

Boris Grojs

ZAVET FOTOGRAFIJE

Krajem dvadesetog veka fotografija je prihvaćena ne samo kao priznata umetnička forma, već konačno i kao vodeća. Na zidovima galerija, privatnih zbirki i muzeja, fotografija velikog formata sve češće zamenjuje tradicionalnu sliku. U javnosti, njoj već odavno nedostaje, pre svega, onaj revolucionarni i avangardni patos, još uvek karakterističan za napade fotografa 60-ih i 70-ih godina na tradicionalnu privilegovanost slikarstva. Prelaz sa slikarstva na fotografiju odvijao se pred našim očima prirodno, na šta nam, pre svega, ukazuje bezbrižnost kojom fotografija danas preuzima tradicionalne zadatke slikarstva, a koje se i samo slikarstvo ne usuđuje više da ispunjava. Slika se postepeno slamala pod prevelikim očekivanjima i zahtevima s kojima se početkom prošlog veka suočila pojavom istorijske avangarde. Istorija slike u prošlom veku bila je istorija njene duge agonije. Nasuprot tome, današnja fotografija ukazuje na povratak ka normalnosti. Posmatrano unazad, moglo bi se čak reći da je spori prelaz sa slike na fotografiju bio jedini pravi umetnički događaj dvadesetog veka, pri čemu je, kao i kod svake značajne promene, na kraju sve ostalo na istom. Promenom medija, tradicionalna slika je spasena i prenetu u novo istorijsko doba.

Današnja fotografija zaista pruža sve ono što je slikarstvo 19. veka pružalo, a zatim se samo toga odreklo. Ona nam prikazuje život gradova i prirode, lica ljudi i njihova naga tela, naš životni prostor i egzotične kulture, bogatstvo i modu, bedu i rat. Kao i slikarstvo 19. veka, fotografija ne prikazuje samo naš svakodnevni svet, već i zauzima stav prema njegovim problemima. Ne boji se da istupi kritički, optužujuće i pridikujuće – i da, istovremeno, izgleda sentimentalno, dekorativno i estetski zadivljujuće. Kada se danas raspravlja o radu jednog fotografa, uvek se govori o sadržaju rada, o odnosu fotografa prema prikazanoj temi – kao što je, pre pojave avangarde, bilo uobičajeno u tradicionalnoj kritici umetnosti. O slici se, barem od početka 20. veka, sasvim drugačije raspravlja: od nje se zahteva da otkrije postupak kojim je nastala, da ne poriče svoju prikrivenu materijalnost, da razbije mimetičku iluziju trodimenzionalnog prostora i da otvoreno ispolji istinitost svoje dvodimenzionalnosti.

Slika koja ne ispunjava ove zahteve, po pravilu se odbacuje kao kič. Ako se predstavi kao umetničko-istorijski citat, kao deo veće instalacije ili čak svesno kao kič, možda se može zaštititi. Fotografija, koja sebi može da priušti sve ono što je slici zabranjeno, pri tome se očigledno ne stidi i ne dospeva u nemilost koja bi zahtevala bilo kakva dodatna izvinjenja. Prigovor kiča ne dotiče današnju fotografiju. Ona bez problema postaje deo neke zbirke, dok bi slična slika sasvim sigurno bila odbijena kao kič. Koliko je ovaj razvoj daleko otišao, pokazuje i činjenica da i slika, ukoliko se predstavi kao fotografska, može sebi mnogo toga da dozvoli. Na najbolji način to potvrđuju mnoge slike Gerharda Rihtera. Još ako bi fotorealizam 60-ih godina bio shvaćen kao strategija muzejskog oplemenjivanja fotografskog izgleda, slikarstvo bi danas preživelo samo ukoliko bi se vrstom mimikrije predstavilo kao fotografija.

Ovo rasterećenje slike putem fotografije dalo je kako javnim i privatnim zbirkama, tako i muzeju kao instituciji, novi pozitivan impuls potreban zbog nesigurnosti što je izvesno vreme vladala usled nadmoći instalacija, koje su najčešće koncipirane na ograničeno vreme i teško ih je, već samo zbog njihove veličine, uvrstiti u stalnu postavku. Nasuprot tome, današnja fotografija poseduje sve kvalitete tradicionalne slike zbog kojih je ova kroz istoriju postala privilegovani kolekcionarski predmet: praktičnu veličinu, prenosivost, lak način izlaganja. Pored ovih starih vrlina, ravna, dvodimenzionalna slika i fotografija dobile su, u međuvremenu, još jedan nov kvalitet. Naše vizuelno iskustvo je pre svega iskustvo slike: televizijska slika, slika na kompjuterskom monitoru i bioskopskom platnu, u velikoj meri određuju današnju vizuelnu kulturu. Fotografiska slika je veoma kompatibilna sa ovim slikama – pa je tako jedna zbirka fotografiskih slika u povoljnoj razmeni sa drugim aktuelnim oblicima produkcije i recepcije slike.

