, koji se tiču domena društva, kulture, nauke, politike. Kao jedan od primera navodi i kopiju (simulaciju originala!) praistorijske pećine Lasko, koja je izgrađena odmah

su odigrali najznačajniju ulogu u novonastalom, promenjenom stavu prema stvarnosti. Posredstvom masovnih medija svaka informacija – tekst/predstava/slika, odvojeni su od svog izvornog porekla, te stoga predstavljaju veštačku tvorevinu, simulaciju i/ili simulakrum, baziran na beskrajnim reprodukcijama.<sup>260</sup> Nadovezujući se na Bodrijarovo shvatanje simulacije, Žil Delez uvodi i tačnije razlikovanje pojma kopije (imitacije!) od simulakruma. Prema Delezu, kopija se zapravo bazira na sličnosti, ona predstavlja/produguje *model kao original*, dok simulakrum propituje samu ideju modela i kopije.<sup>261</sup>

Uzevši to u obzir, referentna stvarnost postala je fiktionalna konstrukcija, zbir diskurzivnih praksi što upravljaju svim oblastima našeg života, od seksualne orijentacije do izbora omiljenog televizijskog programa. Stoga, stvarnost se krije „(...) ne u kopiranju stvarnog, već u kopiranju (predstavljene) kopije (...) Kroz drugi mimezis (realizam) kopira ono što je već kopija.“<sup>262</sup> U ovako postavljenoj hiperrealnosti ne postoji realnost, iluzija, već beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih predstava.<sup>263</sup> Miško Šuvaković definiše hiperrealni događaj na semantičkom planu, koji „predstavlja interakciju transfiguracija i transformacija potencijalnih izraza i predstava koje nemaju uporišta u svakodnevnoj realnosti, već su mimezis mimezisa (predstave i izrazi umetničkih, kulturoloških i medijskih predstava bez uzorka u prirodnom svetu).“<sup>264</sup>

---

pored originalne lokacije u koju je zabranjen ulaz turistima. Još jedan primer predstavlja i Diznilend, koji prema Bodrijaru, stoji kao simbol američke države kao imaginarnog i zamrznutog sveta (detinjstva). (videti: Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, op. cit., 15–19).

<sup>260</sup> Baudrillard, Jean, „The Hiper – realism of Simulation“ u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002, 1019.

<sup>261</sup> Deluze, Gilles, „Plato and Simulacrum“, u: *October 27*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1983, citirano u: Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1996, 104.

<sup>262</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, trans. Richard Ritter, New York, 1974, 55. citirano u Krauss, Rosalind, „The Originality of the Avangarde“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002, 1037.

<sup>263</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit., 306–307.

<sup>264</sup> Šuvaković, Miško, *Filozofske igracke teatra*, (rukopis knjige. *Paragrami tela/figure*), Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001, 44.

Na taj način, poststrukturalistička teorijska stanovišta – prelazak sa mimezisa u mimezis mimezisa – kao i izmenjeni odnosi prema realnosti, kulturi, društvu i umetnosti, najavili su novi prostor istraživanja. Ti novi prostori postali su kultura i društvo, otvorivši tako vrata ka definisanju postmoderne kulture i/ili postmodernizma kao proizvodu postindustrijske i postblokofske ere. Poststrukturalizam je, tako, postao internacionalna teorija postmodernizma čija je karakteristika predstavljala pluralnost, tj. „sinhrono postojanje društvenih sistema različitog političkog i religioznog uređenja.“<sup>265</sup> Postmodernizam je, prema Tomažu Brejcu, nastupio kao *eskluzivni spektakl*, ili kao *okultno iskustvo*. Međutim, Brejc napominje da postmoderna „ni u jednom slučaju ne pokušava da popravi svet, da ga pedagoški i ideološki osvesti, da ga usmeri u futurološke utopije. A to znači da je nastupio period demistifikacije modernizma, da su raskrinkani neki njegovi ideološki mehanizmi i manipulacije, dok je modernizam postao istorijsko polje po kojem je moguće nomadski putovati, uzeti mu pojedine forme ili predstave i iskoristiti ih za raznovrsne postmodernističke umetničke zamisli“<sup>266</sup>. Prema Žan Fransoa Liotaru (Jean-Francois Lyotard), postmoderna kultura i društvo predstavljaju prevazilaženje modernističke metanaracije i sistema legitimnosti, u kojem je metanarativna osnova izgubila „funktore (činioce), velike junake, velike opasnosti, velike peripetije i veliki cilj“<sup>267</sup>. Postmoderna promena kulture je, po Liotaru, prisutna ne samo u društvenim naukama, već i u znanju čija je nova karakteristika postala pružanje informacije, a ne stvaranje novoga. Stoga, znanje prestaje biti *operacionalno*, te postaje *informaciono*, a odnos proizvođača i korisnika postaje sličan odnosu proizvođača i potrošača robe.<sup>268</sup> Frederik Džejmson (Frederic Jameson), nadovezajući se na ekonomska razmatranja Ernesta Mandela (Ernest Mandel),<sup>269</sup>

---

<sup>265</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit. 258.

<sup>266</sup> Denegri, Ješa, „Umetnost u drugoj polovini XX veka“, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 10.

<sup>267</sup> Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderno stanje*, Bratstvo – jedinstvo, Novi Sad, 1988, 7.

<sup>268</sup> *Ibid.* 11–12.

<sup>269</sup> Ernest Mandel u knjizi *Kasni kapitalizam*, predlaže tezu o tri istorijske etape (*tri temeljna momenta*) kroz koju je prošlo čovečanstvo u toku razvoja, te koju Džejmson dalje razvija: (1) tržišni kapitalizam, koji je povezan sa mašinskom proizvodnjom parnih motora. Ovaj kapitalizam Džejmson povezuje sa realizmom; (2) monopolski/imperijalistički kapitalizam, koji je povezan sa nastankom električnih motora i motora sa unutrašnjim sagorevanjem. Ovaj kapitalizam Džejmson postavlja unutar modernizma; (3) kasni kapitalizam koji predstavlja

postmodernizam postavlja kao kulturni model kasnog kapitalizma. Prema Džejmsonu, postmoderna predstavlja poslednji stepen kapitalizma, kasni kapitalizam i/ili treće mašinsko doba, koje su najavili pojava i širenje masovnih medija, televizor i kompjuter (internet!), kao tehnološka otkrića koja služe isključivo reprodukciji već postojećih informacija, a ne u službi produkcije novoga.<sup>270</sup>

*Postmoderni obrt* u kulturi i društvu doprineo je i razvoju novih interpretativnih teorija o umetnosti, ukidajući dotada tradicionalni/modernistički pristup umetničkim delima/praksama. *Dekonstrukcijom* modernizma, sa postmodernizmom, došlo je i do zasnivanja svojevrzne teorije o *kraju istorije, kraju modernog društva*,<sup>271</sup> *kraju umetnosti*<sup>272</sup> te do uvođenja pojma *postistorije*<sup>273</sup> – diskurs koji je podrazumevao kritiku i ukidanje modernističkog istoricizma, tj. pristup umetnosti iz istorijskog ugla. Miško Šuvaković objašnjava novonastali diskurs umetnosti, unutar kojih su se teoretičari počeli baviti „interpretacijama arbitrarnih, dislociranih i time zavodljivih smeša (pastiša i brikolaža) tragova istorije i tragova aktuelnosti u kojoj je sve moguće iznova povezati, rekombinovati i umnogostručiti.“<sup>274</sup> Sa postmodernim teorijama, umetnost je postala svojevrсна teritorija, kojoj se pristupa interpretacijama sinhronijskih odnosa istorije i savremenih tragova kulture i društva. U tom svetlu, odbacivanjem istorije umetnosti modernizma i autonomije visoke (elitne) umetnosti, kao i pod snažnim uticajem (popularne) kulture na različite društvene sfere, od 80-ih godina došlo je do pretapanja poststrukturalizma kao internacionalne teorijsko-interpretativne teorije postmoderne u studije kulture:

„Reč je o zameni diskursa savremene istorije umetnosti diskursima studija kulture, čime je kontekst visoke umetnosti relativizovan i, zatim, proširen do neodređenog polja kulturalnih

---

nastanak elektronskih i nuklearnih uređaja. Kasni kapitalizam Džejmson povezuje sa postmodernizmom. Videti: Džejmson, Frederik, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Art Press, Beograd, 1995, 55–56.

<sup>270</sup> Ibid. 56.

<sup>271</sup> Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York, 1992.

<sup>272</sup> Danto, Arthur C., „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, 107.

<sup>273</sup> Danto, Arthur C., „Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary“, *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997, 12.

<sup>274</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 24.



praksi u kojima više ne postoji bitna razlika između umetnosti, svakodnevne kulture, kulture potrošnje i zabave, društva, politike ili sasvim apstraktnih ili konkretnih oblika života.<sup>275</sup>

Retorika o *kraju umetnosti* ukazala je, zapravo, na kraj istorijsko-filozofsko-estetičkog (*master*) narativa, te nastajanje svojevrzne *teorijske studije istorije umetnosti*<sup>276</sup> okrenute ka interpretiranju (*savremene*) vizuelne kulture.<sup>277</sup> Služeći se različitim teorijskim korpusima – poststrukturalizmom, marksizmom, psihoanalizom, feminizmom i/ili studijama roda, kao i baveći se (između ostalih) vizuelnom kulturom, studijama identiteta, popularnom kulturom, *novi* teoretičari otvorili su vrata ka studijama kulture. Studije kulture, su na taj način, ukinule narativne konstrukte istorije umetnosti: autorstvo, umetnika *genija*, jedinstveno umetničko delo kao estetski predmet, muški rod kao univerzalnost itd. Zahvaljujući usmerenosti studija kulture ka proizvodnoj delatnosti tekstova – ka pisanju/stvaranju kao i ka čitanju/gledanju znakova – znanje/informacija postala je zavisna od načina interpretiranja, a ne od činjenične, empirističke neutralnosti. U tom kontekstu, kao plod mešanja i kretanja kulturne razmene (istorije, teorije, društva, ekonomije i politike), pisanje o *umetnosti* i sama umetnost, postali su *stvar kulture*: *umetnost* je zadobila društvenu funkciju, funkciju kulture.

Upravo ovu tezu potkrepljuje i Rejmond Vilijams (Raymond Williams) u svom tekstu *Analiza kulture*,<sup>278</sup> u kojem uvodi tumačenje umetnosti zavisne od kulture, postavivši umetnost kao praksu unutar društvenih relacija:

„Umetnost je delatnost, poput proizvodnje, trgovine, politike, podizanja porodice (...) Umetnost, iako u jasnom odnosu s drugim delatnostima, izražava određene elemente organizacije koji su, u uslovima te organizacije, mogli jedino na taj način da budu izraženi. Pravi pristup nije dovođenje umetnosti u vezu sa društvom, već proučavanje svih delatnosti i njihovih međusobnih odnosa, bez davanja prioriteta ijednoj koju bismo mogli da izdvojimo.“<sup>279</sup>

---

<sup>275</sup> Ibid. 25.

<sup>276</sup> Ibid. 26.

<sup>277</sup> Miško Šuvaković određuje ovaj preobražaj i uvođenjem novih terminologija unutar istorije i teorije umetnosti kao što su „Nova istorija umenosti“ Džonatana Harisa (Jonathan Harris), „radikalna istorija umetnosti“, „kritička istorija umetnosti“ ili „materijalsitička istorija umetnosti“. Ibid.

<sup>278</sup> Williams, Raymond, *Analysis of Culture, The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1965.

<sup>279</sup> Vilijams, Rejmond, „Analiza kulture“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, 2008, 127–128.

Prema Rejmondu Vilijamsu, svaka društvena delatnost i proizvodnja, predstavlja određenu kulturnu praksu. Stoga, Rejmond Vilijams predlaže analizu/proučavanje odlika opštih vladajućih uslova društvene proizvodnje i potrošnje, nakon čega se tek može pristupiti analizi uslova umetničke prakse – ili nekom drugom, određenom obliku društvene delatnosti i proizvodnje. Za Vilijamsa ne postoje odvojeni poreci – uslovi društvene proizvodnje i potrošnje, te se stoga političke institucije i konvencije mogu na isti način analizirati kao i umetničke. Politika i umetnost, kao i druge apsolutne kategorije kao što su nauka, religija i/ili porodični život, pripadaju istom svetu aktivnih i interaktivnih odnosa.<sup>280</sup> Rejmond Vilijams, zapravo, kulturu posmatra kao skup različitih tipova prikazivanja i prakse ljudske svakodnevice koji se manifestuju unutar materijalnih uslova njihove proizvodnje:

„Kultura su ti obrasci organizovanja, ti osobiti oblici ljudske energije koji se mogu otkriti kada se sami pokazuju u neočekivanim identitetima i vezama, kao i sasvim neočekivanim diskontinuitetima u osnovi svih društvenih praksi.“<sup>281</sup>

Vilijams uvodi antropološku tradiciju određivanja kulture (a posebno savremene kulture), u koju uključuje obično ponašanje i svakodnevne obrasce, tumačeći tako kulturu kao način života,<sup>282</sup> i izjednačavajući je sa svakodnevnim životom. Pored određivanja kulture kao svakodnevice, Vilijams je takođe definiše kao *običnu*, jer je deo svih klasa i društvenih grupa. Ovakav pristup Vilijams naziva kulturalnim materijalizmom, u kojem se naglasak stavlja na proučavanje i analizu svih formi označavanja, njihovih značenja, kao i uslova njihove proizvodnje. U daljem pokušaju proširivanja koncepta kulture, Vilijams uvodi tri kategorije:

(1) idealna kategorija, u kojoj se kultura shvata kao stanje/proces ljudskog usavršavanja unutar apsolutnih ili univerzalnih vrednosti. U vezi sa tim, kultura se zadržava na širem, univerzalnom smislu traganja za apsolutnim vrednostima, a ipak ima pretenziju da čovekov (idealni) razvoj odvoji od zadovoljavanja njegovih materijalnih potreba;

(2) dokumentarna kategorija, u kojoj se kultura vidi kao skup dela uma i mašte gde se beleže različite ljudske misli i iskustvo. Međutim, dokumentarna kategorija oslanja se na

---

<sup>280</sup> Polok, Grizelda, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002, 112.

<sup>281</sup> Williams, Raymond, *Analysis of Culture, The Long Revolution*, op.cit. 57–88.

<sup>282</sup> *a whole way of life*

materijalna svedočanstva (pisani i slikovni izrazi), te se zbog toga odvajaju od ostalih područja čovekovog života;

(3) socijalna kategorija, pri kojoj se kultura određuje kao *način života*, izražavajući značenja i vrednosti unutar umetnosti, obrazovanja, različitim institucijama i/ili svakodnevnici. Socijalna kategorija predstavlja vrednosti i dela kao propratne proizvode, tačnije kao pasivni odraz stvarnih društvenih interesa.<sup>283</sup>

Iako svaka od tri definicije kulture ima nedostatke, Rejmond Vilijams napominje kako svaka od njih ima vrednost i svoju ulogu u analizi kulture kao celine, te se stoga ne može govoriti o isticanju jedne naspram druge. kultura se može istraživati proučavanjem institucija umetničke i kulturne proizvodnje (zanatske i tržišne forme), škola/pokreta/struja kulturološke proizvodnje, kulturoloških proizvoda (formi kulture), bilo da su estetske ili značenjske, selektivne tradicije značenja/praksi (društveni poredak i društvene promene), kao i organizacije selektivne tradicije unutar *realizovanih označiteljskih sistema*.<sup>284</sup> Kultura se stoga može postaviti unutar označiteljskih praksi – unutar kojih kultura postaje praksa koja proizvodi značenja u kontekstu društvene moći. Ukazujući na konstruišuću prirodu tekstova kulture, koja je zavisna od ideologije, Grizelda Polok (Griselda Pollock) kulturne prakse definiše kao „sredstva pomoću kojih dajemo smisao društvenom procesu u koji smo uhvaćeni i u kojem smo, u krajnjoj instanci, proizvedeni“.<sup>285</sup> Na isti način Grizelda Polok posmatra i umetničke prakse, kao procese proizvođenja značenja, koja su nastala na tradiciji semiotičke analize sistema znakova: „Semiotička analiza, do koje se stiglo zahvaljujući razvoju teorije ideologije, a koja je uobličena psihoanalitičkim analizama proizvodnje i polne diferencijacije subjektivnosti, pružila je nove načine za razumevanje uloge kulturnih aktivnosti u stvaranju značenja, a još važnije, u stvaranju društvenih subjekata.“<sup>286</sup> Međutim, formalne analize sistema znakova ne podržavaju uvek društvenost prakse, pa stoga Grizelda Polok proizvođenju značenja pristupa kritički. Polok ukazuje na to da je razumevanje umetničkih praksi, njihovog značenja, dejstva i uticaja na društvo, zapravo, postalo zavisno od kulturalne i društvene formacije – od različitih

---

<sup>283</sup> Vilijams, Rejmond, „Analiza kulture“, op. cit. 123.

<sup>284</sup> Barker, Chris, *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2000, 40.

<sup>285</sup> Polok, Grizelda, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, op. cit. 114.

<sup>286</sup> Ibid.

mesta/polja/sistema prikazivanja, od klasa, rasa i rodova. Studije kulture, zapravo, imaju za cilj, da ukažu/demistifikuju konstruišući karakter kulture, te da proizvedu subjekatske pozicije koje dovode u pitanje *naturalizovanu kulturu*, tj. mitove i ideologije. Teorijske inicijative u osavremenjavanju pojma kulture su tako ukazale na to da kultura ne može biti shvaćena jednoznačno. Kulturalna praksa je mnogostruka/promenljiva/kompleksna *stvarnost*, koja je, kao takva, uvek podložna promenama i interpretacijama unutar različitih teorijskih kretanja. Na taj način, različite poststrukturalističke i postmoderne teorije kao što su teorije o diskurzivnoj prirodi znanja i moći kao znanju,<sup>287</sup> feminističke studije i rodno orijentisane istorije i teorije umetnosti,<sup>288</sup> postkolonijalne teorije,<sup>289</sup> teorije identiteta,<sup>290</sup> teorije hibridnosti, kao i zalaganje za lokalne i marginane kulture – ukazale su na političku dimenziju kulture, a samim tim i umetnosti. Na taj način, studije kulture, preuzele su i polje analize *sveta umetnosti*, u kojem je cilj postao ukazati/identifikovati/locirati/istražiti/interpretirati promene koje nastaju u okviru savremene kulture – svakodnevnog života, moći politike, ekonomije i različitih društvenih odnosa.

Teorijski obrt koji se odigrao sa poststrukturalističkim teorijama, postmodernom kulturom, kao i uvođenjem studija kulture u umetnički diskurs, odrazio se i na umetničku praksu. Odbacivanjem autonomne umetnosti modernizma, dematerijalizacijom i defetišizacijom umetničkog objekta, umetnička praksa postala je kulturalna aktivnost. U tom svetlu, od kraja 60-ih godina, može se pratiti razvoj konceptualne umetnosti na čijoj će se *refleksiji* bazirati i kasniji vidovi umetničke prakse (postkonceptualizam, neokonceptualizam), kao i današnja (savremena) umetnost.

---

<sup>287</sup> Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998; Foucault, Michel, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

<sup>288</sup> Misli se pre svega na teorijske postavke koje uvode i razrađuju Elen Siksu (Hélène Cixous), Lis Irigaraj (Luce Irigaray), Julija Kristeva (Julia Kristeva), Džudit Batler (Judith Butler), Lora Malvi (Laure Mulvey), Dona Haravej (Donna Haraway) i druge.

<sup>289</sup> Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994; Baba, Homi, „Postkolonijalno i postmoderno“, u: *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004; G. C. Spivak, *Who Claims Alterity?*, u *Remaking History*, ed. B. Kruger, P. Mariani, New York, 1988

<sup>290</sup> Hall, Stuart and Du Gay, Paul, (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2003.

## 4.2. Fotografija i/kao (post)konceptualna umetnost – jugoslovenska umetnička praksa

Konceptualna umetnost predstavlja različite pojave/prakse i heterogena istraživanja unutar sistema umetnosti, zasnovanog na preobražaju i ukidanju modernističkih<sup>291</sup> kanona/dogmi,

---

<sup>291</sup> Istorijsko kretanje moderne zapadne umetnosti najčešće se postavlja periodično: rani modernizam – označava period od sredine XIX veka, nastankom realizma, preko simbolizma do impresionizma i postimpresionizma, te predstavlja zalaganje za autonomiju umetnosti (L'art pour l'art); avangarda – označava delovanje ekscenčnih i političkih aktivnosti radikalnog/militantnog oblika modernizma, koje je nastalo od početka XX veka do sredine 1930-tih godina; umereni modernizam – označava kraj avangardnih ekscenčnih delovanja, te preobražaj u potrošačku masovnu kulturu građanske klase koji nastaje u periodima pre Prvog svetskog rata, između dva svetska rata i posle Drugog svetskog rata; kriza modernizma – označava ekonomski krizu 1930-tih godina, pojavu imperijalne fašističke umetnosti nacionalsocijalizma u Nemačkoj koja je uticala na ukidanje/likvidaciju modernističke i avangardne umetnosti, socijalističkog realizma u SSSR-u, kao i pojavu nadrealizma itd.; visoki modernizam – označava istoriju modernizma posle Drugog svetskog rata (Čarls Harison), nastale na konceptima, idejama i vrednostima autonomije apstraktnog umetničkog dela kao vrhunca estetičke dogme koje je postavio Klement Grinberg, ali u isto vreme predstavlja i kritički koncept visokog modernizma nastalog sa neodadom, fluksumom, pop-artom, neokonstruktivizmom; pozni modernizam – označava nastanak postmodernizma i/ili postmoderne epohe koja obuhvata period od kraja 60-ih do kraja 70-ih godina; postmodernizam – označava umetnost i/ili kulturu koja nastaje na prevazilaženju značenja/vrednosti/smisla i načina života modernog društva, kulture i umetnosti, od kraja 70-tih godina i ogleđa se u umetničkoj praksi lošeg slikarstva, new image, patern slikarstva, transavangarde, anahronizma, neokspresionizma, neokonceptualne umetnosti, neekspresionizma, simulacionizma, tehno umetnosti 90-ih, modernizma posle modernizma. U tom smislu, kako Miško Šuvaković navodi, „modernizam i postmodernizam nisu formacije koje grade pravolinijski istorijski niz, već paradigme koje se u različitim periodima umetnosti XX veka međusobno suprotstavljaju i prepliću“. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 194.

Međutim, u zavisnosti od teorijske (*istorijske!*) škole, modernizam se može podeliti i na malo drugačiji način: protomoderna koja nastaje na osnovu umetničkih pokreta koji su ukazali na pojedine modernističke fenomene pre pojave modernizma; istorijska ili pionirska moderna koja nastaje od impresionizma do pojave avangardi od 1900. do 1920. godine; moderna koja ukazuje na umetničke pokrete nastale između dva svetska rata; retromoderna nastala u isto vreme kada i moderna, ali ukazuje na antimodernističke tendencije kao što je fašistička umetnost (naci-kunst) i socrealizam; visoka moderna od 1945. do 1960. godine; pozna ili kasna moderna od 1960. do 1980. godine u sklopu koje Jovan Despotović ukazuje i na nastanak njene radikalne negacije, kao što je konceptualna umetnost, nova umetnička praksa, i/ili druga linija kao poslednja avangarda XX veka; postmoderna od 1980. godina koja traje i

čiji je cilj bio radikalno razdvajanje pojma umetnosti i pojma vrednosti, prevazilaženje čisto vizuelnog (estetičkog) umetničkog dela, te postavljanje *ideje* i *procesa* (elementa vremena) kao ključnih elemenata unutar umetničke prakse. Kao kritika *materijalnosti* umetničkog objekta i ukidanjem/decentriranjem uloge autora, konceptualnu umetnost moguće je pratiti zajedno sa istorijom poststrukturalizma (i/ili istorijom poststrukuralističkih uticaja na umetnost). Kao i poststrukturalizam, konceptualna umetnost nastala je unutar procesa problematizovanja koncepata viskog modernizma, odbacujući ideje o autonomiji umetnosti, spontanosti nastanka umetničkih dela, kao i ekspresiji i/ili intuiciji umetnika stvaraoaca. Na taj način, unutar konceptualne umetnosti, umetnost je postala intelektualna/teorijska strategija, i (pokušaj) izraza individualnih umetničkih sloboda, nasuprot moderni kao ideološki postavljenoj i politizovanoj organizaciji društva, kulture i/ili sveta umetnosti.

Kao umetnički pokret, praksa i/ili stil, konceptualna umetnost nastala je krajem 60-ih godina XX Veka i, može se pratiti u tri razvojna toka: (I) konceptualna umetnost od 1966. do 1978. godine; (II) postkonceptualna umetnost krajem 70-ih godina; i (III) neokonceptualna umetnost tokom perioda između 1980. i 1990. godine. Konceptualna umetnost može se odrediti kao internacionalni pokret (*jezik umetnosti*)<sup>292</sup>, prvobitno ustanovljen na anglosaksonskom prostoru i sistemu umetnosti (SAD i Velika Britanija), koji se potom proširio na ostala područja Evrope i Južne Amerike.

Konceptualnu umetnost Miško Šuvaković mapira u odnosu na prostor, te se tako može govoriti o različitim *mestima* konceptualne umetnosti i njihovim heterogenim načinima pojavljivanja: (1) njujorška konceptualna umetnost – predstavlja postdišanovsku strategiju dematerijalizacije i defetišizacije umetničkog objekta (Robert Beri, Lorens Viner, Daglas Hjubler, Džozef Košut, Jan Vilson); (2) kalifornijska konceptualna umetnost – predstavlja ironični, paradoksalni i spiritualni model izražavanja i prikazivanja popularne kulture – televizijskih serija, reklama, holivudskih filmova itd. (Edvard Raša, Džon Baldesari); (3) engleska konceptualna umetnost – predstavlja analitički teorijski i pedagoški rad grupe

---

danas. (Despotović, Jovan, Iskustva, 5-7, Beograd, 1997, Nova slika, Clio, Beograd, 2006, Nova slika, II dopunjeno i izmenjeno izdanje (elektronsko izdanje), 2011.)

<sup>292</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 148.

*Art&Language*, istraživanje masovne kulture bazirano na semiotičko-strukturalističkim postavkama Viktora Burgina i nastanak *land arta* (Richard Long, Hamiš Fulton); (4) francuska konceptualna umetnost – predstavlja kritiku institucije umetnosti unutar rada grupe BMPT, kao i strategije ready made Bernara Vene, upotrebljavajući nauku u kontekstu umetnosti i/ili radove umetnika Kristijana Boltanskog i Žan L. Gaka koji upućuju na parodijsku simulaciju subjektivnog statusa umetnika u francuskoj kulturi; (5) nemačka konceptualna umetnost – predstavlja vezu sa poetikom fluksusa i akcionizma kao što su socijalne skulpture Jozefa Bojsa, ambijentalni meditativni rad Franca Erharda Valtera i apsurdna/tautološka strukturalna pisma Hane Darboven; (6) češka konceptualna umetnost – predstavlja vezu sa konkretnom poezijom i body artom, razvijanim unutar tautoloških radova Karel Miler, Petra Štembera, Miroslava Klivara, čija značenja ukazuju na političke granice jezika i egzistencije u kulturi realnog socijalizma; (7) ruska konceptualna umetnost – predstavlja prožimanje književnog i vizuelnog – eksperimenta i alternativnog rada umetnika (Dimitrij Prigov, Ilja Kabakov, Lev Rubinštajn, Aleksej Paršnjikov, Erik Bulato...) kojim se razgrađuju značenja i vrednosti socijalnog realizma; (8) italijanska konceptualna umetnost – predstavlja vezu sa siromašnom umetnošću i može se naći u radovima sa Fibonačijevim serijom brojeva Marija Merca, tekstualnim neonskim instalacijama Mauricija Nanučija i tekstualno-numeričkim radovima unutar umetničke prakse Đulija Paolonija, Emilija Prinija i Vinćenca Anjetija; (9) belgijska konceptualna umetnost – predstavlja paradoksalnu umetnost Marsela Bradersa koja preispituje zagonetne međuodnose pojmova *reč – slika, reč – objekat i slika – objekat*.<sup>293</sup>

U ovakvu podelu konceptualne umetnosti može se postaviti i jugoslovenska konceptualna umetnost, koja predstavlja urbanu i emancipatorsku umetnost nastalu na kritici socijalističke kulture, građanskog umereno apolitičnog i dekorativnog modernizma.<sup>294</sup> Odbacivši likovni kontinuitet modernističke koncepcije, umetnici/akteri jugoslovenske konceptualne umetnosti nisu zavisili isključivo od profesionalno stečenog umetničkog zvanja/znanja, već su dolazili iz različitih/drugih oblasti studija kao što je literatura/književnost, istorija umetnosti, ali i tehničke nauke. Stoga jugoslovensku konceptualnu umetnost karakteriše nov načina društvenog ponašanja umetnika unutar rada u grupama kao što su: OHO (Kranj, Ljubljana) – Marko Pogačnik, Milenko

---

<sup>293</sup> Ibid. 148–148.

<sup>294</sup> Ibid. 151–152.

Matanović, David Nez itd., Kôd (Novi Sad) – Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma itd., grupa (E (Novi Sad) – Ana Raković, Vladimir Kopicl, Čeda Drča i Miša Živanović, grupa (E-Kôd (Novi Sad), grupa Bosch+Bosch (Subotica) – Balint Sombati, Slavko Matković, Laslo Salma, Laslo Krekeš, Neformalna grupa 6 umetnika (Beograd) – Marina Abramović, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Dragoljub Raša Teodosijević i Gergelj Urkom, Grupa šestorice autora (Zagreb) – Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, itd., Grupa 143 (Beograd) – Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Maja Savić, itd., kao i mnogi drugi umetnici koji su individualno delovali.<sup>295</sup> Kao varijantni termin jugoslovenskoj konceptualnoj umetnosti najčešće se upotrebljava pojam *nova umetnička praksa*<sup>296</sup> koja se istorijski gledano javlja nakon društvenih promena (od 1968. godine), kao termin za interpretaciju i tumačenje jedne nove (druge!) umetničke i ideološke alternative koja se ogleda u strategijama „odstupanja od predviđenih, očekivanih i samim tim lako prihvatljivih jezičkih i idejnih stanovišta.“<sup>297</sup> Do konceptualizacije pojma nove umetničke prakse u kontekstu jugoslovenskog prostora,<sup>298</sup> Ješa Denegri dolazi formulacijom pojma *druge linije*, kao umetnosti koja stoji izvan glavnog toka društvenih procesa i oficijelnih umetničkih orijentacija. Prema Denegriju, unutar zapadne umetnosti 20. veka može se raspravljati o dva različita, međusobno isključiva toka i/ili linije umetnosti: (1) modernistički model koji predstavlja umetnost povezanu sa tradicionalnom umetnošću evropske prošlosti, pri čemu se zalažu za tradicionalne umetničke tehnike slikarstva i skulpture; (2) avangardni model koji predstavlja kritiku tradicije, napuštanje

---

<sup>295</sup> Ibid. 151–152.

<sup>296</sup> Millet, Catherine, „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, *Polja*, 156, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 1976. Prema Ješi Denegriju, *nova umetnička praksa* predstavlja skup *novih/inovativnih/drugačijih* umetničkih (a ne izvanumetničkih!) dela, koja se ogledaju kao *prakse/procesi/operacije/činjenja* (a ne završeni estetski objekti!). Denegri, Ješa, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 22; Susovski, Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, katalog izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

<sup>297</sup> Denegri, Ješa, „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“, *Književna reč*, 159, Beograd, 1981, ponovo u: Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju. Za novu umetnost sedamdesetih*, Edicija Sudac/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Zagreb/Novi Sad, 2007, 51–53.

<sup>298</sup> Denegri, Ješa, „Razlog za drugu liniju“, *Jugoslovenska dokumenta `89*, Sarajevo, 1989, 13–20.



tradicionalnih (estetskih) medija, kao i inisistiranje na subjektivitetu i ponašanju umetnika.<sup>299</sup> U tom svetlu, *druga linija*, mapira se unutar tri različita istorijska razdoblja: (1) istorijske avangarde<sup>300</sup> 1920-ih godina; (2) neoavangardne i nekonstruktivističke umetničke prakse Exat 51, Nove tendencije i grupa Gorgona 1950. i 1960-ih godina; (3) konceptualizam i nove umetničke prakse tokom 1970-ih godina. Na ovaj način, Denegri povlači bitnu metodološku razliku umetničkog istraživanja i ponašanja unutar ove dve linije: „Pod uslovnim, nipošto teorijski čvrsto utemeljenim pojmom *druge linije* naslućuje se i želi predložiti razmatranje jednog sklopa zbivanja u savremenoj umetnosti u jugoslovenskom kulturnom prostoru, zbivanja koja odudaraju ili se svesno odvajaju od nekih u toj sredini preovlađujućih tokova, da bi se nasuprot tome zasnovalo jedno zasebno područje što u svojoj osnovnoj oznaci teži radikalizaciji pojma umetnosti i, u skladu s time, radikalizaciji umetničkog ponašanja.“<sup>301</sup>

U tom svetlu, nova umetnička praksa 70-ih godina unutar jugoslovenskog umetničkog prostora afirmiše:<sup>302</sup> (I) delovanje/(delanje!), intervencije umetnika kroz ambijentalni, događajni rad (najčešće pred publikom)<sup>303</sup>; (II) korišćenje novih medija (filma, fotografije, videa) zarad dokumentacije nastupa umetnika, ali i širih istraživanja tehnoloških specifičnosti samih novih medija.<sup>304</sup> Na taj način, Ješa Denegri pravi odmak od modernistički shvaćenog završenog dela, te

---

<sup>299</sup> Denegri, Ješa, *Teze za drugu liniju*, *Quorum*, 1, Zagreb, 1991, ponovo u: Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju. Za novu umetnost sedamdesetih*, op. cit.,102-106; videti i tekstove Denegri, Ješa, *Tri istorijske etape – srodni vidovi umetničkog ponašanja*, *Umetnost oko '68-e:druga linija*, Krajnosti druge linije u istoj knjizi.

<sup>300</sup> Micićev Zenitizam, Aleksićev Dadaizam, konstruktivističke tendencije.

<sup>301</sup> Denegri, Ješa, *Razlog za drugu liniju*, katalog izložbe *Jugoslovenska dokumenta '89*, Sarajevo, 1989, 13–20.

<sup>302</sup> Važno je napomenuti i osnivanje Zbirke novih umetničkih medija u sklopu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1977. Godine, koja je prepoznala proliferaciju tehničkih medija (film, fotografija, video) u okviru konceptualne umetnosti, ali i šire u umetničkoj praksi tog vremena, te uslovila stvaranje posebne zbirke koja bi registrovala etabliranje ovih medija kao ravnopravnih formi umetničkog izraza. <http://www.msub.org.rs/zbirka-novih-umetnickih-medija-fotografija-film-video-itd>. pristupljeno 18.08.2015.

<sup>303</sup> Performans, hepening.

<sup>304</sup> „(...) Valja se sjećanjem vratiti u burne i uzbuđljive rane sedamdesete godine minuloja stoljeća, prisjetiti se atmosfere tadašnje „nove umjetničke prakse“, pod kojim su se skupnim pojmom razumijevale pojave poput konceptualne umjetnosti, umjetničkih akcija u izvangalerijskim prostorima grada i prirode, dematerijalizacije umjetničkoga objekta, izravnoga govora tijela umjetnika/umjetnice „u prvom licu“, riječju „umjetničkoga ponašanja“, a što je sve nametnulo potrebu uvođenja i korištenja tehničkih, statičkih i pokretnih medija registracije

naglasak stavlja na samog umetnika i na umetničko ponašanje: „Dalekosežnost ove promene nije samo u tome što se, kao što je pomenuto, stiglo do stadijuma dematerijalizacije umetničkog dela, već u tome što je tim isticanjem umetnikovog subjekta u prvi plan otvoreno pitanje uslova i okolnosti vrednosne kvalifikacije činova i postupaka koji se podvode pod današnji pojam umetnosti.“<sup>305</sup> *Nova umetnička praksa* ukazala je na jedan univerzalni diskurs unutar konceptualne umetnosti, čiji je angažman ipak ukazivao na specifičan lokalni kontekst vremena i prostora. Stoga se uviđa svojevrsna razlika u odnosu na zapadne (američke) konceptualne umetnosti, u kojim se umetnici iz jugoistočne Evrope ne bave svetom objekata, već mnogo više subjektivnošću i egzistencijalističkim istraživanjima, „svetom intersubjektivnih, psiholoških i duševnih odnosa.“<sup>306</sup> Uspostavljajući odnos sa vezama istorijskih avangardi, jugoslovenska konceptualna umetnost pojavljuje se unutar nezavisnih, umetničkih, studenstko-omladinskih inicijativa i institucija, koje su svesno išle na komunikaciju i provokaciju, i protiv uspostavljenog diskursa tzv. socijalističkog estetizma koji se oslanjao na umetnost „međuratnog građanskog intimizma“.<sup>307</sup> Na taj način, jugoslovenska konceptualna umetnost predstavljala je platformu za avangardno eksperimentisanje, uvođenje novih medijskih tehnologija, novih strategija samoorganizovanja i oblika političkog angažovanja; a aktivnosti u ovim krugovima određivale su se kao novolevičarske, internacionalne, čije se delovanje moglo mapirati unutar bogate razmene programa među alternativnim/neformalnim umetničkim prostorima kao što je Podrum u Zagrebu,<sup>308</sup> ali i institucijama/kulturnim centrima kao što su Studentski kulturni centar u

---

umjetničkih zbivanja (fotografija, polaroid, kseroks, film, video) među legitimne operativne postupke suvremenoga umjetnika.“ Denegri, Jerko, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

<sup>305</sup> Denegri, Ješa, „O statusu savremenog umetničkog dela“, *Književna kritika* (1), Beograd, januar–februar 1983, ponovo u: Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju. Za novu umetnost sedamdesetih*, op.cit., 54–57.

<sup>306</sup> Šuvaković, Miško, Dubravka Đurić, (eds.), *Impossible Histories*, The MIT Press, Cambridge, 2003, 212.

<sup>307</sup> Miško Šuvaković je u javnom razgovoru povodom izložbe „Trajni čas umetnosti“ i debate „Izostavljena istorija“ govorio o kulturalnom, istorijskom i političkom kontekstu '60-ih i' 70-ih godina; Videti više u: Centar za nove medije\_kuda.org (eds.), »Izostavljena istorija – Transkript debate održane 18. 11. 2005. godine povodom otvaranja izložbe *Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i' 70-ih godina XX veka* u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu«, iz *Izostavljena istorija*, kuda.read, Novi Sad 2006, str. 18–48.

<sup>308</sup> Neformalni prostor za delovanje umetnika Podrum, funkcionisao je između 1975. i 1980. godine u Zagrebu. Grupu je oformila nekolicina umetnika koji su odlučili da deluju izvan tadašnjih zvaničnih institucija. Autori oko

Beogradu,<sup>309</sup> Tribina mladih u Novom Sadu,<sup>310</sup> Galerija SC,<sup>311</sup> Galerija Nova i Galerija proširenih medija u Zagrebu, ŠKUC u Ljubljani,<sup>312</sup> ZVONO u Sarajevu, Dom na mladite u Skoplju i drugi.

---

Podruma se nisu definisali kao grupa umetnika, već su kao individualni autori delovali u zajedničkom prostoru. Njihova umetnička praksa zasnivala se na korišćenju novih medija, kao što su fotografija i film, te je stoga sam prostor Podruma bio zamišljen za izlaganje *novomedijskih* umetnosti, filmske projekcije i predavanja. Autori oko Podruma su bili: Boris Demur, Vladimir Gudac, Boro Ivandić, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Darko Šimičić, Fedor Vučemilović i drugi. Videti više u: Stipančić, Branka, „Autori oko Podruma“, u: Bašičević, Dimitrije (ed), *Nova fotografija 3*, Centar za fotografiju film i tv, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1980, 8.

<sup>309</sup> Studentski kulturni centar, osnovan je 1971. godine; osnivač je bio Beogradski univerzitet, a finansiran je iz budžeta Republike. Prvi direktor bio je Petar Ignjatović. Pored likovnog programa, bili su zastupljeni i filmski („Filmforum“) i muzički programi. Bogatsvo programa i vrhunski gosti stavljali su ga u vrh evropske avangarde 70-ih i 80-ih.

<sup>310</sup> Tribina mladih osnovana je 1954. godine u Novom Sadu, promovisući slobodu govora i dijalog o društvenim i političkim pitanjima, u duhu tzv. umerene modernističke umetnosti. Miško Šuvaković je u javnom razgovoru povodom izložbe „Trajni čas umetnosti“ i debate „Izostavljena istorija“, Tribinu mladih opisao kao „prostor simulirane slobode u rezervatu“, jer je društvo izvan „živelo u sivim, umereno-modernističkim predstavama nacionalne, mimetičke, nacionalno-disidentske umetničke prakse“. Iskakanjem iz tradicije, iz nečega što je uvek bilo provincijalno u titoističko – socijalističkom modernizmu šezdesetih i sedamdesetih godina, novosadska neoavangarda okupljena oko Tribine mladih bila je emancipatorska i slobodoumna, a upravo zbog toga bila je i pretnja kulturnoj vlasti. Početkom sedamdesetih godina, u doba kada se na kulturnoj sceni Novog Sada snažno reflektovalo *zatvaranje* upravo tog, alternativnog kulturnog prostora – uklanjanjem liberalnih stremljenja u okviru Saveza komunista Jugoslavije, dolazi i do značajne ideološke intervencije na polju kulture. Na novosadskoj sceni, smenjeni su urednički odbori nekoliko značajnih časopisa (Polja, Új Symposion, Index), promenjena je struktura Tribine mladih, izvesni umetnički radovi su zabranjeni, a nekoliko umetnika je odslužilo i zatvorske kazne zbog svog kritičkog delovanja (Miroslav Mandić i Slavko Bogdanović su 1971. godine bili osuđeni na godinu dana zatvora zbog svojih umetničkih aktivnosti u kojima je provokacija upućena državnom aparatu prešla granicu koju je država mogla tolerisati). Videti više u: Transkript debate „IZOSTAVLJENA ISTORIJA“, Debata održana 18. 11. 2005, povodom otvaranja izložbe „Trajni čas umetnosti“, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka, u Muzeju savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, <http://www.kuda.org/transkript-debate-izostavljena-istorija> i Šuvaković, Miško, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“, *Republika*, 430–431, 2008. <http://www.republika.co.rs/430—431/19.html>. pristupljeno 18.07.2015.

Konceptualna umetnost pokazala se tako kao internacionalni razvojni umetnički pokret/stil/praksa koji se pod uticajem pop-arta, neodade, fluksusa, avangarde, neokonstruktivizma i/ili minimalizma, prepoznaje kao rad na ideji, postupcima i značenjima. Za konceptualnu umetnost, rad postaje lingvistička i/ili tekstualna analiza, istraživanje i/ili rasprava o uslovima nastajanja i funkciji samog umetničkog dela unutar društva, kulture, tržišta i ideologije, ali i rad unutar specifičnih/novih područja oblika umetničkog izražavanja – teksta, filma, fotografije, ambijenta, performansa, hepeninga itd. Prema Mišku Šuvakoviću, konceptualna umetnost predstavlja svojevrsni teorijski pokret unutar umetničke prakse koja je prvi put tematizovala umetnost kao paradigmu, ali i uvela raspravu o zasnivanju umetničkog dela na ideji – na konceptualnom poretku ideja i značenja:

„Konceptualna umetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Zadatak konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela, već istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima kulture, tržišta i ideologije. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su koncepti i teorijski objekti a njihov smisao je: (1) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentovanja, recepcije i potrošnje umetnosti, i (2) zasnivanje teorijskog istraživanja u domenima umetničkog rada iz kojih je teorija bila isključena.“<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup>Galerija SC osnovana 1962. godine u sklopu kulturnog sektora zagrebačkog Studentskog centra. Pod vodstvom Želimira Košćevića, od 1966. do 1979. godine, među poznate izložbe ubrajaju se jednodnevna Hit parada, ambijenti Mladena Galića, Ante Kuduza, Ljerke Šibenik i Miroslava Šuteja, grupe OHO, didaktičkog izlaganja praznog izložbenog prostora, itd. U isto vreme, osnivaju se i Novine Galerije SC, koje su pored teorijskih i kritičkih tekstova donosile i dokumentaciju umetničkih akcija. Želimir Košćević, voditelj Galerije SC-a u Zagrebu (1969–1979), intervju sa WHW, u Novine Galerije Nova #18, Zagreb, decembar 2008.

<sup>312</sup> Škuc Galerija osnovana je 1978. godine kao deo Kulturnog centra SKUC. Prvi umetnički direktor je bio istoričar umetnosti i kustos Taja Vidmar Brejc, koji je otvorio retrospektivnu izložbu umetničke grupe OHO. Tokom osamdesetih godina, Škuc galeriju vode Dušan Mandić, Marina Gržinić i Barbara Borčić. Karakteristike ovog perioda su izložbe medijskog karaktera te prezentacija umetnika kao što su Raša Todosijević, Mladen Stilinović, Goran Đorđević, Irvin, VSSD, Bojan Gorenc i Marjetica Potrč.

<sup>313</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 147.

*Poremećaj* koji je unela konceptualna umetnost u modernističku likovnu kritiku, bazira se na kritici visokog modernizma, tačnije – na teorijskim postavkama i likovnoj kritici Klementa Grinberga (Clement Greenberg)<sup>314</sup>, koja je isključila tekstualne i konceptualne radove iz sveta umetnosti, kao i određivanje umetnosti zavisne od teorijskih i ideoloških uticaja. Modernistička paradigma Klementa Grinberga zasniva se na analizi (formalističkog) slikarstva kao autonomnog medija, koji se ogleda u formalističkoj realizaciji/razvoju umetničkog dela kao nečemu originalnom, iskustvenom, individualnom, nekazivom, *haptičkom*, gestualnom. Oslanjajući se na kantovske i neokantovske ideale,<sup>315</sup> Klement Grinberg je doživljaj umetničkog dela postavio kao zavisan od estetskih sudova (sudova ukusa!), koje su isključivo stvar iskustva, te koji se ogledaju u iskustvu umetnikovog rada sa materijalom, ali i vizuelnog iskustva (dobrog ukusa!) posmatrača. U tom svetlu, Grinberg izbegava teorijski diskurs umetnosti, a kao kritičku evaluaciju dela postavlja važnost kreativnog i stvaralačkog izraza – spontanosti, intuicije, emocije, neposrednosti. Dela visokog modernizma, tako, predstavljaju dela koja su nastala od strane individualnog, originalnog stvaralačkog izraza/gesta umetnika koji ukazuje i propituje samu prirodu medija. Prema Grinbergu, individualni umetnik (a ne grupa i/ili kolektiv), predstavlja nosioca umetničkih (i kulturalnih) promena i pokazuje se kao slobodni individualac, izražavajući svoja osećanja i emocije.<sup>316</sup> Na ovakav model visokog modernizma ukazao je i Čarls Harison (Charles Harison), koji slavi individualnog umetnika (ili sasvim retko – umetnicu), upravo zbog toga što proširuje granice kulture i psihe, što se izvodi traganjem za novim efektima: „Tako, na primer, rad američke 'prve generacije' slikara, ili posebno Poloka, povezan je sa

---

<sup>314</sup> Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishing, Oxford–Cambridge, 1993, 754–760.

<sup>315</sup> Filozofske strategije Imanuela Kanta (Immanuel Kant) govore o moći prosuđivanja, o pojmu lepog i o ukusu. Prema Kantu, da bismo mogli razlikovati lepo od onoga što to nije, koristimo se uobraziljom koja proizlazi od subjekta i njegovog osećanja zadovoljstva ili nezadovoljstva. U tom svetlu, i ukus predstavlja moć prosuđivanja jednog predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja bez ikakvog interesa. Predmet takvog (opšteg) dopadanja, prema Kantu, naziva se lepim. Kant takođe uvodi i razliku između prirodne i umetničke lepote, pri čemu se prirodna lepota definiše kao lepa stvar, dok umetnička lepota predstavlja lepu predstavu o nekoj stvari. Videti više u Kant, Immanuel, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, 102–200.

<sup>316</sup> Ovakav diskurs o individualnim umetničkim slobodama, kao i neposrednim izražavanju ljudskih emocija i osećanja, odraz je i tadašnjeg američkog društva i politike, koja se u hladnoratovskim podelama pokazala kao društvo koja promoviše slobodu izražavanja nasuprot striktnog cenzorstva Sovjetskog Saveza.

oslobođenjem i pročišćenjem umetničkih izvora izraza (ekspresije), i sa mogućnošću veće spontanosti i trenutnosti u slikanju.<sup>317</sup> Stoga se umetničko delo ukazuje poput prirodnog predmeta, prirodne situacije i/ili događaja. Umetničko delo, shvaćeno unutar modernističkog diskursa, tako je postavljeno izvan teorije i/ili filozofije. Grinberg i ukazuje na dela apstraktnog ekspresionizma, lirске apstrakcije i/ili enformela, koja su zasnovana na vrednostima izvan društvenog, kulturalnog i ideološkog diskursa. Ovako shvaćen visoki modernizam, posmatran iz perspektive Grinbergovih kritičkih i estetičkih standarda, prioritet slike zadobija formalističko-esencijalistički kvalitet zasnovan na estetici i medijskoj specifičnosti slike. Modernističko slikarstvo se zapravo orijentisalo prema ravnini,<sup>318</sup> prema ravnoj plohi i obliku. Imajući u vidu da Grinberg svoju teoriju iznosi u domenu slikarstva, ravnina i dvodimenzionalnost postale su glavne odrednice i jedinstvena svojstva i/ili aspekti modernog slikarstva, koji se ne mogu naći kod drugih medija, umetničkih disciplina. Modernističko, formalističko slikarstvo je tako postalo specifičan, jedinstven i autonoman medij, koji ne deli zajednička svojstva/aspekte sa drugim likovnim medijima, kao što je na primer skulptura. Na taj način je Grinbergovim postavkama ostvarena težnja ka autonomijama svih pojedinačnih umetničkih disciplina, koja pretpostavlja nezavisnost svih umetničkih medija u odnosu na druge, te koja raspolaže zasebnim sredstvima izražavanja bez uticaja jednih medija na druge. Konsekventno prethodnim premisama, autonomija medija, tako, ukazuje na univerzalnost modernističkog doživljaja i razumevanja sveta umetnosti, a tako i samog umetničkog dela.

Grinbergova teorija modernističkog slikarstva kao autonomnog medija je, zapravo, utemeljena na vizuelnosti, na striktno optičkom (optike unutar diskursa moderne fiziologije) i dvodimenzionalnom obliku (percepcije unutar diskursa psihologija), koja se zasniva na određenim setovima zakona – teorije boja, apstraktnih teorema i/ili teorije vizuelne percepcije:

„Suština modernizma počiva na upotrebi specifičnih metoda određenih disciplina u cilju sopstvene kritike, ali ne sa intencijom da subvertira, već da se utvrdi čvršće u svojoj oblasti kompetencija (...) Granice koje konstituišu slikarski medij – ravna ploha, njen oblik, svojstva

---

<sup>317</sup> Hanison, Charles, „A Kind of Context“, *Essays on Art and Language*, Basil Blackwell. Oxford, 1991, 4–5.

<sup>318</sup> Denegri, Ješa, „Clement Greenberg i kritika kontinuiteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije“, *Hijatusi modernizma i postmodernizma*, Prometej, Novi Sad, 2001,75.

pigmenata – predstavljaju pozitivne faktore, te su otvoreno priznati (...) Plošnost kojom je modernistička slika determinisana nikada nije apsolutna plošnost. Pojačana pikturna senzitivnost površine moderne apstraktne slike nije u stanju da obezbedi više skulpturalnu iluziju (trompe-l'oeil), ali ona zato nudi i mora da nudi optičku iluziju. Prvi beleg nanesen na površinu slike destruiira njenu doslovnu i krajnju virtualnu plošnost, ali efekti belega umetnika poput Mondrijana i dalje nude optičku iluziju koja anticipira treću dimenziju. Tek tada imamo strogo pikturnu, optičku treću dimenziju (...) u koju posmatrač može gledati, kroz koju može putovati, samo okom.<sup>319</sup>

Grinbergovo shvatanje modernističkog slikarstva zasniva se na apstrakciji, tačnije – na odricanju tematike, pejzaža i mrtve prirode.<sup>320</sup> Međutim, kada je reč o fotografiji, Klement Grinberg odriče se stava o apstraktnoj i gestualnoj umetnosti, te prednost daje *čistoj fotografiji* koja se može naći unutar rada pripadnika *Grupe f/64*,<sup>321</sup> u *socijalnom dokumentarizmu*<sup>322</sup> i *kalifornijskom modernizmu*<sup>323</sup>. Kako Klement Grinberg navodi, fotografija mora da saopšti priču

---

<sup>319</sup> Cf. Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford–Cambridge, 1993, 754–760.

<sup>320</sup> Vidi: Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 222.

<sup>321</sup> Grupa f/64 osnovana je 1932. godine od strane Edvarda Vestona, Ansel Adamsa i Imodžen Kaningam, a članovi grupe bili su Willard Van Dyke (Willard Van Dyke), Džon Pol Edvards (John Paul Edwards) i drugi autori koji su se zalagali za formu i preciznost fotografske slike. Članovi grupe su na fotografiju gledali kao na specifičnu vrstu medija sa sopstvenim optičkim, hemijskim i estetskim osobinama. Naziv „f/64“ odnosi se na najmanji otvor blende, kojim se postiže maksimalna dubinska oštrina fotografije, tačnije – vizuelna jasnoća fotografske slike. Vels, Liz (ed), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2007, 365, Warner, Marien, Mary, *Photography – A Cultural History*, Laurence King Publishing, London, 2002, 485–486. ili Frizot, Michel (ed), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, 272–280.

<sup>322</sup> Socijalni dokumentarizam prisutan je u radovima američkih fotografa okupljenih oko projekta „Uprava za zaštitu farmi“ („Farm Security administration“, FSA): Voker Evans (Walker Evans), Dorotea Lang (Dorothea Lange), Artur Rotstajn (Arthur Rothstein), Rasel Li (Rusel Lee), a zatim i kod fotografa koji su radili izvan ovog projekta: Margaret Burk Vajt (Margaret Burke White), Luis Hajn (Lewis Hine), Bernis Abot (Bernice Abbot) i drugi.

<sup>323</sup> Kalifornijski modernizam, odnosno formalizam i autori kao što su Edvard Veston (Edward Weston), Ansel Adams (Ansel Adams), Imodžen Kaningam (Imogen Cunningham) i drugi.

da bi funkcionisala kao umetnost.<sup>324</sup> Priroda samog fotografskog medija, kao i njena relativno skorašnja istorija, ukazuju na određene kriterijume koje fotografija mora da zadovolji da bi postala umetničko delo.<sup>325</sup> Ona mora ispunjavati kriterijume objektivnosti, autentičnosti, originalnosti, ali i kvalitetnu tehničku (re)produkciju slike koja se zasniva na skladu kompozicije, skladu tonaliteta (odnosa svetlosti i senke), kao i izvrsnu prezentaciju, postprodukciju.<sup>326</sup> U tom svetlu, za razliku od teorijskih postavki o slikarstvu koje odbacuju tematiku insistirajući na čisto likovnim elementima, unutar fotografije Klement Grinberg ipak insistira na fotografskim elementima. Na taj način, radovi umetnika fotografa koji svoju praksu zasnivaju na tehničkim (kolažno-montažnim) eksperimentima i apstrakciji,<sup>327</sup> koji su nastajali u okviru avangardnih umetničkih pravaca,<sup>328</sup> nisu odgovarale Grinbergovom shvatanju fotografije,<sup>329</sup> jer su se bazirale na destrukciji fotografske slike.<sup>330</sup> Prema Grinbergu, avangardne umetničke tehnike imitiraju procese stvaranja i funkcionisanja umetnosti, te se stoga avangarda može dovesti u vezu sa kičem, koji u stvari imitira efekte umetnosti.<sup>331</sup> O originalnosti likovnih medija i medijima tehničkog

---

<sup>324</sup> Greenberg, Clement, „Four Photographers“, *New York Review of Books*, 23. January 1964, cit. u Vels, Liz (ed), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2007, 357.

<sup>325</sup> Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 222–223.

<sup>326</sup> Klement Grinberg izdvađa fotografski rad Edvarda Vestona (Edward Weston), upravo zbog karakterističnog realističkog pristupa koja se ogleda u akcentovanju fotografisanog objekta/forme postignutom tonskom gradacijom i akcentovanjem teksture. Greenberg, Clement „The Camera’s Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston“, op.cit., 222–223.

<sup>327</sup> Prođužene ekspozicije, preklapanje negativa, solarizacija fotografske slike, fotogrami, kao i konstruktivistička rešenja u dizajnu plakata, postupci su koji se mogu naći kod umetnika kao Laslo Moholj Nađ (Laszlo Moholy Nagy), El Lisicki (El Lisicky), Man Rej (Man Ray), Kristijan Šad (Christian Schad) itd.

<sup>328</sup> Futurizam, dada, nadrealizam, bauhaus i-ili ruski konstruktivizam.

<sup>329</sup> Interesantno je napraviti razliku u pristupu prema avangardi, jer, za razliku od Grinbergovog stanovišta, Valter Benjamin je zapravo osporavao grinbergovski fotografski modernizam strejt fotografije, te podržavao upravo avangardne tehnike, naročito fotomontažu. Videti više u: Benjamin, Valter, „The Autor as Producer“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Education LTD, London, 1982, 15–31.

<sup>330</sup> Greenberg, Clement, *Detached Observations*, [www.sharecom.ca/greenberg/detached.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/detached.html), pristupljeno 03. 08. 2014.

<sup>331</sup> Clement Grinberg, „Avant-garde and Kitsch“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell, Oxford, 2002, 546.



porekla, pisao je i Andre Bazin (André Bazin),<sup>332</sup> karakterišući fotografsku sliku kao suštinski objektivnu, koja nastaje automatski, bez ikakve kreativne intervencije čoveka: „Osobenost fotografa ulazi u fotografsku sliku samo na osnovu izbora predmeta koji se fotografiše i načina na koji će je upotrebiti. Iako konačni rezultat može odražavati nešto od fotografove ličnosti, on ipak ne igra istu ulogu kao što to je to slučaj kod slikara. Sve umetnosti se zasnivaju na prisustvu čoveka, a fotografija na njegovom odsustvu. Fotografija utiče na nas kao prirodni fenomen, kao cvet ili ledeni kristal čija je lepota neodvojiva od njihovog porekla“.<sup>333</sup> Takođe, poput Grinberga, usredsređujući se na formalna i tehnička svojstva fotografske slike, Džon Šarkovski (John Szarkowski) u propratnom tekstu izložbe *The Photographer's Eye (Fotografovo oko, 1964)*, ukazuje na osnove fotografske odlike koje su neophodne da bi ona bila tretirana/valorizovana kao umetnost: zasnovanost na činjenicama, detalj, kadriranje, ekspozicija i tačka posmatranja.<sup>334</sup> U isto vreme, Džon Šarkovski podržava i nezavisnost fotografije kao umetničke discipline – modernističku autonomiju medija, objašnjavajući koncept izložbe i selekciju radova kao samo fotografske: „Slike reprodukovane u ovoj knjizi (...) stvorene su iz različitih razloga, od ljudi sa različitim interesima i talentom. U stvari, one imaju malo toga zajedničkog osim njihovog uspeha i rečnika: ove slike su sasvim sigurno fotografije. Vizija koju one dele ne pripada ni jednoj školi ili teoriji estetike, već samoj fotografiji.“<sup>335</sup> U tom svetlu, ovakva vrsta naglašavanja estetičkog realizma fotografske slike kao i autonomije medija, postala je glavna odlika unutar institucionalnih okvira sveta (moderne!) umetnosti.

Međutim, nasuprot Grinbergovim teorijskim pozicijama, bilo da je reč o slikarstvu ili fotografiji, ukazale su se teorijske i umetničke prakse koje se nisu mogle identifikovati sa visokim modernizmom i njegovom pretpostavljenom autonomijom umetničkog dela. Unutar istorije umetnosti modernizma i modernističkoj *vladavini ukusa* suprotstavila su se

---

<sup>332</sup> Bazin, André, Hugh Gray, „The Ontology of the Photographic Image“, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4. Summer, 1960, 4–9.

<sup>333</sup> Ibid.7.

<sup>334</sup> Szarkowski, John, *The Photographers Eye*, Muzej moderne umetnosti, Njujork, 1964.

<http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm> i

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3231/releases/MOMA\\_1964\\_0018\\_1964-05-27\\_20.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3231/releases/MOMA_1964_0018_1964-05-27_20.pdf?2010). pristupljeno 05.08.2014.

<sup>335</sup> Ibid.

dela/radovi/prakse umetnika i teoretičara čije se zamisli baziraju na konceptima i kontekstualizaciji procesa stvaranja, izlaganja, tumačenja, recepcije (sveta) umetnosti. U tom svetlu, Grinbergovoj formalističko-modernističkoj estetici baziranoj na ukusu, vizuelnosti/likovnosti, postavljena je konceptualna umetnost.<sup>336</sup> Stoga, ukoliko se konceptualna umetnost sagledava unutar diskursa modernističke paradigme, ona označava kraj/dovršenje projekta apstraktne (ekspresionističke) umetnosti, zasnovan na plošnosti, pikturnosti, gestualnosti, te uvođenjem novih umetničkih dela/(praksi!) zasnovanim na konceptu, činu stvaranja kao procesu i kritici društva, kulture i sveta umetnosti. Konceptualna umetnost je tako, preuzela teorijski diskurs sveta umetnosti, pomerajući granice umetničkog dela ka idejama i konceptima.

Pojam konceptualne umetnosti prvi put je uveden od strane Sola Le Vita (Sol LeWitt), koji je 1967. godine, upravo iznoseći svoje stavove o pojmu koncepta (kao opšte odredbe umetničkog dela) i pojmu ideje (kao elementa koncepta pomoću koje se izvršavaju koncepti), postavio kao najvažnije elemente unutar umetničkog dela/delovanja: „Služeći se jezikom konceptualne umetnosti, umetnik najpre utvrđuje projekte i donosi odluke, dok samo izvođenje postaje mehanički posao. Ideja je postala sprava koja proizvodi umetnost.“<sup>337</sup> Kao umetnik, radeći konceptualnom strategijom, Sol Le Vit je zapravo napravio pomak od modernističke

---

<sup>336</sup> Novonastali karakter umetnosti na sličan način opisuje i Artur Danto: „Gombrich je pristupao umjetnosti kao povjesničar, Greenberg u prvom redu kao kritičar. Ja sam to učinio kao filozof, osjetivši kako je pop-art potaknuo filozofski problem i zapitavši se zbog čega je neki predmet poput Warholove Kutije Brillo iz 1964. godine bio umjetničko djelo, dok su bezbrojne kutije Brillo u samoposluživanju bile tek ambalaža za čeličnu vunu natoplenu sapunom za čišćenje posuđa. Kako su mogle biti umjetnost kad su predmeti koji su im po svemu nalikovali bili „tek obične stvari“? Primijetio sam kako je oblik tog pitanja zajednički čitavoj skupini filozofskih pitanja – primjerice, onome kojim su opsjednuti epistemolozi: po čemu se san može razlikovati od iskustva budnosti, budući da ne postoji nikakav unutrašnji kriterij po kojem bi se oni mogli razlikovati. Činilo mi se da je pop-art, koliko god to nevjerovatno moglo izgledati onima koji ga nisu simpatizirali (a takvi su bili mnogi moji prijatelji umjetnici), konačno pronašao pravi oblik filozofskog pitanja o naravi umjetnosti. Pop-art omogućio je da filozofi pristupe umjetnosti filozofski! Umjesto da pokušaju definirati umjetnost kao takvu, znatno prihvatljiviji problem bio je kako filozofski razlikovati stvarnost od umjetnosti, kada one vizualno nalikuju jedna drugoj.“ Danto, Arthur C., „Filozofija i suvremena umjetnost“, *Život umjetnosti*, <http://www.ipu.hr/uploads/documents/405.pdf>. pristupljeno 15.08.2014.

