

Драган Стојменовић, Народна библиотека Бор

## Фотографиши као што видиш, гледај како је фотографисано „Фотоморгана“ као „објективна фикција“

На писање овог текста подстакао ме је низ разговора са професором Слободаном Наумовићем током заједничких истраживања визуелне фотографске грађе као „кључног ресурса индустријског наслеђа Бора“<sup>1</sup>, визуелизације радничке културе<sup>2</sup> и примене „заједничке антропологије“ у проучавању савремене уличне фотографије.<sup>3</sup> Поред осталог, он ме је повремено подсећао на обавезу „улажења“ у једну фотографију, након сакупљачке фазе у библиотеци, односно на потенцијале ишчитавања фотографије саме, сакупљања информација о самој фотографији, фотографу и фотографисаном догађају или стању, али и на потенцијале фотографије као „окидача сећања“ и помоћног средства током истраживања. Покушавао сам да пронађем меру/равнотежу између библиотекара каталогизатора и етнолога – између креирања метаподатака потребних кориснику и чежње ка достизању задовољавајућег етнолошког/антрополошког описа и тумачења. Прелазак из „сакупљачке“ фазе ми је био несавладив проблем, требало би да будем спреман да из позиције „посматрача“ пређем на другу страну и постанем „посматран“, спреман да поделим извесна искуства. У том смислу, нисам сигуран да ћу адекватно одговорити на постављени задатак. Дилему сам окончао након домишљања синтагме Леонарда Да Винчија *fantasia essata*, употребљене у тексту Вилијма Флусера „Фотографија као постиндустријски објекат...“<sup>4</sup> преведене као „егзактна машта“, домишљене у смислу „објективне фикције“. Флусер овај термин употребљава приликом разматрања напуштања материјалне основе фотографије, техничке и информационе револуције (преласка на тада актуелну видео-технологију), али и споја науке и уметности. „Свака научна претпоставка и свака справа има и естетско својство, као што и свако уметничко дело има епистемолошко и политичко својство. Још значајније је то што не постоји нека темељна разлика између научног и уметничког истраживања: оба су фикције у потрази за истином (јер су научне хипотезе фикције).“<sup>5</sup> Оваква веза између уопштавања и условно самосвесне употребе „политичког својства“ фотографије и текстуалног тумачења као политике репрезентације виђеног, доживљеног и учињеног увешће вас у читање и конструисање својеврсне „етнографске фикције“, аналогне поступку прилагођавања потенцијала интерпретације предмета проучавања, методу лутања

<sup>1</sup> Слободан Наумовић, „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 комбииковано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег живота и тумачени из улога етнологије и антропологије*, прир. Драган Стојменовић (Бор: Народна библиотека Бор, 2013), 75–111.

<sup>2</sup> Slobodan Naumović, Dragan Stojmenović, „Visualising worker culture and industrial heritage in Bor : official photographers and the construction of social memory through photo

collections and their usage during and after socialism," in *Utopias, realities, heritages : ethnographies for the 21st century: 12th Congress of Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF)* (Zagreb: University of Zagreb, Faculty of humanities and social sciences, Department of ethnology and cultural anthropology, 21-25 June 2015), 142.

<sup>3</sup> Слободан Наумовић и Владимир Радивојевић, *Борски алманах: улична фотиграфија као заједничка антропологија* (Бор: Народна библиотека Бор, 2015).

<sup>4</sup> Вилијем Флусер, „Фотографија као постиндустријски објекат: есеј о онтолошком положају фотографија“, *Бележница* 18, бр. 31 (2016): 103–113.

<sup>5</sup> Исто, 109

<sup>6</sup> James Clifford, “Introduction: Partial Truths”, in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. by James Clifford and George E. Marcus,

и сналажења домородачком интуицијом и контекстуализацији исповедне нарације, са циљем да продуби знање, пробуди интересовање, пренесе извесно искуство рада и презентације фотографске грађе Завичајног одељења Народне библиотеке Бор (читајте: да оправдам своје поступке и дилеме). „Етнографска фикција“, у овом случају, реферише на етнографско писање „делимичних/пристрасних истина“ као „кризе репрезентације (као кореспонденције, као референције и као политички контекстуализоване имагинације)...“ у тумачењу Џејмса Клифорда.<sup>6</sup> Писање је уследило након неколико одлука, интервенција и јавних излагања и не би га било без некакве надобудне релаксираности са умишљањем да вас, читаоце, пре свега, интересује ово што читате и да можете да пратите ове прескоке и повремене личне патосе. То би требало да вам скрене пажњу на расејаност интерпретација наизглед небитног редоследа чињеница и интервенција о којима ће у тексту бити речи, а које су једнако важне и за визуелни прилог који прати овај текст. Укратко, аналогно некаквој стварности, пратићете текст и фотографију.