Očigledno je da se ovo zagonetno negiranje kiča kod dvodimenzionalne slike ne može objasniti samo pomoću fotografije i čisto tehničko-praktičnim razlozima, a ponajmanje uspon same fotografije u institucijama „visoke umetnosti“ do koga je došlo 60-ih i 70-ih godina pod sasvim drugačijim ideološkim i kulturno-političkim predznacima. Donedavno se često tvrdilo da će ovakav uspon fotografije dovesti do unutrašnjeg iscrpljenja i na kraju do propasti muzeja kao institucije, u smislu u kojem se ona etablirala u moderni. Čini se da je zatvoreni prostor muzejskih zbirki osuđen da bude poplavljen masovnom proizvodnjom fotografije, što bi moralo da ga dovede do njegove konačne propasti. Međutim, uverljivost ove prognoze zasniva se na određenom konceptu muzeja, koji je, ako se bolje razmotri, i više nego problematičan.

Ova muzejska koncepcija polazi od pretpostavke da muzejske zbirke imaju poseban, društveno privilegovan status upravo zato što se podrazumeva da sadrže izuzetne predmete, tačnije: umetnička dela. Ti predmeti su obavijeni posebnom austom, jer su proizvod izvanrednog, jedinstvenog, genijalne subjektivnosti umetnika, čime se bitno razlikuju od uobičajenih, profanih predmeta iz života. Ukoliko su muzeji stvoreni da bi smestili i očuvali takve posebne i dragocene predmete, onda je zapravo prihvatljivo da oni propadnu, čim se utvrdi da je posredi preuveličana, čisto ideološka, obmanjivačka težnja. Upravo se za fotografiju više puta tvrdilo da bi mogla da pruži odlučujući dokaz o iluzornosti tradicionalne umetničke težnje, jer bi njen primer jasno pokazao da izrada slike nije neki tajanstveni postupak neophodan da bi autor postigao uspeh.

Upravo piše Douglas Krimp u svom poznatom eseju "On the Museum's Ruins",¹ upućujući na Valtera Benjamina: "Through reproductive technology, postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of creating subject gives way to a franc confiscation, quotation, excerptation, accumulation, and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity, and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined".²

¹ „Na ruinama muzeja.“ (Prim. prev.)

² „Putem reproduktivne tehnologije, postmoderna umetnost se rastaje od aure. Fikcija o stvaranju subjekta ustupa mesto otvorenoj konfiskaciji, citiranju, ekscerpciji, akumulaciji i ponavljanju već postojećih slika. Ideje poput originalnosti, autentičnosti i prisutnosti, vitalne za uređeni muzejski diskurs, oslabljene su.“ (Prim. prev.) Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1993, str. 58.

Fotografija ukida muzejska pravila izgrađena na zamisli subjektivne, individualne kreativnosti. Svojom reproduktivnošću ona ih remeti i time uništava muzej – i to s pravom, jer su ova muzejska pravila iluzorna: ona nameću predstavljanje istorijskog, shvaćenog kao vremenska epifanija kreativne subjektivnosti, tamo gde se zapravo nalazi samo gomila nepovezanih artefakata, kao što tvrdi Krimp, pozivajući se na Fukoa.³

Krimpu sigurno nije bilo nepoznato da se, upravo u trenutku u kom je ispisivao ove re-dove, muzealizacija fotografije ubrzavala. Prema Krimpu, ona je muzealizovana samo zato što je aura, neopravdano i reakcionarno-ideološki motivisano, preneti sa slikarstva na fotografiju.⁴ Ako se ova fiktivna težnja kritički razmotri, odnosno ukoliko se pokaže da je fotografija zbog svojih osobina u potpunosti vezana za profanu i svakodnevnu društvenu praksu, ona će se vratiti svojoj vanmuzejskoj slobodi i istovremeno bitno ugroziti muzej kao instituciju. Za Krimpa je, kao i za mnoge autore njegove generacije, kritika emfatičnog shvatanja umetnosti ujedno predstavljala i kritiku umetničkih institucija, uključujući i muzej, koje se navodno legitimišu prvenstveno ovakvim preuveličanim shvatanjem umetnosti.

Neosporno je da je retorika jedinstvenosti, koja potvrđuje i veliča umetničko remek-delo, dugo određivala tradicionalni umetničko-istorijski diskurs i da to i dalje u velikoj meri čini. Isto tako je neosporno da se ovaj diskurs iznova prenosi sa slikarstva na fotografiju. Međutim, sporno je da li upravo ovaj tradicionalni umetnički diskurs obezbeđuje odlučujuću legitimnost za muzealizaciju umetnosti, kao i fotografije, pa samim tim da li kritičko sukobljavanje s ovim diskursom treba istovremeno shvatiti i kao kritiku institucija. I zaista: ako bi se umetničko delo svojom posebnom izražajnošću, posebnim kvalitetom ili, drugačije rečeno, kao manifestacija kreativnog genija, jasno razlikovalo od svega ostalog, muzej bi kao institucija bio sasvim suvišan. Umetničkim delima, koja se kao takva neposredno pokažu i potvrde, nije potreban poseban muzejski kontekst da bi se vizuelno istakla. Mi genijalnu sliku, ukoliko tako nešto uopšte i postoji, možemo prepoznati i kao takvu ceniti i u sasvim običnom prostoru.

