

Слободан Наумовић и Владимир Радивојевић

## **БОРСКИ АЛМАНАХ**

улична фотографија као *заједничка антропологија*

Народна библиотека Бор  
Библиотека РАЗБОР. 3

Слободан Наумовић и Владимир Радивојевић  
**БОРСКИ АЛМАНАХ**  
улична фотографија као *заједничка антропологија*  
приредио: Драган Стојменовић

Уредник библиотеке: Горан Миленковић

Рецензије:  
др Марија Брујић  
проф. др Љиљана Гавриловић

Транскрипција интервјуа: Горан Миленковић и Драган Стојменовић

Превод навода: Слободан Наумовић и Виолета Стојменовић

Лектура: Виолета Стојменовић

Бор, 2015.

Слободан Наумовић и Владимир Радивојевић

## **БОРСКИ АЛМАНАХ**

улична фотографија као *заједничка антропологија*

приредио Драган Стојменовић

ROS HOT DOG TOST HAMBURGER

STANG







Текст који читате и који ћете читати нема намеру да буде ауторитарни глас којем ћете веровати више него ономе што ћете видети. Текстом не желимо да потврђујемо оно што ћете видети на фотографијама, нити ћемо фотографијама поткрепљивати оно што желимо да кажемо. Нећете видети каталог фотографија, нећете прочитати уметничку рецензију. Пре свега, намера нам је да одржимо равнотежу и да једно другом – текст слици и слика тексту – буде ослонац у разумевању. Прочитаћете „сирови” интервју који је настао током теренског истраживања у Бору, односно разговор између страственог и продуктивног уличног фотографа Владимира Радивојевића из Бора и професора Универзитета у Београду др Слободана Наумовића. Идеја је да вам пренесемо пуни доживљај локалног уличног фотографа кроз разговор који води визуелни антрополог, да вам прикажемо фотографије заљубљеника у уличну фотографију, његове ставове и однос према фотографисању, као и процес вођења интервјуа од стране антрополога који открива степене рефлексивности ауторских ставова на фотографијама. Трагаћемо за узајамним одразом и ослонцем, који је потребан у међузависном односу савремености, стварности и разумевања, управо кроз приказ процеса истраживања, кроз жељу за вашим читањем, колико и кроз ауторске уделе у самој књизи. Ти удели нису аутореференцијални ни самодовољни, већ жељни пажње, учествовања у узајамном преиспитивању у којем би, уз њих, предмет упитности били окружење и суштина јавног физичког, контекстуалног и виртуелног простора. Они посматрају једно друго, они су заједнички и окренути једно другом, жељни вашег погледа и мишљења.

Намера ове публикације у целини јесте упознавање са основним поставкама *заједничке антропологије*, преко тумачења уличних фотографија из угла визуелне антропологије и њених потенцијала тумачења грађе настале независно од научних истраживања.<sup>1</sup> Надамо се да ће само посредовање путем штампане публикације и, условно, присуствовање настанку интервјуа подсетити на изузетну интеракцију визуелне и заједничке антропологије. Примењени приступ поентира концепцију Жана Руша у текстовима „Камера и човек” и „Наши тотемски преци и луди учитељи”<sup>2</sup>, у којима је истакнута важност односа антрополога и заједнице коју проучава, било да су чланови заједнице укључени у рецепцију, процењивање и коментарисиње насталог дела, било да заједнички, кроз „монтажу и режију”, учествују у стварању коначног дела и доприносе мисији „дељења” антропологије.

Јавне установе културе свакако играју важну улогу у мисији „дељења” знања, тако да и основе развоја ових идеја налазимо, једним делом, у фондовима институција културе, у њиховим процедурама сакупљања и обавези да грађу учине доступном, али и у раскораку између званичних издања и незваничне реалности.

<sup>1</sup> Термин *заједничка антропологија* користимо на основу превода текста Ж. Руша „Камера и човек” Александра Луја Тодоровића (*Načela vizuelne antropologije*, рг. Pol Hokings, Beograd : Clio, 2014) Овим термином аутор истиче важност сарадње антрополога и заједнице коју проучава у настајању антрополошког филма и начину представљања те заједнице кроз визуелну антропологију. По слободној интерпретацији, визуелна антропологија се бави стварањем визуелне грађе током теренског истраживања, једнако колико тумачењем и употребом визуелне грађе настале или прикупљене током теренског истраживања. Опширније о начинима и потенцијалима употребе визуелне грађе у научним истраживањима у тексту Слободана Наумовића, „Питање визуелне грађе у етнологији”, *Етнолошке свеске* 9 (1988): 113-123.

<sup>2</sup> Žan Ruš, „Камера и човек” и „Наши тотемски преци и луди учитељи”, у: *Načela vizuelne antropologije* (Beograd : Clio, 2014): 18-33, 90-101.



Идеја ове књиге делом је усмерена ка успостављању равнотеже између институционалне визуелне представе важних догађаја и оних условно неважних, баналних призора, свакодневних животних искустава свести о садашњости које углавном не бележимо и не памтимо, који су део наше свакодневице у јавним просторима. Институције углавном имају задатке да кроз своје дисциплине и секторе брину о најразличитијим формама стварности. Јавне установе културе сакупљају, проучавају, обрађују, чувају и чине доступним покретна и непокретна, материјална и нематеријална културна добра. Своје културне политике, мисије, стратегије и продукције реализују на основу потенција својих фондова у односу на прошлост, садашњост и будућност. У овом случају, специфичност Завичајног фонда Народне библиотеке Бор је неизмерна вредност визуелне грађе, односно најразличитије фотографске грађе, настајале у периоду од 1903. до данас. Притом се мора напоменути да је пуних сто година, захваљујући институционалном уређењу, вођена уредна и континуирана фото-документација кроз Француско друштво Борских рудника, касније комбинат, па компанију РТБ Бор. Она је углавном испуњавала функцију регистровања стварности, приказивања стања, бележења постигнутог, доказивања штете, репродукције извора за научну анализу, али и за потребе новинарских репортажа у листу *Колектив*. Након 2004. занимање документаристе, фото-репортера и фотографа у компанији и јавном животу Бора нестаје. Ретроспективним и планским сакупљањем колекција фотографија и фотографских негатива заокружена је најбогатија фото-документација РТБ-а Бор и употпуњена грађом из приватних колекција фотографа који су радили као фотографи у компанији, али и из приватних колекција локалних фотографа и аматера. Највећим делом, ова богата колекција има институционални карактер фото-документације али, и поред тога, већина фотографија није доживела практичну примену и само је мањи део објављиван у време када су настајале,

тако да дигитализацијом негатива добијамо прилику да видимо и користимо сирову, неуређивану фото-документацију.<sup>3</sup> На основу тога, дефинитивно можемо имати увид који води закључку да она у значајном делу није настала слепим поштовањем службене обавезе, историјских мотива, потреба агитпропа и фото-журнализма, већ да су сви фотографи били велики заљубљеници у фотографију, да су пратили и своја осећања и потребе, фотографишући – на сву срећу – и ван службених оквира. Због тога сада имамо знатно шири поглед на друштвени контекст времена настанка фотографија и неизмерну могућност избора. У извесном смислу, у том исклизнућу фотографа из „службене стварности” налазимо основе и инспирацију за ову савремену причу, уједно подсећајући на њихов несебичан рад и непроцењиву заоставштину. Истицањем значаја ових фотографа, пре свега, подсећамо да након четири радна века професионалних институционалних фотографа и фото-репортера Ђуре Коловратара, Драгољуба Митића, Бајрама Салијевића и Љубомира Маркова то занимање од 2004. у Бору више не постоји, чиме се прекида институционални карактер визуелног бележења и стогодишњи континуитет. У више наврата смо, кроз програме Завичајног одељења, покушавали да одржимо континуитет фотографисања, сакупљања фотографске грађе, потенцирања јавног карактера и доступности поменуте колекције. Овим издањем покушаћемо све то изнова, проблематизовањем идеје репрезентативности, вредновања, очувања и проучавања савремене културе у институцијама. Уједно желимо да укажемо на постојање сличне грађе, која по садржају и начину настанка у јавним фондовима не добија савремени контекст употребе, остајући несистематизована и неадекватно вреднована, ван јавности, научних анализа и разматрања. Таква грађа и ауторски приступи нам омогућавају сагледавање стварности која

<sup>3</sup> Драган Стојменовић, „Пеглање преко дугмића: дигитализација фотографских негатива на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор”, *Гласник Народне библиотеке Србије* (2010/2011): 119-130; и на сајту <http://www.digitalnizavicaj.com/>.

је ван званичних нарација, реторика прогреса и обнове. Кроз њу видимо позадину званичних ставова редакција и уредништва, културних политика, друштвене контроле, цензуре, аутоцензуре, политичког менаџмента, контролисаног дизајна и маркетинга. Концепт нерепрезентативности нам у овом случају отвара пут ка проучавању свакодневице, коју препознајемо у понављању, једноличности, пролазности, рутинским пределима фасада, улица и тротоара, баналности призора, испразности, одбачености, недовршености, недоречености, раскораку, отворености значења, отворености читања и ка континуираном потврђивању мишљења да је све то саморазумљиви део свакодневице, која обично не тражи тумачење и разумевање. За концепцијом документарности фотографије која настаје независно од научних истраживања не постоји шири интерес јавности, као ни комерцијална основа, тако да је јако занимљиво разоткривање „идеолошког покровитељства” концепта уличне фотографије и разумевање субјективних порива аутора који се баве уличном фотографијом.

Фотографије које ћемо видети су најпре представљене на друштвеним мрежама, форумима и блогу Владимира Радивојевића. Настајале су у периоду од 2004. до данас а поједине серије су биле излагане и објављиване.<sup>4</sup> Истраживачки фотографски дух, карактеристичан за аутора, једнако је присутан и у односу према технологијама израде фотографија, које подразумевају различите опште основе настанка, тако да он користи и аналогну и дигиталну технику, монохромне и колорне филмове, апликације за мобилне телефоне, квадратне и формате са односима страница 4:3 и 16:9. Када

<sup>4</sup> „O km”, Narodna biblioteka Bor, 2012, <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=260#ad-image-0>. „Trajni čas umetnosti. Re-izvođenje nepoznatog”, Bor, 2012, <http://www.kuda.org/trajni-umetnosti-bor-re-izvo-enje-nepoznatog>. Vladimir Radivojević, *The Dogs Times*, B Sides, 2010. 1. april 2015, <http://issuu.com/bsides/docs/dogstimes>; *Le Monde diplomatique*, Hrvatsko izdanje, br. 9, 2013. PHODAR biennial 2015, [http://www.fodar.dir.bg/PHODAR-15indd-catalogue\\_za%20site.pdf](http://www.fodar.dir.bg/PHODAR-15indd-catalogue_za%20site.pdf)

је реч о његовим личним и карактеристичним интересовањима, поред неколико ауторских тематских целина, *The Dogs Times* и *Борски алманах*, серија приватних, односно породичних фотографија, портрета, експеримента са дуплом експозицијом на мобилним апликацијама, фотографије најчешће ствара током рутинског пешачења градом, са директном намером да те руте фотографише и прикаже као варијације људи или паса у раскораку са једнако речитим другим плановима, које чине изборни плакати, умрлице, фасаде, неретко и симболи града. Независност његових фотографија од објективности, научне анализе и интерпретације не чини их независним од ауторских или посматрачевих импликација, стваралачких намера или „читања”. Оне могу бити важан естетски предмет или научни извор за разумевање учествовања у стварности или њеног репродуковања. Таква документарност генерално доводи у питање објективност, чак и приликом аутоматског регистровања стварности, али се тиме не умањују потенцијали њене естетске или научне рецепције. Документарност – кроз лични поглед, избор кадра и момента, догађаја или мотива који ће се фотографисати и изложити – кроз различиту контекстуализацију добија нове конотације, симболички или естетски карактер, тако да у извесном смислу проширује забележену стварност личном интерпретацијом, због које фотографију не морамо сматрати мање објективном или селективном, већ обогаћеном ауторском критиком, намером и ставом, понекад жељом за освешћивањем себе или шире заједнице, понекад и слободом да гледаоци читају шта желе. У јавној сфери настала и у њој изложена а недовољно тумачена и објашњена, улична фотографија плете сопствену социјалну поетику, у коју није нужно уплетено неко посебно и конкретно значење већ, наизглед случајна, асоцијацијама богата рутина и уобичајеност свакодневице. Ишчекиван, учестало исти низ призора. Такве фотографије понекад ретроспективно перципирамо знајући да ће и блиска или далека будућност изгледати исто.

Први део разговора између антрополога Слободана Наумовића и фотографа Владимира Радивојевића вођен је на градском аутобуском стајалишту са намером да, овога пута, фотографа сместимо у простор његовог интересовања и суочимо га са његовим контекстом фотографисања. Интервју је настављен у неформалном простору једне од градских кафана. Тада је фотографија коришћена и као евокативни предмет који ће помоћи аутору да опише саму фотографију, садржај кадра, композицију, намеру. Други део интервјуа урађен је након неколико месеци, са тада већ јасном намером да ћемо разговор у целини објавити и потребом за допуњавањем интервјуа и истраживања. Наиме, сам интервју је само део ширег истраживања о појединим аспектима кризе, визуелизацији индустријског наслеђа и радничке културе у Бору. Приликом транскрипције интервјуа, уочили смо да се интервју са уличним фотографом Владимиром Радивојевићем издваја од осталих интервјуа са институционалним и професионалним фотографима *Колектива*, листа РТБ-а Бор. С обзиром на то да смо имали увид у дигитализоване оригиналне фотографске негативе институционалних фотографа који приказују њихово интересовање шире од ограниченог професионалног фото-репортерског и званично објављиваног у локалној штампи, учавали смо и занимљив степен њихове слободе приликом избора кадрова, мотива и догађаја, за које би се могло рећи да нису били предвиђени за јавно објављивање а који приказују свакодневни живот и рутину у Бору. Наиме, њихово заједничко интересовање било је фотографисање свакодневице у Бору, али су због професионалних обавеза и уређивачке политике листа, фотографије свакодневице и „живе” фотографије Бора углавном необјављиване, скривене на негативима, „хватане” на маргинама важнијих догађаја или репрезентативних мотива. Приметили смо да је Владимир управо специфичним приступом фотографисању и са таквим „живим” фотографијама покушао да исприча своју или чак сличну причу. Желели смо да

уђемо у његову причу о свакодневици у Бору, да разумемо намере и ставове фотографа који једнако добро осећа „дух времена“, користи алате и технику савремене теорије фотографије. То нам је била још једна веза која нас је упућивала на шире разматрање визуелизације свакодневице и праћење континуитета фотографисања у Бору.

На крају, читаћемо апсурд дистанце невероватно блиске, понекад нежељене стварности и наше присутности у њој; чвор нас самих, онаквих какви јесмо, какви бисмо желели или какви би требало да будемо. Како нас други виде и како видимо другост у нама. У том смислу оригинално увођење појма *културне интимности* преко антрополошке анализе и критике проф. др Слободана Наумовића инспирисало је концепцију ове публикације.<sup>5</sup> Слободан Наумовић уводи појмовно-аналитички поступак тумачења *културне интимности* Мајкла Херцфилда кроз антрополошку анализу националне кинематографије, употребљавајући притом критички апарат визуелне антропологије и анализе филма на стереотипима јаства и представама о сопственој заједници у различитим периодима и жанровима српске кинематографије. Појам културне интимности одређен је као „препознавање оних аспеката културног идентитета који се сматрају извором спољашње непријатности, али истовремено пружају члановима заједнице осећај сигурности због припадности друштву, осећај присности са основама моћи који обесправљеним људима у једном тренутку може дозволити изванредан степен креативне непослушности, а већ у следећем допринети успешном застрашивању”.<sup>6</sup> Овај појам је незапамћив када је реч о разумевању развијања стратегија реализације и продукције стереотипа и аутостереотипа, једнако колико и жеља за опсежнијим разумевањем и коришћењем визуелне грађе у антропологији.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Слободан Наумовић, „Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији”, *Годишњак за друштвену историју* 1 (2010): [7]-37.

<sup>6</sup> Majkl Hercfeld, *Kulturna intimnost*, (Beograd : Biblioteka XX vek, 2004), 20.

<sup>7</sup> Слободан Наумовић, „Питање визуелне грађе у етнологији”, *Етнолошке свеске* 9 (1988): [113]-123.

Срећна околност је што ћемо, кроз идеју заједничке антропологије, подсетити на заснивање визуелне антропологије као међусобне жеље за што опсежнијим разумевањем и чвршћим везама између антрополога, теме коју проучава, артефакта, испитаника и њихове заједнице. Значај заједничког удела и интеракције путем разговора између антрополога и интервјуисане особе, проф. Слободан Наумовић открива у већ објављиваним интервјуима.<sup>8</sup> У овом случају, читаћете о очигледно неприсутном и присуствоваћете читању видљивог. Уочићете тежњу ка „егзотичној близини” – „објективној стварности”, трајној садашњости, свакодневици, сумњивом документаризму, заједничкој фотографији на којој се не види само фотограф и тексту у којем се не читају само аутори.

Драган Стојменовић

<sup>8</sup> Слободан Наумовић, (особа која интервјуише), Никола Павковић (интервјуисана особа), „Поглед на пређени пут : разговор о животу посвећеном истраживањима у правној и социјалној етнологији”, у: Никола Павковић, *Студије и огледи из правне етнологије* (Београд : Српски генеалогски центар, 2014): 349-396. Слободан Наумовић (особа која интервјуише), Питер Крофорд (интервјуисана особа). „Разговор с Питером Јаном Крофордом”, *Етноантрополошки проблеми* год. 6, св. 1 (2011): [235]-242.







MILICIA



С: Слободан Наумовић  
В: Владимир Радивојевић  
Д: Драган Стојменовић

С: Питање је шта то твоје очи виде у Бору, о Бору, и шта, у ствари, речи могу да кажу о томе. Како је то виђено могуће превести у речи? А онда следеће питање: зашто? Зашто је то тако? Да ли тебе вуче и оно што улица борска значи и представља, или обрнуто – нешто из тебе извлачи, мами то што видиш и то што ми онда видимо о Бору путем фотографије?

В: Претпостављам да у овом граду видим оно што се види и у неком другом граду – то су неке ситне промене, већини посматрача вероватно неважне и баналне ствари. Улица и шетња улицом, ако говоримо о фотографији, увек донесу нешто ново. Важно је бити присутан и бележити све те ситне промене како би се уз помоћ фотографије коцкице сложиле у већи мозаик. То је процес. Улица увек има шта да понуди, увек је нова, ма колико призори који се бележе били банални и досадни на први поглед, за обичног посматрача. За сам град специфичан би могао да буде однос са људима. Фотографишући, чак, потпуно празне призоре, добијамо сцене које привлаче. Више је у питању стање. Фотограф данас више фотографише стање, него неки гег или догађај. Некад се, по старим дефиницијама, улична фотографија сводила на гег, на неки интересантан догађај. Овде, напротив, колорит може да привуче фотографа, да буде интересантан њему самом. Што се тиче гледаоца, то остаје на њему. Али, улица се константно мења. Она увек може да понуди доста тога, човек само мора да буде присутан и да бележи.

С: Шта је то стање, насупротив догађају? Стање кога, или чије стање?

В: Стање је стање, пре свега, самог фотографа. Увек постоји интеракција, говор. Ако је фотографија језик (а јесте језик), уколико је фотограф, као у разговору са живим човеком, расположен за тај разговор, ако постоји интеракција, онда долази до нечега као крајњег производа. Ако је улица пуста, она може да буде саговорник. Град може да буде саговорник ако је фотограф расположен и ако има намеру. Шта фотограф, уопште, може да забележи? Фотограф може да забележи своју емоцију. Све почиње од самог фотографа. Уколико се фотограф осећа лоше или анксиозно, то ће се видети на фотографији. Мени се често дешава да снимам људе, а да снимајући бежим од њих.

С: Ја на овим фотографијама видим приближавање, улазак у људе?

В: Опет поредим са разговором, дијалогом. Зависи да ли се улази хладно и формално или се улази у један жив дијалог, где ће се саговорник приближити другоме. Тако фотограф у делићу секунде јесте у дијалогу са оним што снима а, најчешће, сцена започиње тај разговор.

С: У случају твојих фотографија, да ли је то свестан дијалог или је то дијалог унутар тебе? Да ли људи реагују на чињеницу да су снимани или ни не виде и не знају да су снимани?

В: Често је случај да не знају. После целог процеса снимања, који је јако брз (фотографија је, пре свега, механички процес), види се печат аутора који је фотографију снимио. Аутор препознаје у



каснијој селекцији да ли је у фотографији нечега било или није. Поређење је са псом, који лута улицом и можда нађе нешто за себе, неки плен. У тренутку снимања, ја нисам свестан тога да ли сам остварио дијалог. Све се дешава на подсвесном плану, све до касније анализе тог стања. Улични фотограф се јако добро осећа док снима, он осећа неку врсту егзалтације и радости. Касније покушава да евоцира успомену, сећање и покушава да кроз визуелни језик осећања пренесе на гледаоце. У зависности од тога да ли је мајстор или не, зависи да ли ће емоцију пренети или не. Информација као информација мени лично није битна. Фотографија не сме да буде само пуко бележење. Само ако има емоцију и атмосферу, и после дугог низа година моћи ће да пружи информацију о одређеном месту, да пренесе мирис и дух тог места, времена можда.

С: Да се вратимо првом питању: када би те неко терао на речи (то је, у случају тебе као фотографа, као терати птицу у воду), које су то кључне речи и да ли би оне могле да се препознају у фотографији?

В: Тешко је наћи кључне речи које бисмо убацили у претраживач...

С: Рецимо, сада си поменуо псе, потом ту су груби незавршени радови, онда нечистоћа, прљавштина, рапавост, истрошеност човека, стицаји околности појављивања нечега на лицу, на зиду, на небу, неки тренутак који изгледа тако као да говори?

В: Сигурно је да је то бележење неких архетипова који постоје у човеку, које он препозна и онда их подсвесно/несвесно бележи, да би после видео да је остварио дијалог, разговор – са

градом, са улицом, са неком интервенцијом на зиду, графитом. Сместити то у речи је тешко. У историји фотографије много се пута говорило да фотографија чак не треба да прича никакву причу. Фотограф бележи време такво какво јесте, без икаквих интервенција. Интервенција, заправо, постоји у самом човеку, зато што је он одабрао мотив који је одабрао. Ја, рецимо, управо бележим пре пропадање, него живот. Зашто, не знам. Немам одговор.

С: Ако се наброје, анализирају и индексирају мотиви, да ли се може извући утисак да су твоји мотиви: опадање, пропадање, мрвљење, гажење, гужвање, копање, цепање, шмирглање...?

В: То је лични проблем који се рефлектује у спољашњем свету. И фотографије из других градова носе исте мотиве. Ако бих поставио фотографије из нека три града, питање је да ли би се ишта разликовало.

С: Да ли је та емоција као садржај унутрашњег стања можда покупљена одавде? Да ли је то можда обележје одрастања или живљења у Бору, које после иде са човеком и камером свуда?

В: Највероватније је да је у питању урбани моменат, који сваки дошљак у Бор препознаје. Многи хвале Бор због те сређености и организованости. Будући да сам у Бору безмало цели живот, не примећујем ту организованост. Више ме привлаче мотиви хаоса и неорганизације. Фотографски гледано, то су сцене без композиције, без центра интересовања. Али, то сигурно јесте емоција према граду који се мења, набоље или нагоре, то не знам. Покушавам да не размишљам о томе. Гледам да фотографија пружи неку информацију.

С: Али, један део фотографисања се дешава „после“...







V: Управо тако, селекција оживљава фотографију...

C: Шта ти кажу фотографије? Да ли оне, када се поређају у „великим бројевима”, почињу да говоре неку причу о неком току, о неком процесу...? Више пута поменуо си процес. Који је то процес о којем говоре те фотографије, или су то, можда, процеси, више њих? Знам да опет постављам то „преводачко” питање...

V: Процес, кажем опет, више је подсвестан. Већ дуже време доминантна је боја. Боја је та која одлучује када ће фотограф да сними фотографију. Тај склоп боја, који, наравно, говори о некој емоцији...

C: Али, многе твоје фотографије су црно-беле?

V: Да, то је мало шизофрено. Измешано је.

C: Сада видим да су многе фотографије добиле боју, у последње време.

V: Да, али на жалост, то све говори о некој градњи, у којој се више види рушење. Ја сам више сликао делове града који су порушени, да би се поново изградили. А када буду поново саграђени, вероватно ћу снимати то што је изграђено. Будући да још ништа није изграђено...

C: Дакле, то изгледа као процес који не зна самог себе, не зна куда иде...

V: Да, то је једна шетња у непознато. Излазак на улицу, шта ће да се затекне на њој... Има ту и доста „случајности”... Нешто што би могло преточити Бор у речи... врло тешко... зато што опет

захтева враћање назад, о којем смо говорили, и које је опет обојено неком емоцијом. А фотографија, таква каква јесте, не сме да има толико емоција. Мора да одстоји, да буде лишена емоција, да би била што објективнија. Уколико је та објективност уопште могућа.

С: Значи да постоји тај неки притисак ка објективности, иако толико тога на фотографијима говори да је свака од њих субјективан чин. У чему лежи та жеља за објективношћу?

В: Управо у жељи за непристрасним бележењем стварности. Фотографија треба да прикаже дух времена: сам изглед архитектуре, људи, њиховог одевања.

С: Значи да фотографија има неки извор у сведочењу?

В: Тражи се оно што је окидач да зауставимо пажњу на фотографији која приказује жену од пре стотину година... Шта нас вуче да задржимо пажњу више од две или три секунде, да не пређемо преко ње у албуму? То управо јесте сведочење. Фотограф треба да буде непристрасни сведок, уколико је то могуће. А знамо да је готово немогуће. А тежња за сведочењем јесте тежња за приказивањем истинитих ствари, онаквих какве оне јесу.

С: Значи, постоји тај императив истине. Мене то интересује зато што моја струка има велики проблем са истином. Она је једна од оних које су биле шампиони у борби против истине. Истина се сматрала ограничавајућим, наметљивим, хеге-монистичким концептом, који долази тамо негде од просветитељства. То су хтели да баце у смеће и да покажу како је све у слободном току, како се то кристалише као осећај „овде”, и „овде”, и „тамо”, и како „то” зависи од онолико стајних тачака колико их има. И како истине нема. Какав је твој став?





В: Рецимо да сваки човек има потребу у животу да каже нешто важно, без обзира на то који је медиј одабрао за изражавање (писана реч, слика, фотографија). Ја бих рекао да он има потребе да исказе неке истине.

С: Чему истина? Ако се неко враћа више пута на то, чему онда истина? Шта, у ствари, стоји иза тога? Да ли је то нека жеља за утицањем, за променом, да ли је то опомена неком?

В: Данас често фотографија управо тако манипулише људима. Али не, ово је само потреба да се покаже свој глас. Можда човек на тај начин сазнаје да је жив. Ја сам покушао да парафразирам једну максиму, не знам колико успешно, и написао сам: фотографишем, дакле постојим. Докле год држим руку на окидачу фотографског апарата, знам да дишем. То је процес који улази у крвоток. Човек након неког времена заборави куда је кренуо када је изашао на улицу и зашто је фотографисао. А фотографија је сведочанство да је ту био и постојао.

С: Али, то је сада доста далеко од истине. Било какав процес који се одвија може бити сведочанство о постојању. То сведочанство, можда је ту истина?

В: Што је сведочанство аутентичније, сировије, без икакве шминке и режије, оно више подсећа човека на тренутак који је он доживео, како га је доживео и у каквом је био окружењу. Фото-апарат је механичка справа, он не може да слаже. То је позната ствар. Зато узимамо фото-апарат као справу која може да бележи истину.

С: Али, ако не може да слаже, можда не може ни да говори истину?

V: То зависи од аутора.

C: Значи да су све те категорије, као што су лаж и истина, у аутору?

V: Да, увек је аутор полазна тачка. И управо због тога што су медији данас толико злоупотребљени од стране човека, сматрам да треба ићи за тим – фотографисати своја осећања. То јесте субјективни угао гледања, али треба се трудити да човек не буде лажан. Што је човек мање лажан, његове фотографије ће бити истинитије. Да фотографија буде негатив човековог стања...

C: Да ли то значи да ти осећаш да је много лажи око тебе?

V: Сигурно је да поплава информација с медија значи управо то. То деградира фотографију.

C: Ово је онда, на неки начин, шамар назад?

V: Да, фотографија би требало да буде истинито сведочанство.

C: Да ли је, онда, фотографији потребан гледалац? Сведочанство подразумева да постоји неко ко ће нешто да чује и види и да донесе одлуку у вези са тим.

V: Потребан је као што је свакој књизи потребан читалац.

C: Значи, није оно: „То је моја лична ствар и не интересује ме да ли ће то неко видети“?

В: Онога тренутка кад је фотографија изложена, она је подложна критици.

С: Наравно, али да ли желиш да буде виђена с аспекта твојег унутрашњег доживљаја?

В: Човек који пошаље писмо које неће бити прочитано, промашио је тему. Он шаље неку поруку у свет. Сад, да ли ће она да стигне до свог одредишта, то је опет питање.

С: А које је за тебе одредиште? Ко је тај коме желиш да упутиш поруку? Да ли је то власт, држава или је то било ко, ко је толико срећан да је нађе?

В: Можда ће бити несрећан кад је нађе, можда се деси да му се та порука не допадне. Не мора да значи да ће одговор на ту поруку бити позитиван. Можда ће та порука да га ражалости, да га разбесни, можда ће се запитати како је аутор био тако глуп да фотографише тако нешто...

С: Каква је твоја лична импресија: како већина реагује на твоје фотографије?

В: Реакција је врло мало. Али, углавном су или потпуно позитивне, или иду до потпуног негирања и ниподаштавања. Али, претпостављам да су и фотографије такве. Претпостављам да говорим неким страним језиком, који вероватно ни ја не разумем, тако да није чудо што га разуме мали број људи.

С: Можда то није ствар разумевања, већ жеље да се не види или да се остави по страни или да се заборави... Зашто неко гледа бољу прошлост, на пример...?



V: Да, јако је тешко видети нешто што је ружно, неулепшано, и сложити се с тим.

C: Да ли је могуће сложити се с фотографијом? Да ли је то слагање с оним ставом који стоји иза ње?

V: Да. Ја тако посматрам туђе фотографије. Немам потребу да коментаришем. Или могу да климнем главом или да одмахнем. Да кажем да или не. На тај начин и фотографишем. Углавном, или је то прихватање или одбијање, као и у животу. Да се вратимо на тему: на питање „сместити Бор у речи?“, мој одговор је – немогуће.

C: За тебе немогуће...

V: Покушавам да га сместим у дводимензоналну слику, али и то је немогуће. Али ипак, након низа фотографија, можда ћу да започнем ту реченицу. То је процес који траје.

C: Рецимо, кад би требало да напишеш наслов и предговор, дакле не да замениш слике, да их потпуно опишеш, него да их уведеш, на неки начин, чиме би их увео?

V: Претпостављам да бих тај наслов и предговор оставио неком другом.

C: Не би се упустио у то... Не би желео, или би ти било тешко, или сматраш то узалудним?

V: Не, не бих могао. Ако би неко сматрао да та слика заслужује наслов и предговор, оставио бих њему да то уради, ако он види смисленост.

С: Пошто у твојим фотографијама има много паса, размишљао сам да то може да буде „пасји живот“... То је сад игра, досетка... Али, није то. Није „пасји живот“. Није то поента.

В: У једном тренутку је била поента. То је тадашњи револт због стања у граду. Ја сам тада сматрао, када сам излазио и фотографисао псе, да су људи веома деградирани, да имају мање права него ти пси, да се више говори о псећим правима, него о правима човека...

С. Или да се ради о правима и паса и људи, али да се не говори о њиховим животима...

В: Да, то је замена теза. Али, тај период је прошао. Сада више снимам празнину. Више немам толико људи на фотографијама. Вероватно се ја осећам испражњено. Мада, опет је то само једна унутрашња рефлексја, а не генерални став према граду. Мада, уопште, један закључак би могао бити: да не могу и не уем да кажем нешто одређено о свом граду зато што се све време осећам као странац. У свом граду, у којем сам проживео готово читав живот...

С: Странац?

В: Можда бих се тако осећао и у другом граду, не знам. То је опет питање на које не могу да одговорим.

С: Странац... у односу на шта? Странац се обично осећа странцем у односу на нешто.

В: Странац у односу према дешавањима, променама у граду.

C: Значи да те промене удаљавају на неки начин од твог града.

