

UNIVERZITET UMETNOSTI
U BEOGRADU

Fakultet primenjenih umetnosti

Doktorske umetničke studije

Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorska disertacija

PASJI ŽIVOT

Fotografski dokument nove realnosti
u virtuelnom prostoru

Autor: Jovan Marjanov 15/2017

Mentor: Vladislav Šćepanović, redovni profesor

Beograd, septembar 2024

SADRŽAJ

Apstrakt	5
Summary	6
1 Uvod	
1.1 Uvodna razmatranja	8
1.2 Umetnička interesovanja i pristup	9
2 Teoretska osnova rada	
2.1 Fotografija - istorija i razvitak	10
Instant fotografija	12
Digitalna fotografija	14
2.2 Fotografija i umetnost	14
2.3 Fotografija kao istina	18
2.4 Fotografija kao deo spektakla	23
2.5 Digitalni svet	27
Problemi digitalnog prostora	33
2.6 Termin postfotografije	34
2.7 Fotografija i društvene mreže	36
3 Opis umetničkog projekta	
3.1 Naziv rada	40
3.2 Polazne ideje: Iluzija	41
3.3 Slobodno vreme	45
3.4 Pasji život – praktični deo rada	49
3.5 Izložba	51
4 Zaključak	
4.1 Zaključna razmatranja	58
4.2 Doprinos umetničkog projekta	59

5 Literatura	64
6 Biografija autora	68
7 Dokumenta	
Izjava o autorstvu	71
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije	72
Izjava o korišćenju	73

Apstrakt

Doktorski umetnički projekat “Pasji život” se bavi percepcijom modernog društva kroz distribuciju fotografija na društvenim mrežama kao i problemima na koje pojedinac nailazi u potrazi za smislom života. Osnovu praktičnog rada čini serija dokumentarnih fotografija distribuirana u virtuelnom okruženju, da bi kasnije bile izložene u galeriskom prostoru na ekranima prenosivog - mobilnog telefona. U teoretskom delu rada istražićemo kako je nastala fotografija, koji je njen odnos prema drugim umetničkim praksama kao i njenim uticajem na celokupno moderno društvo. Pored toga pokušaću da utvrdim ulogu fotografije u razvoju tehnološko kapitalističkih sistema kao glavnog sredstva komunikacije na društvenim mrežama. Početak rada je vezan za hronološko istraživanje određenih promena kako u društvu tako u umetnosti koje su kroz istoriju oblikovali i usmerili čoveka na određen način života. Ispitivanjem određenih problema u komunikaciji u umetnosti, sa posebnim osvrtom na nastanak fotografije i promene umetničke paradigme, ovaj rad pokušava da nađe veze i paralele kao i određene repetitivne prakse u ponašanju čoveka. U kasnijem delu rada preispitujem narativ pasjeg života i pokušavam da utvrdim šta taj izraz znači u sadašnjem vremenu.

Kroz pažljivo sortiranje fotografija i poznatim tipološkim pristupima ovaj rad skreće pažnju na univerzalni apsurd statusa u društvu, na pasji život koji je uskraćen za najbitnije stvari kao što su ljubav, sreća i sloboda.

Ključne reči: fotografija, društvene mreže, kapitalizam, konzumerizam, slobodno vreme, moderan život, mobilni telefon.

Summary

The doctoral art project “Dog’s Life” deals with the perception of modern society through the distribution of photos on social networks, as well as the problems that an individual encounters in the search for the meaning of life. The basis of the practical work is a series of documentary photos distributed in a virtual environment, to be later displayed in art gallery on the screens of a portable mobile phone. In the theoretical part of the work, we will investigate how photography was created, what is its relationship to other arts, as well as its influence on the entire modern society. I will also try to determine the role of photography in the development of technological capitalist systems as the main means of communication on social networks. The beginning of the work is related to the chronological research of certain changes both in society and in art, which throughout history shaped and directed man to a certain way of life. By examining certain problems in communication in art, with special reference to the emergence of photography and paradigm changes in art, this paper tries to find connections and parallels as well as certain repetitive practices in human behavior. In the later part of the work, I reexamine the narrative of the dog’s life and try to determine what the term means in the present time.

Through careful sorting and a well-known typological approach, this work draws attention to the universal absurdity of status in society, to a dog’s life that is deprived of the most important things such as love, happiness and freedom.

Keywords: photography, social networks, capitalism, consumerism, free time, modern life, mobile phone.

1 Uvod

1.1 Uvodna razmatranja

Doktorski umetnički projekat *Pasji život*, realizovan na doktorskim umetničkim studijama Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, inspirisan je problemima savremenog čoveka u društvu.

Kako je fotografija i fotografski medij polje umetnosti koje izučavam, a ona ima istorijski možda najveći uticaj na promene koje su se desile u savremenom društvu, ono što ću pokušati da ispitam je koliko se fotografija promenila kao medij, u kojoj meri je uticala na društvene promene, kao i koliko se promenio odnos korisnika prema fotografiji. Ono što je indikativno i veoma važno za ovaj rad je na koji način fotografija komunicira sa okolinom i vrtoglavi rast popularnosti fotografije usled tehnoloških promena u prenosu informacija. Tačnije, koja je uloga fotografije u digitalnom dobu?

Zbog mogućnosti svakog da se bavi fotografijom u onom fundamentalnom smislu dolazi do zasićenja tržišta fotografijama, tako da i ako postoji kvalitetan sadržaj negde u tom tehnokratskom okeanu podataka, taj sadržaj veoma teško dolazi do očiju javnosti. Razlog ovakvog razvoja događaja pronalazimo u hibridnim kapitalističkim sistemima, gde se fotografisani prizori koriste kao sredstvo za privlačenje korisnika sadržaju koji se neselektivno prezentuje u besmislenim količinama, da bi kao završni rezultat dobili konzumenta zavisnog od sadržaja.

1.2 Umetnička interesovanja i pristup

Ovaj rad je prvenstveno fotografska manifestacija sveta oko nas. Kroz krajnje konvencionalne dokumentarne fotografije trudim se da približim gledaocu život najboljeg čovekovog prijatelja, dok insistiram na tehničkim ograničenjima koje mi daje mobilni telefon i njegova primitivna kamera. Na taj način pokušavam da se posvetim osnovnim elementima likovnog oblikovanja kao što su kompozicija i kadar i kao rezultat dobio u fotografskom slengu što “čistiju” fotografiju oslobođenu nepotrebnih informacija. Kao inspiracija za samu temu poslužili su mi neki od radova američkog fotografa Eliota Erwita (Elliott Erwitt) dok sam kompoziciju, rakurs i određene momente zapazio kod Brusa Gildena (Bruce Gilden) takođe istaknutog američkog uličnog fotografa, kao i kod belgijskog umetnika Francisa Alija (Francis Aly).

Snimanje fotografija u ovom konkretnom slučaju je samo početna faza projekta, ili stvaranje sadržaja za finalnu instalaciju koja će se sastojati iz serije digitalnih fotografija projektovanih na ekranima mobilnih telefona. Ono što se razlikuje od tradicionalnih umetničkih metoda jeste sam proces prikupljanja materijala koji se može videti u digitalnom javnom prostoru mnogo pre nego što će biti izložen u galeriji. Razlog za ovakav vid transparentnog procesa u nastajanju umetničkog dela jeste komparacija iskustava, reakcija javnosti na fotografski sadržaj kao i lak pristup materijalu za buduće istraživače.

Pored fotografskih i umetničkih znanja, bilo je potrebno da usavršim različite tehničke prakse u izradi elemenata za izložbu koje je podrazumevalo znanja iz obrade drveta, industrijskog dizajna, osnove elektrotehnike kao i pronalaženje raznih softverskih rešenja za finalnu prezentaciju. Ovakvim interdisciplinarnim pristupom umetničkom projektu nameravam da na drugačiji način približim fotografski medij gledaocu i otvorim diskusije na temu uloge umetnika u modernim umetničkim praksama.

2 Teoretska osnova rada

2.1 Fotografija - istorija i razvitak

Da bi mogli da razumemo sve što se dešava u sadašnjem vremenu u smislu razvoja fotografskog medija, percepcije fotografske slike kao i društvenog uticaja fotografije, prvo moramo da razumemo šta je fotografija i koji je put prešla da bi ustanovila status koji danas zavređuje. Mnogo puta do sada je ispričana priča o neverovatnim naporima raznoraznih pronalazača i naučnika ne bi li uspeali da sačuvaju magične projekcije kamere opskure. Kad kažem magične, tu aludiram na neverovatan fizički fenomen za koji danas poznajemo kao zakone prelamanja i refrakcije svetla.¹

Da bi fotografija nastala u onom obliku koji danas poznajemo, bilo je potrebno da se steknu neophodni uslovi za ovakav pronalazak, a to je niz društvenih promena koje su nastupile kao posledica industrijske revolucije, Valter Benjamin osvrćući se na taj fenomen kaže:

“Magla polehla po prvim koracima fotografije nije baš ni tako gusta poput one koja pokriva početak štamparstva; važnije od te magle za fotografiju je što je više njih naslućivalo da je kucnuo čas da fotografija bude otkrivena; bili su to ljudi koji su, nezavisno jedni od drugih, stremili istom cilju; u tamnoj komori (camera obscura) ustaliti slike, poznate barem još od Leonarda. Kad je to, posle nekih pet godina napora, u isto vreme uspelo Nijepsu i Dageru, država je, iskoristivši poteškoće sa kojima su se, u pogledu prava na patent, suočili izumitelji, i obešteti ih, stvar proglasila javnom.”²

Dakle ne samo da su postojala znanja i sredstva da se fotografija patentira već je postojala i društvena potreba za takvom vrstom pronalaska.

¹ Kažić Dragoljub, *Elementarna tehnika fotografije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981, str. 44.

² Benjamin, Valter, (Benjamin Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006, str. 13.

Kamera opskura što u bukvalnom prevodu sa Latinskog jezika znači mračna soba je predstavljala objekat neodređenih dimenzija gde smo uz pomoć jednog kontrolisanog otvora kroz koji je prolazila svetlost mogli da dobijemo projekciju prizora prema kome je otvor bio orijentisan. Kada sam pomenuo da je kamera opskura objekat neodređenih dimenzija, na početku je to bila prostorija sa rupom u zidu, što je kasnije sa potrebama korišćenja na različitim lokacijama modifikovano na prenosive modele sa integrisanim sočivom koji sve više i više podsećaju na fotografsku kameru.

Ono što nazivamo fotografijom nije mogla kamera opskura da obezbedi niti bilo kakva druga optička mašina. Fotografija je pronađena odnosno patentirana kao svojevrsna tehnika pisanja svetlom, tako da se glavni pronalazak svodio na proces kako da sačuvamo tu projekciju koju je proizvodila kamera. 1826. godine nastaje prva zabeležena fotografija "Pogled sa prozora u le Grasu" Nićifora Niepsa (Joseph Nicéphore Niépce) i time započeto putovanje dugo skoro 200 godina u razvoju fotografije. Luj Dager (Louis Daguerre) i Henri Foks Talbot (William Henry Fox Talbot) nastavljaju tamo gde je Nijeps stao i predstavljaju patente kao što su Dagerotipija i Talbotipija. Talbot kasnije usavršava Talbotipiju i naziva je Kalotipija što će kasnije uz manje modifikacije biti fotografski proces koji se nije značajno promenio sve do pojave digitalne fotografije. Na isti način kao što je nastala i prva fotografija, danas nastaje fotografija unutar mobilnog telefona i najsavremenijeg digitalnog fotoaparata. Iz ovog razloga kao i nekih razloga o kojima ću više pričati u narednim poglavljima, fotografije koje su nastale za potrebe ovog projekta isključivo su zabeležene mobilnim telefonom.

Dakle fotografija danas nesumnjivo brže transformiše svetlost u finalni proizvod, ali se njena suština nije promenila. Ono što se promenilo jeste proizvod fotografije. Da bi smo objasnili te promene, prvo moramo da objasnimo kako funkcioniše fotografski proces. Kako nastaje ono što nazivamo fotografija?

U najkraćim crtama, kada svetlost padne na foto osetljivi materijal nastaje ono što zovemo latentna slika ³ koju ne možemo videti sve dok uz pomoć određenih hemikalija takozvanih razvijача ne uklonimo one delove koje nisu imale dodir sa svetlošću i materijal postaje proziran dok se partije koje su imale dodir sa svetlom zacrne. Posle procesa

³ Lazić, Dubravka, Tatarević, Vladimir, *Fotografija*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2014, str. 15.

razvijanja i dalje nismo u mogućnosti da vidimo fotografsku sliku sve dok kasnije sa drugom hemikalijom koju nazivamo fiksir ne fiksiramo trajnu fotografiju koju vidimo kao negativsku sliku na filmu, ceo proces razvijanja je neophodno da se odvija u apsolutnom mraku. Kasnije u laboratoriji projektujemo svetlo kroz fotografski film na fotoosetljivi papir i kao rezultat dobijamo ono što nazivamo fotografijom.

Kod digitalne fotografije se primenjuje sličan princip. Dakle kada svetlost dođe u kontakt sa senzorom osetljivim na svetlo unutar kamere, senzor apsorbira čestice svetlosti (fotone) kroz milione piksela osetljivih na svetlost i pretvara ih u električne signale. Ove električne signale zatim tumači kompjuterski čip, koji ih koristi za proizvodnju digitalne fotografske slike. Fotografiju zatim možemo videti samo putem računarskog monitora ili drugog elektronskog uređaja za projekciju digitalnih fajlova.

Dakle ono što je fotografija izgubila je fizička prisutnost, dok se znatno skratilo vreme koje je bilo potrebno da bismo ugledali fotografiju po prvi put. Stoga da bi napravili fotografiju u digitalnoj tehnologiji u njenom tradicionalnom obliku, potrebno je da je odštampamo koristeći digitalni štampač.

Instant fotografija

Da bi razumeli potrebu za fotografiju koja je prednjačila digitalnom dobu i možda podstakla istraživače da fotografiju unaprede, vratimo se u XX vek, tačnije u 1948. godinu kada je američki naučnik i istraživač Dr. Edwin Land (Edwin Herbert Land) predstavio svetu prvu kameru za izradu instant fotografija. Land ovu vrstu fotografije naziva Polaroid fotografijom, kako se kasnije zvala i kompanija koja je izrađivala ovu vrstu fotografske kamere i potreban materijal neophodan za instant fotografiju. Za razliku od tada već ustaljenog fotografskog procesa dobijanja fotografija na negativskom filmu, instant kamere su od trenutka kad ekponirate fotografiju za manje od minuta davale kao proizvod fotografiju na foto papiru. Ceo proces se odvijao unutar kamere potpuno automatizovano.

Edvin Land je u svojoj izjavi za štampu na pitanje kako je došao na ideju da proizvede ovakvu vrstu kamere, izjavio da je ideja potekla od njegovog trogodišnjeg sina koji je želeo da fotografiju odmah vidi pošto je snimak eksponiran. Iako je ova izjava delimično tačna kad se uzme u obzir da su dva slična patenta već bila zaštićena u Francuskoj i Nemačkoj, a Land je samo prvi uspeo da ideju sprovede do konkretnog proizvoda. Ova vrsta fotografija je naišla na široku upotrebu pre svega u amaterskim krugovima, ali i u fotografskim praksama kao što su napr. kriminalistička i modna fotografija.⁴

Zanimljivo je stati i zamisliti se zašto je potrebno da se fotografija odmah vidi? Odgovor verovatno leži u samoj prirodi čoveka koji se bori sa ograničenim vremenom koji ima u životu i konstantnoj potrazi za besmrtnošću, kao i posledicom industrijske proizvodnje koja je postavila nove zahteve efikasnosti i brzine.

Kada je Džordž Istman (George Eastman) osmislio biznis model u vidu servisa za buduće fotografe pod krilaticom: “Vi samo pritisnite dugme, a mi ćemo obaviti ostalo”⁵ jasno je targetirao određenu grupu ljudi koju zanima isključivo proizvod. Po istom modelu fotografija se razvija do trenutka kada samo treba da se pritisne dugme, a mašina će da uradi ostalo. Naime fotografijom se u njeno zlatno doba koje se vezuje za početak 20. veka do 80ih godina 20. veka smatrala fizičko hemijska promena na fotografskom filmu u vidu negativske slike, da bi kasnije pozitivskim procesom došli do fotografije na foto papiru. Dakle kao i svaka materijalizacija umetničkog ili faktografskog dela proizvod je bio fizičke prirode. Ono što se značajno izmenilo za fotografiju jeste medij odnosno materijal koji beleži fotografsku sliku. Ono što je nekada bio hemijski proces danas je elektronski, ono što je bio fotografski film, danas predstavlja fotoosetljivi senzor.

⁴ Malić, Goran, *Slike u srebru*, Beograd, Fotogram, 2001, str. 154.

⁵ Lazić, Dubravka, Tatarević, Vladimir, *Fotografija*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2014, str. 22.

Digitalna fotografija

1975. godine inženjer zaposlen u kompaniji Kodak Stiv Sason je dobio zadatak da tada već razvijeni patent CCD senzora⁶ koji se uveliko koristio u elektronskim video kamera-
ma primeni na fotografiju. Kao rezultat toga nastao je prvi digitalni fotoaparat. Veoma
robusan i težak, koristio je elektromagnetnu celuloidnu traku kao memorijski prostor,
gde ste potom učitali fotografiju da bi rezultat mogli da vidite na ekranu televizora.
Bilo je potrebno 23 sekunde da zabeleži crno-belu fotografsku sliku rezolucije od 0.01
megapiksela.⁷ Čelnici kompanije Kodak nisu bili preterano zainteresovani da ulažu u
razvoj ovog proizvoda uz kostataciju: "Zašto bi iko želeo da pravi fotografije na ovaj
način, kada već može da pravi fotografije na filmu".⁸ Šest godina kasnije na tržištu se
pojavljuje prvi digitalni fotoaparat Sony Mavica.