Ubrzani razvoj muzeja kao institucije, čega smo u 20. veku bili svedoci – pre svega kao „muzeja moderne umetnosti“ ili „muzeja savremene umetnosti“ – dogodio se paralelno s ubrzanim otklanjanjem vidljivih razlika između umetničkog dela i profanog predmeta koje su sistematski sprovodili razni avangardisti 20. veka. Što se manje umetničko delo vizuelno razlikuje od profanog predmeta, to je njegovoj pojavi potrebna veća razlika između umetničkog i profanog, svakodnevnog, vanmuzejskog konteksta. Samo je umetničkom delu koje izgleda kao „normalan predmet“ potreban muzejski kontekst i njegova zaštita.

Muzej jeste bitan za očuvanje tradicionalne umetnosti, koja se od samog početka relativno jasno razlikovala od svakodnevnog okruženja i koju on čuva od fizičkog uništenja kroz vreme. Međutim, za recepciju ove umetnosti muzej je suvišan, ako ne i štetan, jer se kontrast između pojedinačnog dela i njegovog svakodnevnog, profanog okruženja koje ga zapravo i ističe, u velikoj meri gubi. Nasuprot tome, umetničko delo koje ne odskače dovoljno od svog okruženja, uočljivo je tek u muzeju. Strategije avangarde, shvaćene kao uklanjanje vizuelne razlike između umetničkog dela i profanog predmeta, direktno vode ka uklanjanju muzeja koji su institucionalno zaštićeni ovim razlikom.

³ Isto, str. 50.

⁴ Isto, str. 75.

Daleko od toga da upropasti i ospori muzej kao instituciju, kritika emfatičnog shvatanja umetnosti zapravo pruža teoretsku osnovu za institucionalizaciju i muzealizaciju savremene umetnosti. Muzejska zbirka, muzejski prostor, muzej kao institucija postaju neophodni pre svega pojavom *readymade*-postupka koji je pokrenuo Dišan. Upravo zato što je fotografija, u kontekstu naše današnje kulture, široko rasprostranjena, bezlična i raznovrsna praksa, u kojoj svako individualno umetničko dostignuće, u stvari, propada, neophodnost muzejskog konteksta važi i za nju. Naime, tek muzej daje nekoj fotografiji nadu da će preživeti, trajati, biti svedok svoga vremena, kao što je tek *readymade*-postupak mogao da zavetuje muzejsku večnost prostim predmetima poput pisoara ili uređaja za sušenje flaša.

Muzej je, pre svega, mesto takvog zaveta. U njemu su prostim predmetima zavetovani trajanje i priznanje, koje u stvarnosti ne bi imali. I što manje ovi predmeti „zaslužuju“ da traju, što je njihova spektakularnost i posebnost manja, to je ovaj zavet delotvorniji i uverljiviji. Moderan muzej ne objavljuje ovu radosnu vest za ono što je ekskluzivno, genijalno i auratizovano, i u belom svetu već priznato, nego za nevidljivo, trivijalno i svakodnevno koje u vanmuzejskoj stvarnosti propada. Time muzej obnavlja stari hrišćanski zavet. Iako mu je direktno suprotstavljena utopija ovozemaljskog spasenja, ona može biti osmišljena, izložena i kao zavet ispunjena samo u muzeju.

I fotografija ima sopstvenu utopiju koja se posebno ispoljava u muzeju. Ona, naime, zavetuje određeni stepen ovozemaljskog, realnog, stvarnog, koji tradicionalne umetnosti nisu mogle.⁵ Čin fotografisanja se odvija izvan tela fotografa – za razliku od slikarstva, u čijem nastajanju neposredno učestvuje telo slikara. Na tome počiva kako fascinacija fotografije, tako i sa tim neminovno povezana frustracija. Pošto je čin fotografisanja relativno nezavisan od tela fotografa, fotografija ima dokumentarističku vrednost – ona se, pod određenim okolnostima, može upotrebiti čak i kao dokazni predmet u sudskoj raspravi, pri čemu nikome nikada nije palo na pamet da, kao takvu vrstu dokaza, upotrebi sliku. Međutim, fotografija nije u stanju da u istom stepenu priloži dovoljan dokaz o individualnosti svoga autora u kojem je sposobna da neki događaj „objektivno“ prikaže. Dugo se smatralo da je to razlog zašto fotografija nije umetnost. Iako se rasprava o tome da li je fotografija umetnost ili nije danas čini potpuno zastarelom, svom novom položaju ona može da zahvali isključivo daljem razvoju modernog muzeja kao institucije.