V: Да, то је нешто чиме не желим да се бавим. Интересантнија ми је раскопана улица коју сам фотографисао од кречења зграда у главној улици, од нечега што светлуца и што треба да привуче некога путника намерника.

C: А о чему говори та раскопана улица? И она ће можда бити затрпана, асфалтирана...

V: Хоће, али ја ћу тада за њу изгубити интересовање.

C: Значи, она служи као нека метафора...

V: На неком подсвесном плану, претпостављам. Виде се промене. Али, какве су то промене, да ли су добре или лоше, то не могу да кажем. А претпостављам да ни та фотографија не може о томе да сведочи.

C: Да, али ако је нешто раскопано, ми не знамо у шта ће то да се претвори. Мења се, то мењање је болно, грубо, можда чак и разарајуће, али ми не знамо куда то води и чему ће да служи.

V: Требало би да служи нечем „добром”, али ја се питам да ли ће то заиста бити тако.

C: Да, то не можемо да знамо док је рупа отворена.

V: То је неки проблем са којим сам могао да започнем, то је неко питање које сам поставио: да ли су све промене, које су пре почетка углавном окарактерисане као добре (неко је гледао у





будућност и видео да ће се све то добро завршити) – добре? Ја не могу то да кажем. Морам да сачекам, па да видим шта ће изаћи из свега тога и да препознам.

С: А слутње...? Шта кажу слутње?

В: Слутње... Нема времена за слутње. Покушавам да будем овде и сад. Тако и снимам. Када буде дошло до неке промене, уколико буде довољно интересантна за мој објектив, снимити је.

С: А да ли би, у неком тренутку, био спреман да радиш тематске монографије? Или мислиш да су ове садашње фотографије већ тематске?

В: Јесу, али су тематске у смислу романа тока свести...

С: Или као програмска музика...

В: Као једно прецизно бележење. Мада је то, опет, у супротности са већ реченом тежњом ка објективности. То јесте жеља и намера, али колико је то успешно...

С: Обично је родитеље глупо питати о деци, које им је најомиљеније дете. Ако би ти неко тражио да издвојиш фотографије, да ли би рекао „нећу” или „у реду је”... Да ли имаш неку сугестију?

В. Немам, као родитељ, најмилије дете. Тако је и код фотографија. А и посматрајући фотографије других фотографа, могу да кажем да има много фотографа чије фотографије волим да гледам, али немам омиљену фотографију. Штавише, ниједну фотографију не бих издвојио и ставио на зид. Претпостављам да ће свако од стотину јабука да изабере неку за коју мисли да изгледа

лепше и за коју претпоставља да ће имати бољи укус. Али, ја мислим да су све исте, и да су све подједнако лепе или подједнако ружне.

С: Да ли ти имаш неки лични критеријум на основу којег дефинишеш шкарт? Да ли постоји међу твојим фотографијама шкарт или је свака фотографија успела?

В: То су, углавном, визуелни критеријуми.

С: Јесу ли они естетске природе или истина долази као критеријум? Да ли имаш неистиниту фотографију? Да ли ти се деси да направиш фотографију, без обзира на поменути природу апарата као механичке справе, и кажеш себи: овде истине нема, овде нисам успео?

В: Наравно, након селекције ћу се трудити да одаберем фотографију која колико-толико задовољава естетске критеријуме које је прописао неко други. То значи да она мора да има минимум визуелне писмености, да буде препозната као таква. Има доста фотографија које су мени драге, али на крају код гледаоца не пробуде ништа, никакву емоцију, због тога што немају неке основне елементе, везане за основну писменост. Сигурно је да ће оку пријатнија композиција пре скренути пажњу на саму тему, на центар интересовања. Али то не мора да буде увек тако. Фотографије, када су склопљене, треба да имају неки след, неки ток, да илуструју шетњу улицом, макар приближну онаквој каква је била (у зависности од тога колико је од шетње остало у сећању).

С: Да ли постоји нешто што повезује један број фотографија у малу целину? Постоје ли мале тематске целине које су везане за шетњу? Да ли током једне шетње фотографије међусобно разговарају?

В: Требало би да разговарају, да комуницирају, да, како је то неко једном лепо приметио, буду као једна добра песма. Песма треба да има добру строфу, неку разраду. Мада је с времена на време добро поиграти се тиме, све то изврнути наглавце. Добро је и мора да постоји неки смислени ред. То, углавном, на крају диктира срце. Значи, опет емоција, иако је речено да на почетку мора да се искључи и да се хладне главе посматра шта је забележено и шта какву поруку носи. Ако уопште носи поруку...

С: Па, да ли има поруке (опет смо код речи, опет смо код претварања у речи...)?

В: Често то буде игра, игра неких семиотичких појмова... Како би могла да изгледа одређена ситуација, пројекција. На крају, довољно је ако остави неки утисак. Емоција, то је за мене готов посао. Уколико немате емоције након гледања фотографија... Улична фотографија би требало, како је рекао један фотограф, да доведе посматрача у ситуацију као да је овде и сада, да осети мирис и дух те улице. То је улична фотографија. А после долазе остале ствари: центар интересовања, конотација, да ли ће фотографија бити политичка, да ли је оваква или онаква... Постоји доста читања, али атмосфера је оно што изгледа да је најважније. То осећање и тренутак.

С: А да ли је твоја фотографија политичка (имамо истину, имамо тренутак, имамо укус)? Је ли она политичка или феноменолошка? У коју кућицу би је ставио?

В: У овом тренутку, претпостављам да ако би неко од градских политичара видео на фотографијама разбацано ђубре и раскопане улице, то би за њега била јака политичка порука: да он не ради свој посао. Можда би могао да се нађе у том негативном



контексту. Мада ја, наравно, нисам имао ту намеру. Остаје сваком да види да ли у фотографијама налази нешто или не, да ли се проналази. Ја сам се сигурно пронашао онога тренутка када сам фотографију забележио, а и касније када сам фотографију едитовао и решио да је избацим у „етар“.

С: Да ли је онда истина дубља? Док смо долазили овде, видели смо пуно тога што је сасвим добро, можда му мало недостаје. Али, тога је мало. Тамо је блок, зграде су још увек очуване; или су почеле да пропадају, али су биле добро замишљене; има зеленила; по страни су од буке (не знам да ли су по страни од дима у довољној мери); скоро, па добро.

В: Свуда где постоји живот, то је оно што је добро. Ја још нисам дошао до тога да бележим живот и радост. Али, сигурно да свако место где има живота, добро је. Спољашње пропадање... то је вероватно више нека унутрашња интеракција, више везана за осећања и расположења него за само стање, за сам град.

С: Знам да је глупо бити пророк. Да ли можеш да замислиш Бор за пет или десет година и ако се ишта тада јавља, да ли се јављају исте слике или можеш да замислиш да ће да се јаве и неке другачије? Можда ће рупа бити на другом месту...

В: Не знам да ли бих могао то да окарактерисем као нешто добро или лоше...

С: Не у том смислу, него само какве су слике...

В: Не покушавам да размишљам о томе. Зато и кажем да покушавам да будем овде и сада, да то забележим и останем на томе. То јесте, можда, досадно, али не покушавам да се вратим у





прошлост, већ управо да будем овде. А касније ће време да покаже да ли је то што је забележено истинито или лажно, да ли је лепо или ружно...

С: Значи, обрис ствари које долазе, то није ствар за фотографа.

В: Није за мене.

С: Овај разговор – класичан пример. Све је у контрасветлу. Цео разговор је у контрасветлу.

В: Да. Као и мој неповезан говор. Све је на почетку. Још увек. Мени се чини да сам увек на почетку. И докле год будем на почетку, биће ми интересантно. Да нисам на почетку, вероватно би ми све досадило и не бих више ни фотографисао. Сваки дан је као први дан. Схватам да после десетак година бављања фотографијом могу да омашим светло, композицију, кадар. Да сам потпуни почетник, да ништа не знам. И тако ће вероватно до краја да буде. Надам се да ћу дотле имати елана да фотографишем. Биће ми интересантно.

С: Да ли је то твој животни став, да то тада почиње или је то случај када узмеш у руку фотографски апарат, телефон...?

В: Надао сам се да није. Али, показало се временом да је то животни став.

С: Не знам како теби изгледа, али ја у томе видим једно од најпозитивнијих могућих стања. Бити на почетку, то је огромна разлика у односу на оно „бити у другој половини чаше“. И знам да је то у глави.

V: Опет се враћамо на почетак: фотографишем док имам шта да кажем. У почетку увек имам шта да кажем, много брбљам. И онда ћу вероватно доста фотографија да снимим. Да сам дошао из неког другог града, могао бих да приметим и зеленило и дим. Будући да сам овде, вероватно је да сам се стопио са средином и примећујем друге ствари. Не примећујем зеленило и дим, примећујем раскопане улице. То бих вероватно и у другом граду примећивао, није питање саме локације. Јако је незахвално говорити о свом граду, а не говорити или превише негативно, или превише позитивно. Често човек упадне управо у ту замку, говорећи о свом граду. Зато је можда боље ићи негде са стране и говорити о том месту. Вероватно ће човек свежије да размишља.

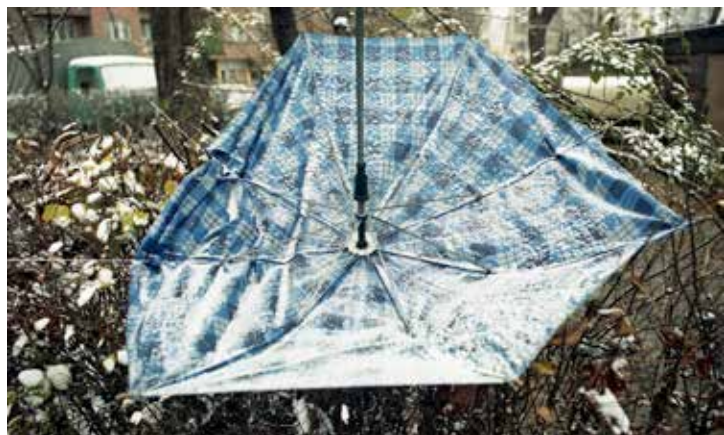
C: А где би ти волео да одеш, да свежије размишљаш? Да ли би желео, рецимо, да одеш из Бора заувек? Да ли неко може да стави кофер у ауто и да оде?

V: Не знам. Не бих могао да одговорим на то питање, пре свега зато што знам да је то немогуће, пре свега због породице.

C: Добро. Али, да их све ставиш у ауто, не тако да одеш ти сам?

V: То је, дакле, моје одустајање од гледања у будућност. Не желим да размишљам о томе. Одустао сам од тога. Желим да размишљам само о овом дану. И касније могу да промишљам о том дану. О будућности не. Више није важно да ли ћу бити овде или негде другде. Ту сам где сам и ту морам да делујем...

C: Хајде да погледамо фотографије... Али, нека буду оне које имају причу која може да се прича и речима, нека то буде критеријум...





В: Нека то буде „борска прича”. Да се повежемо на неке референце...

С: Сад, како дупла експозиција улази у причу о истини, белешци...?

В: То је интервенција. То је посебан медиј. Фотографија у фотографији...

С: Али, да ли и она на неки начин реагује на стварност или је то „кућица за себе” и излази потпуно ван приче?

В: Ван приче.

С: Ако би неко гледао после сто година, читао би фотографију као да није „борска прича”, без обзира на то што се „дешава” у Бору?

В: Не. Рекао бих да није. То са дуплом експозицијом је више играње са геометријом и са блицем него што може да пружи увид у неко стање. Ево, ова фотографија... То је један разлаз. Рекао бих да је успела. Ту су два пса, у ствари...

С: Двоје људи...?

В: Више као један пас у огледалу који је кренуо на две стране, не зна се куда... Један креће на улицу, други у неко жбуње... Свако иде својим путем. Али, кршећи све саобраћајне прописе и све људске законитости. Иду слободно куда желе. То су та два пса... Овде, из истог периода, пас који се склупчао и легао у овај оквир као у ковчег.



C: Да, њему и глава изгледа као да му нешто није добро...  
Толико се уклапа.

B: Жив је пас. Нерасположен је, лоше је време и пада киша и зато је легао ту да се одмори. Али, вероватно му је топло.

C: Да ли се накнадно открије нешто на слици?

B: Увек. И ако се открије, та слика је успела. Ако успе да ме изненади. Као овај димњак који излази из главе.

C: То није била намера?

B: Овде јесте била намера. Димњак излази из главе човека који је основао град.

C: Рудник му је био на памети?

B: Да. Израста из њега, такорећи. Могуће да је то та порука, које нисам био свестан. Ево, овде... Ове штаке, које већ немају везе са Бором... Човек се држи истовремено и за ову ограду и за штаку... Потребна му је нека потпора коју не може да нађе. Можда то исто може да се веже за град, да нема потпору у њему... Ево једне разгледничке фотографије... То је требало да буде неко опонашање, како је град могао да изгледа. Пре двадесет година је, вероватно, та раскрсница ту постојала. Односно, пре педесет...

C: Да ли је то неки коментар у стилу: „Ако данас могу да ухватим оно што изгледа као да је у времену пре педесет година...”?

B: Да. Ово је намерна лаж.

C: Да ли лаж може да каже истину?

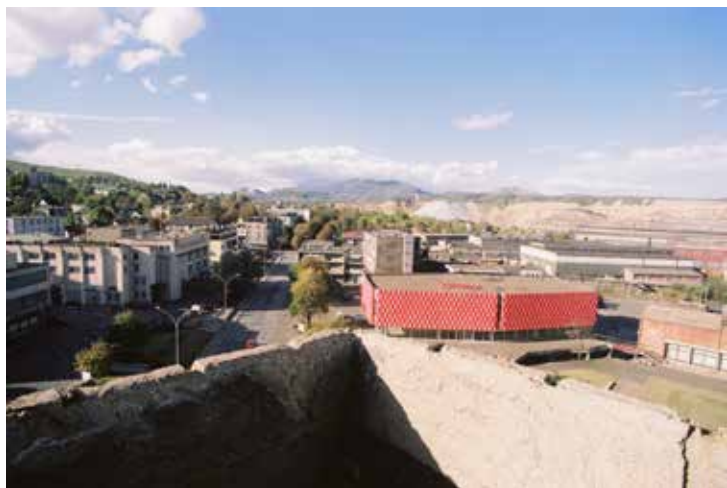
В: Ја верујем да не може. Ово је била само игра, намерно опонашање нечега, како би то људи волели да виде... Да ли би волели да виде град на разгледници... ја не...! Ево, ово је исто препознатљива сцена. То је „Робна кућа”, центар града, нешто што би могло да симболизује Бор. Зима је лепа у Бору. Јесте.

С: Шта значе те робне куће? Ми смо, такође, разговарали о филмовима с краја шездесетих, из раних седамдесетих... И често се појављују излози „Робних кућа Београд” или нечег другог и људи реагују јако на то. То је нешто што је јако озбиљно значило људима тог времена. Да ли је то и овде случај?

В: Да, значило је да је то модерно друштво, које је уређено. То је сигурно био симбол просперитета, стандарда, материјалног напретка.

С: Али је, код неких, значило и напуштање неке будућности која је можда шљаштећа, али није она обећана. Рецимо, код Ракоњца у *Пре истине*<sup>1</sup> има онај састанак испред „Робне куће Београд”, где постоји сцена са проституткама. Пре тога, бивша љубав чека свог некадашњег момка да дође. Он је дошао у велики град да затражи помоћ од ње, јер му се руши живот – он је јунак револуције, али је револуција изневерила саму себе. Његов живот се руши и он долази да од старих другова и старих љубави тражи спас. Али, спаса нема и коначно се истина некако разоткрива, између осталог, пред тим излогом. Излог говори о томе куда је отишла револуција. Оно што друштву постаје важно, то је обиље, то су предмети. Бивша љубав га чека у позне сате, када је робна кућа већ затворена, и чује се писак неке локомотиве из даљине, и то је очајна усамљеност. Изневерена револуција, опседнутост предметима и очај самоће појављују се осликани излогом робне куће.

<sup>1</sup> Филм режисера Војислава Кокана Ракоњца, *Пре истине*, 1968. (Напомене у интервјуима уредио је приређивач).



В: Пренесено на овај град, то је симбол урбаности. Опет понављам, већина дошљака подразумева ту урбаност.

С: Да ли је Бор град? Нема статус града, а помињали смо елементе врло специфичне и јаке урбаности...

В: Бор јесте град. Додуше, колико је мени познато, тако је и грађен, на силу, вештачки, такорећи. Плански. Нема чак ни паланачке атмосфере, која можда постоји у градовима који су много старији, који имају традицију, занатлије...

С: Значи, то чаршијско, тога нема?

В: Има, али на другачији начин. Ово је, ипак, место које је мултинационално, мултиконфесионално. Ово је некад била стара Југославија у малом. И све је везано за индустрију. Тако је осмишљен град, да му куца то индустријско срце, да има посла и да људи могу да зараде за живот. Мени то, лично, смета, јер ја у томе видим неку извештаченост. Поставља се питање: када то индустријско срце престане да куца, да ли би онда требало да сви који су ту престану да живе? Ја се не слажем са тим. Али, реалност је другачија. И дан-данас се то форсира. Докле год ради индустрија, сви би требало да буду срећни због тога.

С: Кажу нам људи, то је била баш моћна слика, нема везе што се дими димњак, јер ако се не дими, онда је готово – нема хлеба, нема живота...

В: То је неки уврежени став. Један пријатељ, странац, долазио је скоро. Када смо га дочекали на станици, прво је рекао да је чуо да су порасле плате у РТБ-у. Ја сам рекао: да, али не ради цео град у њему... То је уопштавање.

С: Ставити све на једну карту значи изгубити све остале карте...

V: Зато кажем, то је уопштавање. Стање великог града, где се појединачно губи у општем, али то опште није заједништво, већ отуђеност.

V: Ова фотографија може да има политичку конотацију.

C: Свом снагом.

V: Требало је да буде „Реформа”, али остала је само „форма”, од реформе. То би, надам се, требало да буде читљива порука... Ево, ово је симбол града. Кипер, огромни камион у центру града. Споменик-камион. Рекао сам да не мислим о будућности, али тај камион нас води у будућност. Мада...

C: Камион који не може више да се креће...

V: Мада ја не бих да на оваквом камиону путујем у будућност. Незграпно је возило. И високо је. Човек може да падне из кабине и да се повреди... Даље... Рецимо, ово није Бор. Ово је Зајечар. То је то о чему сам причао, да у другом граду налазим потпуно исти приказ. То је исто „реформа”, главна улица која се дограђује и прерађује да би се показало становништву да се нешто ради и да се ради за људе. Реформа ће бити заборављена када аутомобили крену по њој, биће заборављено да је у то уложен огроман новац. Све ће да се потроши.

C: У Београду, у крају у којем живим, иду шине по булевару. Скоро су мењали шине када је булевар преуређиван. Увели су и неки нови трамвај, ту је било неких проблема. И сада их опет мењају, као и асфалт...

V: Ова фотографија, рецимо... Типично борски пејзаж. То

је оно по чему је Бор препознатљив. Та бакарна боја... Чак се и рђа на шинатама слаже са њом, и ова кућа... Све је потпуно стварно.

С: Је ли то нешто што ти не би желео да видиш?

В: Видим шта видим. Зато и бележим... Ево, то је улица која се изграђује и ту је човек који замишљено гледа шта сада они раде.

С: Тај човек, то смо онда ми којима улепшавају будућност... А ми нисмо „убеђени”...

В: Да. Само што је он овде сликан с леђа и, са овако намештеном руком, не изгледа уопште весело због тога што се улица дограђује... Ово је стари део града, то су те зграде...

С: То је оно о чему смо малопре причали, изгледају прилично лепо...

В. Месец дана пред фотографисање, оне су биле кречене. Годинама раније, изгледале су као она срушена улица.

С: Значи, и то је премазивање.

В: Ово је графит који упућује на Вајферта.

С: Шта он значи? Ја сам га видео, али нисам сасвим сигуран шта значи. Доле је била реклама за пиво „Вајферт” и ја сам пожелео да је сликам. То мени нешто говори, јер је он јако значајан. Овде се помиње неко јело...

В: То је само реклама. Урађена је као графит, али је само реклама за кафану.



С: Значи да то није намерно направљен графит који садржи неку алузију... Онда је, у ствари, коментар у глави... У Београду, да ставиш графит са Вајфертом, кренула би прича... Али, нису ставили споменик Вајферту. Или можда јесу... Нема га на улици, можда, али знам да је била изложба о Вајферту као министру...

В: Он је био велики задужбинар и заиста је задужио град... Ова фотографија нема везе са Бором. Има везе са улицом... ве-це даска на клупи, затечена ту... Није било моје интервенције...

С: Није неки *ready-made*.

В: Стајала је ту и позирала је.

С: То је нешто као театар апсурда. Као знак питања који живот ставља пред смислено тумачење?

В: Ту фотографију увек стављам на крај, не знам зашто. А могла би да буде на почетку.

С: То је зато што је то крај неког предмета...

В: Овде већ улазимо у „Пасја времена“... Ту је написан предговор.

С: Добро, „Пасја времена“... то је јасно... то је вреднујући исказ...

В: Сад сам се сетио... Ја сам написао предговор...

С: Па ето... Ја сам питао...





В: Можете да прочитате... Сада не бих био способан да то напишем... Чудно да је последња фотографија баш ова, али, рецимо, можемо да се задржимо више на фотографији девојчице која се чешка по глави...

С: Обично се човек чеше по глави када му нешто није јасно...

В: Откуд ја овде, шта ја овде тражим... То може, ова фотографија, да буде нешто позитивно, да буде последња у овој селекцији... Мада, ту фотографију не морамо уопште да везујемо за Бор... Говори више о девојчици и дворишту него о самом граду... Подсећа, можда, на онај стари Бор, кога се сећам...

Д: Можда би било занимљиво да причаш о селекцији Ервеовој (Hervé Dez)<sup>2</sup> и твојој. Какав је био твој однос према његовој селекцији, да ли је он имао неке грубље интервенције у твом мишљењу, или си ти имао неке интервенције?

В: Ерве Дез је фантастично урадио свој посао. (Волео бих да сам ја тако умео и могао.) Послао сам му своју селекцију, а он је направио неке мале измене у редоследу, значи, у наравији, онако како је он осетио да се та прича може испричати... Али, у суштини, прича је иста... Потпуно смо се сложили.

С: Ту је он написао кратки увод, „Пасја времена” ...

В: Тај увод има наглашену социјалну конотацију. Са тим циљем је и писан. Ја сам тада, као радник у фабрици, био љут на све. Нисам био задовољан својим положајем. Али, одлична је селекција.

<sup>2</sup> Више о аутору видети на линку: <http://dez.photos/>



Успео је да уради тај рефрен и увод како ја сигурно не бих могао.  
Доста је помогао.

С: А ти опет ниси био толико задовољан?

Д: Не... Напротив. Знам да смо често причали о разним распоредима, о нарацијама, да ли се слажу или не слажу... Најчешће су такве полемике биле. И кад се радио „Нулти километар”, углавном смо причали о томе. Радили су некакво искуство и инстинкт...

В: На овој фотографији занимљиви су грешка и случајност, који су ту присутни. Овај пејзаж... Да нема овог далековода и овог пуног кабла, мени лично био би досадан... Већином је покушавано да се тај кабл неком каснијом интервенцијом на рачунару уклони. Али, мени се управо допада тако, како јесте. Управо због дисторзије, која даје неки печат једном иначе досадном пејзажу.

С: И једну поруку иначе досадној камери...

август 2014.





С: Шта те вуче ка фотографисању у контрасветлу?

В: Несвесно. Не размишљам о томе. Несвесно улазим у то. А кад сам то сазнао? Кад сам отишао код фотографа и однео негативе. Радник који тамо ради ми је рекао: „Што ти улазиш у контру?“ Тако сам сазнао да често снимам у контрасветлу. Био ми је интересантан мотив и у том тренутку заборавим на експозицију. Али на филму је то било добро због његовог динамичког опсега у односу на дигиталну фотографију.

С: Објаснио нам је Бајрам Салијевић<sup>1</sup>. Ово сиво је важно, а не црно и бело у контри, то не може дигиталац. Али прекинули смо нит.

В: Да, причали смо о контакту са људима. После неколико година сам схватио да више немам тај контакт. Када сам ушао у причу уличне фотографије, непосредно сам остваривао контакте или фотографисао кришом. Уопште се нисам питао зашто то радим. Да ли могу или не могу. Наравно да могу. Како је је Блејк Ендрјус (Blake Andrews)<sup>2</sup> рекао у једном предговору: „Тада нисам схватао да могу да сликам људе без питања и да нисам воајер“.

<sup>1</sup> Борски фотограф, фоторепортер *Колектива*, листа РТБ-а Бор. Радио је у периоду 1969–1972. и 1989–1993.

<sup>2</sup> Амерички фотограф. Видети: <http://blakeandrews.blogspot.com/?m=1> и <http://penonomen.tumblr.com/>

С: А шта је оправдање?

В: Оправдање је резултат. Како је Буги (Boogie)<sup>3</sup> причао: „Ако видим да ће фотографија да понизи човека, нећу да је снимим”. Некада можда није тако размишљао али је еволуирао у том погледу. Тако да у последње време, вероватно, немам контакта са самим собом, не осећам се добро и не снимам људе. Снимам, али то су углавном неки општи планови. Са друге стране, дешавало ми се, као у случају фотографа Петровића,<sup>4</sup> да поставим питање: „Знају ли ови људи да су им фотографије објављене?” Тада се хватамо за нека грађанска права.

С: То је и антрополошки проблем.

В: То је тотална конфузија. Блејк Ендрјус је у једном тексту о фотографисању деце, то поменуо, као да су сви који фотографишу децу, безмало, педофили. Као што су ови наши несрећници замало изгубили дете зато што су га фотографисали док су га купали. Онда је у Фотошопу, са фотографија познатих фотографа, Хелен Левит (Helen Levitt), Анрија Картије Бресона (Henri Cartier-Bresson), на којима је било деце, Блејк избрисао децу и приказао те фотографије без деце.<sup>5</sup> Значи приказао је то тоталитарно размишљање. Зато је Петровић био у таквој позицији.

Д: Али, Петровић је био у таквој позицији зато што је он био професионални фотограф и њега су плаћали за то. Јуче сам споменуо да један локални професионални фотограф спаљује своје негативе после извесног времена. Он је наплатио свој рад и завршио

<sup>3</sup> Фотограф Владимир Миливојевић. Видети: <http://www.artcoup.com/>

<sup>4</sup> Више о фотографу Драгану Петровићу видети на: <http://draganpetrovic.rs/>

<sup>5</sup> Видети: <http://blakeandrews.blogspot.com/2010/10/future-now-cleansed.html>



свој посао. Петровић од тога прави причу, на пример од оног што не уђе у албум са свадбе или са неког приватног скупа.

В: Да, он је то наплатио. Али, на његовом блогу су углавном позитивни коментари. Чак и тих људи које је фотографисао.

Д: Али уз једну фотографију из Шапца, са Фестивала цвећа, била је молба да се та фотографија склони. На фотографији је била девојка на трактору. Та фотографија је склоњена. Не знам колико ти имаш такву задршку? Кажеш да је у почетку ниси имао, а сада је имаш.

В: На почетку је нисам имао. У то време сам дефинисао да ће већина људи, који су лаици, видети такве фотографије, али на којима нису они, и рећи: „Ово је ремек дело”. Дакле, они својим понашањем одобравају снимање.

Д: Али, можда не би, ако би видели себе?

В: Тако је. Која је била моја основна мисао? Већина таквих фотографија ми се допада зато што нису намештене. Ту се види документарност на један буквалан начин. Као код Вима Вендерса (Wim Wenders) – онај окачи камеру на леђа и не види шта снима. То је једна мисао доведена до крајности. Ја сам знао шта сам снимао. Мени је та енергија, између људи које сам фотографисао у то време, важна. Како би рекли улични фотографи: „Био сам невидљив”. Нисам одавао тај сигнал да сам агресиван. Сада можда јесам. Ја се мењам, не мењају се људи.

Д: Значи, сада јуриш мотив а раније ниси?

В: Па да...

С: Шта узрокује ту промену? Да ли је то свест о ограничењу, жеља за експериментом, или је то неки унутрашњи процес којим не владаш? Процес који не можеш да објасниш као вољну радњу?

В: То је емотивни процес. Приметио сам да, када се ја добро осећам, чини ми се да се и људи које снимам осећају добро. Не знам како то другачије да објасним.

С: А сада се боље осећаш, када си...

В: Сада мислим да се не осећам добро и да неко може да осети ту моју агресивност. Не морам да изгледам претеће. Ја не изгледам претеће, али вероватно се ту нешто дешава. Није то коинциденција. Једноставно, тада ми се није дешавало да се у једном кратком временском року јављало питање: „Зашто ти људи? Зашто с тим људима?” Никада нисам ни постављао то питање. У ствари, људи су се плашили да ће то изаћи у новинама, а ја сам говорио да нисам новинар и то је пролазило тако. Људи из Фото-савеза су то добро дефинисали на картици коју су давали, на којој пише: „Овај фотограф фотографише у креативне сврхе. Бави се креативном фотографијом. Молимо вас, омогућите му снимање”. То јесте било добро дефинисано. То јесте могући одговор. Човек снима јер има потребу. Е сад, како то човеку, пролазнику са улице, објаснити. Када је Буги био овде и хтео да сними неког човека, тај се само брецнуо и рекао: „Не може!” Видео сам да је то њега, (Бугија. Прим. Д. С.) погодило. Вероватно да то није први пут доживео. Каже: „Мука ми је више, не могу овако да радим. Лакше ми је да снимам зграде”. То зависи од приступа. Рецимо, Игор Чоко, ваш колега антрополог, снимао је у аутобусу и дописивали смо се о томе. Ниједном није имао инцидентну ситуацију. Али, он има неко звање. Не крије се он иза њега, али се тако осећа – „Имам право зато што сам визуелни антрополог”. Ја себе нисам доживљавао као фотографа, зато што се

играма. Важан је резултат, што се мене тиче. Код многих фотографа који су фотографисали живот, мени су се допадале фотографије, али ми се нису допадале њихове идеје. Могу да кажем да је фотографија одлична, али не могу да се сложим са ставом. То сам увек чувао за себе, а те ставове је прихватала јавност.

С: Колико је у твојем самообразовању значајно то што си гледао и читао о другима? Да ли је то твоја школа? Или је твоја школа то што си стекао кроз свој рад и однос према том раду? Да ли би могао да поставиш неке међаше и нека имена, да то повежеш са променама о којима си говорио и фазама?

В: Свакако. Интернет као алатка коју користим за губљење времена мени је доста помогао, зато што нисам имао прилике да упишем неку формалну фотографску школу. Морао сам да радим и да се издржавам. На интернету сам видео шта се дешавало кроз историју фотографије и ја сам пожелео да радим у том маниру. За неке од нас који се дружимо и које сам упознао, сигурно да је то француска школа Картије Бресона. Касније Американци Џоел Мејровиц (Joel Meyerowitz), Гери Виногранд (Garry Winogrand). Преко Герија Виногранда сам дошао до снимања тих потпуно баналних мотива, који немају смисла, а када сам сазрео, схватио сам да он пише поезију. Некада је то поезија апсурда, некада је то нека друга. На крају Вилијам Еглстон (William Eggleston). Не због колора, већ због тог пропадања, које је он стално фотографисао. Оно што кажу, за писање је потребно ослободити се својих узора, а ја сигурно, ни дан-данас, нисам се ослободио тог опонашања. Када сам видео да 90% кадрова личе на неке, рекао сам: „Не, није то то, ниси то ти”. То је вероватно тај период самоизграђивања. Зашто Вилијам Еглстон? Не зато што је снимао страшне ствари, које нису за људске очи а камоли за дечје. Мени је било мерило да направим фотографију коју сам могао да окачим да је види цео свет и да се нико не растужи

због тога. Добро је растужити се, али да се човек не згади због тога. Често сам и ја долазио у ситуацију да видим неку фотографију и кажем: „Чему ово? Ту нема ничег доброг, сем поуке”. На пример, оно о чему стално дискутују: „Да ли ратни фотографи могу да зауставе рат?” Често они могу да се остваре на тај начин, али је питање да ли су погодили циљ. То је њихов проблем, том фотографијом се нисам бавио. Што се тиче уличне фотографије, како је рекао један мој пријатељ: „То је пецање.” То је врста зависности. Човек се осећа добро у тој комуникацији на улици. А што се тиче Еглстона, био ми је узор зато што је могао да пропутује цео свет а никада није изашао из свог дворишта, зато што није хтео. Нашао је материјала у свом дворишту, да сними све то што је снимио, а приказује не само америчко друштво, већ и човечанство у једном блуз-маниру. Дакле, то пропадање. Мени су његове фотографије, које волим, јако тужне. Тужна ми је фоторафија хране у фризу, јер показују у шта се човек претворио. То наравно нисам одмах видео, али сам касније то прихватио као истину. Није слагао, није хтео да сними неко материјално богатство.