<sup>337</sup> LeWitt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, Blacwell, Oxford, 2002, 846.

(minimalne, apstraktne, geometrijske) umetnosti ka umetnosti koja se zasnivala na unapred razrađenoj koncepciji izvođenja vizuelnog umetničkog rada, čije rešenje ne zavisi od njegove (umetnikove) individualne/autorske manuelne veštine, već od publike i/ili profesionalnih zanatlija. Na taj način, Le Vit je ukazao na proces dematerijalizacije umetničkog dela u kojem sama ideja zapravo postaje umetničko delo. Ovako shvaćen pojam dematerijalizacije umetničkog dela i/ili objekta uvela je Lusi Lipard (Lucy Lippard) zajedno sa Džonom Čendlerom (John Chandler),<sup>338</sup> objašnjavajući konceptualnu umetnost kao umetnost koja nema svoju materijalnu/predmetnu vidljivost, već se ona ogleda u procesualnim umetničkim praksama rada sa telom, oblicima ponašanja i/ili tekstualnim formacijama.<sup>339</sup> Ideja dematerijalizacije umetničkog objekta za Lusi Lipard i Džona Čendlera zasniva se na prevazilaženju vizuelnog, čulnog i/ili estetskog objekta umetnosti kao završenog dela i/ili komada, ukazujući tako na delo kao situaciju i/ili proces unutar određenog prostora i vremena. Ideja o dematerijalizaciji umetničkog dela, tako, ukazuje na: (I) „rad sa fenomenima prirode, ljudskog duha i jezikom“<sup>340</sup>; (II) subverziju umetničkog dela, njegovog statusa i funkcija kao i „njegovih ideoloških i ekonomskih vrednosti u građanskom potrošačkom društvu“<sup>341</sup>; (III) ideologiju i duh studentskih demonstracija koje su započele 1968. godine zajedno sa nastankom i širenjem kontrakulture, feminizmom, novom levicom i hipi kulture.<sup>342</sup>

---

<sup>338</sup> Lippard, Lucy, „The Dematerialization of Art“, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT press, Cambridge, 1999, 46–50. Ili Lippard, L. and J. Chandler, „The Dematerialization of Art“, *Art International*, 12, 1968, 31–36, 31. Pojam *dematerijalizacije* Lusi Lipard i Džon Čendler zapravo preuzimaju od Jozefa Šilingera (Joseph Schllinger), koji taj pojam koristi samo u metaforičkom smislu opisujući evoluciju umjetnosti. Videti više u Schillinger, J., *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, 1948, 17.

<sup>339</sup> Miško Šuvaković određuje ovu formulaciju unutar umetničkih praksi od nastanka pozne neodade, preko fluksusa, siromašne umetnosti, anti form umetnosti, postminimalizma do teorijske konceptualne umetnosti. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 149.

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Ibid.

Pojam dematerijalizacije naišao je i na oštru kritiku od strane Terija Etkinsona (Terry Atkinson) i ostalih članova grupe *Art&Language*,<sup>343</sup> koji su pokušali da se distanciraju od ovog oblika konceptualne umetnosti. Ubrzo nakon objavljivanja teksta Lusije Lipard i Džona Čendlera, Teri Etkinson izneo je nekoliko primedbi o osnovnim tezama teksta, među kojima je i nemogućnost potpune dematerijalizacije umetničkog objekta, jer, kako Etkinson tvrdi, ona uvek postoji kao entitet, jedino što je u ovom kontekstu ona nedohvatljiva ljudskim čulima: „Svako umetničko delo (ideja) koju ste kao primer naveli u vašem članku, sa nekoliko izuzetaka, predstavlja umetničko delo kao objekat. Iako oni nisu umetnički objekat u tradicionalnom smislu reči, ali svakako jesu objekti u nekom obliku, da li u čvrstom, plinovitom ili tečnom stanju. I zbog toga predlažem da se pitanje forme koncentriše prema sadržini, te da se pojam dematerijalizacija upotrebljava metaforički.“<sup>344</sup> Na taj način, dematerijalizacija kao pojam ne označava potpuno ukidanje materijalnog u umetničkom delu, već je pre reč o radnom pojmu,<sup>345</sup> koji se uvodi za određivanje umetničkih praksi čije izvođenje i značenje zavise od mentalnih procesa i/ili ideje rada. Teri Etkinson je zapravo ovu vrstu kritike/izjave upotrebljavao da bi usmerio pažnju na teorijske nedostatke filozofije estetike, ukazujući na potrebu za mnogo strožom terminologijom i dijalektikom koje se primenjuju u opisivanju *delujućeg, procesualnog i nemirnog* objekta.<sup>346</sup> Za grupu *Art&Language*, konceptualna umetnost postala je (teorijski) govor o umetnosti, tačnije, rasprava o odnosima unutar umetnosti – teorije – ideologije (ukazujući na zablude/paradokse/iluzije sveta umetnosti),<sup>347</sup> koja je bila isključena tokom grinbergovskog

---

<sup>343</sup> Grupa umetnika i teoretičara osnovana 1968. godine u Engleskoj, čiji su osnivači bili Teri Etkinson, Dejvid Beinbridž, Majkl Boldvin i Harold Harel, kojima su se kasnije priključili i Čarls Harison (Charles Harrison) i Džozef Košut. Kasnije se delovanje grupe proširilo i na izdavačku delatnost, osnivanjem Fondacije *Art&Language Press* i časopisa *Art-Language*.

<sup>344</sup> Videti više u Atkinson, T., „Concerning the article 'The dematerialization of art'“ in: A. Alberro and B. Stimson (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, 1999, 52–58, 57.

<sup>345</sup> Lusi Lipard kasnije prihvata sugestije Etkinsona, te priznaje problematičnost samog pojma dematerijalizacije, ispravljajući se da za nju ona predstavlja samo radni pojam. Videti više u Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York, 1973.

<sup>346</sup> Atkinson, T., „Concerning the article 'The dematerialization of art'“, op.cit. 53.

<sup>347</sup> Raniji radovi članova grupe *Art&Language* predstavljali su ironički odnos prema modernističkoj paradigmi, podvrgavajući kritici njene mitove. Prema Čarlsu Harisonu, ovi radovi su nagoveštavali *proto-post-modernistički* eklektizam i ironiju. Takođe, prema ovom autoru, rad sa teorijskim konstrukcijama filozofije i lingvistike ima za

visokog modernizma. Grupa *Art&Language* je svoje delovanje postavila izvan okvira/prostora stvaranja umetničkih dela, otvarajući tako prostor za umetnost koja zavisi od ideja – od ideja zasnovanim na jeziku. Na taj način, pojava jezika (*teorijskog govora*) kao umetničkog dela, nije rezultat dematerijalizacije umetničkog objekta, već složenih promena unutar semiotički uređenog konteksta i jezika sveta umetnosti.<sup>348</sup> Konceptualna umetnost je pod snažnim uticajem ideje kao jezika, otvorila jedno sasvim novo polje delovanja u kojem je jezik postao novi materijal za rad. U tom svetlu, konceptualni umetnici preuzeli su polemičku poziciju unutar umetnosti, definišući svoju umetničku praksu unutar jezika i/ili lingvističko analognih sistema, ukazujući tako na apriornost jezika i ideje, nasuprot vizuelnog i senzornog iskustva/zadovoljstva,<sup>349</sup> jer umetnost ne postoji bez jezika.<sup>350</sup>

Insistiranje na analitičnosti i lingvističko-semiotičkom istraživanju, raspravi o prirodi i konceptu umetnosti, bili su svojstveni ranoj teorijskoj ili analitičkoj konceptualnoj umetnosti. Međutim, od druge polovine 70-ih godina sve do , dolazi do svojevrsnog obrta ka istraživačkim praksama umetnosti unutar antropološke,<sup>351</sup> postmarksističke<sup>352</sup> i poststrukturalističke

---

cilj kritiku modernističkog teorijskog diskursa, koji je biografije individualnih autora/umetnika postavljao na mesto kritičke evaluacije, ukazujući tako na jedinstvenu auru *umetnika genija*. Na taj način, Čarls Harison podržava promenu koju je donela konceptualna umetnost, o umetnosti kao otvorenom i nestabilnom konceptu koji ne zavisi samo od sopstvenih autonomnih problema medija, već i od društvenog i kulturalnog konteksta datog vremena. Kritiku modernizma, tako, Čarls Harison ne vidi samo u kritici koncepta umetnosti, već i u kritici autoriteta i razotkrivanja moći mehanizama sveta umetnosti koja je takvu umetnost *stvorila*. Videti više u: Harrison, Charles, „Art&Language: neki novi uslovi i preokupacije u prvoj deceniji“, *Hijatusi modernizma i postmodernizma*, Prometej, Novi Sad, 2001, 78–82. i Harrison, Charles, „Art object and artwork“, *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989, 61–64.

<sup>348</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 45.

<sup>349</sup> Smith, Roberta, „Conceptual Art“, in: Nikos Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art*, Harper and Row, New York, 1981, 256–270.

<sup>350</sup> Weiner, Lawrence, „Interview“, *Avalanche*, Spring, MOMA, New York, 1972, 72.

<sup>351</sup> Džozef Košut govori o umetniku antropologu koji ne istražuje druge, neevropske kulture, već se bavi svojom sopstvenom. Videti više u: Kosuth, Joseph, „The artist as Antropologist“, *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990* by Joseph Kosuth, Gabriele Guericio, The MIT Press, Cambridge, 1991, 107–128.

<sup>352</sup> Miško Šuvaković postmarksizam koristi u kontekstu umetnosti koja predstavlja nihilističku i ciničku umetničku praksu, tačnije – kritiku masovno medijske društvene konstrukcije. Videti na primer: Žižek, Slavoj (ed), „Cynism as

analize/kritike društva i kulture, koja se unutar teorijske prakse označava sintagmom postkonceptualna umetnost<sup>353</sup>:

„Ranoj teorijskoj i analitičkoj konceptualnoj umetnosti svojstveno je izgrađivanje teorijskih objekata kao formalnih, apstraktnih i lingvističkih modela rasprave prirode i koncepta umetnosti. U poznoj konceptualnoj umetnosti nastaje obrt od teorijskih hipotetičkih konstrukcija (metateorije o umetnosti i iz umetnosti), ka umetničkim delima koja preuzimaju u kulturološkom smislu kompleksnu višeznačnost i medijsku razređenost. Poznu konceptualnu umetnost karakterišu odsustvo jedinstvenog stila, individualizam i intertekstualno povezivanje najrazličitijih vanumetničkih fenomena (kulture, politike, duhovnosti, narativnog (biografskog, autobiografskog) i teorijskog) u složene modele prikazivanja konstrukcije društvenih identiteta.“<sup>354</sup>

Postkonceptualna umetnost ukazuje na različite pluralne taktike medijskog i konceptualnog rada unutar sveta umetnosti. Za razliku od rane konceptualne umetnosti u kojoj je naglasak bio na teorijskoj/jezičkoj kritici i izvedbi vizuelnih slikarskih i/ili skulptorskih umetnosti, za postkonceptualizam naglasak se stavlja na medijsko dekonstruisanje odnosa visoke i popularne kulture kao specifičnog rada unutar novih medijskih oblika umetničkog izražavanja – fotografije, filma, videa, body arta, performansa. Postkonceptualizam ili pozna konceptualna umetnost se, tako, sa kraja 70-ih godina, a kasnije i definišući se kao neokonceptualizam 80-ih i

---

a Form of Ideology“, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, 312–314. i Šuvaković, Miško, „Post i neokonceptualizmi: Kritička umetnost, logika zazornosti i taktike zavođenja“, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 629.

<sup>353</sup> Prema Mišku Šuvakoviću, postkonceptualna umetnost može se odrediti unutar vremenskog toka od druge polovine 70-tih i tokom 80-tih godina, označavajući tako umetnost pozne konceptualne umetnosti, ali i umetnost posle konceptualne umetnosti i/ili postmodernistički pokret. Kako Šuvaković navodi, postkonceptualizam se može koristiti i u varijantnim terminima kao što su: umetnost bez presedana, pluralna umetnost, konceptualizam i postmodernizam, avangarda posle sedamdesetih, umetnost u krizi prikazivanja, neokonceptualizam itd. Šuvaković, Miško, „Post i neokonceptualizmi: Kritička umetnost, logika zazornosti i taktike zavođenja“, op.cit. 627.

<sup>354</sup> Ibid.

90-ih godina,<sup>355</sup> može okarakterisati na sledeći (*otvoreni/neizvesni*) način: (1) korišćenje neslikarskih metoda prikazivanja nastalo pod uticajem formalnih, analitičkih, semiotičkih analiza konceptualne umetnosti ali i popularne/masovne, medijske, postmoderne kulture; (2) pomeranje pažnje sa visoke/elitne umetnosti ranog konceptualizma na masovnu medijsku kulturu i umetnost koja se ogleda u delovanju unutar šireg polja kulture, društva, politike i/ili tržišta (izlazak iz muzeja i galerija!); (3) interes za poststrukturalističke teorijske analize kulture i društva – dekonstrukcija (Derida), teorijska psihoanaliza (Lakan), teorije simulacije (Bodrijar) itd; (4) izvođenje preciznih i visokotehnoloških, medijskih umetničkih radova.<sup>356</sup>

Na taj način, unutar rane i pozne konceptualne umetnosti – (post)konceptualne umetnosti,<sup>357</sup> može se prepoznati zajednički istorijski kontekst nastanka (druga polovina XX veka), tačnije kontekst društvenih, političkih i tehnoloških promena – rat u Vijetnamu, pokret za građanska prava, razvoj feminističkih politika/teorija, studentski protesti, ali i širenje masovnih medija, dostupnost filma i fotografije – koji su uticali na razvoj umetnosti, umetničkih i galerijskih praksi, zapravo, šireg sveta umetnosti. Odbacivanjem klasičnih/modernističkih vidova umetničkih izražavanja (slikarstvo/skulptura), paralelno sa društvenim i tehnološkim promenama, (post)konceptualna umetnost otvorila je vrata istraživanju novih medija, a među njima svakako i najrasprostranjenijeg medija unutar konceptualnih praksi, medija fotografije. Međutim, kako Ješa Denegri ukazuje, upotreba novih medija/tehničkih slika kao što su fotografija i film, „nije, podrazumeva se, nipošto samo tekovina sedamdesetih godina, ali to je nesporno decenija u čijoj se umetničkoj produkciji takve slike, kao možda nikada dotle, u praksama savremenih umetnika tako intenzivno koriste.“<sup>358</sup> Fotografija je već tokom 60-ih godina bila jedna od najprepoznatljivih oblika komunikacije unutar masovne kulture. Procvat modne industrije,

---

<sup>355</sup> Neokonceptualizam se može koristiti i kao varijantni termin postkonceptualizma, ali pre svega se označava kao terminološka oznaka postkonceptualnih strategija u umetnosti koja ukazuje na relacije sa konceptualizmom 60-tih i 70-tih godina, postmodernizmom, neoekspresionizmom, simulacionizmom, post-pop artom 80-tih i 90-tih godina.

<sup>356</sup> Ibid. 629.

<sup>357</sup> U daljem radu koristiću termin (post)konceptualna umetnost referišući o istorijskom periodu od kraja 60-ih do 90-ih godina XX veka, ali i za opis umetničkih praksi koje koriste konceptualne strategije, naglašavajući ideju, a ne formalne kvalitete nekog umetničkog medija.

<sup>358</sup> Denegri, Ješa, „Tehničke slike: Fotografija, flm i video u novoj umetnosti sedamdesetih“, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1996, 165.

fotografske ilustracije na koricama LP ploča kao i foto-žurnalizam, bili su deo masovnih medija, gde je fotografija bila posmatrana jedino unutar komercijalnog, popularnog i/ili dokumentarnog<sup>359</sup> diskursa. Promena položaja fotografije unutar umetničkog diskursa prati se od nastanka pop-arta i korišćenja fotografija u sklopu umetničkih dela koja su upućivala na (kritiku) masovne potrošačke kulture i društva,<sup>360</sup> pomoću koje je fotografija ušla u galerijske prostore, a u okviru (post)konceptualne umetnosti,<sup>361</sup> fotografija postala prihvaćen i validan medij umetničkog izražavanja:

„Fotografija je bila sredstvo pomoću kojeg je izlazak konceptualne umetnosti iz zatvorenog kruga modernizma bio ostvariv *kao praksa*. Međutim, sama fotografija nije interesovala konceptualne umetnike, tako da je fotografska slika imala kritičko dejstvo, a fotografija nije u teoriji prihvaćena kao autonomni medij. Fotografija je tada imala indirektnu ulogu: omogućila je konceptualnoj umetnosti da ponovo uspostavi vezu sa svetom društvenih pojava, bez pružanja podrške premodernističkoj odbrani piktorijalnog.“<sup>362</sup>

Unutar jugoslovenskog prostora tokom 1960-ih godina, može se govoriti o svojevrsnom fotografskom amaterizmu, u kojem se on pojavljuje kao umetnička i primenjena fotografija, koje su obe najčešće radili isti fotografi.<sup>363</sup> Razlozi tome jesu i nepostojanje formalnog, akademskog obrazovanja, te je stoga fotografsko podučavanje bilo jedino vezano za neformalno obrazovanje

---

<sup>359</sup> Kako Liz Vels navodi, dodatak u boji časopisa Sunday Times pokrenut je 1962. godine. Vels, Liz, *Konceptualna umetnost i fotografija*, u Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 374.

<sup>360</sup> Poput Endija Vorhola, Roja Lihtenstajna, Dejvida Hoknija, Ričarda Hamiltona.

<sup>361</sup> Izložbe kao što su Op Losse Schroeven – *situaties en cryptostructuren* (*Square Pegs in Round Holes. Situations and Cryptostructures*) 1969, i *When Attitudes Become Form* (*works-concepts-processes-situations-information*) uvele su konceptualnu umetnost, a time i nov način upotrebe fotografije.

Op losse schroeven : *situaties en cryptostructuren*, Stedelijk Museum Amsterdam 1969, de Wilde, Edy, Beeren, Wim; Szeemann, Harald, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (*Works – Concepts – Processes – Situations – Information*), Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, 1969.

<sup>362</sup> Roberts, John (ed.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966–1976*, Camerawords, London, 1997, 9. citirano u Liz Vels (ed.), *Fotografija*, op.cit. 375.

<sup>363</sup> Bernik, Stane, „Razlozi za jednu inicijativu – NF1“, *SPOT 3*, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1973, str. 21.



koje je funkcionisalo kroz udruženja foto-klubova sa koncepcijom socijalističkog amaterizma.<sup>364</sup> Primenjena fotografija podrazumevala je produkciju plakata, reklama, korištenje fotografija u televizijskim emisijama, te je tako bila zavisna od tržišta (finansija), formirala svoj kvalitet unutar popularne masovne kulture. S druge strane, umetnička fotografija predstavljala je *estetsku fotografiju*, čije su vrednosti bazirane na estetskim/likovnim fotografskim vrednostima – vizuelnoj privlačnosti i tehničkoj savršenosti snimka,<sup>365</sup> koja je težila ka slikarskim kvalitetima i karakteristikama visokog modernizma. Umetnička fotografija se najčešće izlagala na manifestacijama i izložbama salonskog karaktera, te je tako obeležena kao nekritička i van ozbiljnijih teorijskih rasprava naspram ostalih umetničkih medija. Međutim, u isto vreme pojavljuje se jedan sasvim drugačiji pristup fotografskoj slici koji se mogao naći u okviru prakse/rada grupe *Gorgone*.<sup>366</sup> U svojim publikacijama/*(antičasopisima)*, Gorgona je predstavljala svojevrsnu „knjigu umetnika“, u čijem se prvom broju (1961) predstavio Josip Vaništa sa fotografijom ispražnjenog izloga koja je bila odštampana/reprodukovana devet puta unutar publikacije: „Zimi 1960, prolazeći pored trgovine rabljenom robom u Vlaškoj ulici, nasuprot kinu Studio, ugledao sam u izlogu meni nepoznat predmet: jedna okomita daska povezivala je četiri vodoravne. Prostorna konstrukcija bez svrhe, koja se nudila na prodaju. Padala je okomita zimska rasvjeta po izlogu i predmet je bacao sjenu na svijetlu stijenu pozadine. Zastao sam fasciniran, vjerovatno bliskošću prizora preda mnom i mrtvih priroda pedesetih na kojima sam unutrašnjost od eksteriera dijelio okomitim raspolovnicama. Zamolio sam prijatelja

---

<sup>364</sup> Milan Aleksić navodi da je u Jugoslaviji postojala samo jedna akademija koja je 40-tih, 50-tih uvela predmet fotografije. Stoga je tokom 70-tih i 80-tih veoma mali broj ljudi studiralo fotografiju na nekim inostranim akademijama, fakultetima. Videti više u: Aleksić, Milan, *Obrazovna fotografska scena – predavanje profesora Milana Aleksića*, Zbornik stručnog skupa *Fotodokumenti*, Kulturni centar Požega, 2012.

<sup>365</sup> Ješa Denegri, Postskriptum za jednu davnu izložbu (Nove) fotografije / *Postscript to an Exhibition of (New) Photography Long Ago*, u *Život umjetnosti*, (prir.) Sandra Križić Roban, br. 89, 2011, 90–93.

<sup>366</sup> Umetnička grupa Gorgona delovala je u Zagrebu od 1959. do 1966. Okupljala je umetnike Marijana Jevšovara, Julija Knifera, Đuru Sedera, Josipa Vaništa, Ivana Kožarića, Miljenka Horvata teoretičare Dimitrija Bašićevića Mangelosa, Radoslava Putara i Matka Meštrovića. Delovanje grupe vezuje se za izložbe u Studiju G (1961–1963, Salon Schira u Zagrebu), izdavanje publikacije/antičasopisa Gorgona (1961–1966), kao i za različite koncepte, projekte i oblike umetničkog komuniciranja. Videti više u: Denegri, Ješa, „Gorgona – Nekad i danas“, [http://post.at.moma.org/content\\_items/261-gorgona-nekad-i-danas](http://post.at.moma.org/content_items/261-gorgona-nekad-i-danas); <http://www.avantgarde.museum.com/hr/museum/kolekcija/4511-GORGONA/>

Pavla Cajzeka za uslugu i drugog jutra snimili smo izlog. Odlučio sam fotografiju devet puta ponoviti, učinio maketu, dao odštampati, i prvi broj Gorgone pojavio se o Velikom tjednu 1961. godine (kao i broj dva, meandar Julija Knifera).<sup>367</sup> Bio je to početak delovanja grupe Gorgone, koja je fotografiju tretirala kao jedan od kritičkih, ironičnih načina istupanja iz radikalnog/poznog modernizma, čiji je cilj bio proizvesti gotovo umetničko delo. Za Josipa Vaništu, fotografija je bila upravo jedan od medija pomoću kojeg istupa iz konteksta modernizma, iz materijalnog predmeta, koja je tako predstavljala najavu „postobjektne pojave“<sup>368</sup> pri čemu se umetničko delo vidi kao postupak procesualnog, idejnog rada. Ovakav način procesualnog rada vidljiv je u grupnim akcijama/performansima grupe Gorgone, od kojih su neke dokumentovane upravo medijem fotografije. Takav je bio slučaj i sa kolektivnom akcijom *Adoracija*, izvedenom na samostalnoj izložbi Julija Knifera, koj se sastojala od iskazane grupne počasti prema umetniku, igre sa šeširoj i foto-poziranjem u Galeriji savremene umetnosti u Zagrebu 1966. godine.<sup>369</sup> Fotografije sa akcije zabeležene su od strane fotografa Branka Balića. Međutim, u ovom kontekstu, fotografija je poslužila samo kao posrednik. Zapravo, pozicija fotografa je potisnuta, zato što fotografija ukazuje na dokument situacije i/ili događaja, i čistog je informativnog i estetski neutralnog karaktera. U tom svetlu, grupa Gorgona, iako indirektno, među prvima je na našim prostorima postavila pitanje uloge fotografije u domenu umetnosti,<sup>370</sup> ali i autorstva fotografije, pozicije umetnika/autora kao kreatora ideje umetničkog rada, nasuprot pozicije fotografa kao onoga koji (samo) registruje tu ideju. Unutar jugoslovenskog prostora, Gorgona je, zapravo, uvela nove oblike umetničkog ponašanja/komunikacije, korišćenjem izvanumetničkih

---

<sup>367</sup> Denegri, Ješa, „Prije pola stoljeća, Prisjećanje na jedan neobičan događaj čije posljedice nitko nije mogao predvidjeti“, *Josip Vaništa Vrijeme Gorgone i Postgorgone 1961–2010.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2010/11, 5.

<sup>368</sup> Denegri, Ješa, *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973, 7

<sup>369</sup> Stipančić, Branka, *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i postgorgone / The Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Kratis, Zagreb, 2007.

<sup>370</sup> Među prvim umetnicima u kontekstu evropske umetnosti bio je Iv Klajn (Yves Klein) sa foto-montažama skokova sa kuća/prozora – *Skok u prazninu (Le Saut dans le Vide)* 1960. godine. Videti više u: Grundberg, A., „Conceptual Art and the Photography of Ideas“, *Photography and Art*, New York, 1987, 85; Fogle, Douglas, „The Last Picture Show“, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Walker Art Center; Minneapolis, 2003, 9.

materijala – performans, govor, pa čak i fotografije, čime je otvorila vrata i znatno uticala na novu generaciju umetnika koja se javila tokom 70-ih godina u okviru Nove umetničke prakse.<sup>371</sup>

Za fotografiju unutar postkonceptualne umetnosti, početkom 70-ih godina, bitno je i osnivanje časopisa za fotografiju SPOT,<sup>372</sup> kao i iniciranje nekoliko izložbenih projekata koji su ukazivali na niz novih mogućnosti upotrebe fotografske slike. Časopis SPOT nastao je iz potrebe za teorijskim i medijskim razmatranjem fotografije u vremenu kada je fotografija postala jedan od glavnih *prenosnika ideje*<sup>373</sup> postkonceptualne umetnosti. Bio je to pokušaj za stvaranjem kritičke i teorijske misli o značenju fotografije, njenim granicama i mestu unutar (savremene) umetnosti, te kako i uredništvo SPOT-a (Radoslav Putar) navodi, podsticanje života slike kao komunikacije i razvijanje osetljivosti za medij fotografije.<sup>374</sup> Časopis SPOT bazirao se na predstavljanju međunarodnih autora/umetnika koji su u svom radu upotrebljavali medij fotografije, kao i na prikazu aktuelnih izložbi, teorijskih problematizacija fotografije.<sup>375</sup> Na taj način, časopis SPOT je ukazao na svojevrsnu novu tendenciju unutar fotografskog medija – „novu fotografiju“, koja se ogledala u fotografiji kao tradicionalnom umetničkom delu i fotografiji kao mediju koji beleži/dokumentuje istraživačke misli.<sup>376</sup> Ovi „novi fotografi“, prema Radoslavu Putaru, ne teže skladnosti sastavnih delova fotografije, niti simboličnosti motiva, već pre svega otvorenosti fotografije koja traži od posmatrača da se angažuje u vlastitom otkrivanju *pravog* sadržaja poruke koju nosi delo:

---

<sup>371</sup> Dimitrijević, Nena, *Gorgona – Umjetnost kao način postojanja*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.

<sup>372</sup> Časopis za fotografiju SPOT izlazio je između 1972. i 1978. godine, a objavljeno je 11 brojeva. Izdavač časopisa je bila Galerija grada Zagreba, a glavni urednik Radoslav Putar.

<sup>373</sup> Vels, Liz, *Konceptualna umetnost i fotografija*, u Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006; Todić, Milanka, *Fotografija kao prenosnik ideje*, u Milanka Todić, *Fotografija i slika*, Cicero 2001.

<sup>374</sup> „Spot ostaje pri svojoj orijentaciji koja se usredotočuje na izbor reprodukcija fotografija i tekstova kojih je krajnji cilj širenje kulture slikovne komunikacije. Također, spot namjerava po svaku cijenu održati svoje pozicije u korist moderne, napredne, avangardne fotografije, koja o aktualnim događajima govori suvremenim jezikom ljudima što pristaju da žive u današnjici.“ SPOT, 2, Časopis za fotografiju, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1973, 5.

<sup>375</sup> Inicijativa pokretanja bijenalne priredbe pod nazivom *Nova fotografija* – koliko me sje sjem sluus – pristigla je 1973. Od vodstva Salona Rotovv u Mariboru, ponunuru je suradnji koju su spremno prihvatili Galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba i Muzej savremene umetnosti iz Beograda.

<sup>376</sup> Iz Uvoda prvog broja časopisa Spot; u: SPOT, 1, Časopis za fotografiju, Galerija grada Zagreba, Zagreb 1972, 4.

„Medij fotografije, zatvoren u svoj krug, u krug takozvane umjetničke fotografije, izraz je cehovskih interesa i gledanja koja su imala funkciju represije. Nova se fotografija također uspješno počela oslobađati od dominacije mističnog načela umjetničkog rada i sve je više sredstvo u rukama stvaralaca koji manifestiraju nove težnje u stvarnim i pretpostavljenim ili budućim odnosima u ljudskim sredinama. Fotografija, dakle, nije više prvenstveno duhovni kapital, nego sredstvo u borbi za nova saznanja i nove pozicije.“<sup>377</sup>

Novo shvatanje fotografije odrazilo se i na izlagačku praksu, koja se ogledala u inicijativi i organizaciji prvih tematskih, tačnije – medijski problematizovanih izložbi na prostoru Jugoslavije. Već 1973. godine pokreće se inicijativa bijenalne izložbe pod naslovom *Nova fotografija*, čiji je prvi selektorski odbor činilo uredništvo časopisa SPOT – Stane Bernik, Radoslav Putar i Ješa Denegri.<sup>378</sup> Prva izložba *Nova fotografija 1*<sup>379</sup> čiji je cilj bio prikazati/promovisati novu fotografsku vizualizaciju i savremene tehnike u tadašnjem jugoslovenskom kontekstu, činila je selekciju umetnika Ivana Dvoršaka, Stane Jagodič, Zmaga Jeraja (Maribor/Ljubljana), Petra Dabca, Željka Jermana, Enesa Midžića (Zagreb), Mirka Lovrića, Tomislava Peterneka (Beograd) i Ahmeta Imamovića (Sarajevo). Međutim, kako Ješa Denegri tvrdi, načinjen je tek mali odmak od tadašnje foto-klupske, tačnije umetničke fotografije, te je tako, izložba *Nova fotografija 1* ipak ostala unutar prikaza estetske fotografije (izuzev radova Željka Jermana). Sa znatno više prava o medijski drugačijoj fotografiji, kao i novim pristupima korišćenja fotografske slike prikazala je izložba *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umetnost*,<sup>380</sup> čiji je selektor bila Biljana Tomić.<sup>381</sup> Za razliku od prve izložbe koja je bila *lokalnog*

---

<sup>377</sup> Putar, Radoslav, „Nova Fotografija“, *Život umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011, 94-95.

Dosad neobjavljen esej povjesničara umjetnosti i likovnog kritičara Radoslava Putara, tada urednika specijaliziranog časopisa za fotografiju SPOT, emitiran na Radiju Zagreb 10. siječnja 1975. godine. Izvor: *Arhiv Radoslav Putar*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, inv. br. AP-20a RT/1.

<sup>378</sup> Ukupno je bilo održano tri izložbi. Videti više u: Denegri, Jerko, „Postsriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, *Život umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

<sup>379</sup> Prva izložba održana je u Mariboru 1973. godine, da bi kasnije bila izlagana i u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani.

<sup>380</sup> Kao organizatori i mesta održavanja navode se Centar za fotografiju, film i televiziju iz Zagreba, Muzej savremene umjetnosti iz Beograda i Razstavni salon Rotovž iz Maribora.

<sup>381</sup> Tada voditeljka/kustosica Galerije Studentskog kulturnog centra iz Beograda

(i još uvek *estetskog*) karaktera, *Nova fotografija 2* bila je posvećena međunarodnim tendencijama, (tada) aktuelnim zbivanjima u svetu savremene umetnosti, među kojima su bili prikazani radovi i Džona Baldesarija (John Baldessari), Bern i Hile Behera (Bernd i Hilla Becher), Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski), Džona Hilarda (John Hilliard), Ulaja, zajedno sa predstavnicima jugoslovenske nove umetnosti ka što su Marina Abramović, Jovan Čekić, Radomir Damjan, Braco Dimitrijević, Neša Paripović, Zoran Popović, Mirko Radojičić, Mladen i Sven Stilinović, Balint Szombathy, Miško Šuvaković, Raša Todosijević, Goran Trbuljak i mnogi drugi strani (poljski, češki, američki) i domaći autori.<sup>382</sup> *Nova fotografija 2* je, zapravo, ukazala na promenu poimanja medija fotografije koja je nastala unutar tadašnjih *novih umetničkih praksi* i (post)konceptualnih umetnika, te se tako, koncepcija izložbe bazirala na tipološkoj distinkciji između „fotografije umetnika“ i „fotografije fotografa“.<sup>383</sup>

Na taj način, izložba je problematizovala različite načine pristupa mediju, koji se kretao metodološki od umetnika koji koriste fotografiju kao dokumente svojih umetničkih akcija/ponašanja i govora tela umetnika, preko dematerijalizacije umetničkog dela, *autorskog govora u prvom licu*,<sup>384</sup> do fotografije kao autonomne slike, ali i tehnološki – od upotrebe tradicionalnog fotografskog printa, do polaroida i kseroksa. Na sličan način, unutar jugoslovenske (post)konceptualne umetnosti, Milanka Todić ukazuje na dva, (međusobno neisključiva!) načina autorskog pristupa fotografiji: (1) fotografija kao znak i/ili indikator ideje, u kojoj se fotografija ne pojavljuje samostalno, već se predstavlja samo kao posrednik koji beleži ideje. Fotografija kao znak ima funkciju dokumentarnog zapisa konceptualnog dela; i/ili (2) fotografija kao osnovni medij i nosilac celokupne ideje i vizuelne poruke, pri čemu fotografija predstavlja autonomno vizuelno polje u kome je artikulisana određena ideja.<sup>385</sup> U oba slučaja, cilj (post)konceptualnih umetnika predstavljalo je sredstvo za eksperimentisanje, istraživanje,

---

<sup>382</sup> Denegri, Jerko, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, op. cit.

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> Denegri, Ješa, Neša Paripović, *Oko*, Zagreb, 1980.

<sup>385</sup> Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, op.cit. 98.

dokumentovanje, dok se razlika između ova dva načina upotrebe fotografije nije ogledala u samom izgledu slike/dela već je zavisila od stava autora.<sup>386</sup>

Miško Šuvaković odredio je ovaj način rada pojmom *fotografija kao umetnost* upravo zbog njegovih postavljenih konceptualnih modela, korišćenjem fotografije i tekstualnog rada i/ili zbog njegove 'dokumentujuće' prirode. Stoga se *fotografija kao umetnost* u kontekstu jugoslovenske umetničke prakse, može indeksirati unutar šest različitih (ali u isto vreme i prelapajućih!) pristupa mediju:<sup>387</sup>

(1) Fotografija kao dokument: predstavlja fotografiju situacije i/ili događaja. Fotografija igra ulogu dokumenta koji (na informativan i *neutralan*<sup>388</sup> način) beleži aktivnosti umetnika/autora, kao što su performansi, hepeninzi, akcionizam, ali i body art i land art projekti. Fotografija u ovom slučaju nije autonomno umetničko delo, već je ona znak kojim se dokumentuju ideje koje su vremenski ograničene, neponovljive ili su izvedene na nepristupačnim mestima i/ili van pogleda publike. Fotografija igra ulogu dokumenta u projektu Davida Neza *Projekat: jaje, razbijeno jaje*<sup>389</sup> (1969) u kojem se interes pomera na dokumentovanje materijalnosti svakodnevnog, apsurdnog objekta, jajeta. Grupa OHO detaljno je dokumentovala svoje performanse i hepeninge, kao što su *Triglav* (1968), *Hepening* (1968),<sup>390</sup> koje su objavili u poslednjem delu knjige *Katalog 2*,<sup>391</sup> ukazujući tako na ulogu fotografije kao informacije. Fotografija je u tom slučaju igrala ulogu informacije kao *teksta – teksta* koji, zapravo, ukazuje na

---

<sup>386</sup> Stipančić, Branka, „Autori oko Podruma“, u, Dimitrije Bašičević (ed), *Nova fotografija 3*, Centar za fotografiju film i TV, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1980, 8.

<sup>387</sup> Indeksacija se izvodi na osnovu teze o fotografiji kao umetnosti Miška Šuvakovića. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 105.

<sup>388</sup> Milanka Todić napominje činjenicu da, iako se fotografija u ovom slučaju koristi kao pomoćno sredstvo, tačnije tehnička slika, pogled kroz fotografsku kameru nikada nije nevin, bezličan i objektivian. Videti više u: Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, op.cit. 98 i Sontag, Suzan, *Eseji o fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 1982, 75.

<sup>389</sup> Fotografija predstavlja dokument razbijanja jaja, prikazana u dve fotografije. Objavljena u beogradskom časopisu ROK. ROK, Časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti, br. 2, Beograd, 1969.

<sup>390</sup> Izvedeni u parku Zvezda u Ljubljani.

<sup>391</sup> Šeligo, Rudi, Iztog Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun i Rastko Močnik (ed), *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. n.n. i Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, MSUV, 2007, Novi Sad, 351.

suodnos sa fotografijom i opisom dela/koncepta. Slično tretiranje fotografije nalazimo i kod grupe Kod, u akciji/intervenciji Mirka Radojčića i Slavka Bogdanovića, pod nazivom *Apoteoza Džeksonu Poloku* (1970), koja prikazuje fotografiju kamena sa preliveanim bojama u maniru Džeksona Poloka. I radovi grupe Bosch+Bosch ukazuju na fotografiju kao dokument, kao što je rad Slavka Matkovića *Intervencija u slobodnom prostoru na jezeru Ludoš* (1971) ili Lasla Kerekeša (László Kerekes) *Intervencije na isušenom tlu Paličkog jezera* (1972). U tom svetlu, kada je reč o fotografiji kao dokumentu, ukida se zamisao o fotografiji kao *odlučujućem trenutku*, te se o fotografiji govori unutar *proširenog polja*<sup>392</sup> u kojem fotoaparata postaje alat pomoću kojeg se realizuju projekti/(ideje!).

(2) Fotografija kao *govor* umetnika u prvom licu: predstavlja fotografije tela i/ili ponašanje umetnika unutar mikrosocijalnih diskursa. Pojam *govor* umetnika u prvom licu ukazuje na projekte i privatne performanse umetnika unutar kojih govore o sebi, o seksualnosti, o politici, o svetu, o umetnosti. Ovi subjektivni izrazi, performansi i ponašanje umetnika, režirani su i/ili organizovani isključivo za fotografsku kameru, a mogu biti snimljeni od strane umetnika ili unajmljenog/(ili slučajnog) snimatelja, fotografa. Stoga se fotografije nastale u ovom kontekstu mogu već tretirati i kao samostalna umetnička dela. Na taj način, autorstvo fotografije pripada autoru ideje (umetniku), dok se uloga fotografa zanemaruje, a on često ostaje i anonimna. Ovakav način fotografskog rada možemo naći u ranim radovima Tomislava Gotovca *Listanje časopisa Elle*<sup>393</sup> (1962) i *Ruke*<sup>394</sup> (1964), u kojima se serijom fotografija prikazuju trivijalni, svakodnevnici (prazni!) oblici ponašanja, indeksirajući egzistencijalni apsurd. Umetnička praksa Neše Paripovića često se zasnivala na upotrebi fotografija kao serija slika unutar kojih se ukazuje na lične, autobiografske narative, kao što je rad *Foto-dosije* (1976) i *Trideset i tri godine života* (1975), preispitujući sam jezik fotografije unutar diskursa vremena/pamćenja. Rad *Foto-dosije* zasnovan je na prisvajanju dokumentarnih fotografija snimanih u svetu umetnosti na kojima je Paripović grafički indeksirao svoju prisutnost. Serija fotografija *Trideset i tri godine života*

---

<sup>392</sup> Krauss, Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, 31–42.

<sup>393</sup> Serija od šest fotografija koju je snimio Ivica Hripko prikazuje polunagoga umetnika kako stoji u snegu i prelistava/pokazuje časopis Elle.

<sup>394</sup> Serija fotografije koja pokazuje ruke umetnika kako stoji na bankini, u čošku, u kutiji za otpatke.

predstavlja 34 fotografije koje prikazuju umetnikovu svojevrsnu biografiju u slikama od rođenja (1942) do 2007. godine. Svaka fotografija je numerisana brojem koji označava godinu. Međutim, svaka fotografija nastala je istovremeno 1975. godine, tokom umetnikove šetnje Beogradom. Na taj način, Neša Paripović na duhovit način propituje ulogu fotografije kao dokumenta prošlog vremena i pamćenja, nametnuvši joj i ulogu proroka.<sup>395</sup>

(3) Fotografija kao model konceptualne analize jezika, prirode, postupaka stvaranja i razumevanja umetnosti: predstavlja fotografiju kao deo šireg analitičko-lingvističko konceptualnog rada umetnika koji ispituje samu prirodu umetnosti. Ovakav način rada i tretiranja fotografije može se naći u autorefleksivnim, sintaktičkim fotografskim radovima/projektima *Grupe 143*, koji je koncipiran kao dokumentacija o istraživanju u umetnosti i/ili istraživanju umetnosti. Grupa 143 fotografiju koristi kao antimedij, u kome su se, pored fotografije, često nalazili i mape, crteži, objašnjenja i dijagrami.<sup>396</sup> U tom svetlu, grupni foto-projekat *Razgovor u prirodi* (1979), izveden je kao serija dokumentarnih fotografija prostora (prirode) koje prikazuju učesnike razgovora Jovana Čekića, Biljanu Tomić, Nešu Paripovića, Paju Stankovića i Miška Šuvakovića u prirodnom ambijentu vrta. Jovan Čekić izveo je foto-performans *Skice za autoportret* (1976), dok je Maja Savić istraživala odnos verbalne i vizuelne subjektivizacije u tekstualnom foto-radu *Mišljenje prožeto osećanjima* (1976).<sup>397</sup> Takođe, zbog svoje tematike koja ispituje ulogu umetnika unutar sveta umetnosti, ovoj grupi pripada i već gore pomenuti rad Neše Paripovića *Foto-dosije*.

(4) Fotografija kao sredstvo preispitivanja medija: predstavlja istraživanje i analizu same prirode medija fotografije kao što je osetljivost foto-papira i/ili filma, svetlost, osnovne fotografske hemikalije. Na taj način, fotografija se prikazuje u smislu tautološkog prikazivanja, „da fotografija jeste fotografija, odnosno da fotografija pokazuje jedino svoje tehničke,

---

<sup>395</sup> Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, op. cit. 106.

<sup>396</sup> *Grupa 143* objavila je prvu foto-knjigu pod nazivom Grupa 143 povodom izložbe u Galeriji Srećna nova umetnost u SKC-u maja 1979, koja je isključivo zasnovana na fotografijama dokumentarnog karaktera, foto-performansima, primerima istraživanja foto-medija i foto-tekstualnim radovima. Unterkofler, Dietmar, *Grupa 143 Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975 – 1980*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 150.

<sup>397</sup> *Ibid.* 150.



materijalne i konceptualne mogućnosti“.<sup>398</sup> Ovaj način fotografskog istraživanja bio je primarni fokus performativnih postupaka Željka Jermana. Koristeći foto-materijal poput ready made-a, često bez korišćenja fotoaparata, poput negiranja same fotografije, Željko Jerman predstavlja „drsku metodu poništavanja fotografskih normativa“.<sup>399</sup> U tom kontekstu, poznat je rad *Krepaj, fotografijo* (1974) u kojem je koristio neekspozirani foto-papir na kojem je temperom i flomasterom ispisao *smrt krepaj! fotografijo*. U sličnom maniru, tautološki je izlagao i ambalažu foto-materijala, neosvetljen film i foto-papir.

(5) Narativna fotografija: predstavlja model istraživanja pripovedne moći fotografije koja se ogleda u kombinaciji fotografske slike i tekstualnog rada. Primer narativne fotografije jeste serija fotografija Radomira Damjanovića Damjana *U čast sovjetskoj avangardi* (1973), na kojim se prikazuje umetnikov portret sa imenima italijanskih i ruskih avangardnih umetnika ispisanim na čelu.

(6) Postmoderna fotografija umetnika: predstavlja fotografiju kao (savremenu) umetnost, tačnije – umetnost kao fotografiju, unutar postkonceptualnih umetničkih praksi: nekonceptualizma, neekspresionizma, post-pop arta i umetnosti simulacionizma. Postmoderna je iz fotografije izbacila ideju originalnosti i autentičnog – novog, što je zamenjeno konceptom referenci i citatnosti. Ideja novog u postmodernoj fotografiji smatra se proizvodom koja spaja različite elemente unutar postojeće kulture, te se tako fotografija pokazuje kao visokoprofesionalna slika, bliska konceptima modne i/ili reklamne fotografije; kao simulacija veštačke realnosti; kao vizuelni metajezik masovne kulture ili narativni/simbolički/metaforički modeli prikazivanja bliske estetici filma, televizije, novina, stripa itd. Unutar postmoderne fotografije umetnika, fotografija se izlaže u obliku instalacija, ambijenta, asamblaža, slajd i/ili video projekcije itd. Unutar postmoderne fotografije umetnika može se govoriti o radovima Sanje Iveković u kojima se konceptualizuje, problematizuje medijska reprezentacija žene kao i socio-politički uticaj masovnih medija. U umetničkoj knjizi *Dvostruki život* (1975/76), na osnovu sličnosti u pozama/situacijama, Sanja Iveković suprotstavlja svoje fotografije iz privatnog života

---

<sup>398</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 106.

<sup>399</sup> Bernik, Stane, Ješa Denegri, Radoslav Putar, *Razlozi za jednu inicijativu – NF1*, u SPOT, 3, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1973, 27.

sa (javnim!) fotografijama manekenki preuzetih iz modnih časopisa, ukazujući tako na analogiju sa medijskim reprezentacijama žene. Ukazujući na banalnost medijskog jezika u konstruisanju *ženskosti*, u radu *Struktura* (1975/76, 2011), koristi se fotografijama različitih žena, isečenih i povećanih, koje izlaže zajedno sa tekstualnim intervencijama na samim fotografijama kao što su „Naučila kako biti fotogenična“ ili „Napokon našla vremena skratiti hlače“. U ovaj domen postmoderne fotografije umetnika spadaju i asamblaži i foto-arhiva starih odbačenih fotografija Vladimira Perića Talenta, fotografski performansi Vlaste Delimar i drugih.

U tom svetlu, pokazalo se da su konceptualne umetničke strategije promenile značenja, kao i načine razumevanja fotografije, dok je sa druge strane i sama fotografija promenila umetnost i pristup umetničkoj slici kao takvoj.<sup>400</sup> Stoga se s pravom može reći da su se unutar (post)konceptualne umetnosti, odlike fotografije kao medija koristile za izražavanje *ideje*.<sup>401</sup> Korišćenjem fotografije kao osnovnog medija za artikulisanje ideja (prenosnika misaonih operacija)<sup>402</sup>, umetnici koji su koristili fotografiju kao medij, potvrdili su tezu o *otvorenosti* fotografskog *teksta*. Proširujući domene fotografskog izražavanja, fotografija je u jugoslovenskom kontekstu postala nova praksa putem koje se unutar konceptualne umetnosti, analitički i kritički preispitivala konvencionalnost jezika umetnosti i umetničkog sistema, ali je u isto vreme predstavljala direktan odgovor na savremene društvene okolnosti, te postala integralni deo kritike društvene prakse.

---

<sup>400</sup> „(...) Utjecaj fotografije na umjetnost višestran je i mnogostruk, a u međuvremenu se već davno proširio izvan granica slikarske umjetnosti. Umjetnička je slika ta koja je od pojave fotografije do danas pretrpjela neslućene direktne i indirektno promjene: indirektno, vršeći pritisak na slikare da umjesto slike slikaju svjetlo, (impresionizam), da čine kompromise s onim modusom mišljenja iz kojega je proizišla fotografija, da postupno, doduše djelomično, napuštaju područje metaforičkog modusa i da svoju metaforički formuliranu sliku postupno zamjenjuju fotografskom slikom, pa i da je u jednom momentu (konceptualna umjetnost) potpuno odbace, zadržavajući ipak u jednom planu svoje aktivnosti — fotografsku sliku.“ Dimitrije Bašičević Mangelos, *Fotografija kao medij*, ceff centar za fotografiju film i TV, Galerija grada Zagreba, Zagreb 1981. (catalog izložbe, bez paginacije)

<sup>401</sup> Ješa Denegri, Radoslav Putar, Dimitrije Bašičević Mangelos, Miško Šuvaković, Liz Vels, Milanka Todić i drugi.

<sup>402</sup> Denegri, Ješa, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, op.cit.

### 4. 3. Fotografija i/kao savremena umetnost – post-jugoslovenska umetnička praksa

„Među posledicama modernosti, i u proticanju postmodernosti, kako da znamo i kako da pokažemo šta znači živeti u uslovu savremenosti?“<sup>403</sup>

Savremena umetnost koristi se kao pojam za umetnost nastalu od početka XXI veka, i odnosi se na umetničku praksu koja se odvija u *sadašnjem* trenutku, i/ili koja se dogodila u neposrednoj prošlosti.<sup>404</sup> Teorije o savremenoj umetnosti polaze od poništavanja estetičkog historicizma, *teorijskim obrtom*/proširenjem pojma umetničkog dela u tekst – kontekst – praksu, kao i pretapanjem poststrukturalističke teorije u studije kulture i teorije o društvu, na čijem uticaju se *savremeni svet umetnosti* pokazao kao zavisani/nerazdvojjiv od konteksta i/ili kulture i/ili društva. Na taj način, savremena umetnost predstavlja se kao kulturalna praksa sa određenim društvenim odrednicama.

Uvođenje pojma savremene umetnosti unutar teorijske ravni, Teri Smit (Terry Smith) izvodi postavljanjem tri teze/modela o savremenoj umetnosti, koje se mogu odrediti kroz:

(1) različite uticaje umetničkih pokreta/praksi koje su nastajale od kasnih 60-tih godina – situacionizam, pop-art, grupa Gutaji, konceptualna umetnost, hepening, kritička umetnička praksa sedamdesetih godina, postmodernizam itd.;

(2) karakter savremene umetnosti – kao geopolitičke i/ili geokulturalne umetnosti, nastale pod uticajem teorijskog obrta sa istorijskog modelovanja ka interpretacijama umetnosti unutar teorijskog modela studija kulture i postkolonijalnih studija, te koji su nastali usled/(u vremenu!) transnacionalne tranzicije i globalizma;

(3) tipologije savremene umetnosti – koja ukazuju na novonastale karakteristike umetničke prakse kao što su *politizacija umetnosti, ekološka umetnost, društvene medijacije* itd.<sup>405</sup>

U tom svetlu, savremena umetnost obeležava ukidanje ideje o autonomnosti umetničkog dela, briše jasne granice umetničke i teorijske prakse/teorije umetnosti, te ukazuje na prožimanje

---

<sup>403</sup> Smith, Terry, Okwui Enwezor, Nancy Condee, „Preface“, *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, XIII.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Smith, Terry, *Contemporary Art / World Currents*, Laurence King Publishing, London, 2011.

umetnosti sa različitim vanumetničkim diskursima. Međutim, Teri Smit takođe naglašava neuhvatljivost i teškoću definisanja termina *savremenost* koja izmiče jednostavnim odrednicama kao što je aktuelnost, sadašnjost i/ili trenutno stanje. Jedna od bitnih karakteristika savremenosti, prema Teriju Smitu postaje i *neposrednost različitosti*, koja se manifestuje/ukazuje unutar tri, međusobno zavisna, značenjska okvira: (I) različitost po sebi; (II) različito u odnosu na drugo; (III) različitost u samoj sebi.<sup>406</sup> Stoga, Teri Smit govori o *zgusnutoj sadašnjosti*, u kojoj se na temporalnost gleda kao na mnoštvo različitih preklapanja/ukrštanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.<sup>407</sup> U kontekstu savremene umetničke prakse, *neposredna različitost* uočava se u odnosu prema svom vremenu, ali u isto vreme i u odnosu koji stoji izvan svog vremena.

Na taj način, u savremenoj umetnosti akcenat više nije na vizuelnim/likovnim/umetničkim *problemima*, niti na mediju/tehnici/materijalu, već na kontekstualnim pristupima u kojima rad umetnika/(praksa!) postaje situacija, događaj i/ili dokument kulturalne i društvene stvarnosti sa anticipatorskim potencijalom. Ovako shvaćenu savremenost Piter Ozborn (Peter Osborne) razmatra na osnovu tri karakteristike savremenosti: (1) *problemsko empirijski* karakter – u kojem savremeno mišljenje/delovanje postaje empirijsko istraživanje; (2) *inherentno spekulativni* karakter – jer se zaključci ne izvode samo na osnovu prošlosti, već se izvode različita teorijska interpretiranja; (3) *strukturalno anticipatorski* karakter – koji se odnosi na anticipaciju skrivenih sadašnjih mišljenja/delovanja koja će tek u budućnosti biti prepoznata.<sup>408</sup> U tom svetlu, savremena umetnička praksa bavi se istraživanjima – koja prikupljaju/povezuju/prezentuju podatke, prevazilaze konvencionalnu granicu između prakse i teorije, te anticipiraju buduće u sadašnjosti. U tom svetlu, Piter Ozborn savremenu umetnost označava i kao postkonceptualnu umetnost, koja se, bazirajući se na *mišljenju*, dovodi u relaciju sa konceptualnom umetnošću.<sup>409</sup>

U savremenoj umetnosti, u razumevanje (i doživljaj!) umetničkog dela (teksta/prakse), uključene su različite vremenske i geografske *determinacije*. Stoga je savremena umetnost postala, zapravo, plod mešanja i kretanja kulturalne i društvene razmene, svojevrsna mešavina različitih, nesinhronizovanih *vremena i prostora*.

---

<sup>406</sup> Smith, Terry, „Our’ Contemporaneity“, in: Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley–Blackwell, 2013, 17.

<sup>407</sup> Ibid. 24–25.

<sup>408</sup> Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York, 2013.

<sup>409</sup> Ibid.

Miško Šuvaković određuje ovakvu umetnost terminom „umetnost u doba kulture“ ili „umetnost kao kulturalna praksa“ u kojem slikarstvo i skulptura bivaju zamenjeni formulacijama otvorenog informacijskog dela (video, instalacija, fotografija, lingvističko-vizuelni intertekst). Na taj način, otvoreno informacijsko delo zastupa brisani trag kulture specifičnog mesta: regije, grada, ulice, stana, ljudskog tela ili geografskog makro-prostora. Za Šuvakovića, delo jeste upis naslojenih i selekcionisanih tragova kulture 'od' nekakvog lociranog specifičnog mesta i situacije. Stoga savremeni umetnici novim postmedijskim sredstvima (*internacionalnim jezikom!*) tematizuju lokalne društvene i kulturalne konflikte, predočavaju stvarne i/ili fiktionalne informacije, njihove brisane i premeštane tragove u odnosu slike i reči.<sup>410</sup>

Nakon pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka, blokovska – binarna Evropa preuređuje se u postblokovsku – pluralnu Evropu, koja samim tim dovodi i do rekonstituisanja funkcije umetnosti. Miško Šuvaković prepoznaje tri politička zahteva u konstituisanju ovakve, nove funkcije umetnosti:

(I) „zahtev da se uspostavi mogućnost izlagačke, umetničke i kulturne, a to znači i političke, komunikacije (razmene) između istorijski razdvojenih (možda i neuporedivih) kultura Istočne i Zapadne Evrope, ali i da se ukaže na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Evrope kao paradigmatškog uzorka;

(II) zahtev da se identifikuje identitet (a identitet je uvek diskurzivna, kulturom nad-determinisana tvorevina), preobražaja internacionalne visoke umetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umetnost posle pada Berlinskog zida (tj. trenutka kada se postmodernizmi poznog kapitalizma, zapadnoevropskih retro-marginalnih kultura i postsocijalizma susreću u obećanju 'otvorenog društva');

(III) zahtev o statusu umetnosti: umetnost više nije ponuđena kao posebna (autonomna i idealna) sfera (kontekst) stvaranja ili proizvodnje, razmene i recepcije artefakata (umetničkih dela), već je narušena očita granica između umetnosti i kulture (...)<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Šuvaković, Miško, *Države Istočne Evrope su kao troglavi zmajevi*, videti više na: <http://www.6yka.com/drzave-istocne-evrope> pristupljeno 15. 09. 2011. ili u: Šuvaković, Miško, *KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, edicija TraNS, Novi Sad, 2007.

<sup>411</sup> Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: O ideologijama manifeste“, *SCCA*, No.3, Zavod za sodobno umetnost, Ljubljana, 2002.

„Umetnost u doba kulture“ stoga označava umetničko delo/praksu kao objekat/situaciju/događaj od kulture.<sup>412</sup> Šuvaković, kasnije, objašnjava ovu umetnost kao političku, ili pak antropološku, koja „po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. Evropska umetnost posle pada Berlinskog zida ne 'odražava' društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, 'u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika'. Time se umetnost ne pokazuje kao nekakav 'predljudski kaos', neodredljiv bezdan prirode, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja.“<sup>413</sup> Ovakvo određenje umetnosti proizašlo je iz postmodernističkog relativizma – u kojem se istina odbacuje, a prihvataju se subjektivna i međusobno konfliktna tumačenja jednog dela (sveta). Postmodernizam, u stvari, nudi pluralizam i eklekticizam, i sve to u ime multikulturalne raznolikosti. Miško Šuvaković upravo i piše o postmoderni kao o proizvodu postindustrijske i postblokvske ere, čija je karakteristika pluralnost, tj. „sinhrono postojanje društvenih sistema različitog političkog i religioznog uređenja.“<sup>414</sup> Umetnost je, time, postala kulturna praksa unutar društva, koja ima funkciju posredovanja između *svetova*.

„Umetnost u doba kulture“ je zapravo, novi koncept umetničkog rada unutar društvenih praksi, u kojoj ontološki orijentisana tumačenja dela nisu estetska, već društveno-informacijska, politička, kulturalna. Stoga Šuvaković postavlja savremenu umetnost kao političku intervenciju unutar društvenih realnosti. Indeksirajući tako specifične identitete ili životne oblike, savremena umetnost postala je politička umetnost koja svoju političku identifikaciju ne zadobija zastupanjem eksplicitne političke teme, „već na osnovu poretka uređivanja, arhiviranja i klasifikovanja brisanih tragova evropskih neuporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski orijentisan i uporediv način.“<sup>415</sup> Međutim, potrebom da se razvija kritička svest, kroz teoretizaciju umetnosti,<sup>416</sup> i sama umetnost je postala predmet politizovanja. Politizacija<sup>417</sup> umetnosti u

---

<sup>412</sup> Šuvaković, Miško, *KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, op. cit.188.

<sup>413</sup> *Ibid.*190.

<sup>414</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 258.

<sup>415</sup> Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455, Beograd, 2009.

<sup>416</sup> „Teoretizacija umetnosti je delatnost koja ima izvesna/neizvesna kritičko epistemološka očekivanja od umetničkog rada, proizvođenja, delanja. Teoretizacija umetnosti je, takođe, epistemološka i kognitivna intervencija kojom se aktiviraju epistemološki potencijali umetnosti. Ona inicira jedan događaj sa umetnošću, od kojeg se

teorijskom smislu, po Mišku Šuvakoviću, jeste događaj u okviru društva koji postavlja ili izvodi (tekstualno zastupa) neku „arbitrarnu, optimalno izabranu ili potencijalnu političku platformu“<sup>418</sup> u određivanju značenja ili smisla jednog umetničkog dela. U teorijskom smislu, politizacija umetnosti zapravo vodi ka epistemološkom otkriću *političkog u umetnosti*, i podrazumeva suočenje *autonomije umetnosti* „sa praksama i institucijama koje ostvaruju društvo i direktno/indirektno osporavaju privid autonomije umetnosti, a time i umetnost kao nešto izvan društva i društvenih antagonizama, tj. politike.“<sup>419</sup> Politizacijom umetnosti, umetnost se pretvorila u polje nejasnih granica između umetnosti, kulture, politike i ekonomije. U tom smislu, koncept dela više ne zavisi od umetnika genija, već od kustosa kao organizatora/koordinatora koji je zadobio centralno mesto u prostoru ekonomskog i institucionalnog izvođenja značenja/smisla dela. Način iščitavanja umetničkog dela više ne zavisi (samo) od umetnikovog koncepta, već i kultura, politika i posmatračevi individualni interesi utiču na interpretaciju dela. Tako izmenjen svet umetnosti, postao je istraživanje/proizvodnja/razmena/potrošnja u prostoru društva i kulture. Stoga je umetnička praksa sa kraja XX i početka XXI veka kao posledica promenjenih društvenih odnosa i prostora, izgubila svoju teritoriju i postala je trag. Zapravo, trag brisanja umetnosti koja je postala kultura.

Ovakvu hibridnost kulture – beskrajnost fragmentacija kulturalnih sistema i praksi, Bonito Oliva (Akile Bonito Oliva), objašnjava pojmom *glokalno*, koji stoji kao uravnotežen odnos između globalnog – brisanje specifičnih identiteta, i lokalnog – tribalizacija/tradicionalni nacionalni identitet.<sup>420</sup> Za Bonita Olivu, umetnici sa kraja XX i početka XXI veka, problemu ispoljavanja identiteta pristupaju koristeći globalno rasprostranjene izražajne jezike, zasnovane na upotrebi najsavremenijih tehnoloških medija – *telematiku*. Telematika, kao savremena

---

očekuje dejstvo i intenzitet pojedinačnog sazajnog afekta na gledaoca/slušaoa ili saučesnika.“ Videti više u: Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, op. cit.

<sup>417</sup> Ontologija politizacije je postojanje događaja sa svim stvarnim ili fikcionalnim konsekvencama koje jedan pojedinačan i konkretan događaj ostvaruje u društvu. Po Mišku Šuvakoviću, politizacija se odnosi na dva strukturalna momenta: „I) na politiku – politika je skup praksi i institucija kroz koji se jedan društveni poredak ili odnos ostvaruje, II) na političko – političko je mnogostrukost antagonizama koji su konstitutivni za ljudsko društvo.“ Ibid.

<sup>418</sup> Ibid.

<sup>419</sup> Ibid.

<sup>420</sup> Bonito Oliva, Akile, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost III 1770-1970-2000*, Clio, Beograd, 2006.

telekomunikacija i informatika, odnosi se na tehnološki razvoj čija dostignuća savremeni umetnici često koriste u svojim radovima, koja, kako Oliva tvrdi, postaje *internacionalni jezik*.<sup>421</sup> Takođe, zahvaljujući svom kompjuterizovanom pamćenju, položaj kulture u stanju je da se kreće po širem području, nesputan vremenskim/prostornim granicama koje utiču i na stvaralačku praksu shvaćenu unutar suodnosa: pamćenja – jezičkog stila, eksperimenta – predstavljanja, kolektivne istorije – lične memorije, ornamenta – komunikacije. Koristeći se izjavom Norberta Elijasa (Norbert Elias): „svet kao *sazvežđe*“,<sup>422</sup> Bonito Oliva zaključuje da u umetnosti nema više centra, prevlasti snažnog jezika, već postoji samo polje koje je stalno pod uticajem raznih periferija. U tom svetlu, nomadizam i *prožimanje*,<sup>423</sup> postali su glavne odlike savremene umetnosti.