Da bi bila priznata kao umetnost, fotografija snimljena sa umetničkom namerom ne mora očigledno da se razlikuje od „najobičnije fotografije“. Razlika se danas pravi uz pomoć čina muzealizacije, koji je sasvim dovoljan da bi određena fotografija bila prenetu u umetnički kontekst. Time je razlika između umetničke i neumetničke fotografije zamenjena razlikom između muzejskog i nemuzejskog konteksta – prema tome izostaje staro pitanje: kako bi fotografija trebalo da izgleda da bi bila prihvaćena kao umetnička? Naravno, između muzeja i svakodnevnog, profanog prostora, postoje velike razlike koje su od presudnog značaja za odnos između zbirke i fotografije. Što je neka zbirka više muzejski orijentisana, to sebi više može da priušti fotografije svakodnevnog izgleda, bez posebno izražene umetničke težnje. Što je neka zbirka više izložena javnom prostoru i svakodnevnim životnim i

⁵ O tome više u: Boris Groys, „Die Wahrheit in der Photographie“ u: *Logik der Sammlung*, Carl Hanser Verlag München/Wien, 1997, str. 127-144.

radnim okolnostima, to će više težiti ka fotografijama koje pred svakim posmatračem neposredno i nezavisno od konteksta dokazuju svoju pripadnost umetničkoj tradiciji.

Međutim, ovu pripadnost je skoro nemoguće dokazati na osnovu jedne izolovane fotografije. Kako u muzejskom, tako i u vanmuzejskom prostoru, pojedinačna fotografija može biti shvaćena kao umetnička samo svojom pozicijom u seriji, u zbirci. Fotograf demonstrira svoj individualni ukus, stav, estetiku tek onda kada prikaže seriju fotografija, koje tada sugerišu određeni princip stvaralaštva i odabira. Pomoću serije, fotograf prikazuje na koji način njegov pogled funkcioniše, na osnovu kojih kriterijuma vrši odabir, koji aspekti sveta mu privlače pažnju, u kakvom svetlu posmatra stvarnost. I pojedinačna fotografija može da dokaže stav, ali samo onda kada je fotograf već poznat i kada ta fotografija u sećanju posmatrača evocira celu seriju. Po ovome se fotografija bitno razlikuje od slikarstva. Naime, tradicionalno slikarstvo nastaje kao rezultat telesnog rada slikara. I svaka slika podjednako na sebi nosi tragove ovog telesnog rada. Zbog toga nastaje efekat intimne povezanosti između autora i dela: pojedinačna slika prikazuje materijalne, telesne osobenosti koje se prepoznaju kao direktni produžetak tela, kao neotuđiv i nekontrolisan rukopis slikara. U tom smislu može se s pravom reći – i dovoljno često se i kaže – da je, posebno u dobu mašinske proizvodnje koja konačnim proizvodom briše individualnost industrijskog radnika i time „otuđuje“ njegov rad, samo slikarstvo sposobno da prevaziđe ovo otuđenje i u delu očuva individualnost stvaraoca. Stvara se utisak da je umetnik, kao neko ko se bavi neotuđenim poslom, izuzetak, i u našoj civilizaciji u privilegovanom položaju.

Zato kritika aurizacije umetnosti sadrži i određenu političku komponentu. Ona je u skladu sa željom da se umetnik svrgne s prestola i izjednači s drugim modernim proizvođačima. Naravno, začetak ove kritike nije povezan sa tek nedavnim podizanjem vrednosti fotografije. Već citirani zahtev istorijske avangarde slikarstvu, da otkrije svoje postupke i odustane od pojma genija, imao je upravo ovaj cilj – postizanje jednakosti između umetnika i industrijskog radnika. Ovaj zahtev je, pre svega u kontekstu sovjetske avangarde 20-ih godina, dopunjen političkom solidarnošću umetnika sa radničkom klasom. U skladu s tim, slikarska produkcija dvadesetog veka (od Maljeviča i Mondriana preko Albersa i Levita do Burea) bila je u tolikoj meri formalizovana, svedena na tehnički aspekt i obezličena, da su sa slikarskog dela namerno uklanjani svi tragovi telesnog prisustva slikara, pa je rezultat počeo da liči na industrijski dobijen proizvod. Geometrijska apstrakcija se u tom smislu može shvatiti kao prelazni stadijum od tradicionalnog slikarstva do fotografije, što potvrđuju i biografije umetnika kao što su Rodčenko ili Albers.