Kao savršena vizuelna forma koja ne podražava već prikazuje stvarnost, fotografija se
veoma brzo razvijala i odmah našla u rukama umetnika koji su svedočili jednom od
najvažnijih izuma 19. veka. Pitanje nije bilo da li će se osamostaliti kao umetnička for-
ma nego koliko je vremena potrebno za to.

2.2 Fotografija i Umetnost

U ovom poglavlju treba da ustanovimo položaj fotografije u odnosu na tradicionalne
umetničke prakse, kao što bi to bile slikarstvo i vajarstvo na primer. U svojoj knjizi
"O fotografiji i umetnosti" Valter Benjamin se bavi temama kao što su autentičnost
i originalnost umetničkog dela. Početna premisa i diskusija vezana za fotografiju se
tiče mogućnosti kopiranja umetničkog dela, a pošto je moderna fotografija nastala u
ovom obliku i popularizovala se isključivo zbog svoje moći beskonačne reprodukcije,
postavlja se pitanje originala u umentosti ili kako Benjamin voli da kaže aure umet-
ničkog dela.⁹

6 CCD(Charged couple device) – Vrsta senzora koji ima mogućnost prevođenja svetlosti u elektronski signal.

7 Lazić, Dubravka, Tatarević, Vladimir, *Fotografija*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2014, str. 99

8 Preuzeto iz intervjua sa Stivom Sasonom za e-magazin Petapixel <https://petapixel.com/how-steve-sasson-invented-the-digital-camera/>

9 Benjamin, Valter, (Benjamin Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006, str. 102.

Pojava fotografije je definitivno promenila gledišta i stavove raznih umetničkih grupa i mislioca u XIX veku. Dok je postojala grupa ljudi koja je smatrala da je umetnost nešto što je produkt samo ljudskog opažanja i unikatne veštine i da fotografija nije ništa drugo nego disciplina koja bi mogla da zainteresuje krajnje netalemtovane i one koji su spremni da prepuste svoje stvaralaštvo mašini, da je to aparatura koju koriste naučnici i amateri ali nikako pravi umetnici. Poznati francuski pesnik i kritičar Šarl Bodler se pribojavao da će fotografija istisnuti ili iskvariti umetnost ¹⁰. Sa druge strane postojali su umetnici koji su slavili dolazak fotografije kao nešto što će napokon doneti neophodnu istinu umetničkom stvaralaštvu.

Liz Vels nam u svojoj knjizi *Fotografija*, citira mišljenja tadašnjih teoretičara i umetnika.

“Fotografija, stoga, mora da se vrati svojoj prvoj dužnosti, a to je da bude sluškinja umetnosti i nauci, ali njihova vrlo ponizna sluškinja, poput štampe i stenografije, koji nisu ni stvorili ni zamenili 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 svakoga kome je apsolutna materijalna tačnost potrebna iz profesionalnih razloga.” ¹¹

U ovom citatu jasno vidimo Bodlerovo pozicioniranje fotografije kao krajnje inferiorne discipline u odnosu na nauku i umetnost. Reagovanje intelektualne javnosti na fotografiju je imalo uticaja na fotografsku zajednicu tako da se jedna grupa fotografa opredelila za podređivanje fotografije slikarstvu tako što će praviti neoštre fotografije i često kombinovati tehnike grebući i slikajući po fotografijama, dok je postojala druga grupa fotografa koji su slavili sve kvalitete koje fotografija donosi i držali se strogo fotografske tehnike. ¹²

¹⁰ Bodler, Šarl (Baudleaire Charles) kod Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 19.

¹¹ Bodler, Šarl (Baudleaire Charles) kod Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 19.

¹² Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 20.

Dakle fotografiji se zamera njena veštačka priroda, ili neprirodna tačnost, uglavnom se referiše i na to da je ljudsko delovanje u nastajanju umetničkog dela minimalno i da je rezultat uglavnom trivijalan.

Sa druge strane Benjamin se osvrće na probleme reprodukcije kod fotografije i uviđa da je jedan od problema mehanički reprodukovanog dela nedostatak *ovde i sada* jer kako tvrdi Benjamin formulacija *ovde i sada* daje originalu njegovu autentičnost.

Nije nikakva tajna da su se kroz istoriju stvari reprodukovale tehnički poput odlivaka skulptura i litografskih otisaka, ali sa fotografijom je po prvi put ruka oslobođena od stvaranja umetničkog dela već je samo oko uključeno u proces. Problem originala i autentičnosti kod fotografije je kako primećuje autor taj što original kod fotografije nije trenutak kada svetlost padne na fotoosetljivi materijal. To je po njemu već kopija, budući da je original ono što je ispred aparata.¹³

“Tehnička reprodukcija može odraz originala da stavi u situacije koje nisu dostupne samom originalu. Pre svega omogućava mu susrete sa primaocem, bilo u vidu fotografije ili u vidu nasmimljenih gramofonskih ploča. Katedrala napušta svoje mesto da bi se našla u studiju nekog ljubitelja umetnosti; horsko delo koje je bilo izvedeno u koncertnoj dvorani ili pod vedrim nebom, može se slušati u sobi.” U nastavku autor dodaje još i ovo: *“Ono što ovde izostaje, moguće je sažeti u pojmu aure i reći: u razdoblju tehničke reproduktivnosti umetničkog dela propada ono što je njegova aura.”*¹⁴

Ono što je zamerano fotografiji uglavnom se vezivalo za istorijske periode kada je kritikovana, dok nove tendencije na svetskoj umetničkoj sceni fotografiju slave baš zbog njene moći mehaničke reprodukcije koju prihvataju umetnici u prvoj polovini 20. veka. Liz Vels naziva fotografiju glavnim nosiocem Modernizma.¹⁵

13 Benjamin, Valter, (Benjamin Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006, str. 101.

14 Benjamin, Valter, (Benjamin Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006, str. 102

15 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 27.

Suzan Sontag se sa druge strane osvrće na elitističku etiketu koju je fotografija nosila u ranom periodu, gde vidi razlog neprihvatanja umetničke javnosti:

“To doba kada je snimanje fotografija zahtevalo nezgrapnu i skupu napravu - igračku promućurnih, bogatih i opsednutih - zaista izgleda daleko od ere elegantnih džepnih kamera koje svakome nude mogućnost da pravi snimke.”¹⁶

Dalje Sontag dodaje da tek pošto se industrijalizovala, fotografija nalazi svoje mesto na umetničkoj sceni, razlog tome je što je industrijalizacija ponudila društvenu upotrebu fotografije i zbog toga kritikovana, sama kritika je pojačala samosvest o fotografiji kao umetnosti.¹⁷

Razvoj tehnologije i ekonomski potencijal fotografije rezultirao je da je danas fotografija dostupna svakom ko želi da se bavi ovom praksom. Borba sa umetničkim establišmentom je okončana nezvanično nekih 150 godina nakon prve izrađene fotografije. Naime kraljevska akademija u Londonu je 1989. godine postavila prvu fotografsku izložbu - *Umetnost fotografije* (The art of photography) i time odala priznanje fotografiji kao umetničkoj praksi. Ovo ne znači da se do tada nisu izlagale fotografije u galerijama, ovo je značilo da se fotografija izdigla iz dokumentarnog sredstva koja je opsluživalo nauku i društvo u autentičan autorski izraz u umetnosti.¹⁸

Danas je opšte poznato da se fotografija od samog nastanka nije mnogo razlikovala od drugih dvodimenzionalnih vizuelnih radova, sadržavši unutar svog okvira sve elemente likovnog izražavanja, pitanje debate je od samog početka bilo uloga fotografa u fotografskom procesu koji se odvija na nivou opažanja i ideje, dok fotografska kamera beleži odabrani motiv totalno mehanički. Bilo je potrebno da dođe masivnih društvenih promena da bi se ideja napokon prihvatila kao umetnički izraz.

16 Sontag, Suzan (Sontag Susan), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 17.

17 Sontag, Suzan (Sontag Susan), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 17.

18 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 337.

2.3 Fotografija kao istina

Kako se fotografija razvijala kao samostalni medij, kako u društvenom životu tako i u umetničkoj praksi vremenom su stvoreni žanrovi i klasifikacije. Danas u fotografskom rečniku možemo naći razne vrste ili žanrove koji se odnose na tehniku snimanja napr. eksperimentalna fotografija ili se pak odnose na temu koju fotograf obrađuje pa tako imamo žanrove kao što su portretna ili pejzažna fotografija. Naravno nema ničeg novog kod ovih podela koje su postojale kroz istoriju kod gotovo svake umetnosti, dok se jedan termin izdvojio i vezao isključivo za filmsku i fotografsku praksu, a to je dokument.

Naime prvi put je ovaj termin upotrebio Džon Grierson (John Grierson) 1926. pokušavajući da nađe pravi termin za filmove koji će zameniti kako ju je nazvao “holivudsku fabriku snova”.¹⁹ Termin dokumentarno koristimo i danas za fotografije koje predstavljaju činjenično stanje ili stvarnost. Kako je fotografija po svojoj prirodi objektivni posmatrač njen proizvod je uvek i bio nekakva vrsta dokumenta, sve dok se ne izmeni u postprodukciji onda gubi taj status i nazivamo je fotomontaža. Ono što se smatralo dokumentarnom fotografijom sa druge strane je ona fotografija na koju fotograf nije imao uticaja već je zabeležio prizor koji se zatekao ispred kamere. Dakle to je fotografija koja nije režirana kao što to može biti modna fotografija ili portretna fotografija.

*“Fotožurnalizam ili dokumentarnost vezuje činjenica da oba teže ka specifičnom odnosu prema stvarnosti: treba da nam pruže precizan i autentičan pogled na svet. Ova tvrdnja je često bila osporavana po brojnim osnovama. Možda je najjednostavniji i najočigledniji test autentičnosti da se zapitamo da li je ono što se nalazi ispred fotografskog aparata i što treba da bude fotografisano, sam fotograf prethodno aranžirao, namestio ili promenio.”*²⁰

U ranoj fazi istorije fotografije otkriveni su brojni slučajevi obmane i zloupotrebe ovog medija. Od primitivnih i onih majstorski odrađenih fotomontaža koje su predstavljale i danas predstavljaju ozbiljne povrede fotografske dokumentarne etike, do pažljivo

19 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 94.

20 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 97.

režiranih scena navodne realnosti. Najzanimljiviji po mom mišljenju je slučaj Doktora T.J. Barnard-a. Pomenuti doktor se 1876. godine našao pred sudom optužen da je obmanjivao javnost koristeći fotografije kao dokaz. Na jednoj seriji fotografija su se nalazili siročići koji su bili pod njegovim starateljstvom prikazani kako odrpani i prljavi tumaraju ulicama, dok su na drugoj seriji fotografija prikazani okupani i fokusirani na neki koristan posao. Kako su tvrdili tužioci, a kasnije je i sam doktor priznao deca na fotografijama su imala jasne instrukcije šta da rade, čak je jedna devojčica igrala više uloga pa je na jednoj fotografiji "glumila" čistačicu, dok je na drugoj bila prodavačica šibica.²¹ Ovakve vrste obmana znatno su uticale na već postojeće debate o autentičnosti fotografije i pokrenule nova pitanja koja se bave istinom koju bi fotografija trebalo da predstavlja. U već pomenutoj knjizi *Fotografija* Liz Vels definiše dokumentarnost na sledeći način:

*"Oblast dokumentarnog bila je i ostala problematična, mada su se s vremenom razvile brojne konvencije i prakse da bi se razgraničila "autentična dokumentarnost" od ostalih sličnih projekata. Smatralo se da ostavljanje crnog okvira oko slike dokazuje da je oku posmatrača dostupno sve što je kamera zabeležila. Nekada su i scene snimane pomoću blica proglašavane neprihvatljivima, jer je za fotografiju jedini pravi izvor svetlosti bila prirodna svetlost. Pojavila se pomalo rudimentalna tehnička etika dokumentarnog rada koja je "garantovala" autentičnost fotografske slike... Već smo primetili da se, i pored estetske potrebe za lepo komponovanim snimcima, nelegalnim činom smatra svaki pokušaj dokumentarnog fotografa da prethodno konstruiše i aranžira lokaciju koju snima."*²²

Pretpostavićemo kada uzmemo u obzir da su još u XIX veku ljudi pokušavali da zloupotrebe fotografiju i predstave stvarnim ono što je režirano, ili naknadno izmenjeno da je to znatno lakše uraditi danas kod digitalne fotografije. Pa odgovor je i da i ne. Obzirom da se digitalni zapis razlikuje od analognog po tome što kod digitalnog imamo tačan broj piksela na ekranu, zbog njene binarne prirode kada izmenimo bilo šta to je lako dokazivo, dok je količina informacija kod analogne fotografije beskonačna kao što je to slučaj kod slikarstva napr. stoga moramo da se oslanjamo na lični utisak i mno-

21 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 98.

22 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 99.

go komplikovanije forenzičke metode. Isto tako svaki digitalni fotografski zapis, pa i onaj koji je nastao upotrebom primitivnijih kamera ima svoj *digitalni potpis* (EXIF).²³ Svaki fajl sadži unutar sebe datoteku koja ima informacije o tačnom trenutku nastanka fotografije, serijski broj uređaja pa čak i tačnu lokaciju gde je fotografija nastala, dok sa druge strane ako nađete neki fotografski negativ i ako nisu zabeleženi osnovni podaci kao što su mesto nastanka, vreme i autor, pa čak i ako su zabeleženi podaci moramo da pretpostavimo da su zabeleženi podaci tačni. Tako da ne možete sa sigurnošću tvrditi šta predstavlja ta fotografija i ko je autor napr. Ovde imamo paradoksalnu situaciju da je digitalnom fotografijom mnogo lakše manipulirati, ali isto tako ćete lakše biti uhvaćeni u manipulaciji. Dobar primer za ovu temu je slučaj renomiraniog američkog fotografa Stiva Mekarija (Steve McCurry) autora čuvene fotografije "Devojka iz Afganistana"²⁴ i jednog od najangažovanijih dokumentarnih fotografa današnjice koji je uhvaćen i optužen da je digitalno manipulirao tj. uklonio određene informacije sa nekih svojih poznatih fotografija. Pošto je priznao optužbe, svoj rad prestaje da predstavlja kao dokumentarni već ga naziva *vizuelnom naracijom*. Da li je Stiv znao da radi nešto loše? Odgovor je da. Da li je i pored toga što je znao da obmanjuje javnost svojim fotografijama ipak to uradio? Takođe je odgovor da.

Dakle dokumentarnost i istina su čvrsto povezani sa odgovornošću i etičkim normama pojedinca. Jasno je da neki ljudi pre teže oportunizmu negoli istini, kao i da je dokument moguće izmeniti, ali šta se dešava sa dokumentom koji nije fizički promenjen? Šta se dešava sa istinom u fotografiji?

Na to pitanje je pokušao da odgovori Rolan Bart francuski filozof i teoretičar umetnosti. On u svojoj knjizi "Svetla komora" objašnjava fotografski odnos prema istini i stvarnosti. Istina po njemu je nepromenljiva dok je stvarnost individualna. Dolazi do zaključka da fotografija nudi istinu o stvarima, istinu o njihovom postojanju ali ne i o stvarnosti stvari. On tvrdi da čim je neka stvar fotografisana ona postaje deo prošlosti, i ne možemo da govorimo o činjenici već o činjenici u prošlom vremenu. Sve to sažima u misao - to je bilo.

²³ EXIF(Exchangeable Image File Format) – Tehnologija razvijena 90ih godina 20. veka u Japanu sa namerom da spreči malverzacije vezane za digitalne fajlove.

²⁴ U pitanju je fotografija mlade Avganistanske devojke Šarbat Gula (Sharbat Gula) koju je Mekari snimio u izbegličkom kampu u Pakistanu, koja pošto je objavljena na naslovnoj strani časopisa Nacionalna Geografija (National Geography) donela je ovom fotografu svetsku slavu.

Ovime fotografija dokazuje samo postojanje stvari, ali ne i njihovu realnost.

*"Ime noema Fotografije biće, dakle: "To je bilo", ili pak: Nepristupačno...ovo što vidim nalazilo se tu, na tom mestu što se prostire između beskraja i subjekta (operator ili spektator); bilo je tu, pa ipak odmah odvojeno; svakako je bilo, neosporno prisutno, pa ipak već vremenski pomerenno."*²⁵

Fransoa Sulaž sa druge strane u svojoj knjizi "Estetika fotografije" opovrgava Bartovu noemu i objašnjava da sama kamera i fotografisanje kao čin moraju da ostave posledicu na predmet fotografisanja, samo prisustvo fotografa utiče na istinu koju pokušavamo da zabeležimo. Sulaž postavlja novu noemu koja glasi "To je bilo odglumljeno". Ovo bi trebalo da znači da fotograf sa kamerom u ruci čije je prisustvo primećeno, na svoj način oblikuje stvarnost prema svojoj slici.²⁶ Na jedan nesvestan način režira celu predstavu koja se odigrava pred njim.