Savremena umetnost u kontekstu post-jugoslovenske umetničke prakse, upravo oslikava ovu rekontekstualizaciju, deobjektivizaciju umetnosti, koja je – iako sa čvrstim regionalnim specifičnostima – umrežavanjem/prožimanjem, ipak, postala deo globalnog umetničkog sistema/prostora. Nakon izbivanja građanskog rata 1991. godine, a kasnije i raspadom Jugoslavije, došlo je do stvaranja novih, nezavisnih država, koji su na kulturnom planu počele razvijati svoje nezavisne/osobene/*različite* umetničke scene i institucionalnu infrastrukturu – galerije, muzeje, umetničke festivale. Međutim, unutar procesa tranzicijskog globalizma, već od početka 2000. godine, može se govoriti o zajedničkom i posve identičnom društvenom i kulturalnom kontekstu. Post-jugoslovenska umetnička praksa se tako može odrediti/koristiti kao vremenska i geografska odrednica za umetničku praksu/delatnost, koja nastaje sredinom 90-tih godina i sledi nakon raspada Jugoslavije. Post-jugoslovenska umetnička praksa predstavlja savremenu umetničku

---

<sup>421</sup> Telematika, zapravo, nastoji da izjednači svaki tip industrijske i zanatske proizvodnje, privrede i kulture, ona predstavlja dostignuće upravo Zapada, koji je nametnuo svoj globalni produkt internacionalnom tržištu.

U daljem tekstu, Bonito Oliva uvodi i pojam *telematski izlog spektakla*, koji objašnjava kao ljusku *praznog jajeta* čiji je savršen oblik znak prinudne lakoće u polovičnoj svakodnevnici koja nas okružuje. Naime, za Olivu je prazno jaje simbol najnovije generacije umetnika koji koriste savršen oblik jajeta, ali samo zbog njegovog formalnog svojstva, glatke spoljašnjosti. Stoga, u vreme kada dominira telematski izlog spektakla, ono je ljuska – prazno. U tom svetlu, telematika pothranjuje protok ljuske, uvodeći modni stajling i modele pripravne za munjevito umnožavanje. Videti više u: Bonito Oliva, Akile, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost III 1770-1970-2000*, op. cit. 63.

<sup>422</sup> Ibid. 39.

<sup>423</sup> Brzo cirkulisanje vizuelnih kodova između raznih kontinenata, Evrope, Amerike, Afrike, Azije, Okeanije.



praksu autora iz bivših jugoslovenskih republika koji dele zajednički/(*slični*) kulturalni kontekst i geografski prostor/(situaciju!). Post-jugoslovenska umetnička praksa ne upućuje na određeni pokret (umetnički *izam!*), ili na svojevrsni produžetak jugoslovenske umetničke prakse, već njeno dovršenje, te ulazak umetničkog sistema u prelazni period tranzicijskog globalizma.

Govoreći o savremenoj umetnosti istočne Evrope kao kulturnom fenomenu, Boris Grojs (Boris Groys) ukazuje na njegovu neujednačenost, ali i sličnu/zajedničku komunističku prošlost: „Da li je moguće govoriti o umetnosti istočne Evrope kao kulturnom fenomenu koji prevazilazi granice pojedinačnih nacionalnih kultura i ujedinjuje, donekle, istočnoevropski kulturni prostor – u isto vreme izdvajajući se od umetnosti u drugim regionima? Uistinu, istočnoevropski kulturni prostor je izuzetno neujednačen... Zapravo, postoji samo jedno kulturološko iskustvo koje ujedinjuje sve istočnoevropske zemlje i u isto vreme ih razlikuje od spoljašnjeg sveta – a to je komunizam sovjetskog tipa“.<sup>424</sup> U tom svetlu, zajednička komunistička prošlost bila je pogodna za stvaranje/osnivanje postkomunističkog identiteta (od strane Zapada!), u kojem se potvrđuje uticaj Zapada, naspram pozicije umetnika iz istočne Evrope, a tako i umetnika iz bivših jugoslovenskih republika kao *drugih*.

Pojava novih medija i informacionih tehnologija olakšala je i protok kulturne produkcije post-jugoslovenske umetničke prakse unutar *Prvog sveta*. Globalne institucije umetničkog tržišta predstavljaju umetničke prakse, unutar spornih polja interpretacije i recepcije *drugosti*. Upadljiva odlika savremene post-jugoslovenske umetničke prakse postala je, tako, artikulacija *razlike* u odnosu na globalizaciju. Zajednička vizija umetnika interpretira se kao želja da predstave lokalnu stvarnost globalnoj publici. Unutar „duha različitosti“ globalne institucije umetničkog tržišta prisvojile su umetnike iz bivših jugoslovenskih republika, kako bi oni predstavljali i govorili u ime *drugosti*, ali i kako bi je istisnuli dok učvršćuju istrajne i dosledne nejednakosti. Zbog globalizacije, nemoguće je ignorisati *drugog*, kao ni različite kontekste pokretačkih snaga i otpora. U tom svetlu, umetnički radovi savremenih umetnika sa prostora nekadašnje Jugoslavije uključeni su (*umreženi!*) u globalne međunarodne saradnje, projekte, izložbe i/ili prezentacije drugačijih/neuporedivih/marginalizovanih/(egzotičnih) kultura Istoka unutar Zapada kao paradigmatškog uzorka. Umetnička praksa sa teritorije nekadašnje Jugoslavije ili Balkana, tako je

---

<sup>424</sup> Groys, Boris, *Contemporary Art in Eastern Europe: Artworld*, Black Dog Publishing, London, 2010.

našla mesto u internacionalnom kontekstu sa izlozbama kao što su: *Manifesta*,<sup>425</sup> *After the Wall*,<sup>426</sup> *Aspekte/Positionen*,<sup>427</sup> *In Search of Balkania*<sup>428</sup> u Gracu 2002. godine, *Imaginary Balkans*<sup>429</sup> u Šefildu 2002. godine, *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan*<sup>430</sup> u Klostersnuburgu 2003. godine, i *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage*<sup>431</sup> u Kasselu 2003. godine.<sup>432</sup> U isto vreme, došlo je i do rekonceptualizacije beogradskog Oktobarskog salona,<sup>433</sup> koji je pod

---

<sup>425</sup> Manifesta je međunarodna bijenalna izložba prvi put organizovana 1996. godine u Roterdamu, da bi potom svaki put bila organizovana u drugom evropskom gradu. Značaj manifeste u ovom kontekstu, jeste da je na globalnom planu uključila (pored nemačkih, francuskih, italijanskih itd.) i mlade, marginalizovane zapadnoevropske umetnike kao i umetnike iz bivših istočnoevropskih zemalja, uključivši ih tako u globalne evropske kulturalne politike. Videti više u: Vanderlinden, Barbara, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

<sup>426</sup> Pejić, Bojana, David Elliott, Iris Müller-Westermann, *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1999.

<sup>427</sup> Hegyi, Lóránd, *Aspekte/Positionen*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999-2000. Predstavljeni umetnici bili su Marina Abramovic, Stano Filko, Gorgona Group, Tomislav Gotovac, Christine and Irene Hohenbüchler, IRWIN, Peter Kogler, Július Koller, Hermann Nitsch, Roman Ondák, Marko Peljhan, Apolonija Šušteršič, Milica Tomić, Franz West, Heimo Zobernig, itd.

<sup>428</sup> Conover, Roger, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.

<sup>429</sup> Beban, Breda (ed), *Imaginary Balkans*, Site Gallery, Sheffield, 2002.

<sup>430</sup> Szeemann, Harald, Karlheinz Essl (eds), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future "s in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003.

<sup>431</sup> Block, René (ed), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

<sup>432</sup> Na ovim izlozbama pažnja je usmerena ka Balkanu, a prezentovani su umetnici iz Srbije, Bosne i Hercegovine, Albanije, Slovenije, Hrvatske, Bugarske, Makedonije, Rumunije, Crne Gore i Turske.

<sup>433</sup> „Oktobarski salon je reprezentativna manifestacija ostvarenja iz oblasti vizuelnih umetnosti u Srbiji, čiji je osnivač i pokrovitelj Grad Beograd. Osnovan je 1960. godine kao izložba najboljih ostvarenja iz oblasti likovnih umetnosti, da bi 1967. godine postao značajna smotra aktuelnih tokova i u primenjenoj umetnosti. Svojom tradicijom dugom četiri decenije, Oktobarski salon predstavlja značajan segment u proučavanju moderne srpske umetnosti druge polovine 20. veka. Salon je postao referentna tačka srpske kulture, reprezentativna smotra stvaralaca u oblasti vizuelnih umetnosti i velika autorska izložba čiji su selektori i kustosi stručnjaci u ovoj oblasti. Tokom svoje istorije menjao je koncepciju i oblike organizovanja, ali je ostao snažan izazov kreativnoj svesti. O koncepciji Salona odlučuje Savet sastavljen od priznatih stručnjaka u oblasti vizuelnih umetnosti (istoričara umetnosti, likovnih kritičara i umetnika), koji imenuje Grad Beograd. Savet Salona bira žiri, koji dodeljuje tri ravnopravne nagrade za najbolja ostvarenja na Salonu.“ [www.oktobarskosalon.org](http://www.oktobarskosalon.org)

upravom Kulturnog centra Beograda, promenio karakter u međunarodnu/internacionalnu,<sup>434</sup> selektiranu/kustosku<sup>435</sup> izložbu koja se brzo uklopila u globalni *svet umetnosti*, bijenalno/trijenalno *tržište*.<sup>436</sup>

Na savremenu umetnost u lokalnom kontekstu, utacalo je i otvaranje/osnivanje nezavisne Škole za istoriju i teoriju umetnosti u Beogradu,<sup>437</sup> a kasnije i Centra za nove medije\_kuda.org u

---

<sup>434</sup> „Od 2001. godine imenuje se umetnički direktor koji predlaže koncept Salona. Oktobarski salon je do 2005. godine bio manifestacija koja je predstavljala umetničku scenu u Srbiji. U želji da Oktobarski salon uspostavi potpuniji dijalog sa međunarodnom umetničkom scenom, Grad Beograd i Savet opredelili su se za međunarodni karakter budućih Oktobarskih salona. Promena koncepta i strukture Salona imaju veliki značaj za razvoj ove najstarije i najznačajnije likovne manifestacije u Beogradu. Beograd se time upisao u međunarodni kalendar umetničkih dešavanja, a domaća scena je oživela mogućnošću zajedničkog izlaganja i neposrednog upoređivanja sa međunarodnim umetničkim tokovima i produkcijom.“ [www.oktobarskosalon.org](http://www.oktobarskosalon.org)

<sup>435</sup> Kustosi, selektori i/ili umetnički direktori Oktobarskog salona bili su: 45. Oktobarski salon, Kontinentalni doručak, Umetnička direktorka: Anda Rotenberg; 46. Oktobarski salon, Umetnost koja radi, Umetnički direktori: Darka Radosavljević i Nebojša Vili; 47. Oktobarski salon, Umetnost, život i pometnja, Umetnički direktori: Rene Blok i Barbara Hajnrih; 48. Oktobarski salon, Mikronarativi, Umetnički direktor: Loran Hedi; 49. Oktobarski salon, Umetnik-Građanin, Umetnička direktorka: Bojana Pejić; 50. Oktobarski salon, Okolnosti, Umetnička direktorka: Branislava Anđelković; 51. Oktobarski salon, Noć nam prija, Kustosi: Juan Puset i Selia Prado; 52. Oktobarski salon, Vreme je da se upoznamo, Kustoskinje: Galit Eilat i Alenka Gregorić; 53. Oktobarski salon, Gud Lajf, Kustosi: Branislav Dimitrijević i Mika Hanula; 54. Oktobarski salon, Niko ne pripada tu više nego ti, Kustosi: Red Min(e)d; 55. Oktobarski salon, Stvari koje nestaju, Kustosi: Nikolaus Šafhauzen i Vanesa Džoan Miler.

<sup>436</sup> 30. Oktobra 2014. godine došlo je ponovo do reorganizacije Oktobarskog salona, pri kojoj se ukida međunarodna izlagačka koncepcija i uvodi se bijenalni karakter. Odluka je donesena na sednici Gradske skupštine, a razlozi su bili ušteta budžeta i podizanje kvaliteta. Videti više na: David Zarić, Mia, „U Srbiji se vlada uterivanjem straha!, intervju sa Jerkom Bakotin“, *Lupiga*, 8. prosinac, 2014. <http://www.lupiga.com/vijesti/mia-david-u-srbiji-se-vlada-uterivanjem-straha>.

<sup>437</sup> Škola za istoriju i teoriju umetnosti funkcionisala je između 1999. i 2002. godine. Osnivači škole su Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević i Branimir Stojanović, a kao stalni predavači su delovali Ješa Denegri, Ljiljana Blagojević, Marina Martić, Nevena Daković, Boris Buden, Nebojša Jovanović, Mark Terkissidis, Tom Holert, Goran Đorđević, Renata Salecl, Elizabeth Cowie, Dejan Sretenović, Dejan Anđelković, Bojana Pejić, Jovan Byford, Pavle Levi, Branko Vučićević i dr. Među polaznicima bili su studenti umetničkih usmerenja, sociolozi, politikolozi, psiholozi: Nebojša Milikić, Svebor Midžić i Vladimir Marković, Vladimir Nikolić, Vera Večanski, Nikoleta Marković, Zsolt Kovacs, Darinka Pop-Mitić, Vladimir Tupanjac, Jelena Vesić, Siniša Mitrović, Aleksandra Mirčić, Ana Nikitović, Marko Stamenković, Milan Rakita, Vesna Jovanović, Slobodan Karamanić, Vesna Madžoski, Ivana

Novom Sadu,<sup>438</sup> čiji su radovi bili posvećeni istraživanju i edukaciji unutar novih kulturnih odnosa, savremene umetničke prakse i društvenih tema. Njihova delatnost zasnivala se na multidisciplinarnom odnosu vizuelnih teorija, društvenih i političkih teorija, teorija psihoanalize, studija kulture, filma, fotografije, arhitekture, itd.<sup>439</sup> Takođe, internacionalna integracija umetnika uočljiva je i osnivanjem regionalne nagrade za mlade umetnike *Young Visual Artist Award*.<sup>440</sup> *Young Visual Artist Award* operiše/funkcioniše u svim bivšim jugoslovenskim republikama (i državama istočne Evrope) pod različitim imenima,<sup>441</sup> koja podrazumeva umetnički rezidencijalni boravak (izabranih) mladih umetnika u Njujorku.

Nastanak ovakvih i sličnih inicijativa unutar lokalnog kontesta,<sup>442</sup> dovodi se u vezu i sa vremenom kada se oformljuju različite „nevladine organizacije“ (NGO/NVO)<sup>443</sup> koje deluju u

---

Blagojević (...)Anđelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, *Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost*, u *O normalnosti: umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

<sup>438</sup> Osnivač organizacije je Zoran Pantelić, a kao stalni saradnici delovali su Branka Ćurčić, Orfeas Skutelis, Aleksandar Bede, Dubravka Sekulić i dr. Centar za nove medije kuda.org otvorio je prostor za kulturu dijaloga, alternativne metode obrazovanja i istraživanja posvećenim društvenim pitanjima, medijskoj kulturi, interpretaciji i analizi istorije, kao i političkim, ekonomskim i kulturnim odnosima u društvu. [www.kuda.org](http://www.kuda.org).

<sup>439</sup> Anđelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, *Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost*, op.cit.

<sup>440</sup> *The Young Visual Artists Awards* program (YVAA) je regionalni i internacionalni/međunarodni program za mlade umetnike iz centralne i istočne Evrope u organizaciji The Foundation for a Civil Society (FCS) iz Njujorka, koja funkcioniše u deset regionalnih država. Osnovana 1990. godine u Čehoslovačkoj, kao nagrada koja obuhvata rezidencijalni programa za mlade vizuelne umetnike, postepeno se širila i u ostale regionalne države. Na primer, nagrada Dimitrije Bašičević Mangelos u Beogradu osnovana je 2002. godine.

<sup>441</sup> ARDHJE nagrada – TICA, Tirana, Albanija; ZVONO nagrada – Centar za savremenu umetnost, Sarajevo, Bosna i Hercegovina; BAZA nagrada – Institut za savremenu umetnost, Sofija, Bugarska; RADOSLAV PUTAR nagrada – Institut za savremenu umetnost, SCCA Zagreb, Hrvatska; JINDRICH CHALUPECKY nagrada – Jindrich Chalupsky Society, Prag, Republika Češka; ARTIST OF TOMORROW – Kosovo Art galerija, Priština, Kosovo; DENES nagrada – Centar za savremenu umetnost, Skopje, Makedonija; DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOS nagrada – Galerija Remont, Beograd, Srbija; OSKAR CEPAN nagrada – Foundation – Centre for Contemporary Arts, Bratislava, Slovačka; OHO nagrada – Zavod P.A.R.A.S.I.T.E. Galerija u Center P 47, Ljubljana, Slovenija.

<sup>442</sup> TKH - Teorija koja hoda, Prelom kolektiv, Magacin, Art klinika, Centar za kulturnu Dekontaminaciju, Galerija Remont, Kulturni centar REX itd.

<sup>443</sup> NVO = nevladine organizacije ili NGO = Non Governmental Organisations.

„uslovima fondacijskog finansiranja umetnosti“,<sup>444</sup> tačnije – neoliberalnog tržišta. Raspadom Jugoslavije, te ulaskom u tranzicijski proces, na polju kulture uočljiv je i uticaj *Fonda za otvoreno društvo* („Soros“) čiji su *centri za savremenu umetnost* pružali logističku i materijalnu podršku lokalnim umetničkim scenama pri internacionalizaciji njihovih umetničkih praksi. Miško Šuvaković uočava ovaj uticaj *institucije Soros* unutar novonastale *slične nove umetnosti (Soros realizam)*<sup>445</sup>, koja je predstavljala umetnost različitih lokalnih kultura na međusobno sličan način. Prema Mišku Šuvakoviću, *centri za savremenu umetnost* rekonfigurisali su umetnost saglasno vanumetničkim, društvenim i političkim zahtevima, u kojima su priče i predloženi slučajevi imali lokalnu (različitu) konotaciju, dok je poetika/(sredstvo!) prikazivanja i izražavanja bila slična i mogla se u potpunosti uporediti unutar različitih kulturalnih/umetničkih sistema.

„Reč je, pretpostavljam, o odnosu *funkcije, strukture i efekta*. To znači da je u pitanju funkcija institucije koja *umetnost rekonfigurira* saglasno vanumetničkim zahtevima:

*globalno*: pokretanja tranzicije u istočnoevropskim kulturama;

*poetički*: emancipacije od elitnog autonomno-umetničkog modernizma i postmodernizma u praktično-umetničkom i teorijsko-interpretativnom smislu;

*kulturalni*: preobražaj 'alternativne' (emancipovane urbane) umetnosti kao marginalne umetnosti nacionalne kulture, koja je između popularne i visoke kulture, u *umetnost-sondu* kojom se testiraju, projektuju i zastupaju strategije relativizacije odnosa margine i centra u svakom konkretnom pojedinačnom društvu; drugim rečima, sama kultura postaje 'materijal' i 'medij' bavljenja u cilju anticipacije i realizacije *beskonfliktnog* (politički korektnog) društva, i

*politički*: umetničko delo postaje *pokazni medijski projekt* posredstvom koga se realizuje politički tonirana, ali ne i potpuno eksplicirana praksa i produkcija uzoraka koji obećavaju *realnu delatnost unutar civilnog društva* što treba tek da nastane, a time se, zapravo, suštinski neutrališu uslovi u kojima je nastajala i prezentovala se kritička, cinička, subverzivna i, sasvim očigledno, nihilistička umetnost soc-arta, perestrojke, ciničkog realizma ili retroavangarde.<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, rukopis.

<sup>445</sup> Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“ u *Platforma SCCA#3*, SCCA-Ljubljana, Ljubljana: 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.

<sup>446</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, rukopis

Na ovaj način Miško Šuvaković ukazuje na svojevrsnu formulu za stvaranje umetničkog dela, u kojem umetnosti postaje projekat sa prepoznatljivom morfologijom: „(a) novi mediji (globalno) + (b) lokalne i regionalne teme = (c) predstava 'od' brisanih tragova kulture.“<sup>447</sup> U tom svetlu, ovako shvaćena konstrukcija i funkcija umetničkog dela ukazala je na nestabilan odnos između *stvarnog/realnog* i konstruisanog/(*naručenog!*) novog balkanskog i postjugoslovenskog identiteta unutar zapadnog, evropskog/globalnog sistema umetnosti. Savremena umetnost na prostoru bivše Jugoslavije, tako, često operiše unutar međunarodnog tržišta kao *Druga* umetnost ili umetnost *drugih, različitih*.

Međutim, uočljiva je i druga, paralelna umetnička praksa, na koju su takođe uticali tokovi globalizacije, čiji je prvobitni cilj priključivanje/uključenje na globalno ekonomsko umetničko tržište Zapada. Teorijske postavke Marine Gržinić upravo ukazuju na načine na koje umetnički rad postaje deo tržišta *Prvog kapitalističkog sveta*. Modifikovanjem rečenice Mladena Stilinovića – „Umetnik koji ne zna govoriti engleski, nije umetnik“<sup>448</sup>, u formulaciju „Umetnik koji ne zna dobro govoriti engleski, nije umetnik“, Marina Gržinić predstavlja upravo ukazuje na *zahteve* Zapada (*Prvog sveta*), koje umetnici zemalja u tranziciji moraju da prihvate, ne bi li postali deo – i/ili opstali na zapadnom tržištu. Stoga je umetnost iz zemalja istočne Evrope (*Drugi svet*) prinuđena da čeka na uključenje u umetničko tržište Zapada, sve dok ne odgovori na *ispravni šablon* umetničkog stvaranja, odnosno, dok ne bude stvarana u okvirima unapred zadatih/uspostavljenih/diktiranih standarda *Prvog sveta*. U tom kontekstu, prema Marini Gržinić, rad umetnika iz istočne Evrope biće prihvaćen na umetničkom tržištu *Prvog sveta*, samo ako je estetizovan i apstrahovan, tj. ako je formalno vezan za nove digitalne tehnologije, i ako je sadržinski ispražnjen od (lokalnih) specifičnosti okruženja u kojem je nastao, kao i od svake ideje otpora postojećem kapitalističkom sistemu.<sup>449</sup>

Imajući u vidu ova dva načina nastanka umetničkog dela unutar postjugoslovenskog konteksta, ključni aspekt savremene umetnosti sa ovih prostora jeste da prepozna do koje mere se njeno 'slavljenje' sučeljava sa neoliberalizmom (kapitalizmom) i/ili karakteristikom *egzotičnog*

---

<sup>447</sup> Ibid.

<sup>448</sup> Stilinović, Mladen, *An Artist Who Cannot speak English Is No Artist*, 1992.

<sup>449</sup> Gržinić Mauhler, Marina, „O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminaciju“, u: *Filozofski vestnik*, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005, 115-125; Gržinić, Marina, *Avangarda i politike - istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, 151–165.

*drugog*. Stoga su umetnici, nakon raspada Jugoslavije, stvorili jedan *hibridni kulturni i umetnički pejzaž* koji unutar diskurzivnih i višeznačnih artikulacija predstavlja savremeno stanje, stanje stvarnih i fiktivnih identiteta, *samorežirajućih i naručenih* dela, koja ukazuju na stanje borbe, preživljavanja, sukobljenih i ambivalentnih interpretacija i međuzavisnosti unutar istoka i zapada. Post-jugoslovenska umetnička praksa, tako, deluje unutar (*različitih ali sličnih!*) geografskih, kulturnih, fizičkih, virtualnih i medijskih prostora, čije delovanje se najuočljivije može pratiti/mapirati/interpretirati jednim od najrasprostranjenijih medija u novom veku, medijem fotografije.

Nakon više od jednog veka od pronalaska fotografije kao medija, zahvaljujući digitalnoj (r)evoluciji, eri mobilnih telefona i interneta, fotografija se više od bilo kog drugog *tekstualnog* sistema predstavlja kao 'ponuda koja se ne može odbiti'.<sup>450</sup> S obzirom na neposrednost medija i njegovih automatskih kvaliteta, kao i pojavom digitalne fotografije, otvorile su se nove mogućnosti i delovanja unutar medija fotografije. Zahvaljujući *internacionalnom jeziku*, ekonomskom stanju, sve većim porastom za istraživanje (popularne) kulture, fotografija je našla svoje mesto u savremenoj umetnosti kao jedan od najzastupljenijih medija izražavanja. Uzimajući u obzir postjugoslovenski kontekst, fotografija kao umetnička disciplina počela je biti prepoznatljiva unutar institucionalnih okvira od oko 70-tih godina, zahvaljujući prvim velikim fotografskim izložbama tokom tog perioda, kao i na primer, osnivanju *Zbirke novih umetničkih medija* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Takođe, konceptualna umetnosti odigrala je ključnu ulogu u uključivanju fotografije u sistem savremene umetnosti, tako što je odbacila formalističku/estetsku kategoriju moderne umetnosti i otvorila vrata fotografiji kao *ideji*.<sup>451</sup> Stoga je, odbacivanjem autonomnosti umetničkog dela, te prelaskom na *tekst* – kontekst, fotografija uticajem konceptualne umetnosti počela da se bavi širim društvenim, kulturološkim kontekstima i *realnostima*. Međutim, stručna fotografsko-galerijska praksa, kao i akademsko fotografsko obrazovanje<sup>452</sup> unutar nekadašnjih jugoslovenskih republika, pojavljuju se tek krajem devedesetih

---

<sup>450</sup> Burgin, Victor, „Looking at photographs“, in: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982.

<sup>451</sup> Vels, Liz (ur.), *Fotografija: kritički uvod*, Clio, Beograd, 2006.

<sup>452</sup> Na primer Akademija umetnosti u Novom Sadu osnovala je Odsek za fotografiju 2002. godine. Dok je u Zagrebu Katedra za fotografiju osnovana 2005. godine kao deo Odseka snimanja Akademije dramske umetnosti, a tek 2010.

i početkom dvehiljaditih godina. Problemsko propitivanje fotografije kao medija, sve veći interes kulturnih institucija prema fotografskom *izrazu* je, tako, sa (velikim) zakašnjenjem u odnosu na Zapad, počelo da se formira zajedno sa novim vekom. U to vreme, nastaju stručne fotografske galerije kao što su Makedonski centar za fotografiju (Skoplje), Photon galerija (Ljubljana),<sup>453</sup> galerija Artget (Beograd),<sup>454</sup> kao i inicijative za zaštitu, digitalizaciju i arhiviranje fotografskog nasleđa Centar za fotografiju (Beograd) i Arhiv fotografije (Zrenjanin). Svi ovi prostori i inicijative, zamišljeni su kao svojevrsni fotografski centri koji se, pored izlagačke prakse bave i izdavačkom delatnošću, objavljujući relevantne naslove u domenu teorije, istorije i estetike fotografske slike. Takođe, unutar ovih fotografskih centara održavaju se stručne konferencije, fotografski festivali, razgovori sa umetnicima/teoretičarima/istoričarima umetnosti, organizuju se radionice i pregledanje portfolija (*portfolio reviews*). Ovakvi fotografski centri i inicijative imali su veliku ulogu u mapiranju i afirmaciji (svojih) lokalnih fotografskih praksi, pa se tako mogu pratiti i *nove – domaće* fotografske izložbe/projekti/teorijske kontekstualizacije sa državnim/nacionalnim predznakom i karakteristikama kao što je bili projekti *Obećana zemlja – savremena srpska fotografija (Land of Promises – Contemporary Serbian Photography)*,<sup>455</sup> O

---

godine je prva generacija studenata upisala diplomski studij usmerenja fotografija, koji je isključivo orijentisan na fotografiju.

<sup>453</sup> Photon Galerija osnovana je 2003. godine s ciljem predavljanja i promovisanja umetnika iz srednje i jugoistočne Evrope, koji su posebno angažovani u području savremene umetničke fotografije. Posebna pažnja posvećena je i međunarodnoj aktivnosti galerije, te se tako Photon galerija umrežila i sa različitim evropskim galerijama/organizacijama/festivalima. Kao jedna od retkih galerija na području bivše Jugoslavije, Photon galerija započela je i praksu izlaganja na međunarodnim umetničkim sajmovima. Od 2013. godine, Photon galerija otvorila je i novi izlagački prostor u Beču (Austrija).

<sup>454</sup> Prva, i još uvek jedina stručno fotografska galerija u Beogradu, galerija Artget, otvorena je 2002. godine u sklopu Kulturnog centra Beograda. Programski profil galerije realizuje se kao jednogodišnji izlagački program koji vodi umetnički direktor, izabran od strane Kulturnog centra, stručnjak u oblasti fotografije i vizuelnih umetnosti. Nudeći svoje autorske/kustoske projekte koji istražuju medij fotografije, umetnički direktori bili su između ostalih i Jovan Čekić, Milanka Todić, Goran Malić, Goranka Matić, Milan Aleksić, Branimir Karanović, Vladimir Perić, Đorđe Odanović, Belgrade raw, Jelena Matić.

<sup>455</sup> „Land of Promises – Contemporary Serbian Photography“, Kustoskinja izložbe: Ana Adamović (Kiosk platforma); predstavljeni umetnici: Ana Adamović, Uroš Đurić, Dejan Kaluđerović, Zoran Naskovski, Tijana Pakić Feterman, Vesna Pavlović, Vladimir Perić i Ivan Petrović. Izložba je bila predstavljena u nekoliko evropskih gradova: Espace Apollonia, Strasbourg, France, 2007; Centre Culturel de Serbie, Paris, France, 2008; European



fotografiji,<sup>456</sup> *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*,<sup>457</sup> Savremena hrvatska fotografija,<sup>458</sup> itd. Kao odgovor na potrebu za konstituisanjem prostora i manifestacija koje afirmišu fotografiju kao medij, značajan je i projekat *Fotodokumenti* (Beograd/Požega), nastao 2010. godine kao inicijativa koja ima tendenciju da preraste u svojevrsno bijenale fotografije.<sup>459</sup> Slovenija i Hrvatska su prve republike koje su odmah nakon dezintegracije države započele procese ekonomske i političke tranzicije, što se odrazilo i na polje kulture, u kojem se uticaj Zapada ogleda upravo u pridruživanju i/ili osnivanju međunarodnih festivala i izložbi. U tom kontekstu, osnivaju se i prvi međunarodni i regionalni fotografski festivali, kao što je Mesec fotografije u Ljubljani<sup>460</sup> i Festival Organ vida u Zagrebu<sup>461</sup>. Kao *pokazni medijski projekt*,

---

Commision, Berlaymont Building, Brussels, Belgium, 2008; Bibliotheque Universitaire Lucien Febvre, Belfort, France, 2008; Galerie ArtPoint, Wien, Austria, 2009; Vasvary House, Pecs, Hungary, 2010.

<sup>456</sup> Mladenov, Svetlana i Sanja Kojić Mladenov (ur.), *O fotografiji. Savremena umetnička fotografija u Srbiji*, Visart, Novi Sad, 2010.

<sup>457</sup> Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M, 2010.

<sup>458</sup> Savremene hrvatska fotografija, predstavlja onlajn fotografsku galeriju (portal) koja omogućava pregled određenog dela recentne hrvatske fotografske produkcije putem interneta. Portal trenutno predstavlja radove umetnika poput Petra Dabca, Josipa Klarice, Ivana Posavca, Borisa Cvjetanovića, Žarka Vijatovića, Jasenka Rasola, Marka Ercegovića, Sofije Silvije, Sandre Vitaljić i Jelene Blagović. Portal takođe predstavlja i tekstove teoretičara i kritičara poput Sandre Križić Roban, Marine Viculin, Ješe Denegrija, Branke Sljepčević, Leonide Kovač i drugih. Videti više na <http://croatian-photography.com/>

<sup>459</sup> Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić, *Fotodokumenti kao inicijativa*, u Zbornik stručnog skupa *Fotodokumenti*, Požega, Filmart, 2012. Prva izložba *Fotodokumenti 2010* organizovana je na pet različitih lokacija u Požegi (Gradska galerija Požega, Muzej železnice Srbije – Požega, Trg Slobode i unutar dva izloga fotografskih radnji). Kustosi izložbe bili su Miroslav Karić i Slađana Petrović Varagić, dok su predstavljeni umetnici bili Mihailo Vasiljević, Ivan Petrović, Goran Micevski, Dušica Dražić i Katarina Radović. Druga po redu izložba *Fotodokumenti 2012* predstavljena je u Beogradu u Salonu muzeja savremene umetnosti Beograd, Uličnoj galeriji i galeriji Remont. Kustosi izložbe bili su Miroslav Karić, Slađana Petrović Varagić i Una Popović. Umetnici koji su izlagali u sklopu izložbe *Fotodokumenti 2012* bili su: Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker, Boris Lukić, Goran Micevski, Vesna Mićović, Andrea Palašti, Dragan Petrović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Belgrade Raw, Mihailo Vasiljević, Srđan Veljović.

<sup>460</sup> Photon galerija iz Ljubljane osnovala je 2005. godine i vlastiti Foto festival – *Photonic moments*, koji je postao deo zvanične mreže organizacije/programa Mesec fotografije koja se održava širom Evrope. U posljednja tri izdanja, festival Photonic Moments – Mesec fotografije obuhvatio je godišnji prosek od 30 različitih izložbi.

nastaje i (putujuća) izložba *Posledica/Menjanje kulturnog pejzaža* kao kolaborativni istraživački projekat kustosa, inicijativa i galerija iz različitih zemalja bivše Jugoslavije.<sup>462</sup> *Posledica/Menjanje kulturnog pejzaža* imala je za cilj da ukaže/ispita odnos savremene fotografije<sup>463</sup> i širih političkih, ideoloških, ekonomskih i kulturnih uticaja, unutar svake posebne države bivše Jugoslavije: „Ovaj projekat će pružiti prvo sveobuhvatno i konkretno istraživanje o lokalitetu u savremenoj fotografiji. Osnovni cilj je da se uoče, istraže i predstave tendencije umetnika u oblasti fotografije koji su bili svedoci procesa tranzicije, što je od velikog značaja za prirodu stvaranja lokalne umetnosti. Koje su osnovne karakteristike (post) jugoslovenske kulturne sredine? Da li postoji određena autentičnost? Da li postoji zajednički element koji povezuje bivše republike i regione? Najevidentniji zajednički fenomen je, zasigurno, radikalna tranzicija prethodnog zajedničkog ekonomskog, ideološkog i kulturnog konteksta; drugim rečima, dezintegracija države, propast ekonomije zasnovane na posebno organizovanom socijalističkom sistemu samoupravljanja, urušavanje društvenih vrednosti, građanski ratovi, divlja privatizacija, reorganizacija klasnog sistema kao posledica toga i pojava novih društvenih klasa.“<sup>464</sup> Produkcija

---

<sup>461</sup> Međunarodni festival fotografije Organ vida osnovan je 2009. godine i održava se jednom godišnje. Festival Organ vida projekat je neprofitnog i nevladinog udruženja čiji je cilj edukacija javnosti putem izložbi, prezentacije međunarodnih savremenih fotografa kroz predavanja i radionice, i angažman unutar šireg društveno-političkog konteksta.

<sup>462</sup> Istraživački i kustoski projekat „Posledice. Menjanje kulturnog pejzaža“ pokrenut je na inicijativu Centra za savremenu fotografiju Photon iz Ljubljane i realizovan je u saradnji sa partnerskim organizacijama iz regije: Remont – nezavisna umetnička asocijacija (Beograd), Collegium Artisticum (Sarajevo), Narodni muzej Crne Gore (Cetinje), Stacion – Centar za savremenu umetnost (Pristina), Savremena hrvatska fotografija (Zagreb) i Film & Film (Pula). Prošireni kustoski i istraživački tim projekta čine: Miha Colner, Mirjana Dabović, Albert Heta, Saša Janjić, Ana Opalić, Vala Osmani, Zoran Petrovski, Dejan Sluga, Sandra Vitajić i Branka Vujanović. Umetnici: Domagoj Blažević, Boris Cvjetanović, Qenderse Deda, Andrej Đerković, Tomaž Gregorič, Majlinda Hoxha, Astrit Ismaili, Robert Jankuloski, Genc Kadriu, Amer Kapetanović, Silvestar Kolbas, Srđan Kovačević, Borut Krajnc, Nenad Malešević, Goran Micevski, Duško Miljanić, Bojan Mrđenović, Paula Muhr, Oliver Musovik, Vigan Nimani, Ana Opalić, Lazar Pejović, Darija Petković, Ivan Petrović, Marija Mojca Pungerčar, Vojo Radonjić, Jasenko Rasol, Bojan Salaj, Tarik Samarah, Mirjana Stojadinović, Viktor Šekularac, Dejan Vekić, Sandra Vitaljić, Borko Vukosav, Milena Zarić, Ivan Zupanc, Antonio Živković.

<sup>463</sup> Kako se napominje u katalogu izložbe, predstavljeni radovi nastali su između 1991. i 2011. Godine.

<sup>464</sup> Colner, Miha, „Tragovi lokaliteta: savremena fotografija u bivšoj Jugoslaviji“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 24.

uzoraka za izložbu sačinjena je od nekolicine umetnika-fotografa iz svake države ponaosob, čime je prikazana i konkretna, lokalna umetnička praksa nacionalnih kultura. Na taj način predstavljena (*konstruisana!*) je „postjugoslovenska umetnička fotografija“<sup>465</sup> koja ukazuje, projektuje i zastupa lokalnu (regionalnu), *politički* toniranu fotografiju, tačnije, kritičku percepciju i artikulaciju društvenog sistema kojem umetnici-fotografi pripadaju. Kultura i društvo kao materijal (*medij!*), postali su tako glavna odlika fotografske prakse post-jugoslovenske umetnosti. Izložba i prateća publikacija nastale su, zapravo, kao koprodukcijski projekat različitih partnerskih (NVO) organizacija, te oslikavaju upravo one *nove* funkcije institucija umetnosti unutar odnosa *funkcija – struktura – efekat*,<sup>466</sup> tačnije – odnose u kojim je funkcija fotografije odgovorila vanumetničkim zahtevima savremenog umetničkog sistema. U tom svetlu, može se izvesti konkretna primena morfologije umetničkog dela postavljena od strane Miška Šuvakovića, sada u kontekstu fotografije i konkretnog primera: (a) fotografija (globalno) + (b) postjugoslavija kao tema (regionalno/lokalno) = (c) predstava „od“ brisanih tragova kulture koja ima za cilj pokretanje tranzicije te anticipaciju politički korektnog (*beskonfliktnog!*), *novog*, postjugoslovenskog društva.

Tretiranje kulture i društva kao medija/materijala i teme unutar fotografske prakse, pokrenuto se i akademskim fotografskim obrazovanjem čiji se najveći uticaj na mlađu generaciju umetnika-fotografa može sagledati kroz obrazovni rad Milana Aleksića.<sup>467</sup> Koncept fotografskog obrazovanja kao samostalnog departmana ili katedre unutar postjugoslovenskog prostora, može se pratiti tek od 2000-tih godina. Međutim, iako su obrazovni standardi metodološki već uveliko prevazilazili tradicionalne sisteme, u kontekstu fotografije, nasleđeni sistem istorijskog i tehničkog podučavanja fotografije bio je uočljiv na većini fotografskih departmana. Uvođenjem novih, *savremenih* obrazaca podučavanja fotografije po uzoru na zapadne (američke!) univerzitete, tretiranjem fotografije kao kulturološkog delovanja nasuprot estetskim bavljenjem fotografskom slikom, prvobitno se moglo naći u sklopu departmana za fotografiju Milana

---

<sup>465</sup> Ibid.

<sup>466</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, op. cit.

<sup>467</sup> NOVA akademija umetnosti, Beograd Magistrirao fotografiju 1989. na Kornel univerzitetu u Americi (MFA photography Cornell University, Ithaca, USA). Izlagao je na mnogim samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Aktivno bavi promocijom savremene fotografske umetnosti, kroz različite kustoske projekte. Predaje fotografiju na Novoj akademiji umetnosti u Beogradu.

Aleksića na Univerzitetu Braća Karić,<sup>468</sup> a kasnije i u (novoosnovanoj) Novoj akademiji umetnosti<sup>469</sup>. Ovakav, *novi* i savremeni obrazovni program može se mapirati i kao rezultat tranzicijskog društva, koji je omogućio decentralizaciju državnog/socijalističkog obrazovnog sistema te doprineo otvaranju različitih privatnih škola/fakulteta/univerziteta, kao i umetničkih akademija. Na taj način, Milan Aleksić uveo je nove (*zapadne!*) koncepte podučavanja o fotografiji, u kojim se naglasak sa tehničkih, estetskih i emocionalnih referenci prebacio na intelektualno razumevanje fotografske slike koja je podrazumevala misao, razlog i razumevanje okoline i šireg društvenog konteksta.<sup>470</sup> Ovaj način obrazovnog rada doprineo je stvaranju nove generacije umetnika-fotografa,<sup>471</sup> koja je svojim društveno kontekstualizovanim temama upravo potvrdila svoju ulogu unutar *epohe tranzicijskog globalizma*<sup>472</sup>. U isto vreme, sa novom generacijom umetnika, pojavila se i nova generacija kustosa (često su i sami umetnici),<sup>473</sup> koji su unutar platforme *kulturalnih politika* preuzeli novi identitet umetnosti – „identitet kulturalnog i ekonomskog planiranja projekata umrežavanja u neoliberalnom svetu globalnih potencijalnosti naspram centriranih društvenih moći“.<sup>474</sup> Na taj način, kustosi su postali inicijatori/organizatori/koordinatori, odnosno menadžeri u kulturi i/ili umetničkim praksama, tako što izvode tematske umetničke projekte, ukazujući na medijski i/ili tematski karakter predstavljenih umetničkih praksi. Fotografija se tako pokazala kao praksa istraživanja kulture i društva, dok se koncept završenog umetničkog dela odbacio uvođenjem nove terminologije – dela kao projekta. Ova nova generacija umetnika-fotografa i kustosa, stvorila je, tako, svojevrsnu

---

<sup>468</sup> *Univerzitetu Braća Karić* je bio prvi privatni univerzitet u Srbiji i čitavom regionu jugoistočne Evrope. Osnovan je 1993. i razvijao se pod imenom *Univerzitet Braća Karić*, a prerastao je u *Alfa univerzitet* 2008. godine promenom vlasništva i prvom direktnom inostranom investicijom u oblasti obrazovanja u Srbiji. Univerzitet je obuhvatao šest različitih fakulteta, među kojima i Akademiju umetnosti. Izvor: wikipedia.

<sup>469</sup> Nova akademija umetnosti u Beogradu počela je sa radom 2012. godine.

<sup>470</sup> Aleksić, Milan, „Obrazovna fotografska scena - Predavanje profesora Milana Aleksića“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 13.

<sup>471</sup> Aleksandrija Ajduković, Benjamin Beker, Vesna Mićović, Ivan Petrović, Katarina Radović, Mihailo Vasiljević, Paula Muhr itd.

<sup>472</sup> Šuvaković, Miško, *Umetnost u epohi globalizma*, op. cit.

<sup>473</sup> Milan Aleksić, Miha Colner, Dejan Sluga, Branka Benčić, Sandra Vitalić, Sandra Križi Roban, Milica Pekić i Ana Adamović, Ivan Petrović i Mihailo Vasiljević, Una Popović, Sanja Kojić Mladenov, Gordana Nikolić, itd.

<sup>474</sup> Ibid.

„novu fotografsku scenu“<sup>475</sup> koja nije više morala da ubeđuje/potvrđuje/brani svoju poziciju unutar umetničkog sistema, jer je postala deo (globalizujuće) *slične* nove (novomedijske) umetnosti.

Imajući u vidu da je formalno obrazovanje fotografa, kao i novonastalo interesovanje kulturalnih institucija za fotografiju unutar prostora bivše Jugoslavije, počelo upravo sa novim vekom, uočava se i svojevrsna *formalna* razlika (različitih) načina pristupa mediju unutar kojeg se može govoriti o: (I) umetnicima koji koriste fotografiju –koji nisu po obrazovanju fotografi i kojima fotografija nije primarni medij izražavanja, kao i o (II) umetnicima-fotografima – čije je školovanje usko povezano sa studijama fotografije. Svakako, zbog svog (nestalnog) karaktera, pozicije fotografije unutar savremene umetnosti, neosnovano je praviti posebne razlike među fotografskim radovima ovih umetnika. Oni svi ukazuju na uticaj zapadnih tendencija i nove oblike fotografskog jezika koji je nastao kao rezultat političke, ekonomske i ideološke tranzicije. Početkom novog veka, tako, uočljivo je prihvatanje konvencija/pravila zapadnog/(dominantnog) umetničkog diskursa, koji se ogleda u sličnim sadržajima i temama fotografskih radova umetnika iz različitih bivših jugoslovenskih republika. Njihovi fotografski radovi predstavljaju *dokumentarnu formu* kroz koje sprovode svoja istraživanja u različitim psihološkim, društvenim ili političkim prostorima. U tom svetlu, koristeći se (društveno angažovanim) *savremenim* umetničkim jezikom, savremena fotografija govori o moći i potencijalu *dokumentarnog* zapisa: o činjenicama ili fikcionalizaciji okolnosti, putem kojih direktno ili zaobilaznim putem umetnici tumače/komentarišu (sopstvenu) društvenu poziciju i neposredu okolinu. Takođe, proširujući definiciju fotografije kao 'prikazivačkog' medija, pojedini radovi zamagljuju granice između fotografije i drugih umetničkih disciplina i/ili kustoskih praksi. Savremena fotografija na prostoru bivše Jugoslavije, iako pod jakim uticajem *zapadnih tema, moiva i formi* izražavanja, ipak ukazuje na svojevrsni lokalni diskurs unutar postjugoslovenskog konteksta, čije tumačenje i razumljivost zavise od određenog, lokalnog diskursa. Unutar post-jugoslovenske umetničke prakse se, tako, može govoriti o veoma sličnom određenju umetničkog, fotografskog, konceptualnog i formalnog razvitka sa lokalnim specifičnostima. Stoga fotografski radovi

---

<sup>475</sup> Janjić, Saša, „Savremena fotografska scena u srbiji“, *Aftermath*, <https://aftermathsee.wordpress.com/essays/sasa-janjic-savremena-fotografska-scena-u-srbiji/>

propituju novonastale nacionalne i kulturalne identitete, političku i ideološku prošlost, ekonomsku tranziciju države, ali i veoma suptilno ličnu egzistenciju na razmeđu postistorijskog i multikulturalnog sistema umetnosti. Ovakva fotografska praksa može se povezati i sa zamislama Frederika Džejmsona (Frederic Jameson) o umetničkoj praksi kao praksama kognitivnog mapiranja,<sup>476</sup> koja se predstavlja kao metafora bivanja i snalaženja u društvenom sistemu, kao i praksama prikazivanja tog *sveta*/društva kao svog okruženja:

„Kognitivno mapiranje je u ovom smislu metafora za procese političkog nesvesnog. Ono je, takođe, model kojim možemo započeti artikulaciju lokalnog i globalnog. Ono pribavlja način povezivanja najintimnije lokalnosti – našeg pojedinačnog puta kroz svet – i najglobalnije – suštinska svojstva naše političke planete.“<sup>477</sup>

Stoga se fotografija, kao savremena umetnost unutar postjugoslovenskog konteksta, pojavljuje kao situacija, događaj i/ili dokument koji izvodi, pokazuje i/ili upotrebljava društvenu, kulturalnu, političku *realnost* unutar sopstvenog *glokalnog* konteksta. Sličnu tendenciju o dokumentovanju *oblika života*<sup>478</sup> uviđamo i kod teorijskih postavki Borisa Grojsa (Boris Groys) u kojim savremena umetnost postaje vrsta dokumentovanja svakodnevice i ljudskih odnosa unutar društva. Prema Borisu Grojsu, mediji zapravo „ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju“.<sup>479</sup> Više se ne govori o umetničkom delu kao objektu, već ono postaje izjava, tvrdnja – dokument. Za Grojsa, umetnost kao takva ne postoji, već samo umetnička dokumentacija koja svojom praksom upućuje na čitav niz različitih vanumetničkih pojava/diskursa. Drugim rečima, savremeni život se ne može pokazati, već samo dokumentovati. Kako Boris Grojs navodi, dokumentovati znači učiniti vidljivim trenutne događaje (*oblika života!*), te se stoga i umetnička praksa jedino može predstaviti medijem dokumentacije.

---

<sup>476</sup> Termin kognitivno mapiranje uveo je Kevin Linč (Kevin Lynch) i odnosi se na ljudski odnos prema urbanom okruženju.

<sup>477</sup> Colin MacCabe, Cognitive Mapping, u Preface, iz Frederic Jameeson, The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World system. Indiana University Press, Bloomington, 1995, str. xiv. Citirano u Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika, savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 33.

<sup>478</sup> Groys, Boris, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation“, u *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, documenta und Museum Fridricianum*, Kassel, 2002.

<sup>479</sup> Grojs, Boris, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, 13.

Međutim, umetnička dokumentacija, u isto vreme igra ulogu potvrđivanja stvarnosti, ali i njenog osporavanja. Jer, iako umesto stvarnosti imamo dokument, dokument u isto vreme i stvara tu stvarnost, koja potom igra ulogu simboličke moći – davanju smisla i značenja (*lakanovskom!*) Realnom. Na taj način, dokumentacija predstavlja jedan otvoreni i uvek promenljiv *sistem komunikacije*, u kome se do značenja (i *umetničkog dela!*) dolazi kroz proces dijaloga, razmene i aktivnog učešća svih uključenih subjekata.<sup>480</sup>

Boris Grojs dokumentaciju vidi kao praksu *izmeštanja* (stvarnosti) – pri čemu ne samo da se od originala može napraviti kopija (*Benjamin!*) već se i od kopije može napraviti original.<sup>481</sup> Iako Boris Grojs ovako široko shvaćen dokumentarni materijal vidi u formi umetničke instalacije – smatrajući je dominantnom savremenom umetničkom *formom* – originalnost i potencijalna političnost savremene umetničke prakse najpre se određuje kontekstom, bez obzira o kom mediju govorili. Fotografiska praksa sa početka veka govori o svojevrsnom *informacijskom tekstu*<sup>482</sup>: o samom kontekstu života i njegove stvarnosti. Na taj način, i fotografski rad/(slika!) može se definisati kao *umetnička dokumentacija* koja referira na određene kontekste – teme iz svakodnevnog života i/ili političke stvarnosti. Fotografija kao savremena umetnost, tako, ukazuje na umetnikovo vlastito fizičko/emotivno/intelektualno *telo*, koje dokumentuje (opisuje, interpretira, osporava, izvodi!) iskustva – organizaciju i artikulaciju svakodnevnog, *savremenog života*. Ovako shvaćen pojam umetnosti, može se artikulirati i sa konceptima biotehnologije, koji predstavljaju organizaciju i izvođenja svakodnevnog života, trenutnih stvarnih ljudskih odnosa, te koji se prezentuju kao stvarni i/ili fikcionalizovani dokumentarni (vizuelni, auditivni, tekstualni)

---

<sup>480</sup> Ove konstelacije ukazuju i na pojam *relacione estetike* i *postprodukcije* Nikolasa Burioa (Nicolas Bourriaud): „Teorija relacione estetike je interpretacija otvorenih, nestabilnih, promenljivih, pluralnih, hibridnih i slučajnih objekata, situacija i događaja, tj. odnosa između objekata, situacija i događaja u umetnosti devedesetih godina XX veka. Umetnik posredstvom estetskih predmeta proizvodi *odnose* između pojedinačnih ljudi, društva kao ljudskog odnosa i sveta kao sveukupnosti ljudskog delovanja i iskustva. (...) Burio je pojam *postprodukcija* primenio na umetničke prakse koje prevazilaze modernističke koncepte redimejda i aproprijacije ulazeći u polje kulturalnih proizvodnji, razmena i potrošnje komada, situacija, informacija, efekata ili događaja.“ Šuvaković. Miško, *Umetnost i politika*, op.cit. 31.

<sup>481</sup> Razlika između originala i kopije ogleda se u tome da original predstavlja jedinstven predmet koji uvek ima svoje specifično (istorijsko) mesto, dok kopija predstavlja virtuelni (aistorijski) predmet. Međutim, Boris Grojs naglašava da se deteritorijalizacijom originala, zapravo otvara mogućnost i reteritorijalizacije kopije.

<sup>482</sup> Ibid. 37.

materijali: „Biotehnologija ili bio-tehno-politika je skup stavova, postupaka, tehnika i efekata koje zastupaju i proizvode sistemi, institucije i subjekti unutar postmoderne i globalizujuće kulture, stvarajući složene regulativne i deregulativne tehnološke odnose organizam – telo, organizam – telo –individua, individua – društvo, društvena grupa – individua, individua – bolest, bolest –društvena grupa, bolest – društvo, telo – organizam – mašina, klonirano telo, genetski mutirano telo, odnos tela i virusa, inženjerski upravljani biološki procesi, nanotehnologije.“<sup>483</sup>

Fotografija kao savremena umetnost se, tako, ogleda u istraživačkom odnosu prema *realnosti*, u kome umetnički rad postaje proces i (raz)otkrivanje mnogostrukih, mogućih i potencijalnih *istina*, unutar različitih *neumetničkih* materijalnosti i pojavnosti. Fotografija kao savremena umetnost predstavlja mnogostruke i istovremene prakse različitih umetnika i umetnika-fotografa koji u post-jugoslovenskom kontekstu, funkcionišu/operišu unutar globalizovanog (i ideološkog), kapitalističkog, postmodernističkog i savremenog, zapadnog diskursa. Fotografija kao savremena umetnost ukazuje na rekonstrukcije, reciklaže, citate i simulacije *drugosti*, sa lokalnim/marginalnim (*glokalnim!*) prizvukom. Fotografija kao savremena umetnost izgubila se unutar umetnosti, teorije, kulture i društva, postavši tako deo „mutirane“/„hibridne“ post-jugoslovenske umetničke prakse.

---

<sup>483</sup> Miško Šuvaković, „Politika i umetnost“, *Republika*, broj 454-455, 2009.



## 5. FOTOGRAFIJA KAO UMETNOST: PRISTUPI I STRATEGIJE

### 5.1. Fotografija kao govor umetnika u prvom licu

U drugoj polovini XX. veka, pojavom konceptualne umetnosti, uvođenjem teorijskih termina/pojmova dematerijalizacije umetničkog objekta, kao i nastankom novih umetničkih pojava telesne i procesualne umetnosti, land arta, body arta, akcije i/ili umetnosti performansa, fotografija je postala jedna od glavnih umetničkih medija izražavanja.

Izmenjena umetnička situacija koja je nastala unutar (post)konceptualne i neokonceptualne umetnosti, sa preobražajem stvaranja i/ili proizvodjenja likovnog umetničkog dela, zasnovanog na korišćenju tehnički proizvedenih statičnih slika u mediju fotografije, rekonstruisala je i odnos između subjekta i objekta u fotografiji. Umetnici su počeli da osmišljavaju strategije izvođenja (performanse, akcije, hepeninge), specijalno i isključivo za fotografsku kameru. Tako su posredstvom fotografije zabeležena (egzistencijalna i/ili bihevioralna) ponašanja umetnika unutar praksi artikulacije javnog i privatnog prostora, ali i mikro, i makro, socioloških pristupa. Na taj način, umetnici su osporili tradicionalno/(modernističko) shvatanje medija fotografije koji se zasniva na (*brzom*) *oku fotografa*,<sup>484</sup> na skladu kompozicije i tonaliteta, ali i na beskompromisnoj prezentaciji/postprodukciji.<sup>485</sup> Unutar teorije umetnosti, ovaj izmenjen stav prema mediju fotografije, može se indeksirati u okviru novonastale situacije umetničke prakse koja se ogleda u prelasku sa stvaranja dela ka izvođenju događaja, bliskim pojavi umetnosti performansa.

Umetnost performansa predstavlja režirani ili nerežirani događaj koji izvode autor, glumac i/ili publika unutar privatnog (kuća, priroda, urbani prostor) i/ili institucionalizovanog umetničkog prostora (galerija, muzej). Prema Rouzli Goldberg, umetnost performansa nastala je kao radikalno sredstvo, i/ili kao odgovor na postavljene konvencije unutar institucionalizovane moderne umetnosti, kojim su umetnici nastojali da privuku privući pažnju na idejne

---

<sup>484</sup> Szarkowski, John, *The Photographers Eye*, <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>, pristupljeno 10.07.2015.

<sup>485</sup> Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston”, u: David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 222 – 223.

(konceptualne!) aspekte svojih umetničkih praksi. Stoga, Rouzli Goldberg i smatra umetnost performansa jednim od katalizatora istorije umetnosti XX veka.<sup>486</sup> Umetnosti umetnost, omogućila je umetnicima iskorak iz tradicionalnih umetničkih tehnika kao što su slikarstvo i skulptura, te stvaranje novih praksi zasnovanih na korišćenju (vlastitog) tela i/ili publike, ali i novih, tehnički proizvedenih statičnih i pokretnih slika u medijima fotografije, filma i/ili videa. Umetnost performansa, uvedena je kao poseban umetnički medij u umetnički i teorijski diskurs sa konceptualnom umetnošću 1970-tih godina, kada je izvođenje kao jedan od načina izražavanja ideja umetnika bilo najupečatljivija umetnička forma. Međutim, nakon konceptualne umetnosti, retrospektivno, konstituisana je i istorija performansa u koju se ubrajaju i avangardni umetnički eksperimenti u periodu između 1910. i 1940. godine, kao što su *futuristički festival*, *dadaistički kabare*, *nadrealistički ritual* i/ili *konstruktivističko parapozorište*.<sup>487</sup> Zapostavljenost umetnosti performansa unutar istorije umetnosti, kako Rouzli Goldberg napominje, rezultat je otvorenosti medija koja se ogleda u brojnim tehničkim, formalnim i/ili estetskim varijacijama i kao takva onemogućavala je preciznu definiciju. Takođe, to je uslovalo i teškoće i nedoumice njenom smeštanju unutar okvira istorije umetnosti (i pozorišta).<sup>488</sup> Miško Šuvaković, definisao je istoriju performansa kao prelazak od stvaranja ka izvođenju dela, koji se istorijski ogleda u različitim pojmovnim određenjima umetnosti performansa:

(1) avangardni performans – sa početka XX veka kao umetnički izraz/oblik ponašanja umetnika s ciljem stvaranja „ludističkih situacija“ kao što su igra, festival, kabare unutar futurizma, dadaizma, konstruktivizma, nadrealizma;

(2) neoavangardni performans – može se pratiti od kasnih 40-ih do 60-ih godina i interpretira se kao intermedijско istraživanje likovne, književne, i/ili muzičke umetnosti nastale na kritici autonomije umetnosti modernizma (slikarstva i skulpture). Neoavangardni performans pojavljuje se u kontekstu neodadaizma, fluksusa, bečkog akcionizma, kinetičkog neokonstruktivizma, itd.;

---

<sup>486</sup> Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, Test!-URK, Zagreb, 2003, 5-9.

<sup>487</sup> „Iako se većina napisanog o istorijskim avangardama koncentriše na umetničke predmete, zapise i dokumenta koji su ostali iza njih, oni su često upravo performansom pokušavali da reše sporna pitanja u umetnosti.“ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 241.

<sup>488</sup> Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, op.cit.

(3) postavangardni performans – nastaje od sredine 60-tih godina, kada se i sam pojam performansa definiše unutar istorije i teorije umetnosti. Postavangardni performans predstavlja konceptualnu i postkonceptualnu umetnost, nastalu u okvirima body arta, procesualne umetnosti, siromašne umetnosti, itd. koja se formuliše unutar različitih oblika rada i/ili izvođenja kao što su ulična umetnost, umetnost ponašanja, rad sa telom/prostorom/vremenom, rad sa materijalima i energijama, rad zasnovan na govornim činovima, rad sa međuljudskom komunikacijom, politički performans, feministički performans, video-performans, foto-performans, itd.;

(4) postmodernistički performans – nastao 80-ih godina, koji karakterišu ironijski, parodijski, mimikrijski, simulacijski oblici izražavanja i ponašanja, kao i povezivanje visoke (elitne) umetnosti i popularne (masovne) kulture.<sup>489</sup>

Perfromans se posmatra kao događaj, odnosno, čin, akcija i/ili ponašanje umetnika. Ponašanje umetnika, prema Mišku Šuvakoviću, može se prepoznati kao ludistički čin (igra kao izraz ljudskog bića), kao kritička akcija (političko ponašanje umetnika, u odnosu na norme sveta umetnosti i društva), i kao subverzivno ponašanje (direktna intervencija umetnika unutar društva).<sup>490</sup> U tom smislu, istorija performansa ogleda se u dematerijalizaciji umetničkog objekta, odnosno u njegovom pretvaranju u događaj.

„Istorija performansa je istorija preobražaja umetničkog stvaranja predmeta u događaj (životnu situaciju, realni događaj, pripovedni događaj). Zamisao događaja kao umetničkog rada je ostvarena iz nekoliko različitih, ali međusobno povezanih smerova: (1) predmet se više ne stvara da bi bio estetski kontempliran, već da bi ga umetnik upotrebljava kao element igre; (2) čin stvaranja slike i skulpture je postao važniji od čina pokazivanja i kontempliranja dela, odnosno procesu stvaranja se oduzima produkt i sam događaj se prezentuje kao umetnički rad; (3) ponašanje umetnika, od igre i provokacije preko sinteze umetnosti i života do govora umetnika u prvom licu, postaje područje izražavanja, istraživanja i rada; (4) oblici umetničkog ponašanja se povezuju sa eksperimentima u pozorištu (...)“<sup>491</sup>

U jugoslovenskom kontekstu, pojava umetnosti performansa unutar neoavangardnih umetničkih praksi, može se okarakterisati kao reakcija na dominantan diskurs

---

<sup>489</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 243.

<sup>490</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umentosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 257.

<sup>491</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 242

visokogmodernističkog umetničkog dela/objekta (socijalističkog modernizam, nove figuracije i enformela) koji je vladao u Jugoslaviji tokom 50-tih godina. Pojam neoavangardnog performansa, kao *ranog performansa*, blizak je radu Vladana Radovanoviću (*Foto-radovi* 1957 – 1984) i Leonida Šejke (*Iluzionistička destrukcija ruke*, 1957), grupi OHO (*Triglav*, 1968), grupi Gorgona (*Adoracija*, 1966), ali i grupi Dei leči (*Dei leči*, 1957 - 1965), čija su se istraživanja i eksperimenti izvođenja, odnosno umetnički koncepti (ideje!), često bazirali na upotrebi fotografske kamere. Ovi *rani performansi*<sup>492</sup>, osmišljeni isključivo za fotografsku kameru, mogu poslužiti kao ilustracija pravca kretanja kojim će potom krenuti savremena fotografija (i/ili fotografija kao savremna umetnost). Pretečama (današnje) savremene fotografije u (post)jugoslovenskom kontekstu, ali i šire akcionizma, hepeninga i performansa, mogu se smatrati Bora Vitorac i Dragoljub Pavlova i njihov rad u okviru grupe Dei leči.<sup>493</sup>

Ekscesna, (van)umetnička i vaninstitucionalna praksa grupe Dei leči, bazirala se na unapred isplaniranim konceptima, odnosno, gestovima rada s telom u realnom vremenu, sa jasnim smislom i porukama, koja se beležila fotografskom (i/ili filmskom) kamerom. Ovakav postupak rada s telom, izvođenje ponašanja, realizovali su kao privatne performanse, često samo za slučajnu publiku ili bliski krug prijatelja. Kao svojevrsni čin slobode i akt transgresije u odnosu na tadašnji socijalistički realizam i društveno-političko uređenje, performansi Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, pojavljuju se „kao čin slobode suprotstavljen tromim, dosadnim i krajnje birokratiziranim mehanizmima ponašanja, u društvu i umetnosti, kako bi se apsurdnim, neočekivanim i neuklopljivim akcijama bar na trenutak debalansirao pravac rigidne stvarnosti.“<sup>494</sup> Njihovi performansi/(gestovi!) bazirali su se na spontanosti i neposrednosti („uz

---

<sup>492</sup> Ibid.