Postavlja se, ipak, pitanje da li je uklanjanje telesnog prisustva slikara u njegovom delu i tragova koje fizički rad ostavlja na slici zaista izjednačilo umetnika sa radnikom, odnosno da li se time mogao ostvariti demokratski, egalitarni san moderne da se poništi tradicionalni pojam genija, koji je u kontekstu likovne umetnosti važio pre svega za slikarstvo. Naprotiv, moglo bi se čak reći da je čišćenje umetnosti koje se događalo u dvadesetom veku, od svakog nagoveštaja fizičkog delovanja, umetnika radikalno udaljilo od industrijskog rada, a umetnost približilo administraciji, planiranju, rukovođenju – i na kraju potrošnji.

Neposredni, fizički rad na slici, umetnika je ranije povezivao s industrijskim radnikom, a sa pojavom avangarde do daljeg je eliminisan – a putem niza svesnih, strategijskih, kontrolisanih odluka promenjena je predstava o konačnom izgledu umetničkog dela. Naravno

da stvaranje umetničkog dela i sada zahteva određeno delovanje od strane umetnika. Razlika je u tome što današnji umetnik, za razliku od tradicionalnog slikara, nije više zavisao od posebnih sposobnosti svoga tela, kao i vida, i od veština koje se stiču dugotrajnom fizičkom vežbom. Umetnik otkrivanjem, formalizovanjem i strateškom upotrebom svojih postupaka, od samog početka omogućava njihovo ponavljanje i odriče se težnje da, u tradicionalnom smislu, postane genije, odnosno neposredna, nepromišljena manifestacija svoje unutrašnje prirode. Telo umetnika više ne predstavlja prepreku metodičko-tehnički osiguranom ponavljanju njegovog ostvarenja. Umetnikov pogled postaje „vantelesan“ – on više „ne radi“ već samo odlučuje, bira i kombinuje. Iz tog razloga on se može ponovo „otelotvoriti“ ukoliko neko poželi da ponovi postupke koje je umetnik otkrio, odnosno odluke koje je svojim pogledom doneo.

Međutim, ovo ponavljanje više nema nikakve veze sa industrijskim radom. Reč je o vladajućem pogledu sa izvršne pozicije, o upravljačkom i strateškom pogledu, koji se opet samo strateški može i ponoviti. Taj strateško-upravljački pogled je istovremeno i fotografski pogled. Fotografsko delovanje je, u stvari, serija eksplicitnih, strateških i ponovljivih odluka u pogledu toga šta treba odabrati, odnosno izostaviti. Stavovi i strategije fotografija su svakako individualni, ali posmatrač ih bez problema može preuzeti i prilagoditi, dok je daleko teže preuzeti rukopis nekog slikara. Ukoliko zaista postoji sličnost, o kojoj je Benjamin govorio u svoje vreme,⁶ između fotografije i psihoanalize, onda se ona pre svega ogleda u sledećem: čovek se lako emotivno identifikuje sa psihoanalitičkim, bestelesnim Edipom – ali ne i s grčkim kraljem Edipom. U današnjoj fotografiji na sličan način je fotografski ponovljena celokupna istorija slikarstva – ne kao istorija nadarenih tela, već kao istorija intelektualnog mišljenja, vantelesnog pogleda. U skladu s tim, muzeji i ostale zbirke slika danas više ne funkcionišu kao mesta u kojima se izlaže istorijska neponovljivost, nego kao arhivi u kojima se čuvaju različite strategije pogleda koje se svakog trenutka mogu uzeti i ponovo upotrebiti.

Fotograf, koji posmatra i procenjuje kako bi iz aspekata ovog sveta napravio lični odabir, u okviru društva deluje kao ugledan potrošač. Njegove slike su na prvom mestu potrošački uzor. Umetnik-fotograf nudi našem pogledu određeni broj slika više kao strategiju njihovog odabira. On ne podleže našem ukusu, već ga oblikuje. Njegov suštinski zadatak je dizajn ukusa, dizajn pogleda. To je svakako bio i zadatak tradicionalnog slikarstva – sakupiti likovne predstave ovog sveta, slikarski ovekovečiti interesantno, značajno, privlačno i neobično i ponuditi ugao posmatranja koji bi podučio pogled posmatrača. Ranije interesovanje za sakupljene predstave sveta bilo je emotivno podeljeno, jer na određenim slikama nije bilo lako uočiti šta je toliko interesantno i neobično: da li su one interesantne zato što su prikazani predmeti i događaji neobični ili je fizičko prisustvo umetnika toliko izuzetno da već samo po sebi slike čini posebno privlačnim. Time je genijalna umetnička osobenost i sama postala retkost, kolekcionarski predmet, pa se nije moglo jasno razdvojiti interesovanje za predmet od interesovanja za način njegovog prikazivanja: oba su smatrana proizvodima prirode. Zbog toga se u ranijim zbirkama, još uvek, nisu tako jasno

⁶ Walter Benjamin, „Die kleine Geschichte der Photographie“, u: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1966, str. 232.

razdvajali predstavljeni predmeti iz prirode i rezultati ljudske tehnike od njihove slikarske predstave.⁷