Текст је резултат покушаја интервенције, како њим самим тако и у виду коментара уз интервенцију на дигиталној копији фотографије која се уз њега објављује. Нећете погрешити, и неће вам бити мање јасно и објашњено ако не читате текст и само погледате фотографију. То је највредније својство фотографије – довољно је гледати је и, уколико желите, сами истражујте, потрудите се да разумете овај неми језик и поделите то са другима. Фотографија не може да нам пренесе „објективност“ и „реалност“, али она јесте важан део наше стварности и као артефакт и као нематеријална идејна конструкција представљања стварности и чина посматрања, или стварања фотографије као стања истовремености – паузе пре увођења фотографије у „реалност“ и одлуке о томе да ће се то и учинити. „Није толико важно да ли ћеш да идеш кроз шуму или поље, да ли ћеш да будеш интровертан или екстровеертан – огромна не-сводива разлика и на крају стоји људскост.“<sup>7</sup> Неисцрпна инспирација и динамика фотографије налазе се у тој драматичној паузи, у интеракцији, у разговору, у истовременом заједништву. Очигледно, овим текстом вам преносим недоумице и дилеме које постоје у ситуацијама када се захтева разумевање фотографије као предмета проучавања, што свакако, пре или касније, подразумева стварање концепција за селекцију фотографија, са напорима ка разумевању фотографије као извора, визуелног израза, артефакта, медија или уметности, али и фотографије коришћене у методолошкој пракси визуелне антропологије, интерпретације и реконструкције одлуке о одступању од представљања „аутентичности“ и „објективности“. На крају, све то утицало је на коначне исходе претходно учињених избора и одлука, које би овај текст требало да употпуни објашњењем и правдањем (односно, жељом да не скривам своје слабости). Један такав избор и одлука о интервенцији на дигиталној копији фотографије која је објавље-

на на изложби „Портрет фотографа: Ђура Коловратар“<sup>8</sup>, инспирисали су овај текст као наме-ру и као реализовани чин.<sup>9</sup> Поступио сам интуитивно и одговорно, надам се, мислећи о тре-нутку пре конструкције исвесне чињенице и мислећи о учињеном, што би требало да зvu-чи, онако – фотографски. На крају увода, треба додати да је ова шизоидност текста и слике праћена субјективним дилемама писаним у првом лицу јединине и професионалним пози-вом библиотекара и етнолога као дела колектива који брине о доступности јавног добра, у првом лицу множине, не имперсонално, тако да се извињавам због неуједначености текста, уколико вам то засмета.

\*\*\*

Пројекат „Дигитализација некњижне грађе, културне и јавне делатности Народне библио-отеке Бор“<sup>10</sup> као редовна активност Завичајног одељења, започет је 2007, са циљем да се омо-гући читљивост аналогних дводимензионалних визуелних извора, медија и формата – фо-тографских негатива, као и њихово очување, репродукција, анализа, обрада, стална набав-ка, представљање и што шири доступност. Поред тога, дигитализација заузима значајно ме-сто као стратешка делатност: преко програма презентације дигитализоване грађе, фотогра-фије се штампају, репродукују, излажу и чувају на најтрајнијем материјалу – папиру, чиме се подстиче интеракција и набавка нове грађе. У том смислу, кључна је набавка нове грађе којом се употпуњују постојеће колекције.

Основу колекције фотографске грађе Завичајног одељења Народне библиотеке Бор чине фотографије и фотографски албуми које је прикупио и уредио колега Слободан Љ. Јовано-вић, у периоду од 1986. до 1999, који је и основао Одељење. Нешто касније, усред неколи-ко покушаја приватизације РТБ-а Бор, 2007, након вишегодишњих разговора са тадашњим фото-репортером листа *Колектив* Љубомиром Марковим, због неадекватних услова чувања негатива, схватамо да би било неопходно да фото-документацију РТБ-а Бор и листа *Колек-тив* пребацимо у Библиотеку. У тој намери, имали смо подршку и разумевање тадашње управе РТБ-а Бор, нарочито начелника за кадровска питања Драгана Ранђеловића, који је као ду-гогодишњи друштвено-политички и културни радник и руководилац подржао наше образло-жење важности очувања и јавне доступности културног наслеђа у јавним институцијама, као и план дигитализације те фотографске грађе. У фебруару 2007. преместили смо сву фотограф-ску грађу из зграде Дирекције РТБ-а Бор у Библиотеку, уз писану дозволу и одобрење. При-ступили смо разврставању и пописивању грађе, писању извештаја и планирању пројекта диги-тализације. Упоредо се проучавао историјат колекције кроз доступне писане изворе,<sup>11</sup> али и

1–27 (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1986). Наведени текст је детаљно анализиран у студији Милоша Миленковића; вид. Miloš Milenković, *Istorija postmoderne antropologije: teorija etnografije* (Beograd Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2007), 67–126.

<sup>7</sup> Слободан Наумовић и Владимир Радивоје-вић, *Нав. дело*, 77.

<sup>8</sup> <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=362#ad-image-o>

<sup>9</sup> Текст је део излагања „Фотоморгана“ као ‘објективна фикција’ – о одлукама о репре-зентативности фото-графске грађе“ на конференцији „Диги-тализација фото-грађе“, одржаној у мају 2016. у Музеју историје Југославије, када је изложба „Пор-трет фотографа: Ђура Коловратар“ била у припреми.