<sup>493</sup> Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, kao mladi gimnazijalci oformili su nezvaničnu grupu Dei leči. Izvan tadašnje umetničke prakse, profesionalne teorije i kritike, delovali su u potpunoj anonimnosti i kao apsolutna margina, do 2007. godine kada je zahvaljujući Slobodanu Tišmi, Vujici Rešin Tuciću, Zoranu Panteliću, a kasnije i Slavku Timotijeviću, umetnički rad grupe Dei leči ulazi u diskurse istorije umetnosti, u sistem umetnosti i izlagačke prakse.

<sup>494</sup> Timotijević, Slavko, „O rodonačelnicima akcionizma i performansa koji su jasno ukazali na pravac kretanja savremene umetnost“, u katalogu izložbe *Vitorac, Bora – Dragan Pavlov: dokumenti inicijalnog performansa April – Maj 2012.*, Galerija 42°, Cetinje, Univerzitet Crne Gore, 2012.

geslo Dei leći! (Ide čile! – stariji čovek – čilager)“<sup>495</sup>, na parodičnom iskazu svakodnevnog života, koristeći se pantomimom, glumom i fotografskim zauzimanjem poza. I sami naslovi radova ukazuju na ludističke postupke prerušavanja i/ili različita izvođenja apsurdnih situacija, kao što su fotografije Očepljen (1959), Tapkaroš (1958), Ustenjen (1965), Kartanje na snegu (1962), Kockaroš (1960), Posle brijanja (1965), Spomenik (1959), Faraon (1959), Nasukani (1959) i druge. Na ovakvu vrstu ludističke stvaralačke igru ukazuje Vujica Rešin Tucić u opisu prakse umetničke grupe Dei leći: „Svoju svest o socijalnoj sredini (u atmosferi posleratnog siromaštva, parola o 'obnovi i izgradnji'), ovi autori iskazali su ulazeći u igru samim svojim životima. U duhu lokalne tradicije oni su se, najčešće u ambijentu stare gradske arhitekture u kvartu oko zdanja Matice srpske, 'egečili', 'prdačili', ponašali, pokušavajući da se izdvoje, da izađu iz sopstvene senke, prikažu sebe i svoj osećaj sveta i postojanja.“<sup>496</sup> Takođe, unutar diskursa o statusu medija fotografije kao nosioca ideje, performasi Bora Vitorca i Dragoljuba Pavlovića, i jesu osmišljeni da budu fotografisani.<sup>497</sup> Na taj način, njihova praksa izvođenja ukazuje na jasnu svest o mediju fotografije kao finalnoj fazi umetničkog dela. Stoga, ovako nastale fotografije (inicijalni performansi<sup>498</sup>, *foto-performansi*) ukazuju (iako retroaktivno!) na promenu paradigme koja je usledila sa postavangardnim performansom,<sup>499</sup> i definisanjem (otvorenog) pojma *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*.

Fotografija koja je primenjena kao sredstvo govora umetnika u prvom licu, definisana je od strane Miška Šuvakovića kao medij u kojem „umetnik izvodi privatni performans, stvarajući režirane scene koje fotografijom (pojedinačni snimak ili serija sekvenci) bivaju zabeležene. Te fotografije nemaju status dokumenta, već samostalnog umetničkog rada kojim umetnik govori o sebi, svetu, umetnosti, seksualnosti, konvencijama ponašanja, politici. Fotografije u seriji su

---

<sup>495</sup> Tucić, Rešin, Vujica, *Dei leći, Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov, Inicijalni performansi u Novom Sadu (1957 - 1965)*, 2007, [http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei\\_lecti\\_bora\\_vitorac\\_i\\_dragoljub\\_pavlov-5719/1/?dan=20100419](http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei_lecti_bora_vitorac_i_dragoljub_pavlov-5719/1/?dan=20100419), pristupljeno 10.08.2014.

<sup>496</sup> Ibid.

<sup>497</sup> Često su za svoja izvođenja angažovali i druge fotografe

<sup>498</sup> Tucić, Rešin, Vujica, *Dei leći, Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov, Inicijalni performansi u Novom Sadu*, op.cit.

<sup>499</sup> „Ta praksa, nastala u znaku gesla 'zapanjiti građanina', burleskniurnjava, basterkitonovske sledenosti, parodije na malograđanski kič, iskazala se kasnije kao svojevrсна prethodnica, 'mentalna matrica' umetničkih provokacija grupa Januar/Februar, KÔD i (obrnuto) E, unutar oficijelnih sistema kulturnih ustanova.“ Ibid.

konceptualno povezane, estetski neutralne i jasno ocrtavaju domene subjektivnog izraza i ponašanja.<sup>500</sup> Fotografije nastale u ovom kontekstu, često su snimljenje od strane angažovanog fotografa, čija je uloga samo tehnička, dok autorstvo nad krajnjim delom (fotografijom) pripada umetniku. Ovu definiciju, Miško Šuvaković, zapravo, izvodi iz ranije teorijske postavke Ješe Denegrija, iz teze o *govoru umetnika u prvom licu*.<sup>501</sup> Definišući (nove) umetničke pojave konceptualne umetnosti unutar diskursa *nove umetničke prakse*, Ješa Denegri uvodi pojam *govor umetnika u prvom licu*, ukazujući na oblike ponašanja i akcije umetnika kojima se direktno izražavaju individualni pihčki, fizički, etički i politički stavovi. Teza o *govoru umetnika u prvom licu*, stoga, govori o dematerijalizaciji umetničkog dela, ali i širim egzistencijalnim i bihejvioralnim situacijama umetnika koje nastaju kao sinteza umetnosti i života, usled političke, kritičke i subverzivne taktike proizvodnje objekata kao proizvodnje društvenosti. Ovako shvaćen pojam *govora umetnika u prvom licu* naglasak stavlja na izvođenje ponašanja i autorefleksivnu prirodu umetnika koja ukazuje na interpretacije i preispitivanje konstrukcije sopstvenog identiteta unutar novonastalih društvenosti.

U tom svetlu, podstaknuta eksperimentima neoavangardnih umetničkih praksi, (napr. grupe OHO i Gorgona), kao i novonastalom društvenošću nakon studentskih protesta, nova umetnička praksa jugoslovenske umetnosti odbacila je materijalne funkcije i realizacije umetničkog dela preuzevši na sebe *govor u prvom licu*:

„Naime, u krajnje raznovrsnim savremenim operativnim praksama decentralizovanog, demetropolizovanog, multikulturalnog, globalnog 'sveta umetnosti' kao faktički jedini primenljivi kriterijum vrednovanja može da opstane merilo individualizacije i personalizacije umetnikovih izjava u uslovima sačuvanih postojećih i sve raširenijih novih izražajnih sredstava i tehničkih medija, te u telesnoj umetnosti i umetnosti performansa u kojima ulogu materijalnog

---

<sup>500</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 105

<sup>501</sup> Denegri, Ješa, „Umetnik u prvom licu“, *Umetnost*, br. 44, Beograd, 1975. Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina, u J.Demegri, J.Vintelhartel, J.Tijardović, Lj. Stanivuk (pr.), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 – Pojave, grupe, pojedinci*, Muzej savremene umetnosti Beograd, 1983.

umetničkog dela zamenjuje samo ponašanje umetnikovog subjekta direktnim 'govorom u prvom licu.'<sup>502</sup>

Nadovezujući se na ove teze, u okvirima postavangardnog i postmodernog performansa, kao i iz aspekta upotrebe *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, možemo govoriti o procesu prelaska sa taktike subjekta na taktike propitivanja identita, pri čemu se identitet shvata kao trenutna indeksna pozicija umetnika u odnosu na društvo, kulturu i umetnost.<sup>503</sup> Istovremeno, 70-ih i 80-ih godina prošlog veka, otvorio se prostor i za nove rasprave o problemu identiteta, koji se našao u središtu (savremenih) socioloških pristupa. Identitet je postao jedan od ključnih pojmova na koje referiraju sociološke teorije, ali i umetničke prakse.

U kontekstu modernizma, identitet predstavlja nešto što se mora stvoriti i učvrstiti u refleksivnim aktivnostima individue, dok je za postmodernističko shvatanje identiteta primarno pitanje kako izbeći fiksaciju i održati opciju otvorenom u težnji da se odbije vezivanje za jedan identitet. Strategija postmodernog života nije izgrađivanje identiteta, već izbegavanje fiksacije.<sup>504</sup> Prema Zigmuntu Baumanu (Zygmunt Bauman) pitanje identiteta predstavlja izum modernizma. Metaforičnim određivanjem identiteta u modernom društvu kao hodočašća (putovanja) – života kao izgradnje identiteta, Bauman govori o hrišćanskoj slici čoveka – kao slici hodočasnika, putnika koji putuje kroz vreme u potrazi za Carstvom večnosti (*Kingdom of eternity*). Ovakvo hodočašće/putovanje (traženje smisla), Bauman naziva izgradnjom identiteta. Hodočasnik iscrtava mapu svog budućeg života; njegov je cilj da stigne na mesto hodočašća. Međutim, hodočasnik ne sme da skrene sa tog puta; potrebna mu je usmerenost prema tom jednom cilju. Kako ga ništa ne bi omelo, svet oko sebe mora da doživljava kao pustinju.<sup>505</sup> Hodočasnik i svet nalik na pustinju zahtevaju zajednički i prožimajući smisao. Ovaj proces može se ostvariti samo zato što postoji distanca, odmak između cilja i trenutka sadašnjosti (pozicija lutanja). Smisao

---

<sup>502</sup> Denegri, Ješa, „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“, *Treći program*, leto–jesen, Treći program Radio Beograda br. 139–140, 2008, 143 – 149, 148.

<sup>503</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 257

<sup>504</sup> Bauman, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, in: Stuart Hall and Paul du Gay, (editors), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Thousand Oaks, 1996.

<sup>505</sup> Bauman, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, op. cit. 21-22.

sveta i identitet hodočasnika moraju uvek biti nedostižni, jer oni mogu postojati jedino kao projekti koje omogućava distanca, odgađanje „nagrade za životni put” koja je izvor izgradnje identiteta. Strategija života kao hodočašća – života kao izgradnje identiteta, zasniva se na postojanosti sveta; svet mora biti uređen, predvidljiv, s određenom sigurnošću u budućnost. Za Bauman, stvaranje identiteta u modernim društvima veoma je nalik na hodočasništvo. Životne strategije ljudi temelje se na jasnoj predstavi o tome šta žele da postanu. Njihovi su životi usmereni ostvarivanju željenog identiteta. Međutim, prema Baumanu unutar postmodernih strategija, svet je postao negostoljubiv prema hodočasnima. Postmoderna ugrožava modernu (hodočasništvo!) kao životnu strategiju. Svet konstruisan od trajnih objekata zamenjen je potrošnim proizvodima izgrađenim za trenutnu potrošnju i trenutno zastarevanje. Citirajući Kristofera Laša (Christopher Lasch), Bauman identitetu u takvom svetu pridaje nestalan karakter: identitet se može prisvojiti i odbaciti poput odeće. Zato se u životnoj strategiji postmodernih potrošača pravila igre stalno menjaju, čak i u toku igre. A karakteristika postmoderne životne strategije, tako, više nije izgradnja i očuvanje identiteta, već izbegavanje određenosti. U postmodernim društvima promene su tako brze da ne možemo biti sigurni da će određeni položaji, ili čak određena zanimanja, u budućnosti još postojati.<sup>506</sup> U takvom svetu nema smisla kretati na hodočašće, jer će odredište – posao do kojeg će voditi uspešna karijera – nestati mnogo ranije, pre nego što do njega budemo stigli. S obzirom na to da se poslovi tako brzo menjaju, sadašnja postignuća u karijeri, nevažna su za buduće poslove i brzo će biti zaboravljena. Postmoderni čovek izbegava dugoročna obavezivanja; trajnost i odanost gubi smisao u svetu gde je jedino sadašnjost konstantna. Jer, dovoljna je samo jedna pustinjska *oluja* da izbriše tragove koji je hodočasnik ostavio za sobom.<sup>507</sup> U ovakvoj situaciji traže se nove životne strategije koje odbacuju ideju stvaranja bilo kakvog jedinstvenog ili trajnog identiteta. Umesto toga, ljudi svojevolumeno menjaju identitet i ne posvećuju se stvaranju identiteta koji u svakom trenutku može da zastari. Kroz definisanje četiri tipa identiteta, kao metafora postmodernih životnih strategija: Skitnica,<sup>508</sup> Vagabund,<sup>509</sup> Turista<sup>510</sup> i Igrač<sup>511</sup>, Bauman, zapravo, ukazuje na identitet koji nema

---

<sup>506</sup> Ibid. 24.

<sup>507</sup> Ibid. 25.

<sup>508</sup> Bauman skitnicu postavlja kao centralnu figuru u modernom gradu. Ovaj tip identiteta posmatra površna značenja stvari – stvari očitava kroz spoljašnjost i ne traži dublja značenja ispod površine. Skitnica luta gradom, bez cilja i zabavlja se posmatranjem gradskog života. A u toku šetnje, stranci – prolaznici na ulici, javljaju se kao površina, ono



nikakav čvrsti temelj, već postaje pitanje izbora i može se menjati kada i kako se želi. Međutim, kao i u slučaju moderne, ni ova četiri tipa nisu izvorno postmoderna, no postmoderni društveni kontekst im daje nova značenja. Ono što je nekada bio način života marginalizovanih, danas praktikuje većina. Za većinu, ti životni stilovi nisu stvar izbora, jer je postmoderni život suviše zamršen i nekoherentan da bi se obuhvatio nekim čvrstim modelom. Sva četiri modela životnih strategija prepleteni su međusobno; oni ljudske odnose čine fragmentarnim i diskontinuiranim –

---

što se od njih vidi je sve što oni jesu. Skitalački model života se najčešće uočava u tržnim centrima. Tržni centri i postoje zato da se može „skitati dok kupuješ i... kupovati dok skitaš“. Skitnica može izabrati beskonačan niz proizvoda, izgraditi identitet kakav god želi, koji već sutra može da promeni. (A novine poput višekanalne televizije i Interneta omogućuju skitaču da sve to čini i iz udobnosti svoje fotelje.) Ibid. 26.

<sup>509</sup> Vagabund je model životne strategije koju karakteriše stalno kretanje, bez cilja, bez kontrole, bez odredišta. U ovom smislu, vagabund je uvek stranac u pokretu koga pokreće strah od smeštanja, odnosno od uređenog života na jednom mestu. Za razliku od hodočasnika i njegovog predvidljivog načina kretanja, u prošlosti, vagabund je bio nepredvidljiv – lutao je od mesta do mesta, bez vezivanja i određenog cilja. Vagabunda je bilo malo, oni su lutali kroz naseljena mesta bez mogućnosti i bez želje da se u njima zadrže. Međutim, u postmodernom društvu manje-više i nije moguće skrasiti se. Ibid. 29.

<sup>510</sup> Prema Baumanu, turista je takođe stalno u pokretu, ali za razliku od vagabunda, turista se kreće sa ciljem (ili barem tako misli). Turista kreće od kuće u potrazi za novim i različitim iskustvima. Biti turista je uvek bila marginalna aktivnost, pre nego marginalna osoba. U postmodernom svetu gubimo potrebu za domom, ali imamo veću želju za novim iskustvima. Dom nam možda može pružiti sigurnost, ali za turistu on je samo san o pripadanju određenom mestu; za njega je „imati dom“ postulat: dom je i zaklon i zatvor. U postmodernim društvima ljudi se ne posvećuju radu na stvaranju i učvršćivanju nekog određenog identiteta. Poput turista željnog novih doživljaja, ekvivalentna postmoderna životna strategija uključuje iskušavanja novih identiteta i stalno traženje nečega novog što bi moglo da se proba. Ibid. 31.

<sup>511</sup> Za igrača život je igra; ništa nije ozbiljno, niti je predvidljivo. Kako Bauman navodi, igra se ne može kontrolisati, zato je svet igrača - svet rizika, intuicije, opreza. U igri, i sam svet je igrač za sebe, gde su sreća i nesreća samo jedan od poteza sveta-kao-igrača (*world-as-player*). Između sveta i igrača ne postoje pravila, samo potezi – život je serija poteza u igri koja mogu biti pametna, lukava, varljiva. Svrha igre je pobjeda, ali taj rezultat nema trajne posledice: pobedili ili izgubili zaboravljamo poslednju igru i prelazimo na sledeću. U postmodernim društvima igra identiteta se veoma dobro igra; kada se zaključi da je određena igra gotova, zaigra se novi identitet. Zbog toga Bauman i smatra da je spremnost prihvatanja igre (kao što to deca čine) u stvari oznaka postmoderne odraslosti.

jer svaki životni stil sa sobom nosi deo priče koja se nikada ne integrira u celinu.<sup>512</sup> Na taj način, prema Baumanu, čvrsti i trajni identiteti ne postoje.<sup>513</sup>

Unutar umetničke prakse, ovakav (metaforični) prelaz sa strategija izgradnje subjekta na strategije propitivanja identiteta podudara se upravo i sa prelaskom sa taktika stvaranja na taktike izvođenja umetničkog dela.<sup>514</sup> U tom svetlu, može se govoriti o različitim umetni;ki, politi;kim, rodnim i/ili etničkim, identitetima koji su postali predmet ispitivanja i izvođenja svih narednih generacija umetnika, koje se očitava u okvirima postavangardnog i postmodernističkog performansa.

U kontekstu postavangardnog performansa i upotrebe *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, bitan je projekat Bogdanke Poznanović *Susreti (Umetnost – interpersonalna komunikacija 1974–77)*, koji predstavlja različite eksperimente u kojima se propituje status umetnika/umetnice!, ali i samog umetničkog dela.<sup>515</sup> Projekat *Susreti* sastoji se od serije fotografskih portreta na kojima se umetnica fotografisala sa poznatim predstavnicima (evropskog i jugoslovenskog) sveta umetnosti kao što su Bruno Munari (Bruno Munari), Eugenio Micini (Eugenio Miccini), Luc Beker (Lutz Becker), Oskar Davičo, Luidi Ontani (Luigi Ontani) i drugi. Karakteristična praksa izvođenja/perfromansa, ovde izvedena kao finalna faza u mediju fotografije, ukazuje na postupak otvaranja koncepta umetnosti i umetničkog dela, otvaranja umetnosti ka autonomiji novih medijski praksi (fotografije i filma), ali kao najvažnije, na otvaranje i prevazilaženje izolovanog položaja umetnika, odnosno umetnice. Prema rečima Miška Šuvakovića, akcije i feministički perfromansi Bogdanke Poznanović, predstavljaju eksces u odnosu na tadašnji modernistički i još uvek *falocentrični* status umetnika, u kojem se uloga muškarca, kao apriori umetnika, predstavljala kao univerzalistički kodeks. Komunikativnost umetničkog rada Bogdanke Poznanović, zapravo, pripada onom trenutku izdvajanja ženskog

---

<sup>512</sup> Ibid. 33.

<sup>513</sup> Jedina je dužnost postmodernog građanina (a na taj način, i *umetnika!*) voditi ugodan život, te da po volji menja identitete. Ibid. 34.

<sup>514</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 257.

<sup>515</sup> Ibid. 259. *Umetnost – interpersonalna komunikacija* Bogdanke Poznanović može se smatrati i svojevrsnim nastavkom akcije Feedback letter box (1973-74) koji je izveden uz učešće preko trideset međunarodnih umetnika, sa ciljem podsticanja a umetničke razmene, te pokretanja izlagačke umetnosti izvan fiksiranih medijskih karakteristika.

identiteta, koji se još nije definisao unutar ženskog (umetničkog) diskursa.<sup>516</sup> Fotografije Bogdanke Poznanović sa poznatim predstavnicima evropske umetnosti, na taj način, stoje kao jasne funkcije znaka,<sup>517</sup> znaka koji stoji kao dekonstrukcija identiteta žene i umetnice unutar (muškog) sistema umetnosti. Stoga, važan aspekt unutar odnosa izvođenja/performansa i identiteta postaje i telo, odnosno telo kao sistem delovanja. Izgled, rad na telu i sa telom, postaje središnji element umetnika/izvođača unutar specifičnih društvenih okolnosti, koji se u slučaju Bogdanke Poznanović može očitati kao praksu decentriranja umetničkog *tela-kao-(ženskog) roda*. Ipak, akcija (*ponašanje umetnice!*) Bogdanke Poznanović još uvek je bila u granicama „pozitivne ili utopijske avangarde“<sup>518</sup>, ukazujući na emancipatorski i edukativni kontekst sveta umetnosti.

Slične prakse izvođenja, bazirane na mediju fotografije, određujuće su i za umetnička (društvena!) istraživanja Uroša Đurića u ciklusu radova *Populistički projekat*<sup>519</sup> (1999 –). U kontekst prakse postmodernističkog performansa i *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, Uroš Đurić uvodi ironično, parodijsko, sarkastično poigravanje sa identitetima, te brisanje razlika između javnog i privatnog tela, javnog i intimnog života, odnosno relativizovanje i brisanje granica visoke/elitne umetnosti i popularne/masovne kulture. Imajući u vidu da se Uroš Đurić intelektualno i umetnički formirao po uzoru na konceptualne umetničke prakse 60-ih i 70-tih godina, jedan od segmenata *Populističkog projekta* predstavlja i serija fotografija pod nazivom *Slavni*. Ciklus *Slavni* čine fotografije, odnosno fotografski portreti Uroša Đurića sa poznatim domaćim i svetim umetnicima/glumcima/muzičarima, sportistima, političarima, koji su snimljeni u različitim okolnostima – na koncertima, izložbama, u kafanama. Na taj način, Đurićeva izvođačka praksa, pokazuje se kao kritička umetnička pozicija naspram banalne i isprazne *populističke kulture*. Kroz performans/događaj i/ili akciju izvođenja koja se kao umetničko delo ogleda u finalnom fotografskom mediju, Uroš Đurić, pozicionirao se u isto vreme

---

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001, 100.

<sup>518</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 259.

<sup>519</sup> *Populistički projekat* je sastavljen iz četiri segmenata: *Bog voli snove srpskih umetnika* – serija grupnih fotografija sa fudbalerima evropskih klubova; *Hometown Boys* – naslovne stranice izmišljenog magazine, Prvog srpskog magazina za pornografiju, umetnost i društvo; *Pioniri* – serija portreta poznatih ličnosti umetničke scene sa crvenom pionirskom maramom; *Slavni* – serija portretnih fotografija sa poznatim domaćim i svetskim poznatim ličnostima

i kao subjekt, i kao objekt vlastitog umetničkog dela u kojem se eksplicitno ukazuje na poziciju umetnika, na političko telo *drugoga*, u odnosu na dominantni zapadni sistem umetnosti i u odnosu na popularne masovne kulture *prvog sveta*. Za razliku od postavangardnog performansa emancipatorskog karaktera Bogdanke Poznanović, Uroš Đurić koristi kritičko-subverzivne strategije *autoselebritizacije*<sup>520</sup> unutar spektakla popularne kulture, bliske zamislama simulacije ponašanja. Koristeći fotografije u medijalizovanom svetu, Uroš Đurić simulira društveni uticaj masovnih medija – ideja, koja se može povezati i sa konceptom simulakruma – kopijama bez originala.<sup>521</sup> Đurićev *foto-performans* upravo i ilustruje refleksije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) o savremenom društvu, u kome se realnost povlači u korist imaginarnog – hiperrealnog.<sup>522</sup> Bodrijar smatra, da odnosi koje poznajemo i usvajamo nisu prirodni i nepromenljivi, te da značenja nisu produkt dubljeg smisla, već proliferacije površinskih modela i kodova:<sup>523</sup> „Mi sve registrujemo, ali mi u sve to ne verujemo jer smo mi sami postali ekrani, a ko može da traži od jednog ekrana da veruje u ono što registruje? Na simulaciju mi odgovaramo simulacijom, mi smo sami postali uređaji simulatori. Ovde nije u pitanju filozofska sumnja u pogledu bića i pojava, ovde je u pitanju velika ravnodušnost prema principu stvarnosti pod udarom gubitka svake iluzije.“<sup>524</sup> Simbolička razmena znakova, a ne *stvarnih* upotrebnih vrednosti proizvoda, te ekstaza medijske komunikacije koja kreira novu stvarnost doveli su do stvaranja tzv. hiperrealnosti u kojoj smo suočeni sa simulakrumima – kopijama bez originala. Referentna stvarnost, postala je fiktionalna konstrukcija, zbir diskurzivnih praksi koje upravljaju svim oblastima našeg života, od seksualne orijentacije do izbora omiljenog televizijskog programa. U hiperrealnosti ne postoji realnost, iluzija, već beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih predstava.<sup>525</sup> Prema Mišku Šuvakoviću hiperrealni događaj na semantičkom planu „predstavlja interakciju transfiguracija i transformacija potencijalnih izraza i predstava koje nemaju uporišta u svakodnevnoj realnosti, već su mimezis mimezisa

---

<sup>520</sup> Đurić, Uroš, *Strategije ekscesa*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, 24.

<sup>521</sup> Bodrijar, Žan, „Simulakrum i simulacija“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, 469-488.

<sup>522</sup> Realnije od realnog!

<sup>523</sup> Sve je više informacija a sve manje značenja!

<sup>524</sup> Bodrijar, Žan, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, 73.

<sup>525</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit. 306–307.

(predstave i izrazi umetničkih, kulturoloških i medijskih predstava bez uzorka u prirodnom svetu).<sup>526</sup> *Realnost* se pretvorila u manufakturisano sliku, koja nastaje *prikazivanjem prikazanog*, a sopstvo je izgubilo svoju dubinu pretvorivši se u prost plitak artefakt kulturne produkcije. Jer, kako i Šuvaković sugeriše, „ne postoji konkretna i direktna realnost izvan kulture, već samo simbolički preobražaji 'veštačke stvarnosti kulture'”.<sup>527</sup>

Ovakva vrsta nestabilnosti granice između realnog i fikcionalnog, odraz je Đurićevog rada/izvođenja kao mimezis mimezisa, rada sa citatima i *reciklažom* strategija popularne kulture, kojai je, iako unutar prihvaćenih konvencija institucije umetnosti performansa i šireg sveta umetnosti, ipak imao *realne* posledice izvođenja. Uroš Đurić, simulirajući svoj status zvezde, i sam je postao nosilac *realne* medijske moći kojom je ostvario lični benefit i promenio lični status umetnika unutar sistema umetnosti.<sup>528</sup> Uroš Đurić je od interpretacije i predstavljanja realnog sveta, putem performansa postao i sam subjekt tog sveta, odnosno subjekt sopstvenog čina.<sup>529</sup>

Za razliku od ranih ludističkih *prerušavanja* grupe Dei leći zarad igre kao ljudskog čina, umetnosti interpersonalne komunikacije Bogdanke Poznanović koja je bila zasnovana na doslovnim zamislama/značenjima umetničkog čina/dela/prakse, referirajući na samu prirodu i jezik umetnosti, u performansima Uroša Đurića subjekat i objekat postavljen je u kontekst simulacije populističkog diskursa sa kritičko-subverzivnim karakteristikama. Stoga, se njihovi performansi mogu posmatrati i u kontekstu materijalne društvene prakse, kao rezultat reagovanja na, i/ili proizvod same stvarnosti, konkretnog fizičkog i društvenog vremena i prostora. Međutim, njihovi performansi posmatrani iz vizure taktike izvođenja značenja ne ukazuju samo na reprezentaciju određenog sadržaja, već i na ideologiju koja je ta značenja o(ne)mogućavala i stvarala. Sva tri umetnička projekta izvedena su posredstvom medija fotografije, sa svešću o fotografiji kao finalnom umetničkom delu. Na taj način, materijalnost izvođenja koja se ogleda u

---

<sup>526</sup> Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI - Centar za Novo pozorište i igru, Beograd, 2001, 44.

<sup>527</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit. 145.

<sup>528</sup> Đurić, Uroš, *Strategije ekscesa*, op. cit. 23.

<sup>529</sup> Ana Vujanović u knjizi *Razarajući označitelji/e performansa* ukazuje na domete teorije izvođačkih umetnosti, kroz objašnjenja pojma izvođačkih umetnosti, koncepcije i procedure izvođenja, izvođenja kao mimezisa, izvođenja kao ekspresije i kao prikazivanja, kao i izvođenja kao performativa. Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004, 73-97.

fotografskoj slici, ukazuje i na njenu ulogu u građenju ideološkog poretka realnosti: „Fotografska slika je neprozirni centar političke moći i hegemonije. Fotografija učestvuje u građenju ideološkog poretka realnosti u kome se izvodi identifikacija i interpolacija svakog pojedinačnog individuumu koji će postati subjekt i moći da se iskaže kao jastvo.“<sup>530</sup>

Ovakav *ideološki rad*, usmeravajući je za sva tri projekta. Grupa Dei leči, unutar moderne socijalističke kulture bila je neprimećena i izvan sistema umetnosti dok se nije pojavila nova kulturalna, ekonomska i/ili politička volja/moć (ideologija!) da se uvrste u istoriju umetnosti a samim tim i istoriju fotografije. Bogdanka Poznanović je svojim projektom *Umetnost – interpersonalna komunikacija* razvijala nove umetničke koncepte zasnovane na tehničkim slikama, fotografiji i filmu, koje je potom, kao prvi umetnik/ica iz konceptualističkog konteksta koja je primljena za profesora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, uspela da integriše u obrazovni program. Uroš Đurić je efektima tehnologije prikazivanja simulirao medijsku i ideološku proizvodnju *postajanja slavnim*, čime je i sam postao deo političke moći i hegemonije. Međutim, kao proces medijske proizvodnje prikazivanja (fotografija), sva tri umetnička rada/performansa/izvođenja, izvođenje života i svakodnevice (Dei leči), izvođenje umetnika (Poznanović), izvođenje izgleda i značenja statusa zvezde u društvu (Đurić), ipak predstavljaju efekte označavajuće prakse,<sup>531</sup> a ne realnosti.<sup>532</sup> Uzmemo li u obzir da se efektima označavajuće prakse izvodi „vidljiv i značenjski vredan trenutak realnosti, a to znači diskurs kojim drugi kao

---

<sup>530</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 271.

<sup>531</sup> Termin označavajuća praksa preuzet je iz konteksta britanskih i američkih studija kulture i potiče od poststrukturalističkog termina označiteljska praksa (Tel Quel, Julija Kisteva).

<sup>532</sup> „Za umetničko izvođenje je konstitutivan poluautonomni status umetnosti kao institucije u društvu, koji dakle nije regulatorni element umetnosti (od kojeg se umetnost može ili treba osloboditi), već je kao takvu konstituiše. Ako se umetničko izvođenje ostvaruje u tako konstituisanoj i regulisanoj instituciji, ono se nikada ne izvodi kao sasvim uspešan performativ, jer ono je u društvenoj strukturi ograničeno na poluautonomno(!) područje umetnosti. Ta poluautonomija umetničkom izvođenju ostavlja prostor da redistributivno deluje na okružujuće tekstove, ali isto tako postavlja i ograničenje da jedan sistem praksi tek delimično i posredno može uticati na druge društvene sisteme i oni na njega. Umetničko izvođenje kao performativ tako nije ni odraz društva, ni njegov drugostepeni proizvod, ali ni čin kojim se direktno deluje *na* društvenu stvarnost. Umetničko izvođenje je označiteljska praksa koja se događa u društvenoj stvarnosti, kao njen specifičan deo i oblik. Kako sama društvena stvarnost nije ništa drugo nego dinamička označiteljska mreža koja se neprekidno proizvodi, umetničko izvođenje kao označiteljska praksa aktivno učestvuje u procesu njenog stvaranja.“ Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa*, op. cit. 96-97.

predstava govori/zastupa specifičan 'kontekst' ili 'kulturu' za nekoga u nekom drugačijem kontekstu prikazivanja, tj. proizvođenja i recepcije značenja<sup>533</sup>, to nam dozvoljava da se ponovo vratimo pojmu *govora umetnika u prvom licu*, kao i potvrđivanju teze o *fotografiji kao sredstva govora umetnika u prvom licu*.

Konceptualne umetničke prakse i umetnost performansa, omogućile su fotografiji proširivanje njenih formalnih, estetskih, etičkih, ali i društvenih, kulturalnih i političkih funkcija i osobina. Iako su navedeni *foto-performansi* dokumentovanje izvođenja umetnika koji postaju i subjektom i objektom sopstevnih materijalističkih oblika prikazivanja i zastupanja, neosporna je činjenica da su sva tri projekta unapred osmišljena isključivo kao fotografski prikaz. U tom svetlu, utemeljena na ideji o *govoru umetnika*, kao i na samostalnom korišćenju fotografije kao finalnog umetničkog dela, *fotografija kao sredstvo govora umetnika u prvom licu*, doprinela je napuštanju ideje o fotografiji kao pukoj dokumentaciji performansa, i time otvorila novi diskurs o ulozi i funkciji fotografije u savremenoj umetnosti. Teza o *fotografiji kao sredstvu govora umetnika u prvom licu*, uspeła je da ukaže na izlišnost i prevladanost tipoloških distinkcija između pojmova fotografije, *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, *narativne fotografije*, *postmoderne fotografije umetnika*, potvrdivši status i autonomiju fotografske slike unutar savremene umetnosti terminom fotografija kao umetnost.



*Dei leči, Rešenje, 1959.*



*Dei leči, Ustenjen, 1965.*



*Dei leči, Spomenik, 1959.*

---

<sup>533</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 271.



*Bogdanka Poznanović i Jorge Glusberg, Susreti, Umetnost – interpersonalna komunikacija 1974–77.  
Bogdanka Poznanović i Eugenio Micini, Susreti, Umetnost – interpersonalna komunikacija 1974–77.*



*Uroš Đurić, Slavni, Populistički projekat, 1999 –*



## 5.2. Subjektivna dokumentarna fotografija

Dokumentarnu fotografiju karakteriše specifičan odnos prema stvarnosti i njenim sadržajima. Sam pojam dokumentarnost prvi put je upotrebio Džon Grierson (John Grierson) 1926. godine u kritičkom prikazu filma *Moana*, autora Roberta Flertija (Robert Flaherty, *Moana*) označavajući njime širi diskurzivni sistem od same fotografije. Ipak, zbog svoje neposredne forme i retorike koja je insistirala na istinitosti, fotografija je prisvojena kao glavni medij u reprezentaciji dokumentarnosti. Kao izravno i neposredno 'izveštavanje o činjenicama', diskurs o dokumentarnosti nastao je kao složen strateški odgovor u određenom trenutku društvene i ekonomske krize u zapadnoj Evropi i SAD – početkom tridesetih godina XX veka.<sup>534</sup> U tom kontekstu, pojam dokumentarnog predstavljao je instrument kojim se prenosilo značenje, zalažući se za socijalnu edukaciju i radikalnu političku reformu. Njegova metodologija zasnivala se na nametanju, a ne na proizvodnji značenja, negirajući lične interpretacije koje je čitalac ili gledalac mogao imati. Društveni problem kao sadržaj bio je ideološki obojen u pokušaju da se realnost transparentno iskomunicira:

„Evo kako dokumentarno funkcioniše. (...) Prkosi komentaru; a nameće svoje značenje. Ono se nama, kao svojoj publici, suprotstavlja empirijskim dokazima takve prirode da je skoro nemoguće pokrenuti bilo kakav spor, dok svaka interpretacija ostaje izlišna. Akcenat je u potpunosti na dokazu; činjenice govore same za sebe... a pošto su samo činjenice važne, dokumentarnost se može sprovesti kroz bilo koji verodostojan medij. (...) Suština dokumentarnog nije u formi ili stilu, pa čak ni u mediju, već isključivo u sadržaju.“<sup>535</sup>

Ovakvo konstruisanje dokumentarnog zahtevalo je i postojanje svojevrsnog „verodostojnog medija“ koji prikazuje svet u činjenicama, bez kompleksnih kodova koji bi omogućili različita viđenja. Stoga je, prema ovoj definiciji, kamera postala nosilac moći *objektivnog* i *sveta realnosti*. I upravo se zbog toga, u kontekstu fotografskog medija, dokumentarnost često pogrešno definisala po razotkrivajućoj moći fotografije – po njenoj snazi da precizno predstavi autentičnu stvarnost. Zahvaljujući brzini fotografske tehnike, omogućena

---

<sup>534</sup> Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1973, 9.

<sup>535</sup> Ibid. 14.

nam je predstava stvarnosti kakvu, u životnom vremenskom toku, ne možemo da zapazimo i zaustavimo. U tehnološkom smislu, fotografska slika reprodukuje uslove optičke percepcije<sup>536</sup>, beleži je i zaustavlja. Stoga ona često ostavlja utisak autentičnosti i istinitosti prikazanog. Marta Rosler (Martha Rosler) karakteriše dokumentarnu fotografiju kao istorijski fenomen, kao delatnost koja se *rukovodi prošlošću*. Za Rosler, dokumentarna fotografija je poseban fotografski žanr, koji predstavlja društvenu savest liberalnog senzibiliteta u formi vizuelnog prikaza. Kao žanr/stil/postupak koji 'istražuje društvo', dokumentarna fotografija imala je svoju ulogu u ideološkoj klimi koja okružuje razvoj državnog liberalizma (SAD) i prateće pokrete reformi od tridesetih godina, pa sve do sredine XX veka.<sup>537</sup> Metodologija na kojoj se zasnivao rad dokumentarnih fotografa i fotoreportera,<sup>538</sup> zasnivao se na pružanju informacija i predočavanju *velikih* društvenih tema. Međutim, kroz vizuru poststrukturalističke teorije i teoriju postmoderne, dokumentarna fotografija kao fotografski žanr koji reprodukuje stvarnost postao je predmet ozbiljne sumnje.

Mit o objektivnosti dokumentarne fotografije i fotožurnalizma potkrepljen je radnom etikom i tehničkim konvencijama, koje su zahtevale od dokumentarnog fotografa da se bavi posebnim temama koje doprinose promeni postojećih društvenih i/ili političkih odnosa. U svojoj knjizi *Fotografija – kritički uvod*, autorka Liz Vels<sup>539</sup> (Liz Wells) navodi i tehničke specifikacije dokumentarne fotografije na osnovu koje su održavani ovi mitovi o istinitosti. Pored korišćenja unapred predodređenih retoričkih formi, smatralo se da autentičnosti fotografske slike doprinosi i prirodno svetlo (korišćenje blica bilo je neprihvatljivo), kao i vidljiva perforacija oko odštampane slike (crni okvir oko slike potvrđivao je da kadar nije naknadno isečen, *kropovan*). Takođe, upotreba crno-belog filma ukazivala je na ozbiljnost prikazane teme, čak i nakon pronalaska

---

<sup>536</sup> Eco, Umberto, „Critique of the image“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, MacMillan Press, London, 1982.

<sup>537</sup> Rosler, Martha, „In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)“, u: R. Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1989.

<sup>538</sup> Dokumentarna fotografija i fotožurnalizam čvrsto su povezani, sa nekoliko razlika. Dok se dokumentarna fotografija često fokusira na vremenski duže projekte i kompleksnije teme, fotožurnalizam se interesuje za kratkoročne, najvažnija trenutna dešavanja. Dokumentarna fotografija predstavlja jedan oblik *straight fotografije* u kojem je naglasak na neposrednom dokumentarnom pristupu, dok fotožurnalizam kao forma, često predstavlja juktapoziciju teksta i slike unutar časopisa i novina.

<sup>539</sup> Vels, Liz (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clío, 2006.

filma u boji, koji se smatrao estetski i tehnički inferiornijim od crno-bele fotografije. Međutim, kako Liz Vels primećuje, upravo pridržavajući se ovih pravila, dokumentarni pristup podrivao je samu objektivnost fotografskog aparata i ideju o autentičnom odrazu postojeće stvarnosti. Takođe, ukoliko se uzmu u obzir i okolnosti (uzimajući u obzir i same uslove) nastanka dokumentarne fotografije koja je funkcionisala u službi i kao saučesnik društvene kontrole, subvertira se ideja o moći fotografije kao transkripcije stvarnosti. Stoga se dokumentarnost uvek mora posmatrati u okviru diskurzivnog sistema koji zapravo konstruiše stvarnost, pre nego što je otkriva.

Sama priroda nastanka slike i tehnička zasnovanost nisu dovoljne da se fotografija okarakterise kao dokumentarna, već se ona mora sagledati kroz različite fotografske teorije, pristupe, metode i/ili tehnike. Nova socijalna scena, od pedesetih godina XX veka zahtevala je i nov odnos prema dokumentarnom, kao i nov odnos umetnika prema dokumentarnoj fotografiji. Fotografi su promenili svoj dotadašnji odnos prema društvu i fotografiji, tako što su odbijajali da prave otuđene reportaže o društvu. Senzacionalizam kojim su izveštavali o siromaštvu, ratovima i društvenim nepravdama gubio je fokus. S druge strane polako se rađao interes za vizuelnu hroniku (sub)urbane svakodnevice. Važna istorijska zbivanja zamenjena su beleženjem sitnih životnih događaja. Fotografija je postupno počela da se okreće opštim kulturalnim i društvenim prilikama kao i individualnim dilemama pojedinca, sitnim prolaznim momentima običnog života. Svakodnevica, *sitna* (ne)zadovoljstva, nasumičnost života postali su nova kategorija dokumentarnog koja se često nazivala i *subjektivna dokumentarnost*.

Od kasnih pedesetih do kraja sedamdesetih godina XX veka, Vijetnamski rat i afera Watergejt (Watergate), potvrdili su u Americi da interesi (za fotografiju) više nisu isti. Odbijajući da prave otuđene reportaže o američkom društvu, fotografi su se okrenuli ka ličnijim interpretacijama svog okruženja. Najupečatljiviji primer bio bi fotografski rad Lerija Klarka (Larry Clark), koji je dokumentovao svoj život u Tulsi (Oklahoma), druženje sa prijateljima u finom američkom gradiću koji niko nije mario da vidi, naročito ne toliko izbliza. Taj život bio je pun droge, seksa i nasilja; u njegovim rukama fotografija je postala intimna ispovest, slična pisanom dnevniku. Serija fotografija objavljena je 1971. godine kao knjiga (*Tulsa*). Ovakva vrsta fotografije spadala je u domen *subjektivne dokumentarnosti*, mada ju je istovremeno i nadilazila ekspresivnošću, simbolikom i tematikom. Kombinovanjem dokumentarnog stila i narativa sa

intimnim i emotivnim, izborom kontraverzne teme, načinom fotografisanja a kasnije i prezentovanja u formi knjige, Klark je fotografisao ono što je bilo deo njegovog života.

Uporedo sa razvojem događaja u SAD i u Velikoj Britaniji kao glavnim protagonistima u svetskoj istoriji umetnosti i fotografije,<sup>540</sup> tendenciju ličnih interpretacija dokumentarne fotografije možemo indeksirati i u pojedinim fotografskim praksama na prostoru Jugoslavije. Krajem šezdesetih godina na jugoslovenskoj fotografskoj sceni, sa ličnim rukopisom i stilom, lišenim senzacionalizma i reporterskih karakteristika, javljaju se novinski fotografi Mladen Tudor i Tomislav Peternek. Iako u maniru Magnumovske<sup>541</sup> *subjektivne dokumentarnosti*, sa naglaskom na vizuelnom pripovedanju i *bresonovskom presudnom trenutku*,<sup>542</sup> kod oba autora u pojedinim serijama možemo uočiti i kontekstualizaciju predočene teme i mogućnost teorijske rekontekstualizacije, koja će biti jedna od glavnih odlika u dokumentarnoj praksi i fotografiji krajem XX i početkom XXI veka.

Serijska fotografija Mladena Tudora *Povratak gastarbajtera* iz 1978. godine, prikazuje grupu gostujućih radnika koji stižu kući za praznike iz Zapadne Nemačke. Tudorova reportažna fotografija, iako sa jakom vizuelnom simbolikom kofera koji se provlači kroz celu seriju, ali bez naknadne vizuelne dramatizacije, uvodi nas u problematiku doseljavanja u Zapadnu Nemačku

---

<sup>540</sup> Bitno je istaći i nekoliko ostalih primera iz istorije fotografije u američkom kontekstu: rad Roberta Frenka (Robert Frank) i njegovu najznačajniju publikaciju pod nazivom *Amerikanci (The Americans)* iz 1958. godine; Vilijama Klajna (William Klein) i seriju fotografija nastalih na ulicama Njujorka tokom šezdesetih godina; Li Fridlendera (Lee Friedlander) i njegovu seriju fotografija američkog urbanog pejzaža iz 1970. godine na kojima se i sam autor pojavljuje kao senka ili odraz u izlogu. Li Fridlender je bio i jedan od umetnika prezentovanih na izložbi „Novi dokumenti“ (New Documents) u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1967. godine koju je priredio Džon Šarkovski (John Szarkowski). Džon Šarkovski spada među prve kustose koji su prepoznali nove tendencije u fotografiji i tako doprineli vidljivosti umetnika poput Dajen Arbus (*Diane Arbus*) sa njenim portretima osoba sa margine društva, kao i Vilijama Eglestona (*William Eggleston*) koji prvi koristi kolor fotografije u dokumentarnoj fotografiji. U kontekstu britanske fotografije bitno je spomenuti rad Rodžera Mejna (Roger Mayne) i fotografije dece iz ulice Sauthem u Londonu (*Southam Street*, 1956-61) kao i rad pod nazivom *Slobodan dan: jedan engleski dnevnik (A day off: An English Journal)* iz 1974. o dokolici i slobodnom vremenu fotografa Toni Rej-Džounsa (Tony Ray-Jones).

<sup>541</sup> Magnum Photos je svetska fotografska agencija osnovana 1947. godine od strane Roberta Kape, Anri Kartije - Bresona, Džordža Rodžersa i Dejvida Sejmura. Baziran isključivo na članstvu istaknutih fotografa, Magnum Photos reflektuje širok opseg različitih stilova unutar dokumentarnih praksi.

<sup>542</sup> Referiše se na stil fotografisanja poznatog dokumentarnog fotografa Anri Kartie Bresona (Henri Cartier-Bresson).

usled akutne nestašice radne snage izazvane demografskim gubicima u Drugom svetskom ratu i kasnijim naglim rastom ekonomskog tržišta. Program doseljavanja za gostujuće radnike, smatrao se privremenim, međutim, zbog boljih ekonomskih uslova, mnogi su sa sobom povelili porodice i trajno se naselili u Zapadnoj Nemačkoj. Iako je *Gastarbeiterprogram* obustavljen 1973. godine, dolazak i ostanak radnika nastavio se i narednih godina. Tudorove izravne fotografije, nastale 1978. godine upravo ukazuju na te kontradiktornosti unutar političkog sistema ali i unutar porodičnog života suočenog sa nužnošću odlaska i upitnošću povratka.<sup>543</sup>

Tomislav Peternek, predstavnik modernističke struje, najviše je poznat po subjektivnim zabeleškama gradskog (Beograd, Pariz) urbanog života, kao i studentskih nemira 1968, prve gitarijade, smrti Josipa Broza Tita,<sup>544</sup> svetskih ratništa i revolucija. Međutim, nekoliko radova izdvajaju se od strogo modernističkog *pogleda* i daju nam mogućnost za dodatna, konceptualnija tumačenja. U seriji fotografija *Navijači sa košarkaške utakmice* iz 1965. godine, Peternek beleži beogradsku publiku u samom činu navijanja tokom jedne košarkaške utakmice. Dinamičnosti i živosti projekta doprinosi upravo metodologija prikazivanja fotografija u seriji – fotografije postavljene jedan za drugim – u kojoj se neizmenično smenjuju lica pojedinaca ili grupe ljudi koji ohrabruju svoj tim, skaču, viču. Njegov humor nas sa lakoćom uvodi na sportsku utakmicu, gde više nije bitno ko igra, već ko gleda: igra se ne odvija na parketu već na licima publike. Druga serija pod nazivom *Mleko za nedonošćice* iz 1983. godine, prikazuje prikupljanje humanog donorskog mleka u okviru jednog beogradskog porodilišta. Pozicija koju Peternek zauzima, puko beleženje momenta, govori o neutralnoj poziciji fotografa i aktera, jer se snimatelj naizgled ne postavlja u povlašćen položaj koji bi mu omogućio kritičku intonaciju. Međutim, imajući u vidu da se žensko telo pokazuje u različitim formama u različitim vremenima i mestima, Peternekove fotografije ipak mogu ostaviti mogućnost šire kulturološke interpretacije. Kada se govori o biološkoj reprodukciji, materinstvo se predstavlja kao teorijski i društveni problem. Biološka reprodukcija sankcionisana je u javnim politikama, koje zavise od istorijskih uslova, politike,

---

<sup>543</sup> Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled: Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umetnosti, Zagreb, 2010, str. 21 – 23; Osrečki Jakelić, Dubravka, *Mladen Tudor*, na <http://www.ulupuh.hr/hr/straniceclanova.asp?idsekcije=2&idclana=160>

<sup>544</sup> Smrt Josipa Broza Tita ispratio je u vozu koji se kretao iz Ljubljane za Beograd zajedno sa kovčegom pokojnog predsednika.

ekonomije i socio-kulturnog konteksta u kojem nastaju.<sup>545</sup> U tom svetlu, Peternekova serija fotografija otvara složena pitanja o ideološkoj ulozi žena u socijalističkoj Jugoslaviji, o biološkoj vezi majke i deteta, ali i o materinstvu kao društvenoj instituciji.

Mladen Tudor i Tomislav Peternek – iako nisu dolazili iz okrilja (post)konceptualne umetničke prakse već iz novinarstva – naslutili su novi dokumentarni pristup na kojem će kasnije počivati najveći deo kontekstualne, savremene fotografije na prelazu XX u XXI vek. Pojavom televizije, a kasnije i razvojem Interneta, redukovao se broj novina i ilustrovanih časopisa, što je uticalo i na fotografiju i umetnost uopšte. Dokumentarna praksa, a samim tim i dokumentarna fotografija, korenito se promenila. U kontekstu istorije umetnosti, transformacijom umetničke prakse – odbijanjem modernizma, redukcijom estetske i autonomne umetnosti – dolazi do raznolikih depersonalizacija fotografije. Takav raskid sa tradicijom, Fransa Sulaž (Francois Sulages) dovodi u korelaciju sa promenjenim načinom života i rada koji se ogleda i u različitom odnosu prema vremenu. Fotografi ne nastoje više da uhvate trenutak, nego se smeštaju unutar vremenskog toka, da bi promišljeno sproveli određena traganja i preispitivanja. „Fotografija im je istraživačko oruđe; ako su okrenuti prošlosti, fotografija kod njih ima ulogu pamćenja, ako je pak vreme intersubjektivne prirode, onda fotografija postaje interakcija.“<sup>546</sup> Ovakav način delovanja – umetničkog traganja, omogućavao je kritičko preispitivanje društva u kojem živimo, a time i sebe samih.

U (ratnim) uslovima postsocijalizma, uokvirena nacionalnom (kulturnom) politikom, preko tranzicijske i post-tranzicijske (društveno-angažovane) umetnosti devedesetih i dvehiljaditih, fotografija je postala sredstvo predočavanja političke i kulturalne svakodnevice, ljudskih prava i propitivanja identiteta. Kako je fotografija postajala sve introspektivnija, subjektivnija, razvijala se i neposredna kritika društva kroz demistifikaciju svakodnevice. Raskid sa *arhetipskim dokumentarnim projektom*<sup>547</sup> značio je i nastanak jedne sasvim drugačije vrste

---

<sup>545</sup> Višić, Tanja, „Nacionalne populacione politike i konstrukcija materinstva u post-socijalističkoj Srbiji“, u: Ana Vilenica (ur.), *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, (uzbu))na))), Beograd, 2013, 92.

<sup>546</sup> Sulaž, Fransa, *Estetika fotografije*, Kulturni Centar Beograd, Edicija: Foto ArtGet Teorija, 2008, 212.

<sup>547</sup> „Arhetipski dokumentarni projekat bio je usmeren ka skretanju pažnje publike na posebne teme, često s namerom da uzrokuje promene postojeće društvene ili političke situacije. Da bi se takav cilj ostvario, dokumentarne fotografije su se retko pojavljivale pojedinačno, kao nezavisne slike. najčešće ih je pratio tekst ili su zajedno s njim činile celinu.

fotografije i doveo do promene stava prema fotografiji, ljudima i umetnosti uopšte. Kontekstualno-problemski pristupi i načini promišljanja umetničkih radova pojedinih savremenih umetnika i kustosa, postali su jedna od bitnih karakteristika nove umetničke teorije i prakse. Novim načinom obrade tema, novim konceptima umetničkog i kustoskog rada, umetnička praksa postala je prikazivanje ili kontekstualna intervencija unutar društvenih *realnosti*, kao i svojevrsna analiza socijalne antropologije. U sistemu savremene umetnosti i galerijsko-izlagačke prakse, postoje pojedinačni primeri aktuelnih fotografa, čiji radovi oslikavaju ove novonastale dokumentarnosti.

Dobar primer je izložba Dragana Petrovića iz 1991. godine, pod nazivom *Ako nijesam kumovao, a ja sam kroz plot gledao*, održana u „Srećnoj galeriji“ Studentskog kulturnog centra u Beogradu, tada pod kustoskim vođstvom Slavka Timotijevića. Izložba Dragana Petrovića uvela nas je u svet raznih proslava, rođendana i svadbi. Fotografsku praksu, Dragan Petrović započeo je kao svadbeni fotograf tokom osamdesetih godina XX veka. Kao snimatelj i fotograf svadbenih proslava, imao je povlašćen pogled na specifični kulturni mizanscen koji je živeo izvan vidokruga (umetničke) javnosti. Ipak, kada je preostale neprodane fotografije pokazao Slavku Timotijeviću, fotografski rad Petrovića uveden je u stručni umetnički diskurs kao svojevrsno dostignuće socijalne antropologije.<sup>548</sup> Petrovićeve fotografije nisu samo tipične slavljeničke fotografije nameštenih poza, već i momenti uhvaćeni *iza kulisa* koji se – zbog svoje specifičnosti – retko kada zabeleže. One su snimljene u stvarnim životnim situacijama, bez veštačkog (studijskog) osvetljenja i studijskih kulisa. Njegovi kropovani kadrovi, *close-up* detalji, frontalno korišćenje blica, hvatanje momenta kada su modeli naizgled potpuno nesvesni u trenucima slavljeničkog *transa*, pomalo bizarni i neprepoznatljivi, govore o promišljenom stavu fotografa. Autentičnosti Petrovićevih fotografija doprinosi i potpuno neformalan stil, u *snapshot* estetici, njegov veoma britak, grub, ali u isto vreme opušten i intiman ton. Glavni kvalitet njegovih fotografija leži u vizuelnim dvosmislenostima i ličnijim interpretacijama društvenih običaja. Izvedene u bogatom koloritu, njegove fotografije zabeležile su ispijanje rakija, prazne flaše,

---

U ovakvom kontekstu, slike su služile da pruže informacije o prirodi stvari ili su potvrđivale autentičnost pisanih izveštaja.“ Prajs, Derik, „Dokumentarnost“, u: Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 135.

<sup>548</sup> Petrović, Ivan, „Razgovori: Dragan Petrović“, *Supervizuelna*, 2013. <http://www.supervizuelna.com/razgovori-dragan-petrovic/>, pristupljeno 01. 06. 2014.

srkanje supa, poglede ispod haljina, prepune pepeljare i druge znake slavljeničkog zanosa i zadovoljstva, ali u isto vreme ponudio nam je i iskrene osmehe.<sup>549</sup>

Bilo da ih snima neko od nas, ili profesionalni fotograf, lične fotografije sa proslava i nastaju sa nakanom da se pokažemo jedni drugima, onako kako mi želimo. I sam autor navodi, da ove veoma lične fotografije predstavljaju subjekte onako kakvi oni jesu, a ne onako kako on (fotograf) hoće da izgledaju.<sup>550</sup> U tom svetlu, ne možemo govoriti o eksplicitnoj kritici palanačkog načina života ruralnih krajeva, jer one i jesu primarno nastale za istu tu sredinu.<sup>551</sup> Međutim, kada je kustos Slavko Timotijević uveo Petrovićeve fotografije u umetnički, a samim tim i javni diskurs, one su izgubile striktno lični značaj koji je bio namenjen samo protagonistima. Ovim kontekstualnim izmeštanjem (ili premeštanjem) lični dokumenti i sećanja postali su nosioci različitih značenja i interpretacija.

Iako na fotografijama vidimo određenu grubost i razgolićavanje protagonista, fotografije nisu nastale, kako autor navodi, u cilju ironizacije kulturnog mizanscena koji prikazuje. Ipak, duhovitost kojom zrače otvara niz etičkih pitanja, ali i pitanja odnosa i razlika na relaciji fotografija – *korisnik* – *tumač*. Promenom načina tumačenja istorije i umetnosti, lične fotografije ušle su u fokus različitih vrsta interpretacija. Stoga se u kontekstu studija kulture i teorije umetnosti, Petrovićev rad bavi pitanjima konstrukcije društvenih običaja/ponašanja u kontekstu verskog i kulturnog diskursa. Njegove fotografije beleže različite obrede i običaje koji na delikatan način prikazuju mnoštvo nagoveštaja intimnosti u okviru društvenih običaja i ceremonija, ali i suptilno podrivanje političkog. Kamera, proizvodeći porodične uspomene, definiše socijalni, nacionalni, religijski i/ili polni identitet generisan iz postavljenog okvira društvenih i religijskih scetkovina. U tom svetlu, fotografije koje su namenjene prvobitno samo za privatnu komunikaciju i kolekciju onih koji su ih naručili, radovi na tadašnjoj izložbi *Ako nijesam kumovao, a ja sam kroz plot gledao*, formulisali su jedan alternativni način prezentacije i tumačenja *lične fotografije*. Apropriacijom fotografija koje su nastale po nalogu, izložba se zapravo koristila procedurom preuzimanja, dekontekstualizacijom i rekontekstualizacijom proizvoda/artefakta neumetničkog konteksta – fotografija koje su nastale za lični, porodični

---

<sup>549</sup> Dragan Petrović, iz serije fotografija 1000 osmeha, c. 1990.

<sup>550</sup> Petrović, Ivan, „Razgovori: Dragan Petrović“, op. cit.

<sup>551</sup> Ibid.



album. Stoga su, kao svojevrsni ready-made, preispitujući granice estetike i etike, Petrovićeve fotografije otvorile vrata u jednu ruralnu/graničnu antropološku studiju u oblasti religije, kulture, reprezentacije i *lajfstajla*. Takođe, u domenu teorije politike, bitni su mesto i vreme nastanka dela. One otvaraju i klasnu debatu između više, srednje i radničke klase; „njihovog” i „našeg” siromaštva. Petrovićevi protagonisti egzotični su i uzbuđuju, jer je njihova kultura drugačija od onih kojima je namenjena unutar galerijskog sistema. U ovom kontekstu, Petrovićev rad može se smatrati i suptilnim političkim iskazom o kulturnom miljeu s kraja osamdesetih i početka devedesetih godina XX veka, koji kao da je direktna anticipacija ratnih zbivanja i političke i društvene promene koja je potom usledila.

Petrovićev rad unutar galerijsko-izlagačkog konteksta može se posmatrati i iz ugla nastanka voajerističke rijaliti televizijske kulture.<sup>552</sup> Kao što i rijaliti televizije predstavljaju svoje protagoniste u *stvarnim* životnim situacijama, i Petrovićevi snimci hvataju momente koji se obraćaju našoj požudi i zadovoljstvu u gledanju tuđih života. Izlaganje fotografija kao serije upravo i naglašava narativni kvalitet dela blizak televizijskim serijama koji se zasnivaju na stvarnim okolnostima. Slavoj Žižek izdvaja medijski format Velikog Brata kao primer sublimnog objekta ideologije u kojem se razotkriva „intima“ i subjektivno, kroz potiskivanje ideološkog i političkog. Žižek tvrdi da je reč o insceniranoj i glumljenoj stvarnosti u kojoj ljudi prepoznaju vlastitu svakodnevicu i identifikuju se s likovima baš zato što razotkrivaju svačiju običnost, zadovoljstvo/nezadovoljstvo sobom.<sup>553</sup> Prikazujući intimu svojih fotografisanih aktera, otkrivajući *stvaran* život sa svim njegovim manama – hraneći tako gledaočevu voajerističku radoznalost, Petrovićeve fotografije mogu se interpretirati kao simbolizacija društvenih i klasnih pitanja u društvu željnom zabave.

Gotovo svako ima lične fotografije negde na dohvat ruke, međutim, rad Dragana Petrovića razlikuje se od tipičnih „slavljeničkih“ fotografija. Napravljene od strane profesionalnog fotografa, kao rezultat kontinuiranog promišljanja i kritičkog stava, Petrovićeve

---

<sup>552</sup> Pojavljivanje jednog ovakvog novog televizijskog žanra primetio je već i Rejmond Vilijams (Raymond Williams) u svom radu *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, London, 1974, naglašavajući hibridni karakter američke serije *An American Family* (1972) i definišući je kao drama-documentary. Mada je legitimni rodonačelnik ovakvog žanra *Real World* u produkciji MTV-a (1992).

<sup>553</sup> Žižek, Slavoj, „Big Brother, or, the Triumph of the Gaze over the Eye“, *CTRL (SPACE): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM, Karlsruhe, 2002, 224–7.

fotografije predstavljale su jedan nov i zanimljiv način mešanja žanrova lične fotografije i dokumentarizma. One su ponudile prikaz ličnih istorija, uvele su nas 'iza scene', u lične drame i sitna zadovoljstva, ali takođe, i u domen dokumentarne prakse istražujući društvo izvan studijskih kulisa. Vizuelni sadržaj, koji je dotada bio rezervisan samo za poglede *korisnika* (onih koji su na fotografijama), prepoznat je od strane institucije - *tumača*, te posredstvom kustosa uveden u javni, umetnički diskurs. U tom svetlu, rad Dragana Petrovića otvara niz pitanja o različitim načinima istraživanja dokumentarne prakse, kao i njenim kompleksnijim značenjima i interpretacijama.

U sistemu savremene umetnosti postoje pojedinačni primeri na fotografskoj sceni koji *oslikavaju* upravo ovakav način bavljenja dokumentarnom praksom. Novi načini tumačenja i prikazivanja dokumentarnih i ličnih fotografija koji prevazilazi proste kategorizacije između dokumenta, lične fotografije i savremene umetnosti odrazio se i na noviju generaciju umetnika fotografa.

