

Dejan Grba

Između infracrvenog i ultraljubičastog

Fotografija u savremenoj umetnosti

Od 1826 kada Joseph Nicéphore Niepce razvija opto-hemijske postupke za beleženje slika i naziva ih heliografija, odnosno od 1839 kada ih usavršava sa partnerom Louis-Jacques-Mandé Daguerreom i dobija prava od francuske vlade za komercijalizaciju a britanski naučnik Sir John Herschel im daje današnje ime, fotografija uspostavlja brojne identitete i doživljava različite istorije.

Fokus ovog predavanja je na fotografiji kao specifičnom sredstvu umetničkog stvaralaštva zasnovanog na eksperimentu i prvenstveno namenjenog galerijsko-muzejskom sistemu prezentacije. Ekspanzija fotografije u savremenoj umetnosti započinje (ponovnim) pronalaženjem novih mogućnosti i primena fotografije u performansu, konceptualnoj umetnosti i land artu tokom šezdesetih godina prošlog veka.

Umetnici u konvencionalnoj fotografiji po pravilu dejstvuju iz samog medija, operišući različitim tehnikama da bi materijalizovali određeni motiv, temu ili ideju dok likovni umetnici koji koriste fotografiju po pravilu imaju slobodniji odnos prema mediju i tehnici. Oni polaze od određene ideje, namere, koncepta i realizuju ih u fotografiji kao najpogodnijem sredstvu. Takva relacija između ideje i medija nastala je pod uticajem modernističkih avangardi, naročito Dade, Marcela Duchampa i Mana Raya čija izjava:

Sada mi zameraju da sam napustio fotografiju. Nisam je napustio. Napustio sam reč fotografija, a to je nešto sasvim drugo. Ne govorim o fotografiji kao što književnik ne govori o svojoj mašini za pisanje.¹

sumira stvaralački pristup fotografiji u likovnim umetnostima. To svakako ne znači da likovni umetnici insistiraju na zanemarivanju tehničkog aspekta fotografije već da mu pristupaju sa samosvešću, fleksibilnošću i očekivanjima koja njihove radove razlikuju od amaterske, porodične, naučne, industrijske, vojne, mas-medijske, modne ili primenjene fotografije.

Istorije

Za razmatranje istorija ili različitih mogućih priča o fotografiji u savremenoj umetnosti možemo uzeti sličnosti, uticaje i razlike između četiri generacije umetnika: Augusta Sandera (1930), Berndta i Hille Becher (1960), Andreasa Gurskog (1980) i Idrisa Khana (2000).²

Studijski fotograf August Sander je u monumentalnoj studiji *Ljudi 20 veka* (1910-1930), koristeći svoju intuiciju i osećaj, bez akademske ili naučne podrške, snimio i katalogizovao oko 40.000 fotografija predstavnika svih društvenih grupacija tadašnje Nemačke. Ideja njegovog projekta i tretman portreta sistematski povezuju dokumentarističku neutralnost i uosećavanje.

Ali i objekti se mogu portretisati, naročito ako su organizovani ljudskom rukom. Sanderovski sistematičnost, tipizaciju, preciznost i osećaj za detalj nalazimo jednu generaciju kasnije kod nemačkih konceptualnih umetnika Berndta i Hille Becher čiji opus je bio posvećen pedantnom beleženju i rearanžiranju varijacija u izgledu arhitektonskih struktura kao što su proćelja kuća, rezervoari, pumpe i, naročito, industrijska postrojenja.

Njihov student na Düsseldorfskoj akademiji **Andreas Gursky** je koristeći slične kvalitete – značaj tačke gledišta, preciznost kompozicije, tehničku virtuoznost i osećaj za detalj – razvio složenu, ambivalentnu poetičku platformu da bi zabeležio i reflektovao civilizacijsku fenomenologiju kraja 20 i početka 21 veka. Slično važi i za druge umetnike Düsseldorfske škole fotografije kao što su Thomas Ruff, Thomas Struth i Candida Höfer.

Četrdeset godina posle Berndta i Hille Becher, britanski umetnik Idris Khan pravi neku vrstu (ironične? cinične?) kompjuterski podržane interpretacije njihovog rada. On skenira sve pojedinačne fotografije, kojih može biti nekoliko desetina ili stotina, iz neke od njihovih serija i superimponira ih u jednu sliku. Likovno komprimovanje je moćan postupak kojim se služe i drugi savremeni umetnici. Američki umetnik Jason Salavon je razvio softver koji proračunava srednje vrednosti valera i hromatskog zasićenja piksela kod više superimponiranih fotografija, na primer u seriji *Every Playboy Centerfold* (1988-1997). Sličnu tehniku koristi drugi američki umetnik Jim Campbell superponirajući sve sličice (frejmove) filmova kao što su *Psycho* (1960) ili *Citizen Kane* (1941). Kanadska umetnica srpskog porekla **Slavica Panić** domišljato stvara novi način fotografske superpozicije u seriji *Portraits of Diversity* (2004) u kojoj su po dve razvijene velikoformatne fotografije isečene u tanke horizontalne i vertikalne trake koje su zatim ručno isprepletene.