- <sup>10</sup> [www.digitalnizavica.com](http://www.digitalnizavica.com)
- <sup>11</sup> Лист *Борски колектив* (тј. *Колектив*, од 1955) (Бор: РТВ Бор, 1947–2017); *Бакар*, (Бор: РТВ Бор, 1968–1988); *Борски колектив уйравља*, прир. Ђорђе Ранисављевић (Београд: Радник, 1957); *Бор и околина*. [Књ. 1], *Прошлост и традиционална култура и Бор и околина*. [Књ. 2], *Природни услови, ситановништво, економски и друштвени развој*, одг. ур. Томислав Пајић (Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије, 1973–1975); Слободан Љ. Јовановић, *Пути књије у борском крају: ирилости за историју читалаштва и библиотечке делатности у Бору и околини: 1869–1989* (Бор: ШРИФ: Народна библиотека Бор, 1990); *Privremeni telefonski imenik borskog dela basena* (Бор: RTV Bor, 1970). итд.
- <sup>12</sup> <http://digitalnizavica.com/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=58#ad-image-o>

кроз низ неформалних разговора и интервјуа са самим фото-репортерима, члановима редакције, друштвено-политичким актерима и одабраним познаваоцима локалне усмене историје Бора. У том смислу, највреднија су била сведочанства Љубомира Маркова, Драгана Ранђеловића, Бајрама Салијевића, Бранислава Миленковића, Милана Димитријевића, Момчила Јовановића и др. У тим неформалним разговорима добили смо највредније информације о ауторима, фото-репортерима листа *Колектив*, и о могућим приватним колекцијама које садрже њихове фотографије и негативе. Након прве, пилот-изложбе „Индустријски блуз“ 2007,<sup>12</sup> јавно смо објавили намере и представили план дигитализације фотографске грађе са позивом на сарадњу, интеракцију, помоћ при детаљнијем описивању фотографија и употпуњавању колекције. Убрзо, добијам на чување и дигитализацију низ вредних приватних колекција, са посебним усменим историјама, од којих издавајмо колекције Љубомира Маркова, Мирослава Радловића, Радмиле Брежанчић, Слађане Витановић Гаџић, Бајрама Салијевића, Радмиле Лежайић. Упоредо је организован и низ програма презентације дигитализоване грађе, чији циљеви су били: доступност, интеракција, допуњавање постојећих колекција и одржавање континуитета визуелног бележења и прикупљања фотографске грађе и извора.<sup>13</sup> Био би то најсажептији приказ формирања и вођења набавке, историјата фотографске грађе и извора у оквиру плана и пројекта дигитализације.<sup>14</sup>

Од општег је, након скоро десет година, постало могуће кренути ка појединачном, из колективног ауторства издвојити ауторе, из целине извући једну фотографију, а из фотографије – детаље који би могли бити важни.

Последњи у низу програма Завичајног одељења је серија изложби „Портрет фотографа“ у којима појединачно представљамо све фото-репортере листа *Колектив*: Ђуру Коловратара,<sup>15</sup> Драгољуба Митића,<sup>16</sup> Бајрама Салијевића,<sup>17</sup> Љубомира Маркова,<sup>18</sup> и као ауторе фотографија из вредне фото-документације РТВ-а Бор али и из њихових приватних колекција које су остале сачуване и до којих смо успели доћи преко чланова њихових породица или пријатеља. Циљ ових изложби није да персонализују једну институционалну колекцију, која је до сада представљана кроз низ изложби са заједничким, колективним ауторством, чиме је потенцирана њихова професионална и колегијална повезаност, уз инсистирање живих аутора да се приликом излагања макар и појединачне фотографије увек спомену и претходни фото-репортери са којима су делили искуства и знање. Ипак сматрамо да је неопходно истражити њихове личне биографије, из више разлога који су важни за разумевање и попуњавање постојећих колекција. Овакав приступ проучавања, од општег ка појединачном, не би требало да редукује ин-

формације и умањи вредности колективног вишедеценијског залагања, већ да омогући повећање и стварање континуитета, да пробуди знатижељу и прошири оквире фотографија до испадања из рама, што ће нам у будућности омогућити измештање и саучесништво у стварању нових контекста и динамичних политика реперезентације. Испоставило се да је за издвајање једне фотографије, односно једног, наизглед неважаног детаља са фотографије, потребан дугогодишњи рад на прикупљању грађе и извора. На крају ће се испоставити да тај детаљ и интервенција на њему могу привући пажњу и бити кључни за целокупан фонд фотографија, рад на представљању свих колекција и односа према фотографији као извору извесних сазнања и осећања. Некако хвалисаво и поносито звучи: после десет година скенирања негатива и стотинак хиљада фотографија, издвојен је детаљ са једне фотографије.