Д: Да ли ти живу фотографију видиш као пропадање? Да ли када прикажеш апсурд, он води ка коначном? Даје утисак смрти или живота?

В: Некада утисак смрти, некада утисак живота.

Д: А твоје фотографије?

В: То не могу да одговорим. Рецимо – живота, зато што се осећам живим док фотографишем. То треба да буде пут ка животу. Да буде начет, а не коначан циљ.

Д: Да ли тај неред који снимаши и на пример пола човека у кадру, да ли снимаши пола себе или пола њега? Да ли је половина која се не види ти или је то тај човек?

В: Претпостављам да је то тај човек. Скоро, када сам причао са Луком Стриком,<sup>6</sup> када сам донео оних десет фотографија, рекао ми је да су фотогафије празне, али да се свуда види присуство човека. Сигурно да тежим ка човеку, то је мени циљ. Сад ми пада на памет, фотографишем човека да бих допро до њега. Не могу другачије да допрем до њега. Бавим се фотографијом људи а бежим од њих, истовремено. Користим широкоугаони објектив, којим би требало да физички уђем, да гледалац има осећај да се налази ту, у кадру, а ја све више бежим и човек се све више смањује, до нестајања. То су подсвесни процеси, то не радим свесно.

С: Да ли после проналазиш разлог у ономе што се дешава несвесно? Да ли накнадно можеш да кажеш: „Сада знам зашто“? Ово што си сада испричао на неки начин је тумачење, образложење поступка који је накнадно теби постао јасан. Како излазиш на крај са тим новим сазнањима о себи и да ли су она нешто што те гура и покреће? Да ли је то ход од једног до другог сазнања и да ли рedefинише тебе као неког ко ради другачије? Да ли је то процес који сам себе покреће, или је то нешто што може да реагује на ствари које су потпуно ван фотографисања? Где су мотори?

В: Мотор је сама фотографија. Да мало банализујем, на пример као шахиста коме шах не досади него, што више улази у проблем, не одустаје од тога. Сигурно да долазим до сазнања. Погледао сам фотографију после пет месеци и сетио сам се како

<sup>6</sup> Лука Кнежевић – Стрика, фотограф колектива Belgrade Raw. Видети: <http://www.belgraderaw.com/> и <http://www.lukaknezevicstrika.com/index.html>

сам се осећао док сам је снимао. То углавном успем. Фотографију коју сам сачувао, сачувао сам је због те емоције. Ако видим нешто ново у њој, а деси се, онда је то сигурно успела фотографија, јер је издржала тест времена. То би сада било двоструко значење. Фотографија која сведочи о неком времену, на некој буквалној равни, чињеничној, говори и о мени. Да ли сам се ја променио набоље или нагоре. Она има нешто трајно. Скоро сам причао са супругом о томе. Интересантно је да фото-апарат, као механичка справа, може да пружи ту информацију, не због композиције, светла и тих принципа. Има потенцијал да покаже и нешто више. Рецимо, сликар или писац формирају то како хоће и имају већу могућност за манипулацију. И фотограф има могућност да манипулише, али та емоција остаје. Вероватно сам ту у неком шкрипцу зато што је и дан-данас основно тумачење у теорији: фотографије као слике смрти. Ја не желим да се сложим с тим. Желим да фотографија буде пут ка животу, да доведе до нечега. Другачије је у филму, када је кадар покретан. Када се превазиђу имена о којима сам говорио. Они су ми помогли од оног почетног – фотографија је идентификација у личној карти, до оног што је Бресон говорио: „Мало је оних који виде шта се десило иза тога”. Такво схватање фотографије буди нека танана осећања у човеку, некога збуњује али много говори о времену. Тод Папаџорџ (Tod Papageorge) је исто тако исекао неког човека, окинувши у делићу секунде; нека госпођа је пушила, неки пролазник је јео. Рекао је: „То је наш живот – једи, пиј, пуши, умри”. То је страшно. Она говори о смрти, а ваљда би требало да је одговор за превазилажење тог стања.

С: Онда је фотографија много више филозофска делатност, зато што у сваком тренутку укључујеш све. Док бележим, то је бележење кретања и оно, баш зато што је кретање, спушта се на ниво самог кретања, а ово, како си објаснио, сваки тренутак који ти хваташ, ловиш и ухватиш, разговор је са свим што постоји у теби и другде.

В: И то је опет кретање.

С: Тада се кретање остварује кроз додир.

В: Грубо речено, једно је посматрање фотографије као фактографског документа: висина, боја очију, као за личну карту. Друга дефиниција фотографије, фотографа које сам посматрао, јесте да је фотографија не скуп информација, него скуп идеја са којима може да се барата. Значи, на том идејном нивоу. Као у једном тексту, који је једини текст који сам прочитао на ту тему написан од стране свештеника који се бави фотографијом, у којем је аутор дао филозофско тумачење фотографије као слике смрти, упоредивши га са тумачењем иконе. Јасно је дао одреднице да је икона слика онога што јесте, што је било и што ће бити. Ту нема времена, све је у есхатону, док је фотографија у делићу секунде. Ја сматрам да фотографија сигурно – у праву је теорија – не може да се смести, као икона, у есхатон, али зашто онда не би могла да се сматра за одблесак тога? Да буде негатив тога, да буде потенцијал, као и реч која се развија... Тишина је смрт, реч је живот. Тако и фотографија може да проговори. Ја сам се лично осећао боље када сам гледао фотографије фотографа које сам волео и није ми било јасно шта ми се свидело. Вероватно нешто архетипски. Када сам почео са снимањем, са одушевљењем сам показивао Куделкине (Josef Koudelka) фотографије и рекао: „Мени се овде све свиђа”. Не свиђа ми се ниједна појединачно, него све од прве до последње, а не знам зашто. Запитао сам се: „Зашто ја не могу тако?” Зато што када ове видиш, не можеш да их заборавиш. Зато што су архетипске и имају ту енергију, иако су оне по дефиницији мртве, односно представљају сећање на прошлост. Да не причамо о фотографима који би данас били забрањивани због људских права, а који су писали поезију. Да ли постоји јача сцена од оног дечака који носи вино Картије-Бресона, где су детету малтене одсечене ноге. Неко од

тумача би рекао: „Ово је сакаћење, ово је ненормално”. Неко други би рекао: „А ха! Снимио си моје дете на улици... а ха! Снимио си моје дете на улици, са флашом алкохола.” Каква је то пропаганда?! И ја банализујем али чини ми се да тумачи иду много више у банализацију. Није фотографија нешто свето. Ни уметност није, али ваљда треба да помогне да постанемо мало бољи. Да не буде само пуки запис. То сам видео код тих америчких фотографа. Мало, можда, крадући од сликара и узимајући из њиховог заната неке њихове ставке. Верујем да ће те фотографије остати вредне, и за триста година, не верујем да ће изгубити на вредности.

С: Шта мислиш, да ли ћеш временом, док окидаш фотографију, остати свестан свега или треба да останеш способан да се изненадиш оним што долази? Да ли ти се чини да је то процес који иде ка потпуној свести? Да у тренутку док гледаш и када се неки мотив изравњава са неким интелектуалним нишаном, да си ти свестан, да кажеш: „То је то зато што...” Или те нешто вуче и мислиш да ће и даље да те вуче, а да ћеш то зашто те је вукло и зашто се преклопило сазнавати касније? Како ти се чини сада, када гледаш уназад? Како ти се чини да то сада иде?

В: Управо је тај други случај у питању. Што више пролази процес, схватам да све мање размишљам о техникалијама, композицији и тако даље. О томе сам вам говорио: овај мобилни телефон ми је помогао у томе. И сматрам да сам све фотографије које су се мени допале добио на поклон. На крају сам видео шта је добро, а шта није. Сигурно да постоји свесна намера, али то није као на почетку, да чекам да ми неко уђе у кадар – понекад, али све ређе и ређе.

С: Да ли то значи да си изнутра постао осетљивији или да је нешто у теби постало осетљивије, спремније и способније, да му не треба више онај свесни део? Шта то, у ствари, значи?



В: На неком емотивном плану. Инстинктивном. Што је опет један Американац рекао: „Фоторафију дефинишу две константе, где човек стоји када окида” и додаје нешто што је за мене било право откровење, „човек када именује и улази у анализу онога што је снимео, да не говоримо о томе да композиција буде у златном пресеку, не само да ће да понови нешто што је већ неко други снимео, већ понавља самог себе и више није оригиналан”. Он показује табак од триста фотографија а затим мањи део при дну и каже: „Ово је то што ваља”. Таквим одабиром, где је он престрог – не престрог, реалан према самом себи – показује отиске свог стања, стања у души, у неком најелементарнијем облику.

С: Или отисци његове душе према свему околном?

В: Тако је. Он је мени најближи по осећању које човек има када чита или покуша да пише поезију, пошто сам се ја упустио да радим тако нешто. Фотографију тим очима посматрам и сматрам да сам је добио на поклон. Значи да све мање размишљам о томе. Више нема ни питања: „Зашто? Како?” То је само један процес.

Д: Да ли својим фотографијама придајеш неки шири друштвени значај? Да ли теби та комуникација има неки јавни значај, да ли би им придао неки јавни значај или их остављаш људима да их сами процењују? Да ли их намећеш или њима исказујеш себе?

В: Исказујем себе. Зашто бих то наметао? Из те такмичарске приче, самодоказивања и доказивања сам изашао и превазишао је, надам се.

Д: Како би дефинисао шири значај својих фотографија за град? Шта си ти рекао о свом граду? Значај, на пример, за твоју децу, па за пријатеље итд.

В: Сада ми је питање јасније. То је потенцијал, надам се да има неки значај. За мене, у овом тренутку, има велики значај, будући да сам у више наврата покушавао да престанем са фотографисањем, мислећи да то нема никаквог значаја. Управо то. Претпостављам, будући да сам наставио тиме да се бавим, да ће та порука у боци да стигне до људи. Као што сам навео да, ако се неко осећа лоше зато што га фотографишем, ја ћу се осећати још горе него он. Али, ако некога та фотографија обрадује, ако пренесе ту емоцију, то је успешна порука. Као код Петровића на блогу, у коментарима: „Да, ми смо били такви и такви и нисмо били свесни тога”. Са те фотографије, на један археолошки начин, учим о себи и својим стањима, а верујем да фотографија не лаже. Уколико неко види нешто значајно, можда ће нешто о себи да научи кроз те фотографије.

Д: Када се рецимо не би „вадио” на то осећање да сликаш себе, шта би то друго било шта сликаш а да то ниси ти?

В: Мислим да бих опет дошао до закључка да сликам себе. У данашње време, када сваки човек има мобилни телефон, у буквалном смислу сваког дана снима себе. Што директно, што снимајући шта је појео и попио, где је био. То је сада тешко јер треба направити разлику између нарцисоидности, којој је сваки човек склон, и неке објективности.

Д: Шта би то друго било на фотографији, а да то ниси ти? Шта би био тај други степеник или план? Да ли си ти у Бору или у неком хаосу?

В: Углавном у хаосу. Бор јесте у последње време један мизансцен за ту аутобиографску причу. Приметио сам да, и када сам у другом граду, сликам сличне кадрове, налазим сличне боје, исти склоп. Вероватно да су чула почела тако да реагују.

Д: Мислиш да си тражио Бор негде другде или...?

В: Рецимо да Бор може да буде осећање – осећање куће, места, дома. Сигурно је да као човек из те заједнице, без обзира на то што сам се сељакао, носим на подсвесном нивоу тај склоп боја; мотиве које снимам налазим у том граду. Касније те мотиве налазим на другим местима. Пејзажиста ће често да обиђе десет локација и да сними веома сличан кадар. Можда на неком подсвесном плану. Можда он тражи кућу? Можда је то његов дом на тој слици? Снимајући десет пута за редом једну те исту фотографију, у неком значењском смислу. Ту је фотографија, како је професор рекао, вид сазревања, покушај самопроналажења, управо због тога што може да се чита на другачији начин него реч. Реч *да* је да, а *не* – не. Код фотографије постоји принцип изврнутог огледала. Да ли ја фотографишем кроз прозор или фотографишем у огледалу? То су два виђења фотографије. Цела фотографија може да се смести у та два виђења.

Д: Да се огледаш или гледаш кроз?

В: Да. Да ли тумачим свет гледајући кроз прозор – визир, или у огледало. На филму је то много лакше да се уради. Има много поступака. А овде, баш због тога што је фотографија тренутна, много је теже да се то уради.

Д: Да ли би могао да нам издвојиш фотографије које су снимљене кроз прозор и фотографије на којима се огледаш?

В: Наравно, с тим што, од када сам се упознао са тим дефиницијама, ја нисам успео да дефинишем да ли гледам кроз прозор или гледам у огледало.<sup>7</sup> Да ли сам интуитиван или аналитичан. Радио сам скоро неки тест и на моје изненађење, успео сам себе да доведем у ред, да користим ту селекцију. Оно што сваки фотограф зна, ја не умем ни дан-данас. Не умем да селектујем своје фотографије. Понекад не умем да објасним зашто сам снимао и шта сам хтео да кажем. Нешто сигурно јесам, нисам био толико безобзиран да толико пуцам у празно. Зато сам и причао о интуитивном начину фотографисања. Приметио сам код своје деце да, када на монитору имају педесет иконица, они у делућу секунде нађу иконицу са омиљеном игрицом или цртаним филмом, чак и ако их испремештам. Максим има шест година и не уме да чита али, када му покажем иконице са цртаним филмовима, он тачно зна који цртани хоће, иако су све иконице исте. То је сад парадоксално. Фотограф је снајпериста који у делићу секунде уме да одвоји важно од неважног. Мени се дешава да после неколико дана заборавим распоред тих иконица и опет крећем из почетка. Као да умрем и поново се родим. Тако је и са фотографијом, често идем на то да снимим мотив и после тражим тај кључ. Као да фотографишем са повезом преко очију. У последње време ме привлачи боја, колорит. Јак, агресиван колорит. Зато и снимам телефоном да боје буду што дречавије. То је већ нешто инстинктивно. Постоји и она друга дефиниција код Сузан Сонтаг (Su-

<sup>7</sup> Џон Шарковски (John Szarkowsky) фотограф, историчар уметности и кустос Музеја модерне уметности у Њујорку (Museum of Modern Art, New York) у својој књизи *Огледала и прозори (Mirrors and Windows)* износи тезу о континуитету и повезаности два виђења фотографије чији су инспиратори Алфред Штиглиц (Alfred Stieglitz) и Ежен Атже (Eugène Atget): први за случајеве тумачења фоторафија на којима је утиснут јасан одраз аутора, други – фотографије које нам откривају стварност. „Растојање међу њима треба мерити не релативном снагом или оригиналношћу њихових дела, већ замислима о томе шта је фотографија: да ли је она огледало које рефлектује лик уметника који ју је створио или је прозор кроз који се свет може боље спознати?” John Szarkowsky, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. (New York : MoMA, 1978), 25.

san Sontag) – фотограф као ловац или сакупљач.<sup>8</sup> Дешава ми се да и о томе мислим на улици: да ли сам ја сада ловац или сакупљач? Да ли ловим мотиве или их сакупљам? Или сам сваштојед. Често помијарим. У последње време често сам хватао себе да крадем. Да сам као фотограф често лопов. И то би могла да буде нека дефиниција. Лопов, цепарош, сецикеса који то ради на један елегантан начин, све док га не ухвате и пребију му руке. Те основне ствари још увек нисам успео да разлучим. Ловац или сакупљач, огледање или поглед кроз прозор? Прозор би требало да буде објективнији, је ли тако? Огледало је некада искривљено, некада није. Питање је шта је ту објективно а шта није. Све је некако испрелетано.

С: Мени се чини, у последње време, без обзира на то колико би те разлике могле лепо да звуче када се кажу или ставе на папир, да на дуже стазе разлика није много велика. Ту је само питање да ли ћеш да стигнеш преко шуме или ћеш да идеш преко пољане. Огромна је разлика, шума и пољана нису исто, али поента је да се тамо негде, где ћеш да стигнеш, путеви спајају. Толико инсистирање на тим разликама више ми није толико важно. То је процес у глави, није неко сазнање, већ увид. Није толико важно да ли ћеш да идеш кроз шуму или поље, да ли ћеш да будеш интровертан или екстровеертан – огромна несводива разлика а на крају стоји људскост. Она је ту и на једној, и на другој страни. То је утисак који имам и који с

<sup>8</sup> Видети у: Suzan Sontag, *O fotografiji* (Beograd, 2009). Сузан Сонтаг је на основу начина настанка фотографије, условно схваћено и слободније интерпретирано, описала две групе фотографа – оне који сакупљају и оне који лове. Сакупљачи фотографишу на основу разрађеног плана са јасно израженим концептом. Добри примери концепта сакупљања анализирани су кроз фотографије Дајан Арбус и Атжеа у есејима „Америка, виђена кроз фотографије, мрачно” и „Меланхолични предмети”. Ловци своје фотографије стварају у специфичном, одлучујућем тренутку. Картије-Бресон је себе упоредио са зен стрелцем који треба да постане мета да би је погодио: „мишљење треба да се обавља пре и после[...] а никада док се фотографија снима”. „Фотографска јеванђеља”, 114.

времена на време proveravam. Да ли је то замајавање, да ли је то банализација, да ли је то несхватање аналитичких категорија? То је нешто што ме у последње време окупира. То значи, после педесете, те разлике полако престају да буду суштински битне и који год пут изабереш, ако га следиш, идеш ка неком мање-више истом исходу. Не мислим у неком црном смислу – али ка неком исходу који нас све повезује. Када сам размишљао о претходном разговору, оно на шта ти скрећеш пажњу – на твоје унутрашње стање и фотографије као забелешке унутрашњег стања – није ли то унутрашње стање из којег излазиш да би био спојен са нечим? Да ли ћеш да назовеш то особом или тренутком, призором, имам утисак да је твој пут који покушаваш да опишеш веома личан и везан за тебе. Рекао си: „У сваком граду снимам исто”, али после си рекао да то исто није просто понављање, употребили смо израз манир, али ни то није то. Рекао си да је то у ствари склоп са нечим вишим, изнад, који може да буде огледало, ако је то лично, да буде прозор, ако је бег од себе, а да се сведу на једно исто, а то је спајање са нечим; једно успешно спајање које може да иде на овај или онај начин, кроз шуму или пољану. Такав утисак имам. Пробао сам себи да појасним то што си говорио јер, у противном, можемо да дођемо до ситуације у којој си ти заробљеник који прска свет у црвено или у неку другу јарку боју. Нисам такав утисак стекао, мада се у разговору ишло ка томе више пута. И сад може да се каже: „Овај човек се зачурио, баца боју, слика ту боју коју је бацио и сад је готово”. Који је значај фотографије и које је њено место за мене, тебе и неког трећег? Који је њен траг у некој будућности? Пробао сам да себи одговорим на тај начин. Ако си кренуо да објашњаваш преко себе, можда си објаснио до оног тренутка када се то деси, али ти још увек није јасно како се деси па нас само наводиш ка томе. Можда је то питање: шта је живот? Помислио сам на то. Да ли идеш околу и бојиш свет? И ту је сада у крајњој линији то и ми сада идемо даље. Наговештаваш то, а опет, та твоја жеља је побијање те тезе и то смо на неколико

места у тексту нашли као неку врсту супротстављања; као што се често враћаш објективности или необјективности као начину да раздвојиш нешто што је заједно. Као када кажеш да апарат не лаже а са друге стране наговештавамо како је он подложен искривљавању. Имам утисак да ту постоји нешто дубље, што је спој који тражимо све време али га више назиремо него што смо у стању да га ставимо у једну јасну, чисту реченицу. Како ти на то реагујеш?

В: Слажем се са тим. Тај порив не може да се објасни. Претпостављам, да када би човек тај порив објаснио, можда би му било досадно. Решио је задатак.

С: Да, то ми се чини.

Д: Је л' ти не желиш да га решиш и уживаш у томе да се играш с тим?

В: Мислим како професор каже да нема решења.

С: Ја не кажем да нема решења, кажем да се вртимо око исказивања коначног одређења нечега што се дешава и што знамо да се дешава али не можемо да га спустимо на сто. Можда сада, како да кажем, тражим бога у комарцу. Можда је то та грешка. Размишљајући шта да те питам, то ми се учинило као најважније. Видим неподударности, нека небрушена места, нешто што се супротставља самом себи, а онда кажем: „Чекај, а шта је иза тога?“ Као да самом себи наговештаваш, а и нама, неку могућност разрешења загонетке, али са жељом да до ње не дође у скорије време.

В: Што би наш народ рекао: идеш из крајности у крајност, црно или бело. Пошто се историја понавља, кроз разговор често имам опречне ставове или их можда немам, али се тако манифестује,

а таква је и фотографија. Није то свесно поигравање. Поиграва се и жонглер, али ја бацам лоптицу и не знам да ли ће да ми тресне о главу. Не размишљам о томе. Вероватно сам због тога збуњен. Вероватно да трагање кроз фотографију иде због те недоречености. Терам воду на своју воденицу, то је опет лична ствар. Значи, човек који је недоречен има проблем, не осећа се добро, осим ако му то уопште није важно.

Д: Значи, имаш резултат, али нећеш да дођеш до решења?  
У том задатку имаш резултат који није решење.

В: Не знам да ли бих то тако рекао... Решење сигурно постоји а фотографија је запис свих тих грешака, свих брисања гумицом, брљања, па покушаја да се то не види, онако ђачки.

С: Изгледа да је боље снимати него причати.

Д: Боље је снимати.

В: Сваки фотограф би покушао да нађе неку занимљивију ситуацију, угао гледања. Рецимо, савети почетницима *Националне географије*. Они су познати по фотографијама које су јасне, у фокусу, које имају динамику, перспективу итд. Приметио сам да ја изаберам објекат (јуче сам снимео једну шупу) који изгледа дводимензионално. Све је равно. Осећам да тако треба. Као дечији цртеж. Нема перспективе. Више ми се допадају такви кадрови. То свесно радим. Након десет фотографија које сам снимео током дана, када их погледам приметим да су сви кадрови скроз равни, да је све у истом плану. Можда је све подједнако важно. Ништа није ни ближе, ни даље, све је ту. Мада је то можда замка. Можда је све подједнако мртво. То је питање на које немам одговор.



Д: Мислим да сам је видео. Она жута? Или она шупа?

В: Она шупа. Она жута је динамична. Она је динамична због боја и сенки, она је мало кубистичка. Видим да се допала људима управо због тога што углавном имају естетске критеријуме. Ако је лепо уклопљена и ако постоји динамика, онда је то лепо за око, али се мени више допада ова шупа. Мада са десне стране имамо перспективу. Оно што је централно је скроз равно и та кућица стоји као постер. Неко ко је гледа са стране нема информације да ли ту неко живи, да ли су ту неке животиње, а то је обична остава. Мени она, иако је оронула, изгледа пријатељски, зато сам је и снимιο. Таква каква је са тим баченим кругом.

Д: Видиш, овде има један „лајк”. Вероватно је мој. Што кажеш: не бежи ти зграда. Стоји мирно. Овде (код шупе) га нема. Знаш зашто? Зато што си ме навикао на то да тражим неред, а ова ти је мало „стрејт”. Све ти то видиш. Нема „полутке”.

В: Јасна је као на дечјем цртежу. На дечјем цртежу је све јасно. А ова претходна је уметничкија, али има мало тог хаоса.

С: Она је равна али нестабилна. Зато што садржи опозицију. Као она два кучета која иду у различитом правцу.

В: Она је такође равна. Нисам дошао у позицију снимања из неког доњег или горњег ракуса, под углом, да бих добио ту динамику али динамика постоји због ових сенки. Али је опет равна.

Д: Можда се мењаш.

В: Можда.

Д: Сад бирам фотографије емотивно и инстинктивно, као што Влада слика. Иначе, ако ја седнем и мислим где, шта, зашто... Он мисли када ради селекцију. А ја, ако буде требало да се од тога нешто изабере, бирам као што он слика... Морам инстинктивно.

В: Селекцију морам да радим онако како је раде сви да би уопште разумели: „Има ли уопште смисла ово што је он радио и фотографисао?” А на питање које си поставио, да ли ће то што је рађено сутра некоме нешто да значи, било би претенциозно да ја дам одговор...

С: Тога смо се јуче у разговорима дотакли, мада је наговештено овде. Откриће је за мене, који сам овде странац. Питали смо институционалне фотографе о томе.<sup>9</sup> Али, они не одговарају на том нивоу и своде ствари на низове професионалних задатака и низове професионалних одговора. Недостаје велика, заокружена целина, у смислу питања значаја за будућност. Као што код тебе нема тог одговора, нема чак ни жеље да буде одговора, тако га нема ни код њих – као да га избегавају. Један од њих хоће да говори о својој величини и својем таленту, то није никакав проблем. Он није у позицији скромности пред светом. Али, мисије у том смислу нема, не виде је на такав начин. И ми смо јуче доконали да је, можда, мисија ствар неког другог. Онај ко тебе буде уређивао, скупљао, пратио, тумачио, завршиће тај посао. То не значи да ће га урадити добро, да ће све исцрпсти. Али, можда је то прави пут. Као када кажемо „речи су за речи, а сликање је за сликање”. Можда је ваш посао сликање, а нечији посао је да о том сликању мисли.

<sup>9</sup> Интервјуи са фотографима *Колектива* Љубомиром Марковом и Бајрамом Салијевићем вођени су претходних дана јуна 2015. у Бору. Током тих интервјуа, у више наврата смо покушавали да добијемо што прецизније информације о критеријумима приликом избора фотографија за објављивање, контекстима и евентуалним уредничким утицајима.

V: Чуди ме њихов одговор.

C: То и није био одговор, више изостављање јасног одговора.

V: Човек је такво биће да се везује за нека институционална одређења, као што је, рецимо, професија... Дете још у обданишту питају шта би волело да буде. Сећам се, када сам ја био у забавишту, дечаци, који су чинили половину одељења, рекли су да би волели да буду ватрогасци. То је тада било модерно. Деца од пет или шест година већ имају готову свест о томе шта је то професија и како је изграђена. Ја својој деци никада нисам о томе говорио, али они то знају.

C: Да, али они су имали професионалну свест на нивоу фотографије.

V: Они су професионални, признати фотографи...

C: Нису имали свест о ономе о чему ми сада причамо, о сопственој заоставштини за будућност. И можда је то знак неке веће зрелости. Ја сам размишљао о значају друштвеног посла и његовом неразумевању у том смислу, али сигурно је да то није то. А хтели смо да пишемо један чланак о томе. Они су ти који производе свест једне заједнице. Они бележе све оно што ће остати и преко чега ће заједница једино моћи да се реконструише – писани трагови и, нарочито, визуелни. Оно што ти кажеш за фотографију – сведочанство о стању духа, у једном тренутку, у једном простору... Они су били на том послу, али они неће свој посао тако да опишу. За њих то није сведочанство, него задатак. Гледају фотографију као професионални посао, као затворено дело, а не као велику мисију.

В: Они не само да су били институционални фотографи и радили званично за један лист, већ су били и јавно признати. Имали су, на крају крајева, јавне и друштвене задатке. Такође, они су школовани фотографи. Можда су и они у једној фази били самоуки, на један класичан начин. Како је причао један професор фотографије, када је покушао да ради фотографију за високотиражне дневне новне, издржао је два дана. Рекли су му да очекују такав и такав кадар, „као за личну карту, да те мајка препозна када те види на фотографији”. То је било потребно новинама, јер је то био задатак новина. Он је снимио неку криву, неки митинг, неку масу људи која му је изгледала поетично. Треснуо је апарат и рекао: „Хвала, ја не могу да радим овај посао”.

С: Скренута нам је пажња на то. Један од њих је рекао да му је било потребно годину дана да постане фото-репортер, односно фото-новинар. А дошао је као фотограф. То је био процес шмирглања, до коначног схватања.

В: Наравно, они су прекаљени и заиста успешно обављају ту професију. Не само зато што су они званично фотографи... Или, по оној дефиницији, да је фотограф онај ко више од 50% прихода остварује путем фотографисања, чак и ако је то свадбени фотограф, који такође мора да прође брушење и да ради по захтеву муштерија да му не би треснули фотографију о главу и да не би остао без пара, без хлеба. Искрено, можда сам и ја на почетку желео тако нешто са собом да урадим, али ја сам схватио да то не умем, не да нећу. И даље сам осећао потребу да се бавим фотографијом. И онда сам дошао до питања: како? Онда сам видео фотографије Вилијама Еглстона, који је могао да буде и добар „свадбар”, да је хтео, јер он има квалитете тих наших „официјелних” борских фотографа, али има и фотографије које иду у сферу идеје. Иду много више у том другом правцу. Не кажем да двојица официјелних немају таквих

изузетних радова (Драган ми је показивао један такав портрет какав ја нећу моћи у животу да снимим).

Д: Они избегавају да причају о том идејама, о било чему што су сликали ван онога што се појављивало у новинама, ван службе.

С: Избегавају да говоре о целини. Они кажу: „Ја сам пејзажни фотограф”, или „Ја сам уметник”, и то је опет оно лично. Али, о себи, као о гласу нечега вишег ван себе, о томе уопште не говоре.

В: Ни ја не желим да сматрам да сам глас нечега што је више од мене...

С: Да, и ти се опиреш као они.

В: Да, сигурно сам егоист и нескроман у односу на њих. Али, ја сам имао велики проблем када сам био у Фото-савезу, у којем постоје многи такви мајстори, који већ улазе у клише. Не само што снимају у истом маниру (рецимо, један је целога живота снимао на црно-белом филму, други теле-објективима, трећи искључиво пејзаже итд.), већ су упали у замку да годинама причају једну исту причу, а да то не схватају. Ако је фотографија документарна, ако се стварност мења, а мења се, ја мислим... Рекли смо да можемо да снимимо десет фотографија на једном истом месту и да ниједна неће бити иста... То је баналан пример. Али, они и даље причају једну исту причу, понављају се. Можда, када се уђе у то понављање, можда је најбоље, како је рекао један фотограф, узети капут, окачити га на чивилук и завршити с тим. Можда се и ја све време понављам и снимам једно те исто, али ја то још увек не знам. Ако будем сазнао, ако будем искрен према себи, рећи ћу да је крај

окретању једне те исте плоче. Поводом наше теме, немогуће је да не верују да њихове фотографије нису нека врста легата, нека врста оставштине за будућност, поготову што су радили у институцијама које су бележиле политичке догађаје, историјске догађаје и личности које им припадају. Ја нисам имао прилике да тако нешто радим, а плашим се да бих у тој прилици радио јако траљаво.

С: Салијевић је јако поносан на свој рад са Титом. Али, то је део једне личне фасцинације. Он је био близу „Пинки је видео Тита”, био је близу свог идола. Друго, умео је да уради то и умео је да објасни како. Ту се види да је изашао на крај са изазовом. Правио је разлику, јер је код Тита било простора за фотографе. Чак даје једну анегдоту: Тито стоји на улазу у воз, Салијевић покушава да га ухвати камером, обезбеђење га склања, али уљудно (не као ови данас!), а Тито каже: „Нека, нека, само нека он заврши свој посао”.

В: Он је имао среће јер је Тито био велики заљубљеник у фотографију. Недавно сам читао да је неко од америчких глумаца при снимању *Неретве* рекао да је био очајан фотограф, али је био велики заљубљеник. Није се стога осећао непријатно пред објективом, као ја сад... Опет, то је разговор... И ја када уперим објектив у неког, и то је разговор... Али, то траје јако кратко. То је трен.

Д: Али, последица остаје јако дуго...

В: Да, у томе јесте лепота. Тај разговор каткад остане неостварен, када нема комуникације. То је онда промашај.

Д: Ми сада правимо нешто што је и прича и слика. Какав однос имаш према томе? Да ли ће бити промењен приступ твојим фотографијама? Неки нови медиј, који ће изменити комуникацију са онима који би требало да буду конзументи фотографија? Можда ће

бити другачија публика, шира? Можда својим фотографијама ниси на почетку наменио такав живот? Можда ће се мењати твој лични приступ? Да ли ће се мењати твоја основна замисао о фотографијама, о њиховом животу, будући да ће им се давати неки нови смислови и животи ван оквира онога што си ти лично задао?