*"Dokumentarni fotografi su davali sve od sebe da kontrolišu scenu koju će snimiti, izbegavajući očigledne intervencije. Tako je slavni francuski fotograf Anri Kartije Breson (Henry Cartier Breson) vrebao svaku haotičnu slučajnost u svoj okruženju, kako bi je prekomponovao u sliku za koju bi procenio da je ujedno bogata vizuelnim informacijama i estetski privlačna. To je nazivao "odlučujućim trenutkom", formalnim bleskom vremena u kojem su svi pravi elementi na svom mestu, trenutak pre nego što se čitava scena vrati svom svakodnevnom neredu."*²⁷

Sa ovim saznanjima možemo da zaključimo da je fotografija medij koji govori neku vrstu univerzalne istine, ali zbog lične spoznaje sveta oko nas i zbog iskustva kao i emotivnog reagovanja na određene scene, istina može biti raznolika. Svaka izmena i manipulacija originalnog snimka je obmana ukoliko ne naglasimo da je snimak izmenjen i na taj način se ogradimo od dokumentarnosti, i tada fotografska slika postaje naša kreacija. Na kraju krajeva svaki odabir scene koju ćemo snimati je na neki način režiran. Ovde je dobro mesto da pomenemo pored pojma istine i pojam stvarnosti.

25 Bart, Rolan, (Barthes Roland), *Svetla komora*, Beograd, Rad, 2004, str.77.

26 Sulaž, Fransoa (Soulages Francois), *Estetika fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2008, str. 66.

27 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 99.

Ono što Bart pokušava da definiše trebalo bi da predstavlja neku fotografsku Istinu. Dakle fotografisan objekat postoji ili je postojao, ali tek Sulaž postavlja pitanje stvarnosti. A to je šta se desilo pre nego što je snimak nastao, kao i koji su uslovi u kojima je nastao? To je pitanje stvarnosti što često može da izbegne prave odgovore.

Sa druge strane postoje i primeri fotografskog dokumenta koji izmiče ljudskoj percepciji, ono što Valter Benjamin naziva "optički nesvesno":

"Kameri se obraća drugačija priroda nego oku; drugačija pre svega u smislu da se umesto prostora koji je obeležen ljudskom svešću, pojavljuje prostor prožet nesvesnim. Moguće je, na primer, mada i u grubim crtama, opisati način na koji neko hoda, ali je nemoguće išta reći o deliću sekunde samog iskoraka. Fotografija se svojim različitim pomoćnim sredstvima (objektivima, uvećanjem) može da otkrije ovaj trenutak. Fotografija po prvi put pokazuje optički nesvesno kao što psihoanaliza obelodanjanagonski nesvesno" ²⁸

Fotografska praksa nudi mnogo tehnika kako snimiti fotografije koje izmiču ljudskom oku i svesti. Mikrofotografija napr. nam daje uvid u molekularnu strukturu sveta oko nas koje se ne mogu videti golim okom. U ovom segmentu se oslanjamo na fotografsku sliku kao jedinu referencu koja nudi apsolutnu istinu.

Da li će predstaviti svoj rad kao stvarnost gde je bez ikakve intervencije došao do fotografije i time kreirao autentičan dokument opet je pitanje pojedinačne odgovornosti i etičkih načela. Da li ta autentičnost ima cenu? Suzan Sontag se osvrće na ulogu modernog fotožurnaliste i kaže:

"Fotografisanje je u suštini čin neintervenisanja. Deo užasa onih neizbrisivih primera savremene fotoreportaže, kao što su slike vijetnamskog budističkog monaha koji poseže za kantom sa benzinom ili bengalskog gerilca u činu probadanja bajonetom vezanog kolaboracioniste, dolazi iz svesti o tome koliko je, u situacijama kada fotograf ima izbor između fotografije i života, postalo pogodno izabrati fotografiju." ²⁹

²⁸ Benjamin, Valter (Benjamin Walter) kod Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 99.

²⁹ Sontag, Suzan (Sontag Susan), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 20.

Ovim citatom Susan Sontag odlično definiše društvenu klimu nastalu kao odgovor na spektakularnu stvarnost u kojoj živimo. Ne tako retko čujemo da fotografi, u ovom slučaju fotoreporter i razmišljaju o kadru i otvoru blende dok se ispred njihovog objektivu dešavaju stvari koje bi da nisu na *radnom mestu* instinktivno prekinuli, na primer kada neko pored vas počne da pada u nesvest vi instinktivno reagujete i osobu hvatate da ne padne. Fotoreporter u ovom slučaju se ponaša da to što se odvija ispred njega nije stvarnost, jer da jeste reakcija bi bila instinktom vođena, ono što fotograf radi u ovom slučaju je održavanje spektakla vidljivim, i to upravo radi neintervenisanjem.

Dakle, stvarnost nije dovoljno stvarna dok se ne fotografiše ili ne snimi. Ova pojava poprima svoje nove oblike u stvaranju spektakularnog sveta fotografija. Realan svet više ne postoji. Samo spektakl.

2.4 Fotografija kao deo spektakla

*“Spektakl se u isto vreme ispoljava kao samo društvo, kao deo društva i kao sredstvo objedinjavanja. Kao deo društva, to je fokusna tačka naše vizije i svesti. Sama činjenica da je reč o odvojenom sektoru govori o tome da se nalazimo u domenu obmane i lažne svesti: jedinstvo koje spektakl postiže nije ništa drugo do zvanični jezik opšteg razdvajanja.”*³⁰

Ovim citatom francuskog filozofa i člana situacionističke internacionale Guya Debora (Guy Debord) uvodimo termin “Društva spektakla”. Kako fotografija učestvuje u spektaklu i kako menja društvene konvencije, kako u bilo kom obliku može da postane alat za upravljanje masama je jedna od tema kojom se bavi ovaj rad.

Fotografija nije slučajno postala noseći medij u društvu spektakla, pošto se veoma lako reprodukuje, a može da se kopira u neograničenom broju primeraka kao i da se implementira u bilo koje polje društvene aktivnosti. Tamo gde je odmah ostvarila primat je reklamna fotografija koja je i najbitnija grana društva spektakla iz razloga što plasira poruke konzumentu i odmah rezultira prodaju određenog proizvoda. Naravno ako bi nešto bila totalna suprotnost dokumentarnoj fotografiji, onda je to reklamna fotografi-

³⁰ Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 7.

ja. Bez ikakvih pravila u prezentovanju i podrazumevanju korišćenja postprodukcionihi tehnika predstavlja apsolutnu vrednost spektakularne stvarnosti.

Ispitujući ulogu fotografa i medija uopšteno kao nosioca sistemske poruke kapitalizma i konzumerizma gde se konzumerizam odnosi na ideologiju koja stavlja potrošačko iskustvo u centar društvenog života, pri čemu potrošač postaje najvažniji aspekt društvenih odnosa, a glavni komunikacioni kanal postaje fotografija.

“Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama.”³¹

Ovde se pod slikom ne misli na tehniku u slikarstvu već o prizoru koji je najčešće u formi fotografije. Slike stoga nisu slučajno plasirane u javnost, napravljene su i osmišljene da formiraju određenu društvenu svest. Informacije koje slike šalju su kodirane i umotane u pozitivne poruke koje zahtevaju od pojedinca da bude bolji, lepši, brži i pametniji. Da bi postigao sve to, spektakl uvek nudi pomoć i rešenje u vidu određenog proizvoda. Po Deboru obični ljudi koji posmatraju pasivno ove prizore postaju otuđeni, nekreativni i nemoćni da upravljaju društvom³², Bodrijar i drugi post modernisti potvrđuju prisustvo spektakularne stvarnosti nazivajući je hiperrealnost doduše izostavljajući kritiku represivnog aparata sakrivenog iza spektakla³³, dok Debor skreće pažnju na načine na koji se sakriva realnost.

Sa duge strane Daglas Kelner se ne bavi komercijalnim porukama namenjenim širokoj potrošnji, on daje primer preuveličane medijske pažnje oko suđenja bivšem američkom ragbisti O.J. Simpsonu, koji rezultira izjednačavanjem ovog prilično trivijalnog događaja sa ratovima koji besne po celom svetu.³⁴

Spektakularni svet prizora se samo prilagođava potrebama modernog čoveka, koji se zasatio reklame i traži nove realne sadržaje koji će ga zabaviti na pauzi za ručak. Problemi moderne dokumentarne fotografije više nije da li to što vidim stvarno već da li tu stvarnost treba da vidim u toj količini. U stalnoj potražnji za novim senzacionalnim

31 Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 8.

32 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 264.

33 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 264.

34 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 264.

prizorima, fotografi počinju masovno da režiraju scene ne bi li nahranili javnost gladnu drame i horora.³⁵

Kako spektakl nema granica i nije rezervisan samo za masovne medije Debor priča o drugoj vrsti spektakla, koju naziva Difuzni spektakl. U ovom obliku spektakl zapravo svaku vašu želju pretvara u robu, za svaku potrebu daruje rešenje, tako da pominje saobraćajni spektakl koji će rušiti delove grada da bi napravio nove puteve za vaš novi auto, ili gradski spektakl koji čuva istorijske delove grada i pretvara ih u turističke atrakcije.³⁶

*“Lažnim potrebama, koje nameće moderna potrošnja, ne mogu se suprotstaviti nikakve izvorne potrebe ili želje koje nisu i same oblikovane društvom i njegovom istorijom. Ali, proizvodnja roba predstavlja totalni raskid sa organskim razvojem društvenih potreba. Njihova mehanička akumulacija stvara bezgraničnu izveštačenost, koja nadjačava svaku izvornu želju. Kumulativna snaga te autonomne izveštačenosti ima za posledicu falsifikovanje celog društvenog života.”*³⁷

Razvojem infrastrukturne mreže i prvim komercijalnim avionskim saobraćajem sa držaji privatnih kolekcija fotoalbuma se povećava. Razlog za to su sve češća putovanja iz zabave i ubrzani razvoj turizma:

*“ Prvi put u istoriji veliki broj ljudi redovno putuje na kraće vreme izvan sredine u kojoj prebiva. Putovati iz zadovoljstva a ne poneti sa sobom kameru doslovno se čini neprirodnim. Fotografije će pružiti neporecivo svedočanstvo o tome da smo odista putovali, da smo ispunili program, da smo se dobro proveli.”*³⁸

Ova činjenica da nam fotografija služi kao dokaz o stvarima koje smo videli i uradili se ne menja do današnjeg dana. Hvalisava i možda izkompleksirana priroda čoveka motivisala je pojedinca da se statusno pozicionira i dokazuje na društvenim lestvicama. Brzina kojom dobijamo informacije danas totalno je promenila postojeću paradig-

35 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 267.

36 Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 23.

37 Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 24.

38 Zontag, Suzan (Sontag Susan), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009, str. 18.

mu društvene uloge i društvenog položaja. Informacije i njihov protok posredstvom masovnih medija od kojih su dominantne fotografska i filmska slika proizvode se velikom brzinom u ogromnim količinama što nam ne dozvoljava da kritički analiziramo sadržaj. Iako deluje naivno i bezazleno, ono što krajnji korisnik ne primećuje je da se iza svake informacije nalazi pažljivo kreiran sadržaj za svakog pojedinca, gde lako možemo da uvidimo kako se kapitalistički sistem u suštini ne menja već da se samo prilagođava i usavršava svoje načine delovanja u društvu spektakla.

U svom gostovanju u podkastu “Lukavstvo uma” slovenački filozof Primož Krašovec pojašnjava porebu kapitalizma za brzinom:

“Kod kapitalizma sve je u povećavanju brzine, doslovno to nije metafora. Ušteda vremena se pretvara u novac i novac se investira da bi se uštedilo vreme i nekako najbolji način za to je razvijanje tehnologije. Znači u smislu povećavanja produktivnosti i onda povećavanja viška vrednosti i onda taj višak vrednosti investira da se poveća produktivnost i tako dalje.”³⁹

Ova izjava lepo objašnjava napredovanje tehnologije i fotografije kao njenog derivata, kao i potreba ne samog društva već sistemskog aprata za što bržim rezultatima, što kod fotografije možemo da primetimo u pojavi prvo instant pa onda i digitalnih fotografija. Potrebno je bilo proizvesti podjednako brze komunikacione kanale da korisnik ne ostane uskraćen za važne informacije. Te kanale čine mediji. Počevši od štampanih medijima preko radija i televizije pa sve do postmodernističkih hibrida kao što su društvene mreže danas.

U svojoj knjizi “Svet kao fantom i matrica” Ginter Anders istražuje uticaj radija i televizije na društvene promene i ulogu pojedinca u društvu. On priča o promeni paradigme porodice kao najvažnije ćelije društva i primećuje da uz pomoć medija pojedinac prestaje da doživljava iskustva već da ih dobija isporučene u kuću putem nekog od ovih kanala. Isto tako kritička moć pojedinca se smanjuje zbog nedostatka vremena i prave edukacije za određene teme, tako da se svaka informacija prenešena preko medija

³⁹ Podkast Lukavstvo uma, ep. 12, *O tehnologiji i veštačkoj inteligenciji*, 27.03.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=tI6O6w1sfBs>

smatra kao činjenica i defakto istina.

*“Televizija je generator popularne trivilizacije koja, do neprepoznatljivosti, meša sve sa svačim. Ona fungira kao enormna mešavina motiva i mišljenja, ideja i stilova, pri čemu tehnika omogućava kombinovanje gulaša i Šumanove (Schumann) arabeske i iscenira da postmoderni duh vremena avangarde počinje sa Mekdonaldom (McDonald) kao kulturnim događajem.”*⁴⁰

Budući da je knjiga objavljena 80ih godina 20. veka i kada primenimo ova zapažanja na današnje vreme zaključujemo da je spektakl samo evoluirao i učvrstio svoje pozicije time što pojedinac više ne može da prekine informacije kako smo to mogli gašenjem televizora ili zatvaranjem novina, informacije u vidu reklame ili važne spektakularne vesti će nas pronaći gde god da se nalazimo. Najzanimljivije što smo na ovaj informacioni monopol sami pristali odobravajući predugačak tekst uslova korišćenja⁴¹ za koji i da imamo vremena da pročitamo nemamo dovoljno znanja da ga kritički analiziramo. Tako da se do totalnog uspostavljanja hegemonije nad celokupnim društvom dolazi bez otpora, što je i prvobitni cilj svakog spektakla. Sve se naravno plasira kao zabava i ono što od vas traži je malo vašeg vremena. Iza puke zabave i dokolice se kriju alati za projektovano ponašanje pojedinca koji zbog prirode novog digitalnog tržišta postaje konzument. Došlo je do kraja jedne ere opipljivog i fizičkog, došlo je vreme za digitalni svet.

2.5 Digitalni svet

Kako nam je svima već jasno iako smo neko vreme bili poprilično zbunjeni pogotovo moja generacija rođena početkom 80ih godina, da danas živimo u digitalnom svetu. Šta to podrazumeva? To znači da svi procesi, radnje i podaci zavise od računarske tehnologije koja koristi digitalne odnosno binarne zapise.

40 Gavrić, Tomislav kod Anders, Ginter (Anders Günther), *Svet kao fantom i matrica*, Novi Sad, Prometej, 1996, str.13.

41 „Uslovi i odredbe“ su dokument koji reguliše ugovorni odnos između pružaoca usluge i njenog korisnika. Na internetu se ovaj dokument često naziva i „Uslovi korišćenja usluge“ (ToS), „Uslovi korišćenja“, EULA („Ugovor o licenci za krajnjeg korisnika“), „Opšti uslovi“ ili „Pravne napomene“. Preuzeto sa <https://www.iubenda.com/en/help/2859-terms-and-conditions-when-are-they-needed>

Bankarski sistemi, komunikacione mreže kao i audio vizuelna tehnika postaju u potpunosti digitalizovani. Iako se analogni uređaji i dalje prisutni, uglavnom se koriste kao odraz ličnog stila ili kolekcionarstva i predstavljaju određenu vrstu ekcentričnosti u modernom svetu. Primera radi, ako želite da se bavite analognom fotografijom u 21. veku morate da izdvojite pozamašna novčana sredstva, sa druge strane bavljenje digitalnom fotografijom je praktično besplatno ako posedujete digitalnu kameru.

U svojoj knjizi “ Diskurs novih medija” Aleksandar Luj Todorović pominje trenutak kada spoznajemo da smo stari analogni svet u potpunosti zamenili sa digitalnim kao problem čuvene *milenijske bube* (Millenium bug). Uoči dolaska 2000. godine i isčekivanja novog milenijuma, postavljeno je pitanje kako će taj prelazak protumačiti računari koji u tom trenutku već upravljaju skoro svim sistemima u društvu. Konkretnije pitanje je glasilo, da li će se sa promenom 99 na 00 kompjuteri vratiti na početak predašnjeg milenijuma ili će otpočeti novi ciklus u novom milenijumu? Ovo pitanje je izazvalo paniku i razvilo niz scenarija od onih gde banke brišu račune korisnika do automatizovanih borbenih sistema koji usled greške smostalno lansiraju projekte. Panika je zavládala uglavnom među običnim narodom, i iako takvo pitanje nije uzbuđivalo računarske stručnjake, to je bio jasan znak da je društvo u potpunosti osvestilo činjenicu da živi u digitalnom svetu. O tome šta se dogodilo, i odgovarajući na ovo pitanje Todorović kaže:

*”Ništa se nije dogodilo. Banke su nastavile normalno da rade i zarađuju na kamata, samousluge su i dalje prodavale robu i naplaćivale prodane artikle, nije došlo do atomske apokalipse, nijedan avion nije imao nikakav problem zbog prelaska na godinu 2000. Jedino su brojni konsultanti dobro zaradili skupo naplaćujući sasvim nepotrebne savete zabrinutim vlasnicima velikih računarskih sistema ili mreža.”*⁴²

Uticaj digitalne tehnologije na stare medije kao što su novine i televizija kao i na kulturu i umetnost su velike, ali ono što je zanimljivo je da digitalna tehnologija nije značajno izmenila određene oblasti, ono što se izmenilo je način kako se dolazi do krajnjeg proizvoda.