Ivan Petrović upravo potvrđuje načela ove novonastale subjektivne dokumentarnosti. Rad *Dokumenti* (1997–2008) sastoji se od 12 različitih serija fotografija: *Svinjokolj* (1997–98), *Vozovi* (1997–99), *Deponija* (1998), *Bivolje* (1998–99), *Lične priče* (1998), *Café Grizzly* (1998–2000), *Vitak 1999* (1999), *Foto-Album* (2001), *Evidentiranje* (2001), *Portreti* (2001 – ), *Studenti* (2006 – ) i *Sumnjivo ponašanje* (2008 – ). *Dokumenti* Ivana Petrovića su poput vizuelnog dnevnika – rekonstruisana iskustva, ali i tragovi društvene sredine u kojima su nastala. One predstavljaju jedan autobiografski pogled na različite aspekte života u Srbiji u periodu od 1997. do 2008. godine:

„Objedinjeni u jedinstvenu celinu, *Dokumenti* predstavljaju izbor fotografija preuzetih iz više serijala koji su uporedo nastajali tokom dva vremenska perioda, između 1997. i 2003. godine i 2005. i 2008. godine. Ono što ove po tematici raznorodne serijale međusobno povezuje, jeste činjenica da nastaju u Srbiji i da predstavljaju narative iz mog neposrednog okruženja. Fotografišući svoje poznanike i prijatelje, beležeći situacije i događaje kojima sam često lično pripadao, novim konstelirajem fotografija, gde je isticanje pojedinca smešteno u prvi plan,

pokušavam da predstavim mogućnost celovitijeg sagledavanja i tumačenja datih prilika i događaja.<sup>554</sup>

Najčešće vezane za Petrovićev rodni kraj – Kruševac i okolinu, fotografije predstavljaju *snapshot* snimak u dokumentarističkom maniru. Budući da fotografije predstavljaju događaje i situacije u kojima je i sam autor učestvovao zajedno sa svojim prijateljima i poznicima – njegov odnos prema situaciji u kojoj radi u velikoj meri određuje izgled i moguće značenje snimaka koje pravi. Ivan Petrović, zapravo, gradi svoju poetiku na osećanjima i intimnom doživljaju svog *sveta*, u kome traganje za osobenim i ličnim postaje cilj umetničkog angažmana. Najranije fotografije iz rada *Dokumenti* vezane su za Petrovićev rodni kraj Kruševac i okolinu (*Svinjokolj, Bivolje, Lične priče*), među kojima su najdramatičnije fotografije iz serije *Café Grizzly* (1998), nastale u istoimenom kafe-klubu u Kruševcu. Naročito zainteresovan za proučavanje kolektivnog ponašanja, Petrović fotografiše noćni provod jedne, naizgled, ravnodušne omladine – poslesocijalističke generacije, čije je iskustvo ratnih zbivanja ostavilo traga u sagledavanju vlastitih identiteta i budućnosti. Iako anonimni, zabeleženi individualni gestovi predstavljaju vizuelnu analizu suburbane okoline, u kojoj fotografisani modeli izbijaju u prvi plan. Ovakav efekat rezultat je crno-belih fotografija, snimanja krupnih planova i opuštenih poza, koje, kroz *industriju* zabave, iako neposredno, mogu se isčitati i kao kritika društveno-političkih okolnosti. Snimci iz serije *Vitak 1999.* takođe govore o društvenim okolnostima, ali ovog puta mesto Petrovićevog delovanja nije rodni kraj, već mesto Vitak na Kosovu. Kao pripadnik rezervnog sastava Vojske Jugoslavije, Petrović je za vreme NATO bombardovanja fotografisao u vojnoj bazi, pripovedajući tako o ratnim okolnostima, kao i o besmislu vojnog poduhvata. Tokom svog boravka na Kosovu, Petrović nalazi i jedan fotografski album koji preuzima/upotrebljava u seriji *Foto-album* (2001), menjajući tako sam kontekst pronađenih fotografija i otvarajući time jedan novi prostor za tumačenje problema identiteta fotografisane osobe. Preispitujući razliku između privatnog i javnog, *Foto-album*, tako, tematizuje problem privatnosti kao ustanovljene društvene kategorije. Korišćenjem tuđih privatnih stvari, tj. fotografija, Ivan Petrović stvara intrigu koja pokreće niz pitanja o sudbinama onih koji su na

---

<sup>554</sup> Petrović, Ivan, stejment rada <https://ivanpetrovic.wordpress.com/works-2/the-documents/> pristupljeno 01. 06. 2014.

fotografijama, kao i pretpostavku da je moguće da one pripadaju *neprijateljskoj strani* – sve to denuncira političku prirodu artefakta. Ivan Petrović direktno istražuje dokumentarističku vrednost ličnih, neumetničkih fotografija, ukazujući na širi problem identiteta u postsocijalističkom, tranzicionom okruženju. Koristeći se taktikom *readymade*-a fotografije predstavlja na relaciji između ličnog i opšteg, intimnog i javnog dajući im nova značenja i vrednosti. One preispituju odnos između pitanja *kolektivne istorije* i *privatnog pamćenja*, ili kako to i sam autor navodi – položaj lične istorije nasuprot zvanične statistike.<sup>555</sup> Sličan, neokonceptualni pristup fotografiji prisutan je i u ciklusu *Evidentiranje* (2001), u kojem se Ivan Petrović koristio fotografskim materijalom iz arhiva opštinskog sudije za prekršaje u Kruševcu. Fotografije predstavljaju predmete kojima su počinjena krivična dela i koji su se koristili kao dokazna sredstva u sudskim isleđivanjima. Izvučene iz konteksta, te postavljene u novu narativnu celinu, naizgled banalni/svakodnevni predmeti postali su predmet analize ličnih, krivičnih, socijalnih i političkih okolnosti.

Rad Ivana Petrovića svojevrsni je auto-kustoski projekat u nastajanju. Presentacija fotografija koncipirana je kao celina sklopljena iz različitih serija fotografija, koja se menja sa svakom narednom postavkom, dopunjujući se i/ili menjajući mesta samih fotografija. Petrović vešto menja svaku pojedinačnu fotografiju u postavi, poigravajući se tako sa različitim tumačenjima i kontekstima unutar narativne celine. U tom svetlu, značenje pojedinačnih fotografija u dve različite postavke nikad nije isto, već biva tumačeno u odnosu na specifičan kontekst.<sup>556</sup> Kroz fotografiju, Petrović neposredno i na suptilan način dokumentuje neka od ključnih pitanja srpskog društva. Međutim, on ne prikazuje otvoreni vojni sukob, studentske proteste, stresni kraj jedne ideologije i divlji početak druge, kao što se to očekuje od jednog reportažnog fotografa, već svedoči o ličnim životima dotaknutim uznemirujućom srpskom stvranošću. Koncipiranjem fotografija na način blizak kustoskom radu, promišljanjem fotografija unutar dokumentarnih praksi i korišćenjem ličnih (tuđih) fotografija, *Dokumenti* Ivana Petrovića predstavljaju društvenu analizu koja se na suptilan način oblikuje i konstruiše kao političko svedočanstvo.

---

<sup>555</sup> Vasiljević, Mihailo, *Dokumenti iz arhive Ivana Petrovića*, <https://ivanpetrovic.wordpress.com/texts/documents-from-the-archive-of-ivan-petrovic/> pristupljeno 01. 06. 2014.

<sup>556</sup> Vuković, Stevan, *U svetlu ličnog iskustva*, tekst za izložbu *Dokumenti*, <https://ivanpetrovic.wordpress.com/texts/in-the-light-of-personal-experience/> pristupljeno 01. 06. 2014.

Teorije fotografije ne nude jedinstvenu definiciju pojma dokumentarnog. Dokumentarna fotografija, iako deluje ikonički, ne može se smatrati ni odrazom, ni dokazom stvarnosti. Estetska i tehnička podloga na kojoj se zasnivala, kao i njen autoritet kao medija koji odražava stvarnost i prikazuje direktne, istinite okolnosti, odbačene su kroz teoriju i kritiku dokumentarnog. Dokumentarna fotografija, kao i fotografija uopšte, pokazala se kao deo diskurzivnog sistema, zavisna od niza društvenih, političkih, ekonomskih – institucionalnih praksi koje je konstituišu.<sup>557</sup> Dokumentarna praksa uvek je bila kompleksna i teška za definisanje. Pitanja o istinitosti ali i o sadržaju dokumentarne fotografije, provlače se od samog nastanka fotografije. To potvrđuje i Ridžis Djurand, pišući da je: „ (...) bilo i ostalo pitanje: šta je zaista dokumentovano u dokumentarnoj fotografiji? Ne samo da je to retko ono što se smatra očiglednim predmetom dokumenta... već se taj predmet može ponovo premeštati i rekonstruisati tokom razvoja naše istorijske svesti o njemu. Međutim, tema i dalje ostaje ključno pitanje (o čemu je neka fotografija, šta je zabeleženo i učinjeno kada je ona snimljena), kao i, možda još važnija reakcija javnosti.“<sup>558</sup>

U sistemu savremene umetnosti, dokumentarna praksa predstavlja upravo ove nemogućnosti fiksiranja konkretne definicije, mešanje žanrova i sadržaja. I upravo su se novi načini korišćenja, prikazivanja i tumačenja ličnih i dokumentarnih fotografija odrazili na poslednju generaciju umetnika fotografa, čije fotografije sumiraju specifičnosti ovog fotografskog žanra na granici između dokumentarne fotografije i savremene umetnosti.

---

<sup>557</sup> O fotografiji kao praksi označavanja i slici kao kompleksno kodiranim artefaktom koja se tumači kao kulturni, psihoanalitički i ideološki znak, pisali smo u prvom poglavlju disertacije, Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, MacMillan Press, London, 1982.

<sup>558</sup> Durand, Regis, „The document, or the lost paradise of authenticity“, Art Press, 1999, 251. citirano u Prajs, Derik, *Dokumentarnost*, op. cit. 150.



*Mladen Tudor, iz serije Povratak gastarbajtera, 1978.*



*Tomislav Peternek, iz serije Navijači na košarkaškoj utakmici, Beograd, 1965.*



*Dragan Petrović, Bez naziva, 1991.*



*Ivan Petrović, iz serije Studenti, Dokumenti, 2006.*

### 5.3. Dokumentarne strategije u savremenoj fotografiji

Jedna od osnovnih odlika fotografije unutar diskursa o dokumentarnosti slike, formalno, medijski i značenjski može se indeksirati na dva načina: (1) kao objektivna *reprezentacija stvarnosti*, koja se bazira na ideji da fotografska slika predstavlja verodostojnu reprodukciju stvarnosti zahvaljujući objektivnosti tehničkog aparata; (2) kao *konstruisanje stvarnosti*, koja se bazira na mišljenju da su dokumentarne slike oblikovani proizvodi i rezultati odnosa moći i ideologije.<sup>559</sup> Međutim, dokumentarni oblik, uvek je bio zainteresovan za proizvodnju istine koja govori u kontekstu *dokumentarnog mentaliteta (dokumentality)*.<sup>560</sup>

Odbacujući ideje o objektivnoj (van ideološkoj) stvarnosti/realnosti, istina je uvek bila proizvod koja je konstruisana putem svojevrsnih dokumentarnih kodova,<sup>561</sup> koji ukazuju na specifičan oblik vršenja moći u proizvodnji istine. Nadovezujući se na Fukoov pojam *governmentality* (mentalitet vladanja),<sup>562</sup> Hito Štajer uvodi pojam *dokumentalnosti (dokumentarnog mentaliteta - dokumentality)*, ukazujući na vezu između proizvodnje dokumentarnih istina (istine koja je proizvedena u dokumentarnom obliku) i mentaliteta vladanja. Koncept mentaliteta vladanja semantički povezuje pojam vladanja sa načinom mišljenja (mentalitetom), kojom se uspostavlja veza između formi moći i procesa subjektivizacije.<sup>563</sup>

---

<sup>559</sup> Cf. Steyerl, Hito, „Documentary Uncertainty“, in: *A Prior #15*, 2007.

<sup>560</sup> Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, 2003. <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>. pristupljeno 16.06.2015.

<sup>561</sup> Pridržavajući se tradicionalnih konvencija formalnog izgleda dokumentarnog materijala kao što je upotreba crno bele fotografije unutar reportažne fotografije, intervjui, statistike, prepiske itd.

<sup>562</sup> Fuko je ovaj pojam uveo u teorijski diskurs nakon jednog predavanja na Kolež de Frans pod naslovom *Gouvernementalite*, 1978. godine. Fuko, Mišel, *Predavanja (Rezime predavanja 1970-1982)*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990,

<sup>563</sup> Termin *governmentality* ne odnosi samo na vladavinski/upravljački mentalitet vezan za državu, već za sve druge odnose kao što je na primer upravljanje porodicom i/ili domaćinstvom, usmeravanje duše do upravljanja samokontrolom, itd). Uspostavljajući blisku vezu između formi moći i procesa subjektivizacije, Fuko istražuje načine upravljanja upravljanjem (*the conduct of conduct*) u najširem rasponu od upravljanja sobom (*governing the self*) do upravljanja drugima (*governing others*). Lemke, Thomas, *Foucault, Governmentality and Critique*, 2000, <http://www.thomaslemkeweb.de/publikationen/foucault>; i Lemke, Thomas, *Eine Kritik der politischen Vernunft*, Argument Sonderband neue Folge AS251, Hamburg, 1997.



Povezujući tehnologije *jastva (self)* sa tehnologijama dominacije, koncept mentaliteta vladanja ukazuje na konstituisanje subjekta sa formacijom države, na razlike između moći i dominacije,<sup>564</sup> ali najvažnije, ukazuje i na oblik vršenja moći koja se sprovodi kroz prakse proizvodnje istine.<sup>565</sup> Stoga, prema Hito Štajeru, suštinski politički problem ne predstavlja neistinitost socijalnih uslova, već upravo njihova istina, odnosno način na koji pojedini pojmovi i proizvodni oblici istine generišu, podržavaju i/ili zaobilaze pitanje dominacije i moći. Na taj način, i medijske slike/(produkcije), poput fotografije, takođe mogu da preuzmu ulogu vladajućih struktura i funkcija, koje potom ukazuju na međuočnos mentaliteta vladanja i subjektivizacije. Ovu vezu između genealogije države i genealogije subjekta, Hito Štajer dalje razvija u konceptu *dokumentalnosti*, opisujući ga kao prožimanje određenih dokumentarnih politika koje proizvode istinu, sa nadređenim političkim, društvenim i epistemološkim organizacijama. U tom svetlu, Hito Štajer i navodi:

„*Dokumentalnost* je ključna tačka, u kojoj se oblici proizvedene dokumentarne istine pretvaraju u vladavinu – i obrnuto. *Dokumentalnost* ukazuje na međuočnos dominantnih oblika politike istina, na isti način kao što se može opisati i kritički stav u vezi sa istim tim oblicima. Ovde se naučni, novinarski, pravni ili slična ustrojstva moći/znanja sastaju sa dokumentarnim artikulacijama (...)“<sup>566</sup>

Ova teza o *dokumentalnost*, koristi se, zapravo, strategijama utvrđivanja autentičnosti, koje se mogu primeniti i unutar sistema umetnosti, na primer, u slučaju umetničke dokumentacije kojom se prikazuju predstave ili intervencije koje ilustruju određene efekte u društvenom i političkom polju. Time se stvaraju druge/drugačije, nove realnosti, koje otvaraju prostor za ispitivanje istine, ali najvažnije, za ispitivanje uzroka.<sup>567</sup> Referišući na istorijski diskurs, Hito Štajer ukazuje na dva dokumentarna oblika unutar umetničke prakse, koja se odnose na istorijske događaje: realistička forma i refleksivna forma. Realistička forma dokumentarnog oblika može se

---

<sup>564</sup> Lemke Thomas, *Foucault, Governmentality and Critique*, op. cit.

<sup>565</sup> Lemke, Thomas, *Eine Kritik der politischen Vernunft. Hamburg*, op. cit. 32, u: Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, op. cit.

<sup>566</sup> Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, op. cit. 2.

<sup>567</sup> Hito Štajer ukazuje i na činjenicu, da mnoga umetnička dela usvajaju ovaj stil rada, međutim mnogo je više onih koji su zainteresovani samo za istinu, a ne ispitivanje uzroka. Ibid.

objasniti kao rad unutar realnog vremensko-prostornog kontinuuma. Ona omogućava mnogo jasnije i snažnije korišćenje mita istina. Refleksivna forma, može se objasniti na osnovu prakse koja se ogleda u naknadnom upisu/istraživanju prošlog. Na taj način, refleksivna forma otvara mogućnost ka pojačanom realizmu, estetizaciji i oportunističkom modelu rada.<sup>568</sup> Kako Hito Štajer naglašava, oba oblika dokumentarnog zahtevaju duboku svest o fikcionalnosti i *dokumentalnosti*. Stoga je važno pronaći kritički stav u odnosu na (različite) istine izgrađene unutar dokumentarnih oblika. Etičnost unutar dokumentarnih oblika, bilo da je reč o umetničkoj ili reportažnoj formi, ogleda se u izvedenim zaključcima i/ili uzrocima. U tom smislu, prema Hito Štajer, dokumentarna forma zahteva ispitavanje onoga što dokumentarne forme otkrivaju, a ne šta one predstavljaju:<sup>569</sup>

„Dokumentima se tako često pripisuje karakter katalizatora neke akcije; od njih se očekuje da prvo stvore realnost koja je dokumentovana u njima. Međutim, iz toga se ne može izvesti teza – a to je problem i Fukoovog koncepta politike istina - da je svaki koncept istine slučajan i relativan. S jedne strane, artikulacija, proizvodnja i prijem dokumenta, su duboko obeleženi odnosima moći i društvenim konvencijama. Međutim, s druge strane, snaga dokumenta zasniva se na činjenici da je trebalo da budu u stanju da dokaže ono što je nepredvidivo – trebalo

---

<sup>568</sup> Nadovezujući se na Hanu Arendt (Hannah Arendt), Susan Sontag ukazuje na obmanjujuće fotografije koje su nastale u logorima ubrzo nakon završetka Drugog svetskog rata . One dovode posmatrača u zabludu, jer, budući da su nastale nakon ulaska savezničkih trupa u logore, one prikazuju hrpu leševa i skeleta koja zapravo nije bio tipičan svakodnevni prizor u logorima. Međutim, fotografija je ukazala na svoju moć - one su bile nepodnošljive za gledati. Nakon toga, kako Susan Sontag navodi, bilo je neizbežno da će fotografije izgladnelih zatočenika u Omarskoj za vreme rata u Jugoslaviji, referisati na one snimljene u nacističkim logorima. Susan Sontag, takođe, ukazuje na prakse *estetizacija* fotografija sa mesta stradanja i ljudskih patnji, pokazujući to na primeru fotografija srušenog Svetskog trgovinskog centra u Njujorku, koje su snimili poznati fotografi (Gilles Peress, Susan Meiselas, Joel Meyerowitz), koje zaista izgledaju lepo. Takođe, fotografije Sebastiana Salgada (Sebastião Salgado), čestu su meta kritike zbog svojih spektakularno komponovanih fotografija koje prikazuju ljudsku patnju, kao što je bi slučaj sa fotografskim dokumentarnim projektom koji prikazuje radnike u rudniku zlata u Brazilu. Videti više u: Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2009.

<sup>569</sup> Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, op. cit. Steyerl, Hito, *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Vienna 2008, 10-15.

bi da bude u stanju da izrazi ono što je nezamislivo, neizgovoreno, nepoznato, iskupilačko ili čak monstruozno - i na taj način stvori mogućnost za promenu.<sup>570</sup>

Teza Hito Štajer o dokumentarnim praksama, bliska je pojmu dokumentarnog stila Borisa Grojsa i *umetničke dokumentacije*,<sup>571</sup> koja referira na određene kontekste i informacije iz svakodnevnog života i/ili političke stvarnosti. Unutar savremene umetnosti, informacija predstavlja najznačajniji interes post/(neo)konceptualne, kao i esejističke dokumentarne umetničke prakse, a mesto uključivanja informacije u dokumentarne umetničke prakse, najčešće se realizuje korišćenjem fotografije (ili filma). Medij fotografije zasniva se i na svojstvu da dokumentuje informacije i iskustva,<sup>572</sup> međutim, u kontekstu savremene fotografije, dokumentarnost se ogleda u naglašavanju kritike informacije, dekonstrukciji jezika dokumentarnog, kao i skeptičnim/subverzivnim isčitavanjima dokumentarnih autentičnosti.<sup>573</sup> Savremena fotografija, unutar (novog) diskursa o dokumentarnosti, formulisana je u vreme nastanka konceptualne umetnosti, da bi kasnije bila (teorijski) prihvaćena unutar savremene umetnosti, političkog i socijalnog konteksta – pojavom (tranzicijske) globalizacije. U tom svetlu, dokumentarni umetnički radovi, odnosno fotografije, često sažimaju istorijske i savremene političke i društvene okolnosti (informacije!), i karakteriše ih specifičan, kritički, subverzivni i/ili dekonstruktivistički odnos prema prošlim ratovima, globalizaciji i neoliberalizmu.

Pojam dokumentarnog, koji se razvijao/formirao unutar ovako postavljenog diskursa o istini i istorijskog govora/opštenja, postao je glavna i bitna odlika socijalno angažovane savremene fotografije. S tim u vezi, kao i promenom socijalnih i istorijskih okolnosti na kraju XX. veka, pojam dokumentarne fotografije koja je istorijski bila vezana za ideje o istinitosti i pouzdanosti, nestaje iz savremene svesti. Globalizacija vesti, napredak medijske pismenosti i

---

<sup>570</sup> Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, op.cit.2.

<sup>571</sup> Videti u poglavlju o *Fotografija i/kao savremena umetnost - post-jugoslovenska umetnička praksa*; ili Grojs, Boris, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji“, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

<sup>572</sup> Lundström, Jan Erik, „After the Fact“, *After the Fact*, catalogue, 1st Berlin Photography Festival, 2005, 11.

<sup>573</sup> Lind, Maria, Hito Steyerl, „Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, in: Maria Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008, 15. <http://www.lespressesdureel.com/PDF/1433.pdf>

pojava digitalnih tehnologija, promenio je odnos prema dokumentarnom,<sup>574</sup> koje je potom našlo svoje mesto unutar savremene umetnosti. U tom kontekstu, pokretanje tema ili zauzimanje kritičkog odnosa prema prošlosti/savremenosti i ratovima vidljivo je u dokumentarnim projektima, dokumentarnim metodama<sup>575</sup> savremenih fotografa-umetnika, koji, zauzimajući svojevrsni *anti-reporterski stav*,<sup>576</sup> otvaraju prostor za etičku i socijalnu relevantnost. Na taj način, dokumentarne *teme*, poput ratnog izveštavanja ili praćenje političkih skupova i kampanja, unutar savremene umetničke prakse i fotografije, postale su vizuelne dekonstrukcije dominantnih (ideoloških) narativa prošlosti/sadašnjosti.

Ovakav anti-reporterski stav možemo naći u radovima Boruta Peterlina i Boruta Krajnca, koji, iako estetski i stilski veoma bliski reportažnoj fotografiji, predstavljaju veoma snažne umetničke pozicije unutar kritike ideologije slike. Reprezentacijska uloga reportažne fotografije leži u njenom naizgled „objektivnom“ svedočenju o stvarnim/aktuelnim događajima. Od fotografa se očekuje da zabeleže događaj na koji su upućeni od strane fotografskih agencija ili časopisa/novina, te da u nekoliko (izabranih) fotografija ponude direktni prikaz o njima. Kao oficijalni reportažni fotograf nedeljnika Mladina, Borut Peterlin fotografisao je međunarodne političke press konferencije i kongrese koji su se dešavala u Sloveniji. Međutim, umesto direktnih prikaza političkog događaja, u centar kompozicije fotografske slike smešta cvetne aranžmane, ignorišući tako tematsku uslovljenost reportaže. Borut Peterlin, ovako nastalu seriju fotografija nazvao je *Flower Power* (2006-2012), poigravajući se, ironično, sa idejom prenosa moći sa političara na ikebane. Ovakav prenos moći dodatno se pojačava i pojedinačnim nazivima fotografija kao na primer *Buket Irida i Dracaena marginate za vreme sastanka premijera Slovenije Boruta Pahora i predsednika Egipta Muhammad Hosni Sayyi Mubaraka, Hotel Union, Ljubljana, 16 Oktobar 2009*. Uzmemo li u obzir da na ovakvim političkim skupovima uvek postoji unapred (pred)određeni protokol za fotoreportere, koji striktno određuje njihovu

---

<sup>574</sup> Najraniji primeri dokumentarne fotografije: rad na Bliskom Istoku francuskog fotografa Maksima du Kampa (Maxime du Camp) tokom 1849. i 1850. godine, fotografisanje događaja iz Krimskog rata Britanca Rodžera Fentona (Roger Fenton) 1855. godine, fotografsko praćenje američkog građanskog rata fotografa Metjua Brejdija (Mathew Brady) između 1861. i 1865. godine, itd.

<sup>575</sup> Havranek, Vit, „The Documentary method versus the ontology of documentarism“, 94 – 99.

<https://thinkingpractices.files.wordpress.com/2011/10/documentary-strategies.pdf>. pristupljeno 06.07.2015.

<sup>576</sup> Cotton, Charlotte, *The photography as contemporary art*, Themes&Hudson, London, 2009, 167.

poziciju i vreme fotografisanja, serija fotografija *Flower Power* Boruta Peterlina, ukazuje na kritičke strategije reportažne fotografije okrenute ka pitanjima objektivnosti, verodostojnosti ali i simboličke moći nadziranja. Sa druge strane, takođe u ulozi zvaničnog fotoreportera nedeljnika Mladina, Borut Krajnc fotografisao je (slovenačku) predsedničku kampanju Boruta Pahora, koja se bazirala na svojevrsnom populističkom spektaklu gde se predsednički kandidat (sada već predsednik!) pojavljuje/uigrava u različite uloge – uloge fizičkog radnika unutar primarnog i sekundarnog sektora.<sup>577</sup> Pretvarajući se u „čoveka iz naroda“, koji se zalaže za dobrobit građana, predsednički kandidat igrao je mesara, poljoprivrednika, građevinskog radnika, ne bi li stvorio mitsku sliku „pristupačnog“ političara. Sve akcije prerusavanja Boruta Pahora praćene su velikom medijskom pažnjom, u kojima je cilj bio stvoriti mitologiziranu sliku kulnog vođe koji se socijalizuje sa „obićnim narodom“.<sup>578</sup> Nasuprot ostalim medijskim fotografijama i video reportažama o izuzetnom *kultu lićnosti* okruženog vernim „sledbenicima“, na fotografijama Boruta Krajnc, predsednički kandidat je predstavljen u izolovanom obliku bez publike i medijskog ushićenja. Tako nastala serija fotografija Boruta Krajnc predstavljen je kao dokumentarni umetnićki projekat pod nazivom *Politika* (2012-2014), koja subverzivnim strategijama reportažne forme otkriva „populistićki gest lokalnih politićkih elita, koje (...) otvoreno podržavaju interese kapitala na štetu naroda (...)“<sup>579</sup>. Podrivajući znaćenje ovakvih reprezentacija „iznutra“, Borut Krajnc proizvodi nova znaćenja medijski konstruisanog identiteta politićhara. Izdvojene fotografije predsednićkog kandidata, ukazuju na prikriveno znaćenje politićke moći: na strategije estetizacije (erotizacije!), koje imaju za cilj da stvore *politićko-fascinacijski* ili fascinacijsko-metafizićki odnos sa vođom, partijom ili idealom.<sup>580</sup> U tom smislu,

---

<sup>577</sup> Colner, Miha, „Finally, the President Who Understands Ordinary People“, <http://mihacolner.com/2015/07/06/finally-the-president-who-understands-ordinary-people/>. pristupljeno 17.07.2015.

<sup>578</sup> Spomenimo samo fotografije nekadašnjeg predsednika SFRJ Josipa Broza Tita, čije su fotografije iz svakodnevnog privatno života, na primer, u mašinskoj radionici, za klavirom, u lovu, smišljeno nastale u kontekstu mitologizacije lićnosti, povezanom, u ovom slućaju, sa totalitarnom vlašću i prikazivanjem auratske izuzetnosti. Videti više u: Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455, Beograd, 2009.

<sup>579</sup> Colner, Miha, „Finally, the President Who Understands Ordinary People“, op. cit.

<sup>580</sup> „Valter Benjamin (Walter Benjamin) je pisao da, na primer, fašizam i nacizam sledstveno idu za estetizacijom, dodajmo erotizacijom politićkog života, tj. erotizacijom politizacije svih aspekata ljudskog života. Drugim rećima, ukazuje se na libidinalnu investiciju koju ostvaruju fašizam i nacizam. Pod fascinacijskim odnosom

i fotografije Boruta Krajnca iz serije *Politika*, poput serije fotografija *Flower Power* Boruta Peterlina, ispituju granice medijske slike i medijsku konstrukciju prikazivanja političkog (javnog!) tela.

Jedna drugačija vrsta anti-reporterskog stava ogleda se u stilskoj suprotnosti prema reportažnoj fotografiji. Koristeći srednje – i velikoformatne kamere, umesto tradicionalnog *laika* formata, savremeni fotografi-umetnici, uveli su nove načine posmatranja dokumentarnih *tema*. Radeći unutar refleksivne forme dokumentarnog oblika, savremeni fotografi-umetnici otvorili su vrata ka kontemplativnom, analitičkom propitivanju istine i *realnosti*, u kome je fotografski rad postao proces razotkrivanja istine – istine koja nije istina, već vernost mnogostrukim i potencijalnim istinama koje se neprestano grade i dekonstruišu. Savremeni fotografi-umetnici usporili su proces stvaranja slike, tako što odolaze na mesto snimanja nakon prelomnog trenutka – ratnih dešavanja (ili seizmičkih katastrofa).<sup>581</sup>

Razmatrajući značenje političkog unutar polja fotografije i teze o dokumentarnom obliku ili dokumentarnoj praksi, radovi Sandre Vitaljić i Zijaha Gafića, upravo ukazuju na ove novonastale formulacije dokumentarnog. Dokumentarni projekat pod nazivom *Neplodna tla* Sandre Vitalić (2009), predstavlja seriju fotografija pejzaža koje su obeležene istorijskim događajima, traumom i ljudskim iskustvom. Fotografije iz serije *Neplodna tla*, zapravo, prikazuju (naizgled) mirne/idilične i puste krajolike i pejzaže – šume, polja, reke. Međutim, imajući u vidu da je svaki pejzaž, u isto vreme, i društveni/(politički) konstrukt, čije se značenje definiše u odnosu na delovanje čoveka,<sup>582</sup> fotografije Sandre Vitaljić otkrivaju drugačiji narativ. Posmatrajući pejzaž kao mesta konstrukcije kolektivnog sećanja, Sandra Vitalić predstavlja prostore na kojima su nekada bila mesta stradanja (mesta egzekucije i masovne grobnice) i/ili koncentracioni logori na teritoriji današnje Hrvatske tokom Drugog svetskog rata, kao i rata u bivšoj Jugoslaviji. Samim imenovanjem prostora, kao i uvođenjem tekstualnog narativa u sklopu izložbene postavke, fotografije iz serije *Neplodna tla*, postaju mesta ideološkog upisa/znaka.<sup>583</sup>

---

se razume opčinjenost – privlačnost, zavodljivost, usredsređenost – pa time i sklonost ka samoidentifikovanju sa objektom privlačenja, tj. zavođenja.“ Šuvaković, Miško,, „Politika i umetnost“, op. cit.

<sup>581</sup> Cotton, Charlotte, *The photography as contemporary art*, op.cit. 167.

<sup>582</sup> Wells, Liz, *Land Matters – Landscape Photography, Culture and Identity*, I. B. Tauris, London, 2011, 2.

<sup>583</sup> Vitalić, Sandra, *Neplodna tla*, katalog izložbe, Narodni muzej Crne Gore, Podgorica, 2015. <https://ateljedado.files.wordpress.com/2015/04/katalog-sandra-vitaljic.pdf>. pristupljeno 17.07.2015.

Imenovanjem prostora, pejzaž postaje određeno mesto<sup>584</sup> – svojevrsni Bartovski *punctum*, koji se ogleda u saznanju prikrivenog značenja:

„Zanimala su me mjesta koja je politička retorika obilato koristila u svojim huškačkim govorima tijekom 1990-ih, mjesta institucionaliziranog sjećanja, kao i ona koja nikada neće biti obilježena nekom spomen-pločom. Slično kao nakon Drugog svjetskog rata, i nakon rata u bivšoj Jugoslaviji politike sjećanja označavale su ono čega se treba sjećati, a potiskivale ono što je bilo poželjno zaboraviti. Svaka strana u sukobu ima potrebu komemorirati samo vlastite žrtve i uskratiti pravo na sjećanje drugoj strani. (...) Mitchell tvrdi da je pejzaž medij razmjene između čovjeka i prirode, odnosno subjekta i drugog.“Pejzaž je istovremeno prisutni prostor i prikazani prostor, označitelj i označeno prikazivanja prirode, odnosno okvir i ono što okvir obuhvaća pogledom, osjećajima i razumom.” Stoga u seriji fotografija *Neplodna tla* za polazišnu točku uzimam upravo pejzaž i promatram ga kao mjesto konstrukcije kolektivnog sjećanja. Neke od tih mjesta ideologija jest uzdigla na razinu znaka, pa sama topografska natuknica kao naziv fotografije evocira u gledatelju cijeli niz općih/proizvedenih znanja i medijskih interpretacija.”<sup>585</sup>

Umetanjem intertekstova u fotografije „mirnih krajolika“, serija fotografija *Neplodna tla*, stvara svojevrsnu alegoriju, metaforično značenje uslovljeno kombinacijom prirode, jezika i kulture. Sličnom dokumentarnom metodom koristio se i Zijah Gafić (Ziyah Gafić) u seriji fotografija *U potrazi za izgubljenim identitetom* (2003 –). Serija fotografija *U potrazi za izgubljenim identitetom* predstavlja istraživački projekat u nastajanju, čiji je cilj stvaranje arhiva forenzičkih dokaza nađenih u masovnim grobnicama, koji služe za identifikaciju nestalih osoba.<sup>586</sup> Seriju čine fotografije naizgled običnih, svakodnevnih, privatnih objekata, kao što su satovi, cipele, naočari. Međutim, uzimajući u obzir da je serija fotografija nastala na osnovu objekata/predmeta koji su bili ekshumirani iz masovnih grobnica nastalih tokom rata u Jugoslaviji, na teritoriji Bosne i Hercegovine, Zijah Gafić čini jedan narativni obrt – lični objekti postaju forenzički artefakti. Kao i fotografije Sandre Vitaljić, serija fotografija Zijaha Gafića *U potrazi za izgubljenim identitetom*, bavi se kulturom sećanja, ali kroz indeksiranje i dokumentovanje privatnih predmeta nađenih na mestima stradanja. Istraživanjem nepotpunih,

---

<sup>584</sup> Wells, Liz, *Land Matters – Landscape Photography, Culture and Identity*, op.cit. 3.

<sup>585</sup> Vitalić, Sandra, *Neplodna tla, katalog izložbe*, op.cit.

<sup>586</sup> <http://www.ziyahgafic.ba/>, pristupljeno 15.06.2015.

ličnih istorija ljudi koji su nestali, serija fotografija deluje kao forma arhivskog popisa – indeksa, onoga što leži skriveno i, zapravo, izmiče pogledu unutar postojećeg sećanja na ratne okolnosti:

„Jednom nađeni, ti predmeti koje su žrtve nosile sa sobom na smaknuće se pažljivo čiste, analiziraju, kategoriziraju i spremaju. (...) Ti predmeti se koriste kao forenzički alat u vizualnoj identifikaciji žrtava, ali su također vrlo vrijedni forenzički dokazi u suđenjima za ratne zločine. Ponekad se pozovu preživjeli da probaju fizički identificirati ove predmete, ali fizičko pregledavanje je jako teško, to je neučinkovit i bolan proces. Jednom kad forenzičari i doktori i odvjetnici završe s tim predmetima, oni postanu siročad ove priče. Mnogo ih se uništi, vjerovali ili ne, ili ih jednostavno gurnu na police, daleko od očiju i od srca. (...) U fotografiji se radi o empatiji, a poznavanje ovih predmeta garantira empatiju. U ovom slučaju, ja sam samo alat, forenzičar, ako želite, a rezultat je fotografija koja je najbliže moguće opciji da bude dokument. (...) U svoj svojoj jednostavnosti, ovi su predmeti posljednji zavjet identitetu žrtava, zadnji preostali podsjetnik da su ti ljudi ikad postojali.“<sup>587</sup>

Poput fotografije Sandre Vitaljić, i serija fotografija Zijaha Gafića ne prikazuje ratna zbivanja, već posledice ratnih okolnosti. Vizualizacija tragičnih događaja, nakon što su se oni desili, podržava mit o dokumentarnoj verodostojnosti. Stoga, njihove fotografije ukazuju na ambivalentnu prirodu fotografije, koja, a jedne strane ukazuje na izvesnu istinitost u odnosu na materijalni svet, dok s druge, na estetskom nivou, ovakva refleksivna forma dovodi i do estetizovanja, te i do pojačanog realizma. Ovaj sukob upravo odražava i tenziju između dve različite tendencije svojstvene dokumentarnoj praksi – (1) realističke forme dokumentarnog oblika, koja se očitava u želji da se što istinitije/vernije prikaže informacija (bez mnogo mešanja fotografa); i (2) refleksivne forme dokumentarnog oblika, koja na estetskom planu ipak stvara jedinstven, fiktivan predmet.<sup>588</sup>

Poput svojevrzne kompenzacije i skrivanja nasilja koja su izvršena u tim prostorima,<sup>589</sup> pejzaži Sandre Vitalić, i objekti Zijaha Gafića, alegorizuju doslovna značenja pejzaža/objekta, ali

---

<sup>587</sup> Gafic, Ziyah, „Svakodnevnih predmeti, tragične povijesti“, 2014., [http://www.ted.com/talks/ziyah\\_gafic\\_everyday\\_objects\\_tragic\\_histories/transcript?language=hr](http://www.ted.com/talks/ziyah_gafic_everyday_objects_tragic_histories/transcript?language=hr), pristupljeno 16.07.2015.

<sup>588</sup> Lind, Maria, Hito Steyerl, „Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, op.cit, 13.

<sup>589</sup> Sandra Križić Roban referiše na citat V.J.T Mičela (W.J.T. Mitchell) koji je u opisu serije fotografija Susan Silas *Helmbrechts Walk, 1998-2003* govorio o poetičnim prizorima/pejzažim kao kompenzacijama i skrivanjima nasilja



i obrnuto, oni u isto vreme, alegorizuju i sama ratna zbivanja. U tom smislu, alegorijska značenja fotografija iz serije *Neploidna tla*, i serije *U potrazi za izgubljenim identitetom*, otkrivaju vizuelno-tekstualnu dekonstrukciju dominantnih narativa prošlosti unutar složenih odnosa istorije – fotografije – etike – estetike – politike – ideologije. Njihova dokumentarna praksa, ukazuje na postupak intertekstualnog povezivanja različitih procesa *istina* koje su uslovljene ekonomskim, društvenim i političkim činocima, ali i onih koje su određene unutar sveta umetnosti.

Fotografski radovi Zijah Gafića i Sandre Vitaljić mogu se opisati kao „eksperimenti sa istinom“, nastali kao posledica tranzicione pravde i novonastalih *procesa istine i pomirenja* unutar društvenog i političkog poretka.<sup>590</sup> Kako Okvi Enwezor (Okwui Enwezor) navodi, poslednje dve decenije došlo je do niza društvenih i političkih promena, nastalih usled ratova i kršenja ljudskih prava širom sveta. Okvi Envezoru smatra da, dok se državni zakon uglavnom bavi zakonitostima države, njenim akcijama i akcijama pojedinaca u okviru nje, novonastale „komisije za istinu i pomirenje“ u potrazi za odgovorima o genocidu i državnoj represiji, traže da se u procese istraživanja uključe i dimenzije kulturalnog, socijalnog i političkog, otvarajući tako prostore za kolektivna pregovaranja unutar civilnog društva. Postavljajući pitanje šta dolazi nakon nasilnog kolapsa države, gde su horizonti kulture nakon autoritativne vladavine ili fašizma, kao i kako se izgrađuje svest o ljudskim pravima nakon ratova, Okvi Enwezor zaključuje, da je upravo proliferacija „komisija za istinu i pomirenje“ jedan od glavnih manifestacija našeg savremenog vremena: „S jedne strane, koncept univerzalne jurisdikcije, koji se zasniva na optuživanju počinioaca nasilja i ratnih zločina, doveo je do osnivanja međunarodnog bezgraničnog pravnog procesa koji omogućava sudski progon počinilaca bez obzira na njihov status ili državljanstvo, kao što je to bio slučaj sa Augustom Pinoćeom (Čile) i Slobodanom Miloševićem (Jugoslavija/Srbija). Međutim, teško se može reći da je ovaj novonastali pravni sistem savršen. Veoma često, njegova primena je sasvim proizvoljna, nalažući krivične optužnice bazirane na

---

Drugog svetskog rata. Videti u: Križić Roban, Sandra, „Mjesta pobjeglih tajni“, <http://www.issavitale.com/> ili <http://www.issavitale.com/DOWDOCS/MJESTA%20POBJEGLIH%20TAJNI%20-%20SANDRA%20KRIZANIC%20ROBAN.pdf>. pristupljeno 14.06.2015. ili videti više u: Ashley Kaplan, Brett, „Susan Silas: On 'Helmbrechts Walk'“, *Camera Austria*, 98, Berlin, 2007, 38–49.

<sup>590</sup> Enwezor, Okwui, „The black box“, in: *Documenta 11, Platform 5: Exhibition*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, 42–55, 50 – 51. [http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf). pristupljeno 14.05.2015.

državnim interesima. (...) S druge strane, trauma preživelih i žrtava bori se protiv prećutkivanja, dok su potencijalni destabilizujući efekti na društva u tranziciji, s minimumom državne bezbednosti, doveli do posmatranja „komisija za istinu“ kao alternativnog prostora za posredovanje oslabiljene strukture traume i gubitka.<sup>591</sup>

Prema Okvi Envezoru, upravo unutar ova dva pojma/koncepta - „komisije za istinu“ i tranzicionog prava, zasniva se i naše savremeno shvatanje o ljudskim pravima, koja su potom dodatno uticala na našu svest o razlikovanju počinitelaca od žrtvi. I upravo u ovoj nejasnoći između traume i svedočenja, Okvi Envezor vidi novonastalu dokumentarnu praksu, koja se zasniva na otkrivanju novih, alternativnih tragova i vizura istorije. U tom svetlu, fotografije Zijaha Gafića i Sandre Vitalić otkrivaju nam pojedinačne perspektive o istoriji i savremenosti, o državnim pravnim procesima i ličnim traumama, ali i o granicama vizuelnog svedočenja i reprezentacije *istina*.

Na taj način, možemo govoriti i o strategijama dekonstruisanja *stvarnosti* i *istine*, gde se dekonstrukcija shvata kao „mišljenje razlike“<sup>592</sup> ili stil mišljenja, koje se prikazuje unutar fotografija nastalih na osnovu činjeničnica, ali i sa malim odklonom od njih. S tim u vezi, dokumentarne prakse sva četiri autora – Boruta Peterlina, Boruta Krajnca, Sandre Vitaljić i Zijaha Gafića, tematski i metodološki veoma slične, ukazuju na jednu zajedničku osobinu – na ambivalentnu prirodu dokumentarne prakse/metode, koja oscilira između tradicionalne reportažne fotografije i umetnosti.<sup>593</sup> Međutim, upravo ova neuhvatljivost nove dokumentarne

---

<sup>591</sup> Ibid. 50.

<sup>592</sup> Milic, Novica, „*Adieu, Žak Derida (1930–2004)*“, *Zlatna greda*, broj 37, godina IV, Društvo književnika Vojvodine, Novi Sad, 2004, 53-62, 56–57.

<sup>593</sup> Unutar savremene svetske umetnosti, dobar je primer ove ambivalentnosti i fotografija umetnika Džefa Vola (Jeff Wall) *Dead Troop Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986) iz 1992. godine. Fotografija predstavlja režiranu/rekonstruisanu scenu mrtvih sovjetskih vojnika u Afganistanu, koja je slikana sa glumcima u studijskom ambijentu. Fotografija zapravo pokazuje mrtve vojnike koji naizgled razgovaraju i šale se. Sam naslov ne referiše na stvarni događaj, stoga, prikazana scena je jasno obeležena kao fikcija. Iz tog razloga, Suzan Sontag naziva ovu sliku kao *suprotnu od dokumenta*. Ona predstavlja kritiku besmislenosti rata. Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003.

prakse, doprinela je stvaranju novih zona između fikcije i činjenica, etike i estetike, politike i umetnosti, kao i između moći dokumentarnog i njegovih potencijala.<sup>594</sup>



*Borut Peterlin, Biljka Guzmania u saksiji sa predsednikom Sjedinjenih Američkih Država Džordžom Bušom na samitu EU-SAD, Zamak Brdo, Brdo pri Kranju, Slovenija, 10 Jun 2008, iz serije Flower Power, 2006-2012.*



*Borut Krajnc, Frizer, iz serije Politika, 2012.*

---

<sup>594</sup> Enwezor Okwui, „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of ‘Truth’ in Contemporary Art“, in: Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom, Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008, 62–102.



*Sandra Vitaljić, Sljeme - Adolfovac, iz serije Neplodna tla, 2009.*



*Zijah Gafić, Bez naziva, iz serije Potraga za identitetom, 2003.*

#### 5.4. Fotografija i/kao porodično sećanje

Fotografija je uvek bila savršen medijum za beleženje nečijeg života. Kamera ide uz porodični život. Svakako, i najranija, popularna upotreba fotografije, imala je svrhu da ovekoveči postojanje i/ili dela nekog pojedinca kao člana porodice ili kruga prijatelja. Zahvaljujući Džordž Istmanu (George Eastman) i kompaniji Kodak, male jeftine kamere transformisale su kolekciju ozbiljnih studijskih fotografija u hrpu smešaka, rođendanskih slavlja, venčanja i praznika - koji i danas krasi porodične albume. Još od 1888. godine Džordž Istman, promovisao je ideju da je fotografija krajnje jednostavna stvar. Kodakov reklamni slogan „Vi pritisnete dugme, a mi ćemo uraditi ostalo“ postavio je osnovu za stvaranje fotografije dostupne svima i svugde.<sup>595</sup> Sam proces izrade fotografije, komplikovano razvijanje filmova i pozitiva, odvojen od čina snimanja bio je ključni potez u Kodakovoj industrijalizaciji fotografije, koji je potom omogućio fotografiji da postane deo svakodnevice.

Napredak fotografskih tehnologija od sredine XX veka, omogućio je lakoću i portabilnost kamera, brzinu, fiksni fokus, jeftiniju izradu, a doprineo je i novom načinu na koji ljudi posmatraju i vide svoju okolinu i bližnje.<sup>596</sup> Tehnički, ovaj *novi pogled*, omogućio je i nastanak jedne nove vrste fotografije koja je nazvana trenutni snimak ili moment-snimak (*snap-shot*). Trenutni snimak predstavljao je jednostavni, u većini slučajeva nepromišljeni, spontani snimak načinjen u trenutku/momentu, i do dan danas ostao je jedna od najznačajnijih primena fotografske kamere. U tom svetlu, trenutni snimak je zapravo promenio način na koji ljudi pamte značajne događaje u vlastitim životima, ali i način na koji definišu lične i kolektivne identitete. Kamera je tako dobila status ritualnog elementa unutar privatnog, ličnog i porodičnog života – slobodnog vremena, proslava, putovanja i dokolice.<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup> Gautrand, Jean-Claude, „Photography on the spur of the moment, Instant Impressions“ u: Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, 239.

<sup>596</sup> Kodakova kamera *Instamatic* iz 1963. godine stvorila je potpuno novi sistem trenutne fotografije. Pojednostaljena i pouzdana mala kamera, trenutno fotografisanje učinila je još jednostavnijim. Ford, Colin, *The Story of Popular Photography*, Century Hutchinson Ltd/National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, London, 1989, 141.

<sup>597</sup> Musello, Christopher, „Family Photography“, u: Jon Wagner (ed.), *Images of Information*, Sage Publications, Beverly Hills, 1979.

Tehnološki razvoj fotografije svakako je doprineo nastanku porodičnih fotografija. Ali uporedo sa istorijom fotografije kao medija, može se govoriti i o različitim fotografskim diskursima koji su otvorili vrata promišljanjima o njihovom značenju i implikacijama unutar društva i porodice koja su bila saglasna sa aktuelnim društveno-ekonomskim trenutkom. Otkriće porodične fotografije, kao i tumačenje njihovog značenja unutar šireg istorijskog konteksta dovelo je do preispitivanja tradicionalnog načina pisanja istorije fotografije, ali i pisanja istorije uopšte.

Ričard Čalfen (Richard Chalfen)<sup>598</sup> i Kristofer Muzelo (Christopher Musello)<sup>599</sup> sproveli su istraživanja o komunikacijskim aspektima nastanka porodičnih fotografija radi boljeg razumevanja važnosti ovakvih, ličnih slikovnih dokumenata. Pored istraživanja fotografije kao kulturološkog artefakta, oba autora su fotografiju proučavali i kroz proces njegovog nastanka ali i prikazivanja unutar porodičnog doma. Ričard Čalfen je svoju analizu *snapshot* fotografije<sup>600</sup> – fotografske prakse unutar porodice (*home mode documents*), predstavio kroz četiri aktivnosti: (i) planiranje; (ii) fotografisanje; (iii) uređivanje fotografija pre javnog pokazivanja; (iv) pokazivanje. Kristofer Muzelo, međutim, proširuje Čalfenovu postavku glavnih aktivnosti koji predstavljaju fotografske navike, i dodaje i petu komponentu – razvijanje fotografije.<sup>601</sup> U daljoj razradi ovih *slikovnih komunikacijskih događaja*, i kod Čalfena i kod Muzela pronalazimo pet komponenata koje grade te aktivnosti: 1. Učesnici; 2. Prostorno okruženje fotografije;<sup>602</sup> 3. Tema i sadržaj fotografije;<sup>603</sup> 4. Oblik poruke, fotografije;<sup>604</sup> 5. Kod fotografije<sup>605</sup>. Razmatrajući

---

<sup>598</sup> Chalfen, Richard, „Which Way Media Anthropology“, *Journal of Communication*, vol. 28, nr. 3, 1978, 208–214.

<sup>599</sup> Musello, Christopher, „Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication“, *Studies in Visual Communication*, 6(1), Spring, 1980, 23-42.

<sup>600</sup> Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987, 213.

<sup>601</sup> Mnogi Muzelovi sagovornici i ispitanici razvijali su svoje filmove. Međutim, mnoge porodice smatraju da je proces razvijanja filma i pozitiva izvan njihove kontrole, i ne mogu da razluče da li je loš kvalitet fotografije rezultat loše snimljenih fotografija ili greška u razvijanju.

<sup>602</sup> Prostorno okruženje događaja, kao što je stan, priroda, ulica, crkva, itd.

<sup>603</sup> Sadržaj događaja, ili tema fotografije kao što je rođenje, venčanje, rođendani, putovanja i slični važni trenuci u porodičnom životu.

<sup>604</sup> Oblik poruke odnosi se na fizički format fotografije: u albumu, na dijapozitivu, na disku, itd.

obrasce ponašanja kroz vizuru porodične fotografije oba autora uočavaju slični *kod* – slične konvencije reprezentacije. Različiti ljudi, aktivnosti i događaji iz stvarnog života prevode se na sličan način u vizuelni oblik, koji zatim kreira simboličku stvarnost unutar koje se ostvaruje komunikacija unutar porodice. Muzelo primećuje da je većina porodičnih fotografija nastala „bez konteksta“, sa naglaskom na same ljude, pre nego na prostorno okruženje ili povod. Ipak, rezultat istraživanja može da se formalizuje kroz nekoliko zajedničkih aspekata nastanka fotografije. Fotografije su obično nastale na javnim mestima, retko u kupatilima i spavaćim sobama, ali često i na istaknutim „ritualnim mestima“, tačnije ikoničnim pozadinama kao što su zavese ili cvetni kreveti. Teme i povod za fotografisanje su najčešće različiti praznici, slobodno vreme i/ili nova materijalna bogatstva, sa ciljem da pruže idealnu prezentaciju porodične idile (sa izuzetkom nekolicine neugodnih, ali bezopasnih fotografija). Oba autora primećuju da odrasli ne vole da se fotografišu, naročito kad su starije dobi. Takođe, rad, bolest, smrt, bes ili slični negativni događaji ne nalaze svoje mesto na porodičnim fotografijama. Neke fotografije se namerno izbacuju iz albuma/zbirke, kao na primer kada dođe do razvoda. Na taj način, praznine unutar porodičnog albuma/zbirke može govoriti mnogo više od onoga što fotografije zaista i pokazuju. Kako Ričard Čalfen zaključuje, jedna tipična porodična fotografska zbirka govori nam mnogo više o onome šta je izostavljeno, nego ono šta je uključeno u fotografiju, ona samo izvana pokazuje vidljiv dokaz o društveno prihvaćenim i pozitivnim vrednostima.<sup>606</sup>

Nedavni razvoji događaja unutar digitalne tehnologije, promenili su praksu fotografisanja. Danas, porodične fotografije nastaju sa još većim stepenom kontrole i posvećenosti. Digitalni fotoaparati, telefoni i mali računari sa ugrađenim fotoaparatom, sa mogućnošću slanja digitalnih slikovnih poruka, predstavljaju dosada najveću revoluciju u proizvodnji slika, a Internet fotografske stranice (*online photo sharing service*) neizbežni su u naknadnoj prezentaciji i deljenju fotografija. Fotografisanje mobilnim telefonima postala je svakodnevna praksa i potisnulo je upotrebu fotoaparata. Takođe, kada se govori o publici, posredstvom internet prezentacije, porodične fotografije danas imaju mnogo širu publiku od usko shvaćene porodice i bliskih prijatelja. Stoga se istraživanja o komunikacijskim aspektima porodičnih fotografija koja

---

<sup>605</sup> Kod fotografije sadrži informacije o društvenim konvencijama. Prema Čalfenu, ona je najsloženija komponenta koja uključuje informaciju o navikama, vrednostima i rutini koja strukturira događaje fotografisanja ili snimanja i daje im određeni izgled. Kod takođe opisuje uzorke društvenih navika i konvencija na fotografiji.

<sup>606</sup> Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, op. cit. 99.

su sprovedi Čalfen i Muzelo tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, u mnogome razlikuje od današnje prakse koju određuju LCD ekrani i sveprisutnost kamera (naročito u obliku telefona) i digitalnog skladištenja. Međutim, ono što je i danas ostalo isto, jeste upravo *kod* porodične fotografije – *organizacija formalnih i sintaktičkih elemenata* unutar porodične fotografije, koja uslovljava da uvek snimamo isti vizuelni sadržaj<sup>607</sup>. Patriša Holand (Patricia Holland) objašnjava ovu vezu Kodakovim oglašavanjem i reklamnim kampanjama u kojima se amateri podučavaju kako i šta da fotografišu. Jedan od reklamnih slogana Kodak kompanije s kraja šezdesetih godina glasio je „Ovo čini naša sećanja“ i predstavljao je fotografije kao trenutne snimke, u „jarkim, privlačnim bojama i suptilnim nijansama – poput života.“<sup>608</sup> Mnoge Kodakove reklame su pored foto-modela, prikazivale i obične ljude, ne bi li *Kodakov način života* približili potrošačima. Vizuelna propaganda kojom se Kodak rukovodio, imala je za cilj da predstavi fotografije kakve bi ljudi i sami voleli da imaju/snimaju.<sup>609</sup> U tom svetlu, Kodakova izrežirana i „profesionalna interpretacija porodičnih trenutnih snimaka“<sup>610</sup>, postala su „naša sećanja“ i naše „srećne uspomene“, koje često predstavljaju upravo suprotno od onoga šta se nalazi *iza kamere/fotografa*. Stoga je prihvatanje ovih kodova i konvencija unutar fotografskih reprezentacija jedne porodice postalo neminovno. One se konstruišu, kako Merijen Herš tvrdi, „*ekranom* koji predstavljaju dominantne mitologije i predrasude, (...) one nam mnogo lakše pokazuju našu želju kakva porodica treba da bude, i prema tome, kakva ona najčešće nije“<sup>611</sup>. U tom svetlu, istraživanja istorije i lične prošlosti, kao i porodične strukture, zavisna su od niza različitih uticaja, kao što su kodovi, konvencije, javne istorije, ali i ambivalentnosti rekonstruisanih ličnih narativa.

---

<sup>607</sup> Holand, Patriša, „Slatko je posmatrati...: lične fotografije i popularna fotografija“, u Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 151–209, 209.

<sup>608</sup> Ibid. 193.

<sup>609</sup> U razgovoru sa Dženifer Ransom Karter koja je kao reklamni fotograf radila za kompaniju Kodak, Patriša Holand saznaje da je Kodak strateški proizvodio reklame koje bi amaterima ponudile primer za podražavanje. Reklama je morala imati ličnu, ali u isto vreme i univerzalnu vizuelnu privlačnost ne bi li ljudi zaželeli da snime upravo takvu fotografiju. Videti više u: Ibid. 194

<sup>610</sup> Ibid. 194

<sup>611</sup> Hirsch, Marianne *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1997, 7–8.



Narativni kontekst ličnih i porodičnih fotografija formira se sećanjem, pre svega istorijom pojedinca koji se na njoj nalazi, ali budući da je i među drugim ljudima, i putem zajedničke, kolektivne istorije. Sećanje i memorija ne podležu pravilima linearno shvaćenog vremena, ono je uvek u međuigrji pamćenja i zaboravljanja, ličnih i naučenih/konstruisanih istorija. Takođe, unutar prostora sećanja, gubi se fiksni identitet, pa tako mogućnosti interpretacije, isčitavanja i povezivanja nečije istorije postaju bezbrojne. Analizirajući književne i (meta)fotografske tekstove, u svojim promišljanjima o porodičnoj fotografiji, Merijen Herš ovakav narativni kontekst fotografije naziva izrazom *slika-tekst*. U analizi Bartove *Svetle komore* i fotografije njegove majke u zimskom vrtu, Herš definiše izraz *slika-tekst* objašnjavajući kako slika Bartove majke postoji samo u rečima, tačnije u tekstu u kojem autor opisuje svoju majku. Stoga, *slika-tekst* označava sliku koja postoji samo kao opis ili narativ o njoj. Na sličan način Herš dalje raspravlja i o *vizuelnim pripovetkama*, fotografijama koje nose priču – konkretnim, stvarnim slikama/fotografijama, kao i o *proznim slikama* – fiktivnim slikama opisanim u romanima, koje na sličan način grade narativni kontekst poput *slike-teksta*.<sup>612</sup> U tom svetlu, Herš ukazuje na nestalnu i nepredvidivu prirodu narativa koji prati ličnu i porodičnu fotografiju. Narativ i priča o slici je nerazdvojiv i ključni element ličnih i porodičnih fotografija: on se može odvijati u realnom vremenu sa *korisnikom* (sagovornikom koji govori o fotografiji), ali u isto vreme, može se odvijati i u mentalnom prostoru, u procesu percepcije i interpretacije *tumača* (onoga koji gleda sliku). Prema Herš, porodično sećanje se najčešće temelji na fragmentarnim ostacima kao što su fotografije ili lični predmeti koje se potom uz narativni diskurs prenose sa generacije na generaciju, od starijih na mlađe.<sup>613</sup> Fotografije, tako igraju ulogu u mobilizaciji sećanja, koje je uvek nesigurno i ranjivo, jer sećanje ne govori isključivo o prošlosti, već i o sadašnjosti, o osobi o koje se sećamo, ali i o osobi koja se seća. Herš takođe razmatra i uticaj ličnih i porodičnih fotografija u oblikovanju posredovanog sećanja koje naziva *post-memorijom (postmemory)*.<sup>614</sup>

---

<sup>612</sup> Herš se zapravo tu oslanja na rad W. J. T. Mitchella u promišljanjima odnosa vizuelnog i verbalnog, fotografije i jezika. Videti više u: Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.); i Hirsch, Marianne. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op.cit.

<sup>613</sup> Hirsch, Marianne. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op.cit.127.

<sup>614</sup> Hirsch, Marianne, „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today*, 29:1, Columbia University Press, New York, 2008.

Kao što Herš obrazlaže, *post-memorija*, ili sekundarno pamćenje predstavlja proces obrađivanja fragmenata tuđeg sećanja kao dela vlastitog. *Post-memorija* je pamćenje osobe koja nije iskustveno vezana za prostor i vreme, već je sećanje preuzela od nekog drugog posredstvom priče i/ili uz pomoć ličnih predmeta ili fotografija. Autorka naglašava, da *post-memorija* može uzrokovati i traumu kod osobe koja je rođena nakon određenog događaja a kojeg se seća unutar porodične i kulturne prošlosti. Stoga je ovaj pojam najviše istražen na žrtvama Holokausta i njihovim potomcima i predstavlja proces u kome pamćenje artikuliše naredna generacija svedoka umesto očevidaca. Merijen Herš daje primer stripa *Maus* (Maus/Miš), autora Arta Špigelmana (Art Spiegelman), koji je porodičnu priču i traumu svojih bližnjih koji su preživeli Holokaust, upotrebio kao osnovu za stvaranje crtanog stripa. Art Špigelman je rođen nakon Drugog svetskog rata, ali njegov život je neminovno određen porodičnom i kolektivnom traumom. Pamćenje Špigelmana predstavlja odgođeno, sekundarno pamćenje, jer je reč o *post-memoriji* na Holokaust u kojem Špigelman (sin) koristi očevo (preživeli) usmeno svedočanstvo i lične predmete (fotografije, dokumente) o nacizmu, ratnim zbivanjima i kulturi koja je gotovo potpuno izbrisana.<sup>615</sup> Integrišući, tako, lična sećanja svoga oca sa istorijskim činjenicama, glavni junak Špigelmanovog stripa postaje univerzalna ličnost koja je građena upravo na ovoj nesigurnoj granici između lične memorije i kolektivne istorije.

Iako je ovaj proces najdramatičniji u kontekstu Holokausta, *post-memorija* se može pratiti i na primerima unutar porodičnog konteksta. Sličan proces preuzimanja obrazaca ponašanja, ideala, principa ili sećanja od prethodne generacije Frojd će objasniti na primeru roditeljskog superega: „Ljudsko biće nije samo pod uticajem i pritiskom neposredne kulturne okoline već je izloženo uticajima kulturne istorije svojih predaka“. <sup>616</sup> Prema Frojdu, kao jedna od tri strukture koje čini ličnost,<sup>617</sup> superego se sastoji od principa i normi koje je pojedinac usvojio vaspitanjem, pre svega identifikacijom sa roditeljima (najčešće ocem), ali i sa drugim socijalnim uticajima. Superego, tako, postaje važan regulator ponašanja pojedinaca.<sup>618</sup>

---

<sup>615</sup> Hirsch, Marianne *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op. cit. 10.

<sup>616</sup> Videti više u: Freud, Sigmund, *Thought for the times of war and death*, SE XIV, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1915.

<sup>617</sup> ID (ono), EGO (ja) i SUPEREGO (moral, savest)

<sup>618</sup> Superego se sastoji iz dva dela: (i) *Ego ideal čine ciljevi koje jedna osoba teži da ostvari*; (ii) *savest uključuje moralne norme i principe usvojene tokom razvoja*. Svrha superega je da usavrši naše ponašanje. Potiskuje sve

Vamik Volkan (Vamik Volkan) takođe govori o uticaju starijih na razvoj dečije ličnosti, koju naziva integracijskim prenosom traume i osećaja. Prema Volkanu, starije generacije nesvesno eksternalizuju svoje traume prenoseći ih na mlađe, koji potom absorbuju i prisiljeno deluju u skladu sa njihovim željama i očekivanjima. Traume predaka, prenose se stoga kao da je psihološki DNK utisnut u ličnosti mlađe generacije putem njihovog odnosa s prošlim generacijama.<sup>619</sup> Volkan koristi termin integracijska trauma, da opiše zajedničko sećanje na pretnju/traumu koja se dogodila precima unutar određene grupe ljudi:

„To je naravno više nego obično prisećanje, to je podeljena mentalna reprezentacija događaja koja uključuje realističku informaciju, fantazirana očekivanja, intenzivne osećaje i odbrambene mehanizme protiv neprihvatljivih misli. Pod kolapsom vremena podrazumevam da se događaj od pre petsto, šesto godina dogodio juče. Kolaps vremena, interpretacije, fantazije i osjećaji o bivšoj traumi mešaju se sa traumom u sadašnjoj situaciji. Pod uticajem kolapsa vremena, ljudi mogu intelektualno odvojiti bivši događaj od sadašnjeg, ali emocionalno se ta dva događaja spajaju.“<sup>620</sup>

U sistemske porodične terapiji, psihoterapeut Bert Hellinger (Bert Hellinger) koristi pojam upletenosti, kroz koji se otkriva upletenost pojedinaca u sudbinu ranijih članova porodice. U tom smislu, ako se postavi dijagnoza upletenosti, smatra se da neko u porodici nesvesno još uvek preuzima i živi istu sudbinu kao neko od prethodnika.<sup>621</sup>

---

neprihvatljive potrebe i bori se sa egom da postupa po idealističkim principima, pre nego po principu realnosti. Videti više u: Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, SE XIX, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1923.