В: Претпостављам да изложена фотографија има свој живот. Не смета ми њихов другачији живот, њихов другачији распоред. Да сам желео да сакријем фотографије, не бисте их видели. Показао сам фотографије да чујем шта мислите о њима. А то значи: шта мислите о мени... То је дијалог. Зашто си такав био? Тако сам ја рекао пријатељу који је снимао жену у јавном превозу у Београду (снимио је половину лица и метлу). Рекао сам: зашто си панкер, зашто си од баке направио вештицу, зар је то лепо? Можда то и није желео. Можда се и мени то некада десило, да сам тако нешто урадио. Али, свесно, сваки песник се нада да ће једног дана објавити своје песме, макар то био и самиздат. То јесте и себично, пре свега. Идући линијом себичности, међутим, увидећемо да тако нико ништа не би ни радио, ни објављивао.

С: Ти си, Драгане, заслужан за то што користимо овај важан појам из визуелне антропологије. Неко ко је визуелну антропологију обликовао престао је да оне које снима схвата као предмет својег снимања, већ је људе увукао, укључио у причу, тачније у „причање”, „разговарање”. Зато је и користан тај израз *заједничка*, или, дословно, *дељена* антропологија. Прилично си га храбро употребио.

Д: Ја сам вас гледао и сетио сам се да је то у питању.

С: Али, да ли ти, Владимире, имаш тај доживљај? Ту смо нас тројица у три различите улоге, доведени у контакт твојом идејом и твојим делом? Како се ти осећаш као треће теме троугла дељене

антропологије? Да ли нешто добијаш у овоме што би требало да је размена? Како би то могао да опишеш, ако нечега има?

В: Управо тако, како сте већ рекли – као размена. Тако се наместило. Људи који слично мисле, на једном примарном нивоу, о истим стварима. Радују се сличном и не воле исто или слично. Сваки разговор је драгоцен, са било ким ко хоће да говори. Објављивање ових фотографија јесте у том смислу смели позив на разговор.

С: Ту сад укључујемо још једног. До сад је био троугао, али предговор читаоца позива да буде део. Читалац може да буде заштићен у положају читаоца (као и стваралац, научник, који такође може да буде заштићен). Има ли нечег од тог очекивања да четврти седне за заједнички сто или је то лепа игра коју играмо и без које се може?

Д: То четврто је када се укључују људи са фотографија. То је заједништво које постоји са њима.

С: То је оно кад идеш по селима и онда дође човек и каже да је човек на слици његов деда или: сада ћу да ти објасним ко је то... То је велико задовољство за њега. Он се види и његова лоза; све оно што је он у ширем смислу, он то препознаје и тада зна да све није било узалуд, да није све црна земља изјела, да је остао траг.

Д: Ту постоји одговорност према људима који су фотографисани. Сви прихватамо одговорност. Сви смо ту, на тим фотографијама, такви какви јесмо. Ви сте ту. Такви смо какви јесмо. Све је отворено, ми морамо да причамо о томе где смо и какви смо.

С: Није довољно само објавити фотографију. Таласање, комешање, одлажење... То је део дељене антропологије. Црнци су



могли лепо да живе у Африци и без Жана Руша. Онда је он дошао, они су потом дошли к њему и почели су заједно да праве филмове. Прво у Африци, а онда и у Француској. Прво је пратио њихове сеобе по Африци, а онда је почео да прати њихове сеобе по Француској. Замерали су му да их је тапкао по глави као малу децу, да их је водао као медведе. У ствари, направили су једну велику авантуру и лудо су се забављали. Неко је још од тога имао користи јер је видео и сазнао нешто. Питање је да ли смо ми дигли рејтинг себи када смо користили тај израз, можда ризикујући да на нас падне тај одијум... Мада, ми никога не тапкамо по рамену. Ми смо сви из исте средине, иако ја нисам из Бора. Сви смо у истим ципелама. Наша искуства су међусобно самерљива и делимо их. Ту нема егзотике, даљине. И онај ко буде гледао, препознаће се у свему овоме о чему говоримо и у ономе што ти сликаш.

В. Драган је поменуо Џоела Мејеровица, уличног фотографа, који је још увек жив, мада у поодмаклим годинама. Он је радио као машина. И у једном кратком видеу јасно је поручио уличним фотографима: не мешај се никада у живот.<sup>10</sup> То јесте права улична фотографија. Не мешај се у лепоту живота! Сада ћеш ти неком својом трапавом интервенцијом да филозофираш и изиграваш бога, креираш... Улични фотограф се радује животу са људима и заједничарењу са њима. Како бисте рекли – партиципира... Удисање ваздуха, излазак на улицу и тоfino, пријатно, естетско осећање, када на пример човек улови неки осмех у кадру, или можда неку тугу... Али, то је све живот. Ја се осећам радосним због тога. Како је један мој пријатељ рекао једном приликом у интернет преписци: најважније је да се осећаш добро док фотографишеш и док те то држи, нећеш моћи да се одрекнеш фотографисања. Морамо се пазити банализације, креирања нових, измишљених светова. Радујемо се животу, то је кратка дефиниција. То безразложно ходање улицом и снимање призора...

<sup>10</sup> Видети: <https://www.youtube.com/watch?v=5Qjym5uliDw>.

Д: Ми смо стали код естетског. Наш посао није естетски. Да ли ти осећаш да си изгубио нешто од тога кроз овај разговор у којем се ми практично огољујемо и отварамо? Да ли си своје фотографије замишљао са таквом поетиком и естетиком, или си их замишљао као документ?

В: Наравно, као документ, онако како га ја разумем, ако га разумем.

Д: Владимире, пазим да те не увредим. Нисам школован да улазим у естетику, али могу да уђем у осећање и да за њега прихватим одговорност. Будући да нисмо улазили у естетику и поетику, већ у оно што називаш понављањима, маниром, да ли имаш осећање губитка због тога?

В: Не осећам се ускраћено. Када смо на почетку говорили о проблематици, уплашио сам се да нећу моћи да учествујем у овом разговору, да нећу знати шта да кажем, нећу имати ниједан одговор на ваша питања...

С: Испоставило се да су одговори врло богати, добро срочени, садржајни. Понекад су опречни, иду једни против других.

В: Од почетка је речено да учествујемо у једној врсти студије. Шта ја имам од тога? Изазов ми је што ја нисам аналитичар. Шизофрено делује. Значи ми да чујем анализу која није свакидашња, естетичка, није анализа историчара уметности. Ово јесте авантура, нешто ново.

С: Ти си сад, Драгане, поставио угао гледања овако: извини, али ми не гледамо естетски. Опет се враћам на моју идеју да идемо или једним или другим путем. Али, тај естетски пут је

опет пут којим долазимо до онога базично људског, како је речено – до лепоте живљења... Мени се наметнула, као правилан начин да се твој пут дефинише, нека врста феноменолошког приступа. Он је мени представљао мост, прелаз преко твог естетског трагања, где ја тебе не могу да следим, до онога у чему могу да те следим, до тог коначног резултата или почетног изазова који је лепота живота. Ту негде сам нашао одговор. Све више се учвршћујем у осећају да проблем повратка из разговора више није у томе зато што немамо шта да кажемо, него смо открили због чега то може да има смисла, иако не мора да иде путем естетике.

В: Причали смо доста и о одговорности. Имао сам прилике у разговорима да наиђем на неке опречне ставове. Фотографи који су официјелни, како кажете, ограђују се својом професијом. Зашто си то фотографисао? Био сам тамо по задатку. Ја званично нисам фотограф, немам прес-картицу и не могу да се кријем иза ње. Једно је када човек себи постави питање: зашто сам фотографисао? А када неко други постави то питање, на пример онај ко је фотографисан, много је теже дати одговор.

Д: Одговорност?

В: Она је врло важна, поготово у документарној фотографији данас. Она има свој правац. Преко ратне фотографије, на пример. На почетку то нисам схватао а касније сам видео низ манипулација, политичких. Све то иде у неком другом правцу, а не према радости живота. Фотограф може да буде и баснописац као Клавдиј Слубан (Klavdij Sluban),<sup>11</sup> Словенац који живи у Паризу. Снимио је серију фотографија у Русији и Молдавији, које су мени изгледале као бајке. То су били отисци душе. Оне су ме из темеља потресле. Код такве фотографије човек не поставља питања. То је огледало, није прозор.

<sup>11</sup> Видети: <http://www.sluban.com/>

То су најдубље рефлексije. Фотограф може да буде и песник. Сетио сам се Миклоша Раднотија, који је писао песме у логору, у Бору.<sup>12</sup> Његове песме су страшне. Ту је проблем фотографије. Човек може да покуша да напише песму о смрти, као што је Радноти написао; његов начин изражавања неће бити елегантан, згрозиће гледаоца и неће постићи ефекат који Радноти постиже у предговору *Борске бележнице*, где пише да је човек живео у такво време да је тако ниско пао, да је својевољно, страшно, без наредбе клао. Сама реч „клати” је ужасна. Радноти је тако насликао ту сцену да је схватио разлог, поруку и наду. Таквих порука у документарној фотографији има све мање и мање. Тешко је до тога доћи. Средства су другачија. Апарат је механичка справа и ја сам покушао да идем у другом правцу. Неко може да сугерише да је то оставштина за будућност, а мени лично јесте потврда да сам се ја дрзнуо да бележим реалност и да је то смислено. Тај документ је доказ.

С: То стварно осећаш?

В: Да. Као, рецимо, за *Le monde diplomatique*.<sup>13</sup> Мада сам се тамо сакрио иза новина, а овде је то моја прича и наравно да је схватам лично. Као што и доживљавам људе који су на фотографијама. Сваки разговор мора да буде личан јер је, у противном, дипломатија која залази у политику, а не у истинско испитивање односа, постављање питања како, зашто.

<sup>12</sup> Миклош Радноти, мађарски песник. Страдао је и стварао поезију током принудног рада у борским логорима током Другог светског рата. Фашисти су га стрељали близу Абде у Мађарској новембра 1944. Видети: Миклош Радноти: *Борска бележница* (Бор : Народна библиотека Бор, 1979). <http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/155/Borskabeleznicapdf.pdf>

<sup>13</sup> *Le Monde diplomatique*, hrvatsko izdanje, br. 9, 2013.

С: Ми овде уместо да излазимо са сигурним одговором, излазимо са недоумицом. Мени, рецимо, није јасно ни која је корист? Имам наговештај и потребу да сам ту. Задесио сам се ту. Бор ме је привукао. Ти си ми дао могућност, ти – смисао, и ја осећам неки разлог. Могу да опишем, интелектуално, разлог, али не могу да га сведем на то; није то довољно. Опипавам и тражим потврду да имам право да будем ту и да има разлога. То је и професионални и лични разлог. Прави разлог је мени личан, а ја му тражим професионални облик. Личан је зато што мени овде нешто одговара, нешто ми је личан изазов. Нешто сам видео, али је то веома опште, то је сада неки парадокс и када сам држао оно предавање,<sup>14</sup> ја сам врло лично говорио, али о нечему што је врло опште. Стварно је парадокс, можда шизофренија. То је било скоро поетско виђење могућности која виси у ваздуху а која је утемељена на нечем чврстом чиме се људи као ја баве, на пословима који су урађени другде и за које се мени учинило да могу да буду урађени овде. Онда сам упознао тебе, који нешто слично радиш са неке друге стране и полако упознајем тебе и ону двојицу људи, који то раде свако са својим ограничењима. Ја сада ту видим хор који мени треба и он ми треба више него институционално. Институционално, никог није брига за то.

*Након ове реченице, камера случајно остаје уључена у замрзнутом кадру трпезаријског стола и каблова. Разговор је настављен и случајно снимљен. Одлучили смо да транскрипт прекинемо у том замрзнутом кадру.*

јул 2015.

<sup>14</sup> Предавање проф. др Слободана Наумовића *Детињство у етнологији и антропологији* одржано је 18. децембра 2014. у Народној библиотеци Бор у оквиру програма *Борска детињства*.









СЛОБОДАН НАУМОВИЋ

**УЛИЧНА ФОТОГРАФИЈА КАО  
ЗАЈЕДНИЧКА АНТРОПОЛОГИЈА:  
ЛИЧНИ ОСВРТ НА УЛОГУ ПОСЕБНОГ ФОТОГРАФСКОГ  
ЖАНРА У ИСТРАЖИВАЊУ СЛИКОВНИХ АСПЕКТА  
КОЛЕКТИВНОГ СЕЋАЊА  
НА СВЕТ ЖИВОТА И РАДА У БОРУ**

*Видимо и кроз својеврсно сведочење чинимо видљивим  
свет који нас окружује  
али догађај самим својим дејством изазива  
органички ритам форми.  
Анри Картије-Бресон*



## ДВЕ-ТРИ РЕЧИ УМЕСТО УВОДА

Тексту који је пред читаоцем циљ је да понуди шири оквир за разумевање разговора о личном приступу уличној фотографији, који чини главни део ове књиге. У том смислу, на страницама које следе, настављам посао који је Драган Стојменовић започео у предговору књиге. Да бих то постигао, прво ћу се осврнути на период пре разговора, како бих објаснио разлоге његовог настанка и његово место у ширем пројекту чији је део већ постао, а затим ћу „ући” у неке од посебних тема о којима се разговарало, узимајући као пример поједине уличне фотографије на које се у разговору позивамо и које су укључене у избор за ову књигу.

### ПРЕ РАЗГОВОРА: КАКО ЈЕ И ЗАШТО НАСТАО ПРОЈЕКАТ

Вратимо се, дакле, у време пре снимања разговора. Као и многа друга добра искуства која сам имао у професионалном животу, и пројекат, чији је тек један део разговор о уличној фотографији, започео је као прегнуће које је ишло у понешто другачијем правцу од овога који је сада препознатљив. Замишљен је као допунска педагошка иницијатива у овире програмске концепције рада Завичајног одељења Народне библиотеке у Бору. Како ће се испоставити, иницијатива је већ тада носила у себи зачетке садашњег циља, али тога ни Драган Стојменовић, који је покренуо ланац догађања, ни ја, као један од позваних учесника, још нисмо били свесни. На страницама које следе понудићу реконструкцију развојног тока пројекта и навестити место које је он добио у широј

замисли, која је још увек у фази израстања, која и сама представља један облик заједничке антропологије. Тако изграђен контекстуални оквир биће коришћен да се што свестраније приступи главном проблему коме је посвећена ова књига. У питању је значај уличне фотографије, у научном смислу најтеже обрадиве врсте фотографске праксе, за визуелно-антрополошку анализу израстања и деловања различитих на сликама заснованих облика друштвеног памћења. Притом је реч о друштвеном памћењу које израста унутар веома посебног типа градске средине – *монограда*, односно града изграђеног око, уз помоћ и због рудника и пратеће индустријске инфраструктуре. Моноград се често у литератури одређује на негативан начин, као супротност модерном вишедимензионалном, људима примереном граду и повезује са совјетским типом планске привреде и наменском изградњом насебина за задовољавање једне доминантне привредне активности:

Моноград је потпуна супротност савременом граду по томе што сасвим зависи од једног специфичног занимања, тако да постоји зависност од система унутар којег се егзистира. Ако се систем уруши, урушава се и град. У економској димензији, моно значи посвећеност једној јединој индустријској грани; у друштвеној димензији, моноград је [...] град посвећен само раду, уместо живљењу и друштвеном саобраћању (Vitkov 2011, 4).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Треба, међутим, узети у обзир да је већина данашњих градова у неком тренутку своје историје била нека врста спонтано насталог монограда (војно, верско, производно, трговачко, саобраћајно или неко друго локално или регионално средиште). Модерни индустријски моноградови издвајају се скоро потпуном подређеношћу свих урбаних карактеристика основној производној функцији, брзином израстања, а поготову њиховом рањивошћу у случају слабљења или губљења основне функције.

Емпиријско је питање да ли, када, из којих разлога и под којим условима неки конкретан моноград (без обзира на начин његовог настанка) може да прерасте у успешну вишефункционалну целину рада и живљења. То је животно важно питање које се поставља и пред житеље Бора, који је од свог настанка један од најизразитијих примера монограда у Србији. Посебно отежавајућу околност представља чињеница да РТБ Бор, од кога и данас зависи много тога у самом граду, има све више проблема са одржавањем рентабилности производње и да његова судбина у тешким транзицијским и неолибералним временима постаје све неизвеснија. У решавању проблема преласка са модела монограда на модел вишефункционалне целине рада и живљења систематско истраживање и разумевање животних светова његових житеља може и мора да игра важну улогу. Са постављањем таквих циљева би и критичка анализа разних врста фотографских извора, који „речито говоре” сликовним језиком о процесима изградње, условљености средином и историјским променама светова рада и живота у Бору требало да добије на значају. Посебно важна може бити њихова улога у три области: подстицању друштвеног и културног памћења на свет рада и живота у различитим периодима развоја града, па тиме и јачању самосвести и колективног идентитета грађана Бора; развоју туризма заснованог на индустријском наслеђу; а такође и успостављању смисленог јавног дијалога о развојним алтернативама које би у Бору могле да се отварају у скорој будућности.

Авантура је започела када сам прихватио *позив-изазов* Драгана Стојменовића да учествујем у серијалу јавних предвања под насловом *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја, тумачени из угла етнологије и антропологије*, чији је циљ био да истраживачи и наставници који се баве различитим областима етнологије и антропологије житељима Бора прикажу могућности које њихова струка пружа за размишљање о темама које могу имати локални

значај или се непосредно односе на проблеме са којима се суочавају Борани.<sup>2</sup> Нешто другачије, и садашњој теми примереније речено, циљ је био да се истражи и прикаже који значај наша струка може имати за укупан *животни свет* житеља Бора.<sup>3</sup> У таквој општој поставци пројекта, већ су били препознатљиви обриси Рушове (Jean Rouch) идеје *заједничке антропологије* (anthropologie partagée), која у заједничко прегнуће повезује оне који се баве антропологијом и

<sup>2</sup> Списак предавача и тема предавања је следећи: Бојан Жикић „Бор као мизансцен у домаћим филмовима“; Илдико Ердеи, „Производња потрошње: стилови потрошачког друштва у транзицији“; Лиђија Радуловић, „Концепт црне магије у савременој култури у Србији“; Слободан Наумовић, „Ресурс од кључног значаја: индустријско наслеђе Бора виђено из перспективе индустријске археологије, етнологије рударства, политичке антропологије и визуелне антропологије“; Саша Недељковић, „Прилог за проучавање идентитета Влаха у Бору у антрополошкој перспективи“; Мирослава Лукић Крстановић, „Фолклор – појам по мери тржишта, политике и бирократије“. Ауторизовани транскрипти предавања су објављени у књизи *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије* (Бор : Народна библиотека Бор, 2013).

<sup>3</sup> Израз животни свет (lebenswelt, нем.; lifeworld, енг.) или свет живота користи се у значењу које му дају немачки филозоф и оснивач феноменологије Едмунд Хусерл (Edmund Husserl, 1859-1938) и, касније, аустријско-амерички социолог и феноменолог Алфред Шуц (Alfred Schutz, 1899-1959). Животни свет схваћен је као динамичка материјално-просторна и искуствена датост која представља основу за све наше покушаје да дамо смисао ономе што нас окружује и што нам се збива, и у чему делатно учествујемо управо захваљујући нашој свести о постојању и својствима тог искуственог оквира нашег постојања. Хусерлово одређење је следеће: „Дакле, ма како свесни били света као универзалног хоризонта, као јединственог универзума бивствујућих објеката, ми, оно увек Ја као човек, и ми међусобно, припадамо, као они који заједно живе у свету, свету који је наш управо захваљујући овом 'заједничком живљењу', свету који је за нашу свест бивствујуће-важећи. Ми као они који живимо с будном свешћу о свету, стално смо активни на основу пасивног поседовања света... Разумљиво, то не важи само за мене, као увек појединачно Ја, већ ми у заједничком живљењу имамо свет као онај у заједништву дат, као свет за нас бивствујуће-важећи, свет коме ми такође припадамо у заједништву, свету као свету за све нас, као оном који је дат на начин овог смисла бивства [...] Ми-субјективност [је] стално фунгирајућа [...]“ (Хусерл 1991, 92-93).

оне којима се антропологија бави, о чему је већ било речи у уводу ове књиге. Наиме, заједничка антропологија је идеја водила разговора о уличној фотографији, чему ћу се вратити касније у тексту, али је она била и у основи пројекта којим је започела сарадња са Драганом Стојменовићем.

Од неколицине нас са Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и из Етнографског института САНУ очекивало се да јавно отворимо своје интелектуалне кутије с алатом и покажемо на који је начин тај алат могуће непосредно применити у приступу проблемима са којима се публика свакодневно среће у својој животној средини. Циљ је био да сви присутни могу изблиза да прате наш рад са тим, за непућене посматраче понекад езотеричним оруђима струке. Постојала је нада да ће, захваљујући таквом приступу, учесници стећи рељефнију и приснију представу како о нашем занату, тако и о нама самима као донекле необичној врсти занатлија, али и сасвим обичним људима који се тим наоко посебним занатом баве као и било ко други својим сопственим послом. Требало је на врло отворен начин са саучесницима у авантури поделити не само апстрактна знања, него наша лична размишљања о разлозима због којих она могу бити од значаја за Бор и људе који у њему живе и раде. Истовремено, требало је бити спреман на то да се сазна шта о нашим интелектуалним алатима и нашем умећу да их применимо заиста мисле наши саучесници у експерименту; требало је, дакле, отворити се за њихово виђење нас самих, наших знања, практичне употребљивости наших мисли и процене евентуалног значаја који све то има за њих. У том, како смо се надали, обострано корисном дељењу идеја и утисака виђена је суштина нашег *заједничког антрополошког прегнућа*. Па ипак, у тој почетној фази обим размене је у стварности остао сразмерно сведен. У основи, жељена заједничка антропологија је задржала сасвим уобичајени карактер више или мање једносмерног преноса података, мисли и ставова – управо

онако како то често бива у односу предавач-публика на јавним предавањима. То, дакле, још увек није била Рушова заједничка антропологија у свом пуном смислу, можда пре занимљив покушај да се до ње дође. Пројекат, чије се поставке овде излажу, резултат је намере да се заједничко антрополошко прегнуће помери даље од непотпуно оствареног почетног очекивања.

Каква је веза свега до сада поменутог са уличном фотографијом, која, због разлога који ће постати јасни, још увек не представља посебно развијено поље истраживања и размишљања у визуелној антропологији у Србији, па због тога није ни била међу почетним темама ове авантуре? Одговор на то сложено питање мора се дати у неколико веома поступних корака.

### **О ВЕЗИ ИЗМЕЂУ РАЗЛИЧИТИХ ВРСТА НАМЕНСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ, ИНДУСТРИЈСКОГ НАСЛЕЂА, СВЕТА ЖИВОТА И РАДА И ИНДИВИДУАЛНОГ И КОЛЕКТИВНОГ ПАМЋЕЊА У БОРУ**

Почнимо са *фотографијом*, као општијом облашћу разматрања, и разложима због којих је она нашла место у овом ужем пројекту. Како је у фази договора о темама серије предавања већ била изабрана тема Бора на филму, за коју се мени чинило да је једина о којој бих могао да говорим без посебне припреме, решио сам да идем другачијим путем и уложим напор и време да се упознам са питањем које ми се учинило изузетно важним, али којим се нисам раније професионално бавио, и које је до тада измицало пажњи наше струке.<sup>4</sup> Реч је о теми која се у разговорима са организатором

<sup>4</sup> Тему „Бор као мизансцен у домаћим филмовима” понудио је мој колега проф. др Бојан Жикић, а предавање је под истим насловом објављено у поменутој књизи *Добро је за мишљење...*, 7-34. Темом индустријског наслеђа на систематичан начин почео је у нашој средини да се бави Рифат Куленовић (2010) у оквиру активности Музеја науке и технике у Београду. На нешто другачији начин, ту тему истражује група стручњака са Архитектонског факултета у Београду. (Cizler 2014; 2012a; 2012b; 2011).



наметнула својим значајем – индустријско наслеђе у Бору. Ту изузетно сложену проблематику покушао сам себи (а потом, надам се, и другима) да појасним приступајући јој са различитих, па ипак међусобно повезаних полазних тачака које пружају индустријска археологија, етнологија рударства, студије наслеђа, политичка и правна антропологија, најзад и визуелна антропологија. Како то обично бива у нашој струци, искорак у непознато био је награђен корисним, а донекле и изненађујућим сазнањима. Неки од резултата тог интелектуалног сусрета објављени су у претходно поменутој публикацији (Наумовић 2013), а овде преносим извод који се тиче визуелно-антрополошког приступа коришћењу фотографије при истраживању индустријског наслеђа:

Па ипак, и у оквиру индустријске археологије, знатна пажња посвећује се, у случајевима када нема других извора, визуелној документацији, што подразумева разне врсте информација – од реклама у локалним журналима које издаје нека рударска компанија, па све до анализе фото-документације великих концерна. То је читава гама поступака који могу да се користе и да понуде веома важне информације, али су они ипак дефинисани као помоћни поступци. Рецимо, оно што визуелна антропологија може са добрим разлогом да понуди, то је начин рада са фотографијама уз помоћ кога могу ефикасно да се „измаме“ сведочанства од живих учесника у индустријским процесима. Такав поступак даје другачије, и по мени, квалитетније информације него анализа архивских фотографија, иако је и тај извор, у одсуству живе речи информаната, изузетно важан. За анализу архивских фотографија можете да се обратите и некој струци специјализованој управо за ту врсту поступка, али таква врста анализе има одређена ограничења, као што их, уосталом, има и претходно наговештен истраживачки поступак који се зове фотографско измамљивање (photo elicitation), дакле, извлачење података на основу разговора који је поткрепљен фотографском документацијом, која служи као подсећање и као повод за разговор, током којег онај који је имао непосредних искустава тумачи фотографије на свој начин, преносећи при том своје

виђење и своја значења, чиме ми добијамо управо оно за чиме трагамо, а што не можемо када сами гледамо фотографију. Ми фотографију можемо анализирати, можемо је повезати са неким другим изворима података, можемо доћи до једног прилично потпуног индексирања тога што је на фотографији приказано, али оно што можемо добити када суочимо некога ко је учествовао у неком радном процесу са фотографијом или колекцијом фотографија које тај процес приказују, тако добијена тумачења, вредновања, присећања, анегдоте, па и потресна сведочења, то, по мени, чини срж свих дисциплина које се гњезде око проблема индустријског наслеђа и, у крајњој линији, то би требало да је језгро антрополошког истраживања индустријског наслеђа (Наумовић 2013, 103).

Међу „добицима” била је и одлука да учествујем у следећој фази сложеног експеримента који је замислио Драган Стојменовић, и чији је један од резултата књига коју читалац има у рукама. Наиме, док су неки од изузетно занимљивих и актуелних проблема са којима сам се први пут упознао на том путу постали део репертоара тема на којима ћу радити у периоду који тек предстоји, једна тема се на самом почетку посебно наметнула својом повезаношћу са истраживањима која су већ била у току. Реч је, као што се из претходног одломка види, о улози коју различите врсте *визуелне документације* (Наумовић 1988) могу да имају у разумевању начина на које су људи проживљавали друштвене процесе какви су социјалистичка индустријализација и модернизација, као и о њиховој употреби за хватање у коштац са сложеним животом у граду који пролази кроз економску кризу и све израженије назнаке процеса деиндустријализације (Тодић 2005; Pikkens 2005; Тимотијевић 2013). Упознајући се са многобројним аспектима индустријског наслеђа у Бору, увидео сам колики значај за његово праћење и ваљано разумевање има чињеница да је у различитим периодима прво фотографском, а потом филмском и видео техником на систематски начин праћен како рударски и фабрички живот, тако

и живот шире друштвене заједнице, као и промене које је у њега уносио развој рударских и топионичарских постројења и израстање нових урбаних средина и садржаја, а упоредо са тиме и политички и економски процеси у ширем окружењу. Заједно са осталим, мени боље познатим визуелним материјалима који су на различите начине посвећени Бору, односно темама које се тичу живота у њему (мислим првенствено на играле и документарне филмове настале независно од институционалног бележења обављаног у самом Бору), поменути систематски произведени документарни снимци и записи, са чијим постојањем претходно нисам био упознат, учинили су ми се изузетно богатим и драгоценим изворима о настанку, развоју и животу једне рударске и индустријске средине, са којима тешко да може да се мери доступни материјал о другим српским индустријским центрима. Тај увид, једном када је до њега дошло, постао је пресудан за моје даље одлуке.

Разумљиво, извор таквог значаја није могао да постане доступан случајно. Због тога је неопходно на овом месту нагласити пресудни значај који је у сакупљању, заштити, систематизацији, дигитализацији, научној процени и јавној презентацији овог раскошног визуелног материјала имало залагање Народне библиотеке у Бору и њеног Завичајног одељења<sup>5</sup>, а посебно Драгана Стојменовића, као покретача и извођача скоро свих радова који чине сложу и захтевну мисију унапређивања друштвеног положаја и употребе овог специфичног облика нематеријалног културног наслеђа изузетне вредности (видети Stojmenović 2010; Стојменовић 2010/11).

Неопходност да се дубље промисле разлози који стоје иза спремности на такво прегнуће, са којим сам се по први пут суочио у Бору, у мени је покренула својеврсну еволуцију у односу према фотографији и спремности на њено коришћење у личној

<sup>5</sup> Видети: <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=strana&idTeksta=1>.

истраживачkoј пракси. Тако сам, називајући у свом претходно поменутом јавном предавању индустријско наслеђе Бора његовим *ресурсом од кључног значаја*, желео да навестим и да је један од, а вероватно и главни *кључ тог кључног наслеђа* управо систематично сређени и обухватни визуелни материјал, који индустријско наслеђе чини јавним добром лако приступачним сваком заинтересованом кориснику, ма где се налазио (Наумовић 2013). Постало ми је јасно да се у *срцу кључа тог кључног наслеђа* налази фотографија као од човека независан (*оловка природе*, како је то давне 1844. године срочио Вилијам Хенри Фокс Талбот (William Henry Fox Talbot, 1800-1877), који је сковао и изразе *фотогеничко цртање* и *слике сликане сунцем*, (Talbot 1844, 46), али људским одлукама и друштвеним конвенцијама потпуно обележен и условљен процес стварања трајних и интерсубјективном вредновању доступних *светлосних записа* о тематски бескрајно разноликим објектима снимања (Бурдије 2015). Акцент је, дакле, био на том сложеном, захтевном и веома ефикасном, па ипак сасвим ограниченом технолошком средству визуелног бележења, али још више на начинима и последицама његове друштвене употребе. Наиме, пишући критички о наоко стручним, а у суштини наивним представама по којима: „Фотографска плоча не тумачи. Она региструје”, као и: „Њена тачност и њена верност не могу се доводити у питање”, Пјер Бурдије примећује:

Врло је лако показати да су доказ за ове друштвене представе предрасуде: у ствари, фотографија фиксира аспект стварности који је резултат произвољног избора, а самим тим, и транскрипције: од свих својстава једног предмета, задржавају се само она визуелна својства која се појављују у тренутку и полазећи од једне једине тачке гледишта; ова се својства транскрибују у црно и бело, умањена и увек пројектована у раван. Другим речима, фотографија је систем конвенција који изражава простор по законима перспективе (требало би рећи, једне перспективе) волумена и боја у распону између црне и

беле. Ако се фотографија ипак сматра за савршено реалистично и објективно бележење видљивог света, то је стога што јој се (од самог почетка) приписују друштвене употребе које се разумеју као „реалистичне” и „објективне” (Бурдије 2015, 129).

Мало даље у тексту, Бурдије залази дубље, растачући како конвенције наивног реализма, тако и таутолошка уверења о нужној кореспонденцији између друштвених слика стварности и друштвених представа о објективности:

Међутим, на дубљем нивоу, само у име једног наивног реализма се може сматрати реалистичном представа стварности која треба да изгледа као објективан приказ не на основу своје сагласности са самом стварношћу ствари (јер се она никада и не преноси другачије сем путем друштвено условљених форми опажања) већ на основу саображености правилима која одређују синтаксу њене друштвене употребе, на основу саображености друштвеном одређењу објективног визуелног опажања света; додељујући фотографији диплому реализма, друштво се и само утврђује у таутолошком уверењу по којем је слика стварности саобразна друштвеној представи о објективности заиста објективна (Бурдије 2015, 132).