42 Todorović, Luj, Aleksandar, *Diskurs novih tehnologija*, Beograd, Clio, 2017, str. 43.

Ne možemo da ne pomenemo tranziciju iz analogne u digitalnu fotografiju. Iako su velike korporacije kao što su Kodak i Fuji, unapređivale procese izrade i kasnijeg razvijanja fotografskog filma i dalje nisu imali rešenje za sam fotografski proces koji je bio veoma kompleksan. Počinje eksponiranjem filma, praćen razvijanjem i fiksiranjem fotografskog filma, i pored mogućnosti mašinskog razvijanja traje najmanje sat vremena, u tom trenutku možete krenuti u razvijanje fotografskih kopija, što je takođe veoma kompleksan i dug proces. Razvijanje i ispiranje fotografija može trajati dodatnih sat vremena. Pritom da bi bilo koji od ovih koraka uradili morate biti obučeni profesionalac. Dolaskom digitalne fotografije osnovna stvar koja se menja jeste što fotograf rasterećeno pravi fotografije, bez da uopšte poznaje proces koji se odvija unutar kamere. Proces se ubrzao.

Knjige napr. se i dalje štampaju u velikim tiražima, samo što sada imate opcije kako ćete knjige čitati. Pojavom elektronskih knjiga i uređaja za čitanje kao što je Kindle (Kindle),⁴³ potražnja za štampanim izdanjima se smanjila, ali kasnije kada su se stekli tehnički uslovi za znatno veće brzine interneta i *online* servisi za naručivanje postali standardna praksa, knjige se prodaju u mnogo većem broju nego što su se ikada prodavale u knjižarama. Dok je veliki broj novinskih redakcija zbog smanjene potražnje bilo primorano da umanju štampane tiraže i pređe elektronska izdanja. Radio i televizija su sa druge strane pretrpeli velike transformacije što se tiče tehnološkog aspekta i proizvodnog procesa. Tome je naravno doprineo brzi razvoj interneta kao i promena tehnologije emitovanja signala i načina na koji se podaci prenose. Kroz razvoj medija televizije svaka tehnološka promena koja se ticala beleženja i prenosa podataka, nosila je određene promene u društvu.

Grupa kritičara koja čini organizaciju CAE (Critical Art Ensemble)⁴⁴ je primetila da kada god bi se govorilo o novom sistemu ili nekom novom standardu koji prati tehnološki razvoj, taj novi proizvod se uvek reklamira kao nešto što će vam učiniti život boljim.

43 Kindle (Kindle) – Uređaj za čitanje elektronskih tekstova proizveden 2007. od strane američke kompanije Amazon.

44 CAE (Critical Art Ensemble) – kolektiv nastao 90ih godina 20. veka koji predstavlja tzv. novi talas kritičkih mislilaca i novih teorija.

Napominju i to da postoji nesumnjiv benefit novih tehnologija, ali se postavlja pitanje političkih odluka koje odlučuju o načinu korišćenja kao i pristupu informacijama kada je u pitanju internet na primer.⁴⁵

*”Ovo nije prvi put da se nudi obećanje elektronske utopije. Dovoljno je samo pogledati Brehtovu kritiku radija da bi se pronašli razlozi za zabrinutost kada se takva obećanja ponovo javljaju. Mada je Breht uvideo potencijal radija za distribuciju informacija u humanitarne i kulturne svrhe, nije bio iznenađen što se radio koristi za potpuno suprotne ciljeve. Ni mi ne treba da budemo iznenađeni što su njegovi pozivi za demokratičniji interaktivni mediji ostali neuslišeni.”*⁴⁶

Ono što ova grupa autora podvlači u poglavlju koje naziva utopijska obećanja, jeste da je od strane političkog aparata iznova nuđeno nekakvo rešenje za konačnu demokratizaciju podataka odnosno informacija. Pa su tako ljudi poverovali početkom 70ih u Americi da će sa dolaskom tzv. video revolucije, kada je svako u svom domaćinstvu posedovao video kameru i video rekorder, moći da ima privatnu televiziju gde će ljudima nuditi slobodan sadržaj po sopstvenom izboru. Kako su cene video opreme padale, a sve veći deo kablovskih distributera nudio prostor na svojim kanalima, video utopija je bila na dohvat ruke. Odjednom su se pojavili neverovatni zahtevi u vidu standarda od strane emitera emitera, a ticali su se kvaliteta emitovanja, na koje su mogle samo da odgovore velike televizijske stanice⁴⁷, ispostavilo se da je bila samo još jedna u nizu marketinških kampanja za prodaju određenih proizvoda. Ono što se kasnije desilo u toku internet ekspanzije krajem 20. veka je da se sa još većom sigurnošću nudi odgovor na konačnu demokratičnost sadržaja u vidu Youtube platforme.⁴⁸

Na trenutak je internet verzija ove revolucije delovala kao totalni uspeh, ali da je nezavisnost u javnom prostoru nemoguća pokazalo se onda kada se usled velike popularnosti ovog kanala platforma vrlo brzo monetizovala i došlo je do regulacije tržišta

45 Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000, str. 40.

46 Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000, str. 40.

47 Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000, str. 41.

48 YouTube je američka platforma za deljenje video sadržaja na internetu sa sedištem u San Brunu, Kalifornija, koju su osnovali Čed Hurli, Stiv Čen i Dževed Karim — u februaru 2005. Gugl je kupio sajt u novembru 2006. za 1,65 milijardi dolara, od kada posluje kao jedna od Guglovih podružnica. Preuzeto sa https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_YouTube.

po starom dobro oprobanom kapitalističkom modelu. Velika kompanija kupuje malu kompaniju i ono što je prvo prepoznato kao nezavisna platforma za objavljivanje necenzurisanog sadržaja postaje nova alatka za kontrolu društva.

*“Postoji elektronska slobodna zona ali iz perspektive CAE to je u najboljem slučaju veoma skromno poboljšanje. Ubedljivo najznačajnija upotreba elektronskog aparata jeste da se održava red, da se replikuje dominantna pankapitalistička ideologija i da se razviju nova tržišta.”*⁴⁹

Do sada smo došli do zaključaka koji su nam pomogli da ustanovimo položaj i uticaj fotografije na moderno društvo, kao i položaj fotografije na kulturno tehnološkom i umetničkom polju delovanja. Uporednom analizom društvenog napretka sa tehnološkim i ulogom fotografije u tom procesu, dolazimo takođe do saznanja da je fotografija oduvek bila snažan saveznik i aktivni učesnik u stvaranju društvene svesti.

Kada govorimo o fotografiji sa kraja 20. i početkom 21. veka, ne možemo da ne pomenemo ekran koji je postao primarni uređaj za prikazivanje digitalne fotografije.

Iako je bilo malo ljudi koji su mogli da zamisle prikazivanje fotografske slike na televizijskom ekranu ili monitoru, ako je i bilo takvih entuzijasta kao što je to bio Stiv Sason (Steven Sasson) o kome smo govorili u prethodnim poglavljima niko nije mogao da sluti da će se ta ideja omasoviti, a kamoli standardizovati. Iako pojam ekrana vezujemo za tehnološku revoluciju u 20. i 21. veku, sa ekranom se zapravo susrećemo mnogo ranije. O tome što je Lev Manović (Lev Manovich) definisao kao “klasičan ekran” kaže:

*“Vizuelna kultura modernog doba, od slikarstva do filma, obeležena je začuđujućom pojavom - postojanjem drugog virtuelnog prostora, drugog trodimenzionalnog sveta zatvorenog okvirom i smeštenog unutar našeg normalnog prostora, koji, ipak na neki način koegzistiraju. To je ono što unajopštijem smislu određuje ekran ili kako bih ga ja nazvao “klasičan ekran”.*⁵⁰

49 Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000, str. 41.

50 Manović, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 137.

Osobine klasičnog ekrana su još da se čeonu posmatra, da je uokviren ramom, što definiše svaku vizuelnu predstavu koja je uramljena (slika, grafika, fotografija), koja predstavlja drugi prostor unutar našeg prostora.

Pored klasičnog ekrana tu je i “dinamički ekran” koji zadržava sva svojstva koja ima klasičan ekran, ali donosi nešto novo. On je u stanju da prikaže sliku koja se menja u vremenu. To je ekran video slike, ekran filma i televizije. Da bi dinamički ekran u potpunosti funkcionisao, potrebni su uslovi koji će sve sem sadržaja koji je prikazan na ekranu eliminisati. Zato se način posmatranja potpuno menja sa dolaskom filma. Da bi ste stvorili uslove za gledanje filma bilo je potrebno otići u bioskop. Iako je filmsku projekciju moguće gledati bilo gde gde imamo tehničke uslove, a to su postojanje filmskog projektora i površina za projekciju, najbolji rezultat prijema se postiže u sali koja je napravljena samo u te svrhe. Kasnije sa dolaskom televizije dinamički ekran se useljava u svaki dom, iako je efekat usresređenosti manji režim gledanja ostaje stabilan. Stabilnost se prekida sa dolaskom računarskog ekrana. Ovakva vrsta ekrana nudi više prozora odjednom što omogućava simultano praćenje veće količine informacija.⁵¹

Ovde autor kada pominje stabilnost gledanja misli na gledaočevo fokusiranje i uranjanje u sadržaj ekrana kao što je to slučaj sa dinamičkim filmskim ekranom. Sa pojavom računarskog ekrana počela je nova era u prezentovanju sadržaja, gledalac evoluirao i prilagođava se novoj tehnologiji upijajući više sadržaja odjednom, i bez preteranog razumevanja traži nove sadržaje. Glavni cilj tehnološkog aparata samo je aktiviranje sadržaja od strane korisnika, ne i njegovo razumevanje. Sve znanje smo iskoristili da bi napravili tehnologiju koja će nam to znanje oduzeti.

*“Zaćaranost ovom tehnologijom mnogo duuguje njenim prividno magijskim osobinama. Njene neizrecive nematerijalne mogućnosti prizivaju čitav niz natprirodnih pojava kao što su anđeli, duhovi i golemi. Ove čudesne pojave prate i u njihovo ime govore bezbrojni sveštenici-inženjeri, softverski čarobnjaci, tehno-gurui, harizmatske vođe i futuristički proroci.”*⁵²

⁵¹ Manovič, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 138.

⁵² Gir, Čarli (Geere Charlie) kod Todorović, Luj, Aleksandar, *Diskurs novih tehnologija*, Beograd, Clio, 2017, str. 46.

Problemi digitalnog prostora

Obzirom da praktičnu osnovu rada čini fotografija koja je izmeštena u prostore koji značajno odstupaju od konvencionalnih, u vidu prezentovanja fotografija na elektronskim ekranima, potrebno je definisati šta čini digitalni prostor. Kao što smo to pomenuli ranije, digitalni fotografski zapis nije ništa drugo do prevođenje analognog (svetlo) u niz binarnih informacija. Za razliku od hemijski dobijene fotografije ili fotografskog negativa, kod digitalne fotografije dolazi do značajnog gubitka informacija u toj tranziciji:

*“Postoji beskrajna količina informacija u jednoj kontinualno tonalnoj fotografiji, te uvećanje obično otkriva više detalja, ali stvara nejasniju i zrnastiju sliku...S druge strane, digitalna slika zadrži tačno određenu i ograničenu prostornu i tonalnu rezoluciju i sadrži konačnu količinu informacija.”*⁵³

Ova definicija je sasvim tačna ako se bavimo definisanjem digitalnog prostora i njenih odlika, a to je da digitalna slika sadrži konačan broj piksela od kojih svaki ima svoju tonalnu vrednost i da je broj informacija veoma važan za prikazivanje svih detalja jasne digitalne slike. Sa druge strane usled napredovanja tehnologije dolazimo do paradoksalne situacije u kojoj jedan mobilni telefon može da napravi fotografski zapis koji sadrži mnogo više informacija, odnosno da ima veću rezoluciju⁵⁴ nego što je tradicionalna fotografija ikada sadržala.⁵⁵ Uz tu informaciju je bitno znati da kod pravljenja kopija kod analogne fotografije svaka kopija značajno gubi na kvalitetu, dok kod digitalne fotografije svako kopiranje predstavlja kloniranje informacija što rezultira savršenom kopijom bez gubitaka.⁵⁶

Nova tehnološka revolucija ili digitalna revolucija odnosi se na beleženje i prenos binarnih informacija u različitim programskim sistemima. Iako je vidno olakšala ko-
rišćenje i prenos informacija, donela je nove probleme na polju pristupa i skladištenja

53 Mičel, Vilijam (Mitchell William) kod Manovič, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 94.

54 Rezolucija digitalne slike je ukupan broj piksela unutar digitalne datoteke, piksel je najmanja jedinica digitalne slike.

55 Manovič, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 95.

56 Mičel, Vilijam (Mitchell William) kod Manovič, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 95.

digitalnih informacija koji nisu postojali kod analogne tehnologije. Skladištenje podataka je veoma nestabilno čak i pored sve jeftinijih cloud sistema, korisnici širom sveta prave sigurnosne kopije - bekafe. Iako postoji značajan napredak na polju alternativne proizvodnje struje, još uvek se najveći procenat dobija iz fosilnih i nuklearnih izvora. Ono što je oduzeto ili u znatnoj meri smanjeno jeste oslanjanje na stvari koje može da obezbedi čovek uvođenjem električne energije kao nezaobilaznog činioca u digitalnom procesu bez koje ne možemo da proizvedemo, kao ni da sačuvamo ono što smo proizveli.

*“Drugim rečima pigmenti su trajni samo u umetnosti. A u ovom bednom svetu, kojeg reprodukcija i umnožavanje čine samo bednijim, stare ne samo Aurelije i Lolite, nego i njihove slike.”*⁵⁷

2.6 Termin postfotografije

U ovom poglavlju ćemo se baviti terminom postfotografije, kao naslednim faktorom stare fotografske prakse i novih pogleda na umetnost i fotografiju. Termin je postao popularan krajem 20. veka sa nadolazećim digitalnim trendovima i ubrzanim tehnološkim razvojem kao i sveobuhvatnom korišćenju kompjutera i kompjuterske tehnologije. Fotografija je u teoretskom i filozofskom smislu uživala status istinitog medija koji se vezivao za analogne hemijske procese i tako utvrdila sigurno mesto posmatranja fotografskog medija, a usled digitalizacije i kompleksne obrade fotografskih slika gubi se početna objektivna pozicija za posmatrača.

*“Nekada fiksirane i postojane fotografske slike bile su podređene zahtevima epohe u kojoj su dominantnu ulogu igrale nauka istraživanje i industrijalizacija. Ovaj period istorije bližio se kraju, dok smo zalazili u doba postfotografije i bili primorani da se suočimo sa novim delikatnim razlikama koje smo navikli da pravimo između imaginarnog i stvarnog ili kako je to Mičel nazvao tragičnoj neuhvatljivosti kartezijskog sna.”*⁵⁸

57 Kitler, Fridrih (Kittler Friedrich), *Optički mediji*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2018, str. 141.

58 Mičel, Vilijam (Mitchell William) kod Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 419.

Kada Mičel priča o *kartezijanskom snu* referiše na filozofa Renea Dekarta i tradiciju zapadne filozofije XVII veka. Generalno označava traženje specifičnih objektivnih spoznaja putem vežbanja naučnog razmišljanja, koristeći nepristrasne i racionalne metode istraživanja koje nisu pod uticajem emocija i subjektivnosti posmatrača. Kasnije se ovaj način mišljenja naziva i pozitivističkim a njegov nastanak se nimalo slučajno desio baš u doba kada će nastati i fotografija, “pozitivizam, kamera i sociologija odrastali su zajedno.”⁵⁹ Stoga kraj pozitivizma i analogne fotografske prakse označava upravo postfotografija.⁶⁰ Zbog svoje neograničene moći digitalne reprodukcije i transfera signala i kako gubimo moć empirijskog dokazivanja postfotografija nam oduzima stvarnost snimljenog objekta i pretvara sve u određenu vrstu simulacije. Možemo videti druge planete jasnije nego ikada pre ali nemamo alate da potvrdimo da je to što vidimo stvarno. Moramo verovati tehnologiji, kao što vernik veruje u svog stvaraoca.

Lev Manovič zapaža zanimljivu stvar kada priča o napredovanju kompjuterske grafike, koja svakako pokušava da dočara ili joj je bar krajnji cilj da ostvari stvarnost na ekranu. Dalje u tekstu obrazlaže da je stvarnost na ekranu nemoguće postići iz razloga što je stvarnost subjektivna i vezana je za pojedinca, ono što digitalna grafika ima za cilj da materijalizuje je u stvari fotografska stvarnost ili filmska stvarnost.

*“U trenutku kada smo prihvatili fotografsku sliku kao stvarnost, otvorili smo put njenoj budućoj simulaciji.”*⁶¹

Ovo znači da onog trenutka kada smo poverovali fotografiji, generacije posle nas će verovati svakoj sledećoj iteraciji. Postfotografija postaje nova paradigma istine.

U jednom od prethodnih poglavlja dotakli smo se istine u fotografiji i njene kompleksne prirode. Moje fotografije koje predstavljaju okosnicu ovog rada su dokumentovane isključivo mobilnim telefonom. Kako je ovaj moderni uređaj monolit ere postfotografije, a često dovođen u pitanje kada je autentičnost fotografija u pitanju zbog svoje lakoće da izmeni originalni fotografski zapis. Postavlja se pitanje kako uopšte

59 Berger, Džon (Berger John) kod Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 420.

60 Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006, str. 419.