Прва изложба у овој серији је већ споменута: везана је, пре свега, за ауторство Ђуре Коловратара, првог фотографа и фото-репортера листа *Колектив*. Идеја ове серије изложби је да из колективног ауторства, организованог континуираног институционалног визуелног бележења издвојимо ауторе фото-репортере који се као чланови редакције *Колектива* потписују од 1970, иако су присутни и објављивани од 1947. У временском периоду од 1947. до 2005. имамо четворицу фотографа који се смењују или раде заједно и стварају дуги низ година, обележавајући негативе само редним бројевима и годином, у већини случајева само редним бројем, тако да се ауторство тешко одређује без дубљег истраживања биографија аутора, сећања самих аутора у интеракцији са фотографијама и упоређивањем са објављеним писаним изворима, серијским или монографским публикацијама.<sup>19</sup> У том изазовном послу одређивања ауторства успели смо да дођемо до прецизнијих професионалних биографија, година рада у редакцији, начину рада, развијању и обележавању негатива, коришћеним фото-апаратима и објективима, појединачним интересовањима и стиловима фотографисања. Фотографије Ђуре Коловратара сачуване су у више колекција, пре свега у фото-документацији РТБ-а Бор, на основу које је добијена приватна колекција Мирослава Радуловића, која садржи и негативе породице Ђуре Коловратара, али и најзначајнија породична колекција, коју је сачувала Ђурина кћи, Радмила Брежанчић и која је предата на чување, употребу и дигитализацију Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор у априлу 2014. Тада се и отворила могућност да некако заокружимо Ђурину професионалну биографију и употпуњимо постојеће колекције. Након скенирања приватне колекције Радмиле Брежанчић, настала је и идеја о серији „Портрет фотографа“. Међу негативима на стаклу формата 14 x 10 cm, био је и студијски портрет или аутопортрет младог Ђуре Коловратара у соколској униформи. Не можемо прецизније одредити место и период када је негатив снимљен, осим по Ђурином узрасту, па смо након интервјуа

<sup>13</sup> <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=kolekcijaTekstova&idKolekcije=3>

<sup>14</sup> Више детаља о самом пројекту, појединачним програмима, колекцијама, структури фонда, може се наћи на већ поменутој интернет локацији [digitalnizavicaj.com](http://digitalnizavicaj.com).

<sup>15</sup> Фото-репортер *Колектива*, листа РТБ-а Бор. Радио је по уговору о делу и по позиву у периоду од 1947. до 1960.

Детаљније на: <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=362#ad-image-o>

<sup>16</sup> Фото-репортер у редакцији *Колектива* од 1968. до 1991.

Детаљније на: <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=366#ad-image-o>

<sup>17</sup> Фото-репортер *Колектива*, листа РТБ-а Бор. Радио је у периоду 1969–1972. и 1989–1993. Детаљније на: <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=ispisTexta>

IzKolekcije&idTexta = 377#adimage-o  
 18 Фото-репортаж  
 Колекција, листа  
 РТБ-а Бор. Радио је у  
 периоду 1974 – 2004.  
 19 Целокупна колекција  
 обухвата период од  
 1903. до данас, са  
 посебно важном  
 колекцијом негатива  
 на стакленим плочама  
 Француског друштва  
 Борских рудника из  
 периода од 1907. до  
 1945. (видети: <http://digitalnizavicaj.com/index.php?query=isprisKolekcijeFotografija&idKolekcije=19>). То је  
 пуних сто година  
 институционално вође-  
 не и континуиране  
 фото-документације,  
 од Француског друш-  
 тва Борских рудника,  
 касније комбината, до  
 компаније РТБ Бор.  
 Она је углавном  
 испуњавала функцију  
 регистровања ствар-  
 ности, приказивања  
 стања, бележења  
 постигнутог, докази-  
 вања штете, репро-  
 дукције извора за  
 научну анализу, али и  
 за потребе новинар-  
 ских репортажа у  
 листу Колектив.

са ћерком Радмилом, оквирно закључили да би то биле тридесете године XX века. Примећено је да је негатив грубље ретуширан у једном мањем делу. Фотографија није сачувана тако да не знамо како је изгледала. Претпостављамо да је Ђура сам избрисао тај детаљ, зато што је он негатив и сачувао. Претпостављамо и то да је у питању аутопортрет зато што је негатив без фотографије. Разлози за брисање тих детаља били су личне природе. Одлука о интервенцији на дигиталној копији у припреми за штампу била је интуитивна и емотивна – чин поштовања према аутору и породици.