Идући још даље у свом разматрању онога што у фотографском поступку одговара поједностављеним представама о објективности, Бурдије утврђује да је то народска концепција аутоматизоване справе, односно „механичког ока”:

То што генерално треба да се сматра савршено верном репродукцијом стварности, фотографија несумњиво дугује колико друштвеној представи о справи која је производи толико и својој друштвеној употреби. У ствари, „механичко око” одговара популарној представи о објективности и естетичком савршенству, дефинисаној на основу критеријума сличности и читљивости, несумњиво због тога што је та слика производ једне справе, при чему се обожаваоци и клеветници машине најчешће слажу, како је то приметио М. Жилбер

Симондон, у схватању по којем је степен савршености једне машине пропорционалан степену њеног аутоматизма (Бурдије 2015, 132).

Како онда, метафорички речено, умом *откључати* фотографију као систем конвенција коме су „реалистичност” и „објективност” тек друштвено приписане, а који ипак можда може да понуди *кључ за разумевање индустријског наслеђа* и сећања на свет живота и рада у Бору? Бурдијеова анализа засигурно пружа један од могућих кључева за откључавање тог проблема, указујући на чињеницу да су они фотографи који желе да избегну притисак својења сопствених фотографија на просте механичке репродукције „друштвених представа о објективности”, због ставова тог истог друштва „приморани да развију естетичку теорију сопствене праксе”:

Напори извесних посвећеника да се фотографија успостави као потпуно легитимна уметничка пракса скоро увек изгледају као очајнички јер се ништа или скоро ништа не може против друштвене истине фотографије, која се најјаче истиче управо онда када се неко подухвати да је оспори. Они који желе да прекину са правилима опште праксе и који одбијају да својој активности и свом производу придају уобичајено значење и функцију приморани су да стално стварају супститут (који се не може другачије појавити, сем као супститут) онога што је, као непосредна извесност, верницима легитимне културе дато, тј. осећај културог легитимитета одређене праксе и свих реосигурања која иду уз њу, од техничких модела до естетичких теорија. За разлику од неке легитимне праксе, пракса која тежи томе да буде легитимна онима који јој се посвећују поставља и намеће питање сопствене легитимности. Није случајно то што су пасионирани фотографи увек приморани да развију естетичку теорију сопствене праксе, да то што су фотографи оправдају тако што ће оправдати постојање фотографије као праве уметности (Бурдије 2015, 149).

Скрећући пажњу на чињеницу да су фотографи због природе технологије коју користе, а поготову због представа које о њеном функционисању имају припадници друштва који јој приписују способност да механички „ухвати” оно што се сматра „стварношћу”, под сталним притиском да разрађују „естетичку теорију сопствене праксе”, како би њоме оправдали и надградили своју делатност и легитимисали је као уметност, Бурдије разоткрива стваралачку условљеност сваког покушаја да се фотографији прида значење које надилази оно које јој је друштвено признато – механичке бележнице која своје отиске стварности ствара мимо икаквог утицаја онога ко је користи. Указати на чињеницу да је свака фотографија последица доношења елементарних ауторских одлука, а у великом броју случајева и стваралачког поигравања сложенијим естетским параметрима (дакле, онога што Бурдије назива естетичком теоријом сопствене праксе), значи тврдити да је она посебан начин структурисаног и смисленог људског произвођења порука, упоредив са другим уметностима, али и сличним поступцима којима се стварају симболичке сазнајне мапе света који нас окружује. Ланац размишљања који је претходно питање покренуло допринео је да од некога ко није био заинтересован за филозофски набој фотографије, и ко ју је до тада користио првенствено као техничко помагало при теренском бележењу и естетску разбистригу у слободном времену, прерастем у некога ко је вољан да започне суочавање са бројним изазовима које употреба фотографије у визуелној антропологији поставља.

Следећи међу изазовима у овој конкретној ситуацији, *историчност индустријског наслеђа*, суочио ме је са потребом да размишљам о специфичној *темпоралној природи фотографије*, која је прилично различита од оне која одликује визуелне записе са којима сам до тада имао истраживачко искуство. Наиме, филмски и видео записи производе илузију о континуираној темпоралности снимка неког догађаја. Иако је догађај снимљен тим технологијама

сачуван „за вечност”, слично фотографском замрзавању тренутка, и тиме издвојен из историчности живљеног искуства и сећања, у овом другом случају, је захваљујући посебности технологије снимања, створена и илузија континуираног одвијања, која сликовну белешку догађаја чини структурално сличном темпоралности самог сниманог догађаја. Учинило ми се, даље, да је у природи фотографије као поступка да се, када је реч о њеним објектима (предметима, особама, стањима, радњама или процесима) увек ради о појавама чија дотадашња историчност постаје *замрзнута прошлост* у самом чину снимања (Belden-Adams 2009; Peraica 2012). Ана Пераица, фотограф и естетичар фотографије, износи сличне идеје размишљајући о односу између фотографских негатива и позитива и теме путовања кроз време:

Нема ту никакве меланхолије изгубљеног времена; напротив, врло жив тренутак прошлости, кадар да уништи време које тече од тренутка бележења, а који, упркос томе што је удаљен када је фотографија снимљена, и даље јесте ближи садашњости (Peraica 2012, 3).

Светлосни записи у тренутку свог настанка стичу *ванвремени статус непосредно замрзнуте прошлости*, која, једном забележена, тај статус не губи са даљим протоком времена. На тај начин, фотографије доприносе изузимању сећања на оно што је њима забележено од дејстава јединих лица смрти која ми у себи за живота препознајемо – трајног заборав и губитка могућности да се буде схваћен у будућности. Другим речима:

Фото-апарат чини оно што око никада не може: фиксира појаву тог догађаја. Фото-апарат спасава скуп појава од тога да их, што иначе бива, неизбежно потисну наредне појаве. Чува их у непромењеном стању. А пре проналаска фото-апарата, то се није могло, сем способношћу памћења, у оку ума (Berger 1980, 14).



Па ипак, фотографије изгледа да то чине на другачији начин, него филмски и видео записи, који производе илузију историчности и тиме онемогућавају замрзавање прошлости какво производи фотографија. Остајући на трајној подлози, слика онога што је записано светлошћу избегава судбину сећања на остале визуелно незабележене појаве и догађаје, које линеарна историчност нашег памћења, са сваким новим догађајем који се у њега складишти, превреднује и потискује све дубље у таму наше *незамрзнуте прошлости*, једине прошлости која заиста умире у људском уму. У том смислу, могуће је изнети претпоставку да фотографије неког догађаја потичу другачију врсту сећања од оног које покрећу снимци тог истог догађаја начињени филмском или видео технологијом. Овде се наговештава веома сложени однос који се, једном када дође до чина фотографисања, успоставља између тадашње менталне представе о сликаној појави, њеног светлосног записа, доживљаја односа који та појава има са претходним и потоњим протоком времена код оних који су са том појавом били упознати, као и посебног места које ће обриси те појаве имати у њиховом памћењу у зависности од услова који владају у тренутку присећања на њу. Тај однос чини могућим нешто што бих назвао *визуелном магијом замрзнутог сећања*. Реч је о чињеници да слике писане светлом могу приликом гледања да учине да лична сећања која су наоко била мртва, дакле део незамрзнуте и све дубље у заборав потискиване слике прошлости, постану у том тренутку жива, добијајући барем током гледања ванвремени статус непосредно замрзнуте прошлости, каква је сачувана на фотографијама које су посматране.<sup>6</sup> Вешто преплићући Дантове

<sup>6</sup> Кондо тај ефекат повезује са чежњама и опсесијама оних који гледају фотографије: „С обзиром на то да је тренутак снимања увек у прошлости, наша фетишистичка опсесија било којим елементом непокретне слике не доноси ништа друго до даљу чежњу за контактом. Што више виђамо предмет своје опсесије, то дуже желимо да тај поглед задржимо и у својим

и Гелове идеје, водећи британски ауторитет за питања односа антропологије и фотографије у историјској перспективи, Елизабет Едвардс, успева да претходну мисао о визуелној магији замрзнутог сећања искаже на још згуснутији начин:

Фотографије се, с обзиром на њихову друштвену употребу, стварају с намером да се у будућност пројектује садашња прошлост и као такве оне постају посредници у мрежама коришћења (Dant 1999:125). Непрестано и опетовано успостављање односа утврђује и потврђује „живо присуство“, чак и, како Гел наводи, „дуго после биолошке смрти“ (Edwards 2005, 32).

Чињеница да такав однос може да се успостави током гледања слика написаних светлом објашњава, како ми се чини, успешност истраживачких метода какво је раније поменуто *фотографско измамљивање* (photo elicitation), који почивају на снази везе између светлосне слике и индивидуалног сећања. У том смислу, можда се може тврдити да, док фотографија оживљава потиснута замрзнута сећања, чинећи их налик замрзнутим сећањима, филмски и видео записи теже да потискују стварно постојећа сећања темпоралном илузијом стварности, на коју стварна сећања потом теже да личе. До сличног закључка дошла је Розарио Лупи Бело:

Филм је постигао нешто врло специфично – нешто на шта је Бодлер указивао и за чим је експлицитно чезнуо – истовременост присуства и одсуства. Догађаји се не дешавају сада, али је наше искуство тих догађаја садашње: као да се одвијају баш у тренутку док их видимо. То је, можемо рећи, онолико близу искуству

очима и у својој машти. Опсесија *непокретном сликом* поткрепљује ефекат силне слике и потпомаже *пожељно бескрајно трајање гледања* (Kondo 2014, 52).” Ипак, остаје чињеница да се ради о опсесији непокретном сликом која потпомаже пожељно бескрајно трајање гледања, што је веома блиско ономе што се овде одређује као *ванвремени статус непосредно замрзнуте прошлости*.

приватног, личног, стварног живота колико израз то може да буде. Свет се одвија пред нама, прошли свет, а ми имамо прилику не само да га промишљамо него и да га искусимо делећи трајање, придружујући се процесу трансформације који време врши (извршило је) у том свету, као што га врши и у нама самима. *Филм је, стога, моћно средство преображавања успомена у видљиве, чулно опазиве чињенице, тако да некако оне прошле догађаје претвара у садашња искуства* (Bello 2014, 93; курзив С.Н.).

У једном живом, на промене усмереном центру људске активности, какав је био (и још увек јесте) рударско-топионичарски басен и сам град Бор, у коме се он налази, индустријска прошлост је осуђена на непрекидно умирање, управо оним темпом којим се уводе технолошке и друге промене и иновације. Тиме актуелна рударска и индустријска технологија у конкретном историјском тренутку ризикује да можда и не постане будуће индустријско наслеђе. *Ванвремени статус непосредно замрзнуте прошлости, који фотографија омогућује, понудио је једно од могућих разрешења апорије која није могла имати решења у стварном свету – како да буде сачувано непромењено сећање на нешто што мора непрекидно да нестаје како би напредовање тог истог нечега имало сталност?* Управо захваљујући тада наслућеним разлозима због којих је фотографија у могућности да одигра улогу *кључа кључног ресурса Бора*, решио сам да том поступку, пред којим сам до тада осећао нелагоду, дозволим да заузме више простора у мом мишљењу и истраживачком раду, поготову у херменеутичком смислу.

Описано отварање било је додатно оснажено поступним разумевањем једног ширег процеса, у коме је фотографија имала

важну, али не и једину улогу.<sup>7</sup> Радило се о увиђању значаја који систематско фотографско бележење различитих домена индустријске и друштвене стварности у Бору и њихових међусобних утицаја има за израстање облика колективне свести и друштвеног памћења тих међусобно повезаних процеса.<sup>8</sup> Наиме, настајање богате визуелне евиденције о ономе што ће постати основа за будуће сликовне аспекте индустријског наслеђа, које је, упоредо са израстањем кроз поступак бележења, неповратно нестајало као материјална стварност у Бору, није било једина, а како изгледа ни најважнија друштвена последица институционализованог деловања професионалних фотографа у РТБ-у. Идеја, која је у то време почела са све већом јасноћом и снагом да се намеће, била је да систематска производња, сакупљање и систематизација онога што сам назвао *непосредно замрзнутом прошлошћу*, уз друге облике чувања трагова прошлог времена, ставља на располагање грађанима Бора стално растући скуп веома ефикасних средстава за изградњу индивидуалних и колективних облика памћења, потом развој пракси сећања и комеморација (Halbwachs 1980 [1950]; Konerton 2002 ; Gillis 1996), а тиме и различитих облика самосвести и саморазумевања, па онда и модела идентификације. Неки аутори би у томе видели израстање основа за *културно сећање* (Erlil and

<sup>7</sup> Од пресудне важности за разумевање односа између историје и фотографије у контексту визуелне антропологије су студије и радови Елизабет Едвардс, чије су поједине идеје већ навођене у тексту. У домаћем, нешто другачијем дисциплинарном и културном оквиру, таква оцена важи за студије Миланке Тодић, посебно за њену књигу посвећену односу фотографије и пропаганде (Тодић 2005).

<sup>8</sup> О суштинској вези између процеса индустријализације, урбанизације и модерних медија попут фотографије и филма, уз указивање на неке од аутора који су међу првима започели размишљање на те теме (Ш. Бодлер, Г. Зимел, А. Родченко, Л. Мохољи-Нађи, В. Бењамин, З. Кракауер, Џ. Крери) пише Квентин Бажак (Quentin Bajac, 2014), кустос фотографије у Музеју модерне уметности у Њујорку, САД. (<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/sets/essays/Bajac.pdf>).

Nünning 2008; Assmann 2012). Астрид Ерл, једна од водећих ауторки на пољу студија културног памћења, ову појаву (и делатност њеног проучавања) одређује као:

[...] *‘међусобну игру прошлости и садашњости у друштвено-културним контекстима’*. Такво разумевање термина дозвољава укључивање широког спектра феномена као могућих предмета студија културног памћења, у распону од појединачних чинова сећања у друштвеном контексту преко групног памћења (породица, група пријатеља, ветерани итд.) до националног памћења са његовима „измишљеним традицијама“ и, на крају, до транснационалних места сећања (*lieux de memoire*), каква су холокауст и 11. септембар. Истовремено, студије културног памћења нису ограничене на проучавање интенционалних начина осмишљавања прошлости, који се изводе кроз наративе и који иду руку под руку са конструисањем идентитета, иако ова спрега (интенционално сећање, наратив, идентитет) свакако јесте у основи лавовског дела истраживања у оквиру студија памћења до сада. Поље студија остаје, дакле, отворено за испитивање *неинтенционалних и имплицитних начина културног сећања* [...] или *суштински ненаративних облика памћења*, какво је, на пример, визуелно или телесно памћење (Erl 2008, 2; курзив С.Н.).

У наведеном одређењу, од посебног је значаја скретање пажње на ненаративне облике памћења, поготову визуелно, односно сликовно и телесно памћење, као и на њихово место у изградњи онога што Ерлова одређује као неинтенционалне и имплицитне начине сећања, који имају пресудан значај у конституисању појаве коју она назива културним памћењем, и који су, за разлику од интенционалног и наративног сећања, далеко слабије проучени.

Сличну обухватну идеју, додуше усмерену ка читавом репертоару веома смислених практичних упоредних иницијатива, али и саму још увек више имплицитну него експлицитну,

препознао сам код Драгана Стојменовића.<sup>9</sup> Идеја *заједничке антропологије* почињала је да код обојице проналази један од својих будућих конкретних циљева – истраживање улоге коју визуелни материјали могу да играју у производњи друштвеног и културног сећања и различитих облика групних идентификација у специфичном простору рударског и индустријског града. Радило се о пропитивању наше кључне интуиције, која је говорила да је рад на стварању тематски обједињене визуелне евиденције у Бору истовремено и корак ка успостављању резервоара могућих покретача индивидуалних и наиндивидуалних облика памћења као елемената једне нове искуствено интегрисане колективне свести, која управо пред нама израста. Историјски токови и покушаји да ти токови буду „ухваћени”, односно „замрзнути” сликом, у неком тренутку који би већ тада био претворен у памћење које више не може да се растаче заборавом, стварали су *заједно* основе за нове начине присуства тих истих токова у будућим сећањима оних који су у том бележењу учествовали или били савременици забележених процеса.

Прилика за прву проверу заједничких интуиција дошла је брзо. Наиме, решили смо да искористимо шансу која је настала када сам прихватио да студенте треће године Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду водим на обавезну летњу теренску праксу. Као локацију понудили смо им Бор и поставили као обједињујућу тему за истраживање „Одрастање у сенци великих димњака: сећања на детињство у Бору”, која се надовезује на претходно започет пројекат Завичајног одељења

<sup>9</sup> Изложбе фотографија и програми „Између средина истог центра” (видети: <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&id-Texta=294#ad-image-0>), „Борска детињства” (видети: <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=344#ad-image-0>), „Пеглање преко дугмића – дигитализација приватних колекција у селима Општине Бор” (видети: <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=349#ad-image-0>).

Народне библиотеке „Борска детињства”.<sup>10</sup> За један од главних истраживачких метода, осим интервјуа на основу специјално састављеног упитника, изабрали смо метод *фотографског измамљивања* (photo elicitation) о којем је већ било речи, а у материјале који ће бити приказивани испитаницима током разговора уврстили смо како серију специјално изабраних наменски насталих фотографија, тако и замрзнуте кадрове из познатих играних и документарних филмова о рударском и радничком животу у Бору. Наш циљ је био да, упоредо са главним педагошким задатком – вежбање теренског рада са испитаницима и примене различитих метода у сакупљању наратива о детињству и одрастању у Бору – проверимо како садејствују различите врсте наменски изабраних фотографија и визуелних материјала и механизми индивидуалног памћења, односно сећања на искуства одрастања у Бору. Почетни резултати, упркос очекиваним ограничењима код овакве врсте истраживања, учинили су нам се прилично охрабрујућим. Сасвим у складу са објављеним налазима и методолошком литературом (Harper 2002; Banks 2001), заједничко прегледање фотографија приликом интервјусања довело је до детаљнијих одговора и лакшег посезања за индивидуалним сећањима, него што је то био случај када фотографије нису биле показиване и када се о њима није разговарало. Последице су биле посебно занимљиве у областима које је наговестила Астрид Ерл (Erll 2008, 2) – просторном сећању и описима начина коришћења јавних и приватних простора у Бору. Наиме, добри резултати добијени су приликом покретања сећања на, а потом и описивања употребе јавних и индустријских простора за дечије игре или спортске активности, као и када је било речи о односу између радних процеса и различитих фабричких простора

<sup>10</sup> За документарни фотографски материјал сакупљен у оквиру ширег пројекта „Борска детињства” видети: <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispiisTextalIzKolekcije&idTexta=344#ad-image-0>.

у којима су се они одвијали. Сасвим солидни резултати добијени су и приликом описа својстава и употребе јавних и приватних простора у радничким зградама и становима и њихових утицаја на породични живот и суседске односе. Како изгледа, идеје Астрид Ерл о ненаративним облицима памћења, као што су визуелно, односно сликовно и телесно памћење, и њиховој улози у изградњи онога што Ерлова одређује као неинтенционалне и имплицитне начине сећања, попут просторног сећања, на фини начин се преплићу са размишљањима Елизабет Едвардс о материјалним аспектима фотографије као физичког предмета према коме је могуће имати емотиван однос, као и последицама тих чињеница по начин на који фотографије побуђују различите врсте сећања код оних који их гледају:

Како сам навела, материјалне манифестације фотографија су кључне за релационалност, јер се афективан призвук фотографија не може свести само на моћ слике, већ се у обзир мора узети и учинак те слике као материјалног предмета. Као такве, фотографије преузимају облик делања тако што прописују односе и казивање историје. Гледање фотографија је чин и сам уметнут у друштвене односе (Edwards 2005, 34).

Нешто даље, Едвардсова у свом карактеристичном, згуснутом и бројним референцама прошараном стилу подробније развија своју тезу о телесним или кинетичким односима које посматрачи успостављају са фотографијама које гледају, чиме се условљавају како природа сећања, тако и својства посматрачких наратија о фотографијама и сећањима која оне буде:

Овде видимо како се изграђују сложени односи визуелног и усменог, и у дословном смислу, кроз телесне или кинетичке односе са фотографијама, као у примерима, и метафорички, кроз односе који се зачињу кроз просторе између људи. Међутим, у оквиру овога, треба да размотримо како материјалне форме задржавају слике у одређеним конфигурацијама и телесним односима,



придајући културно значење и конкретност интенцијама. Материјалне форме фотографија прописују како се на њих реагује јер захтевају одређене телесне односе. Ове, пак, образују специфична присуства и са-присуства у просторима који „не само што обликују неизбежну димензију људских интеракција већ су и регулисана сложеним комуникацијским правилима општења“ која се тичу начина на које тела ступају у међуодnose у друштвеном простору (Edwards 2005, 34).

На другом месту у истом тексту, Едвардсова проблем поставља на још одређенији начин, истичући чулни и емоционални утицај фотографија на оне који их посматрају.

У ствари, однос према бестелесној „историји“ насупрот „дживљеној прошлости“ могао би се слично окарактерисати. Ослањајући се на такве идеје, доказиваћу да су, при бављењу историјом, фотографије опишљиве, чулне ствари које постоје у времену и простору, а самим тим и у оваплоћеном културном искуству. Како сам споменула, западњачка поимања окуларцентризма и примат визуелног у промишљању фотографија изоставили су чулни и емоционални утицај фотографија као ствари до којих је некоме *стало*. Реч „стало“ користим намерно јер наговештава нешто емоционално и чулно. Како је Милер показао, „значај“ и „значење“ су дистанцирајуће, аналитичке речи, док је „стало“ „реч за коју је вероватније да ће нас водити више ка ономе што се тиче оних који се проучавају него оних који проучавају“ (Edwards 2005, 28).

У малом опиту који смо организовали, тезе Ерлове и Едвардсове као да су налазиле својеврсну потврду. Приказиване фотографије радних процеса и света живота у Бору, између осталог и због своје материјалности као предмета, давале су снагу индивидуалним сећањима казивача; сећања су, са своје стране, помагала да се реконструишу конкретни просторни односи, а са њиховим умножавањем и међусобним повезивањем, нама је почињало да изгледа као да се помаљају и обриси обновљеног

колективног сећања на свет живота и рада читавих генерација Борана. Да ли се радило о погрешним утисцима? Да ли је интуиција рађала жељу довољно снажну да код обојице створи варљиви утисак да је посредни заиста оно чему смо се изворно надали? Најзад, да ли уопште постоји нешто налик колективном или културном сећању, или је посредни увек својеврсно интерпретативно учитавање онога што истраживач жели у фотографије једних и речи, односно емоције других?

Решили смо да наставимо да проверавамо наше интуиције и прве налазе. Тако смо колегама др Малгожати Гловацки-Грајпер (Małgorzata Głowacka-Grajper) и др Ригелсу Халилију (Rigels Halili), организаторима панела о *Сећању на, и заборављању комунистичке прошлости у посткомунистичкој Европи: политици, друштвеним праксама и свакодневном животу* (Remembering and forgetting the communist past in post-communist Europe: politics, social practices and everyday life; SIEF 2015), у оквиру Међународног конгреса СИЕФ-а у Загребу 2015. године, понудили радни пројекат под насловом „Памћење кроз слике и етос професионализма: социјалистичка прошлост и посткомунистичка трансформација онако како су је бележили и замишљали институционални фотографи у рударском и металуршком монограду Бору” (Visual Memory and the Ethos of Professionalism: the Socialist Past and Post-Communist Transformation as Imaged and Imagined by Institutional Photographers in the Mining and Metallurgical Monocity of Bor). У предлогу пројекта назначили смо да су наша кључна интересовања везана за институционалну производњу и потоњу друштвену употребу визуелних белешки процеса рада, свакодневног живота и доколице, али и радних несрећа, политичких протеста и последица великих економских процеса током трајања социјализма и у времену које му је следило. Наш план истраживања, заснован на увиду у постојећи, веома обиман материјал и резултате почетних интервјуа са некадашњим институционалним фотографима, ишао је ка томе да

се издвоје три периода у политичком и друштвеном животу Бора – предсоцијалистички, социјалистички и постсоцијалистички – и да се потом детаљно анализују практични облици деловања фотографа, као и последице различитих логика производње светлосних записа које су карактерисале сваки од наведених периода. Најзад, требало је истражити различите начине на које је тако настала визуелна документација доприносила изградњи и/или јачању индивидуалних и колективних облика памћења, сећања и облика групне идентификације.

Пројекат је у почетној фази, али је већ сада могуће наговестити претпоставке и сазнања од којих полазимо.<sup>11</sup> Током првог периода, фотографија је коришћена у оквиру превасходно техничког типа приступа. Светлосни записи на стакленим плочама, а потом и негативима служе као прецизно и неутрално средство документовања машина, индустријске и наменске пратеће архитектуре, као и производних процеса у рударско-топионичарској компанији у француском власништву (Француско друштво Борских рудника пословало је у периоду од 1903. до 1941). У том периоду приметни су и сразмерно ређи примери успешне социјалне и политичке фотографије. Слично би се могло рећи и за кратак ратни међупериод, током кога је рудник био под немачком управом. Током другог периода, озбиљније се развија рад институционалних фотографа унутар самог Комбината. У почетку агитпроповски усмерена на слављење „ослобођења радничке класе од стега капиталистичке експлоатације” и успеха социјалистичке индустријализације у Бору, са успостављањем система радничког самоуправљања, институционална фотографија добија нове улоге. Док пропагандно-политичка улога снимања „нових радних победа”

<sup>11</sup> Сличну периодизацију, разумљиво прилагођену другачијој проблематици и другој средини, понудио је историчар Милош Тимотијевић у уводном тексту за каталог о фотографији као средству представљања политичке моћи у Чачку за време социјализма (Тимотијевић 2013).

лагано слаби, техничко-документациона фотографија наставља да прати развој рудника, топионице и других индустријских постројења. Најзначајнији помаци приметни су у порасту интересовања фотографа за радничку културу, урбанизацију и употребу јавних простора, свакодневни живот, здравствену културу, као и за детињство и одрастање. Нешто касније, и питања утицаја индустрије на јавно здравље и природну средину добијају свој простор. Истовремено, институционални фотографи постају свесни све сложенијих професионалних очекивања која се пред њих постаљају. Расте њихова заинтересованост за истраживање природе и домета медија којим се служе. Њихове светлосне слике постају полигони за веома захтевне естетске експерименте. Ослобађајући се непосредних радних задатака које је пред њих постављао политички поредак који је лагано губио способност да на недвосмислен начин управља собом, па тиме и другима, фотографи са којима смо разговарали почели су, као својеврстан лични одговор на све нејаснија друштвена очекивања, да развијају и снаже своју професионалну етику и шире поља својих тематских интересовања. Уз помоћ нове етике и естетике, успевали су да и у условима јачања економске и политичке кризе у све већој мери сами себи одређују смер деловања и уметничког развоја. У трагању за озбиљнијим професионалним изазовима и новим правцима интересовања, институционални фотографи су, можда и без свесне намере, доприносили како сопственој, тако и широј друштвеној и политичкој еманципацији. На том путу затекао их је распад земље, а потом ратови, санкције, продубљавање економске кризе и, најзад, крах политичког и економског система и политички преврат. О свим тим комешањима институционални фотографи су оставили снажне визуелне белешке и упечатљиве сликовне коментаре. Успостављање поретка дефицитарне демократије и селективног неолиберализма у Србији крајем 2000. године, условило је недуго затим, у 2004. години, на стогодишњицу оснивања рудника, прекидање

ангажмана институционалних фотографа и укидање њихове организационе јединице у новопрофилисаној компанији РТБ. Од те године институционални фотографи и њихова мисија бележења света рада и живота у Бору препуштени су својој судбини. У то, не баш сасвим срећно време отворено је и питање судбине током низа година стваране визуелне документације, дакле, богатог сликовног наслеђа које је остало у РТБ-у, по одласку оних који су га стварали и о њему до тада бринули. Започиње борба за прикупљање тог наслеђа, његову заштиту, дигитализацију и све остале неопходне поступке који су раније у тексту наговештени. Такође, поставља се и питање стварања нових организационих оквира за наставак систематског стварања визуелне евиденције о раду и животу у Бору. Управо тим питањима посвећен је последњи, трећи сегмент пројекта („Памћење кроз слике и етос професионализма: социјалистичка прошлост и посткомунистичка трансформација онако како су је бележили и замишљали институционални фотографи у рударском и металуршком граду Бору”), чије су основне поставке овде описане. Са појединим идејама и конкретним резултатима тих иницијатива могуће је упознати се на сајту Народне библиотеке Бор.<sup>12</sup>

На овом месту се наша заједничка размишљања, чији сам развој у овом осврту пратио од самих почетака наше сарадње, сусрећу са ранијим Стојменовићевим иницијативама усмереним ка покретању систематског фотографског бележења рада и живота у Бору. Тако резултати поменутих иницијатива и сами улазе у истраживачку визуру нашег заједничког пројекта. Изузетно место заузимају публикације монографског (Mark Nozeman 2011) или компилацијског карактера (*Боросане* 2010), чије појављивање је последица Стојменовићевих залагања, и које стављају на увид посебне начине фотографског виђења различитих савремених

<sup>12</sup> Видети: <http://www.digitalnizavicaaj.com/index.php>.

сдржаја са којима је могуће сусрести се у Бору. Те значајне иницијативе тумачим као покушај стваралачког превазилажења дубоког реза у континуитету фотографског бележења света рада и живота у Бору, који настаје 2004. године. Заједно са изузетно богатом заоставштином институционалних фотографа, ти разноврсни и провокативни новији фотографски одговори на покренуте иницијативе као да пружају и почетне елементе за једну будућу заједничку визуелну антропологију савремених начина доживљавања света рада и живота у Бору. Књига која је пред читаоцем представља још један искорак у назначеном правцу.

**УЛИЧНА ФОТОГРАФИЈА – ЛИЧНО, ДОЖИВЉАЈНО И ЕСТЕТСКО У ПРИСТУПУ КАО ДОПУНА РЕПРЕЗЕНТАТИВНОМ, ПРИКАЗИВАЧКОМ И РЕАЛИСТИЧКОМ У БЕЛЕЖЕЊА СВЕТА РАДА И ЖИВОТА У БОРУ**

Вратимо се сада на питања са почетка текста. Које би, у представљеној широј концепцији пројекта о односу фотографије и колективног сећања у Бору, било место ове књиге, и малог експеримента из заједничке антропологије из кога она израста? За одговор на то питање, потребно је да кренем ка раније наговештеном одређењу *уличне фотографије*.

Пре свега, чини ми се корисним да уличну фотографију са каквом се упознајемо на страницама ове књиге упоредим са врстама фотографије о којима је било више речи у претходним одељцима овог текста. Наиме, скоро сви облици фотографског бележења који су до сада помињани настајали су са намером да буду веродостојно сведочанство о разним облицима рада и живота у Бору. Ради се, дакле, пре свега о *репрезентативним индустријским и урбаним фотографијама* – фотографијама које имају за циљ да издвоје и потцртају посебности Бора као рударског и индустријског града (монограда) и свих постојећих начина рада и живљења у њему, и да их при томе представе на што објективнији начин.

Због тог разлога се оне могу сврстати у општију категорију *документарних фотографија*. Ипак, оне су, с обзиром на императив репрезентативности, пажљиво омеђене у тематском смислу и намерно сведене што се типа ауторског приступа тиче. Оне су у великој већини случајева последица доследног *реалистичког усмерења* својих аутора. Прецизније речено, у духу Бурдијеовског одређења фотографије, које је раније наведено (Бурдије 2015), њихови ствараоци тежили су да створе илузију да су на своје светлосне слике непосредно пренели оно што припадници друштва називају стварношћу, управо онаквом каква им (или још више онима којима је фотографија намењена) она изгледа. Могло би, даље, да се каже да су аутори тих светлосних записа, омеђени прихваћеним типом приступа, стварали у изражајном распону од фотографије за техничку документацију рударских и индустријских постројења и процеса, преко новинско-репортажне фотографије, социјалне фотографије, политичке фотографије, наменске фотографије за градске разгледнице, пејзажне фотографије, портретне фотографије, све до нешто ређе заступљене уметничке документарне фотографије. До сада сам се у тексту, из практичних разлога, руководио рудиментарном тематско-садржајном типологијом фотографија. Ипак, различита тематско-садржајна разврставања, какво је и оно које је до сада коришћено, могла би да се сматрају врстама набрајајућих дефиниција, што засигурно не пружа најбоље решење за проблем који се овде отвара.