<sup>619</sup> Volkan, Vamik, *Bloodlines – from ethnic pride to ethnic terrorism*, Strans and Giroux, New York, 1997.

<sup>620</sup> Volkan, Vamik, „Intergenerational transmission and 'chosen traumas'“, Moser–Hruskovski R, Rangel L. (eds). *Psychoanalysis at the Political Border*, IUP, Madison, 1996.

<sup>621</sup> „Događa se npr. da se jedno dijete izdvoji iz obitelji i preda nekoj drugoj obitelji na čuvanje. Neko drugo, kasnije rođeno dijete može preuzeti skrivenu dinamiku ponašanja odbačenog djeteta i nesvesno se ponašati kao da je i samo odbačeno, tj. nekome dano. To može biti izraženo i odmah, u okviru iste generacije, kod mlađeg brata ili sestre, ili u nekoj sljedećoj, budućoj generaciji. Iz tog se kruga upletenosti ne možemo izvući sve dok se ne otkrije pozadina upletenosti. Do rješenja se dolazi obrnutim postupkom: u postavu se uvodi osoba koja je dana drugima. Ona se pri postavljanju obitelji također postavlja u konstelaciju. I odjednom postajemo svjedoci čudesnosti razrješenja. Pošto je odbačena osoba ponovno prihvaćena i poštovana, ona postaje prijateljski naklonjena prema potomcima, pa čak preuzima i zaštitničku ulogu, prije svega prema onome tko je bio identificiran s njom.“ Videti više u: Hellinger, Bert,

Istoričar Pjer Nora (Pierre Nora) govori o nevidljivoj, rasčlanjenoj mreži kojoj pripadaju svi identiteti, koja potom stvara tu nesvesnu organizaciju kolektivne memorije. U tom svetlu, istraživati ličnu, porodičnu i društvenu memoriju ključna je u stvaranju i održavanju ličnog i kolektivnog identiteta. Pjer Nora smatra da je istraživanje, zapravo, i naša odgovornost, jer, memorija i istorija ne smeju biti puko prikupljanje događaja i datuma iz prošlosti, već svojevrsna revizija iskustva. Revizija i reanimacija prošlosti može otkriti nova značenja, ali i pomoći u procesuiranju preživljenog, ojačati osećaj sopstva u sadašnjosti.<sup>622</sup>

Pjer Nora je takođe primetio i veliku „ekspanziju memorije“ koja se može pratiti na globalnom nivou u poslednjih tridesetak godina. Današnjica, po Nori, pati od „akutnog fetišističkog memorijalizma“<sup>623</sup>, koja se može primetiti na nekoliko različitih načina pristupanja prošlosti: kritika zvanične i otkrivanje nezvanične istorije; interes za svoje korene i genealoška istraživanja; porast komemorativnih svečanosti i otvaranje novih muzeja; obnovljen senzibilitet za osnivanjem i otvaranjem javnih arhiva kojima danas ima pristup široka publika; porast privrženosti za nacionalnu baštinu. Prema Nori, svi ovi načini, forme – bilo da stoje samostalno ili u kombinaciji, bile one realne ili imaginarne – ukazuju na naglo interesovanje za poštovanje prošlosti, osećaj pripadnosti, reaktualizaciju kolektivne i individualne svesti, memorije i identiteta.<sup>624</sup>

Otprilike u isto vreme, ovakav porast interesovanja za prošlost i korene kolektivne i individualne svesti može se naći i u kontekstu umetnosti. Fascinirani ličnim temama i fotografijama iz porodičnih albuma, mnogobrojni umetnici stvorili su radove povezujući lična sećanja i kolektivnu istoriju. Istražujući lične teme i svet unutrašnjeg iskustva, ali i javne i političke aspekte ličnih fotografija, ovakvi fotografski radovi problematizuju odnos fotografske

---

Gabrijela ten Hevel, *Priznati ono što jeste, Fenomenološki doprinos istraživanju ljudske psihe*, Laguna, Beograd, 2014.

<sup>622</sup> Pjer Nora koristi pojam sopstva (eng. *self*) kao širi pojam od identiteta koji obuhvaća i ono izvan granica samog tela. Nora, Pierre, „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire“, *Representations*, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, Spring 1989, 7–24.

<sup>623</sup> Nora, Pierre, „Reasons for the current upsurge in memory“, *Transit* 22/2002, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>, pristupljeno 01.06.2015.

<sup>624</sup> Ibid.

slike i percepcije, kritički preispitujući granice između javnog i privatnog. Memorija, identitet, postali su tako jedna od ključnih tema istraživačkog rada umetnika na početku XXI veka.<sup>625</sup>

(Auto)biografski radovi koji istražuju granice (ličnih i/ili porodičnih) sećanja i/ili politike reprezentacije i istorijskih okolnosti, radovi koji prikazuju tuđe lične fotografije i/ili trenutne snimke ili imitiraju njihovu estetiku i stil, mogu se naći, između ostalih, u umetničkoj praksi Jelene Jureše<sup>626</sup> i Stefane Savić<sup>627</sup>.

Rad Jelene Jureše pod naslovom *MIRA, skica za portret* oživljava porodičnu istoriju kroz biografsku priču Mire<sup>628</sup>, upoređujući ličnu porodičnu priču sa istorijom jedne države. U formi multimedijalne instalacije, koristeći se različitim medijima i strategijama – fotografijama iz porodičnog albuma, arhivskim video snimcima, autorskim video i fotografskim zapisima, slikama iz popularne kulture, tekstom i naracijom, Jureša stvara jedan narativni sled koji prati život Mirinih predaka – porodice bosanskih Jevreja, koji su stradali u logorima na prostoru bivše Jugoslavije – kao i Mirin privatni život od rođenja do njene iznenadne smrti 1990. godine. *MIRA, skica za portret* predstavlja jedno putovanje kroz vreme i prostor, kroz prošlost i sadašnjost ukazujući na konstruišuću prirodu memorije i istorije. Rekonstruišući fragmente ličnih i

---

<sup>625</sup> Dobar primer je izložba pod naslovom *Who's Looking at the Family?* (Ko gleda porodicu?) autorke Val Vilijams, koja je bila predstavljena u londonskoj Barbican Art galeriji, a prikazivala je različite aspekte fasciniranosti ličnim fotografijama i temama. Između ostalih na izložbi su prikazani radovi Sally Mann, Martin Parr, Thomas Ruff, Thomas Struth, Larry Sultan, Richard Billingham, Anthony Haughey, Tina Barney, Anthony Haughey i mnogih drugih. Videti više u katalogu izložbe: Val Williams, Barbican Art Gallery, London, 1994.

<sup>626</sup> Jelena Jureša rođena je u Novom Sadu, gde je završila studije na Akademiji umetnosti. Izlagala je na samostalnim i grupnim izložbama u Srbiji, Austriji, Hrvatskoj, Sloveniji, BiH, Grčkoj, Italiji, Francuskoj i SAD. Njeno vizuelno istraživanje oslonjeno je na ispitivanje reprezentacijskih (ne)moći „slike“, a fokus njenog rada je portret u najširem smislu. Njen umetnički senzibilitet navodi je da u središte svog koncepta postavlja pitanja rodnog, socijalnog, klasnog i svakog mogućeg identiteta. Trenutno je na doktorskim studijama na Univerzitetu u Gentu, na Fakultetu za umetnost i filozofiju (Research centre S:PAM - Studies in Performing Arts & Media, KASK Conservatorium).

<sup>627</sup> Stefana Savić je rođena u Kraljevu 1979. god. Diplomirala je teoriju umetnosti i medija na interdisciplinarnim master studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (2010). Završila je osnovne studije na katedri za fotografiju, u klasi profesora Milana Aleksića, Akademije umetnosti „BK“ u Beogradu (2007). Pohađala je kratke studije na katedri za fotografiju Akademije za film i fotografiju (FAMU) u Pragu (2000). Živi u Beogradu.

<sup>628</sup> Mira je bila majka autoričinog muža, koja je rođena 1946. godine, i poginula u automobilskoj nesreći 1990. godine.

kolektivnih istorija i tragičnih sudbina, prvi deo video instalacije govori o Mirinim roditeljima u predratnoj Bosni, o Drugom svetskom ratu, logorima i stradanjima. Nasuprot tome, kao kritički kontrapunkt, pojavljuju se i savremeni autorski snimci pejzaža, naizgled *praznog* značenja – melanholične i atmosferične reke, šume, vodopadi, leptiri – mapirajući geopolitičku teritoriju nekadašnje Jugoslavije.<sup>629</sup> Na taj način, Jureša indirektno gradi svojevrsnu (ko)memorijalizaciju porodice. Jurešina narativna i likovna forma stoji na granici onoga što se može pokazati, nagovestiti i opisati jezikom.<sup>630</sup> Njen odnos prema Holokaustu predstavlja posredovano sećanje koje je Herš nazvala *post-memorijom*. Stoga je i sama forma – kojom Jureša predstavlja sećanje – ambivalentna i nestabilna. Istraživanjem nepotpunih i ličnih, *malih* istorija ljudi kojih više nema, kao i umetanjem intertekstova (naracija i tekst) vezanih za Holokaust u snimke *spokojnih* krajolika, stvaraju se *nestalni dokumenti*, dokumenti u kojima leži skriveno značenje. U tom svetlu, osluškujući narativni tok rada, slika naizgled *mirne* šume, u određenom istorijskom periodu, pretvara se u traumatično mesto sećanja.<sup>631</sup> Drugi deo rada prati Mirin privatni i lični život kroz intiman monolog naratora, propitujući njene uloge kao deteta, supruge i majke. Mirina životna priča korespondira sa periodom mira i postojanjem jedne države – Jugoslavije, a završava se njenim stradanjem u automobilskoj nesreći koja se dogodila 1990. godine u okolini Pakraca. Jelena Jureša tu pravi i direktan rez u svom radu, završavajući biografski narativ simbolički referišući na sam početak rata.<sup>632</sup> Forma nastanka rada, dokumentarni pristup u narativnom smislu, fikcionalizacija i estetizacija prostora, te korišćenje raznovrsnih medija, statičnih i pokretnih slika, doprinosi hibridizaciji Jurešinog rada, u kojem se briše granica između dokumenta i fikcije, reči i slike, javnog i ličnog, istorije i sećanja. U tom svetlu, rad Jelene Jureše funkcioniše kao tekstualno-vizuelna dekonstrukcija dominantnih narativa prošlosti, ali i kao konstrukcija ličnih biografija. *MIRA, skica za portret* takođe, predstavlja i sugestivno ispitivanje fotografije kao medija koje postavlja pitanje o potencijalima i moći dokumentarnog, ali i o promenljivom karakteru veza sa prošlošću.

---

<sup>629</sup> Benčić, Branka, *Double exposure – A Collision of Past and Present*, <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

<sup>630</sup> Mendelsohn, Sarah, *Mira, Study for a Portrait*, Artslab (Open Systems): Memorial and Revision, Wien, 2014.

<sup>631</sup> Radi se o mestu na kojem su se tokom Drugog svetskog rata sakrivali žrtve Holokausta.

<sup>632</sup> Nedugo nakon Mirine smrti, upravo u okolini Pakraca počeli su nemiri koji su označili početak rata i kraj Jugoslavije.

Stefana Savić jedna je od autorki koja se u radu *Polka*<sup>633</sup> koristi estetikom starih, ličnih fotografija, rekonstruišući njihov vizuelni izgled sa ciljem da preispita ulogu fotografije u procesu pamćenja. Kako i sama autorka naglašava, “Polka je serija crno belih fotografija kojima rekonstruišem porodično sećanje i preispitujem ulogu fotografije u procesu pamćenja. Pokušavam da predstavim svoje sećanje na događaj koji nisam neposredno iskusila i na ličnost koju nisam poznavala, iako su važan deo istorije moje porodice“.<sup>634</sup> Serija fotografija otvara priču Polke Nedeljković, rođene sestre autorkine bake, koja je tragično nastradala, izvršivši samoubistvo u dvadeset i drugoj godini života kao odgovor na neuzvraćenu ljubav i pritisak koji je tadašnja patrijarhalna sredina postavljala pred neudatu devojku koja zatrudni. Iako autorka ne poseduje iskustveno sećanje na Polku, prepričana porodična sećanja i nagoveštaji o Polkinom životu, kao i njene fotografije predstavljaju polaznu tačku u radu Stefane Savić. Serija fotografija Polka postaje autobiografsko rekonstruisano iskustvo, inscenirana (izrežirana!) prošlost u cilju davanja smisla ličnom životu, ali i pokušaj kritičkog propitivanja tadašnjeg konzervativnog društvenog uređenja. Iako se istorijski i društveni kontekst Polkinog života provlači samo kao podtekst izložbe, ona nam otvara jedan mogući pogled u marginalizaciju žena u rigidno patrijarhalnoj zajednici. U isto vreme, serija fotografija stoji i kao kritika stereotipa ženske subjektivnosti, koja se identifikuje i locira unutar društva u odnosu na partnera. Fotografski rad Polka, prikazuje lični život u formi dokumentaristički stvorene iluzije: “fotografiše“ fotografije, aranžira i rekonstruiše artefakte, priče i živote. Samorežirajuće uloge i proces postajanjem Polke, veoma je blizak i performans artu – ovde postavljenog u okvire fotografske umetnosti. Koristeći

---

<sup>633</sup> Prvobitan naslov izložbe koja je bila postavljena u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Beograda 2014. godine nosila je naziv *Hoćeš li me i sutra voleti?*

<sup>634</sup> Iz opisnog teksta koji prati izložbu Stefana Savić možemo primetiti i usku povezanost sa opisom Marijen Hirš u kojem objašnjava svoju zainteresovanost za posredovana sećanja: „Počevši da pišem o svojim najranijim sećanjima i fenomenu lične i kulturne memorije, bio mi je neophodan poseban termin da označim sekundarni, odloženi kvalitet mog srodstva sa vremenom i mestom koje nikada zaista nisam iskusila ili videla, ali koji su dovoljno živopisni tako da ih se sećam. Posredovana tuđim pričama, slikama i ponašanjima među kojima sam odrastala, nikada se te slike nisu sklopile u kompletnu, linearnu priču. Njihova moć da zasene moju ličnu memoriju proizilaze upravo iz slojeva...“ Hirsch, Marianne, Leo Spitzer, *Ghosts of Home. The afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, The University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2010, 9.

Opisni tekst umetničkog rada nalazi se na <http://stefanasavic.com/polka/>, 25.06.2014.

se svesno istim vizuelnim kodovima određene istorijske epohe i konvencijama unutar fotografskih reprezentacija, Stefana Savić, zapravo, traži, naglašava i provocira parametre kodifikacija koje su Ričard Čalfen i Kristofer Muzelo postavili u svojim analizama porodične fotografije. U tom svetlu, možemo govoriti i o formiranju lažnih/veštačkih ličnih i porodičnih fotografija, u cilju kritičkog propitivanja uloge i moći fotografije u komplementaranom procesu konstrukcije porodičnog identiteta.

Međutim, ono što je ključno za razumevanje rada obe umetnice – Jelene Jureše i Stefane Savić – jeste upravo njihov oblik samoistraživanja, preispitivanja porodičnog sećanja i način na koji njihovi identiteti nose teret porodične tragedije koja se desila u prošlosti. U tom svetlu, koristeći se naknadnim sećanjem, multimedijalna instalacija *MIRA, skica za portret* umetnice Jelene Jureše i serija fotografija *Polka* Stefane Savić, stoje u znaku *post-memorije*, upravo podržavaju teorijsku postavku Marijen Hirš. Zahvaljujući *post-memoriji* kao posebnom vidu sećanja, kroz umetnički rad Jelena Jureša i Stefana Savić savlađuju traumatičnu prošlost upravo zbog posredovanog učešća koje im je omogućilo distancu i mogućnost kritičkog prosuđivanja. Tumačenjem i razmatranjem traumatične prošlosti iz ugla *post-memorije* omogućilo je umetnicama da bolje sagledaju istorijski i društveni ambijent iz kojeg potiču, te da u nekoj vrsti samoodbrambenog gesta – prevazilaženjem/prevladavanjem ličnog, porodičnog, društvenog i kulturalnog identiteta prekinu *tišinu* traume.





*Jelena Jureša, MIRA, skica za portret, (detalj), 2012.*



Stefana Savić, Polka, 2011-2012.

## 5.5. Fotografija kao polje subverzivnog ženskog subjektiviteta

Prva istraživanja reprezentacije roda unutar patrijarhalnog (maskulinističkog)<sup>635</sup> medijskog diskursa počela su sa feminističkim proučavanjem konstrukcije ženskosti. Promena društvene i ekonomske klime, uslovila je upravo razvoj feminističke teorije, britanskih kulturnih studija, američkih televizijskih studija, postfeminističke kritike i queer teorije, u kojima je pitanje (medijske) reprezentacije roda dobilo jedno od najznačajnijih mesta. Svakako da je i napredak medijske/tehnološke kulture promenio način na koji ljudi predstvaljaju svoje *ja*, pa i način na koji drugi vide to *ja*. Masovni mediji igraju ogromnu ulogu u ličnom, porodičnom, pa i profesionalnom životu. Oni utiču na naše vrednovanje, stavove pa čak i na oblikovanje realnosti. Zato autori Kroto i Hojns (Croteau David, William Hoynes), legitimno ističu: „Lako je videti da skoro konstantna izloženost medijima čini fundamentalni deo savremenog života... Štaviše, mediji su postali glavna socijalna institucija u savremenom društvu, koja zamenjuje uticaj starijih institucija, kao što su obrazovni sistem i religija.“<sup>636</sup> Mediji su usko povezani s reprodukcijom i prenošenjem kulturnih identiteta. Oni prenose opšteprihvaćena kolektivna i kulturna shvatanja o *različitim* dimenzijama identiteta, pa tako i o rodu/polu. Upotrebom stereotipa u žanru, fiksiraju se arhetipske i mitske konvencije o tome šta znači biti muškarac ili žena i „zamrzavaju“ neke željene muške/ženske odlike. Njihovim upornim ponavljanjem stvaraju se prepoznatljive kategorije roda/pola, fiksirani identiteti, te na neki način reći: „To je ono što mi jesmo.“<sup>637</sup> Džejn Ašer (Jane Ussher), takođe, ukazuje na to da žene uče da budu „žene“ kroz slike i priče šta je to „žena“ (ili šta bi trebalo da bude žena), a najuticajnije su one slike i scenariji ženskosti koje prožimaju masovni mediji.<sup>638</sup>

Jedna od najznačajnijih istoričarki umetnosti feminističke provenijencije Grizelda Polok (Griselda Pollock) primećuje, da se sa razdvajanjem od patrijarhalnog (fallogocentričnog)

---

<sup>635</sup> Muškost se dugo prihvatala kao normativ, pa se posebno nije ni proučavala

<sup>636</sup> Croteau, David, William Hoynes, *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*, Pine Forge Press, London, Thousand Oaks, 1997.

<sup>637</sup> Gauntlett, D., *Media, Gender and Identity An Introduction*, Routledge, London and New York, 2002.

<sup>638</sup> Ussher, Jane, M., *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1997, 10.

kanona<sup>639</sup> i tradicije<sup>640</sup>, napuštanjem ideje o jedinstvenom univerzalnom subjektu<sup>641</sup> i formiranjem ženskog pisma/jezika,<sup>642</sup> u istoriji umetnosti suočavamo sa rekonceptualizacijom *umetnosti* na ravni vremena – *generacije* i prostora – *geografije*.<sup>643</sup> Citirajući Juliju Kristevu (Julia Kristeva) – koja referira na raskol u kulturi/društvu koji se desio pred kraj XX veka i prepoznaje nekoliko figura tog raskola: politički pobunjenik (opire se državi), psihoanalitičar (bori se protiv religije), pisac (vodi borbu sa zakonitostima jezika) i Žena (*bori se sa polnim /rodnim različitostima*) – Griselda Polok pozicionira Ženu kao *disidenta* postmoderne kulture. Iz te pozicije ali i samim izvođenjem ženske subjektivnosti, otvorili su se novi načini/prostori za dešifrovanje ženskosti, kako u polju kulture tako i u polju umetnosti. U tom svetlu, u

---

<sup>639</sup> „Pre nego zbirku vrednih predmeta i tekstova ili kao listu uvaženih majstora, kanon definišem kao diskurzivnu formaciju koja konstituiše predmete/tekstove koje izabire kao proizvode umetničkog majstorstva (mastery), i time, doprinosi ozakonjenju ekskluzivnog poistovećivanja belcačkog i muškog sa kreativnošću i sa Kulturom. Naučiti nešto o Umetnosti posredstvom diskursa kanona, znači naučiti da maskulinitet znači moć i ima značenje, i da su oni identični sa Istinom i Lepotom. Sve dok i feminizam želi da bude diskurs o umetnosti, istini i lepoti, može samo da potvrdi strukturu kanona, a čineći to, potvrđuje muško majstorstvo (mastery) i moć, ma koliko ženskih imena želele da mu dodamo, ili ma koliko on pokušao da proizvede potpunije istorijske opise.“

Pollock, Griselda, *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London and New York, 2000, 9.

<sup>640</sup> Za ženski jezik, bilo je nužno razdvojiti se od tradicije. Jer, tradicija je uvek selektivna tradicija: „jedna intencionalno oblikujuća verzija prošlosti i preoblikovana sadašnjost, koja je moćno delotvorna u procesu društvene i kulturalne definicije i identifikacije“. Ona kultivše sopstvenu neminovnost skrivanjem činjenice da je selektivna u odabiru praksi, značenja, roda, rasa i klasa. Pollock, Griselda, *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, op. cit. 10.

<sup>641</sup> Već je i Frojdovo otkriće nesvesnog dovelo u pitanje moći razuma i jedinstvo ljudskog subjekta.

Kasnije, sa postmodernom i usponom konceptualne umetnosti, sve veća upotreba videa, alternativnog filma i performansa (1.ovo mi se čini višak, 2.konceptualnu bih stavila pre postmoderne (cepidualačim) a možda bi trebalo navesti I marksistički orijentisane teoretičare, veliki mi je skok od frojda do postmoderne) promenili su humanističku romantičarsku ideju da je umetnik individualni “genije”, da je umetnost izraz univerzalnog značenja i da je stvara transcendentni ljudski subjekt. Stoga je sa feminizmom i postmodernizmom, umetnost postala socijalni znak, koji je neminovno isprepletan sa drugim znacima u sistemima značenja i vrednosti.

<sup>642</sup> O pregledu feminističkih ideja kroz istoriju videti u Gamble, Sarah (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 2006.

<sup>643</sup> Videti više u: Pollock, Griselda, „Preface“, in: Pollock Griselda (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, London and New York, 1996.

interpretaciji vizuelne umetnosti, kao područja novih *prostora* uzimaju se u obzir upravo *generacije* – žensko vreme kao prostor<sup>644</sup>, tj. *označiteljski prostor*<sup>645</sup> i *geografije* – kulturalni/socijalni/politički prostor. Stoga se u okviru umetnosti, ženski subjekt mapira u odnosu na ovako shvaćen otvoren - novi/drugačiji (ali ipak, još uvek falogocentrični) prostor: „...svaka žena je kompleksan proizvod svojih specifičnih istorijskih i kulturalnih okvira: generacija i geografija. Ne postoji niti Žena, niti žene. Svaka ima svoju specifičnu priču, pojedinačno iskustvo konfiguracije klase, rase, roda, seksualnosti, porodice, zemlje iz koje dolazi, migracija, zajedništva... lista nije neograničena te odražava ozbiljan rad naše društvene stvarnosti i uobrazilje. Stoga su ove priče, posredovane formama reprezentacija dostupne u našoj kulturi.“<sup>646</sup>

Krajem osamdesetih godina, pojavom *queer* teorije, postavljena je teza da rod nije tek posledica biološke zadatosti, već nezavisan, društveno uslovljen konstrukt. Time je *queer* teorija osigurala jasno razlikovanje pojmova roda i pola. Uticajna teoretičarka roda i rodnog ponašanja, Džudit Batler (Judith Butler) izložila je uverenje, da rod nije nešto konstantno, nešto što neko „ima“ ili što neko „jeste“<sup>647</sup> – naprotiv, da bi rodno ponašanje poprimilo naturalizovanu formu i da bi sebe održalo kao samorazumljivo, ono biva neprestano ponavljano<sup>648</sup>. Prema tumačenju

---

<sup>644</sup> Vreme koje se odnosi na kretanje unutar i van (izvan, kao polje otvoreno za upise ženskog pisma) falogocentričnog lingvističko-simboličkog sistema

<sup>645</sup> Griselda Pollock se poziva na tekst Julie Kristeve pod naslovom „Women’s Time“ (1981): „Moja upotreba reči ‘generacija’ implicira manje hronologiju, a više označiteljski prostor, u isto vreme korporealni i želeći mentalni prostor. Tako se, sada, može pričati o trećem mogućem stanovištu, o trećoj generaciji, koja ne isključuje prve dve – čak suprotno, koja ne isključuje paralelnu koegzistenciju, ili čak preklapanje sva tri modela u istom istorijskom vremenu.“ Kristeva, Julia, „Women’s Time“, *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1981, 31, citirano u Pollock, Griselda, *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories*, op. cit, 9.

<sup>646</sup> Pollock, Griselda, „Preface“, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, edited by Griselda Pollock, Routledge, London and New York, 1996, xii-xx, xv.

<sup>647</sup> „Rod nije tačno (nešto mi smeta ovo tačno) ono što neko ‘jeste’, niti je tačno ono što neko ‘ima’. Rod je aparat kojim se proizvodnja i normalizacija muževnoga/mušškoga i ženstvenoga/ženskoga skupa odigrava na međuprostornim formama hormonalnog, hromozomnog, psihičkog i performativnog koji rod preuzima.“ Butler, Judith, *Raščinjavanje roda*, Sahinpašić, Sarajevo, 2005, 39.

<sup>648</sup> „Rod ne treba posmatrati kao imenicu ili supstancijalnu stvar, ili kao statični kulturalni marker, već pre kao jednu vrstu neprestanih i ponavljanih aktivnosti.“ Judith Butler, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990, 112.

Džudit Batler, rod je proces koji sebe održava i u telo se ugrađuje neprekidnim činjenjem, koji na kraju postaje automatska aktivnost. Stoga, pošto se rod sastoji iz niza ponavljanja jednog (ne uvek svesno) ciljno usmerenog *činjenja* u društvu i kulturi – označavamo ga kao performativ; tako, zapravo, rod dobija karakteristiku performativnosti. Za Batlerovu, „performativnost, dakle, nije jedinstven „čin“, ona je uvek ponavljanje normi ili skupa normi, a u stepenu u kojem u sadašnjosti zadobija status sličan činjenju, ona prikriva ili prurušava konvencije od čijeg ponavljanja se, zapravo, sastoji.“<sup>649</sup> Džudit Batler, takođe, navodi i činjenicu da rod, budući performativan, nije poput odeće i stoga se ne može po volji svući i obući.<sup>650</sup> Reč je o tome da je on prisilan – ne samo u smislu da je strukturisan ograničenjima, nego i zbog toga što je prisila preduslov performativnosti. Ona ističe da performativnost nije nešto što subjekt čini, već proces kroz koji se subjekt konstituiše. Značaj njenog pojma performativnosti leži u tome što pokazuje da je svaki rod – ne samo onaj koji samosvesno dramatiše svoju teatralnost, performativan. Batlerova govori i o ulozi *cross-dressinga*, rušeći razlike između rodova, u kojoj process performativnosti igra glavnu ulogu. Predstava presvlačenja igra igru (ne)razlikovanja anatomije izvođača i pola koji se izvodi. Shodno tome, ona definiše rod kao stilizovanu repetitivnu činova, u kojoj je pol proizveden kroz stilizaciju tela. U ovom svetlu, čini se da se rodni performativ uvek nekako odvija u prostoru izvan tela, što pokazuje njegovu nikada-do-kraja integrisanost sa telom, odnosno nikada suštinski moguću naturalizaciju roda i rodnosti, čime se čitav koncept „prirodnosti“ i samorazumljivosti roda i rodnog ponašanja jasno dekonstruiše.<sup>651</sup> Eksplicitan primer dekonstrukcije organske povezanosti pola i roda predstavljaju upravo umetnice i umetnici sa kraja XX. i početka XXI. veka, čiji rad u radikalnosti koegzistira sa teorijama Džudit Batler i pokreće kulturnu nestabilnost ere: njihova kritika i subverzija polno/rodnih uloga dovela do velikog interesovanja i posvećenosti javnosti istraživanju roda, pola i seksualnosti.

I upravo potaknuto razvojem novog teorijskog diskursa o rodnosti, pitanje ženskog identiteta postalo je jedna od karakterističnih problemskih uporišta/žarišta umetničkih praksi sa kraja XX. i početka XXI. veka. Žensko iskustvo stvorio je novi jezik, nove umetničke teme i

---

<sup>649</sup> Ibid. 28.

<sup>650</sup> Pojam performativnosti roda, često je bio pogrešno protumačen kao mogućnost da se rod „odglumi“ („obuče“ za taj dan). Stoga, Judit Butler se striktno ograđuje od ovog tumačenja, oštrim razdvajanjem performativnosti i performansa.

<sup>651</sup> Ibid.

strategije izvan dominantnog (patrijarhalnog) umetničkog diskursa. Već tokom druge polovine XX veka, umetnice su sadržajem svojih radova sve naglašenije propitivale svoj status žene kao društvenog i kreativnog bića, te ukazivale na razlike sopstvenog umetničkog iskustva. U tom kontekstu, dominantne umetničke strategije postale su provokacija i subverzija postojećeg sveta umetnosti i društva najčešće iz rodne perspektive. Delovanjem unutar *novih* vizuelnih medija, kao što je fotografija, film i/ili video, umetnice su otvorile vrata *ženskoj umetnosti* razbijanjem stereotipa, traganjem i redefinisanjem ženskog identiteta u okviru unapred određenih uloga unutar patrijarhalne kulture, kao i suprotstavljanjem preovlađujućoj slici žene u medijima. Stoga je politika reprezentacije postala jedna od glavnih platformi u umetničkoj praksi umetnica. Dominantne teorijske modele u mišljenju (o) ženskosti, iz polja teorije u polje (zapadne!) umetnosti, prenela je Sindi Šerman (Cindy Sherman). Sindi Šerman je korišćenjem sopstvenog tela tražila i provocirala parametre i društvene norme izvođenja i konstruisanja vizuelnog (i jezičkog) identiteta žene. U svojoj seriji fotografija *Filmske sličice (Untitled movie stills, 1977–1980)*, kopirajući i rekonstruišući slike žena iz holivudskih (*geografija!*) B filmova, stvorila je fotografije na kojima izvodi razliku između slike ženskog identiteta koja je stvorena od strane tradicionalne/falogocentrične zapadne kulture i onoga što ženski subjekt može biti, ili uslovno rečeno – šta „zapravo“ jeste.

Na prostoru bivše Jugoslavije, ženski diskurs počeo je da se formuliše u vreme postkonceptualističke scene (tokom sedamdesetih godina) delovanjem umetnica kao što su Katalin Ladik, Marina Abramović, Vlasta Delimar, Sanja Iveković i dr. Kasnije, tokom osamdesetih i devedesetih godina ovaj koncept uspostavio se i kod neokonceptualnih umetnica kao što su Milica Tomić, Tanja Ostojić, Vesna Pavlović i dr. Nakon dvehiljaditih, u kontekstu savremene fotografije, o konstrukciji identiteta i proizvodnji ženskosti govore i radovi Katarine Radović.<sup>652</sup>

Katarina Radović se u svom radu bavi pojavama koje su na granici društvenih tabua, ali ih nikada ne prekoračuju. Ona istražuje problematiku ljudske jedinice i pojam identiteta unutar savremenosti, stvarajući samosvesne generičke slike stvarnosti koje reflektuju apsurdnost

---

<sup>652</sup> Katarina Radović rođena je 1976. godine u Beogradu, a studirala je istoriju umetnosti na Univerzitetu u Saseksu i diplomirala na katedri za fotografiju u klasi profesora Milana Aleksića na Akademiju umetnosti 'BK'. Kao slobodni umetnik, učestvovala je na više grupnih izložbi i festivala. Dobitnica je stipendije Kultur Kontakt 2007. godine, a njeni radovi nalaze se u nekoliko javnih umetničkih kolekcija u Evropi.

prikazanih situacija. Kao i Sindi Šerman pre nje, Katarina Radović u seriji fotografija *Žene* (2003) i *Muž u Parizu* (2007) propituje konstrukciju vizuelnog identiteta i statusa žene, ali ovoga puta iz vizure novonastalog vremena, tranzicijskog postsocijalizma. U tom smislu, nemoguće je okarakterisati njenu seriju kao čisto prisvajanje umetničkih sredstava, već kao razmišljanje o sličnim strategijama društva koje ulazi u post-socijalističku eru globalizma i multikulturalizma. Takođe, njen pristup je različit od Šermanove, jer ne odražava direktan uticaj američkih filmova. Umesto toga, Katarina Radović izvodi ženski subjektivitet veoma intimno, donekle melanholično i mračno, ali u isto vreme protkano suptilnim humorom.

U seriji fotografija *Žene*, njeno ispitivanje suštine ženskog principa ogleda se u ironičnom oponašanju ženske senzualnosti i beskrajnoj opsesiji zavodjenjem. Katarina Radović, zapravo, imitira kulturu (a time i Simbolički jezik) - prikazuje žene koje su proizvod svog društva i stoga i njegovih ograničenja i stoje kao ikonografija ženstvenosti/ženskosti. Fotografije označene samo serijskim brojevima umesto naziva, naglašavaju nepostojanje pravog identiteta i ukazuje na njihovu naizmeničnost, dozvoljavajući tako da sami projektujemo svoja značenja na njih. One su zapravo inskripcije o ženi kao kulturalnom i seksualnom artefaktu u polju maskulinističkog diskursa. Katarina Radović istražujući žensku seksualnost u kontekstu savremene kulture. Njene fotografije se postavljaju kao predstava ženskog izgleda ili vizuelnog zastupanja ženskog identiteta u popularnoj i masovnoj medijskoj (falocentričnoj) kulturi, sa ciljem njene subverzije. Snimljene su u domu, u kafiću, na plaži, sa mužem, ljubavnikom, kao trudnica i majka, pa čak i izbor odeće, konstituišu upravo ženske stereotipne prostore. Koristeći odeću i šminku kao masku, Katarina Radović zapravo čini ženskost rezultatom maskarade. Njeno telo može da se okarakterise – kako je to Marina Gržinić opisala u slučaju Sindi Šerman – kao „ekran koje se koristi za razne promene, totalni maskenbal identiteta“.<sup>653</sup> Rozi Brajdoti (Rosi Braidotti) u svom tekstu *Cyberfeminism with a difference* (1996), definiše posthumana tela (*post-human bodies*) kao veštački produkt, opisujući kiborg-boginje Doli Parton (Dolly Parton) kao simulaciju izgleda južnjačke lepotice; remek-delo silikonske rekonstrukcije Elizabet Tejlor (Elizabeth Taylor) sa Majklom Džeksonom (Michael Jackson); i hiper-realnu fitness fetišistu, *Barbarelu* – Džejn Fondu (Jane Fonda). Brajdoti navodi da telo u ovom smislu nije biološko telo, nego površina na

---

<sup>653</sup> Gržinić, Marina, „Tehnologija, performativnost: vreme teatra“, u: Đorđev, Bojan, Miško Šuvaković, Ana Vujanović (ur.), *TkH, Digitalni performans*, br.7, 2004, 51.

kojoj se ispisuju društveni kodovi. Koristeći Frensis Barkera (Francis Barker) kao referencu, Brajdotti piše o nestanku biološkog tela kao vrhuncu istorijskog procesa denaturalizacije i govori o mnogostrukim telima ili setovima otelovljenih pozicija. Otelovljenje za nju znači da smo sada situirani subjekti, u stanju da izvedemo niz interakcija koje su nevezane za prostor i vreme: oni više ne pružaju sigurnost oko kategorijskih razlika između uma i tela, niti sigurnu veru u ulogu i funkciju države, porodice, muškog autoriteta, večnu ženskost i heteroseksualnost. U tom svetlu, rad Katarine Radović, zapravo, funkcioniše kao reprezentacija grupe (*knot*) žena, koja korespondira i sa reprezentacijom Irme u Frojdovom snu.<sup>654</sup>

Katarina Radović se, kroz fotografsku sliku, vratila u strukturu koja ju je isključila kao *figuru*. Da bi prikazala sebe, preuzela je mušku poziciju/pogled: kao lažno prikazivanje, simulaciju i izvođenje *svoje* ženskosti. Lora Malvi (Laure Mulvey) u tekstu *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, zastupa tezu da je žena u filmu više u funkciji objekta posmatranja, jer film konstruiše takvu njenu poziciju. Muškarac je taj koji stvara muški, autoritarni pogled i samim tim onemogućuje ženi da se kroz posmatranje identifikuje s pozicijom subjekta. Ako je osnova filmske reprezentacije fotografski proces, ideja teksta Lore Malvi da je žena uvek ona koja je pasivni primalac pogleda, može da se projektuje i na medij fotografije. Ideja teksta Lore Malvi jeste da je žena uvek ona koja je pasivni primalac pogleda. Ženski uzorak strukturiran je snažnim vizuelnim i erotskim delovanjem u skladu s muškom maštom. Prisustvo žene je nezamenljivi sastojak filma – ona je spektakl i seksualni objekt.<sup>655</sup> Na osnovu teorije Žaka Lakana (Jacques Lacan) – trenutka prepoznavanja deteta u ogledalu, Lora Malvi izvodi i pitanje identiteta i identifikacije (kroz kategorije subjekt - objekt / muškarac – žena). Ona objašnjava zadovoljstvo gledanja filma preko dve kontradiktorne žudnje: (1) zadovoljstvo gledanja druge osobe kao objekta (libido) i (2) narcisoidno zadovoljstvo identifikacije s osobom na ekranu (ego).<sup>656</sup> Lora

---

<sup>654</sup> Radi se o ženi iz sna kojoj je Frojd dao ime Irma, i koja po njegovoj interpretaciji/analizi sna zapravo reprezentuje grupu žena: svoju/njegovu pacijentkinju, ženu i ćerku.

Videti više u: Freud, Sigmund, *Interpretation of Dreams*, Standard Edition IV-V, London, 1900-1.

<sup>655</sup> Lora Malvi je istakla da filmovi koji se konstruišu oko glavnog muškog lika, uvek predstavljaju muške likove kao predstavnike simboličkog reda i zakona. U narativnom smislu žena se u tom filmu istražuje, njena tajna se demistifikuje, nakon čega sledi kazna ili spašavanje.

<sup>656</sup> „(...) dva kontradiktorna aspekta struktura zadovoljstva u gledanju u konvencionalnu filmsku situaciju. Prva, skopofilična, nastaje iz zadovoljstva u korišćenju druge osobe kao objekta seksualne stimulacije pogledom. Druga,



Malvi je Frojđov strah od kastracije povezala sa klasičnim holivudskim filmovima u kojima žena ima dve opcije - ona se pretvara u fetiš/erotski objekt ili je u narativnom smislu pod prismotrom. Žena je na kraju filma kažnjena (čak i smrću!), ili je pak spašena tako što se uklapa u patrijarhalno društvo. Prema Lori Malvi, Frojđova i Lakanova ideja žene kao nedostatka falusa, koja izaziva muški strah od kastracije funkcioniše vrlo dobro u holivudskoj produkciji.<sup>657</sup> Iz tog straha Malvi dalje razmatra dva pogleda: jedan pogled je voajeristički – sadistički, a drugi pogled je fetišistička skopofilija. Kod voajerizma (asocira na sadizam), po Lori Malvi, zadovoljstvo se nalazi u „utvrđivanju krivice (neposredno povezane sa kastracijom), potvrđivanju kontrole i podređivanju krive osobe kažnjavanjem ili opraštanjem. Ova sadistička strana dobro se uklapa u naraciju. Sadizam zahteva priču, ovisan je o uzrokovanju događaja, prisiljava drugu osobu na promenu, vodi borbu volje i snage, podrazumeva pobedu/poraz, a sve se to pojavljuje u linearnom vremenu sa početkom i krajem.“<sup>658</sup> Fetišitička skopofilija pretpostavlja fizičku lepotu objekta pretvarajući je u nešto zadovoljavajuće po sebi. U tom smislu, muško nesvesno, u strahu od kastracije – poriče kastraciju „substitucijom fetišističkog objekta ili izokretanjem same reprezentovane figure u fetiš, tako da ona postaje pre umirujuća nego opasna (otuda precenjivanje, kult ženske zvezde).“<sup>659</sup> Fetišitička skopofilija može da postoji i izvan linearnog vremena ukoliko je erotski nagon fokusiran isključivo na pogled.

U seriji fotografija *Muš u Parizu* (2007) Katarina Radović predstavlja sebe kao mladu ženu iz istočne Evrope (Srbije) u potrazi za mužem u Parizu. Kao simbol grada ljubavi, ali i

---

razvijena kroz narcizam i konstituciju ega, dolazi od identifikacije sa viđenom slikom. Tako, u filmskim terminima, jedna podrazumeva razdvajanje erotskog identiteta subjekta od objekta na ekranu (aktivna scopophilia), druga zahteva identifikaciju ega sa objektom na ekranu posredstvom posmatračeve fascinacije onim što mu je slično i prepoznavanjem. Prva je funkcija seksualnih nagona, druga ega libida.“ Malvi, Lora, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, 190.

<sup>657</sup> Lora Malvi kritikuje teorije seksualnosti u kojoj žena nije definisana kroz ono što jeste, već kroz ono što ne poseduje – definisana je kroz manjak koji u muškarcu izaziva kompleks kastracije. U tom smislu, ženska figura se pretvara u fetiš tako što postaje nešto što izaziva zadovoljstvo, a ne strah.

<sup>658</sup> Muško nesvesno u strahu od kastracije zaokupljen je ponovnom inscenacijom izvorne traume. Po Lori Malvi, ova avenija predočena je preokupacijama *film noir*-a, u kojem muškarac istražuje žene, demistifikuje njene tajne, obezvređuje je, kažnjava ili spašava.

<sup>659</sup> Ibid.

jednog od glavnih centara zapadne Evrope, serija fotografija otvara pitanje subjektivnih želja i težnji same autorke, ali i globalnog društvenog problema – stupanje u fiktivni brak zarad `boljeg` državljanstva. Scenario, kako je i sama autorka navela u svom radu, predstavlja mladu ženu koja se kreće ulicama grada Pariza zaustavljajući slučajne, ali odabrane prolaznike sa pitanjem da li bi je oženili. Nakon kratkog razgovora, gde autorka saznaje nešto više o budućem, potencijalnom mužu, kao što je ime i zanimanje, oni se uz uzajamne simpatije fotografišu zajedno kao par. Kao kriterijum za izbor kandidata, fotografkinja je uzimala u obzir fizički izgled, odevni stil, poreklo i zanimanje, zapravo sve kategorije koje korespondiraju sa subjektivnim ukusom i željama autorke. Kao i u seriji *Žene*, autorka se koristi očekivanim i stereotipnim ženskim atributom igre zavodjenja, senzualnosti i dopadanja. Međutim, kroz spontanu igru zavodjenja i duhovitost, Katarina Radović zapravo daje jasan komentar na prostranjen društveni problem u kojem veliki broj rezidenata politički izolovanih i ekonomski nerazvijenih zemalja traže brak/*ljubav* zarad papira.

Jedan od najvećih problema društava u tranziciji jeste upravo zakonska regulativa koja onemogućava pojedincima bez pasoša Evropske unije slobodno kretanje i pravo na život i rad unutar Evropske unije. U tom svetlu, nemoguće je zaobići uticaj ranijih radova Tanje Ostojić<sup>660</sup> na Katarinu Radović, čiji se projekti takođe bave ženskim položajem unutar postsocijalističkog društva, kao i kritičkim propitivanjem migracionih politika. Interaktivni internet projekat pod nazivom *Tražim muža sa pasošem EU* (2000–2005), predstavlja fotografiju nage umetnice postavljenu na internet stranicu zajedno sa oglasom u kojem se objavljuje potraga za mužem koji poseduje pasoš Evropske unije.

Za razliku od blagog ironizujućeg stava Katarine Radović, Tanja Ostojić koristi se uznemirujućom fotografijom nagog ženskog tela i obrijane glave, lišenog bilo kakve zavodljivosti i senzualnosti. Tanja Ostojić, pre svega, koristi svoje telo kao posrednika u cilju

---

<sup>660</sup> Tanja Ostojić, rođena 1972. godine u Užicu, diplomirala je 1995. skulpturu na beogradskom Fakultetu likovnih umetnosti, gde je i magistrirala 1998. Postdiplomske studije završila je i na Erbanu u Nantu 1999. Učestvovala je na velikom broju međunarodnih izložbi u Evropi i Americi, kao i na Venecijanskom bijenalu 2001, na poziv selektora Haralda Zemana. Kao umetnica i kulturna aktivistkinja, često nastupa u situacionističkim performansima, koristeći raznovrsne medije u umetničkim istraživanjima: video, fotografiju, internet, instalacije, flajere, reklame, postere, radionice, večere, diskusije i knjige. Njen umetnički pristup definisan je političkim pozicioniranjem, humorom i integracijom recipijenata, kroz koje ispituje društvene konfiguracije i odnose moći.

konstruisanja političke poruke, u kojoj fotografija igra važnu ulogu u kreiranju vizuelne odbojnosti zarad kritičnijeg stava u redefinisaju društvenih, ekonomskih i političkih pitanja. Da bi osvojila prava, koja su joj bila uskraćena važećim EU zakonima, Tanja Ostojić je eksplicitno primenila strategije protivne zakonu i sklopila brak sa nemačkim umetnikom Klemensom Golfom (Klemens Golf), izabranim među *ponuđačima* koji su odgovorili na autorkin *onlajn* oglas. Ovakav način tematizovanja rodne politike subvertira Lakanovo psihoanalitičko čitanje žene, gde muškarac igra ulogu aktivnog aktera u javnoj sferi, dok je žena podređena i svoj javni govor mora izvesti kroz muškarca. Umetnički par Jelica Radovanović i Dejan Anđelković, kumovi na svadbi i autori teksta za katalog izložbe *Nesigurni znakovi – istinite priče*<sup>661</sup> ističu upravo ovaj argument, gde Tanja Ostojić preuzima muškarčevu dominaciju i poziciju u javnom nastupu, ali i u načinu izbora svog partnera koji nije svojstven ženskom principu.

Glavni medij Tanje Ostojić je njeno telo i internet. Stoga se njen rad može svrstati i u domen „postmodernističke kompjuterske umetnosti“, koju Šuvaković definiše u razlici spram neokonstruktivističkog koncepta kompjuterske umetnosti:

„Postmodernistička kompjuterska umetnost nije oformljena u pokret ili tendenciju, već pripada fragmentiranim postmodernističkim strategijama prikazivanja 'otuđenog semiotičkog društva', njegovih medija, oblika komunikacije i masovne potrošnje. Dok je kompjuterska umetnost neokonstruktivizma predstavljala pionirski istraživački rad naučnika i umetnika u okviru novog i neistraženog medija, kompjuterska umetnost postmodernizma nastaje u vreme kada kompjuter postaje svakodnevna alatka i predmet masovne upotrebe.“<sup>662</sup>

Pojava kompjutera, interneta i virtuelne stvarnosti, označava pojavu jedne nove epohe, novo doba i radikalno drugačiju civilizaciju – sajbercivilizaciju (i/ili sajberkulturu), koja nastaje u okvirima sajberprostora. Sajberprostor je rezultat kulture, pogleda na svet i tehnologije zapadne civilizacije, i kao takav, nastao je u okviru američkog (*Zapad*) društva. U tom smislu, tehnologizovani sajberprostor (internet) nastao je kao rezultat neoliberalne ideologije, koja redukuje kompleksnost ljudskih interakcija na tržišnu razmenu, i kao takav, predstavlja mimikriju američke kulture. Naime, Ziudin Sardar (Ziauddin Sardar) tvrdi, da je sajberprostor kolonizovan

---

<sup>661</sup> Radovanović, Jelica i Dejan Anđelković, katalog izložbe *Nesigurni znakovi – istinite priče*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Nemačka, 2002.

<sup>662</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, 254.

prostor, te predstavlja 'američki san' *par excellence*, koji označava „zoru nove američke civilizacije“. Za Sardara, sajberprostor je mesto na kome je „moralni teret“ zapadnoevropskog čoveka da „civilizuje, demokratizuje, urbanizuje i kolonizuje nezapadne kulture“ prenesen iz realne u virtuelnu sferu.<sup>663</sup> Internet, tako, jeste kolonizovani prostor u kome dominira jedna kultura (zapadna, i prevashodno američka), jedan, iz te kulture proizašao, pogled na svet, kao i jedan jezik<sup>664</sup> – engleski. I upravo iz perspektive dominantne kulture, *drugost* i *drugāčije* nastavljaju da se definišu i u globalnom medijskom sajberprostoru. Kako Ivana Milojević ističe, marginalne kulturne grupe koje ipak nalaze svoje mesto u sajberprostoru, razlikuju se od dominantne kulture upravo po tome što su one upoznate i sa dominantnom i sa sopstvenom kulturom, dok dominantna kultura poznaje samo sebe.<sup>665</sup>

Koristeći kompjuterizovani sistem u epohi postmoderne, fotografija kao vizuelno oblikovanje umetničke poruke, pretvorila je telo Tanje Ostojić u agens roda, rase i klase. Njeno telo, posredstvom kompjutera, postalo je *posthumano telo*. Stoga se u ovom hibridno tehnološko-sajberkulturnom kontekstu, Tanja Ostojić postavila u sajberprostor, s namerom da subvertira zapadne strategije prikazivanja. Samorežirajuća uloga unutar virtuelnih komunikacija, samomitologizacija i proces postajanja *Prvom* – državljankom Evropske unije, veoma je blizak umetnosti performansa, ovde postavljenom u okvire sajberprostora. U tom kontekstu, korišćenjem sopstvenog tela, Tanja Ostojić traži i provocira parametre i društvene norme izvođenja i konstruisanja vizuelnog i jezičkog identiteta *žene i migranta*. Kritički propitujući mogućnosti komunikacije, slobode, razmene i ograničenja u zemljama razvijenog kapitalizma, ona nam nudi model za istraživanjem čovekovih mogućnosti slobodnih od kontrola kulture, društva, politike i ekonomije, te, takođe, i jedan mogući način njihovog prevazilaženja.

Hibridnost fotografskog medija: međuprožimanje fotografije, tela i performansa, shvatanje i inkorporacija sajberprostora kao integralnog, ravnopravnog i konstitutivnog segmenta

---

<sup>663</sup> Sardar, Ziauddin, „Alt. Civilizations. FAQ: 'Cyberspace as the Darker Side of the West'“, in: D. Bell & B. M. Kennedy (eds.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, London, 2000, 732–753. Citirano u: Milojević, Ivana, „Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor 'sajberfeminizma' na 'sajberpatrijarhat'“, 17.

<http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>, pristupljeno 15.07.2014.

<sup>664</sup> Lingvistička kolonizacija!

<sup>665</sup> Videti više u: Milojević, Ivana, „Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor 'sajberfeminizma' na 'sajberpatrijarhat'“, <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>, pristupljeno 15.07.2014.

strukture umetničkog dela, tretiranje fotografije i tehnologije kao *autobiografskog teksta* – slična je ideji kiborga<sup>666</sup> Done Haravej (Donna Haraway) koja se zalaže za uživanje u nejasnim granicama i u stanju hibridnosti.

Teorijska postavka Done Haravej vidi kiborga kao posledicu tri rascepa: između ljudskog i životinjskog (ideja potaknuta teorijom evolucije i pokretom prava za životinje), između organizma i mašine (jer je razvojem protetike i kompjutera razlika sve nejasnija) i između fizičkog i nefizičkog (jer modernih mašina ima svuda i nevidljive su, one su *mikroelektronske naprave*).<sup>667</sup> Ali, u svim ovim rascepima, Haravej postavlja ženu kao apsolutnog kiborga, kao prvog pravog kiborga – jer žene moraju postati prva bespolna bića da bi prekinule muške dominacije nad ženskim polom. Po definiciji Done Haravej iz teksta *Manifest za kiborge*, kiborg je biće *postrodno* sveta, ili tačnije: „svet kiborga mogao bi se ticati življenih društvenih i telesnih stvarnosti u kojima ljudi ne zaziru od svog srodstva sa životinjama i mašinama, od vazda parcijalnih identiteta i protivrečnih tački gledišta.“<sup>668</sup> U *Manifestu*, kiborg se upotrebljava više

---

<sup>666</sup> Pojam kiborg, predložen je od strane naučnika Klajnsa (Manfred E. Clynes) i Klina (Nathan C. Kline), koji su 1960. godine na simpoziju „Psihofiziološki aspekti leta u svemir“ predočili ideju opstanka u svemiru bez svemirskih odela samo pomoću implantata i amfetamina. Prema njima, kiborg je živi organizam, unutar kojeg je ugrađena mašina koja doprinosi modifikaciji i poboljšanju funkcija tog živog organizma. Oni smatraju da putovanje u svemir nije samo tehnološki izazov za čovečanstvo, već i duhovni, budući da poziva čoveka da preuzme aktivnu ulogu u svojoj vlastitoj biološkoj evoluciji. Prateći istorijski razvoj ideje kiborga, Marina Gržinić (2005) zaključuje da se kiborg (zbog njegovih formalnih odlika) može pratiti čak od alhemičara, preko Frankenštajna Meri Šeli (Mary Shelley), pa sve do Švarcernegera (Arnold Schwarzenegger) kao Terminatora u istoimenom filmu. Pojam kiborga se kasnije sve češće koristi i pod uticajem razvoja biotehnologije i kibernetike s kraja dvadesetog veka, te se javljaju realne mogućnosti za ostvarivanje ideje kiborga. S jedne strane, tu su živa bića koja bivaju pročitana matematički – preko DNK zapisa, a sa druge, pojavljuju se kloniranje, hibridizacija i genetske transformacije. *Visible Human Project* iz 1994. godine je jedan od ključnih naučnih projekata, a zatim i klonovi, kao što je ovca Dolly. Reč kiborg je zapravo skraćenica sintagme „kibernetički organizam“, i označava spoj prirode i tehnologije, čoveka i mašine. Kiborg ima poboljšane sposobnosti zahvaljujući tehnologiji, to su najčešće ljudi koji koriste kibernetičku tehnologiju da poprave ili da nadvladaju fizičke i psihičke nedostatke sopstvenog tela. Kiborg je hibrid čoveka i tehnologije. ili ljudskog tela i mašinske proteze, on je spoj organskih i sintetičkih delova, koji često postavlja i pitanje razlike između čoveka i mašine – u smislu morala, slobodne volje i empatije.

<sup>667</sup> Haravej, Dona, „Manifest za kiborge“, u: B. Anđelković (ur.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

<sup>668</sup> Ibid. 611.

kao koncept nego kao zamena za ljudsko telo. Kako tehnologija pretpostavlja mogućnost rekonstrukcije, novi svet Done Haravej daje ženama priliku da rekonstruišu društvo radi oslobođenja od moći patrijarhata i vladajućih klasa koji su postavljeni kao nužan i prirodni poredak stvari. Dona Haravej stoga kiborga shvata kao mrežu: prebacivanjem informacije napred-nazad u druge mreže stvara se celi sistem koji odražava idealan ravnopravni društveni poredak, koji govori o konačnom prisvajanju „ženskih tela u maskulinističkoj orgiji rata“.<sup>669</sup> Koncept kiborga često se upotrebljava kako bi se prikazalo raskidanje granica između ljudi i mašina, jer, ako je to moguće postići, mogu se raskinuti i druge tradicionalne granice. Stoga je važno potaknuti žene da odbace tehnofobičnu struju feminizma koja povezuje žene s takozvanim prirodnim svetom samo da bi se ponovo uspostavio patrijarhat, jer tehnologiju nije moguće negirati. *Manifest za kiborge*, stoga, treba smatrati rekonstrukcijom društvenih odnosa i poimanja sopstva. Međutim, *Manifest* više nije samo „ironični politički mit“<sup>670</sup>, on danas gubi obeležje hipotetičkog hrabrog novog sveta. Alegorija o identitetu subjekta koju je autorka uz pomoć modela kiborga postavila, posve se istanjila. Kiborg nije više samo hipotetičko biće, jer, hibridi mašine i čoveka postaju ne samo nezaobilazni medicinski trend unapređivanja kvaliteta ljudskog života nego i estetsko-umetnički koncept. Haravej je u svojoj definiciji kiborga imala ulogu svojevrsnog proroka sadašnjice. Koncept koji se nekada uklapao samo u područje teorije, danas se može primeniti i na fizičku stvarnost: iako razlikujemo kiborge kao teorijsku metaforu (onako kako je upotrebljava Dona Haravej) i kiborge kao moguća nova stvorenja sa nesigurnim identitetima – ta dva gledišta mogu biti postavljena na istu ravan.

Tanja Ostojić, prihvatila je nove uslove koju diktira tehnologija i njihovu dominaciju u informatici kao mogućnost da se oblikuju subjekti i identiteti na nov način, kao i mogućnost za stvaranje saveza između različitih medija i između realnosti i fikcije. Život Tanje Ostojić, transformisao se u vizuelni *tehnoperformans*<sup>671</sup>, njeno telo kao društveni i politički modus proširio se putem tehnologije i postalo veštačko *kibernetско telo*. Putem umetničkog čina, došlo je do transfiguracije i transformacije iz *realnog* u *veštačko*, i *veštačkog* u *realno*. Slika kiborga

---

<sup>669</sup> Ibid.

<sup>670</sup> Ibid. 605.

<sup>671</sup> „Tehnoperformansi u kojima se radi sa Drugim od Drugog, ako je žena asimetrični Drugi za muškarca, tada je mašina (kibernetски sistem, kompjuterska mreža, planetarni satelitski prenos) asimetrični Drugi i za muškarca i za ženu.“ Videti više u: Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI, Beograd, 2001.

Done Haravej znači upravo prihvatiti se zadatka rekonstrukcije granica svakodnevnog života, jer, kiborg znači u isto vreme i izgradnju i razgradnju mašina, identiteta, kategorija, odnosa. U tom kontekstu, Tanja Ostojić je u isto vreme i žena, i umetnik, i migrant, i kiborg - ona je i korisnik i sistemski operator. Ona je telo koje izvodi, žensko telo i telo koje je konstruisano pomoću novih tehnologija (fotografije!) i novih medija. Njeno telo je u stanju totalne fluidnosti i poroznosti. I za Donu Haravej, realnost modernog života uključuje odnos između ljudi i tehnologije koji je toliko intiman da više ne možemo sa sigurnošću reći gde počinje čovek, a gde mašina. „Zašto bi se naša tela završavala kožom ili, u najboljem slučaju, obuhvatala druga bića koja se kriju u granicama kože? Od sedamnaestog veka naovamo, mašine se mogu oživeti... Kiborg telo nije nevino, ono nije rođeno u vrtu, ono ne traži objedinjeni identitet koji bi beskrajno ili do kraja sveta generisao antagonističke dualizme; ono podrazumeva ironiju.“<sup>672</sup> Kao i kiborg Done Haravej, ni Tanja Ostojić nije više strukturisana polaritetom između „javnog i privatnog“, ona je opredeljena „za pristrasnost, ironiju, intimnost i perverznost“ i „definiše jedan tehnološki polis delimično zasnovan na revoluciji društvenih odnosa u *oikosu*, domaćinstvu“.<sup>673</sup>

Kao i kod većine umetnica i umetnika posle dvehiljaditih, rad Tanje Ostojić i Katarine Radović odražava realnost iz subjektivnog ugla koji je neminovno povezan sa socio-političkom kartom umetnica/ka, koja potom uključuje pojmove roda, pola, rase, klase, pa čak i boju pasoša. Serija fotografija Katarine Radović pod nazivom *Lični oglasi* (2004 - 2006) upravo ispituje ulogu fotografske slike u konstrukciji vizuelnog identiteta pojedinca, koja potom otvara vrata širim kontekstima roda, pola, rase, klase, religije i/ili kulturnog porekla. Kroz pažljivo režirane fotografije, rad *Lični oglasi* preispituje fenomen samooglašavanja pojedinaca koji putem časopisa ili internet sajtova traže partnera postavljajući uz svoje oglase i „najreprezentativniju“ sliku *sebe*. Metodologija rada na seriji fotografija, podrazumevala je učešće glumaca amatera i korišćenje takozvane *snapshot* fotografije, koja po formalnim kvalitetima podseća na amaterski snimak. Katarina Radović zapravo konstruiše svoje verzije ličnih oglasa po uzoru iz *realnog* života, ne bi li na taj način u opisivanju *realnog* predstavila učestale stereotipne reprezentacije muške i ženske seksualnosti. Kao i u prethodnim radovima, naglasak se stavlja na igru zavodjenja, na

---

<sup>672</sup> Haravej, Dona, „Manifest za kiborge“, op. cit., 639.

<sup>673</sup> Ibid. 607.

preuveličavanje, karikiranje strasti i izveštačenosti, u kojem ljudsko telo igra bitnu ulogu i predstavlja se kao kulturni artefakt koji se u ovom slučaju javno izlaže i klasifikuje na način kako pojedinac vidi sebe kao drugima privlačnog.

Njen stil, tretiranje umetničkog dela kao humanizovanog trenutnog snimka – *snapshot*, podrazumeva sliku bez obzira na svetlosne okolnosti, brzi iznenadni snimak iz ruke. Katarina Radović i koristi maloformatnu kameru koja lako *leže* u ruku ne bi li postigla što verniji amaterski snimak. U tom pogledu, autorka fotografiše bez obzira na prostorne i svetlosne uslove, koristi frontalni blic, neujednačeno eksponira slike, nevešto kropuje kadrove. Za nju je podrazumevana priroda fotografskog medija – svetlo i kadar, u stvari, predmet subverzije. Svoje likove predstavlja u domu, u kuhinji, ispred klavira, na krevetu, u kafiću, na pank žurci, na poslu, u toku vežbanja. Razgolićeni likovi zapleteni u nerazmrsive šare uzoraka i tapeta, privatne sobe s čudnim rasvetama i razbacanim predmetima, uljanim radijatorom i plišanim medama, u nepospremljenim krevetima, personifikovani ambijenti – sve su to trenuci koji su na granici nelagodno ličnog. Činjenica da se i sama autorka pojavljuje kao jedna od „pretendenta na sreću u ljubavi“, briše granicu između subjekta i fotografa. U tom svetlu, Katarina Radović preispituje slobodu samog fotografskog medija, postavlja pitanje kada je ona umetnica, kada performerka, a kada je *žena*.