Identiteti

Ručni rad kojim **Slavica Panić** otvara igru sa vizuelnim identitetom dovodi nas i do velike teme identiteta u fotografiji kao i do podjednako značajnog pitanja identiteta same fotografije. Oba identiteta su nestabilna i zavise od mnoštva činilaca, naročito od konteksta: međudnosa materijalnih okolnosti, percepcija i znanja u doživljaju.

Minimalnim neasvršenostima kojima razotkriva postupak sopstvenog maskiranja pred foto aparatom, britanska umetnica Gillian Wearing stvara paradoksalnu seriju autoportreta u ulozi drugih.

Proširivanjem takvog konteksta i zeligovskom³ *ad hoc* mimikrijom, korejsko-američka umetnica Nikki S. Lee postiže sličan efekat ali sa drugačijim konsekvencama i komentarima. I minimalne manipulacije u tehnici snimanja mogu da postanu neka vrsta identitetske odrednice subjekta ili motiva, na primer u radu francuske umetnice Valérie Belin (retuširanje), američkog umetnika Davida Levinthala (makro fotografija) ili argentinskog umetnika Estebana Pastorina Diaza (*tilt-shift* fotografija).

U *tilt-shift* fotografiji pejzaža koja daje iluziju makro-fotografije, udaljenost i ugao gledanja (takozvana ptičija perspektiva) su od presudnog značaja. Tehnikom ortografske fotografije koja se koristi u

kartografiji, nemački umetnik Andreas Gefeller stvara jednostavne, ali impresivne 'portrete' civilizacijski aranžirane prirode. Postupak kolažiranja, kojim Gefeller spaja male sekcije u veliku završnu sliku, pretvara se u svojevrsnu metaforu u opusu američkog umetnika Chrisa Jordana.

Identitetsko ispitivanje fotografije, međutim, može biti naročito efektno ako se sprovodi na tehnološki nižem, fizičkom i hemijskom nivou nastanka slike. Primer za to je nemačka umetnica Vera Lutter koja pretvara čitave sobe u *camere obscure* kojima, bez sočiva i u dugim ekspozicijama, snima spoljašnji prostor na fotografsku emulziju postavljenu na unutrašnji zid. Ili, studenti i profesori teksaškog Univerziteta u Austinu koji se svojom genetski modifikovanom, fotoosetljivom bakterijom *Escherichia Coli* pozicioniraju negde između nauke i umetnosti.

Njihovi projekti potvrđuju opservaciju Michela Frizota da je fotografija uvek između nauke i umetnosti i podseća nas da u razmatranju ne samo fotografije nego i umetnosti i kulture treba uvažavati njihov kompozitni karakter i protkanost sa drugim oblastima ljudskog stvaralaštva. U tom smislu, još jedna izjava Mana Raya:

Kada bi mi učenici pokazali svoje čudesne oglede, kada bi pravili fotografije 30x40 cm [...] bio sam prinuđen da im kažem: to jeste vaša fotografija, ali niste je vi napravili. Napravio ju je profesor Carl Zeiss kome je bilo potrebno devet godina da izračuna elemente objektiva koji vama danas omogućavaju da snimate svaku mrlju na licu.⁴

ukazuje na važnost upoznavanja i razumevanja umetnosti (koja koristi fotografiju) i stvaranja sopstvenog kritičkog odnosa prema njoj, ali i na značaj organizovane podrške mladim ljudima spremnim da se upuste u takvu avanturu.

Bibliografija

- Michel Frizot, *A New History of Photography*, Könemann, 1999.
Uta Grosenick & Thomas Seelig, *Photo Art*, Thames & Hudson, 2008.
Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2009.
Lothar Schirmer, *The Düsseldorf School of Photography*, Thames & Hudson, 2009.
William A. Ewing & Nathalie Herschdorfer, *reGeneration²*, Thames & Hudson, 2010.

Linkovi

- <http://www.iheartphotograph.blogspot.com>
<http://www.madeinphoto.fr>
<http://www.ubu.com>
<http://tinyurl.com/infra-ultra> (prikaz ovog predavanja sa reprodukcijama)

Napomene

¹ Navedeno prema *Man Ray, Razgovori sa Pierreom Bourgadeom*, Likovne sveske, br. 6, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, str. 184.

² Pri posmatranju i vrednovanju primera u ovom predavanju treba, kao i uvek, imati u vidu da postoje značajne razlike između reprodukcije umetničkog dela i njegove originalne prezentacije.

³ Leonard Zelig, izmišljeni junak filma *Zelig* Woodyja Allena iz 1983, koji se izgledom, držanjem, bojom kože, govorom i ponašanjem poistovećuje sa ljudima u svakom okruženju u kojem se nađe.

⁴ Navedeno prema *Man Ray, Razgovori sa Pierreom Bourgadeom*, Likovne sveske, br. 6, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, str. 184.