Пример једноставне, а употребљиве аналитичке типологије фотографије понуђен је у поглављу „Типови фотографија”, одељку студије Терија Барета *Критика фотографије: увод у разумевање слика* (Barrett 2000 [1990], 53-95). Барет нуди систематизацију са само шест категорија, која укључује искуства из више претходних покушаја одређења типова фотографија, и довољно је општа да обухвати све врсте фотографије. Она, како је поменуто, не почива на тематским или формалним критеријумима, који често теже да

у недоглед умножавају број категорија, већ на начелу тумачења ауторских намера, односно врста проблема које аутор покушава да реши фотографишући. Барет разликује описне (descriptive), објашњавајуће (explanatory), тумачеће (interpretive), етички вреднујуће (ethically evaluative), естетички вреднујуће (aesthetically evaluative) и теоријски оријентисане (theoretical) фотографије. По Барету, већина уличних фотографија може се сврстати у естетички вреднујућу категорију, под коју би могле да се подведу и многе пејзажне фотографије, актови и мртве природе, али и друге фотографије које су резултат истраживања естетских квалитета природних или од људи направљених форми, а истовремено и начина на који је резултате тих истраживања могуће фотографски исказати. Знатно мањи број уличних фотографија, код којих мотив дословног описивања амбијента односи превагу над естетским разматрањима, могао би да се нађе у дескриптивној, а оне чији аутори испољавају посебан интерес за друштвено-критичку тематику и у етички вреднујућој категорији. Шира тематска категорија документарних фотографија, која се у овом тексту из прагматичних разлога користи, укључивала би више Баретових категорија, и то на првом месту описивачке, објашњавајуће и етички вреднујуће фотографије, као и један број интерпретативних и естетички евалуативних фотографија. Разне варијанте наменске фотографије, као и сличне модне и комерцијалне фотографије могле би да буду сврстане у описивачку, тумачећу и естетички вреднујућу категорију, разумљиво у зависности од циљева аутора. Најзад, највећи део репрезентативних индустријских и урбаних фотографија, о којима је било речи у тексту, могу се сврстати у описивачку и објашњавајућу категорију. У том смислу, репрезентативним документарним фотографијама, као подгрупом шире документарне категорије, без обзира на њихово тематско усмерење, могу се сматрати оне које у Баретовој терминологији припадају описивачким, објашњавајућим и етички вреднујућим, а у знатно мањој мери и естетички вреднујућим категоријама.



Уличне фотографије које ствара Владимир Радивојевић такође би могле да буду одређене као документарне фотографије у ширем значењу тог израза. У типологији Терија Барета, оне би у зависности од нијанси приступа у сваком конкретном случају могле да се сврстају између сразмерно ређе заступљених тумачећих (interpretive) и етички вреднујућих (ethically evaluative) категорија, и најчешће присутне категорије естетички вреднујућих (aesthetically evaluative) фотографија. Наиме, Радивојевићеве фотографије најчешће настају тако што аутор стварно постојеће људске особе и друга жива бића снима у актуелним просторима борских улица и других јавних површина, док обављају оне радње или се налазе у оним стањима и међуодносима у којима би највероватније били и да се снимање није догодило. Радивојевићев циљ је да управо то специфично стање, како у спољашњем простору града, тако и у унутрашњем свету фотографа, што веродостојније забележи. У том смислу, фотографије настале на овај начин требало би у начелу да се битно разликују од модне, рекламне и других сличних врста наменске или уметничке фотографије. У оквиру таквих фотографија, аутор по својој жељи бира, уноси и уређује сваки појединачни садржај који ће ући у кадар. Притом му је циљ стварање слика које не теже да стваралачки репродукују од чина снимања независно постојећу стварност, него да у току самог снимања произведу једну сасвим нову, свесно смишљену, до тада непостојећу реалност. Та нова стварност је у потпуности производ стваралачке намере и професионалне вештине онога ко врши снимање. Оригиналноста тако створене стварности и естетска својства фотографије која је приказује у том случају ће бити једино мерило успешности и вредности тако настале фотографије. У Баретовој терминологији, радило би се о естетички вреднујућој категорији. Па ипак, на овом месту се сусрећемо са озбиљним проблемом, на који указује Баретова интерпретативна типологија. Проблем је потребно разрешити макар на провизоран начин, како

би могло да се иде даље у одређењу уличне фотографије. Са доста разлога би могло да се тврди да претходни опис у ствари важи за сваку конкретну ситуацију фотографског снимања у којој аутор тежи да развије, односно примени своју верзију онога што је Бурдије назвао естетичком теоријом сопствене праксе (Бурдије 2015). Барет, са своје стране, то назива преклапањем категорија, подсећајући нас на чињеницу да аутор при стварању фотографије може имати више истовремених циљева, па тако и фотографија може бити тумачена на више начина, односно сврстана у више категорија. Наиме, и у случају документарне фотографије аутор доноси све одлуке о параметрима снимања и бирајући тренутак окидања у значајној мери конституише сасвим специфичну слику стварности, која ће се наћи на фотографији. Он, у суштини, производи једно стање ствари које, строго узев, никада не би постојало да до снимања није дошло, па је тиме и слика снимљене стварности у ствари слика стицаја околности који је, као такав, настао тек у тренутку доношења одлуке о фотографском бележењу. У том смислу, разлика између документарне и не-документарне фотографије је можда мања него што се често потцртава. Да ствари буду још сложеније, у већини модних и слично усмерених не-документарних фотографија, за моделе, сценографију и декор користе се стварно постојеће особе, простори и предмети, који тек накнадно бивају постављени у жељене односе и прилагођени замисли аутора, те и ту постоји извесна сличност са документарном фотографијом. У том смислу, могло би са дозом свесне провокације да се каже да је модна фотографија веран документ наменски створеног амбијента, свесно одабране одеће, позе модела и других елемената, као што је нека друга фотографија, више или мање, веран ауторски обојен документ неке актуелне уличне ситуације. Управо овде могуће је препознати разлог због кога Барет при избору критеријума за класификовање фотографија првенство даје ауторским намерама у односу на сам садржај фотографије. Овде се, наиме, суочавамо са ограничењима

здраворазумских одређења документарности, без обзира на то да ли је реч о фотографском или филмском бележењу. Тако Дирк Ајцен (Eitzen 1995) примећује:

Најтежи проблем са здраворазумским дефиницијама документарног филма, каква је Грирсонов „креативан третман стварности (актуалности)“ јесте да се одреди шта заправо чини „стварност“ (актуалност). Свака представа реалности јесте само фикција у смислу да је артифицијелна конструкција, у великој мери унапред дизајниран и селективан поглед на свет, створен с одређеном сврхом и стога такав да неизбежно одражава дату субјективност или тачку гледишта. Чак и наше „сирове“ опажаје света неизбежно кваре наша веровања, претпоставке, циљеви и жеље. Дакле, чак иако постоји чулно опазива, материјална реалност од које наше постојање зависи (у шта врло мало људи заиста сумња), ми је можемо схватати само кроз менталне представе, које у најбољем случају, личе на реалност и које су великим делом друштвено створене. Неки теоретичари филма су на ову дилему одговарали тврдећи да је документарни филм, у ствари, врста фикције установљена зато да покрије или „порекне“ сопствену фикционалност (Eitzen 1995, 82).

Ајцен као да оснажује Баретову аргументацију – у области фотографије. У оба случаја, покушај да се документарни материјал, био то филм или фотографија, одреди на основу присуства стварности као његовог главног садржаја дубоко је проблематичан. Нешто слично би се могло тврдити и за претпостављену разлику између не-документарне, намештене, и документарне фотографије, онда када се она темељи на разлици у садржају. Чини ми се да је, узимајући у обзир раније поменуте Баретове увиде (Barrett 2000 [1990], 53-95), поготову његово наглашавање ауторске намере, као кључне категорије за разликовање врста фотографије, могуће тврдити да и даље постоји извесна разлика између њих. Модни фотограф може бити заинтересован за технички веродостојан, али у суштини стваралачки исказ о тренутно непостојећем, али у начелу

могућем и(ли) пожељном свету, који конзументима његових дела у стварно постојећем свету може постати сликовни узор за њихов жељени будући живот, али не представља огледало било чијег дотадашњег живота. Још чешће, аутор не-документарне фотографије заинтересован је за чисти експеримент којим истражује границе естетских могућности неког међуодноса мотива, предмета и/или особа у сасвим посебним условима, које сам у потпуности ствара. При томе, нико од његових фотографија, иако оне сасвим верно приказују оно што је аутор хтео да прикаже, не очекује поуздана сазнања о томе какав је заиста окружујући свет, па чак ни какав је посебан свет људи који се баве модном/уметничком фотографијом. С друге стране, документарни, а у доброј мери и улични фотографи, настоје да у условно речено од њих независно постојећем свету уоче, издвоје и коментаришу особу, стање, догађај или процес који, једном снимљени, могу постати кључеви за њихово сопствено или туђе оштрије виђење, потпуније разумевање и људскије реаговање на исте или сличне догађаје, теме и проблеме у том истом свету у коме су поменути мотиви изворно уочени. Од њих се, у већој или мањој мери, при чему то зависи од тога да ли се ради о документарној или уличној фотографији, очекују сразмерно поуздани визуелни искази који говоре о природи света какав он јесте, односно, какав се он фотографима чини, сасвим у складу (или у креативном, али за гледаоца разумљивом нескладу) са конвенцијама приказивања стварности на које је публика навикла. Разумљиво, ствари су најчешће још сложеније. Условно речено, узимајући поново у обзир ауторску намеру, могло би да се тврди да прва врста фотографа својим ауторским поступком „лаже” (односно производи фикције, како би то Дирк Ајцен рекао) да би оно што желе да створе и прикажу било што лепше, заводљивије и оку гледаоца пријемчивије, док друга врста фотографа „лаже” да би оно што имају да покажу гледаоцу изгледало што истинитије и убедљивије сходно међусобно усаглашеним конвенцијама о томе како „стварна” стварност треба

да изгледа. Но, ствари се ни ту не завршавају. Наиме, приближавамо се ситуацији у којој се Баретов критеријум, заснован на ауторској намери, суочава са сопственим ограничењима и, следствено томе, потребом да буде употпуњен како садржинским критеријумом, тако и паралелном категоризацијом коју на основу сопствених увида и циљева ствара посматрач, односно тумач фотографије.

Поигравајући се критички са намерно из контекста извученом тврдњом Сузан Сонтаг (Susan Sontag), по којој „фотографске слике не изгледају толико као тврдње о свету, колико као његови делићи” (Sontag 2005, 2), и укључујући у расправу Бурдијеве увиде о природи фотографије, а задржавајући у свести Баретов критеријум, можемо да тврдимо како и документарна фотографија у ширем значењу, и специфична улична фотографија, о којој се овде говори, изгледају и као „делићи света” и као сасвим субјективне „тврдње о том истом свету”. При томе оне истовремено нуде и у само дело уграђене естетичке теорије сопствене праксе, којима се, како мисли Бурдије, „фотографи оправдају тако што ће оправдати постојање фотографије као праве уметности” (Бурдије 2015, 149). У том смислу, оно што документарну и уличну фотографију повезује са модном фотографијом и сличним наменским жанровима је постојање естетичке теорије сопствене праксе, која је учитана у сваку уметничку, односно професионалну фотографију како би посматрач могао да је у естетском смислу тумачи и вреднује, односно, како у њој не би видео пуку механичку белешку. Таквом простом механичком белешком понекад се сматрају аматерске фотографије које се данас масовно праве у скоро свакој животној ситуацији, са жељом да чиста информација о тој ситуацији буде подељена са што већим бројем људи – нпр. ево ме на плажи, седим са друштвом и пијем коктел. У Баретовој типологији, у случају аматерских фотографија радило би се о најрудиментарнијој описивачкој категорији. С друге стране, оно што их разликује је присуство како „делића света” (нпр. ево

сиромашне мајке са децом), тако и „тврдњи о том истом свету” (видите шта сиромаштво чини од мајке и њене деце – морамо да урадимо нешто да променимо свет) у документарној и уличној фотографији, којих у модној и сличним врстама фотографије нема, бар не у смислу који тим изразима даје Сонтагова. Ако покушамо да пређемо на Баретову терминологију, суочавамо се са проблемом – стављање посебног акцента на естетичку усмереност аутора може да умањи разлику између модне и уличне фотографије јер би обе могле да се нађу у категорији естетички вреднујућих фотографија. Та разлика, као што је претходно показано, постаје јасније видљива тек када се узме у обзир садржинско размимоилажење (одсуство, односно присуство делића света и твдњи о том истом свету). Притом се, када се помиње „свет”, мисли на онај широки хоризонт догађања и процеса који би, у начелу, могао да постоји и независно од ситуације снимања, али је ипак као стварност забележене слике конституисан у самом тренутку бележења и, првенствено, сведочи о том посебном тренутку, и сасвим конкретном ауторском избору начињеном у том тренутку. Разлике између појединачних врста и жанрова фотографије неопходно је, дакле, тумачити истовремено и као питање ауторске намере и као питање конкретног међусобног односа садржинских елемената, који су у свима од њих присутни. Када се тако поступи, постаје могуће да се уочи и правилно тумачи разлика која настаје када се аутори баве решавањем упоредивих (али ипак различитих) естетских питања (што је обједињено категоријом естетички вреднујућих фотографија), при чему то раде у различитим сегментима стварности (фотографски студио, односно градска улица) и са различитим циљевима.

Један од великих мајстора уличне фотографије, Анри Картије-Бресон (Henri Cartier-Bresson), неке од претходних грубо срочених мисли обликује и повезује на њему својствен елегантан и поетичан начин, утемељујући препознатљиву филозофију документарне фотографије:

За мене је фотографија распознавање ритма површина, линија или валера у реалности; око кроји предмет и апарат само треба да уради своје, а то је да на филм утисне ту одлуку ока. Фотографија се у целисти види, један једини пут, као приказ чију композицију образује истовремена коалиција, органска координација визуелних елемената. Композиција се не ствара тек тако, нешто је неопходно тако да се суштина не може раздвојити од форме. Код фотографије постоји једна нова пластичност, дело линија тренутних снимака, јер радимо у покрету, својеврсни предосећај живота, а фотографија треба да у покрету ухвати изражајну равнотежу [...] (Cartier-Bresson, *L'instant decisif*).

Изрази које је сковао Картије-Бресон – предосећај живота; распознавање ритма површина, линија или валера у реалности; хватање изражајне равнотеже у покрету; органска координација визуелних елемената; суштина која се не може одвојити од форме; кројење предмета од стране ока и утискивање те одлуке ока на филм – на веома поетичан, а ипак сасвим прецизан начин омогућују финије разликовање документарне фотографије и уличне фотографије, што је мој следећи задатак. На основу избора кључних појмова постаје јасно да Картије-Бресон сразмерно мањи значај даје политичким, привредним или друштвеним аспектима приказаних „делића света”, као и сазнајном статусу „тврђи о том истом свету”, док је много већа пажња посвећена ономе што је Бурдије назвао естетичком теоријом сопствене фотографске праксе. Можда има смисла тврдити да је Картије-Бресон целовиту теорију сопствене фотографске праксе успео да искаже у једној реченици, која је управо због тог свог квалитета истакнута као мото текста који је пред читаоцем: „Видимо и кроз својеврсно сведочење чинимо видљивим свет који нас окружује али догађај самим својим дејством изазива органски ритам форми” (Cartier-Bresson, *L'instant decisif*). Он ни у овој врхунски срченој реченици не пориче документаристичку основу свог прегнућа, исказану понајпре употребом појмова виђење и сведочење („Видимо и кроз својеврсно сведочење чинимо видљивим

свет који нас окружује”), штавише, јасно је наглашава, али у надређен положај ипак поставља естетску димензију, органски ритам форми, која је по њему изазвана дејством кључног активног принципа – догађаја („али догађај самим својим дејством изазива органски ритам форми”). Ауторски допринос у документарној фотографији какву заговара Картије-Бресон је, дакле, на једном нивоу виђење и сведочење и чињење виђеног видљивим и за друге, али на још вишем нивоу, не само естетском, него можда још више метафизичком, тај је допринос прецизно поимање конститутивног деловања догађаја на успостављање органског ритма форми, како у самом поимању света оком и умом, тако и у делу које тај препознати ритам форми овековечује у другом медију. Управо ће вера у конститутивну улогу догађаја, исказана кроз ауторово пажљиво ишчекивање и зналачко хватање стицаја многобројних околности у непоновљивом тренутку њиховог савршеног склада (налик мајсторском повлачењу најлона у пецању или нишањењу у лову), односно истицање у први план данас свима познатог „одлучујућег тренутка”, постати заштитни знак Картије-Бресонове филозофије фотографије (Cartier-Bresson). Мада ће амерички аутори попут Џоела Мејеровица (Joel Meyerowitz), Герија Виногранда (Garry Winogrand) или Вилијама Еглстона (William Eggleston), о којима у интервјуу са разумевањем и уважавањем као о својим учитељима говори Владимир Радивојевић, временом одводити поетику и праксу уличне фотографије у другачијим правцима. Првенство које је Картије-Бресон у формативном тренутку историје жанра дао доживљајној, естетској и метафизичкој компоненти над репрезентативном, сазнајном, социјално-аналитичком и политички ангажованом димензијом остаће обележје уличне фотографије до данашњих дана. У том смислу, могуће је уличну фотографију сматрати сасвим посебном, данас веома раширеном, али у концептуалном смислу ужом подврстом обухватнијег жанра документарне фотографије. Сонтаговским речником речено, „делићи света” су засигурно присутни у уличној



фотографији, као што су у њој на више или мање имплицитан начин присутне и „тврдње о том истом свету”, али је њихова улога подређена стваралачкој игри између увек изнова испитиваног естетско-метафизичког оквира (Бурдијеове естетичке теорије сопствене праксе) и оних елемената догађајности који посебним стицајем околности успевају да загосподаре простором који им тај оквир нуди (Картије-Бресоновог одлучујућег тренутка). Управо из тих разлога, Барет уличну фотографију сврстава првенствено у естетички вреднујућу категорију. У том смислу, улична фотографија има знатно мањи степен репрезентативности (доследног и свима препознатљивог представљања амбијента у коме се врши снимање) него што га има, на пример, социјална документарна фотографија, коју би Барет одредио као етички вреднујућу категорију. Док је првој главна тема истраживање игре између естетско-метафизичког оквира фотографије и слободног тока догађајности, другој је главна тема више изван ње саме, у разматрању својстава конкретног дела света ка којем је усмерена и који се поступком фотографисања истражује. То, с друге стране, не значи да је улична фотографија мање „објективна” од, на пример, социјалне документарне фотографије. Обе су, наиме, дубоко субјективне у смислу утицаја који ауторски избор има на све њихове елементе. Оно што их разликује је поље ка коме је усмерена ауторска пажња. Да се поново послужим Картије-Бресоновом ловачком метафором: док је првој главна тема уметност лова, другој су главна тема особине ухваћене ловине. Покушаћу да ову метафору додатно појасним ставовима једног од Радивојевићевих омиљених уличних фотографа, Виногранда: „Када се ствари крећу, ја се интересујем“. Виногранд као да наговештава лагано њихање жбуна или прве покрете ловљене животиње. То је, како је добро приметио Шин О’Хаган, коментатор фотографије у листу *Гардијан* (*The Guardian*), инстинкт уметника-ловца: „жеља да се у делићу секунде, у свој својој случајности, ухвати незавршив, стално промењив моменат града” (O’Hagan, 2010). Виногранд

открива шта је то што у ствари дражи и покреће његов инстинкт: „Када фотографишем, видим живот“, и наставља: „Ниме се бавим. Немам слике у глави... не бринем о томе како ће слика изгледати. Пуштам да се то само побрине за себе... Није реч о прављењу лепих слика. То свако може.” (O’Hagan, 2010) Реч је, дакле, о лову у коме је улов живот сам. Притом, једном када лов започне, за Виногранда није важан ни сам ловачки поступак, а ни разврставање и набрајање својстава улова. То је посао за залудне педанте и трговце. Или за Картије-Бресона. Као и у случајевима о којима са толико познавања и стилске убедљивости пише Ернест Хемингвеј, од улова је важнији сам лов – он је тај живот који узбуђује. Бити жив значи ловити сам живот.<sup>13</sup> Бавити се уличном фотографијом значи ловити живот у граду, градски живот. Када фотографише, каже Виногранд, он види живот. Он не каже нешто друго – видим живот, па га фотографишем – он каже да када фотографише види живот. То значи да су за њега фотографисање и виђење живота дубоко повезани, можда чак нераздвојни. На овом месту као да је још увек сачувана суштинска копча са нешто старијом (старомоднијом?) Картије-Бресоновом филозофијом фотографије, у којој су живљење и фотографисање такође суштински повезани, мада у Винограндовој визури Картије-Бресонов пажљиво неговани метафизички естетизам оставља утисак слоја прашине („није реч о прављењу лепих слика“) који треба одувати како би ловачко оружје грубог витализма било спремније за употребу:

За мене је фотографија симултано препознавање, у делићу секунде, значења неке чињенице, с једне и строге организације визуелно опажених форми које ту чињеницу изражавају, са друге

<sup>13</sup> Овде се пре свега мисли на два Хемингвејева ремек-дела у којима лов, односно риболов имају кључну симболичку улогу у уметничком разматрању људског живота – приповетку „Кратки срећни живот Френсиса Макотбера“ и роман *Старац и море*.

стране. Живећи, ми себе откривамо док, у исто време, откривамо и спољашњи свет; он нас обликује али и ми можемо да делујемо на њега. Равнотежа се мора успоставити између та два света, унутрашњег и спољашњег, који у непрестаном дијалогу обликују само један свет и тај нас свет тера да комуницирамо.

Међутим, ово се тиче само садржаја слике а, по мени, садржај не може да се одвоји од форме; под формом подразумевам строгу пластичну организацију путем које, и само ње, наши појмови и осећања постају чулно опазиви и преносиви. Када је реч о фотографији, та визуелна организација може бити само дело спонтаног осећаја пластичних ритмова (Cartier-Bresson, *L'instant decisif*).

Специфичан, сложен, веома дубок и неразмрсиво испреплетен однос између процеса снимања и уличног живота који се тим поступком бележи намеће се као суштинска одредница различитих филозофија уличне фотографије које су до сада поменуте. С друге стране, није могуће заобићи чињеницу на коју указује паралела између Картије-Бресона и Виногранда. Док један у свом фотографском раду пажљиво негује метафизички естетизам, други у својим фотографијама заговара робусни натуралистички витализам, а притом су обојица истакнути представници уличне фотографије. Из тога следи да у оквиру исте категорије могу постојати приступи који су међусобно скоро толико различити, колико и саме фотографске категорије међу собом, у овом случају естетски евалуативна и етички евалуативна фотографија. Та чињеница подсећа нас на тезу Терија Барета по којој је сврха категорија које је понудио пре да покреће питања, него да даје коначне одговоре, као и на чињеницу да он сматра могућим да у зависности од питања које ми као спољашњи тумачи постављамо, односно нагласка у анализи, исте фотографије могу да буду сврстане у више различитих категорија. Имплицитна филозофија фотографије Владимира Радивојевића, која читаоцу постаје доступна преко одговора које он нуди у разговорима које смо водили, и приложених фотографија,

и сама испољава флуидност, коју Барет са толико пажње тежи да очува. Можда има смисла почети разматрање те филозофије од начина на који Радивојевић у својим фотографијама поставља питање односа према животу, кључној теми уличне фотографије:

Драган је поменуо Цоела Мејеровица, уличног фотографа, у поодмаклим годинама, који је још увек жив. [...] Он је радио као машина. И у једном кратком видеу јасно је поручио уличним фотографима: не мешај се никада у живот. То јесте права улична фотографија. Не мешај се у лепоту живота! Сада ћеш ти неком својом трапавом интервенцијом да филозофираш и изиграваш Бога, креираш...Улични фотограф се радује животу са људима и заједничарењу са њима. Како бисте рекли – партиципира... Удисање ваздуха, излазак на улицу и то фино, пријатно, естетско осећање, када на пример човек улови неки осмех у кадру, или можда неку тугу... Али, то је све живот. Ја се осећам радосним због тога. Како је један мој пријатељ рекао једном приликом у интернет преписци, најважније је да се осећаш добро док фотографишеш и док те то држи, нећеш моћи да се одрекнеш фотографисања. Морамо се пазити банализације, креирања нових, измишљених светова. Радујемо се животу, то је кратка дефиниција. (в. стр. 89 овог издања)

Иако је живот у овом веома непосредно исказаном одломку постављен као врховни циљ, а непосредно ловљење различитих облика његовог испољавања – осмеха у кадру, или можда назнака туге – као извор финог, пријатног естетског осећања, што је добрим делом у духу претходно представљених филозофија уличне фотографије, Радивојевићево виђење уличне фотографије, за разлику од пажљиво грађене равнотеже и ненаметљиве хуманистичке етике, које су обједињене у Картије-Бресоновој поетици, или грубе, скоро насилничке виталистичке доследности једног Виногранда, одликује се слојевитошћу, крхкошћу и истовременим искорацима ка обе међусобно различите поетике, па тиме и извесним унутрашњим раскорацима.

Први од унутрашњих раскорака тиче се Радивојевићевог односа према претпостављеној објективности сопствених фотографија. Наиме, он врло отворено и доследно заговара оно што сматра документаристичким циљем представљања стварности онаквом каквом је он види, и у том је смислу поборник данас често осправаног идеала говорења истине сликом, али истовремено указује на пресудно важну чињеницу да је субјективни доживљај аутора у срцу сваке фотографије која је у стању да побуди интересовање посматрача:

В: Да, то је једна шетња у непознато. Излазак на улицу, шта ће да се затекне на њој... Има ту и доста „случајности“... Нешто што би могло преточити Бор у речи... врло тешко... зато што опет захтева враћање назад, о којем смо говорили, и које је опет обојено неком емоцијом. А фотографија, таква каква јесте, не сме да има толико емоција. Мора да одстоји, да буде лишена емоција, да би била што објективнија. Уколико је та објективност уопште могућа.

С: Значи да постоји тај неки притисак ка објективности, иако толико тога на фотографијама говори да је свака од њих субјективан чин. У чему лежи та жеља за објективношћу?

В: Управо у жељи за непристрасним бележењем стварности. Фотографија треба да прикаже дух времена: сам изглед архитектуре, људи, њиховог одевања.

С: Значи да фотографија има неки извор у сведочењу...?

В. Тражи се оно што је окидач да зауставимо пажњу на фотографији која приказује жену од пре стотину година... Шта нас вуче да задржимо пажњу више од две или три секунде, да не пређемо преко ње у албуму? То управо јесте сведочење. Фотограф треба да буде непристрасни сведок, уколико је то могуће. А знамо да је готово немогуће. А тежња за сведочењем јесте тежња за приказивањем истинитих ствари, онаквих какве оне јесу.

[..]

В: Што је сведочанство аутентичније, сировије, без икакве шминке и режије, оно више подсећа човека на тренутак који је он доживео, како га је доживео и у каквом је био окружењу. Фото-апарат је механичка справа, он не може да слаже. То је позната

ствар. Зато узимамо фото-апарат као справу која може да бележи истину.

С: Али, ако не може да слаже, можда не може ни да говори истину?

В: То зависи од аутора.

С: Значи да су све те категорије, као што су лаж и истина, у аутору?

В: Да, увек је аутор полазна тачка. И управо због тога што су медији данас толико злоупотребљени од стране човека, сматрам да треба ићи за тим – фотографисати своја осећања. То јесте субјективни угао гледања, али треба се трудити да човек не буде лажан. Што је човек мање лажан, његове фотографије ће бити истинитије. Да фотографија буде негатив човековог стања...

(в. стр. 26-31 овог издања)

Преломна реченица, која у извесном смислу разрешава раскорак између опречних Радивојевићевих ставова – „Што је сведочанство аутентичније, сировије, без икакве шминке и режије, оно више подсећа човека на тренутак који је он доживео, како га је доживео и у каквом је био окружењу” – у исто време скреће пажњу и на кључну одредницу уличне фотографије као фотографског жанра. Наиме, у уличној фотографији аутентичност је далеко пре функција ауторског доживљаја, негатив фотографовог унутрашњег стања, како би то описао Радивојевић, него пуне кореспонденције са спољашњим окружењем. Истинитост ауторске уличне фотографије мери се пре свега веродостојношћу са којом она преноси све оно што је аутор осећао и желео да искаже у тренутку снимања.

Други раскорак препознаје се не толико у супротстављености врло специфичне, скоро црноталасне слике<sup>14</sup> света која је представљена на Радивојевићевим фотографијама, слике

<sup>14</sup> Овде се мисли на естетику филмова тзв. црног таласа у југословенској и српској кинематографији, пре свега на корозивну деконструкцију идеолошких образаца раног Макавејева, критику баналности провинцијске свакодневнице Александра Поповића и естетику ружног Живојина Павловића (видети de Kuir 2011).

која је дата у прилично доследном тематском и емотивном опсегу, и пријатног естетског осећања за које Радивојевић тврди да га осећа када ухвати осмех у кадру, што је тренутак који као да припада сасвим другачијем свету од оног који је управо поменут, колико у раскораку у односу према људима који су представљени на његовим фотографијама:

Сигурно да тежим ка човеку, то је мени циљ. Сад ми пада на памет, фотографишем човека да бих допро до њега. Не могу другачије да допрем до њега. Бавим се фотографијом људи а бежим од њих, истовремено. Користим широкоугаони објектив, којим би требало да физички уђем, да гледалац има осећај да се налази ту у кадру, а ја све више бежим и човек се све више умањује до нестајања.