61 Manovič, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, str. 245.

mogu da se povežu ova dva pojma? Istina i mobilni telefon. Da bi odgovorili na ovo pitanje moramo još jednom podsetiti da se proces nastanka fotografije kod ovih uređaja ni malo ne razlikuje od drugih fotografskih procesa. Kao rezultat tog procesa nastaje fotografska slika sastavljena od različitih informacija, piksela ili hemijskog zrna. Naime usled svakog fotografskog procesa dobijamo isti rezultat, pravo je pitanje da li tu prekidamo proces ili ga nastavljamo kao postproces koji više nije fotografski već laborantski - kompjuterski.

2.7 Fotografija i društvene mreže

*“Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, puke slike postaju stvarna bića, koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu: najapstraktnije i najnepouzdanije čulo najbolje se prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva. Ali spektakl nisu samo slike, niti samo slike i ton. To je sve što izmiče čovekovoj aktivnosti, sve što ometa i zavarava njegovu sposobnost preispitivanja i korekcije. To je suprotnost dijalogu. Spektakl se regeneriše svuda gde predstavljanje postaje nezavisno.”*⁶²

Najnepouzdanije čulo, postaje jedino čulo koje se koristi u najmodernijoj verziji društva spektakla. Sa fotografijom kao osnovnom jedinicom komunikacije, ljudi obrazuju novu spektakularnu stvarnost na novim platformama kao što su to društvene mreže. Vrhunsko sredstvo komunikacije putem fotografije. Ukoliko želite da stvorite određenu želju ili stav kod grupe ljudi ili da im nametnete određeni trend što bi rezultiralo konzumiranjem određenog proizvoda, ove platforme to obavljaju u jednom satu korišćenja i to za milijardu korisnika odjednom.

Nesumnjivo je da pored interneta koji se može definisati kao najznačajniji tehnološki pronalazak 21. veka, ne možemo a da ne pomenemo društvene mreže. Ovaj fenomen koji se veoma brzo pomerio standarde na polju komunikacije je osmišljen sa veoma plemenitom idejom povezivanja među ljudima. Dve kompanije koje su dominirale in-

⁶² Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 11.

ternetom na početku su bile Majspejs (My Space) i Fejsbuk (Facebook). Svaka je bazirala svoje aplikacije na privatnom prostoru koji ste mogli da uredite kako ste hteli i odaberete publiku za sadržaj koji plasirate.⁶³ Nova društvena mreža Instagram koja svoj princip funkcionisanja sa druge strane isključivo bazira na razmeni digitalnih fotografija se pojavljuje 2010. godine koristeći pogodnosti brzog protoka informacija na internetu u kombinaciji sa sve kvalitetnijim kamerama na mobilnim telefonima. Objavljivanje fotografija na ličnim profilima je osnovni princip funkcionisanja ove društvene mreže. Sa drugim korisnicima se povezujete tako što ih “pratite”, što je bukvalno značilo da pratite svaku aktivnost koju obave na ovoj mreži. Ukoliko želite da date do znanja drugim korisnicima da vam se određena fotografija sviđa možete kliknuti na simbol srca koji se nalazi ispod svake objavljene fotografije. Možete i komunicirati sa korisnicima direktno preko komentara koje možete ostaviti ispod fotografije. Naziv Instagram je inspirisan instant fotografijama o kojima smo pričali u prvom poglavlju. Prvobitna aplikacija se pojavljuje na tržištu pod nazivom Instamatic i namenjena je isključivo obradi fotografija pomoću filtera da bi kao rezultat dobili fotografiju koja izgleda kao starinska Polaroid fotografija. Logo društvene mreže instagram je stilizovana ilustracija polaroid kamere gledane spreda. Instagram se pojavljuje se kao aplikacija koja se instalira na mobilni telefon i na taj način daje direktan pristup korisnicima, dok ste na drugim društvenim mrežama bili u obavezi da odete na određeni sajt i ulogujete se sa svojim podacima.

Instagram registruje million korisnika za prva dva meseca, 10 miliona korisnika za godinu dana, a 2012. godine kompanija Fejsbuk kupuje Instagram i do juna 2018. godine milijardu ljudi otvara nalog na ovoj aplikaciji.⁶⁴

Prvobitni oblik ove aplikacije je isključivo koristio fotografije snimljene mobilnim telefonom. Aplikacija je zadržala filtere za obradu fotografija iz prve verzije aplikacije.

Odmah je nastala nekakva vrsta podele kod korisnika ove mreže, koji su se podelili na profesionalce i hobiste. Profesionalci su odbijali da koriste filtere koje im Instagram nudi smatrajući ih odlikom kiča i nepotrebnim doterivanjem stvarnosti, u komentaru

63 Džajls, Dejvid (Giles David), *Psihologija medija*, Beograd, Clio, 2011, str. 206.

64 Preuzeto sa sajta Britanika <https://www.britannica.com/money/Instagram>

bi ispod fotografije napisali *nofilter* što je davalo njihovoj fotografiji nekakav dokaz da nije digitalno retuširana. Na ovom primeru ponovo vidimo potrebu da se fotografiji pripíše titula *istinitog medija*, iako je izvor veoma teško utvrditi uzevši u obzir virtualnu prirodu aplikacije.

Kako se aplikacija ubrzano razvijala i popularnost joj je rasla. Prvobitna ideja momentalne fotografije koja nastaje isključivo na telefonu prerasla je u najveću bazu fotografskog i video materijala na planeti. Danas je Instagram društvena mreža koja je izmenila sve konvencije digitalnih medija i postaje nova paradigma modernog društva. Koliko je upotreba Instagrama postala raširena pokazuje podatak da je Benjamin Lowy (Benjamin Lowy), američki fotograf napravio fotografiju uragana Sendi koji je 2012. godine zadesio Sjedinjene države koristeći *Ajfon* (iPhone)⁶⁵ koja je kasnije osvanula na naslovnoj strani časopisa Time. Fotografiju je prvobitno objavio na Instagramu.⁶⁶

Jasno je već kako je fotografija pomogla da se novi digitalni poredak održi. Kako nijedna informacija nije dovoljna, a kako spram broja informacija pojedinac sve teže kognitivno obrađuje podatke, fotografija je tu da mu brže prepriča vest ili da mu pomogne da odabere budućeg životnog partnera. Sa sve većom upotrebom mobilnih telefona i sa sve lakšim prijemom interneta velike brzine, fotografija preko Instagrama preuzima primat u oblasti komunikacije.

Lev Manovič u svom radu ima celo poglavlje koje se bavi *Instagramizmom* gde taj najnoviji pokret odnosno pravac predstavlja kao nastavak postmoderne kulture i umetnosti. Korisnike ove aplikacije naziva *Instagramerima* misleći na pripadnike nove generacije koji su najzaslužniji za neverovatnu popularnost koju ova aplikacija uživa.⁶⁷ Jedan od najnovijih proizvoda takve generacije, možemo slobodno da kažemo njihov potpis i univerzalni proizvod je svakako *selfi*. Skraćeno od *selfportrait* ovaj autoportret je sa pojavom kamera na mobilnim telefonima preplavio društvene mreže veoma brzo. Potreba da delite fotografije sebe sa celim svetom su psiholozi opisali kao ego-

65 Poznati brend mobilnih telefona proizveden u američkoj kompaniji Epl (Apple).

66 Masdari, Fatem (Masdari Fateme), Hoseini, Sejed (Hosseini Seyed), *The aesthetics of Instagram*, Journal of Cyberspace Studies, Volume 5, 2021, str. 63. rad preuzet sa sajta <https://www.academia.edu/>

67 Manovič, Lev, (Manovich Lev), *Instagram and Contemporary Image*, 2017, str.85. rad preuzet sa sajta <https://www.academia.edu/>

centričnost, dok neverovatna količina tih fotografija podeljena na taj način svakako prelazi u ozbiljnije dijagnoze. *Socijalni narcizam* je jedan od naziva kako može da se nazove ovaj fenomen.⁶⁸ Ovaj trend se rapidno povećao sa uvođenjem prednjih kamera u telefone, tako da je fotografisanje postalo isto što i gledanje u ogledalo, što svakako potvrđuje prethodne psihološke definicije.

Iako se ovaj rad ne bavi fenomenom *selfija*, već ukupnim uticajem digitalnog sveta na ljudski život osvrnuli smo se na ovu pojavu koja nam dosta govori o modernom čoveku i njegovoj nemogućnosti opiranja svojim bazičnim nagonima, koju spektakl ponovo koristi ne bi li rezultirala novom kupovinom. Ovo je znatno uticalo na odnos javnosti prema fotografiji, bolje rečeno na nedostatak odnosa na sadržinu fotografije, kada gledate fotografski sadržaj u neograničenim količinama, a uz to je objavljen bez ikakvog kriterijuma, u tom obilju prizora i informacija više niste u mogućnosti da kritički filtrirate sadržaj. Kvalitet postaje ugušen kvantitetom, što je još jedan način spektakularne predstave da vešto sakrije stvarnost.

*“Gubitak kvaliteta, tako očigledan na svakom stupnju spektakularnog jezika, od predmeta koje glorifikuje i ponašanja kojim upravlja, potiče iz same prirode sistema koji na svaki način izbegava stvarnost. Robni oblik svodi sve na kvantitativni ekvivalent. Razvija se ono što je kvantitativno, i samo ono što je kvantitativno”*⁶⁹

Kao i kod nastanka fotografije polovinom 19. veka, društvene mreže su se pojavile onda kada je bilo idealno vreme za to. Tačnije kada je postojala odgovarajuća potreba društva za takvom vrstom proizvoda. Proboj i razvoj ovog fenomena bio je uslovljen političkom i ekonomskom klimom, a kako danas živimo na obroncima neoliberalnog kapitalizma⁷⁰ gde se društvo ukida, a pojedinac vrednuje, nije postojao bolji i lakši model za uspostavljanje nove hegemonije, gde su svi na mrežama jednaki, a ako nisi na mreži isto je kao i da ne postojiš.

68 Masdari, Fatem (Masdari Fateme), Hoseini, Sejed (Hosseini Seyed), *The aesthetics of Instagram*, Journal of Cyberspace Studies, Volume 5, 2021, str. 71. rad preuzet sa sajta <https://www.academia.edu/>

69 Debord, Guy (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 15.

70 Neoliberalizam je po kulturološkoj definiciji ideologija koja vodi sociološke, kulturološke, političke prakse što upravljaju trgovinom, efikasnošću i pojedinačnom razmišljanju da prebacuje rizik od država i korporacije na pojedince i da se proširi ta tržišna logika na kraljevstvo socijalnih prava i odnosa. Preuzeto sa <https://sh.wikipedia.org/wiki/Neoliberalizam>

3 Opis umetničkog projekta Pasji život

3.1 Naziv rada

Naziv rada bilo umetničkog dela ili pisanog eseja može biti veoma značajan u pogledu tumačenja celokupne teme i lakšeg razumevanja pravca kao i cilja istraživanja.

Termin *Pasji život*, datira još iz 16. veka i označava sinonim za težak i nesrećan život čoveka, a aludira na kvalitet života četvoronožaca u tom periodu, a do 1660. godine ustaljuje se i poslovice “*to je pasji život, glad i lakoća*.”⁷¹

Kod ove poslovice, prvu stvar koju sam primetio jeste kontradiktornost koju njeno značenje predstavlja. Jer ako je nešto treba da označava mučan i težak život kao što je intencija ovakve fraze, odakle pored gladi koja svakako predstavlja muku za svako živo biće stoji lakoća. Na kakvu se ovde lakoću misli? Kroz prethodna poglavlja smo govorili o čoveku, i taj diskurs ne nameravam da promenim time što ću pričati o psima. Do sada smo zaključili da pojedinac i društvo nastoji da se u svakoj sferi života kontroliše od različitih sistemskih aparata što bi trebalo da rezultira nekom vrstom odabrane poslušnosti. Odabrane od strane čoveka, da bi se na taj način prividno održavala ideja o slobodi izbora, kao i slobodi mišljenja. Vešto zapakovan paket unapred projektovanih želja, plasiran kroz medijske kanale, zahteva ideal koji čovek pokušava da ostvari ceo jedan ljudski vek. Generacije nasleđuju borbu svojih predaka i postavljaju nove nerealne standarde stvarajući nove želje i ciljeve što je rezultat vaspitanja i društvenog pritiska. Lakoća u poslovi se odnosi na slobodu. Budući da je poslovicu došla iz naroda koji je produkt nekog sistema, a na taj način definisano je ono čemu nikako ne smemo da težimo, kao i posledice koje slede ako se odlučimo da u bilo kom slučaju postanemo nezavisni u odnosu na sistem. Ako odlučiš da živiš pasjim životom i ako izabereš da budeš slobodan bićeš gladan.

71 Amer, Kristin (Ammer Christine), *Its Raining Cats and Dogs and, Other Beastly Expressions*, Nju Jork, Paragon house, 1988, str. 12.

3.2 Polazne ideje : iluzija.

Ideja za projekat Pasji život je došla kao rezultat promišljanja dominantno o društvenoj ulozi pojedinca u modernom svetu, kao i promena paradigme zajednice čije jezgro čini porodica. U prethodnim poglavljima smo pokušali da utvrdimo kako je nastao medij fotografije i koja je njegova uloga u umetničkom svetu i modernom društvu. Kakve transformacije je pretrpela fotografija usled tehnološko digitalne revolucije i kako te promene utiču na percepciju fotografske slike. Utvrdili smo takođe da fotografija deluje podjednako snažno kako u konvencionalnim analognim praksama tako i u virtuelnim i ne bi opstala bez snažne podrške i potrebe društva za fotografijom. Potreba koja je rasla eksponencijalno sa razvojem ovog medija, postiže svoj klimaks u današnjem svetu gde se uobličila u svom novom obliku na društvenim mrežama. To je doba fotografije u kome trenutno živimo, odnosno ako je fotografija postala ekvivalent nove stvarnosti, dakle u toj fotografiji sada živimo.

Ako je Ginter Anders u svojoj kritici radija i televizije nešto najavio, bolje reći upozorio onda je to trenutak u kome danas živimo. Sa dolaskom interneta usledile su promene životne rutine pojedinca kao socijalnog bića. Kao što je televizija nastojala da promeni paradigmu porodice tako što će je odvojiti od porodičnog stola i smestiti ispred *prozora u svet* u dnevnoj sobi, sve sa ciljem pojačanja potrošačke želje ili žudnje za stvarima i mestima koje treba posedovati.

*“Francuska porodica je otkrila piše u bečkom listu Presse iz 24. decembra 1954. da je televizija izvanredno sredstvo da se mladi odvrte od skupe razonode, da se deca privežu za kuću... i da se porodičnim okupljanjima podari nova draž. Šansu koju je ta vrsta potrošnje u stvarnosti sadrži sastoji se, obratno, u tome da se porodica u potpunosti rasturi naravno tako da to rasturanje zadrži ili čak preuzme izgled prisnog porodičnog života. Ali rasturena će biti: jer ono što sada putem televizije kod kuće vlada je emitovani - stvarni ili fiktivni - spoljni svet, i on vlada toliko neograničeno, da time stvarnost doma - ne samo stvarnost četiri zida i nameštaja već upravo stvarnost zajedničkog života čini nevažnim i saglasnim.”*⁷²

⁷² Anders, Ginter (Anders Günther), *Svet kao fantom i matrica*, Novi Sad, Prometej, 1996, str.26.

Uz poznatu krilaticu povezivanja sa svetom čovek ne primećuje da se u stvari povezuje sa mislima a odvaja od realnog sveta. Internet je samo bio sledeći stepenik odvajanja od realnosti, i življenja u iluziji postojanja. Internet je samo početak, on je samo logistika. Ono što je istinski od čoveka napravilo vrhunsku mašinu za prekomernu kupovinu, savršen aparat za plasiranje političkih ideja i sprovođenje ultimativne hegemonije su društvene mreže. Predstavljeno kao zabava, i mesto gde možete komunicirati sa ljudima iz celoga sveta, ali ono što je društvene krugove zainteresovalo najviše i što je svakog privuklo da bude *online* jeste uverenje da je to način na koji može da napravi velike systemske promene i da učini svet boljim mestom. Stvarajući kod pojedinca osećaj pripadnosti koji je hiperbolisan snagom volje i mašte, stvaraju se prve virtuelne zajednice nalik onima sa početka čovečanstva.

*”Trenutno u SAD nema popularnije reči od zajednice. Ova reč je toliko izgubila smisao da se može koristiti da se opiše bilo kakva društvena manifestacija. Najvećim delom se koristi da izrazi privrženost određenoj društvenoj grupaciji ili identifikovanje sa njom. U tom smislu može se čuti za homoseksualnu ili afričko-američko zajednicu. Postoje čak i oksimoroni kakav je međunarodna zajednica. Korporacijski istraživači tržišta od IBM do Microsoft-a brzo su pretvorili u dobit prazan znak da bi na njemu zasnivali svoje reklamne kampanje. Prepoznajući ekstremno otuđenje koje pogađa mnoge ljude pod režimom pankapitalizma oni nude NET tehnologiju kao lek protiv osećanja gubitka koji nema referenta. Kroz čet-linije, njuz grupe i ostala digitalna okruženja, nostalgija za zlatnim dobom društvenosti koje nikad nije postojalo zamenjena je novim savremenim osećanjem za zajednicu.”*⁷³

Tehnologija je značajno uticala naravno da oslobodi kanale za nove zajednice, a pošto je potražnja ogromna proizvodnja mora da se prilagodi. Prvo na personalnim računari-
ma, sada na mobilnim telefonima, ljudi se povezuju brže nego ikada.