Kroz humor i mimikriju, ona suptilno podriva kulturološki uslovljene načine reprezentacije *ženskosti* i/ili *ženstvenosti*, *muškosti* i/ili *muževnosti* povezujući svoje likove na ravni pomalo iščašenog i uvrnutog. Katarina Radović, nudi nam model za istraživanje čovekovih prikrivenih emocija, kako to i sama navodi u intervjuu u sklopu izložbe: „Likovi na fotografijama 'Ličnih oglasa' ujedno su i komični i tragični, utoliko što komično reflektuje zatočenost ljudskog duha u svetu, i dok nam izgleda da se humor podsmeva 'ozbiljnim' stvarima, on nam samo ukazuje na to da zatočeništvo nije konačno i da se može prevazići. U krajnjoj liniji, dok traje komična percepcija neke situacije, tragedija biva izolovana. Skoro svi prikazani likovi (kao po nekom pravilu) izgledaju zadovoljni i ponosni na sebe, iako se iz njih probijaju privatni lomovi i ekscesi. Oni evociraju određeno zajedničko stanje, ne pružajući otpor društvenoj anksioznosti čiji su sastavni deo, već otkrivaju svoje unutrašnje živote i ukazuju na to koliko su važni trijumf volje



i nesalomivost duha. Efekat samih fotografija zavisi najviše od naše sposobnosti da se identifikujemo sa ovim subjektima i njihovim osećanjima i težnjama.<sup>674</sup>

Koristeći lične fotografije u takozvanom javnom prostoru, svesno se ulazi – kako autorka navodi – u otvoren prostor „kolektivne privatnosti“. Taj prostor, bilo da je u pitanju časopis, televizija ili danas najprostranjenija platforma za upoznavanje – internet, podrazumeva programirano i mehanizovano upoznavanje pojedinaca često samo na odnosu fizičkih karakteristika koju pruža prva/„prava“ *profilna* slika. Vizuelni utisak je prvi utisak kojim se susrećemo u samooglašavanju, zbog toga je važno predstaviti sebe na najbolji/lepši način. Međutim, kada govorimo o ovakvoj vrsti trgovini ljudskim identitetima u kontekstu postmoderne stvarnosti, fotografije nisu više odraz „prave“ *realnosti*. Stoga su predstavljeni likovi na fotografijama Katarine Radović trostruko varljivi: (i) one su rezultat režirane fotografije; (ii) one su posledica lažnog predstavljanja sebe; (iii) one su *Bodrijarovski hiperrealni događaj*.<sup>675</sup>

U tom svetlu, upisujući se u patrijarhalnu vizuelnu (i jezičku) tradiciju da bi je subvertirale,<sup>676</sup> rad (i tela!) Katarine Radović i Tanje Ostojić neminovno postaju i histerični

---

<sup>674</sup> Diskursi: Sunčica Lambić – Fenjčev i Katarina Radović, iz kataloga *Lični oglasi*, Savremena galerija Zrenjanin, 2008.

<sup>675</sup> I sama autorka podvlači ovu vezu sa Bodrijarovom tezom, te naglašava da su ukrštanjem dva hladna medija – medija mase i medija slike, jednostavnost i prirodnost ustupili mesto veštačkom: „Danas, u epohi masa, fenomen ličnog oglašavanja potpada pod kategoriju hladnog zavodjenja. Dok se, kao u nekom katalogu, jedan za drugim smenjuju pred našim očima, likovi sa „Ličnih oglasa“ asociraju na protok, ubrzanu cirkulaciju fizičkog i psihičkog, svojstvenu ekonomskim i tržišnim strujanjima. Zavodeći nas svojim stavom i pogledom, oni poništavaju čistu želju, igrajući po pravilima ritualne dramaturgije.“ Lambić Fenjčev, Sunčica i Katarina Radović, „Diskursi“, iz kataloga *Lični oglasi*, Savremena galerija Zrenjanin, 2008.

<sup>676</sup> I Linda Hačn (Linda Hutcheon) govori o feminističkoj umetnosti/umeticama, koje koriste postmoderne strategije parodijske upotrebe i zloupotrebe prikazivanja žena u masovnoj kulturi, subvertirajući ih pomoću ekscesa, ironije i fragmentirane rekontekstualizacije da bi poremetile pasivnu potrošnju ovakvih slika. Po Lindi Hačn „praktična strategija“ postmodernističke parodije treba da postane „strategijska praksa“ u pokušaju feminističke umetnosti da predstavi nova ženska zadovoljstva, nove artikulacije ženske želje.

Videti više u: Hutcheon, Linda, „Incredulity toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms“, Barbara Godard (ed.), *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessera*, Second Story Press, Toronto, 1994, 186-192.

glas<sup>677</sup> koji pozicionira sebe oko pitanja: *Da li postojim ili sam samo ponovljena slika/tekst?*<sup>678</sup> Uigravanje u različite uloge, identitete postala je u savremenom svetu neminovna stvarnost. Nestala je razlika između privatnog i javnog, seksualnog i erotskog, žene i Žene. Granica između *realnosti* i umetnost je potpuno izčezla.<sup>679</sup> Stoga, na primerima radova/(životu) obe umetnice, prepliću se upravo privatno (emotivne posledice) i javno (zakonske posledice) koje zajedno stvaraju prostor „kolektivne privatnosti“.

Iako se metodologija, stav i krajnji rezultat potpuno razlikuje kod svake umetnice ponaosob – dok Katarina Radović ukazuje na ženu kao stereotipiziranu činjenicu i predstavlja svojevrsni teorijski i simulirani postupak, Tanja Ostojić predstavlja ženu u svojoj ogoljenoj pukoj fizičkoj formi, i zaista interveniše unutar društvene i političke stvarnosti pretvorivši se u sam objekt rada – obe umetnice javno i ironično izlažu fotografije sebe kao objekta požude koje potom traže i provociraju parametre i društvene norme izvođenja i konstruisanja vizuelnog i jezičkog identiteta žene - žene onakvu kakvu je (samo) *muškarci* vide. U tom smislu, Katarina Radović i Tanja Ostojić postaju i objekti i proizvođači diskursa koje remete Malvijeve postavku kategorije subjekt – objekt / muškarac – žena, te subvertiraju maskulinizaciju posmatrača koja se (pro)izvodi u dominantnoj kulturi.



Katarina Radović, *Žene*, 2013.

---

<sup>677</sup> Histerični glas je po Džulijet Mišel (Juliette Mitchell) ženin maskulinistički jezik! Mitchell, Juliette, *The Longest Revolution: Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*, Virago, London, 1984, 290. Citirano u Bronfen, Elisabeth, *The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman*, in: Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, London and New York, 1996, 44.

<sup>678</sup> Bronfen, Elisabeth, *The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman*, op.cit. 53.

<sup>679</sup> Obe su pale u simulakrum!



*Katarina Radović, Muž u Parizu, 2007.*



*Tanja Ostojić, Tražim muža sa pasošem EU, 2000–2005. Fotografisao Borut Krajnc*

## 5.6. Fotografski arhivi

„Danas ništa nije manje jasno nego koncept arhiviran u reči 'arhiv'“<sup>680</sup>

Interesovanje za prošlost, propitivanje memorije, formacija subjektiviteta i identiteta, kao i odgovornosti istorije mogu se naći i u umetničkim radovima koja zanemaruju uobičajenu metodologiju fotografskog rada, sam čin fotografisanja, koristeći se već fotografisanim. Najčešće kao rezultat višegodišnjih istraživanja, ovakvi interdisciplinarni, i često multimedijalni radovi, dovode u pitanje koncepte istorijskih narativa, politike moći, ali i prostore same umetnosti – istinitost dokumenata, autorstvo i značenje. Jedno od težišta ovakve umetničke prakse, bazira se na aproprijaciji – izboru, prisvajanju i izlaganju tuđih (između ostalog i ličnih) fotografija – na konceptu bliskom *ready made*-u. Koristeći se strategijama prikupljanja/organizovanja uglavnom zatečenih/nađenih/kupljenih snimaka ili pak dokumentovanjem i arhiviranjem složenih procesa ili konteksta delovanja fotografije kao kulturalne tehnike i/ili kulturalnog artefakta, umetnici su se okrenuli prema istraživanju ili stvaranju (ličnih) arhiva.

Preovladavajuće mišljenje je da je arhiv prostor u kojem su stvari skrivene, prožete tajnošću, misterijama i moći. Arhivi se često zamišljaju kao nepregledni redovi visokih polica, kutija punih dokumenata i starih fotografija, dok se arhivista smatra tvorcem pravila i čuvarem tajni, misterija. Ako pogledamo u rečniku, nailazimo na nekoliko različitih značenja unutar engleskog govornog područja.<sup>681</sup> Konvencionalna definicija arhiva (archive), kao imenice, glasi: 1. zbirka istorijskih zapisa koji se odnose na mesto, organizaciju ili porodicu; 2. mesto gde se čuvaju istorijski podaci: depozitar dokumenata, zapisa, rukopisa i vizuelnih materijala, koji funkcioniše kao samostalna institucija (Arhiv) ili u kombinaciji sa drugim institucijama, kao što su muzeji ili biblioteke.<sup>682</sup> Sa razvojem ideje o arhiviranju elektronskih dokumenata, reč arhiva (to archive) može funkcionisati i kao glagol: 1. čuvati, skladištiti istorijske zapise i dokumente u arhivu; 2. u informatici i računarstvu, za skladištenje elektronskih informacija koje se ne koriste

<sup>680</sup> Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian impression*, Univerisity of Chicago Press, Chicago, 1996.

<sup>681</sup> Zbog svoje specifičnosti i otvorenosti termina arhiv bitno je definisati reč unutar engleskog govornog područja, ne bili bolje razumeli teorijske postavke koje takođe potiču iz stranog (pretežno engleskog) govornog područja.

<sup>682</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archive>, pristupljeno 01. 06. 2015.

redovno.<sup>683</sup> Međutim, popularno značenje arhiva prihvata bilo koju grupu objekata/dokumenata, fizičkih ili digitalnih, koja se skuplja zajedno i aktivno čuva. Takođe, reč arhiva često se dovodi u vezu sa pojmovima pamćenja, istorijskog i/ili retencije.

Kroz arhiv, prošlost se kontroliše. Određeni narativi se privileguju, dok se drugi marginalizuju. U tom svetlu, arhiv funkcioniše kao društveni konstrukt. Poreklo arhiva može se odrediti i pratiti uporedo sa novonastalim potrebama za informacijama i pripisivanjam društvenih vrednosti onima koji ih osnivaju i vode. Sama reč arhiv izvedena je iz grčke reči arkhé koja znači početak/poreklo, ali i šire, upravljanje ili red, i arkheion, koja se odnosi na dom ili prebivalište Archona, narodnih lidera i mudraca, u kojima su se čuvali i interpretirali važni državni dokumenti.<sup>684</sup> Stoga, još od antičke Grčke, arhivi su se uvek određivali odnosima moći – održavanja moći, moći kontrole šta će se sačuvati, a šta ne, moći sećanja nad zaboravom. I upravo zbog potrebe da se ta moć reartikuliše, dekonstruiše, da se interveniše unutar strukture moći, arhiv je dobio sve veći značaj unutar kojeg se istorijsko znanje i oblici sećanja ponovo propituju.

Od samog početka XX. veka do danas, koncepti arhiva su različito definisani, osporavani i reinterpretirani unutar filozofskog, teorijskog i umetničkog diskursa. Razumevajući ga kao zbirku i spremište prošlog vremena, Klod Levi-Stros vrednost arhiva vidi u njegovoj relaciji sa „čistom istoričnošću“. Arhive kao fenomen „čiste istoričnosti“ Levi-Stros određuje dvostrano, „s jedne strane, obrazuju događaj u njegovoj radikalnoj potenciji (jer samo interpretacija, koja nije njegov deo, može ga zasnovati u razumu); s druge strane, oni fizički začinju istoriju, tako kao da samo u njima odoleva protivurečje između prošlog i sadašnjeg, gde se očuvava njegov trag prošlosti. Arhivi su ovaploćenje bića događajnosti.“<sup>685</sup> Međutim, uzmemo li u obzir poststrukturalističke teorije prema kojima se prošlost uvek pojavljuje u tragovima, te se nikada ne može u potpunosti i bez ostataka sagledati, pojam arhiva postaje paradoksalan. Istorijski

---

<sup>683</sup> <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archive>, pristupljeno 01.06. 2015.

<sup>684</sup> Liddell, Henry George and Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of. Roderick McKenzie, Clarendon Press, Oxford, 1940.

[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D\\*a%3Aentry+group%3D318%3Aentry%3Da%29rxh%2F](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aalphabetic+letter%3D*a%3Aentry+group%3D318%3Aentry%3Da%29rxh%2F), pristupljeno 01. 06. 2015.

<sup>685</sup> Леви-Строс, Клод, *Первобытное мышление*, Москва 1994, 303–305, citirano u: Podoroga, Valerij, „O filozofiji arhiva“, *Treći program*, broj 147, Radio Beograd, Beograd, 2010, 48.

materijalni tragovi, predstavljaju uvek ono što je ostalo, a ne ono što je bilo.<sup>686</sup> Kako primećuje Valerij Podoroga (Валерии Подорога), arhiv kao društvena institucija predstavlja određenu praksu i metod arhiviranja, koji su definisani od strane društva/politike/moći koji ga smatraju svojom Istorijom; međutim, on nije sposoban da zastupa apsolutno i univerzalno pamćenje, te se zato pre može govoriti o nedostatku, pre nego o suvišku dokumenata.<sup>687</sup> Ovaj paradoks arhiva kao materijalno određenog, ali istorijski neuočljivog razvio je Mišel Fuko, objašnjavajući arhiv ne samo kao tragove koje je istorija ostavila za sobom, već kao istorijsko a priori. Prema Fukou, iskazi kao što su ustav, zakoni, propisi, spiskovi, itd. definišu se kao znanje, kao autonomna kombinacija iskazivog/diskurzivnog i neiskazivog/nediskurzivnog. U tom svetlu, skup iskaza (sistem iskaza) koji oblikuju znanje nekog društva, po Fukou predstavljaju njegov arhiv.<sup>688</sup> Međutim, u svom totalitetu, arhiv se ne može opisati, ali se kao sistem iskaza (ili sistem diskurzivnosti kao organizovani korpus), struktura prema određenim pravilima:

„Predlažem da se svi ti sistemi iskaza (delom događaja; a delom stvari) nazovu arhivom. Pod tim izrazom ne podrazumevam sumu svih tekstova koje neka kultura čuva kao dokumenta svog održanog identiteta. Ne podrazumevam ni ustanove koje omogućavaju da se u datom društvu zabeleže i sačuvaju diskursi koje valja zadržati u pamćenju i održati uvek raspoloživim. (...) Arhiv je pre svega zakon onoga što može biti rečeno, sistem koji uređuje pojavu iskaza kao jedinstvenih događaja. Arhiv je isto tako ono što čini da se sve te rečene stvari ne gomilaju beskrajno u neko bezoblično mnoštvo, ne upisuju se u neprekidni niz, i ne iščezavaju samo zahvaljujući slučajnom sticaju spoljašnjih okolnosti. Rečene stvari se grupišu u posebne likove, ukrštaju se jedne s drugima kroz mnogostruke odnose, održavaju se ili iščezavaju prema različitim pravilnostima. One ne uzmiču s vremenom na isti način, nego neke blistaju kao bliske zvezde iako nam dolaze iz daleka, dok su one nama bliske već sasvim blede.“<sup>689</sup>

Mišel Fuko arhiv definiše izvan usko prihvaćenog značenja te reči. Sadržaj arhiva se stoga, ne nalazi u prašnjavom podrumu, na policama i u kartonskim kutijama naslaganim jedna iznad druge. Arhivi nisu skladišta starih stvari, izvan prostora i vremena, niti su jedan diskurs koji objedinjuje sve ono što je rečeno, već sve ono što ih razlikuje u njihovoj mnogostrukoj

---

<sup>686</sup> Podoroga, Valerij, „O filozofiji arhiva”, *Treći program*, broj 147, Radio Beograd, Beograd, 48.

<sup>687</sup> Ibid.

<sup>688</sup> Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.

<sup>689</sup> Ibid. 140.

egzistenciji i specifikuje ih u njihovom vlastitom trajanju.<sup>690</sup> Prema Fukou, arhivi nisu pasivna, već aktivna mesta na kojima se politička, društvena i ekonomska moć pregovara, osporava i potvrđuje. Stoga, arhivi ne mogu obezbediti transparentan i neposredan pristup istoriji, već samo različite (re)konstrukcije istorija, koje uvek zavise od perspektive (moći!) onoga ko ih je stvorio, ali i onoga ko ih istražuje. Istorija se tako više ne shvata kao nešto što je prošlo i sačuvalo u nepromenljivom obliku, već se ona menja i gradi kroz mnogostruke odnose. Oslanjajući se na Fukoovu postavku prilikom analize arhiva, Valerij Podoroga sagledava ovu nejednačnost kroz svoj ekspozicioni prostor. Nejednoznačnost arhivske strukture Bodroga postavlja dvojako: kao čistu materijalnost (arhivska svedočanstva, dokumenti) i arhiv-plan (Istorija, sistem mišljenja/mentalni plan) na osnovu kojih se arhiv transformiše – arhiv koji menja raspored materijalnih objekata u zavisnosti od proizvoljno izabranog plana istorije. Arhiv-plan kao sistem mišljenja/mentalni plan(ovi) – Istorija!, tako, postaje metod organizacije materijalnosti arhiva.<sup>691</sup>

U svojoj dekonstruktivističkoj analizi arhiva, Žak Derida upućuje na arhivsku groznicu,<sup>692</sup> kao nemogućnost celovitog definisanja pojma. Reč arkhe, napominje Derida, može da predstavlja u isto vreme zahtev za pamćenjem, sakupljanje/držanje, kao i početak institucije arhiviranja.<sup>693</sup> Ona predstavlja mesto gde se moć – kojoj je uvek potrebna exteritorija, određena materijalna

---

<sup>690</sup> Ibid. 141.

<sup>691</sup> „Savremena istorijska nauka se razvija na osnovi onoga što je, sve tačnije i sve bolje, procenjeno u vreme projektovanja događaja. Pojavljuju se razna vremena istorije, zahvaljujući kojima posmatrač može da izučava događaje i procese u odgovarajućoj vremenskoj optici (previše sporo i kratko, prebrzo vreme). Mentalni planovi postaju metod organizacije sve materijalnosti svetskog arhiva, oni unose vremenske pomake, spone, ustanovljuju nove hronologije, da bi se, na kraju krajeva, lokalizovali posebni događaj, i to u tesnoj uzajamnoj vezi sa svim drugim događajima, koji su se već 'desili'. Jedan vremenski plan isključuje drugi. Tako se pronalazi vremenski plan, nemoguć po trajanju, koji odjednom obuhvata nekoliko epoha i koji dozvoljava, zahvaljujući analizi posledica presudnih događaja, da se zabeleži njihova moguća vanepohalna dinamika, umesto da se opiše u drugom vremenu, na koje su se oslanjali pri planiranju vremena posebno uzete epohe. Ali, postoji i drugi, kratki, skoro trenutni (u u poređenju s prvim), fragment izvučen iz istorije života, koji ga preobražava u seriju mikroskopskih usporavanja, u događaj.“ Bodroga, Valerij, „O filozofiji arhiva“, op. cit. 49.

<sup>692</sup> Derrida, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, op. cit.

<sup>693</sup> U svom etimološkom čitanju reči arhiv, Derida označava *arkhe* dvojako, kao početak i kao zapovest. Ona sadrži dva principa: (i) ontološki princip – kao mesto početka (gde se stvari započinju); nomološki princip – kao mesto zapovesti (gde ljudi i bogovi komanduju). Zbog toga, ona se odnosi u isto vreme i na prirodne i veštačke naloge sveta.

spoljašnjost – zastupa i interpretira od strane arhivara. Praksa arhiviranja je stoga uvek usko povezana sa vlašću i politikom:

„Ne postoji politička moć bez kontole arhiva i, u stvarnosti, ona određuje politiku od vrha do dna kao *res publica*-u. Efektivna demokratizacija se uvek može meriti sledećim suštinskim kriterijumom: participacijom u, i pristupom arhivu, njegovom kreiranju i njegovoj interpretaciji.“<sup>694</sup>

Iako jasno naglašava vezu između arhiva, moći i vlasti, Derida svoje istraživanje okreće ka nejasnoj i fragmentarnoj prirodi njegovog sadržaja – ka prisustvu i odsustvu tragova koje čine arhiv. Na tragu Frojdske psihoanalize<sup>695</sup>, Derida nudi jedno psihoanalitičko čitanje arhiva – kao mesta patrijarhalne institucije pamćenja, u kojoj su neka sećanja utkana u istorijsku naraciju, a neka ne. Arhiv, tako pokušava da sačuva ono što treba da se zapamti, dok izvan arhiva ostavlja ono što treba da se zaboravi.<sup>696</sup> Deridina dekonstrukcija logike arhiva, zasniva se na dve sile (nagona/uslova!) koje konstituišu arhiv, a koje se međusobno isključuju:

(i) potiskivanje ili zapisivanje/pamćenje/arhiviranje samo jednog i jedinog, koje potom dovodi brisanja svi arhivirajućih tragova, čak i sopstvene tragove. Zapisivanje/pamćenje/arhiviranje je u tom smislu omogućeno ali istovremeno i potisnuto sopstvenim imperativom – arhiviranjem. Ovaj nagon „radi na uništenju arhiva: pod uslovom da potiskuje i briše druge, ali isto tako briše i ‘vlastite’ tragove – koji onda ubuduće ne mogu da budu nazvani vlastitima.“<sup>697</sup> Stoga, nagon potiskivanja predstavlja nagon smrti – Frojdsko zapisivanje same smrti.<sup>698</sup>

(ii) otvorenost ka budućnosti, koja kao trag preživljavanja, zahteva/zapoveda prenošenje. Ideja arhiva zavisi i od tragova koji su potisnuti i ne pripadaju ‘vlastitom’ arhivu. Ovi tragovi i

---

<sup>694</sup> Ibid. 10–11.

<sup>695</sup> „Frojdov otisak“ je i podnaslov Deridine knjige. Stoga, Deridina analiza istražuje implikacije arhiva kroz Frojdsku psihoanalizu, a ne one neposredno društvene i političke.

<sup>696</sup> „Da bi arhiva postojala, moraju postojati i stvari izvan arhiva.“ Jacques Derrida, *Archive Fever: a Freudian Impression*, op. cit. 14

<sup>697</sup> Ibid. 10

<sup>698</sup> Frojd smatra da se u ličnosti stalno dešava konflikt između dva večito suprotstavljena pragona – erosa/nagona života i thanatosa/nagona smrti. Videti više u: Frojd, Sigmund, *Some strange principles of satisfaction*, Svetovi, Novi Sad, 1994.



potisnuti simptomi (zaboravljeno pamćenje arhiva!), zahtevaju bezuslovno otvaranje u odnosu na budućnost. Jer, otvorenost pretpostavlja beskonačnu mogućnost arhiva da primi i ono neočekivano/nepprisutno/neprihvatljivo.

U tom svetlu, uslovljenost arhiviranja implicira „sve vrste aporija koje pokreću obećanje ili budućnost, u istoj meri u kojoj zapisuju prošlo“<sup>699</sup>.

Ovakvi, otvoreni/neodređeni koncepti arhiva dobili su na značaju i u kontekstualizaciji Hala Fostera koji opisuje arhive kao mesta stvaranja.<sup>700</sup> Hal Foster prirodu arhiva vidi u odnosima opozicionih parova: pronađeno – konstruisano, činjenično – fiktivno, javno – privatno.<sup>701</sup> U tom svetlu, moguće je više različitih čitanja arhiva, u kojima svaki korisnik (učenic, istoričar, teoretičar, umetnik) ima drugačiji doživljaj susreta. Prema Fosteru, ne postoji fiksna definicija arhiva i arhivskog dokumenta, što otvara vrata ka mnogo širim interpretacijama od onih na koje su se mnogi teorijski diskursi koncentrisali. Propitivanje arhiva i arhivske prakse, tako, više ne pripada samo teorijskom području, već su postali deo praktičnog rada umetnika, kustosa i kulturalnih radnika.

Umetničku produkciju unutar savremene umetnosti koja se zasniva na „kvazi arhivskoj“ logici – pretraživanju podataka, aproprijaciji i/ili jukstapoziciji objekata, tekstova i/ili fotografija, kao i prezentaciji u formi „kvazi-arhivske arhitekture“, Hal Foster naziva arhivskom umetnošću.<sup>702</sup> Arhivska umetnost predstavlja (novi) interes umetnika za tematski specifikovanom arhivskom građom, koja ima za cilj da određene Istorije preispita, reaktualizuje ili pak spasi od zaborava. Osnovne karakteristike arhivske umetnosti jeste potražnja, prikupljanje, prezentacija i produkcija dokumenata koje ne predstavljaju toliko apsolutne izvore, već opskurne tragove, nedovršene projekte koji pružaju uvid u nova istorijska i analitička znanja. Stoga, Hal Foster arhivsku umetnost ne vidi ka čin reprodukovanja već poznatog, već je vidi kao potencijalne izvore alternativnih narativa i kontramemorije. Na tragu Fukoovog shvatanja arhiva, Hal Foster ne određuje ovu umetnost kao pasivnu, već kao aktivnu i istraživačku, koja obrađuje građu

---

<sup>699</sup> Derrida, Jacques, *Archive Fever: a Freudian Impression*, op. cit. 29

<sup>700</sup> Foster, Hal, „An Archival Impulse“, *October*, 110, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, 3–22.

<sup>701</sup> *Ibid.* 5.

<sup>702</sup> *Ibid.* 5.

iznutra, pokušavajući da u samom dokumentarnom tkivu odredi mnogostruke odnose, skupove, nizove i ukrštajuće jedinice.<sup>703</sup>

*Arhivski impuls*<sup>704</sup> unutar umetničke prakse može se pratiti još od predratnog perioda,<sup>705</sup> međutim, u poslednjih dvadesetak godina, arhivska građa, fotografije, filmovi, predmeti, tekstovi, postali su jedna od ključnih fascinacija umetnika i kustosa, koji ih potom sistemski kolekcioniраju i/ili privremeno upotrebljavaju, reartikulišu, manipulišu, pre- i/ili postproduciraju.<sup>706</sup> U kontekstu savremene umetničke prakse, zanimljiv primer preprodukcije arhiva je projekat Nila Kamingsa i Marisije Levandovske pod nazivom *Entuzijazam* (2005) koji predstavlja kolekciju amaterskih filmova snimljenih u socijalističkoj Poljskoj. Projekat je prikupljeni materijal digitalizovao i pod Creative Commons licencom postavio na internet. Sličan, ali možda kompleksniji slučaj preprodukcije arhive nalazimo u projektu *The Atlas Group* umetnika Valida Rada, koji je posvećen istraživanju savremene istorije Libana. Projekat predstavlja mešavinu dokumentarnih i fiktivnih materijala, koji tematski naglasak stavljaju na građanske ratove. Kroz prikupljanje i produkciju audio, vizuelnih, pisanih i drugih artefakata, *The Atlas Group* predstavlja svoj materijal u formi multimedijalnih izložbi, projekcija i predavanja. Ovaj interes za arhivskim potencijalom nađenih objekata kao i davanje strukture i novih značenja pojedinačnim dokumentima, otvorili su vrata ka novim interpretacijama već postojećih dokumenata, ali i ka

---

<sup>703</sup> Ibid 11.

<sup>704</sup> *Arhivski impuls* ime je knjige Hala Fostera u kojoj on upućuje na novonastalu umetničku praksu arhivskog materijala.

<sup>705</sup> Ovaj *arhivski implus* može se naći u projektu Aleksandra Rodčenka (Alexander Rodchenko) *Revolucionarna arhiva A. R.* koji je činila serija nađenih fotografija objavljenih u časopisu *Novi lef* (1927), kao i u fotomontažama Džona Hartfilda (John Heartfield). Praksa aproprijacija već postojećih, istorijskih slika, naročito je uočljiva u posleratnom periodu, na primer u *pinboard* estetski grupe Independent (Independent Group), u umetničkoj praksi Roberta Raušenberga, Ričarda Princa, u informalnim strukturama konceptualne umetnosti, institucionalnoj kritici, feminističkoj umetnosti itd.

<sup>706</sup> U poslednjih nekoliko godina interes za temu arhiva mogao se prepoznati u izložbi *Arhivska groznica* Okvi Envezora (Okui Enwezor 'Archive Fever', New York, 2008); velikoj konferenciji i publikaciji *Speak Memory* (Kairo, 2010), *The Archive* koju je publikovala Whitechapel galerija i Charles Merewether; kao i publikaciji *The Big Archive: Art from bureaucracy* Sven Spieker-a.

otkrivanju potpuno novih narativnih komponenti – (sa)znanja, koji do sada nisu bile deo zvanične istorije.<sup>707</sup>

„Kvazi arhivska“ logika koju je postavio Hal Foster – korišćenje starih (porodičnih) fotografija, intervenisanje, kolažiranje i/ili postprodukcija materijala – prisutna je u umetničkoj praksi Vladimira Perića Talenta<sup>708</sup> i Milice Stojanov<sup>709</sup> u okviru Muzeja detinjstva, kao i u radu umetničke grupe Happy Trash production<sup>710</sup>. Njihova umetnička praksa zasniva se na rekolekciji, reorganizaciji starih, odbačenih ličnih fotografija, najčešće otkupljenim na lokalnoj buvljoj pijaci

---

<sup>707</sup> U lokalnim uslovima, dobar primer je i međunarodna izložba *Travelling Communiqué*, održana u Beogradu u Muzeju istorije Jugoslavije 2014. godine. Kao kolaborativni kustoski projekat nastao je kolektivnim radom Armina Linkea, Dorin Mende i Milice Tomić. Izložba *Travelling Communiqué* imala je za cilj rekonstrukciju jednog od najznačajnijeg foto arhiva na prostoru bivše Jugoslavije – Kabineta predsednika SFRJ, Josipa Broza Tita. Preispitujući mogućnosti njegove upotrebe u budućnosti, autorski tim pozvao je šezdeset autora iz raznih zemalja, da rekonstruišu i reanimiraju postojeći arhiv. Foto arhiva Muzeja istorije Jugoslavije sadrži oko 300.000 fotografskih snimaka, od kojih je u 135.000 fotografija digitalizovano i javno ustupljeno na korišćenje putem interneta. Izložba *Travelling Communiqué* koristila se samo jednim delom digitalizovanog arhiva, koji je za temu imao Prvu konferenciju nesvrstanih, održanu 1961. godine u Beogradu. Koristeći se slikama/fotografijama i zvucima sa prve konferencije Pokreta nesvrstanih, izložba je potvrdila potencijal fotografske arhive, te ukazala na uticaj koji dokumentarna fotografija ima na razumevanje istorijskih okolnosti, ali i kako se one transformišu unutar kulturalnog sećanja jedne zajednice i čine ih kolektivnim.

<sup>708</sup> Vladimir Perić (1962) je studirao grafiku i fotografiju na Fakultetu primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu. Izlagao je samostalno i na kolektivnim izložbama pod pseudonimom Talent i kao član grupe Talent Factory. Dobitnik je „Politikine“ nagrade iz fonda „Vladislav Ribnikar“ 2006. godine za izložbu „Made in Yugoslavia“ u Galeriji Haos u Beogradu. Vladimir Perić, zajedno sa Milošem Tomićem, predstavio je Srbiju na 55. Venecijanskom Bijenalu izložbom pod nazivom „Nema ničega između nas“.

<sup>709</sup> Istoričarka umetnosti Milica Stojanov bavi se istraživanjem i pisanjem u oblasti kolekcionarstva, muzejskih praksi i savremenog umetničkog stvaralaštva – odnosno poljima njihovog preklapanja i saradnje. Sa Perićem je zajednički rad počela kroz projekat „Muzeja detinjstva“, a od 2013. nastupaju kao tandem stvarajući zajedničke vizuelne i pisane celine u različitim umetničkim medijima.

<sup>710</sup> Grupu *Happy Trash* čine: Staniša Dautović (1964), doktor tehničkih nauka, docent na Fakultetu tehničkih nauka Novosadskog univerziteta i pisac; Branislav Petrić (1959), slikar, restaurator i antikvar; Dragan Matić (1965), slikar, konzervator nacionalne ustanove Galerije Matice srpske i redovan profesor na novosadskoj Akademiji umetnosti; Željko Piškorić (1961), vajar i scenograf Srpskog narodnog pozorišta; Vladimir Marko (1961), filozof i predavač na Filozofskom fakultetu Univerziteta Komenského u Bratislavi, Slovačkoj.

koje potom izlažu u novim kontekstima. Aproprijacijom starih fotografija omogućavaju zaboravljenim predmetima da se ponovo proizvedu kao deo umetničkog rada. U tom svetlu, možemo govoriti o postupku ready-made – a, u kojem je predmet vanumetničkog porekla preuzet, označen i izložen kao umetničko delo (sa ili bez intervencija), ali i o širim konstalacijama analitičkih estetika u kome se ready-made ne odnosi samo na predmet i umetničko delo, već i na različite interpretacije koje se upisuju u predmet.<sup>711</sup>

„Muzej detinjstva“ predstavlja višegodišnji istraživački projekat koji istražuje, sakuplja, beleži, čuva i interpretira svedočanstva detinjstva: fotografije, igračke, knjige, konditorske ambalaže. Koristeći se muzeološkim i antropološkim pristupom materijalu, kolekcija Muzeja detinjstva trenutno broji nekoliko stotina hiljada predmeta koji istražuje/ukazuje na složeni koncept detinjstva i odrastanja. Kao sastavni deo Muzeja detinjstva formirana je i Foto arhiva Muzeja detinjstva<sup>712</sup> koja čini otkupljene fotografije iz odbačenih porodičnih albuma koji prikazuju svet deteta sistematizovane i postavljene po sličnosti i temama. Kroz određen sistem klasifikacije, fotografije u fotografskoj arhivi Muzeja detinjstva razvrstavaju se tako da predstavljaju posebnu temu: igra, školske klupe, proslave/praznici, dedamrazovi, itd. Imajući u vidu snažan autorski pristup u koncepcijskoj izradi projekta i umetničko promišljanje fotografija, Foto arhiva Muzeja detinjstva zasniva se na prezentaciji u formi „kvazi-arhivske arhitekture“ u kojoj se (re)konstruišu moguće stvarnosti, i ukazuju na promenljivo polje izgradnje istorije.<sup>713</sup>

Svedočanstva prošlosti kao materijal za umetničko stvaralaštvo, deo su prakse novosadske umetničke grupe Happy Trash Production. (Re)kolekcija i (re)organizacija otkupljenih fotografija na buvljoj pijaci, nalaze novu podršku u medijskom stvaralaštvu kroz serijal javnih akcija i hepeninga u formi Dj/Vj nastupa. Kroz muzičku podlogu starih singl ploča (takode otkupljenih na novosadskoj buvljoj pijaci), scenski nastup grupe Happy Trash Production bazira se na projekciji i kompilaciji starih ličnih i porodičnih fotografija u formi slideshow-a. Digitalna arhiva grupe Happy Trash Production do danas broji preko 100.000 fotografija različitih, anonimnih i

---

<sup>711</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremjene umejetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, 288.

<sup>712</sup> Foto arhiva „Muzeja detinjstva“ predstavljena je i samostalno u okviru izložbe *Preuzete upomene*, 2014. godine u Muzeju grada Novog Sada. Videti više na: <http://www.seecult.org/vest/preuzete-uspomene-0>, pristupljeno 01. 06. 2015.

<sup>713</sup> Stojanov, Milica, *Istorija = polovna budućnost*, <http://www.supervizuelna.com/blog-muzej-detinjstva-istorija-polovna-buducnost/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

privatnih istorija: letovanja, praznici i javni skupovi, sahrane, automobili i deca samo su neke od motiva koji ukazuju na mogućnost interpretacije nađenih tragova prošlosti. Izlagane van galerijskog prostora<sup>714</sup> – kao projekcija fotografija koja prati muzički dj-set – umiksane bez navođenja i diferencijacije, fotografije podstiču prostor ekvivalencije, u kojem se vrednosti stvorene iz različitih okolnosti izjednačuju, propitujući tako snagu kulturoloških kodova koji uslovljavaju da svi uvek snimamo slični vizuelni sadržaj. Koristeći se arhivirajućom i kustoskom praksom – izborom i izlaganjem tuđih fotografija, Happy Trash Production nudi jedan fiktivni narativ, promenljiv izvor podataka nepoznatih aktera, ali u isto vreme, prepoznatljivih poza i predela. Iako su izgubile prvobitni kontekst, fotografije iz kolekcije Happy Trash Production podsećaju nas da pronađene/otkupljene lične fotografije mogu pripadati svakome, ali i nikome, jer je pravo značenje zauvek izgubljeno.<sup>715</sup>

Metodologija i sistem otkupa fotografija, specifični društveni angažman sa приметnim otklonom od (para)političkog delovanja, ključni su faktor projekta Muzej detinjstva i umetničke prakse grupe Happy Trash Production. Stoga, bitno je osvrnuti se na pojam buvlje pijace kao mesta sveprisutnog referenta savremene umetničke prakse.

Novonastali oblici definisanja i reprezentacije personalne estetike i politike, od početka devedesetih, doprineli su stvaranju jedne drugačije formalne i metodološke strukture unutar umetničkog izražavanja. Vizuelni modeli bliski otvorenim marketima, bazarima, pijacama i buvljacima, postali su jedna od novih umetničkih praksi u doba globalizacije.<sup>716</sup> Objasnjavajući razloge nastanka ovakvog oblika umetničke prakse, Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud) podvlači tri mogućnosti: (i) pijaca predstavlja oblik kolektivne forme – ona je razbacana, obnavljajuća i beskrajna forma, čije značenje ne zavisi od jednog jedinog autora: pijaca nije jedna sveobuhvatna

---

<sup>714</sup> Njihovi nastupi usko su vezani za novosadski kafe klub-galeriju Izba, te se u tom smislu, često ne razlikuju od sličnih noćnih programa zabavnog karaktera. U tom svetlu, rad grupe *Happy Trash Production* mogli bismo analizirati i iz ugla performativnih praksi u kojem se zamagljuju granice između umetničkog dela i svakodnevice (zabavnog noćnog provoda).

<sup>715</sup> Williams, Val, „Lost and Found in the Family: Tales of Effects“, *Who's looking at the Family?*, Barbican Art Gallery, London, 1994.

<sup>716</sup> Šuvaković, Miško, „Umetnost u epohi globalizma“, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. Radikalne umetničke prakse*, Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2010, 801–856.

formacija, njeno jedinstvo nalazi se u mnogostrukim individualnim i pojedinačnim znacima (tragovima); (ii) njena forma podržava praksu reorganizacije proizvoda prošlosti (Istorije); (iii) pijaca predstavlja oličenje beskrajnog strujanja/protoka materijala i odnosa, čiji se uticaj najbolje ogleda na primeru bestelesnosti online kupovine. Buvlja pijaca, kako Burio navodi, predstavlja mesto gde se višeznačni proizvodi/materijali spajaju i čekaju nove namene: stara šiveća mašina može postati kuhinjski sto, reklamni plakat iz sedamdesetih može poslužiti za dekoraciju dnevne sobe. U tom svetlu, proizvod prošlosti reciklira se i „menja pravac“. Poput „nedobrovoljnog“ omaža Marselu Dišanu (Marcel Duchamp), objektu je pridodata nova ideja. Objekat, čija je svrha nekada bila u skladu sa prvobitnom namenom proizvodnje, sada pronalazi nove potencijalne namene na tezgama buvljaka.<sup>717</sup>

Iskaz Hala Fostera o arhivskoj umetnosti koja je po logici produkcije kvazi-arhivska ne treba shvatati doslovno. Ona, takođe, može biti i strukturalno arhivska, u smislu da je produkcija umetničkog rada u direktnoj vezi sa arhivirajućom praksom – sa sistematskim prikupljanjem i arhivskim tretmanom građe, odnosno sa fukoovskom igrom pravila svojstvenom arhivu. Dobar primer preprodukcije arhiva je projekat Ivana Petrovića i Mihaila Vasiljevića u sklopu Centra za fotografiju<sup>718</sup> pod nazivom Arhiv fotografskih radnji.

---

<sup>717</sup> Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2002, 28.

<sup>718</sup> Centar za fotografiju je neprofitna nevladina organizacija osnovana 2011. godine u Beogradu, sa ciljem istraživanja i promovisanja fotografije kao društvenog fenomena u najširem smislu. Osnivači centra su Ivan Petrović i Mihailo Vasiljević. Centar je osmišljen kao jedno moguće rešenje za izrazito lošu poziciju fotografije u Srbiji - činjenica je da trenutno ne postoji nijedna institucija u kojoj je fotografija predmet aktivnog i ozbiljnog proučavanja. Neki od konkretnih zadataka Centra za fotografiju jesu: podizanje svesti o značaju koji fotografija ima kao društveni fenomen; promovisanje i praćenje savremene umetničke prakse bazirane na fotografiji; proučavanje istorije i teorije fotografije; organizovanje izložbi; pokretanje izdavačke delatnosti; prikupljanje fotografskih artefakata (fotografija, negativa, tehnike); formiranje specijalizovane biblioteke. Svoje aktivnosti, u cilju realizovanja programa, CEF obavlja u prostorijama zgrade legata Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića (Beograd), koji je kao operativni prostor dobio na uslužno korišćenje, na osnovu zaključenog ugovora o saradnji između Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i Centra za fotografiju. Videti više u: Petrović, Ivan, *Arhiv fotografskih radnji*, Zbornik stručnog skupa *Fotodokumenti*, Kulturni centar Požega, 2012, 65 – 88.

Kolekcija fotografija Centra za fotografiju danas broji više od 3000 artefakata, među kojima su i radovi značajnih savremenih umetnika Zorana Popovića, Dragana Pešića, Aleksandrije Ajduković, Ljubomira Šimunića, Ivana Arsenijevića, Dragana Petrovića, Zorana Obradovića, Petra Mirosavljevića i dr.

Arhiv fotografskih radnji predstavlja dugoročni projekat o fotografskom nasleđu posvećen istraživanju fotografskih radnji i ateljea na teritoriji Republike Srbije,<sup>719</sup> započet 2011. godine. Kolekciju do sada čine fotografije prikupljene uglavnom po manjim gradovima, koje potiču iz fotografskih radnji „Foto Revija“ i „Foto Slavko“ iz Kruševca, „Foto Krčmarević“ iz Vrnjačke Banje i „Foto Lik“ iz Vranja. Kroz prikupljanje, prezervaciju i izučavanje pronađenog arhivskog materijala – negativa, slajdova, pozitiva, kamera, rekvizita i ostalog inventara – Arhiv fotografskih radnji obrazuje svedočanstvo postojanja fotografskih ateljea/radnji, kojima je opstanak ugrozila pojava digitalne tehnologije, ali i ukidanje usluge fotografisanja za potrebe ličnih dokumenata<sup>720</sup>. Kako Ivan Petrović navodi, cilj projekta Arhiv fotografskih radnji jeste stvaranje jedne kompletnije slike o fotografskoj praksi kod nas, mediju i istoriji, kao i afirmacija teorijskog i kulturološkog izučavanja fotografije kao opšteg društvenog fenomena.<sup>721</sup>

Sama srž fotografskog medija jeste upravo da prikaže i predstavi istoriju – sliku nekog prošlog trenutka. Bez obzira o kojoj vrsti fotografije je reč, njena prikazivačka narav razlikuje je od drugih medija. U tom svetlu, Arhiv fotografskih radnji predstavlja označitelja prošlih vremena. Međutim, imajući u vidu da je projekat utemeljen na polazištu da fotografija predstavlja opšti društveni fenomen, ona se može posmatrati i izučavati upravo sa (već pomenute) pozicije višeznačnosti i kontradiktornosti.

---

<sup>719</sup> Projekat *Arhiv fotografskih radnji* nastao je na inicijativu Ivana Petrovića čija se samostalna umetnička praksa već dotakla teme fotografskih radnji u Srbiji. Projekat i serija fotografija pod nazivom ФОТО, započet 2009. godine predstavljao je vizuelno istraživanje i fotografisanje fotografskih radnji, njihovih izloga, enterijera.

<sup>720</sup> Predlog Zakona o izmenama i dopunama zakona o ličnoj karti i putnim ispravama ugrozio je opstanak fotografa u Srbiji. Predloženim izmenama fotografima se uskratilo isključivo pravo na fotografisanje građana za lična dokumenta i preneo se na MUP Srbije.

<sup>721</sup> Iz razgovora sa Ivanom Petrovićem.

U kontekstu pozicioniranja rada komercijalnih fotografa unutar savremene umetničke prakse značajno je pomenuti primer dvojice afričkih komercijalnih fotografa Malika Sidibe (Malick Sidibe, 1935) i Seydou Keite (Seydou Keita, 1921-2001). Njihove fotografije portreta običnih meštana/građana nastale u okviru rada foto-ateljea postali su deo zvanične istorije umetnosti i istorije fotografije. Videti više u: Lamuniere, Michelle, *You Look Beautiful Like That: The Portrait Photographs of Seydou Keita and Malick Sidibe*, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2001.

Arhiv fotografskih radnji, sastavljen je od mnoštva fotografskih (istorijskih/prošlih) tragova na osnovu kojih se može posmatrati/analizirati: (i) materijalni plan – fotografski negativ koji su nastali kao poslovna delatnost određene fotografske radnje; (ii) mentalni plan – sadržaj fotografija koji predstavlja naručioce/korisnike i njihove uspomene. Fotografski negativ predstavlja autorsku zaostavštinu fotografske radnje, oni nam otkrivaju poslovne strategije radnje, ali i kreativne domašaje fotografa-zanatlije. Objašnjavajući kontradiktornosti nastale projektom Arhiv fotografskih radnji, Ivan Petrović ulazi u ovu fukoovsku igru višeznačja, aludirajući na naknadno korišćenje – razvijanje fotografskih pozitiva sa negativa, čime projekat Arhiv fotografskih radnji (svesno) menja upotrebno svojstvo fotografija u odnosu na prvobitnu svrhu nastanka. Arhiv fotografskih radnji predstavlja arhivu sa motivima najrazličitije sadržine, međutim, imajući u vidu da je reč o materijalu iz komercijalnih fotografskih radnji, fotografije najčešće prikazuju portrete ljudi i/ili određene događaje kao privatne uspomene naručioca. Pored tradicionalnih fotografija za lične karte i sa svadbenih svečanosti, Ivan Petrović ukazuje na raznovrsnost vizuelnog materijala unutar arhiva: vašarske fotografije u vidu fotografisanja sa rekvizitom (automobil, avion, konjska zaprega, ili kulisa u obliku flaše sa otvorom za portret fotografisane osobe), kao i fotografije turista koje su nastale na atraktivnim lokacijama banjskih šetališta, parkova, znamenitosti.<sup>722</sup> Najznačajniji materijal arhiva predstavlja rad Jovana Radovića (vlasnika „Foto Revije“ u Kruševcu), koji je kao službeni fotograf Jugoslovenske narodne armije, a zatim i Vojske Jugoslavije fotografisao svečanosti u kasarnama, vojne vežbe i portrete pripadnika Vojske Jugoslavije.<sup>723</sup>

U tom svetlu, projekat arhiviranja i akumuliranja privatnih uspomena, ali u izvesnom smislu i državnih svojina koji su igrom slučaja ostala u privatnom vlasništvu fotografa, otvara pitanje autorstva i autorskih prava za dalju upotrebu. Fotografski materijal koji je nastao kao rezultat poslovanja firme jasno je određen u smislu imovinske svojine i intelektualnog autorstva. Fotografska radnja imala je prava koristiti i prikazivati fotografije na način na koji su oni želeli, a koja je najčešće podrazumevala prikaz fotografija u svojstvu reklame, u izlogu radnje. Međutim, u svojstvu javnog prikazivanja kao izložbeni umetnički ili zanatski eksponati, retko kada su prikazivane. Stoga, kao nasleđeni arhivski materijal, sada u funkciji društvenog fenomena,

---

<sup>722</sup> Foto Krčmarević, Vrnjačka Banja (c. 1930 – 2009)

<sup>723</sup> Foto Revija Kruševac (1972 – 2006).



fotografije postaju predmet „neovlašćene“ upotrebe unutar moralno-vrednosnog sistema onoga koji taj arhiv stvara, ali i posmatrača, tačnije daljnjeg korisnika slika. Ivan Petrović, stoga, sa pravom objašnjava Arhiv fotografskih radnji kao „neobičan mehanizam“ koji daje uvid u autorske radove fotografa-zanatlija, u tuđe živote ljudi prikazanih na fotografijama, ali i u upšte dokumente prošlosti.<sup>724</sup>

Sličnu kontradiktornost, prepoznao je i Alan Sekula (Allan Sekula) analizirajući upravo važnost fotografskih arhiva u kontekstu stvaranja znanja.<sup>725</sup> Imajući u vidu prethodne teorijske konstelacije na osnovu kojih se arhivi definišu u odnosu na političke, društvene i ekonomske okolnosti, Alan Sekula propitivanje arhiva posmatra kroz odnos fotografije i kapitala. Prema Sekuli, fotografski arhivi prvenstveno konstituišu teritoriju slika, u kojem fotografija postaje podložna tržišnoj logici. Istražujući načine na koje je istorijsko i društveno sećanje određeno posredstvom fotografijama, Sekula se okreće fotografskim arhivima kao teritorijama slika, koja su uvek u vlasništvu pojedinca ili institucije.<sup>726</sup> Bez obzira o kakvom arhivu je reč, te da li su (unutar arhiva) fotografije dostupne za prodaju, opšta karakteristika korišćenja fotografskog arhiva zasniva se na logici razmene: razmene kao kupovine fotografija i/ili prava korišćenja fotografija, ali i razmene znanja.<sup>727</sup> Stoga, ne samo da su fotografije često doslovce za prodaju, već je i njihovo značenje svima na raspolaganju i u stalnoj potrazi za novim vlasnikom i interpretacijama. Ovakva vrsta semantičke dostupnosti<sup>728</sup> fotografija unutar arhiva, kako Sekula navodi, pokazuje da je „mogućnost značenja (je) ’oslobođena’ od stvarnih slučajeva upotrebe. Ali, ovo oslobođenje je ujedno i gubitak, apstrahovanje iz kompleksnosti i bogatstva upotrebe, gubitak konteksta“.<sup>729</sup>

---

<sup>724</sup> Iz razgovora sa Ivanom Petrovićem. Videti više u: Petrović, Ivan, Petrović, Ivan, *Arhiv fotografskih radnji*, Zbornik stručnog skupa *Fotodokumenti*, Kulturni centar Požega, 2012, op.cit. 77–78.

<sup>725</sup> Sekula, Allan, „Photography between labour and capital“, u: Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London, New York, 2002.

<sup>726</sup> Sekula navodi i različite vrste fotografskih arhiva: komercijalni, korporativni, državni, muzejski, istorijski, amaterski, porodični, privatni, umetnički itd.

<sup>727</sup> Kupovina prava za reprodukcija prava fotografije unutar zakona o zaštiti autorskih prava znači i kupovinu određene semantičke dozvole. Ibid. 444.

<sup>728</sup> Ibid. 444.

<sup>729</sup> Ibid.

Prakse arhiviranja manifestuju se sa kompulsivnom željom za celovitošću i verom u konačnu koherenciju materijala. Stoga, u praksi, ovakvo znanje jedino može biti uspostavljeno od strane vlasnika (Archona) i organizovano prema određenim birokratskim pravilima. Stoga je arhivska praksa, kako Sekula navodi, bliža kapitalisti, birokrati i connoisseur-u nego kulturi radničke klase. „I tako su arhivi po svom karakteru kontradiktorni. U okviru njihovih granica, značenje je oslobođeno od upotrebe, o na opštijem nivou, preovlađuje empirijski model istine. Slike su automatizovane, izolovane na jedan način, a homogenizovane na drugi.“<sup>730</sup> Stoga, Alan Sekula, slično Hal Fosteru, arhive vidi kao kontradiktornu teritoriju slika u kojoj se značenje nalazi u graničnom stanju između sedimenta i novih mogućnosti.

Uzmemo li u obzir ove teorijske koncepte u analizi umetničkih radova, dolazimo do zaključka da predstavljeni umetnici, zapravo, ukazuju na jedan analitički metod rada. Oni povezuju zatečene snimke, dokumentuju procese i kontekste delovanja, pri čemu se fotografija definiše kao kulturni artefakt koji konstruiše značenje. Oni stvaraju arhive koji pojačavaju značaj istorijskog znanja, ali u isto vreme, možda još jače, ukazuju na buduća znanja, vreme i periode, propitujući složena pitanja o značenju fotografske slike i specifičnih praksi/situacija u kojima se one pojavljuju i stavljaju u opticaj. Vrednovanje fotografije kao čistog dokumenta, istorijskog artefakta ili pak umetničkog predmeta u radovima pomenutih autora, deluje na graničnim područjima dokumentarnog – konceptualnog, materijalnog – fiktivnog, vizuelnog – tekstualnog. Iako ne proizvode vlastite slike, korišćenjem već postojećih fotografija, umetnici upravo ukazuju na neprestanu i uvek zavisnu fukoovsku igru značenja.

Koristeći se terminologijom Alana Sekule, predstavljeni projekti, Muzej detinjstva, umetnička praksa grupe Happy Trash Production, kao i Arhiv fotografskih radnji mogu se definisati kao jedna otvorena, nepotpuna, fragmentarna, kontradiktorna i višeznačna teritorija slika koja kroz kolektivnu istoriju priča priču o ličnoj istoriji pojedinca, ali i obrnuto, koja kroz ličnu memoriju otvara vrata ka zvaničnom sećanju.

---

<sup>730</sup> Ibid. 446.



*Muzej detinjstva, Vladmiri Perić Talent i Milica Stojanov, Oštećenja lica, 2013.*



*Kolekcija Happy Trash, Bez naziva*



*Kolekcija Centra za fotografiju, Jovan Radović foto Revija, Vojna vežba, 35mm negativ u boji, 1992-2000.*

## 6. Zaključna razmatranja: Od tehničke reprodukcije do teorijske rekonstrukcije

Svaki savremeni govor/(pisanje!) o fotografiji, suočava se s problemom nemogućnosti konkretnog, objektivnog i *istinitog* definisanja. Problemima i poteškoćama da se fotografija *u/(za)hvati* u vremenu i prostoru (*tekstu!*), doprinosi i činjenica da funkcija, status i značenje fotografije zavise, pre svega, od istorijskog i društvenog konteksta u kome je nastala, ali i od filozofskog, naučnog, teorijskog konteksta u kojem se o fotografiji raspravlja.

Istorijski posmatrano, fotografija je bila shvaćena kao trag (index!) fotografisanog *objekta* – onoga što stoji ispred objektivna. Pretpostavljena moć kamere da verno, realistično i istinito prikaže stvarnost (i/ili jedan momenat stvarnosti!) dugo je predstavljala osnovnu odliku fotografije. Fotografija, kao rezultat tehničke/mehaničke proizvodnje, odvojena od ljudskog *rada* (*tela, ruke/oka*), imala je tako funkciju da prikaže stvari u doslovnim i objektivnim terminima, odnosno, imala je funkciju da ukaže na apsolutnu materijalnu tačnost:

„Fotografija, stoga, mora da se vrati svojoj pravoj dužnosti, a to je da bude sluškinja umetnosti i nauke, ali njihova vrlo ponizna sluškinja, poput štampe i stenografije, koje nisu ni stvorile, ni zamenile književnost. Neka fotografija na brzinu obogati putnikov album i obnovi pred njegovim očima preciznost koja možda nedostaje njegovom sećanju; neka ukrasi biblioteku nekog prirodnjaka, uveća mikroskopske insekte, čak i pojača, sa par činjenica, hipoteze astronoma; neka ukratko, bude sekretarica i čuvar podataka za svakog kome je apsolutna materijalna tačnost potrebna iz profesionalnih razloga.“<sup>731</sup>

Mehanička priroda fotografskog aparata usloвила je status fotografije kao sluškinje umetnosti, pomoću koje se podržava intelektualna radoznalost. Od svojih početaka, fotografija je smatrana metodom (naturalističke) dokumentacije. Zbog njene sposobnosti da precizno i tačno reprodukuje vidljivi svet, fotografija se smatrala optičkom slikom nastalom pomoću tehničkog aparata a ne posredstvom umetničkih afiniteta onoga koji fotografiše. Ovakvo shvatanje doprinelo je tome da fotografska slika ubrzo postane sredstvo dokumentarnosti,<sup>732</sup> verno

---

<sup>731</sup> Baudelaire, Charles, The salon of 1859 u P.E.Charvet (ed), Baudelaire, Selected writings on Art and Artists, Harmondsworth: Penguin, 1992, str 297

<sup>732</sup> Ubrzo nakon pronalaska fotografije, odnosno nakon tehničkog usavršavanja brzine ekspozicije i portabilnosti kamere pojavili su se i prvi dokumentarni fotografi: Maksim du Kamp (Maxime du Camp) tokom 1849. i 1850.

reprodukcije društvenog života. Ideja (mit!) o dokumentarnosti fotografije, počivala je na njenom jasnom odnosu prema istoriji – beleženju života, onog aktuelnog, ali i neočekivanog, koje će nakon „odigranog“ događaja svedočiti o prošlom vremenu. Fotografiska kamera *išla* je uz potvrđivanje istorije (ideologije!). Zapravo, u istoriji reprezentacije, nijedan drugi medij nije bio u stanju da simultano s dešavanjem reprodukuje i sam „odigrani“ događaj.

Na taj način, kao nosilac informacija i činjenica,<sup>733</sup> fotografija je postala novo sredstvo komunikacije industrijskog doba. Sama ideja (mit!) o dokumentarnosti, ukazala je na predstavjačku funkciju mehaničke slike. Razvijana tokom XIX. i ranog XX. veka, kao tehnološka inicijativa industrijskog kapitalizma, fotografija je prikazala svet kakav tada još nije bio viđen. Novi načini percepcije, uglovi koje ljudsko oko ne može da registruje, ili se zbog obilja detalja iz svakodnevnog života previđaju, potvrdili su status fotografije kao najvažnijeg oblika reprezentacije. Fotografiske slike (iako uokvirene) omogućile su da se razmišlja *izvan okvira*.

I upravo zahvaljujući promenama koje su pratile uvođenje fotografije i njenih tehničkih sredstava reprodukcije, uspostavljen je novi odnos prema umetnosti,<sup>734</sup> a samim tim i fotografije u umetnosti.

Mogućnost masovne reprodukcije fotografija, destabilizovala je pojam umetnosti. Uzimajući u obzir tehničku reprodukciju umetničkih predmeta, Valter Benjamin (Walter Benjamin) ukazao je na promenu statusa nekada unikatnog/jedinstvenog umetničkog dela, koje biva zamenjeno pluralnim fotografskim kopijama. Kao rezultat nezavisnog tehničkog procesa, fotografija je prostorno i vremenski približila (*nedostupna*) umetnička dela širokoj publici na različitim koordinatama *ovde* i *sada*. Stoga se materijalna i istorijska svedočenja umetničkog dela više nisu smatrala jedinim mogućim načinom sticanja saznanja o predmetu. Pretvorena u kopije, odnosno reprodukcije u vidu fotografija, jedinstvena umetnička dela izgubila su moć nad značenjem: značenje više nije bilo uslovljeno prostorno-vremensko-istorijskim kontekstom umetničkog objekta, već se formiralo, interpretiralo, vrednovalo u zavisnosti od prostorno-

---

godine fotografiše na Bliskom Istoku, Rodžer Fenton (Roger Fenton) 1855. godine fotografiše događaje iz Krimskog rata, Metj Bredji (Mathew Brady) između 1861. i 1865. godine fotografiše američki građanski rat, itd.

<sup>733</sup> Eastlake, Lady Elisabeth, *Photography, Quarterly Review*, 1857, citirano u Prajs, Derik, Vels, Liz, *Umetnost ili tehnologija?* u Fotografija, LizVels (ed.), 22-24.

<sup>734</sup> Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 114 – 149.

vremensko-istorijskog konteksta posmatrača. Prema Valteru Benjaminu, proces reprodukcije otvorio je vrata raznovrsnim čitanjima i tumačenjima umetničkih dela, kroz koje se izgubila i *aura*<sup>735</sup> koja je ranije bila pripisivana umetničkom delu:

„Ono što ovde otpada možemo sažeti u pojmu aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegova aura. Postupak je simptomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulisati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciji da se približi onome koji je prima, u svim njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktualizuje ono što je reprodukovano. Oba ova procesa dovode do snažnog uzdrmanja onoga što je tradicijom preneto — i to uzdrmanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovečanstva.“<sup>736</sup>

Čulna percepcija umetničkog dela zasnovana na jedinstvenosti (*aura!*), *neponovljivosti* i *trajanju*, zamenjena je u reprodukciji *ponovljivošću* i *prolaznošću*. Medij fotografije i njen reproduktivni kvalitet, doprineo je, tako, rušenju *ritualnosti aure*,<sup>737</sup> čime se funkcija umetnosti premešta sa prakse rituala na praksu politike. Valter Benjamin je među prvima primetio moć (nove) vizuelne tehnologije unutar društveno-političkog konteksta, te potvrdio njen status unutar industrijskog društva kao *demokratskog* medija, čija je funkcija da se obraća masama, a ne samo uskom (elitnom) krugu: „Orijentacija realnosti na mase i masa na nju jeste događaj neograničene dalekosežnosti, kako za mišljenje, tako i za vizuelno posmatranje.“<sup>738</sup>

---

<sup>735</sup> "Šta je zapravo aura? Naročito tkanje prostora i vremena: neponovljiva pojava daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno. U letnje popodne mirujućim pratiti obris planinskog lanca na horizontu, ili posmatrati granu koja baca svoju senku na svog posmatrača sve dok trenutak ili sat ne postane deo njene pojave – to znači udisati auru tih brda, te grane. Današnji ljudi, međutim, tako su strašno skloni da "približavaju" stvari sebi, štaviše masi, kao i da u svakoj prilici nadvladaju neponovljivost njihovim reprodukovanjem." Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, prevod Jovica Aćin, Beograd 2006. Str.22

<sup>736</sup> Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, Eseji, Nolit, Beograd, 1974, str.119

<sup>737</sup> „A od presudnog je značaja to što se auratični način postojanja umetničkog dela nikada potpuno ne odvaja od svoje ritualne funkcije. Drugim rečima: jedinstvena vrednost „pravog“ umetničkog dela zasniva se na ritualu, u kome je imalo svoju početnu i prvu upotrebnu vrednost. Ma kako auratični način postojanja bio posredovan, on se čak i u najprofanijim oblicima službe lepote može prepoznati kao sekularizovan ritual.“ Ibid. 112.

<sup>738</sup> Ibid. 121.

Kako Benjamin navodi, sa različitim metodama tehničke reprodukcije umetničkih dela, porasla je i njihova izložljivost, pri čemu se ovo kvantitativno pomeranje potom ogleda i u kvalitativnoj promeni njihovog značenja.<sup>739</sup> Na taj način, kulturna vrednost umetničkog dela zasnovana na skrivanju,<sup>740</sup> polako se prevazilazi njegovom izložbenom vrednošću. Izložbena vrednost umetničkog dela,<sup>741</sup> zasniva se na *dokazu o istorijskom procesu*,<sup>742</sup> pri čemu razumevanje slike ne zavisi više od aure (*slobodno lebdećih kontemplacija*), već od političkog – različitih društvenih međuzavisnosti (i izložljivosti!) svih prethodnih *tekstova* i slika.

Benjaminova teza o odvajanju umetnosti od aure – njenog kulturnog temelja, doprinela je rušenju i njene (prividne!) autonomije. Ovakva promena funkcije, statusa i značenja umetnosti, zahtevala je i novi odnos prema statusu fotografije u umetnosti. Međutim, Benjaminove anticipacije, nisu našle svoje mesto u modernističkoj umetničkoj praksi, kao ni u realističkim i estetičkim teorijama i tradicijama govora/(pisanja) o fotografiji.

Nakon Benjamina, uprkos razvoju tehnologija, mehaničke reprodukcije i ekspanzije fotografije unutar šireg modernog društvenog sistema, dominantna praksa i teorija fotografije zasnivala se na estetskim i formalnim aspektima slike. Ideja o rušenju autonomnosti umetnosti, kao i fotografske slike, nije bila uvažena, već se nasuprot tome, slavila njena autonomnost. Poljuljanim statusom umetničkog dela – gubljenjem njegove aure, pojavila se ideja „velikih majstora“ – jedinstvenih autora/umetnika, koji stvaraju reprezentativne umetničke predmete, čija se *izložbena vrednost* pokazuje isključivo u galerijskom i/ili muzejskom kontekstu „gde će mu se ljubitelji umetnosti diviti i slaviti ga i tako izražavati sposobnost čoveka da vrednuje lepe

---

<sup>739</sup> Ibid. str. 125 -126.