То су подсвесни процеси, то не радим свесно. (в. стр. 69 овог издања)

Радивојевићев фото-апарат (или, у новије време, камера мобилног телефона) начелно тежи ка људима, али се у ситуацијама снимања, а потом и на самим снимцима, избегава допирање до њих, чак и када су му физички близу. Пси, сами или у различитим комбинацијама, на брзину најврљани графити, поломљени кишобрани, бачени стари намештај, поцепане кесе у крошњама, разваљени киосци, нове рупе у асфалту којим су крпљене старе разроване улице, дрндави аутобуси чији су прозори замагљени киселкастим испарењима, усамљено дрвеће, мутни одсјаји у блатњавим барама, сенке људи који некуда одлазе, загушљиве магле, прљави снег и посивеле и напола ољуштене умрлице чешће су у првом плану његових фотографија него фигуре људи, а поготову него људска лица, насмејана или не, са којима је успостављен контакт:

Сигурно је да је то бележење неких архетипова који постоје у човеку, које он препозна и онда их подсвесно/несвесно бележи, да би после видео да је остварио дијалог, разговор – са градом, са улицом, са неком интервенцијом на зиду, графитом. Сместити ту реч је тешко. У историји фотографије много се пута говорило да фотографија чак не треба да прича никакву причу. Фотограф бележи време такво какво јесте, без икаквих интервенција. Интервенција, заправо, постоји у самом човеку, зато што је он одабрао мотив који је одабрао. Ја, рецимо, управо бележим пре пропадање, него живот. Зашто, не знам. Немам одговор. (в. стр. 22-23 овог издања)

Мада је сасвим могуће да се ради о подсвесним процесима, како Радивојевић сам наговештава, то у овом заједничком прегнућу није од интереса. Много је важније да је Радивојевићев, на први поглед упитни поступак у ствари у складу са, и на ненаметљив начин разоткрива нека од кључних жанровских правила уличне фотографије, или барем одређених школа унутар такве фотографије. Прво правило, Винограндов аксиом, ако је дозвољено то правило тако назвати, Радивојевић убедљиво исказује у следећем одломку реченице: „да фотографишем човека да бих допро до њега”. Виногранд би рекао: „Кад фотографишем ја видим живот”. У оба случаја, процес фотографисања одређује се као конститутиван за оно што је крајњи циљ фотографа, циљ који у потпуности надилази фотографију као механички аутоматизам, потом занат или вештину, па чак и уметност ради уметности. Циљ је допирање до човека у првом или до живота у другом случају. У исказу није тешко препознати, после Винограндовог аксиома, и раније наговештени картије-бресоновски естетско-метафизички моменат уличне фотографије, као друго правило уличне фотографије. Долажење до живота поступком уличне фотографије имаће свој разлог и оправдање ако ће се у једном повлашћеном тренутку током тока трагања успоставити естетско-метафизички склад, који ће, једном заблежен, сам за себе сведочити о посебности ауторовог схватања самог живота, као и о



начинима и смислу фотографске потраге за њим. Треће жанровско правило тиче се односа према личном и биографском оних људи који покрећу интересовање уличних фотографа. Веома често се као важан аксиом уличне фотографије истиче снимање без знања онога који је сниман, чиме се подржава илузија фотографије као исечка из таписерије стварног света, односно комадића стварности на који снимање није утицало. Објекат фотографове пажње, у оквиру таквог приступа, остаје сачуван у анонимности колотечине живота у којој несметано учествује. Такође, чак и када се прибегава фотографској провокацији објекта блицом, како би се добила сасвим лична реакција на нежељени изазов (што је поступак карактеристичан за ауторе попут пионира Џејкоба Риса, а касније и Виџија, Дајан Арбус, Вилијама Клајна, или Бруса Гилдена / Jacob Riis, Weegee, Diane Arbus, William Klein, Bruce Gilden), интерес уличних фотографа није усмерен ка разоткривању социо-економских и психо-биографских посебности снимљеног човека, већ ка манипулисању догађајним и визуелним аспектима саме непоновљиве животне ситуације у којој је он ухваћен, односно који су провокација и његова реакција на њу заједнички створили. Већина аутора уличних фотографија начелно не испољава интересовања каква су карактеристична за портретну, новинску и друштвену документаристичку фотографију, чији аутори су заинтересовани за визуелно истраживање и исказивање индивидуалне посебности сниманог појединца као таквог, а потом и за све оно што може допринети потпунијем разумевању и представљању фактора који су га учинили таквим какав је у тренутку снимања и уз помоћ којих је могуће уопштити његову ситуацију на сличне случајеве, односно читаве друштвене категорије. Улични фотографи су, дакле, заинтересовани за све појавне облике људске ситуације, за свет живота у различитим амбијентима града, као и за могућности њиховог визуелног бележења, али не и за њихове узроке, последице или логику унутрашњих доживљајних хоризоната оних који у тим ситуацијама учествују. Претходни увиди потврђују

Баретову тезу о постојању одређеног реза између етички вреднујућих и естетички вреднујућих врста фотографије, које се иначе сасвим често налазе заједно под обједињујућом етикетом документарне фотографије. Овде је могуће препознати и један од важних проблема када је реч о научној или примењеној употреби уличне фотографије, као и употреби уличних фотографија које ствара Владимир Радивојевић у посебном случају. Ради се о нечему што би било могуће назвати жељеном анонимизацијом личности и мотива на уличним фотографијама. Наиме, како је претходно примећено, ауторима уличне фотографије није важно о коме се конкретно ради на њиховим фотографијама, као што им није интересантно ни да ли је по среди пример понашања који представља обавезујуће друштвено правило или нетипични и непоновљиви изузетак. Управо је несводива посебност призора које су успели да ухвате на својим фотографијама, у оним ретким случајевима када то заиста постигну, права награда за њихов труд. Са друге стране, неке ко се бави друштвеним наукама, подаци који омогућавају сврставање појединачног случаја у општије категорије могу бити од кључног значаја, док одсуство таквих података засигурно значи лоше вести. Помињање несводиве посебности призора, догађаја или особе друштвеним научницима често звучи пре као могућа претња, него као истраживачки изазов (Ковачевић 2006). У том смислу, на први поглед могло би да изгледа да Баретове описивачке и објашњавајуће фотографије, као и етички вреднујуће, имају далеко више тога да понуде друштвеним наукама него естетички вреднујуће, интерпретативне или теоријски усмерене фотографије (Наумовић 1988). Па ипак, треба да се напомене да би то било тако када би оно што занима друштвене науке и данас било везано искључиво за описивачке и објашњавајуће, дакле номотетске приступе, којима одговарају фотографије из упоредивих категорија. Међутим, барем од тзв. интерпретативне револуције (Gorunović 2010) и кризе представљања (Milenković 2007a, 2007b, 2010), такозвани тврди,

номотетски подаци поново нису више сами на листи научних приоритета у друштвеним наукама и посебно антропологији, и поново им се као пожељни придружују идиографски подаци, управо онакви о каквима Радивојевић говори када описује своје фотографије и начин њиховог настанка (Banks 2001). Уместо да буде схваћена искључиво као прозор кроз који се може видети свет као објективна датост, фотографија друштвеним научницима постаје важна и као својеврсно феноменолошко огледало у коме се могу видети одрази унутрашњег света живота самог фотографа, његовог посебног виђења света у коме живи, као и тренутка када је тај свет сниман (Banks 2008; Banks and Zeitlyn 2015).

Трећи раскорак који је могуће уочити у Радивојевићевим исказима о његовој фотографској пракси је већ био наговештен, а тиче се фотографовог односа према животу, коме својеврстан контарпункт ствара његов однос према мотивима пропадања и смрти:

Свуда где постоји живот, то је оно што је добро. Ја још нисам дошао до тога да бележим живот и радост. Али, сигурно да свако место где има живота, добро је. Спољашње пропадање... то је вероватно више нека унутрашња интеракција, више везана за осећања и расположења него за само стање, за сам град. (в. стр. 41 овог издања)

Нешто даље, Радивојевић у дијалогу примећује:

В: [...] А што се тиче Еглстона, био ми је узор зато што је могао да пропутује цео свет, а никада није изашао из свог дворишта, зато што није хтео. Нашао је материјала у свом дворишту да сними све то што је снимио, а приказује не само америчко друштво већ и човечанство у једном блуз-маниру. Дакле, то пропадање. Мени су његове фотографије, које волим јако, тужне. Тужна ми је фотографија хране у фризу јер показују у шта се човек претворио. То наравно нисам одмах видео, али сам касније то прихватио као истину. Није слагао, није хтео да сними неко материјално богатство.

Д: Да ли ти живу фотографију видиш као пропадање? Да ли када прикажеш апсурд он води ка коначном? Даје утисак смрти или живота?

В: Некада утисак смрти, некада утисак живота.

Д: А за своје фотографије?

В: То не могу да одговорим. Рецимо – живота, зато што се осећам живим док фотографишем. То треба да буде пут ка животу. Да буде начет, а не коначан циљ. (в. стр. 68 овог издања)

Поново је фотографисање као активност постављено на метафизички ниво – оно је представљено као делатност која фотографа чини живим док је обавља, односно доживљава се као његов пут ка животу. И изнова се показује да исказана тежња ка животу у случају Радивојевићевог фотографисања има своје наличје – потребу да се слика пропадање, које је у ствари спољашњи симболички израз за неке унутрашње интеракције, више везане за фотографа лична осећања, расположења и мотиве. Не улазећи, као ни прошли пут, у разматрање личних узрока овог раскорака, могуће је у њему препознати још једно опште начело које је карактеристично за уличну фотографију. Она увек почива на некој врсти, у сваком појединачном случају другачије успостављене равнотеже између дубоких унутрашњих, не увек сасвим свесних ауторских порива и тема које се, иако бивају призване замршеном логиком којом управља спољашњи сплет околности, у неком тренутку препознају као нужне у унутрашњем смислу. На елементарном нивоу, овај увид се може схватити као разлог за оградавање од наивне вере у репрезентативност уличне фотографије. Простори, особе и догађаји које је могуће препознати у кадру као на први поглед дословне слике стварности, никада не представљају искључиво себе саме, иако постоји веома јак жанровски притисак да управо тако буду схваћене. Што је боља улична фотографија, то је, с једне стране, више површно налик исечку из живота, док је са друге, дубље стране, мање сводива на визуелни опис садржаја који су у кадру приказани. До тога долази

управо зато што оно што руководи настајањем фотографије није сам улични призор или догађај, већ специфична ауторска реакција на њих, која са њима не мора имати непосредну везу. У том смислу, могло би да се каже да је улична фотографија репрезентативна једино у смислу одсликавања препознатим спољашњим средствима оних унутрашњих порива који чине ауторске мотиве у тренутку снимања. Тако, у веома посебном случају Радивојевићеве естетике, фотографско кретање ка животу може произвести слике пропадања. Раскорак може бити на први поглед и мање драматичан, а опет се односити на важно питање репрезентативности. Притом може наговештавати и нека од најзначајнијих питања у размишљањима о фотографији која су покренута заједничким разговором:

Д: Када се, рецимо, не би „вадио“ на то осећање да сликаш себе, шта би то друго било шта сликаш, а да то ниси ти?

В: Мислим да бих опет дошао до закључка да сликам себе. У данашње време, када сваки човек има мобилни телефон, у буквалном смислу сваког дана снима себе. Што директно, што снимајући шта је појео и попио, где је био. То је сада тешко јер треба направити разлику између једне нарцисоидности, којој је сваки човек склон и неке објективности.

Д: Шта би то друго било на фотографији, а да то ниси ти? Шта би био тај други степеник или план? Да ли си ти у Бору или у неком хаосу?

В: Углавном у хаосу. Бор јесте у последње време један мизансцен за ту аутобиографску причу. Приметио сам да, и када сам у другом граду, сликам сличне кадрове, налазим сличне боје, исти склоп. Вероватно да су чула почела тако да реагују.

Д: Мислиш да си тражио Бор негде другде или...?

В: Рецимо да Бор, може да буде осећање, осећање куће, места, дома. Сигурно је да као човек из те заједнице, без обзира на то што сам се сељакао, носим на подсвесном нивоу тај склоп боја; мотиве које снимам налазим у том граду. Касније те мотиве налазим на другим местима. Пејзажиста ће често да обиђе десет локација и да сними веома сличан кадар. Можда на неком подсвесном плану. Можда он тражи кућу? Можда је то његов

дом на тој слици? Снимајући десет пута за редом једну те исту фотографију, у неком значењском смислу. Ту је фотографија, како је професор рекао, вид самосазревања, управо због тога што може да се чита на другачији начин него реч. Реч *да* је – да, а *не* – не. Код фотографије постоји тај принцип изврнутог огледала. Да ли ја фотографишем кроз прозор или фотографишем огледало? То су два виђења фотографије. Цела фотографија може да се смести у та два виђења. (в. стр. 74-75 овог издања)

У раскорак између приказивања света онаквог каквим нам се он чини и сликања својих унутрашњих стања која са тим светом наоко немају везе, ефектно исказаног реченицом – „Бор јесте у последње време један мизансцен за ту аутобиографску причу” – могуће је препознати једну од великих вододелница фотографске уметности, која може имати пресудну улогу и при разумевању опуса Владимира Радивојевића. Реч је о начелном разликовању два битна принципа, које је Радивојевић и сам наговестио – принципа огледала и принципа прозора. На потенцијал та два принципа у разматрању ауторских приступа у новијој америчкој фотографској продукцији указао је, у огледу којим започиње своју истоимену утицајну књигу *Огледала и прозори: америчка фотографија после 1960*, фотограф, теоретичар фотографије и некадашњи кустос одељења фотографије Музеја модерне уметности у Њујорку Џон Шарковски (Szarkowski 1978, 11-25). Кључни елемент разлике је наговештен већ на самом почетку огледа: „Ова теза предлаже да у савременој фотографији постоји суштинска двојност између оних који о фотографији размишљају као о средству за самоизражавање и оних који о њој мисле као о методу за сазнавање света“ (Szarkowski 1978, 11). Ради се, како Шарковски даље тврди, о разлици између романтичног и реалистичког приступа фотографији. При томе, ту је међусобну супротност неопходно схватити као континуум на коме је могуће распоредити конкретне ауторске тежње, а не као два издвојена, несводива и међусобно супротстављена принципа

(Szarkowski 1978). На самом крају огледа, Шарковски ту разлику између ауторских приступа ефектно резимира предлажући два већ наговештена појма-метафоре:

Раздаљину међу њима треба мерити не релативном снагом или самосвојношћу њиховог дела, него њиховим замислима о томе шта фотографија јесте: да ли је огледало које одсликава лик уметника који ју је начинио, или је прозор, кроз који неко може боље да спозна свет (Szarkowski 1978, 25).

Радивојевић, како је више пута наговештено, и сам радо користи ова два појма-метафоре, како би аналитички разликовао уличне фотографије из свог опуса. Одређујући међу фотографијама које је начинио оне које су ближе огледалу и оне које су ближе прозору у свет, Радивојевић још једном потцртава колико је жанр уличне фотографије, коме припада већина његових фотографија, сам по себи разнородан, а у извесном смислу можда чак и противречан. Наиме, насупротив утиску који се скоро спонтано намеће, ако се пажљиво прати оно што о свом раду говори Радивојевић, на основу чега би било природније да се већина његових фотографије нађе у групи огледала, чиме би било потврђено и општије начело класификовања по коме уличне фотографије начелно припадају естетски евалуативним фотографијама (Barrett 2000 [1990]), Радивојевић наглашава да његов ауторски приступ укључује обе врсте фотографија – како оне које се могу сматрати огледалима, тако и оне које функционишу као прозори. Неколико месеци након снимања разговора, на моју молбу, Радивојевић је љубазно понудио одговарајуће примере који су репродуковани у овој књизи, и у електронској поруци доставио своја додатна тумачења фотографија које је изабрао да илуструју разматрана начела. Та тумачења и фотографије се овде преносе у целини:

### *Прозор и огледало*

*Опште место, додирна тачка у овим серијама фотографија јесте јавни простор. Фотографије су снимане истом техником, на отвореном простору (улица). Нису режиране, фотограф није снимао по унапред утврђеном плану, како би их сместио у било који од наведених скупова. Каснијом анализом, фотографије су повезане у две целине.*



*ΠΡΟΣΟΡ*









*Прву целину карактерише слојевитост. У кадру се може уочити више планова (фотографија са дететом у ауту, фотографија са пешацима на пешачком прелазу...), претрпаност детаљима, информацијама.*

*Примери:*

*– Фотографија основне школе „Душан Радовић” – даје коментар на свет „прозорским” принципом: снимљен је простор у коме нема ниједног детета, пажњу привлаче графити у углу и скулптура од веишачких материјала на крову – позив друштва деци да учествују у рециклажи (или друштву да третира децу као материјал?). Хоризонтале и вертикале помало су накриве, као да ће се читав кадар ускоро срушити;*

*– Фотографија људи који посматрају огласну таблу – опет мноштво информација. Сви су окренути леђима (сем пролазника у задњем плану), никоме не можемо видети лице, сем лица оних на умрлицама, које и јесу центар интересовања на фотографији. На средини су две особе (једна у тамној, друга у светлој јакни, са капама) које као да се, руку под руку, припремају како би кренуле у свет који је приказан на огласној табли;*

*– Трећи пар, као пример прозора, могле би да буду фотографије бициклисте и жене која стоји на тротару. Обе особе су у центру. Фотографије повезује усамљеност: жена стоји у контра-светлу, непомично. Нема никога у близини, једино може да комуницира са сенком која пада на празну улицу. Заузима тек мали део кадра, док остали празан простор прети да је прогута. Исти случај је и са бициклистом. Иако сниман из непосредне близине, он опет сугерише усамљеност изразом лица.*

*ОГЛЕДАЛО*











*Друга целина, иако снимана на улици, даје много мање података о томе где се тачно налазимо. Попут исечака који детаљније коментаришу већу композициону целину (поступак који се користи у сликарским монографијама), фотографије гледаоца уводе у лични простор (фотографија пролазника који улази у кадар са десне стране и фотографија особе у капуту са штапом у руци). Графити на зиду, које пресеца односно, на које пада сенка, више нису опште место, већ центар фотографије. Присутан је и аутопортрет аутора (фотографија скулптуре завејане снегом и фотографија дечака испод интерфона, на улазу у зграду).*

*Примери:*

– *Фотографија на којој је приказано парче асфалта са изврнутим сенкама је потпуно графичка, без детаља. Нема ни јасно одређеног простора, ни времена. Не постоји догађај, запис, коментар, већ само емоција;*

– *Слична је и сцена са човеком који пешачи улицом. Он је загледан у маглу, посматрача ставља у безизлазну ситуацију, будући да га упућује на то да свој поглед преусмери у празан простор, где се не налази ништа вредно пажње. Дисторзија линија, као резултат покрета фото-апаратом приликом снимања, деформише слику као криво огледало.*

*Ова серија више рефлектује унутрашње стање фотографа, кроз дијалог са затеченим стањем на улици. Нема јасног коментара на простор, време, као ни на друштво у коме живимо.*

Ако се приступи прво поређењу фотографија унутар категорија које је одредио Радивојевић, а потом се међусобно упореде фотографије из супротстављених категорија, постаје јасно да су њихове границе много порозније него што се тврди.

Узмимо неколико примера, пре него што пређемо на систематско поређење. Тако међу фотографијама из категорије прозора, за које аутор тврди да их карактерише слојевитост, већи број планова, као и богатство детаља и информација, проналазимо слику конопца за сушење са много рубља разапетог између две прилично удаљене зграде, од којих видимо само мали, сасвим замрачени врх једне од њих, велико сиво небо и врхове крошњи оближњег дрвећа. Како се ради о погледу из доњег ракурса, усмереном ка небу, података о простору је толико мало да је скоро немогуће одредити улицу или град у коме је фотографија настала. Сва пажња гледаоца усмерава се на конопце и рубље, који као да су окачени о само небо, које заузима скоро пет шестина приказаног простора. Један баналан детаљ из свакодневног живота у, очигледно, не тако богатом и не превише строго уређеном друштву, у коме су овакве сцене уобичајене, и који би, да је фотографисан на начин осетљив за шири контекст, могао да буде веродостојно сведочанство о управо тим својствима друштва у коме је снимљен, због посебне ауторске визууре губи представљачки потенцијал и прераста у сцену из својеврсног уопштеног театра апсурда. Терет приземне свакодневице, који притиска невидљива, па ипак посредно присутна људска бића, судара се у кадру са равнодушношћу огромног небеског свода, који и самог као да притиска неко надилазеће, непоткупљиво, па тиме и претеће сивило. Можда је у тој елегичној сцени могуће препознати и знаке тврдоглавог, па у извесном смислу чак и херојског достојанства малих, неприметних, унапред побеђених бића, која се свему оном што доживљавају, примећују и знају о свом положају у свету и својој будућој судбини, опирају осећајем за ред, који је препознатљив у начину на који је рубље распоређено на конопцу. Разумљиво, можда

је целокупно понуђено тумачење Радивојевићеве фотографије последица мог читавања смисла који иде у правцу којим аутор није намеравао. Па ипак, чињеница да такво тумачење није лако одбацити као потпуно бесмислено, говори о томе да ауторска намера није могла ићи у неком потпуно другачијем правцу. Укратко, фотографија се опире понуђеном одређењу категорије којој треба да припада – нема много различитих планова, није богата подацима о ширем контексту, не представља неки конкретан простор на препознатљив начин, и због тога не може бити извор знања о средини у којој је снимљена. С друге стране, богата је могућностима за различита метафоричка тумачења. У том смислу, и аутор и посматрачи изгледа да јој приступају првенствено као огледалу на које пројектују своје визије и тумачења. Стога, сврставање ове конкретне фотографије у понуђену категорију прозора мора да буде схваћено на сасвим услован начин, или одбачено. Овај случај није усамљен. Фотографија основне школе „Душан Радовић”, такође сврстана у категорију прозора, испољава одређене сличности у ауторском приступу са претходном фотографијом, па тиме отвара и сличне недоумице. Иако је далеко прецизније контекстуализована, па тиме и значајно информативнија од претходне, при чему је и игра планова богатија, и даље је одређује визура која се отвара ка небу и загонетни предмет, који као да виси окачен на небо на сличан начин као и рубље у претходној фотографији. Таква визура изнова целу композицију претвара у загонетку, коју треба тумачити. Тумачење је потребно тражити првенствено у светлу одговора на кључно питање, које гледаоцу поставља скулптура од нечега што изгледа као хрпа сакупљених секундарних сировина, која је постављена на кров на начин који измиче погледу гледаоца, и притом ствара утисак да на неки необјашњив начин самостално опстаје на сивом небу. Аутор сâм прави алузију на могућност да постављање творевине од отпада на кров школе указује на сасвим непримерен однос према деци. Можда би једно не сасвим добронамерно тумачење ту алузију

могло да развије у следећем правцу – да у снимљеном приказу буду препознати обриси новог храма посвећеног еколошком божанству које пост-постмодерно неолиберално друштво на лицемеран начин намеће деци како би их дисциплиновало да прихвате кривицу за коју не могу бити одговорна и постану добровољни чистачи ђубрета које само то друштво производи у бесомучној трци за зарадом. Чињеница да је реч о школи у Бору, за који се може рећи да као град живи од дословног нарушавања и загађивања сопствене животне средине, додаје једну бизарну ноту понуђеном тумачењу. Иако је претходно тумачење врло вероватно преоштро, па је највероватније, реч о битно другачијој, искрено добронамерној и самим тиме оправданој и потребној педагошкој иницијативи, која иде за тиме да развије еколошку свест и створи предуслове за здравији живот генерацијама које долазе, остаје чињеница да Радивојевићева фотографија отвара могућност, па можда чак и призива претходно изнета или слична оштрија тумачења. У том смислу, и она се придружује претходно анализованој фотографији по унутрашњем опирању да буде сврстана у категорију коју јој је аутор наменио. До нешто другачијих закључака би могло да се дође, када би се анализи подвргле фотографије из категорије огледала. Тако се фотографије које је Радивојевић изабрао да представљају ову категорију у већој мери подударају са унапред задатим одредницама. Оне заиста доследно рефлектују унутрашња стања фотографа кроз дијалог са затеченим стањем на улици, и не нуде дослован коментар на поростор, време, као ни на друштво у коме живимо. С друге стране, могуће је приметити да изабране фотографије испољавају одређени, могло би се чак рећи прилично велики степен међусобне разлике. Тако имамо чисте, једноставне, у Баретовом смислу доследно приказивачке фотографије, попут оне на којој видимо мало дете како на самом улазу у зграду гледа у интерфон, који му је изгледа још увек ван дохвата. Та фотографија тек у свести аутора,

првенствено због биографских детаља које он подразумева, а које независан посматрач не може открити посматрањем слике, добија конотације које је чине огледалом фотографа и његовог унутрашњег стања. Потом, могу се издвојити ониричке фотографије, на којима оно што је представљено изгледа пре као исечак из нечијих снова, него као комадић стварности о којем пише Сонтагова. Тако, имамо фотографију малог одсечка улице обасјаног бљештавом сунчевом светлошћу. На асфалу се оцртавају само сенке неколико пролазника који се мимоилазе, одлазећи у супротним правцима. Реч је о примеру препознатог или, можда, пре стваралачком одлуком створеног призора. Једном када је такав призор утиснут у електронско сећање камере мобилног телефона, он више не говори о томе како би могао да изгледа ставаран свет на фотографији која излази у сусрет нашим очекивањима о томе како треба представити стварност, већ нам нуди одсјај онога што је Радивојевићево око желело да препозна на бљештећем асфалу, у једном непоновљивом тренутку у коме је то што је препознато упоредо настајало у кадру који је омеђила будућа Радивојевићева фотографија. Још даље у правцу визуално-концептуалног експеримента гледаоца одводи фотографија на којој се преплићу сенке крова, одсјаји на стаклу и зид исписан графитима, који заједно обликују апстрактну композицију непотпуног тамног троугла на светлој позадини. Фотографија асоцира на изнова прерађену апстрактно-експресионистичку верзију неке давније слике Казимира Маљевича. Описана фотографија веома се удаљује од стандарда представљачке фотографије, и са разлогом би могла да буде сврстана негде између Баретових категорија естетички вреднујуће (aesthetically evaluative) и теоријски оријентисане (theoretical) фотографије, са нагласком на овој другој категорији. Могло би се са доста основа тврдити да у оваквим фотографијама Радивојевићево стваралаштво хотимично искорачује изван граница уличне фотографије као жанра.



Ако се, након разматрања разлика у општој перспективи, пређе на непосредно међусобно поређење фотографија које је Радивојевић сврстао у супротстављене категорије прозора и огледала, потврђује се претходно изнето запажање по коме је разлика између њих у овом конкретном случају мања него што би могло да се очекује. Узећу у разматрање само два пара фотографија. Први пар би у тематском смислу могао да се одреди као улични портрет изненадног пролазника. У категорији огледала имамо фотографију на којој се у првом плану види улица низ коју се спушта старац на бициклу. Улица прави скоро идеалну дијагоналу, идући из горњег левог угла ка доњем десном углу фотографије. Старац на бициклу заузима само средиште фотографије. Дан је леп и сунчан, али како изгледа прилично хладан. Старац се враћа из набавке или посете и нешто носи у торби коју је окачио о управљач бицикла. Фотограф је старца очигледно изненадио, и његово не претерано срећно лице видимо у непосредној близини златног пресека фотографије. Он са мешавином изненађења, непријатности, туге, а можда и назнаком љутње гледа право у објектив фото-апарата, омогућујући на тај не баш пријатан начин један од ређих непосредних личних контаката у Радивојевићевом опусу. Фотографија изгледа да сведочи о томе да изненадна, макар и краткотрајна нежељена блискост са незнамцем није увек и свакоме пријатна, поготову ако је тај неко иначе често сам. У другом плану, сасвим у складу са очекивањима категорије, јасно се под јаком сунчевом светлошћу виде зграде и далеководи, који омогућују да се прецизно одреди урбани простор у коме је фотографија снимљена. Тиме се снимљена ситуација индивидуализује, а тиме се смањује и могућност метафоричког уопштавања поруке, која је присутна у појединим Радивојевићевим радовима. На тај начин, фотографија се недвосмислено укорењује у јасно препознатљиву традицију уличне фотографије. Радивојевић је, како изгледа, успешно ухватио Картије-Бресонов одлучујући тренутак. Да је притиснуо окидач делић секунде раније, старац

га још не би био приметио; делић секунде касније већ би прошао поред Радивојевића, а и осећање помешане нелагоде, туге, а можда и љутње, које га је на тренутак обузело и које значајно доприноси успешности фотографије, можда би га већ напустило.

Са одређеном мером намерног поигравања, може да се тврди да у Радивојевићевој категорији огледала постоји улична фотографија која скоро да представља обрнути одраз у огледалу претходно описане фотографије. Поново се ради о улици низ коју се спушта незнани мушкарац. Улица је под мањим нагибом, али и даље на фотографији постоји блага дијагонала, која овај пут иде од десног горњег дела фотографије ка левом доњем делу. Дан је хладан, као и онај на претходној фотографији, али је и суморан и магловит – очигледно је град прекрио борски сумпорни смог. Због разлике у врсти и интензитету светла, слика је, за разлику од претходне, грубо зрнаста. Левом страном слике, све до њене трећине доминира црна површина тела и главе човека, из које се помала нешто светлије сиво лице са јаким контрастима. Остале две трећине, слике су знатно светлије, у сивим и светло сивим тоновима. Половина торза у енергичној кретњи и лице човека, које испуњава горњи леви угао фотографије, остављају утисак да се ради о особи која је у својим средњим годинама. Човек носи тамну капу, која му прекрива чело и добар део главе, као и раскопчану, тамну јакну, али је снимак у том делу сувише таман да би се било шта друго видело. Очигледно жури и изненада је налетео на фотографа, кога није претходно приметио. Није јасно ни да ли га у тренутку фотографисања примећује, јер му капа прави сенку преко очију, па није могуће утврдити у шта гледа. Рељефно лице без очију ствара узнемирујући утисак. Фотографија је начињена у покрету, са нивоа груди, па су приметне дисторзије линија лица и улице. Тако настала искривљења на човековом лицу појачавају ефекат који стварају сенке, боре и рељеф јагодица, као и подочњака, браде и усана, тако да укупна слика лица одаје извесну злокобност, доприносећи утиску да у ваздуху виси неки неодређени

али немили догађај, који само што се није десио. У левом делу фотографије, изнад асфалта улице провирују кроз измаглицу обриси зграда и дрвећа, који су и сами благо закривљени, што доприноси општем утиску нестабилности и неизвесности. И сам распоред маса, односно светлих и тамних површина унутар фотографије, доприноси том утиску, јер постоји јака неравнотежа између мањег, тамног, скоро црног дела, који представља тело у покрету, својеврсну долазећу претњу, и већег сивог или светло сивог дела, ка коме се претеће тело, односно особа, устремила. Док претходна фотографија сведочи о реакцији усамљене особе на нежељени контакт са сниматељем, у овом случају као да је реч о обрнутој динамици. Фотограф као да је свесно дозволио да га изнутра запахне хладноћа слутњи које је покренуо један непредвидив стицај спољашњих, врло вероватно сасвим произвољних околности. С друге стране, поново би, као и у претходном случају, могло да се тврди да је Радивојевић успешно овековечио картије-бресоновски одлучујући тренутак. Да је до окидања дошло који делић секунде раније, човек још не би закорачио у кадар у довољној мери да би његово лице и маса тела постали наговештај неодређене претње. Делић секунде касније, он би већ био у центру фотографије, и емотивни набој надолазеће претеће тамне масе био би изгубљен. Није тешко уочити одређени број значајних разлика између те две, иначе сасвим упоредиве фотографије, што би можда могло да оправда њихово сврставање у супротстављене категорије прозора у првом, и огледала у другом случају. Не узимајући у обзир формалне, односно композицијске разлике, довољно је поновити да је у првом случају реч о фотографији која, пре свега, сведочи о начину на који на изазов снимања реагује онај који је сниман, док у другом случају фотографија пре бележи унутрашње стање, односно реакцију фотографа на спољашњи изазов. Врста испољених сличности је, како ми се чини, ипак довољна да такву одлуку доведе у питање. Обе фотографије, пре свега осталог, представљају успешан фотографски

одговор на изазов изненадног уличног догађаја, и при томе обе носе препознатљив Радивојевићев ауторски печат. Обе су пример Радивојевићеве уличне фотографије, што је важније од тога што се једна може сматрати ближом категорији прозора, а друга категорији огледала. Најзад, обе разматрају сусрет усамљених особа као тренутак у коме се изнова промишља самоћа као феноменолошка категорија, једном представљена као nelaгодност, а други пут као неодређена претња.

За други пар намерно су изабране фотографије које се међусобно много више разликују од оних које су представљене у првом пару. Тематска, а поготову композициона сличност, присутна је у првом пару, у другом је замењена метафоричком упоредивошћу. Иако сасвим различите у формалном смислу, обе фотографије тематизују могућа значења погледа у непознато. У случају фотографије коју је аутор сместио у категорију прозора, имамо сложу композицију са три плана и централном симетријом. У првом плану је група од пет људских фигура груписаних у два реда, при чему је двоје ближе гледаоцу, а троје стоје непосредно испред њих. Све особе су виђене с леђа и све гледају у велику огласну таблу квадратног облика, која господари другим планом, али и целом фотографијом. На огласну таблу окачено је више десетина парти/умрлица и неколико огласа писаних руком. Гледалац стиче утисак да је поглед свих особа упрт у слике лица мртвих људи, која им на начин који није сасвим од овог света, начин који омогућују само фотографија и њој сличне технологије, узвраћају поглед. Фотографија је довољно оштра да чак и гледалац може јасно да види лица и погледе људи чије су телесне очи већ давно склопљене. Радивојевић, дакле, види и видећи свим гледаоцима сведочи о једном посебном тренутку у коме живи и мртви гледају једни другима у очи. Непосредно иза табле налази се дрво, чије се стабло не види, али чије гране испуњавају горњи део фотографије, стварајући својеврсну куполу над импровизованим народским светилиштем

култа мртвих. Трећи план фотографије чине зграде, паркирани аутомобили и један пролазник, који изгледа као да је можда управо уочио фотографа који снима целу сцену, или и сам посматра овај тренутак блиског сусрета два далека света, света живих и света мртвих.

Изабрана фотографија испољава најмање четири карактеристике за које се може тврдити да не представљају изразита обележја Радивојевићевог приступа, барем у оној мери у којој је тај приступ представљен фотографијама које су заступљене у овој књизи. На првом месту, она приказује више људи који су обједињени тиме што обављају исту радњу и налазе се у истом положају и простору. Међу фотографијама које је Радивојевић изабрао да представљају категорије прозора и огледала ова фотографија је по својим својствима јединствена. На већини фотографија, број представљених бића, било да су то људи или животиње, сразмерно је мали. Начин приказивања живих бића, већином људи или паса, такав је да потцртава егзистенцијални осећај усамљености. И када је приказано више особа, оне су најчешће у покрету, и иду у разним правцима, вођене својим различитим пословима. Тиме је већ наговештена друга особеност анализоване фотографије. Њу, наиме, одликује изразита статичност, која и када је присутна на другим Радивојевићевим фотографијама, није истакнута на толико начина. Анализовану фотографију статичном чине како сви елементи композиције, тако и сам положај тела сниманих особа. Њоме је истовремено потцртан значај догађаја за саме учеснике, као и његов значај за аутора фотографије. Сагласје у радњи и ставу између оних који су сликани и онога ко слика је следеће обележје анализоване фотографије које није уобичајена карактеристика Радивојевићевих дела. Чак и када реши да иде ка људима, Радивојевић налази начина да им не приђе, или да остане у раскораку са њима. У овом случају, таквог раскорака нема. Његов поглед у потпуности следи поглед групе људи коју снима. Он преко њихових леђа гледа заједно са њима,

омогућујући и нама да се непосредно придружимо том невеселом заједништву пасивног делања. Најзад, ова фотографија испољава још једну важну особину која је разликује од уобичајеног Радивојевићег приступа. Она се, наиме, на један посебан начин може сматрати репрезентативном за урбани простор Бора или, још прецизније, за начин на који се тај простор обично приказује на фотографијама. Свако ко са стране дође у Бор брзо примећује мноштво умрлица на огласним таблама, и у томе често проналази неки дубљи смисао или знак, који повезује са оним што већ зна о граду. Због тога се и мотив умрлица веома често појављује на оним фотографијама којима неко жели да наговести препознатљиве визуелне карактеристике Бора. За разлику од димњака индустријских постројења, површинских копова и јама, који представљају метонимијско визуелно обележје Бора, фотографије умрлица на огласним таблама постају метафоричко сликовно средство, којим бива назначено оно што људи често мисле о Бору као средини – да дуготрајан боравак у њему представља озбиљан ризик по здравље и живот. У том смислу, са дозом горке ироније, фотографију би могли да назовемо „Борски животи”.