Pošto mobilni telefon postaje neophodnost kao što je to nekada bio ručni sat ili nali-
pero, lako se dolazi do pretpostavke da će prekomerna upotreba ovakvog uređaja dovesti do ozbiljnih problema koji se tiču razvoja i pažnje kako mladih tako i starijih osoba. Povodom uvođenja mogućnosti kupovine preko interneta, neke studije su bile više

⁷³ Critical Art Ensemble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000, str. 48.

nego optimistične misleći da će to rešiti probleme kao što je konzumerizam sa predpostavkom da ljudi kupuju stvari koje im nisu najpotrebnije zbog moći ubeđivanja nekog trgovca ili zbog reklamne kampanje sa kojom se kupac identifikuje, i da će se odgovornije ponašati ukoliko mogu da izaberu baš ono što im je potrebno. Pokazalo se da kupci na internetu isto tako učestalo kupuju stvari kao i oni koji to rade u prodavnicama, ovo su podaci iz 2007. godine.⁷⁴ Ovde pričamo o kupcima koji su praktično pioniri *online* kupovine, novijim generacijama je ova praksa mnogo prirodnija i cifre drastično rastu kako raste i osvajanje internet tržišta od strane velikih korporacija.

“130 miliona korisnika klikne na postove za kupovinu svakog meseca. Funkcija kupovine na Instagramu dovela je do 1,2 puta veće namere kupovine. 70% ljubitelja kupovine koristi Instagram radi otkrivanja proizvoda. 87% korisnika kaže da su ih influenseri⁷⁵ inspirisali da obave kupovinu preko Instagrama.”⁷⁶

Naravno, kupovina nije jedini problem koji je donela ova platforma. Kada pominjemo moderno društvo, više ne možemo da ga odvojimo od digitalnog sveta i društvenih mreža koji su produkti ljudske potrebe za povezivanjem sa svetom i društvene transformacije usled tehnološkog napretka. Cela ideja na kojoj počiva kasniji razvoj društvenih mreža je sve samo ne maliciozna, i njen cilj kako smo pomenuli u prethodnim poglavljima je bio pre svega povezivanje. Ono što se ciklično pojavljuje kao problem takvog vrtoglavog napretka je nedostatak kontrole i odricanje od odgovornosti. Mišljenja da će se sa digitalizovanjem podataka i njihovom bržom obradom lakše kontrolisati upotreba određenih sajtova ili aplikacija su definitivno opravdana, ali se na kraju opet sve završilo sa *disklejmerom*⁷⁷ gde korisnik preuzima svu odgovornost kako koristi određeni proizvod, dakle još jedna nalepnica na pakli cigara.

⁷⁴ Džajls, Dejvid (Giles David), *Psihologija medija*, Beograd, Clio, 2011, str. 198.

⁷⁵ Influenseri (od influence - uticaj) su pojedinci koji imaju moć da utiču na životne trendove putem društvenih mreža, uglavnom Instagrama i Fejsbuka. kod Paska, Iva, *Digital Media Environments and their Implications: Instagram*, In medias res, Vol 8, br. 15, 2019.

⁷⁶ Podaci preuzeti sa sajta <https://predis.ai/resources/instagram-shopping-statistics/> 19.02.2024.

⁷⁷ Odricanje od odgovornosti (disclaimer) je kratka izjava koja informiše javnost o nečemu važnom sa ciljem transparentnosti. Oni mogu služiti čitaocima da budu sigurniji i informisaniji, da otkriju poslovni odnos, ili da ograniče pravnu odgovornost za brojne stvari. Preuzeto sa <https://www.terms-feed.com/dictionary/disclaimer-definition/>

Najveću brigu izaziva sve veći broj korisnika koji pokazuju znake zavisnosti od društvenih mreža. Instagram je platforma od koje prvenstveno mladi ljudi lako postaju zavisni. U modernim istraživanjima reč koja se najviše ponavlja kada se priča o zavisnosti od interneta sa akcentom na društvenim mrežama je prokrastinacija.⁷⁸

Jasno je da se ovde ne radi o novoj stvari, i jasno nam je da je uvek postojao problem sa dosadom i gubitkom motiva za određene radnje, ali studija na koju sam naišao bavi se konkretno dovođenjem u vezu društvene mreže Instagram sa gubitkom samopouzdanja kao i povećanja stepena prokrastinacije kod studenata tehničkih fakulteta. Napravili su uzorak od 378 ispitanika i došli do rezultata da Instagram ima direktnu vezu sa prokrastinacijom i gubitkom samopouzdanja koji u kombinaciji negativno utiču na krajnje akademske rezultate.⁷⁹

“psihološka istraživanja pokazuju da neformalno učenje iz okruženja koja se sastoje od televizije, video igara i interneta, umanjuju kognitivne sposobnosti kod učenika, jačaju vizuelno-prostornu inteligenciju dok sa druge strane slabe kognitivne procese višeg nivoa; apstraktne reči, svest, refleksija, induktivno rezonovanje u rešavanju problema, kritičko mišljenje i mašta, dok slušanje radija i čitanje neguju imaginaciju i razvoj viših kognitivnih veština.”⁸⁰

Pored činjenice da psihološka struka već duže vreme ukazuje na probleme koje može da izazove prekomerna upotreba pa i zavisnost od društvenih mreža, broj korisnika ovakvih aplikacija raste.

“Sveopšte prisustvo vizuelnih medija, njihova pristupačnost i pritisak koji vrše obasipajući nas bezbrojnim slikama, najviše elektronskog porekla (TV), u veštačkom okruženju koje naseljavamo, čine da se gubi neposredan dodir sa stvarnim svetom, sa čitavom strukturom shvatanja, verovanja i ponašanja nastalih u našem dijalogu s prirodom... Obiljem informacija koje neprekidno emituju, mediji drže gledaoca

⁷⁸ Prokrastinacija (lat. *procrastinatus*) je oblik ljudskog ponašanja za koji je karakteristično odlaganje akcija, obaveza i zadataka za kasnije, svesno znajući da to ima negativne posledice. Prokrastinacija je oblik ponašanja kojeg odlikuju odlaganje i odugovlačenje obaveza, i to bez opravdanog razloga.

⁷⁹ Podaci preuzeti sa sajta <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2666557321000203>

⁸⁰ Paska, Iva, *Digital Media Environments and their Implications: Instagram*, In *medias res*, Vol 8, br. 15, 2019, str. 2554.

*u stanju obamrlosti, prisustvovanja bez učešća i prepoznavanja bez razumevanja.*⁸¹

3.3 Slobodno vreme

Život čoveka se znatno promenio kada ga uporedimo sa vremenom iz kog datira fraza pasji život. Promenio se po pitanju standarda, razmišljanja, načina života itd. Ono što se nije promenilo je osnovna paradigma ljudskog života, a to je da ima određeno trajanje. Možemo da kažemo da je to čovekova bit i prirodni zakon. To naravno možemo reći za sva živa bića, a ono što muči nas ljude kao svesna i misleća bića jeste naravno neki smisao koji pokušavamo da damo našem životu. Podsvesno težeći ka besmrtnosti, bez hrabrosti da se suočimo sa činjenicom neizbežnosti i konačnosti čovek traži načine da pobjegne od realnosti. Kako poslovi koje čovek obavlja čine samo jedan deo dana, ostatak dana pokušava da popuni bilo kakvim bekstvom u brzu razonodu. Prvo je to bila knjiga, zatim radio i televizija da bi danas došli do savršenog sredstva za bekstvo koje je uvek sa nama u džepu.

Nemački psiholog Erih From (Erich Fromm) u svom intervju iz 60ih godina kada priča o duševnim oboljenjima ističe zanimljivu stvar. On kaže da je problem modernog društva generalno što se čovek ne suočava sa svojim problemima, već rešenja traži u bekstvu koje sistem naširoko nudi u vidu brze zabave i razbibrige. Sistem na ovaj način teži da na bilo koji način očuva funkcionalnost i produktivnost čoveka koji je prekopotreban da društvo i sistem opstanu. U protivnom kada bi ljudi samo tri dana bili sami sa sobom bez radija, alkohola ili bilo kog drugog oblika zabave imali bi kao rezultat na stotine hiljada nervnih slomova. Da do toga ne bi došlo ljudima se nudi neprestani izvor bekstva od sebe, a kao rezultat ljudi počinju da zaboravljaju na sebe, zaboravljaju da su ljudi.⁸²

Pas na mojim fotografijama treba da podseti čoveka da je čovek koliko god to čudno zvučalo. Pas nikada nije mogao da zaboravi da je pas, on posle procesa od najmanje 10000 godina evolucije i dalje funkcioniše po svim prirodnim pravilima. Čovek sa

81 Vasić, Čedomir ko Subotić, Irina, *Umetnost na kraju veka I*, Beograd, Clio, 1998, str. 14.

82 link za ceo intervju na Jutjub platformi <https://www.youtube.com/watch?v=Qhb-SUeL-foU&t=23s>

druge strane je toliko izmenio svoju vrstu i planetu koju naseljava da mu je potreban podsetnik o normalnom i prirodnom poretku.

Nesumnjivo najveći kapital u modernom svetu u kome živimo je vreme, budući da je to vreme ograničeno životom, trudimo se da ga kvalitetno iskoristimo . Poslovica “Vreme je novac” bukvalno znači da vreme koje provodimo radeći nešto možemo da monetizujemo. Sa druge strane ako vreme koje ne provedimo na poslu posmatramo kao vrstu vrednosti dolazimo do nečega što je možda suština svakog socijalnog bića, a to je slobodno vreme. Žan Bodrijar u svojoj knjizi “Potrošačko društvo” pominje staru izreku koja glasi “Svi su ljudi jednaki pred vremenom i smrću”⁸³ uz tu misao koja nedvosmisleno govori o paradigmi života razvija diskurs sa sledećom kako je on nazvao basnom:

“Podvodni ribolov i vino sa Samosa u kojima su zajedno uživali stvorili su duboki osećaj drugarstva između njih. U čamcu za povratak shvatili su da se samo znaju po imenu i želeći da razmene adrese zadivljeno su otkrili da zapravo rade u istoj fabrici. Jedan kao tehnički direktor drugi kao noćni čuvar.” Ovu priču je Bodrijar upotrebio kao primer pomoću koga je izdvojio tri osnovna postulata:

1. *Dokolica jeste oblast slobode*
2. *Svaki čovek je po prirodi slobodan i jednak svima drugima stoga je samo dovoljno vratiti ga u prirodno stanje, i da bi povratio ovu suštinsku slobodu jednakosti i bratstva. Grčka ostrva i podvodne dubine su stoga naslednici ideala francuske revolucije*
3. *Vreme je apriorna, transcendentna dimenzija koja prethodi ovom sadržaju. Ono je tamo negde i čeka vas ukoliko je otuđeno i potčinjeno u poslu onda nemate vremena, kad ste van posla ili trenutno neopterećeni vi imate vremena. Poput apsolutne neotuđive dimenzije, poput vazduha ili vode - ono u dokolici iznova postaje svačiji privatni posed.*⁸⁴

Posebno je bitno izdvojiti važnost trećeg postulata pošto on na neki način, vreme izjednačuje sa bilo kojim drugim proizvodom, sa tim u vezi to vreme mora biti konačno ili ograničeno. Imajući ovo u vidu autor zaključuje da dokolica ima očajničku želju

83 Bodrijar, Žan (Baudrillard Jean), *Potrošačko društvo*, Beograd, Darma, 2023, str.191.

84 Bodrijar, Žan (Baudrillard Jean), *Potrošačko društvo*, Beograd, Darma, 2023, str.191.

da bude slobodna ali u referentnom sistemu kao što je kapitalistički sistem i njegov derivat potrošački sistem može samo da bude privremeno oslobođeno. Da bi vreme koje konzumiramo bilo istinski slobodno morali bi da imamo potpunu autonomiju nad njim.

Kada se osvrnemo u ovom delu rada na pasji život i njegovu prvobitnu definiciju ono što lako uviđamo je kako slobodno vreme ima svoju cenu, i da ako se odlučimo da ga prisvojimo za sebe i uspostavimo kontrolu nad sopstvenim neradom posledice su stravične. Ako predpostavimo da je cilj svakog društva koje zahteva bilo kakve promene koje vode ka totalnoj slobodi možemo da zaključimo da je ono što je krajnji cilj - više slobodnog vremena koga nikada nema dovoljno. Ako se podsetimo šta je From rekao na temu slobodnog vremena i njegovog ispunjavanja praznim sadržajima koje nam nudi sistem ne bi li pobegli od suštinskih problema koji nas muče onda lako možemo da zaključimo da je reč o krajnje paradoksalnoj situaciji koju je Bodrijar nazvao “nemogućnost gubljenja sopstvenog vremena”.⁸⁵

Na drugoj strani Ginter Anders postavlja teoriju proizvodnje masovnog čoveka, gde o dokolici govori isključivo iz ugla masovnih medija radija i televizije. Njegova premisa je da dokolica odnosno slobodno vreme u suštini ne postoji. Primera radi kad dođete kući ili ste u kolima i slušate određeni program vi proizvodite masovni proizvod, a to je masovni čovek. Masovni čovek dobija instrukcije o tome šta će kupiti i gde će otići na letovanje da bi onda uložio zarađeni kapital za nešto za šta je ubeđen da iskreno želi.

“Nijedno potiranje nijedno razvlašćenje čoveka kao čoveka nije uspešnije od onoga koje slobodu ličnosti i pravo na individualnost prividno čuva. Ako se procedura “conditioning-a” obavlja kod svakoga posebno: u ljušturi pojedinca u usamljenosti, u milionima usamljenosti, onda uspeva dvostruko dobro. Pošto se postupak predstavlja kao “fun”, pošto žrtvi ne otkriva da mu zahteva žrtvu, pošto ga ostavlja u zabludi o njegovoj privatnosti, bar njegovog privatnog prostora. Ostaje potpuno diskretan.”⁸⁶

85 Bodrijar, Žan (Baudrillard Jean), *Potrošačko društvo*, Beograd, Darna, 2023, str.195.

86 Anders, Ginter (Anders Günther), *Svet kao fantom i matrica*, Novi Sad, Prometej, 1996, str.25.

Ono što nam Anders ovim govori a prethodilo je ovom citatu je da su stare prakse stvaranja kolektivne ideologije kao što su to bila masovna okupljanja prošle i da je uslovljavanje čoveka i brisanje onoga što zovemo identitetom mnogo lakše kada možemo da dopremo do svakog čoveka ponaosob. Logično se dolazi do zaključka da je to bio samo početak kontrole putem nekakvih uređaja budući da sada živimo u društvu gde je društveno i čak kulturno neprihvatljivo da se odvojimo od mobilnog telefona. Kako je kapitalističkom ili još bolje pleonazmom definisanom tehnokapitalističkom društvu brzina ideal jer pospešuje proizvodnju, masovni čovek se danas pravi u milijardama primeraka i nema škarta.

Ono što se naziva “oslobođenjem od rada”, slobodno vreme, nije ni oslobođenje od rada, niti oslobođenje od sveta oblikovanog tim radom.

Nijedna aktivnost koju je rad oteo ne može da bude ponovo osvojena podređivanjem proizvodima tog rada.⁸⁷

Polazna pretpostavka tumačenja fraze pasji život jeste bila da je to život gde se pojedinac bori za egzistenciju i ispunjenje osnovnih ljudskih potreba. Potrebe koje se nalaze na samom dnu Maslovljeve piramide⁸⁸ se sastoji iz osnovnih stvari koje su neophodne za održanje života. Bez ostvarivanja tih osnovnih potreba sledi neizbežna smrt. Ono što bi trebalo da predstavlja moderna verzija pasjeg života jeste da preplašeni da ne ostanemo bez osnovnih sirovina što bi moglo dovesti do fatalnog kraja, pokušavamo na sve načine da steknemo što više jer je vremena uvek malo, što dovodi do duševnih nemira kojima nemamo vremena niti snage da se bavimo pa se okrećemo popunjavanju slobodnog vremena ispraznim sadržajima i na taj način stvaramo neprekidnu petlju u kojoj smo zarobljeni do kraja života. Ova verzija pasjeg života takođe sadrži glad u definiciji, a to je duhovna glad.

87 Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004, str. 13.

88 Maslovljeva hijerarhija ljudskih potreba je teorija iz psihologije koju je stvorio američki psiholog Abraham Maslov, koja ističe da se ljudske potrebe mogu razvrstati u grupe, i da postoji jasna hijerarhija između tih grupa potreba. Niži nivoi potreba se moraju zadovoljiti pre nego što se aktiviraju potrebe viših nivoa.

3.4 Pasji život - praktični deo rada

Rad *Pasji život* bukvalno predstavlja život pasa koji se vidi na fotografijama, dok simbolično može da se tumači kao paradigma života. Izbegavao sam da na fotografijama prikazujem samo teške uslove u kojima životinja mora da opstane da bi preživela, bojeći se da na taj način ne skliznem u neku vrstu patetike koja bi mogla da iznudi određene zaključke kod posmatrača i na taj način kupi njegovu pažnju. Pored pomenutog, nisam hteo da se narativ okrene ka problemima urbane sredine i nemogućnosti nalaženja zakonskih rešenja za četvoroonošce koji su na ulici. Naprotiv, kada sam pravio fotografije pasa trudio sam se da objektivno zabeležim momente koji bi što vernije ilustrovali uslove u kojima pas opstaje. Trudio sam se da kroz krajnje neselektivan pristup pokrijem što veću paletu psećih vrsta i rasa. Takođe sam obratio pažnju i na status pasa u društvu, podjednako fotografišući pse koji imaju svoje vlasnike kao i pse koji su samostalni i žive na ulici i na taj način prikažem apsurd klasnih i statusnih podela u društvu.