Када сам припремао концепт изложбе и правио избор фотографија, тај детаљ ми је привлачио пажњу. Пракса ретуширања и ручног бојења фотографија била је популарна. На сву срећу, у колекцији Радмиле Брежанчић остале су сачуване и фотографије формата 40 x 30 cm које је Ђура сам радио и припремао за излагање у студију. Међу њима су биле и ручно бојене фотографије пејзажа снимљених у околини Бора. Сачувано је и неколико фото-монтажа за новогодишње честитке и разгледнице. Остале су у памћењу и симпатичне приче да је Ђура сиромашним младићима помагао израдом портрета са доцртаним оделима и краватама. Волео је и да се шали како може и да их обрије, али да морају да држе ноге у лавору са хладном водом док их фотографише, све док не почне да им се тресе вилица од хладноће. Ђура је умео да улепша стварност и да насмеје људе. Умео је, дакле, и могао нешто да прикрије или да дода, уколико је мислио да је то потребно. Пожелео сам да учествујем у томе и да на дигиталној копији интервенишем софтверским ретуширањем преко његовог ретуша у једном само њему важном детаљу и да, поред осталих, изложим ту фотографију као кључну. У ствари, главна дилема коју сам имао састојала се у томе да ли да то шта сам урадио јавно објавим или да прећутим. На крају, зашто то објављујем ако, надам се, доследно пратим намеру фотографа? Зашто *љумим* некаквог „дискретног хероја“<sup>20</sup>? Помислим да би требало да прећутим ту интервенцију а уједно имам и обавезу да кажем шта сам урадио. Вероватно, осим ћерке Радмиле, са којом сам разговарао, нико други то не би ни приметио. Фотографију сам, најбоље што сам умео, ретуширао и припремио за изладу. Дилема је остала али сам је, ипак, додатно промислио за излагање на конференцији о дигитализацији фотографске грађе у Музеју историје Југославије. Надао сам се и тексту који сада читате.

Апстракт излагања је описивао намере, за ову прилику дорађене и прилагођене:

*У овом случају покушаћу да проблематизујем представљања „репрезентативне“ фотографске грађе, као генеричке или процесуалне конјекстуализације културних артефаката и нарација – чињеница постојећих између концепата, „иојетике кривојворења“ и жељене објективности. Селекцију грађе за јавна излагања, тематизације, реконструкције и реконјекст-*



25

Бележница 33

<sup>20</sup> Уп. филм *Дискрејни херој Жака Одиара* (*Un héros très discret*, Jacques Audiard (1996)).

уализације, од основној предметна до самој концепцији, можемо у том смислу смајрајти својеврсном „објективном фикцијом“ – дилемом *Мрачне коморе* или „Тамној вилајети“. Коначан изложбени концепт, који укључује нпр. фототографије настале за личну и приватну употребу, не би се могао јавно представити, са жељеном интеракцијом, уколико се не прекрши основна намена фототографије. Поред свих дизајнерских или теоријских интервенција, јустих описи и образложења, представљена објективношћу, у овом случају, јесте дрска фикција и конструирана јеристичност. Мера неодолеје приликом избора траже за јавно представљање често, из поменутој разлоја, наводи на изоставање мојих важне чињенице, како би се појавила природа намене одабраној предметна и „репрезентативност“ самој концепцији. Да ли појеницијали јеноса фототографије у различите конјексте и медије треба да нас инспиришу, ојраниче или обавезу? Надам се да би то могао бити приказ представљене дилеме приликом одабира културне чињенице за излагање и интервенције реконјекстуализације?

Морам, дакле, да разумем шта сам урадио и да објасним зашто сам то урадио. Искрено, не успевам да изађем из „тамног вилајета“. Да будем још патетичнији: остао сам заробљен и неодлучан у мрачној комори као неупотребљен филм. Не знам шта је од тога шта сам урадио „успело“ и шта ћу да „ухватим“ на овом што је остало. Мислим да другачије то не бих могао да опишем. Неизвесност, несигурност и случајност су незапамћиве речи за реалан опис тог стања. Све је било потпуно испреплетано, морао сам да разумем и објасним ту испреплетаност, али не тако што ћу да расплићем, него тако што ћу да наставим да упредам и преплићем. Сам однос према материјалу и сарадницима био је у таласима професионалан, па личан. Искрено, не знам који је преовладао. У професионалном смислу, некако морам да вас наведем на помисао да вам је жао што нисте погледали изложбу или да вам, уколико сте је погледали, скренем пажњу на чињеницу да је било изложено нешто одсутно, невидљиво и скривено. Лично, то одсутно, невидљиво и скривено је сада дефинитивно део мога живота.

Одлучио сам да „уђем“ у фотографију која није типично документарна и индустријска, у фотографију која је приватна и студијска, израђену у фотографском атељу, а која би могла да реферише на политику репрезентације инхерентну ауторским одукама и уредничким изборима приликом објављивања или излагања у општем смислу. Поред више портрета (са планинарском опремом, са скијања, са фото-апаратом, са венчања...) и аутопортрета (своје сенке у тренутку фотографисања, одраза у огледалу) одабрао сам фотографију за коју сам осећао да је била лична и са намером сачувана на негативу. Једна наизглед уобичајена „успомена из младости“ постала је кључ којим ћу покушати да „отворим“ једну фотографију, а фотографија, надам се – вас, колико је и мене. „Егзактна машта“ је била неопходни мисаони алат за