Одговарајућа фотографија из категорије огледала је на први поглед у многе различита. Мање је сложена и доноси много мање детаља и информација. Приказује само једну особу, младог мушкарца. Он је, за разлику од претходне фотографије, у покрету. И сам фотограф се кретао када је начинио снимак, тако да су хоризонтале и вертикале у кадру снимка снажно искривљене. Искривљења уносе у фотографију снажну динамику, коју сама композиција са усамљеном фигуром у центру, коју додатно уравнотежује цело дрво са десне и део крошње са леве стране, као и стабилном доњом хоризонталом улице по којој мушкарац хода, иначе не би поседовала. Композиција усмерава поглед гледаоца у правцу у коме гледа и усамљена фигура, чиме се изазива снажан осећај парадоксалности ситуације. Особа, наиме, гледа у простор

прекривен густом маглом – дакле, гледа у празнину која делује претеће. Ефекат је снажно појачан чињеницом да се мушкарац креће слева надесно улицом која чини хоризонталну основу фотографије, а гледа скоро под правим углом преко свог левог рамена. Из тог разлога, стиче се утисак да је нека изненадна појава изазвала његову пажњу и натерала га да се нагло окрене. Међутим, у правцу у коме је полетео његов поглед нема ничега или, прецизније, из тог правца у њега зури метафизичко ништавило свом својом претећом снагом. Као и у случају претходне фотографије, Радивојевић поравнава свој поглед са погледом снимљене особе, тако да је гледалац суочен са истим оним са чиме је суочен и усамљени човек. Посебне спољне околности и елементи ауторског избора одузели су фотографији скоро сваку дословну документарност и стварају утисак да је могла да буде снимљена у било којој средини. Управо из тог разлога, њен егзистенцијални смисао појачан је до максимума. С пуно разлога, Радивојевићева фотографија могла би да понесе наслов „Биће и ништавило”.

Обе фотографије, које смо овде са одређеном мером провокације назвали „Борски животи” и „Биће и ништавило”, постављају кључна питања за разоткривање врсте сазнања и емоција које необичне размене погледа могу да изазову у особама које се налазе у описаним ситуацијама, а посредно и у гледаоцу, који та суочавања посматра и тумачи захваљујући Радивојевићевим фотографијама. Резултат посматрања тих фотографија у упоредној перспективи, као и у случају претходно анализаног пара, сведочи о томе да је разликовање између прозора и огледала, које усваја Радивојевић, иако омогућује корисне увиде, нешто што треба схватити крајње условно и превазићи изградњом једне холистичке визуре. Чињеница да супротности и парадокси у опусу борског уличног фотографа Владимира Радивојевића сами указују на своје разрешење не би требало да чуди. Картије-Бресон је већ давно пре настанка овог текста указао на логику којом се остварује повезивање

наоко супротстављених начела огледала и прозора. Овде је место да се на те мисли последњи пут подсетимо:

Живећи, ми себе откривамо док, у исто време, откривамо и спољашњи свет; он нас обликује али и ми можемо да делујемо на њега. Равнотежа се мора успоставити између та два света, унутрашњег и спољашњег, који у непрестаном дијалогу обликују само један свет и тај нас свет тера да комуницирамо (Cartier-Bresson, *L'instant décisif*).

Шта нам, дакле, говоре Радивојевићеве фотографије? Да ли, и шта можемо сазнати, односно доживети гледајући их? Имају ли оне научну вредност? Могу ли бити научни извор и за шта? У чему је разлика између фотогафија које он назива огледалима и оних које назива прозорима? Овим питањима се враћамо у тематске овире којима су били посвећени ранији делови ове студије. Велики, умногоне обилазни круг који сам овом студијом описао почиње да се затвара.



**ПОКУШАЈ УПРЕДАЊА НИТИ: ОБРИСИ ОНОГА ШТО ЈЕ ЈЕДНА ПОСЕБНА ВРСТА УЛИЧНЕ ФОТОГРАФИЈЕ ПОНУДИЛА У РАЗУМЕВАЊУ СВЕТОВА ЖИВОТА У БОРУ**

Фотографија Владимира Радивојевића показује се, на крају студије, као још један, веома посебан, осетљив и перцептиван поглед на град Бор и све оне начине на које људи у њему, укључујући и самог фотографа, покушавају да граде своје светове живота од свега оног што им у људском смислу стоји на располагању. Као што је наговештено, за неке фотографе тај градивни материјал могу бити импозантна индустријска постројења, херојски рад људи или разорни захвати у природне пејзаже; за друге то могу бити нове улице, окретнице са новопостављеним бистама оснивача рудника, или свеже офарбане фасаде; али за неке то могу бити и магле, рупе на асфалту, десетине умрлица или пси који се на улицама сусрећу и разилазе. Ово последње чини скуп тема које Радивојевића интересују далеко више од оних грандиозних или репрезентативних. Радивојевићев визуелни свет, уместо да буде препознат и одбачен као неуспео покушај да се објективно прикаже Бор, онакав каквим људи сматрају да треба да буде приказан, постаје на другачији начин веома драгоцен, непоновљив субјективни глас. Тим гласом проговара једна самосвесна и богата, а ипак растрзана и рањива фотографска осећајност, сасвим посебна у својој усамљености и чежњи за људским заједништвом, као и у свом естетском сензибилитету, а ипак управо због тога упоредива са хиљадама других, такође посебних светова живота које грађани Бора граде у својим несводиво појединачним, а ипак међусобно упоредивим и разумљивим егзистенцијалним ситуацијама.

Управо због тога што свима који су заинтересовани чини видљивим веома посебан начин на који он сам види свој свет, Радивојевић пружа својеврсно сведочење које може да помогне у заједничкој борби свих нас да доживимо и протумачимо јединствени

свет који нас све заједно окружује. Свет живота који је Радивојевић својим различитим апаратима „ловио” и изграђивао ходајући борским улицама, сакупљен и пропуштен кроз филтер анализе, може да употпуњава друга и другачија фотографска виђења Бора. Таква виђења су помињана у овом раду, и она се, заједно са опусом Радивојевића, неуморним залагањем Драгана Стојменовића, полако претварају у дигитални корпус визуелних информација о Бору који је лако доступан свакоме ко то жели. На тај начин се гради и, у новије време, дограђује и проширује све гушћа мрежа слика и њихових тумачења, захваљујући којима ће сећања оних који су расли, живели и радили у Бору моћи изнова да оживљавају и постану део једне велике заједничке антропологије Бора у настајању.

У овај пројекат сам ушао желећи да се укључим у тај процес заједничког ткања визуелног предива уз чију помоћ постаје могуће видети, не само у садашњости, него у сваком тренутку развоја Бора, како упоредо израстају и међусобно се сусрећу, тумаче и преплићу светови живота свих оних који су некада били или су сада вољни да их деле са другима. Тај процес заједничког рада на изградњи колективног сећања и самопоимања у Бору данас се креће на све више упоредних колосека.

Један од новијих праваца рада је онај који у оквиру истраживања за своју докторску дисертацију развија етнолог и антрополог Деана Јовановић. Овде преносим одломак из једне краће студије, у оквиру које Јовановићева настоји да, користећи аматерску фотографију коју стварају њени информанти, допре до потпунијег разумевања онога што се у овој студији назива светом живота и рада, а што она сматра кључним за своје истраживање:

Мој докторат из социјалне антропологије анализира различите праксе, интерпретације и идеје људи о постсоцијалистичким трансформацијама свакодневног живота у Бору, у источној Србији. Фокус ове студије је на „нормалности” и „нормалним животима” (Jansen 2009; Greenberg 2011) у односу на различита

замишљања будућности људи у свакодневном животу, која стоје у односу према културним, друштвеним, економским, материјалним и симболичким променама у Бору. У том смислу идеја је, између осталог, да истражим идеје људи о будућности и надању (као и њихове свакодневне праксе), и да разумем да ли и на који начин те идеје и праксе кореспондирају са дискурсима будућности и надањима који су понуђени од стране компаније Рударско-топионичарски басен Бор (у даљем тексту: РТБ Бор). У ширем смислу, ова студија се фокусира на процесе постсоцијалистичких трансформација, са нагласком на то како су оне интерпретиране од стране људи који живе у Бору, и на који начин они одговарају на ове промене. Студија истражује аспекте таквих трансформација у овом моноиндустријском граду и прати међуповезаност између РТБ-а и града, покушавајући да ту повезаност разуме са становишта „обичних” људи који живе у Бору и који и сами свакодневно доживљавају трансформације (Verderu 1996, 11).

Током мог једногодишњег континуираног боравка у Бору (од августа 2012. до септембра 2013), поред основног метода посматрања са учествовањем (континуирано учествовање и учење од локалне заједнице кроз лични ангажман), спровела сам и интервјуе, шеталачке туре и користила сам фотографију. Путем ових метода „учила” сам од самих становника града, са којима сам остваривала односе поверења, о проблемима на које су они сами указивали и о проблемима који су мене теоријски интересовали. Ова публикација додирнуће само један аспект коришћених метода, наиме фотографију, као медиј путем којег су се моји саговорници и саговорнице изразили. На основу поменутог метода настао је и овај текст, као покушај анализе и интерпретације сакупљеног материјала.

Учесници ове студије су сами фотографисали делове града, објекте, људе, контексте за које су они сматрали да су им важни у животу и који су утицали или још увек утичу на њихове животе (посредно или непосредно). Приликом овог „задатка” фокусирали су се на објекте—људе—контексте у којима они виде будућност, на њихове представе о будућности, те су покушали да представе оно што за њих саме (и њихове породице) представља свакодневни живот у Бору. Неки од мојих саговорника такође су фотографисали

док су изводили своје „значајне путеве” у урбаном простору или док су се шетали рутама које су везане за њихов свакодневни живот. Након прикупљања фотографија, учесници су предавали материјал који су прикупили и током интервјуа су коментарисали своје фотографије. Путем интерпретације прикупљене визуелне грађе, за време интервјуа сакупила сам и податке о начину размишљања људи и о њиховом животу у граду и о идејама о будућности. Фотографије су помогле да разумем идеје људи о томе ко би они волели да буду, да разумем њихове аспирације, разумевала сам вредности које се налазе у њиховим надањима и информисала се о начинима на које креирају своје животне пројекте и путање, док их конструишу у односу на материјалну урбану средину у којој живе.

Фотографије и разговори вођени на основу прикупљених фотографија били су метод путем којих су се добијале информације, али и приче које су постале део антрополошког текста као сегмента ове публикације, постављене у контекст материјалности урбаног простора и промена које град доживљава (Jovanović 2013, 3-4).

Фотографије које ствара улични фотограф Владимир Радивојевић сасвим су компатибилне са онима које су настајале за потребе истраживања које спроводи Јовановићева. Оне су, наиме, нераскидиви део његовог свакодневног живота и реконструишу како оне значајне, тако и оне мање значајне путеве којима се Радивојевић креће кроз свој град. За разлику од фотографија које су снимали информанти Јовановићеве, које су у извесном смислу имале репрезентативни карактер, утолико што су наменски приказивале просторе и објекте за које се везују надања и жеље становника Бора, Радивојевићеве фотографије отварају прозор у један другачији свет – свет његове сопствене културне интимности, а можда и културне интимности осталих становника Бора (Hersfeld 2004 [1997]; Наумовић 2010). Наиме, амерички антрополог британског порекла Мајкл Херцфелд још 1997. године уводи појам културне интимности, који одређује као:

препознавање оних аспеката културног идентитета који се сматрају извором спољашње непријатности, али истовремено пружају члановима заједнице осећај сигурности због припадности друштву, осећај присности са основама моћи који обесправљеним људима у једном тренутку може дозволити изванредан степен креативне непослушности, а већ у следећем допринети успешном застрашивању. Кад њено испољавање постане знак колективног самопоуздања, културна интимност може дати потпору моћи; пример за то су случајеви у којима више класе и колонијалне силе изигравају скромност. Културну интимност чине такозване националне црте – америчка непосредност, британска истрајност, грчка трговачка умешност и сексуална незаситост или израелско неоколишење, да наведем само неке – које пружају грађанима осећај пркосног поноса у односу на формалнији или званични систем моралних вредности, а понекад и у односу на званично неодобравање. То су стереотипи јаства с којима се чланови заједнице тобоже шале на властити колективни рачун (Hercfeld 2004, 20-21).

Овде се, као што је то приметно, ради о креативној примени Херцфелдовога појма, који је изворно скован да би именовао појаве који се тичу идеацијске сфере културе, дакле сфере вредности и менталитета. У овој студији, примена тог појма се проширује на материјалне објекте са којима се житељи неког града или другог типа средине свакодневно срећу и са којима се на позитиван или, још чешће негативан начин идентификују. У овој средини би пример појаве која изазива осећаје културне интимности из идеацијске сфере културе могао би да буде свима добро познати инат. С друге стране, у нашој средини присутан је и један веома препознатљив материјални елемент који покреће механизме културне интимности. Реч је о јавним тоалетима, који су у већини наших градова у веома лошем стању, што сви знамо, и чега се сви стидимо, али такође сви знамо да је то нешто по чему нас препознају, и по чему и сами себе препознајемо. У том смислу, Радивојевићеве фотографије отварају много опорији прозор у материјалне и духовне просторе

Бора у односу на онај који обезбеђују фотографије информаната Јовановићеве, а и многи професионални фотографи о којима је било речи. Материјал који Радивојевић ставља на увид у највећем броју случајева је оно због чега се остали грађани Бора, а вероватно и он сам, стиде и пред собом, а поготову пред људима који нису из Бора. Па ипак, све то чега се Борани стиде, што презиру, или што у неким тренуцима сматрају неподношљивим, свима даје осећај самопрепознавања и прихватања свега тога као непорециво свога. При томе, као што то Радивојевићеве фотографије показују на један психолошки танан начин, оно од чега желимо да будемо што даље често је оно што нам је најближе.

Заједно са објашњењима и коментарима које је понудио у разговору који смо водили, Радивојевићеве особене уличне фотографије могу да постану вредна грађа за разумевање логике настанка унутрашњег доживљаја града, као и смисла који се том доживљају накнадно придаје у рефлексивним тренуцима покренутим разговором или сећањем. У том смислу, те фотографије постају провокативан научни извор за оне истраживачке приступе који су заинтересовани не за унапред предвидљиве одговоре на банална или бесмислена питања, попут оног „шта је прави Бор“, него за даља испитивања свих начина на који је могуће конструктивно мислити о граду који се убрзано мења. Ту има смисла вратити се на текст Деане Јовановић:

У овом процесу одлагања, у интеракцији између нада и страхова, питања о потенцијалности, темпоралности, времену и идејама о могућим и немогућим будућностима (у вези са одређеном прошлошћу) појављују се као занимљива антрополошка питања која су отворена за даља разматрања (Јовановић 2013, 26).

**УМЕСТО ЗАКЉУЧКА ИЛИ О ЗАЈЕДНИЧКОЈ АНТРОПОЛОГИЈИ  
КАО О НАЧИНУ ДА СЕ ТУЂИ ПРОЗОРИ И ОГЛЕДАЛА УКЉУЧЕ У  
ИЗГРАДЊУ ИНТЕРСУБЈЕКТИВНОГ СВЕТА ЖИВОТА**

Сада је време да се последњи пут вратимо на носећу идеју свих подухвата о којима је у тексту било речи – на заједничку антропологију. Желели смо да у овој књизи која представља практичан, али и веома личан пример заједничке антропологије, са свим читаоцима поделимо нашу веру да она пружа обухватни оквир у коме се борба фотографа да успоставе равнотежу између унутрашњег и спољашњег света, и између својих покушаја да их досегну фотографским приступом прозора и огледала суштински повезује са свима нама који добијамо на увид оно што фотографи на та два начина виде. Гледајући у туђе фотографске прозоре и огледала, почињемо и сами да у таквим материјалима тражимо сопствена сазнајна и осећајна огледала и прозоре. У прегнућу заједничке антропологије каква се овде заговара, нечија огледала могу да постану прозори ка нама до тада непознатим световима субјективности, а прозори које ка свету отварају други људи могу за нас да постану огледала у којима препознајемо домете сопственог разумевања света. У уму будућих посматрача, оба начела преокрећу се у своје антипode, укидајући оправданост одржавања радикалне разлике. У подухвату који смо на тај начин започели, сви заједно следимо Жана Руша, још једног међу овде окупљеним уметницима гледања и сагледавања света кроз објектив. Сви они су шетајући улицама разних градова са камером у руци и оком које се труди да препозна назнаке онога што би ствари могле да буду, односно постану, утемељили поступке схватања свима нама заједничког света. Сви у овој студији поменути уметници гледања, без обзира на то да ли су оком ловили живот у Паризу, Њујорку или Бору, били су у истој мисији – видели су и кроз својеврсно сведочење чинили видљивим свима нама свет који нас све заједно окружује.

Једном када су њихови снимци пред нама, остаје нам да на трагу онога што су они уочили и створили и сами направимо помаке ка разрешавању загонетке коју постављају обриси онога што нас окружује. Морамо да оно што сазнајемо гледајући у своја или туђа огледала или прозоре успешно повежемо у сложену, али нама и другима смислену целину. Ради се о успостављању света живота, чија ће заједничка изградња у нашем уму и умовима свих оних са којима желимо и можемо да комуницирамо омогућити, поред свега осталог, и да све јасније поимамо ко смо у датом тренутку ми сами, као и сви они са којима делимо опажаје, идеје и осећаје. На том заједничком путу, туђа огледала и прозори, када нам постану доступни, помоћи ће нам да пронађемо начине да освајамо нова сазнања, прилагођавамо се старим и новим сапутницима на јединственом људском путу унутрашњег раста, и заједно постајемо трпељивије, саосећајније и боље особе.



## **БИБЛИОГРАФИЈА**



Бурдије, Пјер. „Друштвено одређење фотографије“. Превела Виолета Стојменовић. *Бележница* год 17, бр. 30 (2015): 129-150.

Ерден, Илдико. „Производња потрошње: стилови потрошачког друштва у транзицији“. У *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије*. Приредио Драган Стојменовић, 35-56. Бор: Народна библиотека Бор, 2013.

<http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/327/dobrojeCIPzavrснаverzija-malapdf.pdf>

Жикић, Бојан. „Бор као мизансцен у домаћим филмовима“. У *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије*. Приредио Драган Стојменовић, 7-34. Бор: Народна библиотека Бор, 2013.

<http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/327/dobrojeCIPzavrснаverzija-malapdf.pdf>

Ковачевић, Иван. 2006. „Индивидуална антропологија или антрополог као лични гуслар“. *Етноантрополошки проблеми н.с.* год. 1. св. 1 (2006): 17-34. [http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/kovacevic\\_individualna\\_anthropologija.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/kovacevic_individualna_anthropologija.pdf)

Куленовић, Рифат. *Индустријско наслеђе Београда*. Београд: Музеј науке и технике, 2010.

Наумовић, Слободан. „Питање визуелне грађе у етнологији“. *Етнолошке свеске* 9 (1988): 113-123.

[http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/ES-IX\\_\(1988\)\\_15\\_Slobodan\\_Naumovic.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/ES-IX_(1988)_15_Slobodan_Naumovic.pdf)

Наумовић, Слободан. „Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији”. *Годишњак за друштвену историју* 1 (2010): [7]-37. [http://www.udi.rs/articles/s\\_naumovic\\_2010.pdf](http://www.udi.rs/articles/s_naumovic_2010.pdf)

Наумовић, Слободан. „Ресурс од кључног значаја: индустријско наслеђе Бора виђено из перспективе индустријске археологије, етнологије рударства, политичке антропологије и визуелне антропологије”. У *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије*. Приредно Драган Стојменовић, 75-111. Бор: Народна библиотека Бор, 2013. <http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/327/dobrojeCIPzavrснаverzija-malapdf.pdf>

Наумовић, Слободан (особа која интервјуише), Никола Павковић (интервјуисана особа). „Поглед на пређени пут: разговор о животу посвећеном истраживањима у правној и социјалној етнологији”. У *Студије и огледи из правне етнологије*. Никола Павковић, 349-396. Београд: Српски генеалогски центар, 2014.

Наумовић, Слободан (особа која интервјуише), Питер Крофорд (интервјуисана особа). „Разговор с Питером Јаном Крофордом”. *Етноантрополошки проблеми* год. 6, св. 1 (2011): [235]-242.

Радноти, Миклош. *Борска бележница*. Бор : Народна библиотека Бор, 1979. <http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/155/Borskabeleznica.pdf>

Стојменовић, Драган. „Пеглање прего дугмића. Дигитализација фотографских негатива на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор”. *Гласник Народне библиотеке Србије* (2010/2011): 119-130.

Стојменовић, Драган, уредник. *Боросане. Алтернативна урбанизација у Бору очима других*. Бор : Народна библиотека Бор, 2010. <http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/214/BOROSANEmalezasajt.pdf>

Тимотијевић, Милош. *Чачак у доба социјализма (1944-1990). Фотографија као репрезент политичке моћи*. Чачак: Народни музеј Чачак, 2013.

Тодић, Миланка. *Историја српске фотографије (1839-1940)*. Београд: Просвета, 1993.

Тодић, Миланка. „Фотографија, оригинал или копија”. *Зборник радова са стручних скупова секције историчара Музејског друштва Србије* (Крагујевац, Београд, Краљево), св. 6 (2008): 69-70.

Тодић, Миланка, прир. *Фотографија и пропаганда 1945–1958*. Бања Лука, Панчево: ЈУ Књижевна задруга, Хеликон, 2005. [https://www.academia.edu/1572918/Photography\\_and\\_Propaganda\\_1945-1958](https://www.academia.edu/1572918/Photography_and_Propaganda_1945-1958).

Хемингвеј, Ернест. *Старац и море*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2001.

Хусерл, Едмунд. *Криза европских наука: и трансцендентална феноменологија*. Превоо Зоран Ђинђић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.

\*\*\*

Assmann, Alaida. "Memory, Individual and Collective". In *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Edited by Robert E. Goodin and Charles Tilly, 210-224. Oxford: OUP, 2006.

Assmann, Alaida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Bajac, Quentin. "The Age of Distraction: Photography and Film." In *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*. Edited by Kyle Bentley, Jason Best, David Frankel, Emily Hall, Libby Hruska, Holly La Due, and Rebecca Roberts Abbaspour, Mitra, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hambourg. New York: The Museum of Modern Art, 2014.  
<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf>.

Banks, Marcus. *Visual methods in social research*. London : Sage, 2001.

Banks, Marcus. *Using visual data in qualitative research*. London : Sage, 2007.

Banks, Marcus and David Zeitlyn. *Visual methods in social research* (2nd Ed.). London : Sage, 2015.

Barrett, Terry. *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*. (3rd Ed.) McGraw – Hill : New York, 2000 [1990].

Belden-Adams, Kris. "Modern Time: Photography and Temporality". *The International Journal of Technology, Knowledge and Society* Vol. 5, Number 3 (2009): 25-41.

Bello, Maria do Rosário Lupi. "Film temporality — a new form of experience? Reflections on Tarkovsky's assertions on time". *Euresis Journal* Vol. 7 (2014): 87-100.

Berger, John. *Another Way of Telling* (Reissue Ed.). New York: Pantheon, 1995.

Cartier Bresson, Henri. *L'instant décisif*, <http://i.magine.free.fr/hcb.html>

Cartier Bresson, Henri and E. H. Gombrich. *Tête à Tête*, (First Edition edition). 1998.

Cizler, Jasna. „Industrijsko nasleđe kao potencijal za razvoj kreativne ekonomije”. U *Kreativna & kolaborativna ekonomija i lokalni razvoj*. Urednik Aleksandar Đerić, 21-31. Beograd: Academica, 2014.

Cizler, Jasna. „Objekti industrijskog nasleđa kao javni prostori”. U *Otvoreno o javnim prostorima (Openly about Public Places)*. Priredili Dobrica Veselinović i Mihailo Stevanović, 80-83. Beograd: Građanske Inicijative, 2012a.

Cizler, Jasna. “Urban regeneration effects on industrial heritage and local community – Case study: Leeds, UK”. *Sociology and Space* vol. 50, no. 2 (193) (2012b): 223-236. [www.idi.hr/images/stories/publikacije/SIP\\_193/5\\_Urban.pdf](http://www.idi.hr/images/stories/publikacije/SIP_193/5_Urban.pdf)

Cizler, Jasna. „Поновна употреба напуштених индустријских локација: могућности обнове индустријског наслеђа Панчева = Re-use of Derelict Industrial Sites: Opportunities for Regeneration of Industrial Heritage in Pancevo, Serbia”. *Arhitektura i urbanizam*, br. 33 (2011): 75-80.

De Cuir, Greg Jr. *Jugoslovenski crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.

Edwards, Elizabeth, Ed. *Anthropology and Photography 1860–1920*. New Haven, London: Yale University Press, 1992.

Edwards, Elizabeth. “Performing science: still photography and the Torres Strait Expedition”. In *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. Edited by A. Herle and S. Rouse, 74–95. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Edwards, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.

Edwards, Elizabeth. “Photographs and the sound of history”. *Visual Anthropology Review* Vol. 21, Number 1 (2006): 27–46.

Eitzen, Dirk. "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception". *Cinema Journal* Vol. 35, Number 1 (1995): 81-102.

Erl, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction". In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Medien und kulturelle Erinnerung 8 / Media and Cultural Memory 8*. Edited by Astrid Erl and Ansgar Nünning, in collaboration with Sara B. Young, 1-17. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

Erl, Astrid and Ansgar Nünning, Eds. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Medien und kulturelle Erinnerung 8 / Media and Cultural Memory 8* Berlin, New York: de Gruyter, 2008.

Gillis, John R., Ed. *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Gorunović, Gordana. *Antropologija Kliforda Gerca: kritike i polemike*. Beograd: Filozofski fakultet i Srpski genealoški centar, 2011.

Gorunović, Gordana. „Književni zaokret i etnografsko pisanje u američkoj kulturnoj antropologiji”. *Antropologija* god. 10, br. 2 (2010): 65-96.  
<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/A10is220106596.pdf>

Halbwachs, Maurice. *The collective memory*. New York: Harper & Row Colophon Books, 1980 [1950].

Halbwachs, Maurice. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002 [1992].

Harper, Douglas. "Talking about pictures: a case for photo elicitation". *Visual Studies* Vol. 17, No. 1 (2012): 13-26.

Hercfeld, Majkl. *Kulturna intimnost*. Beograd : Biblioteka XX vek, 2004.

Hokings, Pol, priridivač. *Načela vizuelne antropologije*, Beograd: CLIO, 2014.



Jovanović, Deana. *Bor Forward >> Zamišljanje budućnosti*. Bor: Narodna biblioteka Bor, 2013.

<http://www.digitalnizavicaj.com/pdf/texts/325/borforwardsacipommalipdf.pdf>

Konerton, Pol. *Kako društva pamte*, Beograd: Samizdat B92, 2002.

Kondo, Masaki. "Unfolding the In-between Image. The Emergence of an Incipient Image at the Intersection of Still and Moving Images". *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* Vol 3, No 1 (2014): 51-60.

Milenković, Miloš. *Istorija postmoderne antropologije. Posle postmodernizma*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2007a. [http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/3\\_MilosMilenkovic\\_PoslePostmodernizma.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/3_MilosMilenkovic_PoslePostmodernizma.pdf)

Milenković, Miloš. *Istorija postmoderne antropologije. Teorija etnografije*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2007b. [http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2\\_MilosMilenkovic\\_TeorijaEtnografije.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2_MilosMilenkovic_TeorijaEtnografije.pdf)

Milenković, Miloš. *Istorija postmoderne antropologije. Intertemporalna heterarhija*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2010. [http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/EB\\_45\\_MM.pdf](http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/EB_45_MM.pdf)

Moran, Džo. *Čitanje svakodnevice: svakodnevice i njena značenja*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.

Nozeman, Mark. *Bor*, Amsterdam 2011. <http://issuu.com/pan-f/docs/www.pan-f.com/9?e=1932857/2645959>

O' Hagan, Sean. *A father of modern photography. The hunter and his prey*. Henri Cartier-Bresson's photographs are on show in New York until June 28th Apr 15th 2010. (From the print edition). <http://www.economist.com/node/15905863>.

Peraica, Ana. "Time travel and photographic negatives: Theory of the post-negative world". 2012. [https://www.academia.edu/3038286/Time\\_Travel\\_and\\_Photo-graphic\\_Negatives\\_Theory\\_of\\_the\\_post-negative\\_world](https://www.academia.edu/3038286/Time_Travel_and_Photo-graphic_Negatives_Theory_of_the_post-negative_world).

Radivojević, Vladimir. *The Dogs Times*. Editions Bsidés, 2010. <http://issuu.com/bsides/docs/dogstimes/1?e=0>

Radivojević, Vladimir. [Fotografije]. *Le Monde diplomatique*: hrvatsko izdanje, br. 9 (27. rujan 2013).

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Rosetta Books, LLC, 2005 [1973].

Sontag, Suzan. *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.

Sulima, Roh. *Antropologija svakodnevice*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005.

Stojmenović, Dragan. "Digitization of the Non-book Material and Cultural and Public Activities of the Public Library Bor: Effects and Implementation of New Projects". *Review of the National Center for Digitization*, Issue 16 (2010): 69-77. <http://elib.mi.sanu.ac.rs/files/journals/ncd/16/ncd16069.pdf>

Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York: MOMA, 1978.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>.

Vitkov, Gleb. *Post-Soviet Settlement: Diseases of city-industrialization*. 2011. [http://strelka.s3.amazonaws.com/archive/uploads/2011/thinning/graduates-final-projects/post-soviet-settlement-diseases-of-city-industrialization/Thinning\\_Gleb\\_Vitkov.pdf](http://strelka.s3.amazonaws.com/archive/uploads/2011/thinning/graduates-final-projects/post-soviet-settlement-diseases-of-city-industrialization/Thinning_Gleb_Vitkov.pdf); <http://www.strelka.com/en/research/project/post-soviet-settlement-diseases-of-city-industrialization>

## САДРЖАЈ

|  |     |
|--|-----|
| Дрган Стојменовић, Предговор.....  | 7   |
| Први интервју.....   | 19  |
| Други интервју.....  | 63  |
| Слободан Наумовић: Улична ФОТОГРАФИЈА КАО<br>ЗАЈЕДНИЧКА АНТРОПОЛОГИЈА: ЛИЧНИ ОСВРТ НА УЛОГУ ПОСЕБНОГ<br>ФОТОГРАФСКОГ ЖАНРА У ИСТРАЖИВАЊУ СЛИКОВНИХ АСПЕКТА<br>КОЛЕКТИВНОГ СЕЋАЊА НА СВЕТ ЖИВОТА И РАДА У БОРУ..... | 97  |
| Библиографија.....   | 185 |

Библиотека РАЗБОР. 3  
Слободан Наумовић и Владимир Радивојевић  
БОРСКИ АЛМАНАХ  
улична фотографија као *заједничка антропологија*

Издавач: Народна библиотека Бор  
Моше Пијаде 19  
19210 Бор  
+38130458120  
[www.biblioteka-bor.org.rs](http://www.biblioteka-bor.org.rs)  
[www.digitalnizavicaj.com](http://www.digitalnizavicaj.com)

За издавача: Весна Тешовић

Припрема за штампу: Драган Стојменовић

Штампарија: „Терција” Бор

Бор, 2015.

CIP запис налази се у каталошком систему COBISS под бројем  
COBISS.SR-ID 220546060

ISBN 978-86-84061-27-2