<sup>740</sup> Kulturna vrednost umetničkih dela leži upravo u tome da je važnije da postoje, nego da se mogu videti. Valter Benjamin daje primer umetničkih dela koja su pristupačna, na primer, samo unutar svešteničkih oltara, ili kao što su freske u srednjovekovnim katedralama koje nisu vidljive za posmatrača odozdo.

<sup>741</sup> Novine, razglednice, knjige itd.

<sup>742</sup> Valter Benjamin koristi se primerom fotografa Atzea (Eugen Atget), čije fotografije pariskih ulica i parkova lišene ljudskog prisustva, podsećaju na one koje se snimaju na mestima zločina. Na taj način, snimljene u serijama, fotografije predstavljaju dokaze o istorijskom procesu, koje treba odgonetnuti.



objekte.<sup>743</sup> Ovako shvaćena funkcija umetnosti, odrazila se i na *Grinbergovsku* teoriju fotografije,<sup>744</sup> čija su zapažanja o fotografiji svedena na deskripciju (a ne teorijsku analizu!) objektivnosti, autentičnosti i originalnosti predstavljene teme, kao i tehničkog kvaliteta fotografske slike koja se zasniva na skladu kompozicije, odnosu tonaliteta svetlosti i senke. Međutim, na fotografiju se gledalo isključivo iz vizure komercijalnog, popularnog i dokumentarnog diskursa – masovnih medija, fotožurnalizma, mode, itd. Čak ni Grinbergova teorija lepog i estetičnog objekta fotografije, u praktičnom smislu, nije uspela da potvrdi svoj status unutar sistema umetnosti i zadobije institucionalizovani tretman kao što je to bio slučaj sa slikarstvom ili skulpturom.

U praktičnom pogledu, do promane statusa fotografije u umetnosti, koja se kasnije projektovala i na teorijski diskurs, dolazi sa (post)konceptualnom umetnošću. Odbacivanjem ideje o umetničkom delu kao završenom estetskom (lepom!) predmetu, kroz kritiku elitistične umetnosti i klasičnih umetničkih medija, (post)konceptualni umetnici raskinuli su sa idejom o autonomnosti medija, koja je podrazumevala jednoznačno/jednosmerno korišćenje tradicionalnih likovnih tehnika (slikarstvo/skulptura). Dajući primat konceptualnom poretku ideja i značenja, (post)konceptualni umetnici, zasnivali su svoja *dela* na istraživanjima, analizama, raspravama o prirodi umetnosti, pojavnosti sveta, jezika i novih medija unutar konteksta kulture, tržišta i ideologije.<sup>745</sup> Unutar (post)konceptualne umetnosti fotografija je imala ključnu funkciju u dokumentovanju performansa i akcija, odnosno, konceptualne ideje. U tom smislu, fotografije su imale status dokumenta, i stajale su kao znak ili indikator ideje. S druge strane, konceptualne ideje su često režirane i organizovane isključivo za fotografsku kameru, pri čemu, fotografija postaje autonomno vizuelno polje, osnovni medij i nosilac ideje. Na ovaj način, fotografija je ušla u institucionalne okvire i galerijski sistem, čime je zadobila samostalni status unutar sveta

---

<sup>743</sup> Polok, Grizelda, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, 111.

<sup>744</sup> Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993; Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005.

<sup>745</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 147.

umetnosti. Fotografija je nakon (post)konceptualne umetnosti postala prihvaćen i validan medij umetničkog izražavanja.

Napuštanje deskriptivne teorije u kojoj se fotografija izučavala unutar estetskog domena, započelo je teorijskim postavkama Rolana Barta i Umberta Eka, unutar strukturalističkog istraživanja znakovnih sistema, odnosno semiologijom. Zasnovana na strukturalističkoj lingvistici, strukturalistička semiologija ukazala je na to, da svaki sistem znakova, pa tako i fotografija, upućuje na sisteme značenja. Kao posebna nauka (pristup!) o sistemima značenja unutar strukturalističke semiologije, fotografija se pokazala kao višeznačan sistem zavisn od svoje imanentne strukture (označenog!). Značenje fotografije postaje tako *tekst* spreman za čitanje i tumačenje. Međutim, budući usmerena samo na sisteme značenja, strukturalistička semiologija nije uspela da objasni različita *isčitavanja* uslovljena specifičnim iskustvenim kontekstom onoga koji *čita* znakove/fotografiju/*tekst*. Tek stavljanjem naglasaka na proces gledanja i viđenja, odnosno uvođenjem teorijske psihonalize unutar teorijskih razmatranja o fotografiji, menja se funkcija fotografije: sa (tekstualnih) sistema značenja na procese proizvodnje značenja. Ovu teoriju, stoga, dalje razvijaju poststrukturalistička semiotika i teorija intertekstualnosti, u kojima kulturalno i društveno determinisan označitelj nosi bezbroj različitih, nezavisnih i arbitrarnih značenja koje fotografija ostvaruje unutar semiotičkog konteksta. Na taj način, značenje fotografske slike kao teksta uvek zavisi od Imaginarnog i Siboličkog plana (Lakan!), vizuelne recepcije i jezičko lingvističke interpretacije onoga koji gleda/(*čita!*). U tom svetlu, nikada se ne može govoriti o stabilnom, fiksnom značenju, jer, u postupku interpretacije postoji potencijal za ostvarivanje mnogostrukih, nikad dovršivih mogućnosti između diskurzivnih, kulturalnih, ekonomskih, političkih i ideoloških praksi jednog društva. Poststrukturalističke teorije teksta i intertekstualnosti, zapravo su omogućile da govor/(pisanje!) o fotografiji napusti deskriptivne i tehnološke mogućnosti medija, i osvoji kritičko-teorijsku analizu značenja, odnosno, procesa označavanja. Kroz teorijske postavke (poznog) Rolana Barta, Viktora Burgina, Alana Sekule i Julije Kristeve, Benjaminova kritičko analitička razmatranja fotografije (i filma), našla su svoje uporište i (institucionalnu) potvrdu unutar poststrukturalističkih teorija umetnosti i kulture.

Poststrukturalistička teorija fotografije pripada upravo ovakvoj teorijskoj orijentaciji, zalažući se za ideju o otvorenosti, zapletenosti i transdisciplinarnosti fotografskog dela/(*teksta!*). Poststrukturalistička teorija fotografije je dinamična i heterogena oblast, koja ne može da se

podvede pod određene disciplinarne okvire: ona na različite načine spaja lingvistiku, književnost, semiotiku, teorijsku psihoanalizu, teoriju simulacije, teoriju umetnosti, studije kulture, politikologiju, psihologiju, sociologiju, antropologiju itd. Poststrukturalistička teorija fotografije jeste *nedisciplinovana disciplina*, spajajući različite pristupe, prakse, platforme, protokole i procedure, reprodukujući i rekonstruišući ih u zavisnosti od onoga koji govori/(piše!). Na taj način, poststrukturalistička teorija fotografije predstavlja transdisciplinarno teorijsko mišljenje i teorijsku platformu, koja istražuje funkciju, status i značenje fotografije kao umetnosti. Poststrukturalistička teorija fotografije, tako, predstavlja mesto u kojem se, iz uvek otvorene i nestalne (*performativne!*) pozicije, govori/(piše!) o fotografiji kao umetnosti.

Unutar poststrukturalističke teorije fotografije, fotografija kao umetnost, predstavlja opšti, otvoreni i nestalni termin umetničke discipline, čija se metodologija rada bazira na konceptualnom poretku ideja i značenja, a finalna, medijska izvedba na fotografskoj slici. U savremenoj umetničkoj praksi, fotografija kao umetnost, često se koristi kao sinonim sa terminom savremena fotografija. Fotografija kao umetnost, predstavlja društvenu praksu. Stoga, razumljivost fotografije kao umetnosti zavisi od niza drugih oblika vizuelnog i/ili lingvističkog izražavanja, kao i od umetničke teorije, znanja istorije umetnosti, odnosno sveta umetnosti koje je zapravo i čine mogućom.

Značenje, funkcija i status fotografije kao umetnosti uvek se reprodukuje, ukršta, preiščitava, suprotstavlja, unutar interpretativnih diskursa. U isto vreme, i sam govor/(pisanje!) uslovljen je istim tim istorijskim i društvenim kontekstom u kome nastaje. Stoga, poststrukturalistička teorija fotografije, zapravo, reprodukuje i rekonstruiše već poznate teorijske *pretpostavke*, u cilju re/de/konstruisanja (novih) interpretativnih narativa o fotografiji kao umetnosti. Na taj način i zatvaramo ovu tezu: od repodukcije fotografske slike do (re)produkcije i (re)konstrukcije poststrukturalističke teorije fotografije.

\* \* \*

Uspostavljanjem poststrukturalističke teorije fotografije na osnovu prethodno izloženih poglavlja, tezu o fotografiji kao umetnosti učvrstili su specifični primeri radova umetnika grupe OHO, grupe Gorgona, Tomislava Gotovca, Davida Neza, grupe Kod, Lasla Kerekeša, grupe Bosch+Bosch, Neše Paripovića, Grupe 143, Željka Jermana, Radomira Damjanovića Damjana i

Sanje Iveković. Posebnu pažnju unutar pojedinačnih interpretativnih poglavlja dobili su radovi grupe Dei leči, Bogdanke Poznanović, Uroša Đurića, Tomislava Peterneka, Mladena Tudora, Dragana Petrovića, Ivana Petrovića, Boruta Peterlina, Boruta Krajnca, Sandre Vitalić, Zijaha Gafića, Jelene Jureše, Stefane Savić, Tanje Ostojić, Katarine Radović, Muzej detinjstva Vladimira Perića Talenta, grupe Happy Trash i Arhiv fotografije Ivana Petrovića i Mihaila Vasiljevića. Praktična analiza sprovedila se sa ciljem da se pokaže do kog stepena upotreba teorijski različitih metodologija i kontekstualizacija određuju značenje rada, odnosno, do koje su mere značenja u *nastajanju*.

Teorijski okvir poststrukturalističke teorije fotografije poslužio je za početna detektovanja pojava, problema i pristupa fotografiji kao umetnosti. Sa pozicije poststrukturalističke teorije, preko teorije postmoderne do studija kulture, otvorila se teorijsko-istorijska rasprava o ulozi fotografije unutar jugoslovenskog i post-jugoslovenskog konteksta. Fotografiji kao umetnosti pristupilo se kao određenoj društvenoj praksi koja je u čvrstoj vezi sa istorijskim, ekonomskim i političkim okolnostima u kojima nastaje. Stoga se jugoslovenska umetnička praksa posmatrala unutar (post/neo)konceptualnih umetničkih pojava, u kojima se fotografija kao umetnost prvobitno ukazala kao sredstvo za analitička i kritička preispitivanja konvencionalnosti jezika, prirode i sveta umetnosti, uloge umetnika, ali i šireg društveno političkog konteksta, seksualnosti, konvencija ponašanja. To je i period kada se uspostavlja i specifičan odnos prema fotografiji kao mediju, koja se potom definisala unutar termina fotografija kao umetnosti. Fotografija kao umetnost se, tako, unutar jugoslovenske umetničke prakse, jasno označila kao rad u mediju fotografije, koji su likovni umetnici koristili, istražujući i proširujući domene vizuelnih izražavanja. Sa umreženim umetničkim centrima u Beogradu, Novom Sadu, Zagrebu i Ljubljani, karakteristika jugoslovenske umetničke prakse ogledala se u međusobnim uticajima lokalnih produkcija, ali i uticajima međunarodne scene, čije je tendencije pratila i odražavala „trendove“. Nakon dezintegracije države, umetnička praksa unutar bivših republika funkcioniše u kontekstu specifičnih uslova tranzicije, globalizma, kapitalizma, kao i postmodernističkog i savremenog (zapadnog!) diskursa. U okviru post-jugoslovenske umetničke prakse, fotografija se shvata kao opšti medij izražavanja, ukazujući na mnogostruke i različite prakse umetnika. Posebno institucionalno interesovanje za medij fotografije, osnivanjem prvih akademskih studija fotografije, doprinelo je i stvaranju određene fotografske scene i umetnika-fotografa, čiji se

radovi isključivo baziraju na fotografskoj slici. Na taj način, uviđa se svojevrsna terminološka razlika između umetnika – vizuelnih umetnika iz drugih umetničkih disciplina koji koriste fotografiju, i umetnika-fotografa čije je školovanje usko vezano za studije fotografije. Međutim, posebna isticanja formalnih i metodoloških razlika, ne tumače se (interpretiraju), već se naglasak stavlja na fotografiju kao umetnost koja se pokazuje kao kulturalna, društvena, odnosno antropološka praksa. Fotografija kao umetnost (ili savremena fotografija) u postjugoslovenskom kontekstu, se tako, istorijsko-teorijski interpretira odrednicom *umetnost u doba kulture*, u kojoj se (u ovom slučaju) putem fotografije tematizuju lokalni, društveni i kulturalni *konflikti*, predočavaju stvarne i/ili fiktionalne informacije. Iako je odražavala lokalni karakter (mesto!), osnovni uticaj na jugoslovenske i post-jugoslovenske umetničke prakse oduvek je dolazio iz zapadnih zemalja. Uzimajući u obzir i nekoliko primera iz (zapadnog) sveta umetnosti, ukazalo se na svojevrsne sličnosti u pristupu mediju fotografije i odnosu prema dominantnim temama. Fotografija kao umetnost, stoga, predstavlja *selektovane tragove kulture* potekle iz jednog posebno lociranog specifičnog mesta/situacije.

Kao otvoreno, dinamično, promenljivo i heterogeno teorijsko mišljenje, poststrukturalistička teorija fotografije, stvorila je platformu za iščitavanje, interpretaciju i izvođenje pluralnih umetničkih strategija koje za svoj medij koriste fotografiju. Posmatrajući fotografiju kao umetnost unutar različitih specifičnosti umetničke prakse, bilo da je u pitanju (post/neo)konceptualna umetnost ili savremena umetnost, zapaža se jedno od osnovnih svojstava medija – dokumentovanje. Aktivni i istraživački odnos prema *realnosti* (društvenih, kulturalnih, političkih okolnosti) koja okružuje umetnika, tako, pokazuje se kao proces dokumentovanja:

- (1) dokumentovanja umetničke akcije ili događaja;
- (2) dokumentovanja svakodnevice;
- (3) dokumentovanja tragova (političkih) prošlosti i savremenosti;
- (4) dokumentovanja porodičnih sećanja;
- (5) dokumentovanja vizuelnog i jezičkog identiteta *ženskosti*;
- (6) dokumentovanja fotografske građe unutar praksi arhiviranja.

Zaključci istraživanja doktorske disertacije mogu se izvesti odgovorom na pitanja koja su postavljena u njenom izvodnom poglavlju:<sup>746</sup>

- Koji je odnos fotografije, jezika i semiologije/semiotike?  
Unutar semiologije/semiotike fotografija se postavlja kao vizuelni tekst koji komunicira značenja. Povezivanjem fotografske slike sa značenjem, otvara se proces proizvodnje značenja, koji uvek zavisi od jezičko lingvističke interpretacije;
- Šta je poststrukturalistička teorija fotografije?  
Poststrukturalistička teorija fotografije je otvoreno, kompleksno i transdisciplinarno teorijsko mišljenje koja spaja različite metodologije i teme tradicionalnih teorijskih disciplina, istražuje, opisuje, (re)interpretira, izvodi, dekonstruiše – govori i piše, o funkciji, statusu, i proizvodnji značenja fotografije unutar umetničkog sistema, odnosno, o fotografiji kao umetnosti;
- Na koji način fotografija ostvaruje artikulaciju sa poststrukturalističkim teorijskim konceptima i savremenim društvenim stanjem?  
Uvođenjem teza o smrti autora, intertekstualnosti i označiteljskim praksama, poststrukturalističke teorije dovele su do preokreta tradicionalne koncepcije umetničkog dela kao završene značenjske strukture, uvodeći pojam *teksta* kao otvorenog i višeznačnog sistema koji nosi bezbroj različitih, nezavisnih i arbitrarnih značenja – koji se potom odrazio na tumačenje fotografije kao vizuelnog teksta. Poststrukturalističke teorije ukazale su na relativizaciju vrednosti i značenja, da ne postoje celoviti i jednostrani filozofski/ideološki/estetski umetnički sistemi već samo fragmentarne prakse unutar *veštačke realnosti*, zavisne od društvenog diskursa. Različite poststrukturalističke teorije kao što su semiologija, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, kritika društvenih praksi označavanja, teorija simulacija, ali i teorije postmoderne, teorije o diskurzivnoj prirodi

---

<sup>746</sup> Rezimiranje izvodim na osnovu prethodno izloženih poglavlja unutar doktorske disertacije, stoga, neću navoditi posebne napomene i upućivanja na literaturu.

znanja i znanju kao moći, feminističke studije, postkolonijalne teorije, teorije identiteta, teorije hibridnosti, kao i zalaganje za lokalne i marginalne kulture – ukazale su na društvenu (političku!) dimenziju kulture i umetnosti. Na taj način, poststrukturalističke teorije, danas, bivaju zamenjene studijama kulture, koje su preuzele polje analize sveta umetnosti, u kojem je cilj postao ukazati i interpretirati promene koje nastaju u okviru savremenog društvenog stanja.

- Kako se fotografska slika konstituiše kao ideološki i politički znak?

Fotografija se zbog svoje *tehničke objektivnosti* dugo smatrala nevinom i nedužnom praksom, koja verodostojno i istinito predstavlja *realan* svet, i stoga je uvek bila predmet političke sumnjičavosti. Gledanje nikada nije neutralno i politički nevino, ono je uvek utkano u različite odnose moći. Nesvesna transparentnost pogleda, uvek se gradi unutar niza konvencija i kulturnih konstrukcija posmatrača (zavisnih od njegovog opšteg znanja o toj reprezentaciji), na koje utiču društvo i istorija. Takođe, *objekat* ispred fotografske kamere, nikada nije neutralan predmet, već i sam, pre čina fotografisanja, ima svoj društveni i istorijski kontekst, odnosno upotrebnu vrednost u proizvodnji značenja. Na taj način, upleteni u konotativni proces, kao i u jezičko lingvističku interpretaciju, značenja fotografske slike uvek su ideološki i politički obojena: zavisna od niza već određenih društvenih i istorijskih praksi.

- Šta znači performativna priroda fotografije?

Performativna priroda fotografije ukazuje na neodredivost značenja i na mogućnost konstantnog izvođenja različitih/novih značenja fotografske slike, koja se formiraju, produkuju, transformišu u zavisnosti od posmatrača, okruženja i sveta umetnosti. Performativna priroda fotografije predstavlja intertekstualnost i interdiskurzivnost fotografije, ukazujući tako, na arbitrarnu označiteljsku praksu, koja počiva na kompleksnoj mreži značenja, preiščitavanja, ukrštanja različitih društvenih, kulturnih, političkih i ekonomskih praksi.

- Šta znači pojam *fotografija kao umetnost*?

Fotografija kao umetnost je opšti, otvoreni termin umetničke discipline kojim se označava umetničko delo izvedeno u mediju fotografije. Fotografija kao umetnost ukazuje na (proto-)konceptualni pristup poretku ideja i značenja. Fotografija kao umetnost je savremena fotografija unutar savremene umetničke prakse i sveta umetnosti.

- Koje su funkcije i efekti fotografije kao umetnosti?

Dokumentovanje različitih kontekstualnih pristupa situacijama, događajima unutar kulturalne i društvene stvarnosti. Fotografija kao umetnost je određena označiteljska praksa, odnosno, kulturna praksa unutar društva, koja ima funkciju posredovanja između *svetova*.

- Kako se fotografija kao umetnost pojavljuje unutar jugoslovenske i pos-tjugoslovenske umetničke prakse?

Unutar jugoslovenske umetničke prakse, fotografija se tretirala kao medij, kao govor umetnika u prvom licu unutar nove umetničke prakse, odnosno konceptualne, postkonceptualne i neokonceptualne umetničke prakse. U okviru post-jugoslovenske umetničke prakse, fotografija kao umetnost opisuje se i terminom savremena fotografija, koji ukazuje na medijsku osobenost i tematsku određenost unutar *globalnog* konteksta savremenog (zapadnog) sveta umetnosti.



## 7. Bibliografija

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

Alexander, Stuart, „Photographic Institutions and Practices“, u: Michel Frizot (ed.) *A New History of Photography*, Köln: Könemann, 1998, 695-707.

Aleksić, Milan, „Obrazovna fotografska scena - Predavanje profesora Milana Aleksića“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012.

Allen, Graham, *Roland Barthes: Routledge critical thinkers*, Routledge, London/New York, 2003.

Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971.

Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica, 2009.

Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2006.

Anđelković, Branislava (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002.

Anđelković, Branislava, Branislav Dimitrijević, *Poslednja decenija: umetnost, društvo, trauma i normalnost*, u *O normalnosti: umetnost u Srbiji 1989-2001*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2005.

Atkinson, T., „Concerning the article 'The dematerialization of art'“ in: A. Alberro and B. Stimson (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, 1999.

Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti?“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

Bal, Mieke and Bryson, Norman, „Semiotics and Art History“, *JSTOR: The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1991.

Barker, Chris, *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2000.

Bart, Rolan, *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1971.

Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 2004.

Bart, Rolan, „Da li je slikarstvo jezik?“, u *La Quinzaine littéraire*, O knjizi Žan-Luj Šefera: Schefer, Jean-Louis, „*Scénographie d'un tableau*“, Aux Éditions du Seuil, Paris, 1969, rukopis prevoda, prevod sa francuskog: Bojan Savić Ostojić.

Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. Jovica Aćin, Gradina, Niš, 1975.

Bart, Rolan, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (sakupljač), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

Bart, Rolan, „Od nauke do književnosti“, *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. Ivan Čolović, Nolit, Beograd, 1979.

Barthes, Roland, *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb, 2009.

Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977.

Barthes, Roland, *Systeme de la Mode*, Editions du Seuil, Paris, 1967.

Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975.

Bart, Rolan, „Treće značenje“, *Časopis Prelom*, broj 1, godina 1, prev. Siniša Mitrović, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

Barthes, Roland, *Arcimboldo*, F.M. Ricci, Parma, 1980.

Barthes, Roland, *Is painting a language?, The Responsibility of forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991.

Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, u: Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.

Barthes, Roland, „Nulti stepen pisma“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.; Hjelmslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, GHZ, Zagreb, 1980.

Barthes, Roland, *Right in the Eyes: The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1991.

Barthes, Roland, „Retorika slike“, u: Nenad Mišćević i Milan Zinaić (ur.), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.

Barthes, Roland, „S/Z“, trans. Richard Ritter, New York, 1974.

Bašičević Dimitrije Mangelos, *Fotografija kao medij*, ceff centar za fotografiju film i TV, Galerija grada Zagreba, Zagreb 1981.

Baudrillard, Jean, „'The Hiper – realism of Simulation““ u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002.

Bauman, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, in: Stuart Hall and Paul du Gay, (editors), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Thousand Oaks, 1996.

Bazin, André, Hugh Gray, „The Ontology of the Photographic Image“, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4. Summer, 1960.

Beban, Breda (ed), *Imaginary Balkans*, Site Gallery, Sheffield, 2002.

Begg, Zenny, „Photography and the Multitude : Recasting Subjectivity in a Globalised World“, u [http://www.borderlands.net.au/vol4no1\\_2005/begg\\_art.htm](http://www.borderlands.net.au/vol4no1_2005/begg_art.htm).

Benčić, Branka, *Double exposure – A Collision of Past and Present*, <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

Benjamin, Valter, „The Autor as Producer“, u Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Education LTD, London, 1982.

Benjamin, Valter, „Mala istorija fotografije“, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006, 13-48.

Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006.

Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Modern Classics, London, 2008

Bernik, Stane, „Razlozi za jednu inicijativu – NF1“, *SPOT 3*, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1973.

Bernik, Stane, Ješa Denegri, Radoslav Putar, *Razlozi za jednu inicijativu – NF1*, u *SPOT, 3*, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1973.

Baicchi, A., „Signs and Semiotics“, u: S. Chapman, Ch. Routledge (ur.), *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*, Edinburgh Universtity press, Edinburgh, 2009.

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Blessing J, Trotman, N. (eds), *Haunted – Contemporary Photography / Video / Performance*, Guggenheim Museum, New York, 2009.

Block, René (ed), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage (In the Gorges of the Balkans – A Report)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

Bodler, Šarl, „Moderna publika i fotografija“, u Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006, str. 168-184.

Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bodrijar, Žan, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

Bonito Oliva, Akile, Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost III 1770-1970-2000*, Clio, Beograd, 2006.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2002.

Bright, Suzan, *Art Photography Now*, Thames & Hudson, 2006.

Bronfen, Elisabeth, *The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman*, in: Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, London and New York, 1996.

Brooks, Rosetta, „Interview Victor Burgin“, u David Company, *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 275 – 276.

Bussel, David, „Post-conceptual photography and strategies of dissent“, in Mark Sladen, Ariella Yedgar (ed), *Panic Attack! Art in the Punk Years Michigan*, The University of Michigan, Merrell, Barbican Art Gallery, 2007.

Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Buden, Boris, „Jebe lud zbunjenog“, *Zarez*, br. 107, Zagreb 2007.

Buden, Boris, The ‘Art of the Balkans’ and What is Behind?, u: *Who Cares the Local Realities? Introducing the Art Activities in Serbia-Montenegro, Croatia and Slovenia*, Marronier Art Center, Seoul 2004.

Burio, Nikolas, *Relaciona estetika*, piratsko izdanje Centra za savremenu umetnost, Beograd.

Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, MacMillan Press, London, 1982.

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

Burgin, Victor, „Photography, Phantasy, Function“, u: Viktor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd., London, 1982.

Burgin, Victor, „Looking at photographs“, in: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd, London, 1982.

Burgin, Victor, „Looking at photographs“, u: Victor Burgin (ur.), *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982.

Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, New York, 1987.

Burgin, Victor, „Kako gledamo fotografije“, u: *Život umjetnosti: Nulta točka značenja / Zero point of meaning*, 89, 2011.

Burgin, Viktor, „Perverzni proctor“, u Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, 201 - 217.

Butler, Judith, *The psychic life of power: theories in subjection*, Stanford UP, Stanford, 1997.

Butler, Judith, *Raščinjavanje roda*, Sahinpašić, Sarajevo, 2005.

Butler, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York, 1990.

Chadwick, Whitney, *Woman Art and Society*, Thames & Hudson, London, 2002.

Chalfen, Richard, „Which Way Media Anthropology“, *Journal of Communication*, vol. 28, nr. 3, 1978.

Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987.

Chandler, Daniel, *Semiotics – The Basics*, Routledge, London and New York, 2005.

Clarke, Graham, *The Photograph*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford / New York, 1997.

Cobley, P. (ur.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London – New York, 2001.

Colner, Miha, „Finally, the President Who Understands Ordinary People“, <http://mihacolner.com/2015/07/06/finally-the-president-who-understands-ordinary-people/>, pristupljeno 17.07.2015.

Colner, Miha, „Tragovi lokaliteta: savremena fotografija u bivšoj Jugoslaviji“, *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012.

Campany, David (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London /New York, 2005.

Conover, Roger, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.

- Cotton, Charlotte, *The photography as contemporary art*, Themes&Hudson, London, 2009.
- Coward, Rosalind i Ellis, John, *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- Crimp, Douglas, „The Museum’s Old, The Library’s New Subject“, u David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 215 – 216.
- Croteau, David, William Hoynes, *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*, Pine Forge Press, London, Thousand Oaks, 1997.
- Danto, Arthur C., „Filozofija i suvremena umjetnost“, *Život umjetnosti*, <http://www.ipu.hr/uploads/documents/405.pdf>. pristupljeno 15.06.2015.
- Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian impression*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969.
- De Sosir, Ferdinand, *Kurs opšte lingvistike*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1996.
- Danto, Arthur C., „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Danto, Arthur C., „Introduction: Modern, Postmodern and Contemporary“, *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.
- Dedić, Nikola, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Atoča, Beograd, 2009.
- Deleuze, Gilles, „Plato and Simulacrum“, u: *October 27*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1983.
- Demos, T.J., *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*, Phaidon Press, 2009.
- Denegri, Ješa, „Tehničke slike: Fotografija, flm i video u novoj umetnosti sedamdesetih“, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- Denegri, Ješa, „Umetnost u drugoj polovini XX veka“, u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999.
- Denegri, Ješa, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- Denegri, Ješa, *Devedesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
- Denegri, Ješa, „Umetnički sistem i društveno tkivo“, *Polja*, br. 262, Novi Sad, decembar 1980.

Denegri, Ješa, „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“, *Književna reč*, 159, Beograd, 1981.

Denegri, Ješa, *Teme srpske umetnosti 1945-1970 - Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*, Vujičić kolekcija, TOPY, Beograd, 2009.

Denegri, Ješa, *Razlozi za drugu liniju. Za novu umetnost sedamdesetih*, Edicija Sudac/Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Zagreb/Novi Sad, 2007.

Denegri, Ješa, „Clement Greenberg i kritika kontinuiteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije“, *Hijatusi modernizma i postmodernizma*, Prometej, Novi Sad, 2001.

Denegri, Ješa, „Razlog za drugu liniju“, *Jugoslovenska dokumenta* `89, Sarajevo, 1989.

Denegri, Ješa, *Teze za drugu liniju, Quorum*, 1, Zagreb, 1991.

Denegri, Jerko, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

Denegri, Ješa, „Umetnik u prvom licu“, *Umetnost*, br. 44, Beograd, 1975.

Denegri, Ješa, „Gorgona – Nekad i danas“, [http://post.at.moma.org/content\\_items/261-gorgona-nekad-i-danas](http://post.at.moma.org/content_items/261-gorgona-nekad-i-danas); <http://www.avantgarde.museum.com/hr/museum/kolekcija/4511-GORGONA/>

Denegri, Ješa, „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“, *Treći program*, leto–jesen, Treći program Radio Beograda br. 139–140, 2008, 143 – 149.

Denegri, Ješa, „Prije pola stoljeća, Prisjećanje na jedan neobičan događaj čije posljedice nitko nije mogao predvidjeti“, *Josip Vaništa Vrijeme Gorgone i Postgorgone 1961–2010.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2010/11.

Denegri, Jerko, „Postskriptum za jednu davnu izložbu (nove) fotografije“, *Život umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

Denegri, Ješa, *Fragmenti postmodernog pluralizma*, Beogradska umetnička scena osamdesetih i početka, devedesetih, CICERO, Beograd, 1997.

Denegri, Ješa, *Jedna moguća istorija moderne umetnosti*, Signature, BIGZ i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2008.

Denegri, Ješa, „Problemi umjetničke prakse poslednjeg decenija“, u Marjan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966 – 78*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Denegri, Ješa, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, CICERO, Beograd, 2004.

Denegri, Ješa, *Osamdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1997.

Denegri, Ješa, Neša Paripović, *Oko*, Zagreb, 1980.

Denegri, Ješa, *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1973.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

Despotović, Jovan. „Obnova umetnosti, obnova kritike: kritika umetnosti osamdesetih“, Irina Subotić (ur.), *Umetnost na kraju veka*, Beograd, Clio, 1998.,

Dimitrijević, Nena, *Gorgona – Umjetnost kao način postojanja*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.

Durand, Regis, *The document, or the lost paradise of authenticity*, Art Press, 1999.

Džejmson, Frederik, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Art Press, Beograd, 1995.

Džejmson, Frederik, „Politika teorije : Ideološka stanovišta u sporu oko postmodernizma, u Rasprave o modernizmu i postmodernizmu“, *Marksizam u svetu* br. 4-5, Beograd, 1986.

Đorđević, Jelena, *Postkultura: uvod u studije kulture*, Beograd, Clio, 2009.

Đurić, Uroš, *Strategije ekscesa*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013.

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

Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

Enwezor, Okwui, „The black box“, in: *Documenta 11, Platform 5: Exhibition*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, 42–55, 50 – 51. [http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf). pristupljeno 14.05.2015.

Enwezor Okwui, „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of ‘Truth’ in Contemporary Art“, in: Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom, Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008.

Erjavec, Aleš, „Introduction“, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2003

Fogle, Douglas, „The Last Picture Show“, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Walker Art Center; Minneapolis, 2003.



- Ford, Colin, *The Story of Popular Photography*, Century Hutchinson Ltd/National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, London, 1989.
- Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1996.
- Foster, Hal, „An Archival Impulse“, *October*, 110, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004
- Foster, Hal, „(Post)moderna polemika“, *Marksizam u svetu*, br. 4-5, Beograd, 1986.
- Foster, Hal, Krauss R., I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Foster, Hal, „Subversive Signs“, in: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002, 1037 - 1038.
- Foucault, Michel, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
- Freud, Sigmund, *Thought for the times of war and death*, SE XIV, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1915.
- Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, SE XIX, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1923.
- Freud, Sigmund, *Interpretation of Dreams*, Standard Edition IV-V, London, 1900-1.
- Freund, Grisele, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.
- Fried, Michael, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008.
- Frizot, Michel (ed), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998.
- Frojd, Sigmund, *S one strane principa zadovoljstva*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- Fuko, Mišel, „Šta je autor?“, *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, RAD, Beograd, 1983.
- Fuko, Mišel, *Predavanja* (Rezime predavanja 1970-1982), Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
- Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York, 1992.

Gafic, Ziyah, „Svakodnevni predmeti, tragične povijesti“, 2014., [http://www.ted.com/talks/ziyah\\_gafic\\_everyday\\_objects\\_tragic\\_histories/transcript?language=hr](http://www.ted.com/talks/ziyah_gafic_everyday_objects_tragic_histories/transcript?language=hr), pristupljeno 16.07.2015.

Gamble, Sarah (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 2006.

Gauntlett, D., *Media, Gender and Identity An Introduction*, Routledge, London and New York, 2002.

Gautrand, Jean-Claude, „Photography on the spur of the moment, Instant Impressions“ u: Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art : Art and Ideas*, Phaidon Press, London/New York, 2004.

Gombrih, Ernst, *Umetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984.

Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, Test!-URK, Zagreb, 2003.

Greimas, Algirdas-Julien, *Structural Semantics; An Attempt at a Method*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1984.

Gronert, S, *The Düsseldorf School of Photography*, Thames and Hudson, London, 2009.

Grundberg, Andy, „Conceptual art and the photography of ideas“, *Photography and art*, New York, 1987.

Greenberg, Clement, *Detached Observations*, [www.sharecom.ca/greenberg/detached.html](http://www.sharecom.ca/greenberg/detached.html)., pristupljeno 03. 08. 2014.

Grinberg, Clement, „Avant-garde and Kitsch“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 2002.

Greenberg, Clement, „Four Photographers“, *New York Rewiew of Books*, 23. January 1964, cit. u Vels, Liz (ed), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2007.

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

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

Greenberg, Clement, „Modernist Painting“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishing, Oxford–Cambridge, 1993.

Grojs, Boris, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

Groys, Boris, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation“, u *Documenta 11 Platform 5: Exhibition, documenta und Museum Fridricianum*, Kassel, 2002.

Grojs, Boris, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.

Groys, Boris, *Contemporary Art in Eastern Europe: Artworld*, Black Dog Publishing, London, 2010.

Grundberg, A., „Conceptual Art and the Photography of Ideas“, *Photography and Art*, New York, 1987.

Gržinić Mauhler, Marina, „O repolitizaciji umetnosti skozi kontaminaciju”, u: *Filozfski vestnik*, Letnik XXVI, br. 3, Ljubljana, 2005.

Gržinić, Marina, „Tehnologija, performativnost: vreme teatra“, u: Bojan Đorđev, Miško Šuvaković, Ana Vujanović (ur.), *TkH, Digitalni performans*, br.7, 2004.

Gržinić, Marina, *Avangarda i politike - istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005.

Hall, Stuart and Du Gay, Paul, (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2003.

Hall, S, Sealy, M, *Different – A Historical context – Contemporary photographers and Black Identity*, Phaidon, London, 2001.

Hanson, Charles, „A Kind of Context“, *Essays on Art and Language*, Basil Blackwell. Oxford, 1991.

Haravej, Dona, „Manifest za kiborge“, u: B. Anđelković (ur.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

Harrison, Charles, „Art&Language: neki novi uslovi i preokupacije u prvoj deceniji“, *Hijatusi modernizma i postmodernizma*, Prometej, Novi Sad, 2001.

Harrison, Charles, „Art object and artwork“, *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.

Hegyí, Lóránd, *Aspekte/Positionen*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999-2000.

Hellinger Bert, Gabrijela ten Hevel, *Priznati ono što jeste, Fenomenološki doprinos istraživanju ljudske psihe*, Laguna, Beograd, 2014.

Hening, Mišel, „Subjekt kao objekat“, u: Liz Vels (ed.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006, 213 – 259.

Hirsch, Marianne, Leo Spitzer, *Ghosts of Home. The afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, The University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2010.

Hirsch, Marianne *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1997.

Hirsch, Marianne, „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today*, 29:1, Columbia University Press, New York, 2008.

Hjemslev, Louis, *Prolegomena teoriji jezika*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1980

Holand, Patriša, „Slatko je posmatrati...“: lične fotografije i popularna fotografija u Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006.

Hutcheon, Linda, „Postmodernistički prikaz“, u: V. Biti (ur.), *Politika i etika pripovijedanja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

Hutcheon, Linda, „Incredulity toward Metanarrative: Negotiating Postmodernism and Feminisms“, Barbara Godard (ed.), *Collaboration in the Feminine: Writings on Women and Culture from Tessera*, Second Story Press, Toronto, 1994.

Jameson, Fredric, *U tamnici jezika: Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*, Stvarnost, Zagreb, 1978.

Jameeson, Frederic, *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World system*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Janjić, Saša, „Savremena fotografska scena u Srbiji“, *Aftermath*, <https://aftermathsee.wordpress.com/essays/sasa-janjic-savremena-fotografska-scena-u-srbiji/>

Jenks, C., *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

Joselit, David, „Touching Pictures: Toward a political science of video“, u: Douglas, Stan and Eaman, Christopher (eds.), *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

Jovanović, Nebojša, „Balkan Revamp(iris)ed: Good-buy, Mr. Harker! Welcome aboard, Mr. bauMax!“, *What Is to Be Done with 'Balkan Art'?* (temat), Platforma SCCA, No. 4, Ljubljana 2005, 49–55.

Justin, J., „Uvod v Peirceovo teorijo znaka in pomena“, u: C. S. Peirce, *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, Krtina, Ljubljana, 2004.

Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.

Kaplan Brett, Ashley „Susan Silas: On 'Helmbrechts Walk'“, *Camera Austria*, 98, Berlin, 2007

Kalve, Ž. L., *Rolan Bart: jedno političko gledanje na znak*, BIGZ, Beograd, 1976.

Kelner, Daglas, *Medijska kultura – Studije kulture, identiteta i politika između modernizma i postmodernizma*, Clio, Beograd, 2004.

Kester, Grant, „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art“, Zoya Kocur and Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing 2005, 76–88.

Kosuth, Joseph, „The artist as Antropologist“, *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990* by Joseph Kosuth, Gabriele Guericio, The MIT Press, Cambridge, 1991.

Kosuth, Joseph, „Art after Philosophy“, Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002, 852 – 860.

Krauss, Rosalind, „The Originality of the Avangarde“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002.

Krauss, Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

Kristeva, Julija, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo* br. 1, Beograd, 1971.

Kristeva, Julia, „Women's Time“, *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1981.

Kristeva, Julia, „Word, Dialogue and Novel“ u: Moi, Toril (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.

Kristeva, Julija, „Problemi strukturiranja teksta“, *Delo*, god. XVII, br. 1, Beograd, 1971.

Kristeva, Julija, „Semiotika – kritička nauka i/ili kritika nauke“, *Mehanizmi književne komunikacije* (zbornik), Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983.

Križić Roban, Sandra, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M, 2010.

Križic Roban, Sandra, „Mjesta pobjeglih tajni“, <http://www.issavitale.com/> ili <http://www.issavitale.com/DOWDOCS/MJESTA%20POBJEGLIH%20TAJNI%20->

%20SANDRA%20KRIZANIC%20ROBAN.pdf. pristupljeno 14.06.2015Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Lacan, Jacques, „The Mirror – Phase as Formative of the Fuction of the I“, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, Blacwell, Oxford, 2002.

Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.

Lambić Fenjčev, Sunčica i Katarina Radović, „Diskursi“, iz kataloga *Lični oglasi*, Savremena galerija Zrenjanin, 2008.

Lamuniere, Michelle, *You Look Beautiful Like That: The Portrait Photographs of Seydou Keita and Malick Sidibe*, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2001.

Laplanche, J., Pontalis, J. B., *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992.

Laughey, Dan, *Key Themes in Media Theory*, Open University Press, Berkshire, 2007.

Lemke, Thomas, *Foucault, Governmentality and Critique*, 2000, <http://www.thomaslemkeweb.de/publikationen/foucault>.

Lemke, Thomas, *Eine Kritik der politischen Vernunft*, Argument Sonderband neue Folge AS251, Hamburg, 1997.

Lešić, Zdenko, *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003.

Levi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1977.

Levi-Stros, K., *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966.

Леви-Строс, Клод, *Первобытное мышление*, Москва 1994, 303–305, citirano u: Podoroga, Valerij, „O filozofiji arhiva“, *Treći program*, broj 147, Radio Beograd, Beograd, 2010.

LeWitt, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“, u: Charles Harrison, Paul Wood(eds), *Art in Theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas*, Blacwell, Oxford, 2002.

LeWitt, Sol, „Senteces on Conceptual Art“, in: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 : An Antology of Changing Ideas*, Blacwell/Oxford, 2002, 849 – 851.

Liddell, Henry George and Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of. Roderick McKenzie, Clarendon Press, Oxford, 1940.

Lind, Maria, Hito Steyerl, „Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art“, in: Maria Lind, Hito Steyerl (eds.), *The Greenroom Reconsidering the Documentary and*

*Contemporary Art #1*, Co-published with Center for Curatorial Studies, Bard College, Frankfurt am Main/Berlin, 2008, 15. <http://www.lespressesdureel.com/PDF/1433.pdf> .

Linker, Kate, „Prikazivanje spolnosti“, u Ljiljana Kolečnik (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovne umjetnosti*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999, 115 – 138.

Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderno stanje*, Bratstvo – jedinstvo, Novi Sad, 1988.

Lippard, Lucy, „The Dematerialization of Art“, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT press, Cambridge, 1999.

Lippard, L. and J. Chandler, „The Dematerialization of Art“, *Art International*, 12, 1968.

Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York, 1973.

Lister, Martin, „Fotografija u doba elektronskih slika“, u: Liz Vels (ed.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006, 407-463.

Lundström, Jan Erik, „After the Fact“, *After the Fact*, catalogue, 1st Berlin Photography Festival, 2005.

Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, Routledge, London, 1992.

Maggia, Filippo (ed), *Contemporary Photography from Eastern Europe – History Memory Identity*, Skira, Milano, 2009.

Manovič, Lev, „Arheologija kompjuterskog ekrana“, u: *Metamediji : izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, 11-38.

Manovič, Lev, „Avangarda kao softver. Od Nove vizije do Novih medija“, u: *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, 57-81.

Manovich, Lev, *The Paradoxes of Digital Photography*, u [http://www.macobo.com/essays/epdf/berger\\_understanding\\_a\\_photograph.pdf](http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.pdf).

Malvi, Lora, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002.

Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

Mendelsohn, Sarah, *Mira, Study for a Portrait*, Artslab (Open Systems): Memorial and Revision, Wien, 2014.

Meštrović, Matko, *Od pojedinačnog općem*, DAF, Zagreb, 2005.

Metz, Christian, „Photography and Fetish“, u *October*, 34, The MIT Press, Cambridge, MA, 1985, citirano u: Liz Vels (ed.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006.

Mia David Zarić, „U Srbiji se vlada uterivanjem straha!, intervju sa Jerkom Bakotin“, *Lupiga*, 8. prosinac, 2014. <http://www.lupiga.com/vijesti/mia-david-u-srbiji-se-vlada-uterivanjem-straha>.

Милијић, Бранислава, *Семантичка естетика (Проблеми – могућност – ограничења)*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1993.

Milojević, Ivana, „Kakva nam se budućnost predskazuje, Odgovor 'sajberfeminizma' na 'sajberpatrijarhat'“, 17. <http://www.metafuture.org/articlesbyivana.htm>, pristupljeno 15.06.2015.

Milic, Novica, „Adieu, Žak Derida (1930–2004)“, *Zlatna greda*, broj 37, godina IV, Društvo književnika Vojvodine, Novi Sad, 2004.

Millet, Catherine, „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, *Polja*, 156, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 1976.

Michell, Juliette, *The Longest Revolution: Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis*, Virago, London, 1984.

Mišćević, Nenad i Milan Zinanić (ured.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.

Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Mitchell, W.J.T, „What do pictures really want?“, *October*, vol. 77 (Summer 1996), The MIT Press, Cambridge, MA, 1996.

Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Mladenov, Svetlana i Sanja Kojić Mladenov (ur.), *O fotografiji. Savremena umetnička fotografija u Srbiji*, Visart, Novi Sad, 2010.

Musello, Christopher, „Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication“, *Studies in Visual Communication*, 6(1), Spring, 1980.

Musello, Christopher, „Family Photography“, u: Jon Wagner (ed.), *Images of Information*, Sage Publications, Beverly Hills, 1979.



Negri, Antonio, „Političke strategije za Evropu. Evropa je neophodna, ali da li je moguća?“, u: grupa autora, *Trans-evropski forum: Umetnost i mediji u tranziciji*, kuda.org, Novi Sad 2004.

Nohlin, Linda, „Žene, Umetnost i Moć“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, 129 - 149.

Nora, Pierre, „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire“, *Representations*, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, Spring 1989.

Nora, Pierre, „Reasons for the current upsurge in memory“, *Transit* 22/2002, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>, pristupljeno 01.06.2015.

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

Owens, Craig, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, u: <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/OwensOthers.pdf>

Ozborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London and New York, 2013.

Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998.

Pejić, Bojana, David Elliott, Iris Müller-Westermann, *After the Wall*, Moderna Museet, Stockholm, 1999.

Peterson, Talia, Metjus Patriša, „Feministička kritika istorije umetnost“, u: Branislava Anđelović (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002, 39 – 108.

Petrović, Ivan, „Razgovori: Dragan Petrović“, *Supervizuelna*, 2013. <http://www.supervizuelna.com/razgovori-dragan-petrovic/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

Pierce, C. S., *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, Krtina, Ljubljana, 2004.

Podoroga, Valerij, „O filozofiji arhiva“, *Treći program*, broj 147, Radio Beograd, Beograd.

Pollock, Griselda, *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London and New York, 2000.

Pollock, Griselda, „Preface“, in: Pollock Griselda (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, London and New York, 1996.

Polok, Grizelda, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.

Pollock, Griselda, „Preface“, *Generations and Geographies in the Visual Arts*, edited by Griselda Pollock, Routledge, London and New York, 1996.

Prajs Derik, Vels Liz, „Razmišljanja o fotografiji“, u Liz Vels (ed.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2007, 15 – 88.

Putar, Radoslav, „Nova Fotografija“, *Život umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2011.

Radovanović, Jelica i Dejan Anđelković, katalog izložbe *Nesigurni znakovi – istinite priče*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Nemačka, 2002.

Roberts, John (ed.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966–1976*, Camerawords, London, 1997.

Rorimer, Anne, „Photography - Language – Context : Prelude to the 1980's“, in A. Goldstein, M. J. Jacob, C. Gudis (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989, 129 – 150.

Rosler, Martha, „In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)“, u: R. Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1989.

Rosler, Martha, „Wars and Metaphors“, *Decoys and Disruptions : Selected Writings, 1975 – 2001*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 2004.

Roszak, Teodor, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb 1978.

Schillinger, J., *The Mathematical Basis of the Arts*, New York, 1948.

Singerman, Howard, „In the Text“, in A. Goldstein, M. J. Jacob, C. Gudis (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989, 155-167.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2009.

Steyerl, Hito, „Documentarism as Politics of Truth“, 2003.  
<http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>. pristupljeno 16.06.2015.

Steyerl, Hito, „Documentary Uncertainty“, in: *A Prior #15*, 2007.

Steyerl, Hito, *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Vienna 2008.

Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1973.

Sekula, Allan, „Photography between labour and capital“, u: Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Routledge, London, New York, 2002.

Sekula, Allan, „On the Invention of Photographic Meaning“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Palgrave Macmillan, London, 1982.

Smith, Roberta, „Conceptual Art“, in: Nikos Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art*, Harper and Row, New York, 1981.

Smith, Terry, Okwui Enwezor, Nancy Condee, „Preface“, *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008.

Smith, Terry, *Contemporary Art / World Currents*, Laurence King Publishing, London, 2011.

Smith, Terry, „Our' Contemporaneity“, in: Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley–Blackwell, 2013.

Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998.

Sonntag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003.

Sontag, Suzan, *Eseji o fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 1982.

Stilinović, Mladen, *An Artist Who Cannot speak English Is No Artist*, 1992.

Stipančić, Branka, *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i postgorgone / The Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Kratis, Zagreb, 2007.

Stipančić, Branka, „Autori oko Podruma“, u: Dimitrije Bašičević (ed), *Nova fotografija 3*, Centar za fotografiju film i tv, Galerija grada Zagreba, Zagreb, 1980.

Stojanov, Milica, *Istorija = polovna budućnost*, <http://www.supervizuelna.com/blog-muzej-detinjstva-istorija-polovna-buducnost/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

Storey, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture: Theories and Methods*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1998.

Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since. From Levi-Strauss to Derrida*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Sulaž, Fransoa, *Estetika Fotografije – Gubitak i ostatak*. Kulturni centar Beograda, Beograd, 2008.

Susovski, Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, katalog izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Szarkowski, John, *The Photographers Eye*, Muzej moderne umetnosti, Njujork, 1964.

Šefer, Žan-Luj, „Slikovna semiologija“, *Gledišta: časopis za društvenu kritiku i teoriju*, broj 3–4, Kosmos, Beograd, 1988.

Šeligo, Rudi, Iztog Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun i Rastko Močnik (ed), *Katalog 2*, Založba Obzorja, Maribor, 1969, str. n.n. i Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad, 2007.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999.

Šuvaković, Miško, *Filozofske igračke teatra*, (rukopis knjige. *Paragrami tela/figure*), Centar za novo pozorište i igru, Beograd, 2001.

Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Šuvaković, Miško, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma“, *Republika*, 430–431, 2008. <http://www.republika.co.rs/430–431/19.html>. pristupljeno 18.07.2015.

Šuvaković, Miško, „Označitelji slike ili slike u doba medija esej o slikama – instalacijama Dragomira Ugrena“, u: *REMONTE ART FILES*, br. 2/3, Časopis za promociju savremene umetnosti 2009/10, Remont nezavisna umetnička asocijacija, Beograd, 2010.

Šuvaković, Miško, „Umetnost u epohi globalizma“, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom 1. Radikalne umetničke prakse*, Orion Art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd, 2010.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremjene umejetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Šuvaković, Miško, *Države Istočne Europe su kao troglavi zmajevi*, videti više na: <http://www.6yka.com/drzave-istocne-evrope> pristupljeno 15. 09. 2011.

Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umentosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

Šuvaković, Miško, *KFS, Kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, edicija TraNS, Novi Sad, 2007.

Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455, Beograd, 2009.

Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“ u *Platforma SCCA#3*, SCCA-Ljubljana, Ljubljana: 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm>.

Šuvaković, Miško, „Ideologija izložbe: O ideologijama manifeste“, *SCCA*, No.3, Zavod za sodobno umetnost, Ljubljana, 2002.

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010.

Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI - Centar za Novo pozorište i igru, Beograd, 2001.

Šuvaković, Miško, „Post i neokonceptualizmi: Krićka umetnost, logika zazornosti i taktike zavodenja“, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

Šuvaković, Miško, Dubravka Đurić, (eds.), *Impossible Histories*, The MIT Press, Cambridge, 2003.

Šuvaković, Miško, „Politika i umetnost“, *Republika*, 454-455, Beograd, 2009.

Tierney, John, „Osama’s Spin Lessons“, *New York Times*, September 12, 2006.

Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001.

Todorov, Cvetan i Osvald Dikro (ur.), *Enciklopedijski rećnik nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd, 1987.

Trubetzkoy, N., „La Phonologie actuelle“, u: *Psychologie du langage*, Paris, 1933.

Tucić, Rešin, Vujica, *Dei leći, Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov, Inicijalni performans u Novom Sadu* (1957 - 1965), 2007, [http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei\\_lecti\\_bora\\_vitorac\\_i\\_dragoljub\\_pavlov-5719/1/?dan=20100419](http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei_lecti_bora_vitorac_i_dragoljub_pavlov-5719/1/?dan=20100419), pristupljeno 10.08.2014.

Unterkofler, Dietmar, *Grupa 143 Krićko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975 – 1980*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Ussher, Jane, M., *Fantasies of femininity: Reframing the boundaries of sex*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1997.

Vanderlinden, Barbara, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

Vels, Liz (ur.), *Fotografija: krićki uvod*, Clio, Beograd, 2006.

Vilijams, Rejmond, „Analiza kulture“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture – zbornik*, Službeni glasnik, 2008.

Višić, Tanja, „Nacionalne populacione politike i konstrukcija materinstva u post-socijalističkoj Srbiji“, u: Ana Vilenica (ur.), *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, (uz)bu))na))), Beograd, 2013.

Vitalić, Sandra, *Neplodna tla*, katalog izložbe, Narodni muzej Crne Gore, Podgorica, 2015. <https://ateljedado.files.wordpress.com/2015/04/katalog-sandra-vitaljic.pdf>. pristupljeno 17.07.2015.

Volkan, Vamik, *Bloodlines – from ethnic pride to ethnic terrorism*, Strans and Giroux, New York, 1997.

Volkan, Vamik, „Intergenerational transmission and 'chosen traumas'“, Moser–Hruskovski R, Rangel L. (eds). *Psychoanalysis at the Political Border*, IUP, Madison, 1996.

Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004.

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

Weiner, Lawrence, „Interview“, *Avalanche*, Spring, MOMA, New York, 1972.

Wells, Liz, *Land Matters – Landscape Photography, Culture and Identity*, I. B. Tauris, London, 2011.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, London, 1974.

Williams, Raymond, *Analysis of Culture, The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1965.

Williams, Val, „Lost and Found in the Family: Tales of Effects“, *Who's looking at the Family?*, Barbican Art Gallery, London, 1994.

Ziauddin Sardar, „Alt. Civilizations. FAQ: 'Cyberspace as the Darker Side of the West'“, in: D. Bell & B. M. Kennedy (eds.), *The Cybercultures Reader*, Routledge, London, 2000, 732–753.

Žižek, Slavoj (ed), „Cynism as a Form of Ideology“, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

Žižek, Slavoj, „Big Brother, or, the Triumph of the Gaze over the Eye“, *CTRL (SPACE): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM, Karlsruhe, 2002.

## Biografija

Andrea Palašti je rođena 1984. u Novom Sadu. Osnovne - diplomatske i master studije završila je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na odseku Fotografija. Pohađala školu za dokumentarni film Ateliers Varan, Pariz/Beograd 2007. godine. Od 2009. godine doktorant-istraživač na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, na odseku za Teoriju umetnosti i medija. Bila je korisnica Stipendije Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije za stipendiranje studenata doktorskih studija i uključivanje u naučno-istraživačke projekte Ministarstva od 2011. do 2013. godine. Takođe je bila angažovana na projektu *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. U okviru projekta saradivala je i na uređenju knjiga i publikacija *Muzikološke studije: Interpretacije - Les beaux excentriques, New Sound, Music Theory and Analysis, Music&Paper Music&Screen*, itd. Bavi se kustoskom praksom i samostalnim umetničkim radom. Do sada je svoje kustoske projekte i umetničke radove predstavila na više samostalnih i grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Dobitnica je nagrade 54. Oktobarskog salona u Beogradu 2013. godine. Živi i radi u Novom Sadu.

### Značajni kustoski projekti i saradnje:

2014/15 - Portreti i sećanja, Projekat Saveza jevrejskih opština Srbije za očuvanje sećanja i edukaciju o Holokaustu, u saradnji sa Savezom jevrejskih opština Srbije i Jevrejskim istorijskim muzejom u Beogradu. Izložba je predstavljena u: Muzej Vojvodine, Novi Sad; Moderna galerija Likovni susret, Subotica; Narodni muzej, Zrenjanin; Bivši Nemački paviljon, Staro Sajmište, Novi Beograd

2014 - 14-14, Fundamentals, 14. Bijenale arhitekture, kustos: Rem Koolhaas, la Biennale di Venezia, Venecija, Italija (u saradnji sa autorskim timom: Aleksandar Hrib, Zlatko Nikolic, Jelena Radonjic, Marko Salapura, Igor Sladoljev; Srđan Keča)

2013 - CLOSE UP&BLOW UP: Rekonstrukcija fotografske slike, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Srbija

2012/14 - Šok galerija, (u sklopu Šok Zadruga/ MMC LED ART, ex-Art Klinika), Novi Sad, Srbija (u saradnji sa: Nikolom Džafom)

### Stipendije i priznanja:

2013

- Nagrada 54. Oktobarskog salona, Beograd, Srbija

- Artist in Residence Program of Campus Culture/ Danube University Krems, u sklopu Archiv der Zeitgenossen, Krems, Austria

- Nida Art Colony, Techno-Ecologies residency (sa Isidorom Todorović), Nida, Litvanija
- Artist in Residence Krems, pozvana od strane Galerie Stadtpark, Krems an der Donau, Austria  
2011
- Ministarstvo Kulture Srbije, produkcija za projekat *Manjina*, Beograd
- Stipendija Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije za doktorante, Beograd  
2010
- Mađarski Kulturni Fond, Kolegij za fotografiju, autorski grant, NKA Budimpešta, Mađarska
- Stipendija *Balassi* Instituta, Budimpešta, Mađarska  
2008
- Mangelos produkcijska nagrada za rad *Albania, a new Mediterranean love*, Beograd
- Finalista Mangelos nagrade, Kontekst galerija, Beograd  
2007
- Stipendija Republičke fondacije za razvoj naučnog i umetničkog podmlatka, Beograd
- Stipendija Eurobanke EFG, Beograd
- Izuzetna nagrada za postignute vrhunske rezultate u umetničkim aktivnostima, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad  
2006
- Stipendija Kolegijuma za visoko obrazovanje vojvođansko mađarskih studenata, Novi Sad

### **Objavljeni radovi:**

*Kolekcija MRNNJ*, u 14-14, XIV Međunarodna izložba arhitekture – La Biennale di Venezia, Srpski paviljon, (ur.) Sladoljev, Igor, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2014.

*The display of the proposals, Re-interpreting the 2013 NAC Techno-ecologies residency proposals*, u *Techno-Ecologies II. Acoustic Space #12*, Rasa Smite, Armin Medosch, Raitis Smits (ed.), 2014.

*Ujfalusi cirkusz*, Izdavačka kuća Forum, Novi Sad, 2013.

*Postkolonijalni subjekt: Adita Mandajam* (mađarski prevod), u *Vizualis kultura, Symposion-Híd*, decembar 2012.

Re-konstrukcija fotografske slike, u *Close-up&blow-up: rekonstrukcija fotografske slike*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2013.

*Između autobiografije i teorije*, AM - Časopis za studije umetnosti i medija, Broj 2, Beograd 2012.

**Radovi objavljeni u knjizi rezimea** - Vojvođansko mađarska naučna konferencija studenata, Novi Sad: Kolegijum za visoko obrazovanje vojvođanskih Mađara:

Knjiga rezimea: 2006 / 5; naslov predavanja: Svetlosne uspomene - Simbolika kamere obscure

Knjiga rezimea: 2007 / 6; naslov predavanja: Beleške - Portret kao predstava kulturnog identiteta

Knjiga rezimea: 2008 / 7; naslov predavanja: Treća lica - Estetika umetničkog videa

Knjiga rezimea: 2009 / 8; naslov predavanja: „Lidérchangok“ - Estetika Geze Čata i Kostolanji Dežea, koatori: Alfred Astaloš, Sič Mihalj, Lehel Njerš i Viktor Križak

Knjiga rezimea: 2010 / 9; naslov predavanja: Kratki rezovi - Fotografija kao dokument i fikcija

### **Radovi za štampu:**

*Rolan Bart i umetnost*, Službeni glasnik, Beograd (izbor tekstova i pogovor)

*Nan Goldin i fotografija kao polje subverzivnog umetničkog delovanja*, u *Umetnost i/ili politika*, urednik Andrija Filipović, Karpos, Loznica



## Značajne izložbe – izbor:

2015

- The post-political and its visual poetics: 10 Easy-To-Get Images to Make You Look Like a President, Galeria Fotografii pf, Centrum Kultury Zamek, Poznan, Poljska, kustosi: Karolina Majewska-Güde i Dorota Walentynowicz / samostalna izložba
- Umetnost u proširenom polju\_Pogled na umetničku scenu Vojvodine 1995/2014, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, autorka Svetlana Mladenov, Stručni saradnici: Aleksandra Sekulić, Ješa Denegri, Sanja Kojić Mladenov, Gordana Nikolić, Vladimir Mitrović
- *Voyage to Europe – From Life to Death to Life*; Residency\_Unlimited, Brooklyn, NY, USA; kustoskinje: Mia David i Zoran Đaković Minniti

2014

- Druga priroda, Galerija PM, HDLU, Zagreb, Hrvatska / samostalna izložba
- The Contemporary Archive – a special collection (Savremeni arhiv – specijalna kolekcija), Archiv der Zeitgenossen, Danube University Krems, Krems, Austria / samostalna izložba
- Put za Evropu – Količina koja nedostaje, bivši Češki kulturni centar, Berlin, Nemačka; kustoskinje: Mia David i Zoran Đaković Minniti
- Stvari koje nestaju – 55. Oktobarski salon, Muzej grada Beograda; kustosi: Nicolaus Schafhausen i Vanessa Joan Müller
- Subdued Existence: Serbian Contemporary Art Scene, Gallery 202, National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan; kustosi: Cheng-Lin Chang, Sanja Kojić Mladenov and Svetlana Mladenov
- FIELDS, Arsenāls Exhibition Hall of LNMM, Riga, Latvia; kustosi: Raitis Smits, Rasa Smite and Armin Medosch

2013

- Niko ne pripada tu više kao ti, 54.Oktobarski salon, Zepter Expo, Beograd, Srbija; kustoski tim Red Min(e)d: Danijela Dugandžić Živanović, Katja Kobolt, Dunja Kukovec and Jelena Petrović
- Ekstravagantna tela: Ekstravagantne godine, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, Hrvatska; concept: KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis
- ROAMING: IDENTITA' DELL'ARCHIVIO (ON FILE), PLATFORMA, MNAC-Anexa, Muzej savremene umetnosti, Bukurešt, Rumunija; kustosi: Alessandro Castiglioni i Ermanno Cristini
- Mediterranea 16, Bijenale mladih BJCEM, Mole Vanvitelliana, Ankona, Italija, kustosi: Charlotte Bank, Alessandro Castiglioni, Nadira Laggoune, Delphine Leccas, Slobodne veze (Nataša Bodrožić, Ivana Meštrov), Marco Trulli i Claudio Zecchi

2012

- FOTODOKUMENTI 02, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; kustosi: Miroslav Karić, Sladjana Petrović Varagić i Una Popović
- Strabismus, Balkan disco & Treća lica, u okviru filmskog festivala MEDUSA3, Skladište, Subotica / samostalna izložba
- Druga priroda, Kultura sećanja (Ratković i Vasić) u okviru 15. Bijenala umetnosti u Pančevu, Galerija Istorijskog arhiva u Pančevu, Srbija

2011

- 255.804 km<sup>2</sup>, HilgerBrot Kunsthalle, Beč, Austrija; kustoskinje: Alenka Gregorič, Mateja Podlesnik