разумевање ситуације преноса фотографије у другачије контексте и медије, или за примање само једног погледа са фотографије који није са намером, већ „случајем“, нама упућен. У извесном смислу, „егзактна машта“ је била експликација одлуке и учињеног, овим текстом који тежи да конструише „објективну фикцију“. Домишљање споменуте „објективне фикције“ инспирисано је, у теоријском смислу, начином на који Слободан Наумовић разрешава сличну дилему – сучељавањем Бурдијеове „естетичке теорије сопствене праксе“ са Баретовим „ауторским намерама“ у оквиру његове типологије фотографије и „естетички вреднујућих категорија“, као и са Ајценовим увидом да је „свака представа реалности [...] 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.“<sup>21</sup>

Наиме, и услучају документарне фотографије аутор доносећи 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.<sup>22</sup>

Ограничења бисмо у том смислу могли сматрати инспиративним спојевима опажања и мишљења у ауторском изразу, или приказаног реализма као аутоматске перцептивне вере у документарност свих фотографија код посматрача. Очекујемо да се ти спојеви могу учинити видљивим – научно релевантном реконструкцијом контекста настанка фотографије, њене рецепције у тренутку настанка и адекватног преноса у савремену актуелност. Низ интерпре-

<sup>21</sup> Слободан Наумовић, „Улична фотографија...“, у *Борски алманах*, 126–133.

<sup>22</sup> Исто, 130–131.

- <sup>23</sup> Jovica Aćin, *Poetika krivotvorenja* (Novi Sad: Svetovi, 1991). „Фотоморгана“ је есеј Ј. Аћина у којем је та сложенница иско-ришћена са изразитим политичким и идеолошким конотацијама злоупотребе фото-монтаже, претпостављамо од стране Лењина или његовог политичког апарата, брисањем појединих личности са фотографије које су се власти на неки начин супротстављале након њеног настанка. У овом тексту је коришћена без тих идеолошких и политичких конотација.
- <sup>24</sup> Радничко насеље је настало одмах поред рудника и металуршких постројења, тако да је и сама комунална инфраструктура насеља развијана упоредо са рудником и индустријским постројењима. Тек негде од почетка „приватизација“, овак-

тација тако ствара илузију континуитета мишљења и трајања фотографије, најчешће без повратне информације о вашем опажању и мишљењу везаном за исту ту фотографију. Управо у томе је и изазов објављивања фотографија и даље, чини се, бескрајног трагања за њеним разумевањем. Без скривања, фантазија и имагинације, путеви нам се не би укрштали и заједничка сусретања би била ретка а неразумевање честе и очигледне одсутности на фотографијама и у интеракцији са вама било би поражавајуће. „Фотоморгана“<sup>23</sup> као згодна сложенница, употребљена у смислу монтираног привида на фотографији, треба да нас подсећа на нашу обавезу разумевања фикција као објективних чињеница науке и уметности, али и нашег стварања „објективних фикција“ сваком наредном интерпретацијом.

Не бих да проширујем тему општим местима о фотографији, али ће бити неопходно увести у расправу очекиване основе визуелне репродукције стварности у дводимензионалном облику, упоредо са нематеријалним својствима и употребама фотографије – контекстуализацијом, перцепцијом, претпостављеном рецепцијом. Механички то звучи, али процес добијања фотографије и јесте склоп физичког, хемијског, механичког и људског фактора. То механичко удавање стварности, репродуковање, безмало упућује на асоцијативно, метафорично и алегоријско промишљање смрти, живота, протока времена и памћења, чак и уколико из овог разматрања изоставимо важан сегмент – естетику фотографије.

Фотографија је своју експанзију доживела као део модерног и масовног тржишта у капиталистичком систему, а са производњом Кодакове камере за снимање из руке, примену је све више налазила у свим сегментима приватне и јавне сфере. Улази у домове и институције. Постаје део интимног али и службеног, професионалног бележења, али и стварања посебног начина визуелног изражавања. Такав је и карактер колекција о којима је у овом тексту већ било речи. На сву срећу, фотографија се не прихвата искључиво као „објективан“ или „реалан“ приказ стварности, већ и као извор сазнања или израз пресложен помоћу технике, „одлучујућег момента“ и субјекта, тако да јој се мора приступати аналитички и критички али се, уједно, мора разумети и њен потенцијал ефикасног алата анализе и критике. Међутим, морамо имати на уму и лаковерност перципирања фотографије као „објективног“ и „реалног“ приказа стварности, зато што је то основа манипулативног приступа, поверења у објективност „механичког ока“ и вере у то да је оно што се види на фотографији коначни продукт „времена залешеног у једном тренутку“, „заклетог сведока“..., заборављајући да фотографију ишчитава, домишља и довршава свако ко је посматра и то на безброј могућих, различитих начина. Посебно поверење у објективност и тачност уживају и институције које фотографије пласирају јавно-сти. У случају којим се бавимо, основу поверења чини једна институционална, систематична