Dosledno odustajanje od pojma genija konačno pretvara umetnika od objekta zbirki u kolekcionara. Umetnik više nije radnik – niti privilegovan radnik – on svojim sakupljačkim pogledom gospodara sada posmatra svet. Ova promena se posebno jasno ispoljava promenjenim položajem umetnika u odnosu na ekonomiju vremena posmatranja. Velika količina rada, vremena i snage, uložena u stvaranje tradicionalnog umetničkog dela, bila je u vrlo frustrirajućoj nesrazmeri sa uslovima potrošnje umetnosti. Nakon što bi umetnik dugo i naporno radio na svom delu, posmatrač bi ga s lakoćom i jednim pogledom „potrošio“. Odatle i nadmoć potrošača, posmatrača, kolekcionara nad slikarom-umetnikom kao dobavljačem slika stvorenih mukotrpnim fizičkim radom. Tek kao fotograf, umetnik se stavlja u istu ravan s kolekcionarom, trenutno stvarajući jednostavnim klikom fotoaparata. Ako je pri fotografisanju utrošeno više vremena, onda je ono samovoljno i strateški isplanirano – a ne kao nekada neminovno. Time se proizvođač i potrošač izjednačuju u pogledu ekonomije vremena posmatranja.

U vezi s tim je i odnos fotografije prema smrti i aristokratskom pogledu. Srodnost fotografije i smrti je već često bila tematizovana.⁸ Sposobnost fotografije da bude „sveobuhvatna“ može poslužiti kao alegorija za sveprožimajuću smrt. A smrt je, kao i fotografija, trenutna. Blizina smrti je izvorno i aristokratska. Spremnost na smrt i udaljavanje od života omogućavaju onome koji je priželjkuje suvereni, aristokratski pogled. Još je Marsel Mos opisao „simboličnu razmenu“ u kojoj samovoljno prouzrokovan gubitak sopstvenog bogatstva žrtvovanjem ili poklanjanjem, u jednom tradicionalnom, pretežno aristokratskom društvu, obezbeđuje simboličnu kompenzaciju u obliku slave i časti.⁹ U okviru svoje „opšte ekonomije“ Žorž Bataj prenosi ovaj model dobrovoljnog gubitka, koji podrazumeva i samogubitak, na umetnost, pa tako umetnik doživljava najveću slavu upravo onda kada se kroz svoju umetnost najradikalnije istroši i izgubi.¹⁰ Gubeći svoju fizičku individualnost, umetnik-fotograf stiče suverenost aristokratskog pogleda.

Aristokratija tradicionalno oličava krajnjeg potrošača koji sam ništa ne proizvodi. Iz tog razloga, umetnost je tek u kontekstu aristokratskog načina života mogla da dostigne svoj pravi vrhunac. Moglo bi se čak tvrditi da su sve stvari tek aristokratskom upotrebom mogle da postanu umetnost, jer se radilo o konačnoj, nepraktičnoj upotrebi. Aristokratska upotreba i ukus bili su uzor celom društvu. Nakon što se ova uzornost izgubila, običan potrošač se dezorijentisao: gubitkom aristokratije izgubio je i kriterijume estetskog prosuđivanja. Zauzimajući poziciju pukog posmatrača, apsolutnog potrošača, umetnik kom-

⁷ Pogledati: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach, Berlin, 1993.

⁸ O tome pogledati: Siegfried Kracauer, „Die Photographie“, u: *Schriften Bd. V/2: Aufsätze 1927-1931*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1990, str. 86. i dalje, kao i Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1989.

⁹ Marcel Maus, „Die Gabe“, u: *Soziologie und Anthropologie*, Fischer, Frankfurt a/M, 1989, Bd. 2, str. 73. i dalje.

¹⁰ Georges Bataille, „Der verfemte Teil“, u: *Die Aufhebung der Ökonomie*, Mathes und Seiz, München, 1985, str. 105 i dalje.

penzuje najdublju traumu moderne – gubitak aristokratije. Danas se velika izložba ili instalacija posećuje kao što se ranije posećivala aristokratska palata. Posetilac dobija pristup umetnosti – ali on nije njen pravi potrošač. Naprotiv, njemu određeni način potrošnje, koji je umetnik svojom izložbom demonstrirao, postaje uzor, kao što je to ranije bio aristokratski način života. Današnji potrošač umetnosti ne konzumira više umetnikov rad, već svoj napor ulaže u to da konzumira kao umetnik.

Umetnik je, dakle, u našem vremenu promenio stranu. On više ne želi da bude zanatlija ili radnik koji proizvodi stvari koje se nude pogledima drugih. Umesto toga, on postaje uzoran posmatrač i potrošač koji posmatra, procenjuje i „upija“ stvari koje drugi ljudi proizvode. U skladu s tim, umetnik u našem društvu više nema funkciju da svojom umetnošću udovolji ukusu drugih. Naprotiv, njegova današnja funkcija je da ima ukus, da ga ispoljava i menja. Inovativni umetnik danas nije onaj koji stvara nove stvari, već onaj koji određene, već odavno poznate stvari, drugima možda dosadne i nezanimljive, smatra estetski privlačnim i interesantnim.