Proces nastajanja finalnog rada mogu da podelim u tri faze. Prva faza je fotografisanje, druga faza je postprodukcija i postavljanje fotografija na društvenu mrežu Instagram i treća finalna faza je priprema materijala za izložbu kao i konstruisanje instalacije za projektovanje fotografija u galeriji.

U prvoj fazi sam pokušao da ne idem nigde sa jasnim ciljem već da se oslonim na percepciju i fotografske instinkte, kada bih naišao na nešto što konceptualno odgovara temi pravim fotografiju i tog trenutka počinje druga faza, a to je postavljanje fotografija na lični Instagram profil. Pre postavljanja, fotografije prolaze osnovnu postprodukciju u vidu podešavanja kontrasta, boja i naknadnog kadriranja-iscenja. U ovom koraku ne koristim filtere ponuđene od strane aplikacije. Fotografije su postavljene na moj lični Instagram profil gde se mešaju sa svim ostalim fotografijama koje postavljam hronološkim redom. Ovo znači da se fotografije koje učestvuju u projektu mešaju sa fotografijama koje pravim iz čiste razonode. Ovo radim iz razloga transparentnog procesa prikupljanja fotografske građe koji može da mi da uvid u neku vrstu kritike javnog mnjenja koji se sastoji od ostalih korisnika na Instagramu, a kasnijim grupisanjem

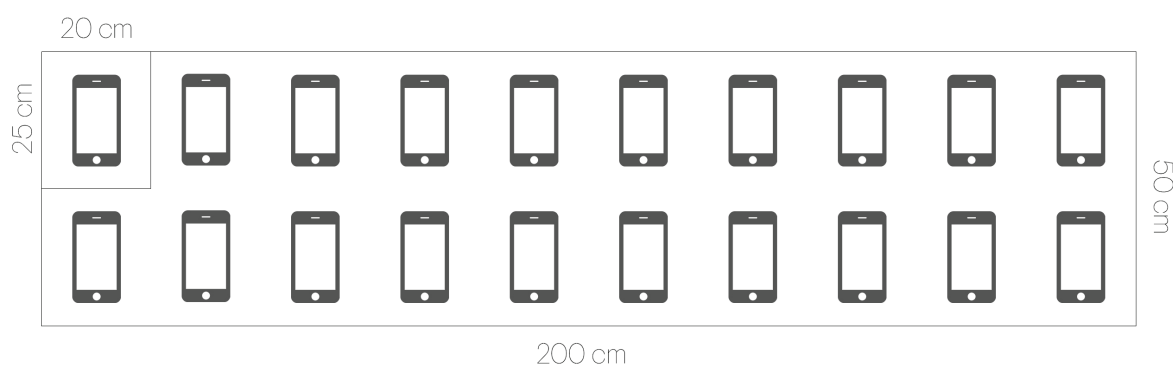
fotografija koje su nastale kao deo ovog rada i njihovim izmeštanjem iz prostora društvenih mreža u galerijski prostor dajem gledaocu novi okvir u kome će moći da sagleda celokupan opus.

Fotografije su kvadratnog formata najviše iz razloga što je taj format podrazumevan i neka vrsta standarda na ovoj društvenoj mreži. Drugi razlog zašto preferiram kvadratni format ne samo kod ovog rada nego i inače u svom dokumentarnom opusu je što vam daje slobodu da svoju kompoziciju lakše uravnotežite s obzirom da nema dominantne stranice.

Kako sam već napomenuo za snimanje fotografija isključivo koristim mobilni telefon i kada bih uporedio ovakav način snimanja sa tradicionalnim fotografskim praksama gde je neophodna fotografska kamera, najveću prednost uočavam u tome što sa mobilnim telefonom u ruci u javnom prostoru možete nesmetano da fotografišete bez da mnogo utičete na ishod svojom pojavom, što bi sa fotoaparatom bilo veoma komplikovano iz razloga koje sam pominjao u poglavlju koje se bavilo istinom u fotografiji. Kao što sam pomenuo fotografije najčešće nastaju u javnom prostoru da bi na taj način povezao psa sa njegovim modernim habitatom. Sa tom sveprisutnom okolinom u kadru koja se manifestuje kao moderna robna kuća ili put sa 4 trake održavam prisustvo čoveka na fotografijama sa jedne strane, dok sa druge strane pokušavam da održim neki nivo kontrasta sa prirodom koju bi na svakoj fotografiji trebalo da predstavlja pas. Ako se i nalazi u prirodi, to je uvek neka zelena površina koja je sastavni deo urbane sredine. Iako je ovo prevashodno fotografski projekat, zbog medija koji se koristi, fotografija je u ovom slučaju samo provodnik informacije, šifrovana poruka za gledaoca. Pas je tu da vas stalno podseća na naslov, da vas podseti na život koji mislite da vodite i sa tim u vezi cela fotografska građa koju sam napravio za potrebe ovog rada je samo deo koji ne može samostalno da funkcioniše, već mora da se prikazuje u kontinuitetu. Prva faza rada je bilo fotografisanje, ali završna faza je ono što je zapravo tema rada. Rad je bio završen u svojoj desetodnevnoj instalaciji unutar galerije.

3.5 Izložba

Kada pričamo o prezentovanju mog rada, od samog nastanka ideje sam težio ka nekonvencijalnim praksama, što znači da nisam hteo da napravim još jednu klasičnu fotografsku izložbu sa uraljenim fotografijama koje vise na zidovima galerije jer sam mišljenja da takav način ne bi bio dovoljno efikasan za ovakvu temu. Sa kasnije jasnijim definicijama ciljeva rada odlučio sam da će fotografije biti prezentovane na ekranima, tačnije na 40 mobilnih telefona.



Prvobitna skica za tablu

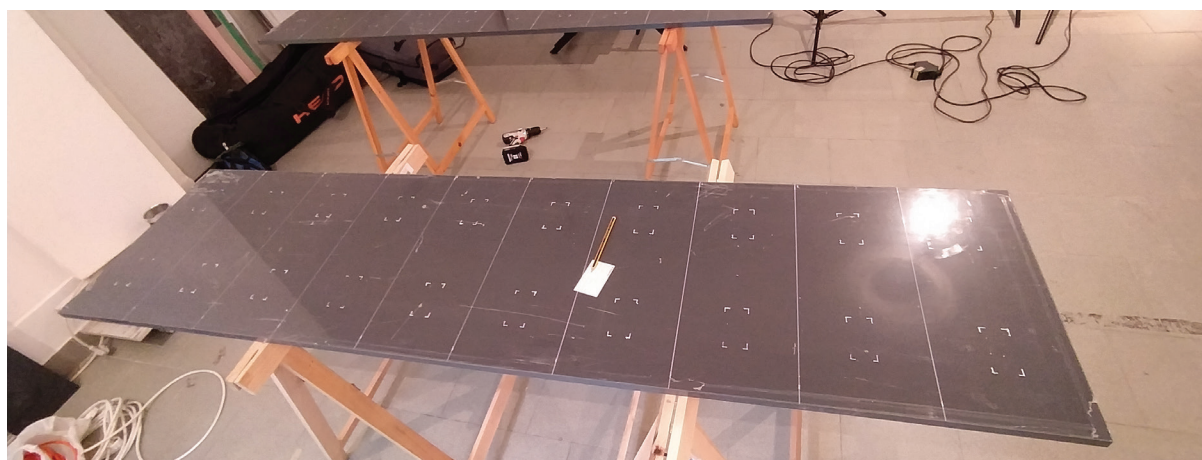
Razlog zašto je baš 40 uređaja je prilično banalan, trebao mi je lep okrugao broj, a činjenica da sam u trenutku zakazivanja izložbe napunio 41 godinu uticala je na odluku da za svaku godinu života izložim po jedan telefon dok je 41. telefon onaj koji stalno nosim u džepu. Dakle, bilo je potrebno obezbediti 40 telefona koji će biti izloženi u galeriji. Ono što sam prvo pokušao jeste da napravim neku vrstu saradnje sa kompanijama koje recikliraju mobilne telefone, ali sam ubrzo odustao zbog različitih birokratskih prepreka. Obzirom na to da ovaj rad obrađuje i temu konzumerizma, naknadno sam došao na ideju da organizujem kampanju prikupljanja mobilnih telefona. Naime, na društvenim mrežama sam napravio oglas da mi je za potrebu umetničkog projekta potrebna podrška u vidu pozajmice mobilnih telefona koji se više ne koriste i prijatno se iznenadio brzinom i spremnošću zajednice da podrži ovakvu vrstu projekta. Ovom akcijom sam pokušao da osnažim aktuelnu temu reciklaže podstičući pojedince da razmisle o problemima prekomerne kupovine i gomilanju otpada koji ne može da se reciklira. Na taj način dajem novi smisao ponovne upotrebe ovih uređaja koja je sas-

tavni deo čuvenog trojstva reciklaže⁸⁹ i na taj način podižem svest u društvu kad je ekologija u pitanju.



Telefoni prikupljeni za izložbu

Kako je kampanja prikupljanja uređaja dobro proticala, sledeći korak je bio smisliti na koji način će telefoni biti izloženi u galeriji. Podelio sam rad na dve jednake grupe i napravio skicu iz koje ću krenuti u modelovanje ove *digitalne mašine*. Kao što se vidi na na prethodnoj strani telefoni su raspoređeni na tabli dimenzija 200x50 cm na kojoj svaki telefon zauzima prostor od 20x25 cm. Za materijal sam odabrao medijapan table tamno sive boje zbog kvaliteta završne obrade i veće tolerancije na modifikovanje od klasične iverice.



Priprema tabli za obradu

⁸⁹ Reduce, Reuse, Recycle (smanji potrošnju, ponovo iskoristi, recikliraj) – Ova tri pojma su nezvanični kodeks celog reciklažnog pokreta. Skraćeno - 3R

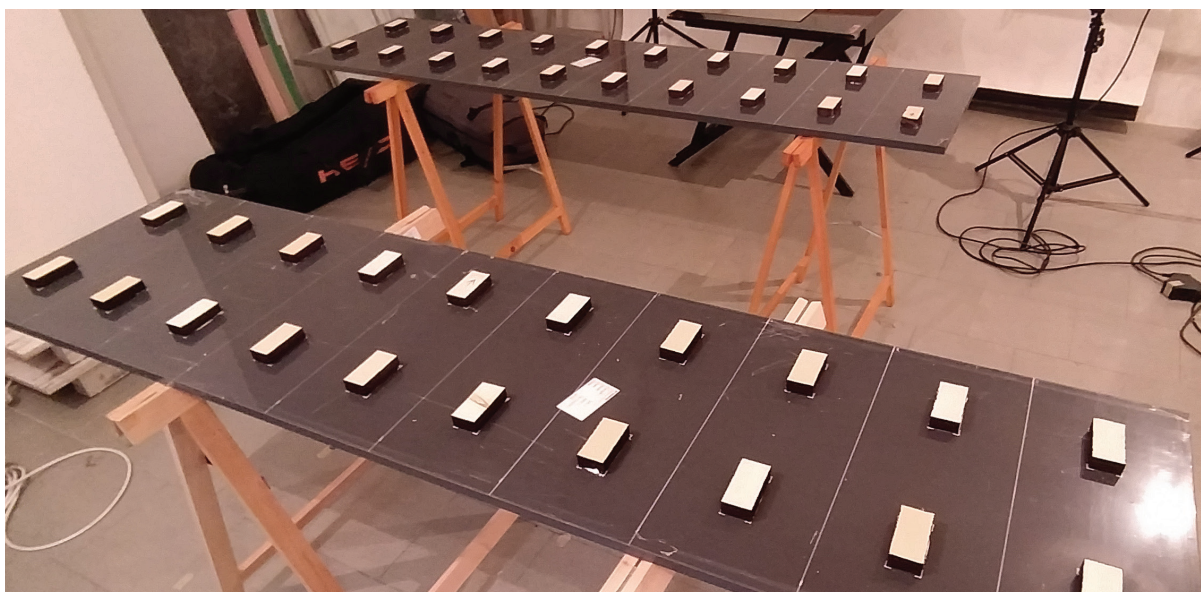


Table sa instaliranim odbojnicima

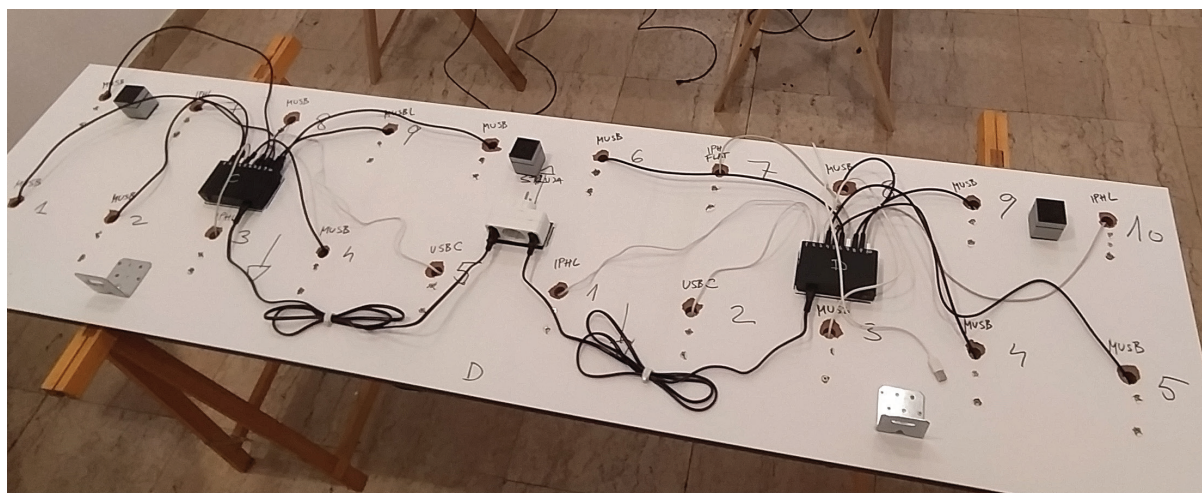
U narednom koraku bilo je potrebno napraviti 40 odbojnika od drveta koji će biti smešteni u svako polje predviđeno za telefone. Odbojnici su bili potrebni isključivo iz estetskih razloga da bi odvojili telefone od tabli i na taj način postigli efekat lebdenja. Telefoni su potom privršćeni čičak trakom za odbojnike. Ispod svakog telefona izbušena je rupa prečnika 10mm kroz koju prolazi kabl za napajanje. Strujne instalacije su smeštene na pozadini svake table tako da se sa prednje strane video samo strujni kabl koji je napajao sve uređaje.



Testiranje ispravnosti telefona

Na pozadinu obe table su na kraju pričvršćeni L profili i novi odbojnici koji su služili za montiranje tabli na zid, i tako onemogućili mogućnost da se ugroze instalacije na pozadini ploča.

Razlozi za izlaganje na telefonima je novi fotografski prostor koji je postao nezaobilazan kada pričamo o savremenoj fotografiji, kao i činjenica da su sve fotografije koje će biti izložene nastale upotrebom mobilnog telefona. To su naravno razlozi koji se odnose na metodologiju i tehniku fotografske slike. Sa kulturnopolitičke pozicije mobilni telefon koristim kao snažan simbol modernog doba i paradigmu tehnološkog napretka.