и континуирана колекција, допуњена приватним колекцијама, које су, заправо и на срећу, флуидне у оба смера. Тако, на пример, приватних фотографија има у фото-документацији РТБ-а Бор али, исто тако, неке службене фотографије налазимо и у приватним колекцијама. Ова испреплетаност индустријског, јавног и приватног у ствари је права вредност, јако карактеристична за Бор у сваком погледу.<sup>24</sup> Искрено мислим да је фотографија са својим ауторима у том смислу победила крута очекивања и поделе, тако да превазилази своју намену, па чак и ауторске замисли. Оваква дискурзивност фотографског медија на примеру о којем је реч омогућава кретање у свим правцима, ослобађа нас, али и обавезује да, на пример, разлучимо шта је фотограф снимео за себе а шта по професионалном позиву фото-репортера. Она нас обавезује да разумемо ауторске или уредничке селекције које су објављене, излагане или примењене у издаваштву, како бисмо разумели основне интервенције у односу на целовите сирове негативе или појединачне фотографије.

Интервенисање на негативу или фотографији ретуширањем или фото-монтажом може бити експресивног или инструменталног карактера у односу на експерименталну, естетску, корективну, комерцијалну, уметничку или политичко-пропагандну примену фотографије. Фотографија је, као револуционарна и авангардна уметност, од друге деценије XX века, почела примењивати богато разрађене фотографске технике двоструке експозиције, употребе једног или два пројектора, више пројекција, вишеструких негатива, ретуширања негатива, или фотографија, фото-монтажу, колаж-монтажу, бојење фотографије, итд.<sup>25</sup> Могућности примене ових фотографских техника, са циљем да нас импресионирају, заведу, збуне или преваре, могу бити безграничне. Још крајем XIX века, када жеља за поседовањем фотографије омогућава развој и експанзију фотографских атељеа и фотографске професије, естетска корекција ретуширањем и поступцима сродним фото-монтажи постаје честа. Дописне карте добијају широку примену, а нарочито оне са хумористичким садржајем насталим техникама комбинавања слика. Ипак, сам термин и технику фото-монтаже у уметност уводе тек дадаисти, након Првог светског рата, а развијају је надреалисти. Авангардна уметност између два светска рата уводи изразито политички и идеолошки конотиране поруке, мешањем медија, перформансима и пројекцијама. Колажом реалности и фантазије, уметници су показивали стање света у којем су живели а фото-монтажом појачавали ту стварност до апсурда. Повратни процес из апсурда у стварност био би тај што су фотографија и фото-монтажа постале моћно средство политичке пропаганде, брисања и покушаја заборављања.<sup>26</sup> Историјске личности, актери који играју шах на једној фотографији, одлучују ко ће од посматрача те шаховске партије нестати са фотографије и из заједничког живота.<sup>27</sup> Драматичност се на фотографији појача-

вих какве познајемо, почело се схватати да тако нешто никада није било у плану и да је неизводљиво без озбиљнијих проблема. Чак и данас је тешко разлучити ко/шта је ту због кога/чега – град због рудника и индустрије или рудник и индустрија због града.

<sup>25</sup> За детаљнији опис наведених техника вид.: John Hedgecoe и Leonard Ford, *Fotopriručnik* (Zagreb: Mladost, 1978), 224, 234–235, 244, 267–270, 272, 274–275.

<sup>26</sup> Leah Dickerman, „Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography”, *October*, Vol. 93 (Summer, 2000): 138–153.

<sup>27</sup> Aćin, *Nav. delo*.

<sup>28</sup> *Фотодографија и урота-панорама 1945–1958*, прир. Миланка Тодић (Бања Лука, Панчево: ЈУ Књижевна задруга, Хеликон, 2005), 64–69.

<sup>29</sup> Anandi Ramamurt, „Hegemonija u fotografskoj reprezentaciji,” u *Fotografija: kritički uvod*, прир. Liz Vels (Beograd: Clío, 2006), 291–318.

<sup>30</sup> „Osetio sam da moram reći da човек koji slika, piše, komponuje, igra, u stvari misli čulima.” Rudolf Arnheim, *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma* (Beograd: BIGZ, 1985), 9.

ва додавањем тамних облака изнад мајке са дететом у „Збегу“.<sup>28</sup> Поред тога, употреба фотографије у комерцијалне сврхе нас уводи у један однос „хегемоније у фотографској репрезентацији“, прикривању друштвених односа и конструисању стереотипа.<sup>29</sup> Са развојем новинарства и фото-журнализма, јавна употреба фотографија добија сасвим нови значај, вредност и значење. Професија фотографа прелази у јавну сферу и фотографија постаје важно средство информисања. Знања и вештине фотографа, самим тим, стичу веће могућности примене, пружајући актуелно „аутентично“ сведочанство, „документарну“ вредност, пожељан изглед... Фотографија развија свој универзални језик, „говори више од речи“, добија посебан значај на масовном тржишту, у информисању и политици. Њен пренос у масовне медије утиче на развој техничких карактеристика фото-апарата и објектива, на тематске изборе призора и кадрова, и уводи сасвим другачије критеријуме селекције за објављивање.