Umetnik današnjice je kao fotograf, odnosno flaner sa suverenim pogledom, pre svega onaj neprestani potrošač čije potrošačko ponašanje predstavlja svrhu svake dobro razvijene ekonomije. Kao što je već poznato, današnja umetnost funkcioniše po principu „sve prolazi“ („anything goes“), što znači: sve je estetski potrošno, sve može biti dobro, sjajno, interesantno, sve se može protumačiti kao umetničko delo, sve može postati predmet uživanja. Time tehničko-estetska ekonomija postaje totalna i beskonačna. Umetnost postaje otvoren horizont, poslednja granica moderne ekonomije. Današnja umetnost svedoči o tome da sve može postati objekt žudnje ili bar objekt kritičke žudnje. Još je Karl Šmit primetio: „Put od metafizičkog i moralnog do ekonomskog ide preko estetskog, a put preko još uvek oplemenjene estetske potrošnje i užitka je najsigurniji i najudobniji put do ekonomizacije duhovnog života“.¹¹ Umetnička avangarda je u pogledu fotografije postala ekonomska avangarda ili, ukoliko vam je draže, ekonomska aristokratija, koja stalno pomiče granice žudnje.

Iako je stav fotografa aristokratski, njegovi postupci su, u skladu s našim vremenom, više birokratske ili, tačnije rečeno, upravljačko-tehničke prirode. Fotograf odabira, uzima, modifikuje, sređuje, pomera, kombinuje, reprodukuje, ređa, smešta u redove, izlaže ili ostavlja sa strane. On manipuliše slikama kao što velike, moderne uprave manipulišu svim mogućim podacima. I to čini s istim ciljem: da bi potencijalna mušterija stekla pregled, perspektivu koja bi joj omogućila određeni uvid u svet. Razlika je samo u tome što radnik u upravi smernice dobija spolja, dok ih fotograf suvereno sam sebi diktira.

Doduše, ova razlika nije i presudna, jer su aristokratsko i birokratsko po mnogo čemu slični. Birokratski posao se takođe vezuje za smrt. Prikazivanje birokratske delatnosti kao „mrtve“ delatnosti stari je topos u modernoj književnosti, koji je kod Kafke samo kulminirao. Naime, birokratskom delatnošću nestaju tela ljudi kojima se ona bavi. Često se kaže: iza lista papira birokratski pogled više ne vidi ljude. I ovaj samogubitak u pustoj birokratskoj, upravljačko-tehničkoj operativnosti zasigurno je daleko radikalniji nego spektakularno isceniran, aristokratski samogubitak u ekscesu i zanosu. Telo fotografa isto tako nestaje iza

¹¹ Carl Smitt, *Der Begriff des Politischen*, Düncker und Humblot, Berlin, 1963, str. 83.

njegovih fotografija. Ovim još radikalnijim simboličnim samogubitkom u modernoj *ready-made*-stvarnosti, umetnik se simbolično izjednačava s modernom, bestelesnom birokratijom, koja upravlja ovim *readymade*-svetom. Istovremeno, ova birokratija time dobija aristokratsku vrednost, jer je umetnički samogubitak svestan, dobrovoljan i suveren – nenametan više spolja.

Današnjom fotografijom iznova se otvoreno prikazuje i slavi gubitak sopstvenog tela. Pa tako Sindi Šerman inscenira sopstvenim telom nestajanje iza nebrojenih maski, apsolutnu prazninu, koja s druge strane izaziva bezbroj tumačenja o mogućim identitetima. Umesto želje da se sopstvenom umetnošću razotkrije, što je bilo uobičajeno za tradicionalnog umetnika, Sindi Šerman žrtvuje svoju individualnost neprestano ponavljajući ritual samomaskiranja i samoisključenja. Gubitak identiteta, individualnosti ili tela nije prikazan kao nedostatak za kojim bi trebalo žaliti ili koga bi trebalo nadoknaditi, već kao rezultat svesne strategije umetnice. Jedino lišen identiteta i tela, umetnik se izjednačava s anonimnim modernim institucijama, koje njegova dela sakupljaju, raspoređuju i prosleđuju. Najzanimljiviji umetnici-fotografi našeg vremena, bez obzira koliko bili različiti, sledili su – svaki na svoj način – ovu strategiju, kao na primer: Džef Vol, Nan Goldin ili Meri-Džo Lafonten. Njihove fotografije deluju inscenirano, pažljivo promišljeno i precizno isplanirano. One prikazuju dramu, psihološku napetost, dekadentna osećanja ili izvanrednu estetiku, dok su istovremeno neutralne, konkretne i ne ispoljavaju uočljivu, „ekspresionističku“ želju da izazovu neposredno saosećanje posmatrača. Autori ovih fotografija sebe ne doživljavaju kao proizvođače slika u tradicionalnom smislu, već očigledno kao osobe koje upravljaju pogledom i njegovom stogodišnjom istorijom.