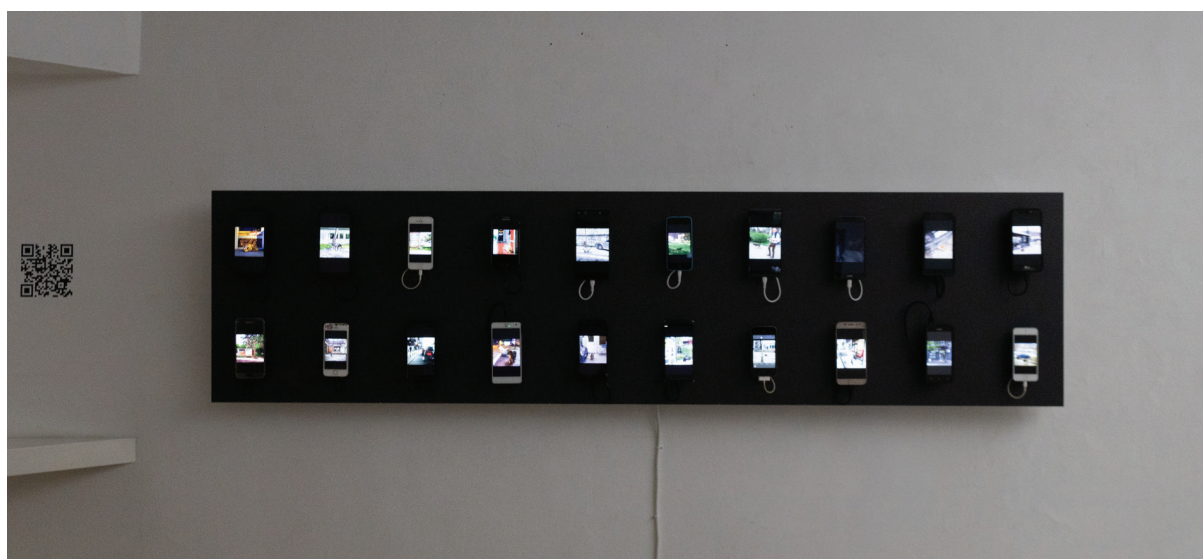
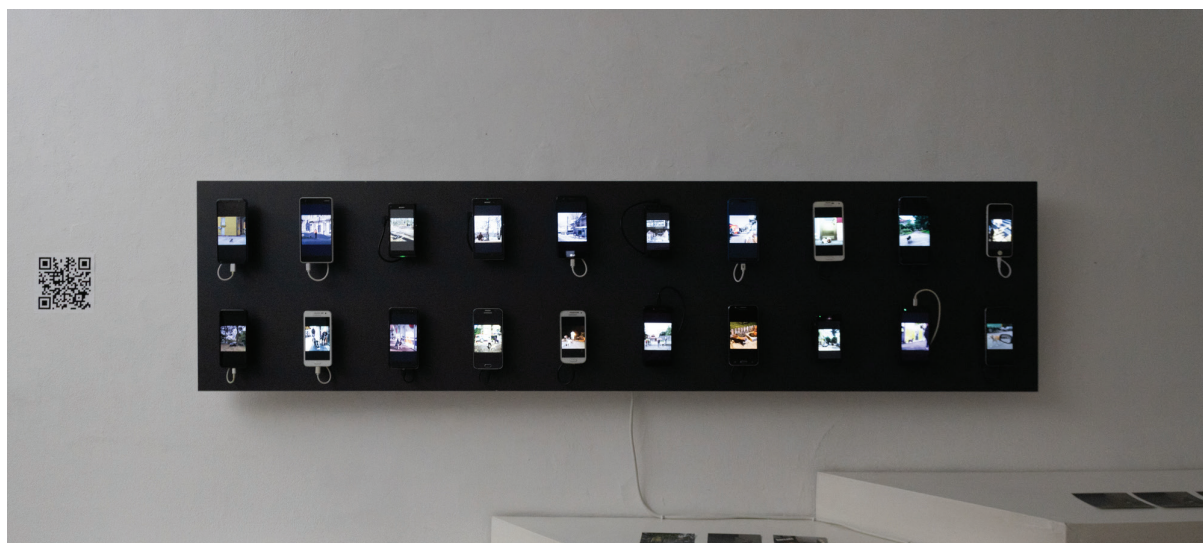
Strujne instalacije na pozadini table

Fotografije je bilo potrebno prikazivati na svih 40 telefona istovremeno, dok svaki uređaj treba da prikazuje nezavistan sadržaj. Da bi obezbedio kontinuirano emitovanje fotografija, bilo je potrebno spojiti fotografije u video fajlove u kojima bi se fotografije smenjivale na svake tri sekunde što je dovoljno vremena da vidite fotografiju ali ne i da je analizirate. Finalni rezultat se sastojao iz 40 kratkih video radova svaki u trajanju od 24 sekunde na kojima se vrtelo po 8 fotografija iz serije od 320 fotografija. Kako sam na svakom telefonu morao ručno da pokrenem video koji se kontinuirano prikazivao u neprekidnim ciklusima - *lupu*⁹⁰, rezultat ovakve radnje je kašnjenje i asinhrono smenjivanje fotografija na svakom telefonu što dodatno utiče na to da gledalac otežano prati sadržaj svakog uređaja posebno. Efekat koji sam želeo da postignem je konfuzija i dezorijentacija koju svaki korisnik mobilnog telefona oseća kada upadne u takozvanu “dumskroling” fazu⁹¹ karakterističnu za društvene mreže.

90 Lup (loop) – petlja. U muzičkoj i video industriji popularan izraz za sadržaj koji se vrti u krug, tj. kada dođe do kraja, ponovo se reprodukuje iz početka. Preuzeto sa <https://cloudinary.com/glossary/video-loop>

91 Dumskroling (Doomscrolling) – čin beskonačnog skrolovanja – lutanja kroz društvene mreže ili vesti, koje dovodi do povećane anksioznosti, depresije i problema sa spavanjem. Preuzeto sa <https://www.turnerry.com/blogs/dreamerry/doomscrolling>

Izložba je realizovana u prostoru male galerije ULUPUDS-a⁹² u ulici Uzun Mirkovoj br. 12 u Beogradu od 03. do 12. juna 2022. godine.



Izgled pojedinačnih tabli

Kako joj samo ime kaže mala galerija je bilo idealno mesto gde sam mogao uspešno da dobijem štimung koja mi je bio potreban, a to je mračna i intimna atmosfera, nalik na onu kada kasno uveče pred spavanje u mraku uranjate u beskonačne sadržaje Instagrama. Da bih zamračio galeriju zbog što efikasnijeg prezentovanja, vertikalne prozore galerije sam pokrio crnim platnima, dok gornji red prozora ostavljam slobodnim da propuštaju difuzno svetlo unutar galerije.

Kada bi se odaljili od table na kojima se prikazivalo 20 sadržaja odjednom, dobija se utisak hladnog - elektronskog pulsiranja kao reprezentacija vremena koje prolazi.

⁹² Udruženje likovnih i primenjenih umetnika Srbije.



Kompletna postavka u galeriji

Sadržaji se neprestano vrte u krug, što bi trebalo da predstavlja nepromenljive rutine životnog ciklusa. Umesto klasičnog kataloga, odštampao sam razglednice kvadratnog formata na kojima se sa jedne strane nalazila jedna od fotografija iz kolekcije, dok se na pozadini nalazio QR kod.⁹³ Skeniranjem QR koda učitava se web stranica na kojoj



Izgled prednje i zadnje strane razglednice

⁹³ QR code (Quick Response code) – grafički znak koji sadrži informacije u sebi i služi kao poveznica sa određenom bazom podataka. Kada se skenira mobilnim telefonom vodi vas na određenu web adresu koja je prethodno generisana u kod.

se nalazila digitalna galerija sa svim fotografijama i kratkim tekstom o izložbi.

Pored table na zidu je takođe bio postavljen QR kod kao i na spoljnom izlogu galerije koji s mogao videti sa ulice. Internet galerija služi da gledaocu pruži mogućnost naknadne analize fotografija koje je video u galeriskom prostoru, i sabere dva iskustva u kompletno delo.

Želja koju svaki autor ima kada proizvodi svoje umetničko delo je da pokaže javnosti kako on vidi svet oko sebe. Pošto je umetnost i umetničko delo namenjeno gledaocu, gledalac sam traži odgovore na pitanja koje je autor postavio. Ako se povede teorijom i prethodnim iskustvom kritike umetničkog dela može da upadne u zamku da postane samo konzument umetnosti i počne da interpretira umetnost gde ona postaje proizvod uz koji dolazi uputstvo za upotrebu kao i rok trajanja.

*“Nekad smo živeli u imaginarnom svetu ogledala, raspolućenog bića i pozornice, u svetu drugosti i otuđenja. Danas živimo u imaginarnom svetu ekrana, interfejsa i reduplikacije. Sve naše mašine su ekrani. I mi smo postali ekrani, a ljudska interaktivnost postala je interaktivnost ekrana.”*⁹⁴



Detalj sa otvaranja izložbe u maloj galeriji ULUPUDS-a

⁹⁴ Bodrijar, Žan (Baudrillard Jean) Preuzeto sa <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/signs-of-simulation-symbols-beyond-value-jean-baudrillard-and-grassroots-dream-work-in-cyberspace/>

4 Zaključak

4.1 Zaključna razmišljanja

Fotografija je od svog nastanka uvek imala veoma važnu društvenu ulogu. Nastala je u trenutku kada je društvo bilo spremno da krene napred. Od prvog dana pa sve do danas pretvara svetlost u realnu sliku sveta oko nas. Izborila je svoje mesto u umetnosti i kreira spektakularnu stvarnost sveta oko nas. Zbog različitih iteracija u kojima dolazi kao što su žanrovske ili tehnološke kategorije, fotografski medij nikada nećemo lako definisati. Ali možemo da definišemo moć fotografske slike i našu veru u nju. Fotografska moć u 21. veku leži u tome što je postala stvarnija od stvarnog sveta.

Danas je fotografija jezik kojim priča ceo svet. Jedna jedina aplikacija je promenila način na koji svet vidi fotografiju. U jednom trenutku možete se povezati sa celim svetom, ali nećete uspeti da se povežete sa sobom. Ono što je započelo kao aplikacija za deljenje fotografija namenjena foto entuzijastima trenutno je razlog zašto se neko budi ujutru, ili ne može da zaspi kasno uveče. Takmičenje za pažnju i mesto u ovom digitalnom selu nikada ne prestaje. Bilo da ste prodavac ili kupac vaše vreme je neophodno. Na trenutke ćete se isključiti, ne bi li pojeli nešto ili zaradili novac koji trošite za kupovinu još vremena. Nažalost naše vreme je jedina stvar koja je ograničena na ovom svetu, i ako budemo nastavili da ga trošimo umesto da živimo u njemu ovaj pasji život će proleteti veoma brzo.

4.2 Doprinos umetničkog projekta

Umetnički projekat “Pasji život” prevashodno se bavi temama kvaliteta ljudskog života i percepcije društvenih problema u modernom društvu. Sa osvrtom na probleme prekomerne kupovine i dokolice u kapitalističkim uređenjima ovim radom pokušavam da odgovorim na pitanja koja se tiču suštine jednog ljudskog veka. Kroz igru reči, pokušao sam da analiziram dati frazeologizam i ponudim neke nove definicije pasijeg života. Rad upućuje gledaoca u sve prisutnije probleme alijenizacije pojedinca uzrokovane prekomernom upotrebom društvenih mreža. Još jedanput preispituje fotografsku ulogu istinitog medija koja je ozbiljno poljuljana u modernim kapitalističkim sistemima u postfotografskoj eri.

Pored iscrpnih teoretskih analiza sfera umetnosti i društva, ovaj rad pokušava da demonstrira neke nove pristupe u umetničkim praksama, konkretno na polju digitalne fotografije u virtuelnom prostoru. Pokazuje nove pristupe u korišćenju elektronskih uređaja u izlagačkim praksama, kao i paralelne digitalne prostore za prezentaciju i arhiviranje fotografija. Uvođenjem digitalnog kataloga i QR koda otvara mogućnosti za interaktivna rešenja i otvara pitanja smanjenja troškova kod organizacije izložbi. Pored elektronskih uređaja, uvodi se i kontinualna projekcija više sadržaja istovremeno kao doprinos savremenoj izlagačkoj praksi. Na taj način menja se percepcija gledaoca i postavlja drugačiji odnos na relaciji gledalac – umetničko delo.







*Deo fotografija koje su učestvovalе u
projektu Pasji život*

5 Literatura

Amer, Kristin (Ammer Christine), *Its Raining Cats and Dogs and, Other Beastly Expressions*, Nju Jork, Paragon house, 1988.

Anders, Ginter (Anders Günther), *Svet kao fantom i matrica*, Novi Sad, Prometej, 1996.

Bart, Rolan (Barthes Roland), *Svetla komora*, Beograd, Rad, 2004.

Benjamin, Valter (Benjamin Walter), *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006.

Bodrijar, Žan (Baudrillard Jean), *Potrošačko društvo*, Beograd, Darma, 2023.

Critical Art Ensamble, *Digitalni partizani*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2000.

Debor, Gi (Debord Guy), *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija/blok 45, 2004.

Džajls, Dejvid (Giles David), *Psihologija medija*, Beograd, Clio, 2011.

Kažić, Dragoljub, *Elementarna tehnika fotografije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

Kitler, Fridrih (Kittler Friedrich), *Optički mediji*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2018.

Lazić, Dubravka, Tatarević, Vladimir, *Fotografija*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2014.

Malić, Goran, *Slike u srebru*, Beograd, Fotogram, 2001.

Manović, Lev (Manovich Lev), *Jezik novih medija*, Beograd, Clio, 2015.

Sulaž, Fransoa (Soulages Francois), *Estetika fotografije*, Kulturni centar Beograda, 2008.

Sontag, Suzan (Sontag Susan), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009.

Subotić, Irina, *Umetnost na kraju veka I*, Beograd, Clio, 1998.

Todorović, Luj, Aleksandar, *Diskurs novih tehnologija*, Beograd, Clio, 2017.

Vels, Liz (Wells Liz), *Fotografija, kritički uvod*, Beograd, Clio, 2006.

Naučni radovi:

Masdari, Fatem (Masdari Fateme), **Hoseini, Sejed** (Hosseini Seyed),
The aesthetics of Instagram, Journal of Cyberspace Studies, Volume 5, 2021.

Manović, Lev, (Manovich Lev), *Instagram and Contemporary Image*, 2017.

Paska, Iva, *Digital Media Environments and their Implications: Instagram*, In medias res, Vol 8, br. 15, 2019.

Internet stranice:

<https://petapixel.com/how-steve-sasson-invented-the-digital-camera/>

<https://www.britannica.com/money/Instagram>

<https://www.academia.edu/>

<https://www.youtube.com/watch?v=tI6O6w1sfBs>

<https://predis.ai/resources/instagram-shopping-statistics/>

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2666557321000203>

<https://www.youtube.com/watch?v=QhbSUeL-foU&t=23s>

<https://baudrillardstudies.ubishops.ca/signs-of-simulation-symbols-beyond-value-jean-baudrillard-and-grassroots-dream-work-in-cyberspace/>

6 Biografija autora

Jovan Marjanov, rođen je 19. maja 1981. godine u Beogradu. Završava srednju školu u rodnom gradu, nakon koje upisuje Višu poslovnu školu i diplomira na istoj 2004. godine – smer poslovna informatika.

Za fotografiju pokazuje interesovanje 2000-te godine, 2004. upisuje Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu, i diplomira 2010. godine na smeru Fotografija u klasi Branimira Karanovića. Nekoliko meseci tokom 2008. godine radi honorarno u Srpskoj nacionalnoj agenciji TANJUG kao fotoreporter. Kao samostalni umetnik sarađuje sa velikim brojem agencija i časopisa. Kasnije, u oktobru 2009. Godine angažovan je da radi kao Fotograf na filmu Režisera Dejana Zečevića Neprijatelj.

Učestvovao na brojnim grupnim izložbama, autor osam samostalnih izložba. Dobitnik Nikonove nagrade za projekat Moj život u boji, druga nagrada za vizuelni identitet za kampanju Chevrolet Spark, pohvale na salonu minijatura u Studentskom gradu i Bienalu minijatura u Gornjem Milanovcu, učestvuje na svetskom bienalu studentske fotografije u Novom Sadu 2008. godine, kao i na bienalu plakata sledeće godine.

Godine 2010. Jovan sa kolegama grafičarima i grafičkim dizajnerima osniva grafički kolektiv WecanD(vikend), kasnije sa koleginicom Draganom Đorović otvara studio za primenjenu fotografiju Novi Dirizabl. <https://www.novidirizabl.com/>

Godine 2011. Učestvuje u projektu u organizaciji kancelarije za evropske integracije Primenjena nostalgija.

U periodu od 2011. do 2016. Godine sarađuje sa časopisima Kafe i bar, Market, Farmakon, Ekonomist, Eskvajer idr.

Od 2016. Godine radi kao docent na Fakultetu umetnosti u Kosovskoj Mitrovici. Predaje predmet Fotografija na odseku za grafički dizajn. Na fakultetu je uspešno ostvario veliki broj fotografskih radionica za nekoliko lokalnih festivala.

Od 2016. godine uspešno je realizovao 4 muzička spota beogradskog benda Virvel.

Član je Udruženja likovnih i primenjenih umetnika Srbije ULUPUDS.

Na umetničkoj sceni konstantno traga za unikatnim izrazom, ne prestajući da eksperimentiše sa fotografskim praksama unutar dokumentarne fotografije.

Samostalne izložbe:

PUTEVI (novembar 2023.)

Galerija KC GRAD (Beograd)

PASJI ŽIVOT (jun 2022.)

Mala galerija ULUPUDS-a (Beograd)

ALL WE NEED (april 2021.)

Kulturni centar (Kikinda)

ISTOK ZAPAD (april 2018.)

Galerija Fakulteta umetnosti(Kosovska Mitrovica)

DRUGAČIJI STAV(decembar 2013.)

Galerija Ozone(Beograd)

PRIMENJENA NOSTALGIJA(maj 2011.)

Galerija Doma omladine(Beograd)

PRIMENJENA NOSTALGIJA(jun 2011.)

Galerija Raday(Budimpešta)

ZVUK (februar 2011.)

Prostorije Novog radija Beograd NRBG (Beograd)

FOTOGRAFIJA ZA BERTOLDA BREHTA (februar 2010.)

Hol Beogradskog dramskog pozorišta (Beograd)

OPERA ZA TRI GROŠA (april 2008.)

Galerija Goethe instituta (Beograd)

Izjava o autorstvu

Potpisani-a **Jovan Marjanov**

Broj indeksa: **95 / 2017**

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom:

Pasji život

Fotografski dokument nove realnosti u digitalnom prostoru

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu,
septembar, 2024. god.

Potpis doktoranda

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske
disertacije / dokorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora: **Jovan Marjanov**

Broj indeksa: **95 / 2017**

Doktorski studijski program: **Primenjene umetnosti i dizajn**

Naslov doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta:

Pasji život

Fotografski dokument nove realnosti u digitalnom prostoru

Mentor: Vladislav Šćepanović, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisani (ime i prezime autora) **Jovan Marjanov**

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu.**

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

U Beogradu,
septembar, 2024. god

Potpis doktoranda

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

Pasji život

Fotografski dokument nove realnosti u digitalnom prostoru

koja / i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predao / la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu,
septembar, 2024. god

Potpis doktoranda