Међутим, намена фото-репортерске фото-документације листа *Колектив*, као колекције индустријске фотографске грађе, проширена је, и колекција своје неслућене потенцијале остварује са премештањем у оквире јавне установе културе. Овај низ преноса, избора, потенцираних мена и интервенција важан нам је како бисмо дошли до различитих нивоа преноса фотографије (из приватног у јавно, из документа у уметност, из стварности у фикцију и/или обратно?). Из њених могућих утицаја на нашу перцепцију и рецепцију долазимо и до могућности да човек „мисли чулима“ и развија „визуелно мишљење“<sup>30</sup>. Естетика фотографије, која се у тексту избегавала, на крају не може бити сакривена и изостављена, зато што је носи сама фотографија. То је важно зато што овај колаж и монтажа од текста нема намеру да себи потчини фотографију која уз њега иде, већ да скрене вашу пажњу на детаљ који не можете приметити због низа одлука и интервенција, подсећајући на то да фотографија, поред тога што може бити предмет критике, јесте и алат којим критикујемо и, на крају, јесте и одличан фиксир самокритике онога ко дође у контакт са њом.

Фотографију морамо учинити динамичном, а путем јавних установа културе, и доступном. Подстицањем интеракције са корисницима и будућим ауторима остварили бисмо активан однос према фонду и грађи. У том смислу, имамо обавезу да сачувамо оригинале, али и да обезбедимо доступност и „читљивост“ грађе. Како год било, библиотекари се, поред осталог, труде да остављањем знакова учине навигацију једноставнијом, а грађу доступном. Са друге стране, етнологи би волели да је не конзервирају и учине је животно важном, а свако ко пожели да се бави проучавањем ове богате фотографске колекције и незмерно вредног индустријског наслеђа Бора, може да осмисли свој почетак.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бурдије, Пјер. „Друштвено одређење фотографије.“ *Бележница* год 17, бр. 30 (2015): 129–150.
- Наумовић, Слободан (особа која интервјуише), Питер Крофорд (интервјуисана особа). „Разговор с Питером Јаном Крофордом. *Етноантрополошки проблеми* год. 6, св. 1 (2011): [235]–242.
- Наумовић, Слободан и Радивојевић, Владимир. *Борски алманах – улична фотографија као заједничка антропологија*. Бор: Народна библиотека Бор, 2015.
- Наумовић, Слободан. „Питање визуелне грађе у етнологији.“ *Етнолошке свеске* 9 (1988): 113–123.
- Наумовић, Слободан. „Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији.“ *Годишњак за друштвену историју* 1 (2010): [7]–37.
- 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 комликовано за јело: недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије*, прир. Драган Стојменовић. 75–111. Бор: Народна библиотека Бор, 2013.
- Стојменовић, Драган. „Пеглање преко дугмића. Дигитализација фотографских негатива на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор.“ *Гласник Народне библиотеке Србије* (2010/2011): 119–130.
- Тодић, Миланка (прир.). *Фотографија и пројекат 1945–1958*. Бања Лука, Панчево: ЈУ Књижевна задруга, Хеликон, 2005.
- Флусер, Вилијам. „Фотографија као постиндустријски објекат: есеј о онтолошком положају фотографије.“ *Бележница* год. 18, бр. 31 (2016): 103–113.
- Arnhaјm, Rudolf. *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*. Beograd: BIGZ, 1985.
- Aćin, Jovica. *Poetika krivotvorenja*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Dickerman, Leah. „Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography.“ *October*, Vol. 93 (Summer, 2000): 138–153.
- Edison, Gari (прир.). *Muzeji i etika*. Beograd: Clio, 2003.
- Gerc, Kliford. *Antropolog kao pisac*. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug, 2009.
- Hedgcoe, John Leonar Ford. *Foto-priručnik*. Zagreb: Mladost, 1978.

- Hokings, Pol (prir.). *Načela vizuelne antropologije*. Beograd: Clio, 2014.
- Мilenković, Miloš. *Istorija postmoderne antropologije: teorija etnografije*. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2007.
- Moran, Džo. *Čitanje svakodnevice: svakodnevica i njena značenja*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- Naumović, Slobodan i Dragan Stojmenović. „Visualising worker culture and industrial heritage in Bor: official photographers and the construction of social memory through photo collections and their usage during and after socialism.“ In *Utopias, realities, heritages: ethnographies for the 21st century: 12th Congress of Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore (SIEF)* (Zagreb: University of Zagreb, Faculty of humanities and social sciences, Department of ethnology and cultural anthropology, 21–25 June 2015).
- Prošić, Mirjana. „Mogućnosti korišćenja fotografije u proučavanju materijalne kulture.“ *Etnološke sveske*, br. 4 (1982): 94–108.
- 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* 16 (2010): 69–77.
- Sulima, Roh. *Antropologija svakodnevice*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005.
- Vels, Liz (prir.). *Fotografija: kritički uvod*. Beograd: Clio, 2006.