Fotograf, svesno skrivajući svoje telo iza postupka, ispoljava mogućnost aristokratskog, suverenog pogleda koji je u modernoj birokratskoj upravljačkoj praksi samo skriveno prisutan. Može se, dakle, reći da je veza između umetnika-fotografa i današnjeg činovnika u upravi i njegovog rada na obradi podataka podjednaka nekadašnjoj vezi između umetnika-slikara i manuelnog rada fabričkog radnika. Kao što je tadašnji slikar demonstrirao mogućnost očuvanja tragova individualnog, fizičkog, telesnog rada na samom delu, tako današnji fotograf monotonošću obrade podataka omogućava suverenom pogledu da zasija. Fotograf deluje kao institucija, upravni organ ili velika banka i istovremeno kao suvereni pojedinac. Time potvrđuje subjektivan pogled tamo gde se on naizgled izgubio.

Ovde nikako nije reč o čisto ideološkoj samoobmani ili varljivoj estetizaciji otuđenog rada. San o nevidljivosti koji bi nekome omogućio da sve vidi, a da ne bude viđen, jedan je od najstarijih ljudskih snova. Polje vizuelnog je, naime, opasno i agoničko: koliko je prijatno videti, toliko je često krajnje neprijatno biti viđen.¹² Naš odnos prema vizuelnom je određen kako skopofilijom, tako i skopofobijom. Zbog toga se kod ljudi neprestano javlja želja da izgube telo i pretvore se u čist pogled. Još pronalazak perspektive u doba renesanse, koja je telo slikara pretvorila u bestelesnu tačku sa koje je mogao da vidi ceo svet, svedoči o ovoj želji. Fotografija, kao i moderna birokratija, daju nam još jedno obećanje: zaštitu od stranog pogleda – ali samo onda kada zauzmemo poziciju iza fotoaparata, a ne

¹² Najnovije diskusije u vezi sa smrću princeze Dajane još jednom su inicirale problematiku skopofobije, zaštite od stranog pogleda i društvenu ulogu fotografije.

ispred njega. Fotografija nas, međutim, upravo poziva da se identifikujemo sa pozicijom fotografa.

Veoma često se izražava žaljenje što je izvorni zavet fotografije, kao i drugih modernih medija, da će verno prikazivati stvarnost, vremenom postalo sve neuverljivije. Tehničke mogućnosti simulacije i virtuelnosti ne omogućavaju više postojanje izvornog poverenja u fotografiju. Uz sve to, postoje i razne mogućnosti socijalnog i političkog kodiranja slike, koje dovodi u pitanje njenu težnju ka neutralnom prikazu. Tako se početno oduševljenje vernim prikazom stvarnosti pomoću fotografije postepeno pretvorilo u duboko razočaranje. Sama sumnja da se iza fotografije, kao i iza svake druge medijske slike, krije nešto drugo što nam zauvek ostaje nepristupačno, deluje čak frustrirajuće, jer smo time ograničeni u svojoj znatiželji. Ali, mi smo zainteresovani, kao što je rečeno, ne samo da vidimo, nego neprestano i da ne budemo viđeni. To kod nas stvara unutrašnje saučesništvo sa drugima koji se iza fotografije kriju, jer smo to potencijalno mi sami.

Naše interesovanje za fotografiju nije samo posmatračko interesovanje da se uživa u što većem broju fotografija. U današnjem društvu se svuda i stalno fotografiše. Pa se tako svaki posmatrač fotografije dovoljno često nalazi kako u poziciji fotografa, tako i u poziciji modela. I u tome se razlikuje društveno mesto fotografije od onog koje ima slikarstvo. Nije svako slikar, niti će svako biti naslikan. Dok je svaki posmatrač fotografije – barem potencijalno – i sam fotograf ili model. Zato je on često više zainteresovan za strategije oba gledišta, koje je na određenoj fotografiji uočio, nego za samu fotografiju. Svaki posmatrač fotografije se može lako identifikovati sa ovim strategijama samooblikovanja, samoprikrivanja, narcizma ili voajerizma – i istovremeno naučiti da s obe pozicije svesno manipuliše fotografijom. Prikazujući se na fotografiji kao puki, vantelesni pogled, umetnik nam zavetuje mogućnost da se u svakom trenutku i sami nađemo kako iza kamere, tako i ispred nje. U pitanju je daleko veći zavet od vernog prikaza vidljive stvarnosti ili zatvaranja muzeja. I ovog zaveta fotografija se i dalje čvrsto drži.

(Sa nemačkog prevela Ana Kiš)

Izvornik: Boris Groys, "Das Versprechen der Photographie", u: Topologie der Kunst, Carl Hanser Verlag München/Wien, 2003, str. 118-137.